

# exposiciones de arte actual en Zaragoza reseñas escogidas 1962-2012

Ángel Azpeitia

Jesús Pedro Lorente  
(ed. y sel.)





exposiciones  
de arte actual  
en Zaragoza

Reseñas escogidas  
1962-2012



# exposiciones de arte actual en Zaragoza

Reseñas escogidas  
1962-2012

Ángel Azpeitia

Edición y selección a cargo de Jesús Pedro Lorente

AZPEITIA, Ángel

Exposiciones de arte actual en Zaragoza : reseñas escogidas 1962-2012 / Ángel Azpeitia ; edición y selección a cargo de Jesús Pedro Lorente. — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013

738 p. ; 23 cm. — (De Arte ; 1)

Bibliografía: p. 18. — ISBN 978-84-15770-30-5

LORENTE, Jesús Pedro

Arte-S. XX

7.036:061(460.224)(049.32)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Ángel Azpeitia y Jesús Pedro Lorente


© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza  
1.ª edición, 2013

Colaboran en la publicación de este libro: Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institución «Fernando el Católico» (n.º 3217), Asociación Española de Críticos de Arte, Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública y Heraldo de Aragón.

Colección: De Arte, n.º 1

Diseño de la cubierta: Inma García. Prensas de la Universidad de Zaragoza

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12.  
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es) <http://puz.unizar.es>

 Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z-129-2013

La crítica de arte, que en puridad es una dedicación muy adolescente, en cotejo con otras literarias, ya se está deteriorando, pese a su juventud, víctima de numerosas enfermedades que no procede enumerar aquí. Puede ser que la suerte le juegue la mala pasada de devolverla a solo cuestión técnica, o a hacerla degenerar —y eso es lo que más me temo— en pura palabrería. Pues bien, he aquí un razonable argumento para empeñarse en trazar un panorama retrospectivo de estimaciones, procedentes de los textos que fueren, los más dispares entre sí. En los que se hallarán modelos de lo que se debe o no se debe hacer, siempre que se deje de creer que estamos inventando todo.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO  
*Historia de la crítica de arte en España, 1975*





# Introducción

JESÚS PEDRO LORENTE

Esta publicación es un compendio de la excepcionalmente larga trayectoria como crítico de arte de Ángel Azpeitia, pues lleva cincuenta años reseñando la actualidad artística en las páginas de *Heraldo de Aragón*, un caso único en toda España desde que empezó a existir este oficio periodístico. Pero también se plantea este libro como una reivindicación del papel que Zaragoza ha desempeñado en la promoción del arte más reciente, con sus salas y galerías de exposiciones, sus medios de comunicación, y sus expertos, que han creado un público aficionado a la vez que muy bien informado.<sup>1</sup> Ahora que tanto se reivindica el punto de vista de las periferias, en contrapunto a la versión dominante emanada de las grandes capitales, parece oportuno ofrecer una visión crítica de las aportaciones artísticas del último medio siglo, desde la perspectiva de un lúcido observador de provincias. Si es que cabe emplear todavía esa castiza expresión, en un mundo tan globalizado...

Me apresuro a aclarar que Ángel Azpeitia ha sido siempre un hombre cosmopolita, muy viajero e informado: un comentarista muy al día de las últimas novedades internacionales, como prueban las citas o referencias a artistas o corrientes artísticas de varios continentes y a pensadores universales —en particular, Umberto Eco— vertidas en sus libros o en sus artículos para revistas especializadas.<sup>2</sup> Incluso en lo que aquí nos concierne, que son sus colaboraciones para *Heraldo de Aragón*, presuntamente dirigidas sobre todo al gran público, no faltan alusiones a la teoría de la información, el

<sup>1</sup> Somos muchos los historiadores del arte convencidos de que nuestro trabajo ya no puede centrarse, como en tiempos de Vasari, en la biografía de los artistas, sino más bien en un amplio estudio del contexto de producción y consumo de las obras artísticas, especialmente en lo referente al arte contemporáneo, pues tan importantes como los creadores son ahora los nuevos elementos de intermediación entre sus obras y la recepción pública. Contamos ya con excelentes libros dedicados a las principales exposiciones de arte en la modernidad y posmodernidad, y no pocos sobre fuentes textuales, e incluso sobre la historia de la crítica artística: remito a la bibliografía citada por la profesora Anna Maria Guasch que, aunando todas esas especialidades, ofreció un ejemplar estudio sobre medio siglo de exposiciones que presentaron al público las nuevas tendencias artísticas y sus correspondientes textos (Guasch, 1997). Pero ese amplio panorama mundial, donde cincuenta años de hitos expositivos internacionales se comentan con extractos textuales de sus catálogos y/o de las reseñas críticas correspondientes, ha de complementarse con estudios locales, que den a conocer las exposiciones y los textos sobre arte actual surgidos en otras ciudades, fuera de las grandes capitales artísticas.

<sup>2</sup> De entre sus numerosas publicaciones, importa aquí destacar sobre todo un diccionario de terminología de la crítica actual, donde abundan los términos en inglés u otros idiomas y las referencias a recientes corrientes artísticas internacionales (Azpeitia, 2002). Su curriculum completo, y muchas informaciones biográficas de todo tipo, han sido recogidas en el libro *Ángel Azpeitia: Historiador y crítico de arte: Intensidad radial 1933-2012* (Pérez-Lizano, 2012).

estructuralismo y la simbología para consumo de los expertos e iniciados. Pero esas colaboraciones periodísticas se las planteó en todo momento como un trabajo de notario de la actualidad artística zaragozana, para dejar constancia de todo, tanto de lo que le gustaba mucho como de lo que no le interesaba nada. Concienzudamente, sus reseñas de exposiciones han sido escritas como una fuente histórica que quedase para la posteridad como testimonio de la vida cultural zaragozana, poniendo meticuloso empeño en cartografiar todo lo expuesto en las salas y galerías de la ciudad, desde las más ilustres a las más modestas. No obstante, también ha comentado en dicho periódico no pocas exposiciones en el resto de la provincia, como el espacio artístico abierto por Enrique Gastón en Jaulín a finales de los ochenta, las convocatorias de talleres de escultura en Calatorao o los concursos del Premio Pradilla en Villanueva de Gállego. Más raro ha sido que se ocupase de novedades en el resto de Aragón, porque la actualidad cultural en Huesca y Teruel ha sido cubierta por otras firmas colaboradoras en las ediciones y suplementos especiales de *Heraldo de Aragón* para esas provincias; aunque también hay casos señalados, como la inauguración al público del techo pintado por Antonio Saura en la Diputación Provincial de Huesca. Y solo excepcionalmente ha reseñado certámenes fuera de Aragón, para comentar, por ejemplo, la presencia aragonesa u otras participaciones artísticas relevantes en las Exposiciones Nacionales de Madrid, o en las ferias de ARCO, o sus valoraciones como crítico acreditado en la Bienal de Venecia. Pero incluso allí su mirada era la de un crítico zaragozano, y Ángel Azpeitia se siente tan orgulloso de ello que, por expreso deseo suyo, esta antología solo recoge artículos publicados en el diario decano de la prensa aragonesa, dejando de lado sus colaboraciones en revistas especializadas de ámbito nacional, como la madrileña *El Correo del Arte* o la barcelonesa *Revistart*.

Con todo, también por indicación suya, esta compilación evita pecar de excesivo localismo pues, por más que la actualidad artística zaragozana suela estar protagonizada en buena medida por exposiciones de autores aragoneses, hubiera sido muy reiterativo ofrecer un exhaustivo seguimiento de nuestros paisanos. Además, existe afortunadamente en nuestro contexto un rico filón de publicaciones y catálogos dedicados a artistas aragoneses,<sup>3</sup> mientras que son más raros los estudios sobre la recepción en Aragón de autores y tendencias foráneos. Por eso, solo en casos de nuestros artistas más señalados se han incluido aquí hasta un máximo de tres o cuatro artículos monográficos de diferentes épocas, para que sea más extenso e interesante el muestreo geográfico, de autores y de tendencias representados. En cambio, tras meditarlo largamente, no he incluido otros textos ensayísticos o de crónica social publicados por

<sup>3</sup> El propio Azpeitia fue uno de los principales responsables de un diccionario de artistas aragoneses contemporáneos, obra de autoría múltiple que suele ser citada por su nombre, ya que escribió el prólogo general en nombre de todos los implicados (Azpeitia, 1983). Además de la bibliografía recogida luego en otro gran estudio de conjunto sobre artes plásticas contemporáneas en Aragón (Lomba, 2002), se encontrarán aportaciones con valiosas puestas al día de información en las actas de dos recientes Coloquios de Arte Aragonés n.º XII (Giménez y Lomba, 2009) y XIII (García Guatas, Lorente y Yeste, 2009).

Ángel Azpeitia en *Heraldo de Aragón*, ni siquiera las emocionadas necrológicas que dedicó a grandes artistas consagrados —como Picasso, De Chirico, Benjamín Palencia o Pablo Serrano— o artistas a los que le unía amistad personal —como Luis Marín Bosqued, Javier Ciria o Francisco García Torcal—. Por tanto, esta antología no incluye textos sobre noticias y se centra en el discurso crítico e interpretativo suscitado por la contemplación del arte en exposiciones públicas. Y admira comprobar que, a pesar de lo que digan muchos quejumbrosos, en el último medio siglo el público zaragozano ha podido tener acceso de primera mano a las obras de muchos nombres de la escena española e internacional, aunque también hay que reconocer clamorosas ausencias, y un cierto *décalage* cronológico en tantos casos, que nos llegaron aquí con años de retraso.

Otro criterio complementario seguido al escoger los artículos, ha sido ofrecer un amplio abanico de técnicas artísticas: no solo pintura y escultura, sino también dibujos, obra gráfica, esmaltes, cerámicas, cristales, forjas, tapices u otros medios. Incluyendo la fotografía, aunque nuestro protagonista no ha hecho habitualmente muchas reseñas de exposiciones fotográficas, ya que durante años fueron la especialidad de sus colegas Mercedes Marina y Héctor López. En cuanto a la actualidad sobre cine o arquitectura suele corresponder a otras firmas y secciones en *Heraldo de Aragón*. Esto mismo ocurre en otros periódicos nacionales, donde las páginas sobre cine y artes escénicas van aparte de las que comentan la actualidad artística, en las cuales, por cierto, rara vez se habla de otra cosa que no sea exposiciones. Por eso, como es infrecuente que haya exposiciones de arquitectura, urbanismo o arte público, las novedades relativas a estos aspectos de la historia artística zaragozana, apenas han sido comentadas por Ángel Azpeitia, salvo de forma indirecta, en algunas de sus reseñas sobre muestras en salas y galerías. Eso sí, quizá porque fue catedrático en la Escuela de Artes y Oficios antes de ser profesor en la Universidad de Zaragoza, ha mostrado siempre gran interés por la artesanía, el diseño gráfico, el cómic, la publicidad u otros terrenos fronterizos del campo artístico. Igualmente, ha profesado, por lo general, un gran respeto a lo que en inglés se denomina hermosamente *outsider art*, pues ha reseñado a menudo exposiciones de trabajos infantiles, de enfermos mentales, de cursillos ocupacionales, y muchos artistas *amateurs*. Algo de eso se trasluce también en mi selección que, dada la alta proporción femenina en estos lindes entre artistas profesionales y no profesionales, tiene un elenco de mujeres artistas representadas muy superior al habitual en otras miradas panorámicas sobre nuestra escena artística reciente.

Porque más que un muestreo representativo de las críticas de Ángel Azpeitia y/o de cómo ha sido la realidad artística zaragozana en los últimos cincuenta años, este libro es característico de nuestras miradas y reflexiones presentes, pues evidentemente he realizado la selección con criterios actuales, pensando en los intereses del público del siglo XXI. Es un planteamiento que deriva del propio magisterio del homenajeado, quien siempre ha insistido en que hay que considerar con ojos de hoy incluso las obras de los maestros de siglos pasados. Pero, contrariando los deseos del protagonista, no he incluido aquí ninguna reseña de exposiciones de arte histórico. Ángel Azpeitia ha

escrito enjundiosos comentarios sobre muestras zaragozanas de arte medieval, renacentista, barroco, decimonónico, de las vanguardias modernas u otros periodos; algunos fueron textos publicados también en su sección de crítica artística en *Heraldo de Aragón* de los que se siente muy orgulloso, y que desde su punto de vista constituyen también importantes aportaciones como crítico de arte. Él sigue en ese criterio a venerables autoridades como José Camón Aznar, Juan Antonio Gaya Nuño y tantos otros partidarios de una amplia definición de la crítica de arte basada en Benedetto Croce. A mí me resulta difícil discrepar de esa tradición intelectual según la cual sería en teoría imposible trazar una división cronológica entre el trabajo de los historiadores del arte y los críticos de arte; pero estos tienen como labor preferencial, tal como en la práctica es entendido ese oficio por la sociedad, interpretar el arte coetáneo. Por eso, como criterio para esta compilación, yo he eliminado aquí las reseñas de exposiciones protagonizadas por arte o artistas pretéritos, para centrar la atención en los textos referidos a artistas vivos. El título «arte actual» es una nomenclatura muy típica de Azpeitia.

También he prescindido de la mayoría de las críticas negativas, por dos razones fáciles de comprender. La primera es que, por lo general, cuando Ángel Azpeitia ha reprobado sin ambages algunas exposiciones, eran tan obviamente mediocres que hubiera resultado cruel recordar para siempre por aquel pecadillo a quienes lo habían perpetrado. En segundo lugar, porque de haber escogido muchas no hubiera sido esta selección muy veraz e históricamente representativa de su carrera como crítico, pues casi siempre ha tenido palabras de aliento para todos, incluso cuando le ha tocado comentar cosas que no le gustaban mucho. Buena prueba de ello es el paradójico comentario que dio el 9 de noviembre de 1967 sobre la primera exposición de Josep Guinovart en Zaragoza, montada en la Galería Galdeano: «Su pintura —bueno, es un decir— no es de las que a mí más me agradan. Pero es necesario prestar el máximo interés a todo lo que nos desconcierta». Algunos otros comentarios picantes de este tipo sazonan a los artículos de esta antología donde, como doble criterio general, he procurado escoger reseñas atractivas de exposiciones interesantes.

Un tercer criterio, que he tenido en cuenta para descartar algunos textos, ha sido no reeditar ninguno que hubiera aparecido tal cual en otras antologías.<sup>4</sup> Por cierto, a diferencia de lo que suele ser habitual en este tipo de compilaciones, en esta todos los

4 Ángel Azpeitia ya editó hace diez años una selección de sus críticas de arte, concretamente algunas de las reseñas de exposiciones celebradas en la Sala Luzán de la CAI, recogidas en un libro publicado por dicha entidad con motivo del veinticinco aniversario de esa sala (Azpeitia, 2003); pero reescribió y recortó párrafos enteros de los artículos originales... como tantos otros críticos que se han visto en tal tesitura, incluido uno de los más famosos, Clement Greenberg, cuando editó su propia recopilación de 1961 titulada *Art and Culture*. Esas reseñas de la Sala Luzán, por tanto, solo aparecen aquí cuando el artista en cuestión no estaba bien representado en otros artículos y/o el texto original había sido muy retocado. Tampoco he considerado oportuno volver a publicar ahora el texto de Ángel Azpeitia que ya seleccioné para una antología histórica de la crítica de arte publicada por Prensas Universitarias de Zaragoza, donde incluí su reseña de la exposición de Isabel Guerra en la Lonja en noviembre de 2000 (Lorente, 2005: 656-658). Sobre sus críticas en torno a la escultura de los años ochenta existe ya un estudio publicado (Landíbar, 2001).

artículos se incluyen íntegros, para otorgarles un trato riguroso como documentos históricos, sin sacar de contexto párrafos o frases, ni desvirtuar la estructura y estilo típicos del autor. Ni siquiera me he atrevido a puntear los textos con notas al pie, para no agrandar más todavía la considerable extensión del libro. Mi labor como «editor» de la recopilación ha consistido, por tanto, en escoger las mejores reseñas, dura tarea en la que afortunadamente he contado con la ayuda del propio autor. Solo se han hecho algunos mínimos cambios para corregir gazapos de imprenta, enmendar errores en el escaneo de los textos, o actualizar el uso de tildes a las nuevas normas ortográficas.

Así pues, en seguida podrán reconocer los lectores, cualquiera que sea la página por la que abran este libro, la personal escritura y argumentos de Ángel Azpeitia, siempre tan fiel a sí mismo. Los principales cambios que se perciben en su larga trayectoria como crítico de arte en *Heraldo de Aragón* suelen ser extrínsecos, consecuencia de las variaciones de formato, equipos o planteamiento de las páginas sobre actualidad artística en dicho periódico.<sup>5</sup> En los años sesenta y setenta había más referencias «de sociedad» sobre las inauguraciones, las personalidades que asistían o los conciertos u otras formas de amenización cultural ofrecidas. En los ochenta las reseñas son más numerosas a la vez que más extensas, pero también más literarias, seguramente influido por la vis tan retórica que cobró en general la crítica de arte en la posmodernidad. Con el cambio de siglo, empieza a haber rótulos secundarios que segmentan sus artículos. Pero importa sobre todo, notar que a medida que han pasado los años y nuestro protagonista ha ido cobrando conciencia de su veteranía e insigne estatus en el oficio de crítico,<sup>6</sup> ha ido centrando sus comentarios no tanto —o no solo— en el arte, sino también en el propio discurso. Esto ha agudizado su ya habitual tendencia a la autorreferencialidad metacrítica, hasta el punto de no conformarse con informarnos sobre otras exposiciones pasadas que había reseñado anteriormente del artista que ahora se disponga a comentar —citando incluso entre comillas frases o párrafos enteros de sus antiguas críticas—, sino que, además, intercala en los últimos años algunas consideraciones sobre qué es la crítica, qué teóricos le vienen a la mente al ponerse a escribir sobre la exposición en cuestión, etc.

<sup>5</sup> A partir del 14-XI-76 sus colaboraciones habituales de *Heraldo de Aragón* se convierten en una página fija semanal titulada «De Arte». En diciembre de ese año empezó a colaborar también en ella Luis J. García Bandrés, hasta octubre de 1981. Desde el 1-XII-88, por cambio de formato, la sección se amplía a dos páginas. En febrero de 1995, vuelve a una página. Desde 2002 van en una o dos páginas en el suplemento cultural de los jueves «Artes y Letras». También van cambiando e incrementándose los demás autores de reseñas. Desde el 1-V-1986 la sección sobre arte contaba con las firmas fijas de Ángel Azpeitia y Mercedes Marina. Desde octubre de 1990, las reseñas de exposiciones van a nombre de Ángel Azpeitia y Héctor López. Desde febrero de 1994 van firmadas por Ángel Azpeitia, Héctor López y Pedro Pablo Azpeitia. Desde 2002 llevan los nombres de Ángel Azpeitia, Pedro Pablo Azpeitia y Alejandro Ratia; a partir de abril de 2009 deja de colaborar Pedro Pablo Azpeitia y le sustituye Ricardo García Prats.

<sup>6</sup> Ganó en 1983 el Premio Nacional de la Crítica «Camón Aznar», y en 1988 el Premio Nacional «Correo del Arte» a la mejor labor crítica. Fue presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA) desde su fundación en 1986 hasta 1994, y presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) desde 1994 a 2001 (actualmente es presidente de honor).

Por lo demás, no ha variado apenas en medio siglo de labor ininterrumpida —salvo por graves problemas de salud, de marzo a mayo de 2006 y entre abril de 2008 y septiembre de 2011—, ni su estilo ni sus planteamientos. Siempre ha sido partidario acérrimo de las frases cortas, muy propias de la prosa periodística, hasta el extremo de separar con puntos oraciones subordinadas, y hasta frases sin verbo. El resultado es un ritmo sincopado, como los de la escritura en verso, que parece recalcar individualmente cada afirmación, por más que sean cavilaciones continuamente contrapunteadas por matizaciones en frases adversativas o de relativo. Otro rasgo estilístico muy suyo ha sido siempre evitar la primera persona del singular, con circunloquios como «el abajo firmante», «quien escribe», u otros artificios que eludan el «yo» tan ardentemente cultivado por Baudelaire o tantos otros colegas de oficio partidarios de una crítica rabiosamente personal y subjetiva. Quienes le conocemos, y sabemos con qué rotundidad se expresa en privado, o incluso le hemos visto en ocasiones enardecido como un Júpiter Tonante, siempre nos hemos pasmado por su contención al escribir para *Heraldo de Aragón*. El discutidor implacable, que verbalmente es capaz de lanzar duros comentarios al más pintado, por escrito rara vez ha llegado a descalificar rotundamente nada, dulcificando siempre sus pullas con algunas matizaciones. Pero si durante más de medio siglo ha ejercido el oficio sin «quemarse» ni granjearse demasiadas enemistades, en una ciudad de provincias donde el mundillo artístico es tan reducido, ha sido seguramente gracias a saber medir bien sus palabras, combinando juicios negativos con alabanzas.<sup>7</sup> En sus inicios profesionales hacía severas reseñas decididamente reprobatorias, luego fue adoptando un punto de vista más distanciado e irónico, procurando ejercer una crítica constructiva y optimista, como comentaba él mismo al reseñar el 12 de enero de 2012 una exposición de la Academia de San Luis en el palacio de Montemuzo, que en otros medios había sido muy fustigada: «la crítica sirve para informar al que mira, acompañarlo y facilitarle la comprensión de la obra, y no tanto para descubrirle sus defectos, más que sus virtudes».

Ahora bien, mientras otros críticos eluden completamente la emisión de juicios de valor, y prefieren limitarse a una crítica descriptiva e informativa, Ángel Azpeitia siempre ha sostenido que hay que partir de oportunas dosis de información, para pasar luego a la interpretación, que oriente al lector, y sin eludir las valoraciones.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> El actual presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, que no tiene pelos en la lengua, ha comentado respecto a este equilibrio y medida: «De Ángel Azpeitia, sin duda, a valorar su análisis sereno, el uso en ocasiones de un sutil doble lenguaje, esa ambigüedad calculada, tan difícil de captar para el no entendido y la inapreciable utilización de recursos históricos cuando el tema lo requiere. Sus críticas, vistas en conjunto, ofrecen una ingente cantidad de datos, tan necesarios para futuros trabajos» (Pérez-Lizano, 2011).

<sup>8</sup> Ya en una conferencia sobre la función de la crítica que impartió dentro de las Jornadas Artístico-Culturales Aragonesas de la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes (ANSIBA), reseñada el 20 de diciembre de 1974 en *Heraldo de Aragón*, se refirió Ángel Azpeitia a la crítica española contemporánea «señalando como elementos más característicos de la misma sus juicios de valor, sus factores descriptivos (que ayudan al espectador y significan un cierto didactismo en la misión del crítico) y la concordancia del crítico con la intencionalidad del

De hecho, continuamente ha concebido así sus reseñas, a menudo estructuradas en este orden, presentándonos primero al artista con datos informativos y analizando luego la enjundia e interés de la exposición en cuestión. Aunque en ocasiones empieza ya afirmando que la muestra comentada es importantísima, de primera categoría. O aborda abruptamente el comienzo con otras frases sorprendentes, que captan la atención del lector, como en el sarcástico comentario sobre una exposición en el Paraninfo publicado el 28 de abril de 1994, que se abre con tanta rotundidad: «Dicen, cuentan que los han censurado. Tan frescos, tan provocativos, tan majos, tan pantagruélicos, tan agudos. Los malconocen. Y les estropean el invento». Luego suele serenar el ánimo, en la parte central de sus artículos, en donde quiero destacar —pues son dos aspectos que muchos críticos pasan por alto— que él siempre se muestra muy atento a comentar el montaje expositivo y los textos del catálogo —o la ausencia de catálogo—. También procura adaptar su modo de ejercer la crítica a lo que comenta: mientras que al arte realista más académico lo juzga por criterios tradicionales como el análisis de perspectivas o acabados, a la pintura abstracta le suele aplicar valoraciones formalistas, y al arte conceptual comentarios semióticos, etc. Incluso ha amoldado tanto sus artículos al estilo del artista comentado, que ha llegado a emular el fervor de una pintora-poetisa como la cubana Nivaria Tejera o el lenguaje coloquial de algún joven contestatario como Darío Corbeira. Por último, el final suelen ser palabras alentadoras. Incluso nuestro protagonista tuvo durante años la costumbre de acabar siempre todas sus reseñas invitando a los lectores a visitar la exposición en cuestión.

En definitiva, se ha comportado como un intérprete que ofrece sus comentarios para servir de ayuda a sus lectores, pero animándoles siempre a ver y valorar las obras con sus propios ojos e ideas. Pocos habrán dado tantas muestras de liberalismo en el gusto estético. Jamás ha pretendido el papel de valedor de determinado grupo o corriente artística, como Pierre Restany con los *nouveaux réalistes* o Achile Bonito Oliva con la *transavanguardia*, por citar dos autores de este tipo nombrados a menudo en sus artículos. Eso no quita para que, como todos los críticos, le guste presumir de haber acertado al vaticinar el éxito de algunos artistas cuando eran jóvenes principiantes, como José Manuel Broto o Lara Almárcegui. No ha escondido nunca sus preferencias, pues a menudo se define a sí mismo como un hombre de la generación del informalismo y del neodadaísmo: le encanta el *art brut*, así que Jean Dubuffet ha sido uno de sus

autor». Esto último parece una alusión a Camón Aznar, quien gustaba de afirmar que la crítica no consistía tanto en emitir juicios de valor, sino más bien en crear un texto en simpatía con la propia pulsión estética inherente a la obra comentada. Pero, aunque cada vez haya más escépticos sobre el papel y la influencia real de los críticos en el sistema artístico (Birnbau y Graw, 2008), Ángel Azpeitia nunca ha perdido su fe en esta labor. En un artículo publicado en *Heraldo de Aragón* el 21-XI-2012 reclamaba una necesaria reflexión sobre «el alcance que las opiniones aparecidas en los medios tienen para promover las artes», y concluía aseverando: «Descalificar a la crítica en conjunto resulta ingenuo. O supone ciertas dosis de dogmatismo. Desconoce su importancia para centrar lo que acontece, valorarlo y sugerir interpretaciones y prioridades. Quien le niega cualquier validez es como el que, en ciencias, ignora el criterio de la comunidad científica internacional. Que no es artículo de fe, ni tampoco desdeñable sin motivo».

artistas internacionales favoritos; mientras que entre los españoles Lucio Muñoz destaca entre los que más han acaparado sus alabanzas. Tampoco ha tratado de disimular sus fobias, y a veces se trasluce bien a las claras su desconfianza hacia los artistas realistas, sobre todo si utilizan la denominación «realismo mágico» como prueban sus comentarios sobre Antonio López al reseñar el 15 de octubre de 1992 una exposición presentada en el Centro de Exposiciones de Ibercaja. En cambio, entre los artistas aragoneses, siempre ha tratado con respeto a pintores de un realismo muy académico como Miguel Ángel Albareda o Enrique de Vicente Paricio; aunque obviamente le entusiasmasen mucho más los que abstraen a partir de la realidad, como Virgilio Albiac, Martín Ruiz Anglada o Ángel Aransay. Más todavía se ha apasionado por nuestros informalistas: sobre todo Juan José Vera, Daniel Sahrún, Manuel Viola, Salvador Victoria, José Orús, o Francisco García Torcal; pero, tras un encontronazo<sup>9</sup> inicial con el Grupo Zaragoza, ha mostrado sobre todo su apoyo decidido por otros colectivos como Tierra, Ágora, Intento, Azuda-40, Forma, LT, la Hermandad Pictórica, Algarada, Colectivo Plástico, Trama, Somatén Albano, Zotall, Radiador, Écrevisse, etc.

De todos ellos, y sobre muchos otros artistas, se hallarán informaciones interesantes en estas páginas y, a la vez, queda retratada la actividad de las galerías y salas institucionales que han dado tanta vitalidad a la escena artística zaragozana en los últimos cincuenta años. Como se comprobará, Ángel Azpeitia siempre tuvo palabras de ánimo para los galeristas, y hay aquí abundantes reseñas protagonizadas por las inauguraciones o cierres de estos espacios comerciales. Sobre algunos tan históricos como Libros, Kalos, Atenas o Miguel Marcos ya hay bibliografía especializada; pero a través de estas páginas recuperaremos la memoria de muchas que ya no existen, algunas de las cuales contaron con su especial predilección, como Pata Gallo, Caligrama, CAZ, etc. Hay un buscado equilibrio entre las salas expositivas de asociaciones no venales, o ligadas a obras culturales de entidades financieras aquí representadas, aunque hay tres casos justamente destacados, como un pódium triunfal, que corresponde a la Sala Luzán u otras dependientes de la CAI, junto con las de Ibercaja y el Banco Zaragozano. Entre los

<sup>9</sup> El 30-XII-1964 Ángel Azpeitia publicó en *Heraldo de Aragón* un artículo titulado «A propósito del Grupo Zaragoza», respondiendo a las reclamaciones que habían enviado al diario varios prestigiosos pintores zaragozanos que protestaban por la denominación adoptada por el Grupo Zaragoza, por no representar, en modo alguno, a la totalidad de los pintores plásticos de la capital aragonesa. El crítico aclaraba que el nombre adoptado por Ricardo Santamaría, Juan José Vera y Daniel Sahrún de ningún modo podía significar «ninguna unión de pintores zaragozanos que desgraciadamente no existe. Tampoco recoge lo más significativo de nuestro arte de vanguardia. Para ello, le faltan algunas firmas imprescindibles». El 6-I-1965 el periódico publicó una «Carta abierta del Grupo Zaragoza», en la que argumentaban que su nombre era un homenaje a la «Escuela de Zaragoza», denominación inventada por el crítico francés Jean Cassou para los Pórtico, utilizada por otros seguidores abstractos; pero «para no herir susceptibilidades de otras escuelas locales, oficiales o privadas, y para evitar siguieran confundiéndose con un grupo escolar o escuela poseedora de normas para hacer arte, decidimos la supresión de Escuela, reduciéndola a Grupo Zaragoza, denominación geográfica, a la que, como hijos de la ciudad, tenemos derecho, tal como el señor Azpeitia reconoce». Y se declaraban abiertos a cuantos artistas zaragozanos quisieran integrarse en el grupo, citando finalmente una sentencia de Confucio favorita de Santiago Lagunas: «vale más encender una humilde vela que maldecir la oscuridad».



museos, como es natural, hay un particular seguimiento del Pablo Serrano y algunas críticas sobre la larga gestación de su nueva concepción como Centro Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneo;<sup>10</sup> sin que falten tampoco reseñas de exposiciones en el Museo Pablo Gargallo, en el Museo Camón Aznar y en el Museo de Zaragoza, en la medida en que hubo exposiciones de arte contemporáneo. Pero la artillería dialéctica se la reservó siempre Ángel Azpeitia para la política cultural de las instituciones, que a través de sus premios, exposiciones y encargos han consagrado unas líneas de actuación sobre las que a menudo ha polemizado en sus reseñas para *Heraldo de Aragón*. Un motivo recurrente de sus quejas fue la ausencia de una Facultad de Bellas Artes, que solía esgrimir al comentar el voluntarismo y escasos medios de la Escuela de Artes: su vinculación con esta institución se nota en la atención con que siguió sus exposiciones y la carrera de sus profesores o egresados. Igualmente, por parecidas razones, se nota el cariño a las exposiciones de la Facultad de Filosofía y Letras o del Paraninfo, y a algunos artistas antiguos alumnos de la Universidad de Zaragoza. También la Institución «Fernando el Católico» aparece siempre bien parada, aunque tras el final del franquismo le tomó el relevo en estas actividades expositivas la Diputación Provincial de Zaragoza, que a veces sí se lleva algún duro reproche cuando ha flaqueado a juicio del autor la habitual excelencia expositiva en el palacio de Sástago. Más beligerante aún se ha mostrado nuestro protagonista con el Gobierno de Aragón, por la desigual trayectoria de la Sala Hermanos Bayeu, cuando existía. O con el Ayuntamiento de Zaragoza, sobre todo si la calidad media de la oferta artística contemporánea en sus salas más modestas contrastaba a su parecer con exposiciones protocolarias en la Lonja. Con todo, él es el primero en reconocer la excepcional riqueza de la oferta artística zaragozana, de la cual, las páginas siguientes ofrecen un singular testimonio.

Ojalá sean ocasión de disfrute y aprendizaje para muchos lectores, como lo han sido para mí, a pesar del ímprobo trabajo que me ha conllevado revisar y escoger o descartar tantos artículos. He contado con la ayuda eficaz de Manuel Sánchez Oms al escanear los textos y de María Luisa Grau Tello en la revisión editorial: a ambos quiero hacer constar mi agradecimiento. También he de agradecer efusivamente a Prensa de la Universidad de Zaragoza el entusiasmo con el que en seguida aceptaron publicar este libro, y también estoy en deuda por su contribución con la Institución «Fernando el Católico», el Instituto de Estudios Altoaragoneses, la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, la Asociación Española de Críticos de Arte, el grupo de investigación consolidado «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública» y *Heraldo de Aragón*. A veces he pasado un poco de vergüenza al tener que porfiar ante ellos en un papel de pedigrüño, que no esperaba tener que ejercer cuando Ángel me propuso

<sup>10</sup> Muchas veces ha lamentado los vaivenes y falta de proyecto para un museo aragonés de arte contemporáneo, singularmente al reseñar, el 2 de mayo de 1991, la exposición celebrada en el Museo Pablo Serrano, o la que en el mismo centro daba a conocer la obra gráfica donada por el coleccionista Román Escolano, comentada el 23 de mayo de 1996, así como la dedicada por esa institución a la donación de Félix Adelantado, reseñada el 2 de mayo de 1991.

esta tarea y la asumí encantado, dejando de lado otros trabajos, entre ellos una antología de los artículos de crítica de arte de José Camón Aznar (espero no haber quemado todos mis cartuchos, y que si les tengo que volver a solicitar ayudas me vuelvan a abrir sus puertas). Siento mucho que este libro no haya salido a tiempo para las celebraciones del cincuenta aniversario como crítico de arte de su protagonista, pues ni él ni yo imaginábamos que resultaría tan lento y complicado; en todo caso, nunca me han faltado las palabras de aliento de Ángel Azpeitia, así que a él, sobre todo, he de dar las gracias, pues sin su colaboración en el acopio y revisión de materiales no me hubiera sido posible llevar a buen puerto esta iniciativa.

## Referencias citadas

AZPEITIA BURGOS, Ángel *et al.* (2002): *Diccionario antológico de artistas aragoneses, 1947-1978*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

— (2002): *Diccionario de arte contemporáneo y terminología de la crítica actual*. Madrid, Compañía General de Bellas Artes.

— (2003): *Mirar dentro de la Caja: Exposiciones de la Sala CAI Luzán (1962-1977-2000)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

BIRNBAUM, Daniel e Isabelle GRAW (eds.) (2008): *Canvases and Careers Today. Criticism and Its Markets*. Fráncfort: Stenberg Press-Institut für Kunstskritik.

GARCÍA GUATAS, Manuel, Jesús Pedro LORENTE e Isabel YESTE (eds.) (2009): *XIII Coloquio de Arte Aragonés: La ciudad de Zaragoza, 1908-2008*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, y Concha LOMBA SERRANO (eds.) (2009): *XII Coloquio de Arte Aragonés: El arte del siglo xx*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

GUASCH, Anna Maria (1997): *El arte del siglo xx en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

LANDÍBAR, Susana (2001): «Sobre la escultura», en Ángel AZPEITIA (comisario), *Escultura aragonesa de los ochenta*. Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2001, pp. 25-55.

LOMBA SERRANO, Concha (2002): *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*. Zaragoza, Ibercaja.

LORENTE, Jesús Pedro (2005): *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO, Manuel (2011): «Crítica de arte en Aragón, 1900-2011», *AACADigital*, n.º 17 (<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=597>).

— (2011): *Ángel Azpeitia: Historiador y crítico de arte: Intensidad radial 1933-2012*. Zaragoza, Aladrada.

reseñas  
escogidas  
1962-2012



15 DE MAYO DE 1962

## Luis Berdejo en la Sala del Palacio Provincial

Buscando los polos de la representación pictórica, e incluso de todo el Arte, hallamos en uno la forma rígida y tangible, que puede llegar a la ordenación geométrica, mientras que en el otro se presenta la expresión cromática, fluida e impalpable.

A partir de la ruptura de la forma llevada a cabo por el impresionismo, se inician los intentos de recomposición estructural. Particular importancia reviste la aportación del cubismo, que descubre el valor de la resolución geométrica y matemática, ejerciendo influencia sobre artistas de las más variadas tendencias.

Luis Berdejo es un amante de la forma, de una forma ponderada, de lleno en el camino de la reproducción real. Nada más evidente, liso y directo que sus bodegones. Nada más normal ni más asequible. Tratados con sobriedad y realismo, pertenecen plenamente a la pintura figurativa.

Desnudos y retratos de admirable corrección, ofrecen una muestra de buen hacer. Algunos, como *Figura*, son prueba de un dominio que se acerca a la maestría. Pecan quizá de academicismo, si el academicismo es un pecado.

Pero Luis Berdejo ama la estructura por encima de la semejanza. En ocasiones, se aparta de la exacta reproducción visual, para darnos composiciones que inciden en el neocubismo, con adecuado análisis de línea y color en elementos que no llegan a quedar totalmente aislados. Es aquí donde residen sus mejores aciertos.

Entre el valioso conjunto, deben destacarse *Figura*, *Peinándose* y los tres bocetos, pertenecientes a la última tendencia apuntada.

30 DE JUNIO DE 1962

## I Bienal de Pintura, «Premio Zaragoza»

La Bienal de Pintura de Zaragoza tuvo su primer éxito en la cantidad y calidad de obras presentadas, prueba de una brillante, organización, en la que, con el Ayuntamiento, ha colaborado el pleno de las instituciones de nuestra ciudad. Ahora, se apunta un segundo éxito, quizá de más consideración: la asistencia de un público numeroso. Y aquí radica la extraordinaria importancia de esta I Bienal, en que toda esta labor no se ha hecho para un reducido grupo de entendidos, y ha de tener,

principalmente, una función educadora del gusto. Era, por tanto, absolutamente necesario, y así parece haberlo estimado el Jurado de Admisión, dar cabida a todas las tendencias. De este modo, la extrañeza ante un nuevo sentido estético que, por otra parte, no tenía por qué resultar tan nuevo, desaparecerá cuando se hayan comprendido sus «reglas de juego». Se ha dicho que ninguna norma hay en arte que no pueda ser removida. Bastará recordar, por ejemplo, las audacias del «Dadá», escuela tan anárquica como efímera, y que, sin embargo, tan poderosa influencia tuvo sobre el surrealismo naciente. En pintura, toda revolución supone una conquista; pero es preciso que los ojos se habitúen a mirar lo adquirido.

Lo que puede verse en esta exposición no es, hablando en sentido absoluto, revolucionario. Es más, la mayor parte de los artistas se mantienen en un tono «digerible» para el público en general. No obstante, significa mucho, si tenemos en cuenta el valor medio y las tendencias de las exposiciones que acostumbramos a padecer. E incluso es seguramente una virtud que las novedades se presenten de una forma asequible. Es curioso observar las reacciones del Público visitante ante determinados cuadros más o menos abstractos.

Lo cierto que el tema forzado de paisaje ha supuesto una dificultad para los extremos no figurativos. Sin embargo, hay algo en las obras de Enrique Barandiarán y Francisco Sempere. De este último es muy destacable *Pintura*, con una sólida valoración de la materia, que habría que conectar con el movimiento no objetivista y con algunas creaciones suprematistas.

Más poderosa es la influencia de las escuelas estructurales, con un fuerte sentido de la línea, que encuentran campo apropiado en el paisaje urbano. El mismo cubismo, superado o no, ejerce profundo influjo sobre maestros pintores que no pueden olvidar el valor de la forma y la esquematización geométrica.

Decorativismo y pintura de raíz académica ocupan su amplio e inevitable lugar.

Tal vez hubiera podido pedirse una mayor calidad para nuestra Bienal o una más rígida selección, ya que una pequeña parte de los cuadros que se exponen no escapan a la categoría de aficionados modestos. Pero lo mucho de positivo supera a lo poco de criticable. Nada hay perfecto, y la Bienal cumple muy afortunadamente su principal función. En un próximo futuro, hay que augurar excepcional resonancia para el «Premio Zaragoza». Tanto el Sr. Gobernador Civil de quien partió la idea de este certamen, como el Ayuntamiento y cuantos han colaborado en su organización, merecen el mayor elogio.

La relación de cuadros premiados fue publicada con motivo de la inauguración, y figura en el catálogo, lujosamente editado.

En la concesión de distinciones, el Jurado se inclinó, con muy buen criterio, hacia obras con seguridad y completa corrección técnica, dentro de los más sólidos valores. Así, se otorgó la Medalla de Oro a *Florenia*, de José Beulas, que presenta además, en *Estrecho de Quinto*, un aspecto menos elaborado, pero quizá más expresivo. En ambas ocasiones, se aprecia una voluntaria reducción de la gama de color y muy hábil factura.

Con la misma idea parecen haberse elegido el segundo y tercer premio: Luis Berdejo Elipe, en un cuadro a base de tonos grises, de iluminación muy bien matizada; y *Albarracín*, de Luis Domingo, con preferencia para el dibujo y excelente dominio de la perspectiva.

Entre los premiados es forzoso destacar *Parcelario*, de Alberto Coma Estadella, composición casi cartográfica, con reminiscencias de vista aérea, que se adapta al más estricto sentido de paisaje agrario. Su magnífico equilibrio de color y forma hacen pensar en el abstracto.

Gran dominio técnico demuestran los tres cuadros de José Puigdemgolas; así como la aportación de Jacinto Olivé; *Junto al río*, de Vicente Delgado Rubio; los paisajes zaragozanos de Andrés Conejo, o la perspectiva de Albarracín, de Baqué Ximénez.

Sin entrar en detalle, ya que resulta imposible reseñar, ni siquiera de pasada, cuanto hay merecedor de atención, pueden citarse algunos nombres. Juan Ribera Berenguer nos ofrece una prueba de su hacer enérgico en *Patio de hospital*. Con *Paseo*, de José Cerdá, admiramos la resolución de profundidad y luz. Julián Borreguero nos da su visión personal en *Interpretación de Borja*. *Los Mallos de Riglos*, de Mariano Cariñena, sincronizan volumen y colorismo luminoso. Aún habría que destacar el dominio paisajístico de Pedro Bustamante; la versión de la tierra aragonesa de Juan Gimeno Guerrero, y el sentido que Salvador Chordá demuestra para el color puro. A Bernardo Sanjuán se debe una de las creaciones más interesantes, siendo también notables las obras de Virgilio Albiac, Miguel A. Albareda, Rafael del Real, María Pilar Moré, María Pilar Burges, Martínez Novillo, Vicente García, Antonio Mateo, Antonio Guijarro y varios otros que, insistimos, resulta imposible reseñar.

El Museo de Bellas Artes ofrece un marco adecuado, resultando excelente el montaje y la iluminación. Únicamente hay alguna deficiencia en el conjuntado de luz natural y artificial, difícil de resolver.

En definitiva, la I Bienal de Zaragoza ha constituido un logro sin precedentes, éxito que sin duda ha de aumentar en versiones sucesivas.

5 DE OCTUBRE DE 1962

## José Beulas, en la Sala Libros

Magnífica inauguración de la temporada en la Sala Libros. Es sobradamente conocido el prestigio de José Beulas, que a sus numerosos galardones añadió recientemente el Premio Zaragoza (Medalla de Oro) de nuestra I Bienal.

José Beulas sigue trabajando en la mejor de sus líneas, pero cada nueva presentación de sus obras supone un positivo progreso.

La tendencia a la descomposición geométrica que nos presentó en *Florenia*, persiste en los aspectos urbanos (Gerona, Ávila), ahora más jugosos, aunque quizá menos elaborados.

Pero lo característico de Beulas es aún su fiel y personalísima interpretación del paisaje aragonés, del mejor de nuestros paisajes: seco, árido, con fuertes contrastes de luz, monótono en la gama, pero lleno de armonías insospechadas. Varias de estas interpretaciones de la tierra aragonesa se nos ofrecen ahora junto a *Estrecho de Quinto*, que ya había tenido ocasión de admirar en la Bienal.

Este exacto sentido del campo y del sol, de las hileras de viñas y la tierra que se comba, casi viva, es, sin duda, las medida de las enormes posibilidades de Beulas, sin que la acertada realización de visiones más suaves, como los bosques de Odesa, tendente a la impresión, puedan alcanzar tanta fuerza.

Una mención aparte merece su *Catedral de Huesca*, impecable de técnica, donde la masa carcomida de piedra dorada se contrasta y armoniza con el azul del cielo. Este cuadro puede señalar todavía una nueva dirección igualmente fecunda, porque Beulas es, en monumentos como en paisajes, un ferviente admirador de nuestra región.

17 DE OCTUBRE DE 1962

## Exposición de Arte Zaragozano Actual

Patrocinada por la Comisión de Festejos del Excmo. Ayuntamiento, se abrió al público la «Exposición de Arte Zaragozano Actual», de cuya inauguración *Heraldo de Aragón* dio cuenta oportunamente.

Esta muestra de arte actual en nuestra ciudad se considera fase previa para la selección con destino al «I Certamen Nacional de Artes Plásticas», convocado por el Servicio de Educación y Cultura, certamen que, a juzgar por los objetivos de sus organizadores, está llamado a adquirir notable importancia y hasta, seguramente, a modificar criterios respecto a las nuevas corrientes artísticas, «rompiendo los usuales medios de selección», si, efectivamente, no se deja llevar por prejuicios.

La exposición, efectuada en el Museo de Bellas Artes, ha sido de extraordinario interés, tal vez la más interesante del año. Menos segura, menos hecha que la I Bienal, se ha ofrecido, en cambio, más abierta a los distintos estilos y, por consiguiente, más prometedora.

Reunido el Jurado, bajo la presidencia de don Antonio Beltrán, se han concedido los premios de la fase provincial, en la forma siguiente: Premio Goya de pintura, dotado con 15 000 pesetas, a *Plaza de la Catedral*, de Alberto Pérez Piqueras, con un accésit para *Montalbán*, de María Pilar Moré. Premio Pablo Gargallo, de escultura, a *Homenaje a Leonardo*, de Ricardo L. Santamaría.

En pintura fueron admitidas ciento cuarenta obras, varias de ellas, entre las que se cuenta algunas de las más apreciables, fuera de concurso. Así, el *Adán y Eva*, de Luis Berdejo, los tres cuadros de Mariano Cariñena o las *Fluctuaciones*, de José Orús, dotadas de poder irradiante y fuerza singular.

Abundan las tendencias de actualidad, tales como el abstracto que representan Juan José Vera y Ricardo L. Santamaría, verdadero intermedio entre pintura y escultura, que



arranca en la búsqueda —casi en la experimentación— de nuevas formas. Este nuevo formulismo no representa la realidad, sino que simboliza los estados esenciales del Universo. En sus «relieves», sobre todo en los de Vera, podría encontrarse un punto próximo a los de Jean Pougny. Hay también otros varios abstractos, entre los que deben destacarse los de Santiago Lagunas. En cambio, Daniel Sahún, artista para quien repetidamente hemos apuntado muchas posibilidades, parece evolucionar hacia el informalismo, ya que sus arpilleras pretenden más «ser» que representar o simbolizar.

Una mención especial merecen: *Contrapunto*, de Rafael del Real, con hábil contraste de luz; el colorismo de María Pilar Moré, y los paisajes aragoneses de Juan Gimeno Guerri, cercanos a los de Beulas. Junto con ellos, conviene anotar la obra de Virgilio Albiac, Julián Borreguero, Jesús Unquera, Guillermo Castellano, Ander Isasi, Concepción Andrés, Fany Lozano y Alicia de la Puente. Luis Díez presenta dos cuadros, en los que el sentido geográfico de la erosión le lleva a un geometrismo próximo a las directrices cubistas. María Pilar Burges expone su proyecto para el mural de un ábside, que sería grato ver realizado. En cuanto al Premio Goya, Alberto Pérez Piqueras nos da una creación solidísima, con estudio a base de planos iluminados, que nos recuerda inevitablemente a las de Marín Bagüés.

Fuera de esto, y salvo alguna omisión involuntaria, poco hay que valga la pena, puesto que una buena parte de las obras ni siquiera debieron ser admitidas.

Por lo que se refiere a escultura, el certamen ha representado una desilusión, en la que no solo tiene parte el escaso número de obras que han concurrido.

Se ha dicho recientemente que el público otorga su preferencia a la escultura, cansado del engaño que se oculta bajo parte de la pintura extraplástica, exigiendo, al menos, el dominio de una técnica (fundido, talla o modelado). Sin embargo, no es esta nuestra opinión. La necesidad de una técnica artesana resta, en efecto, número de autores, pero la preferencia del público por el arte tridimensional viene del momento que atravesamos. Cada vez que el espíritu artístico se desvía de la sumisión a la realidad o ingresa en el dominio de los símbolos, se da un momento favorable para la escultura. Por ello resulta más decepcionante esta pobre aportación.

Las mejores posibilidades se centran en Félix Burriel, Ricardo L. Santamaría y Juan José Vera, pudiéndose añadir, a lo sumo, las pequeñas figuras macizas de M. Antonio Urdániz. Entre ellos, Félix Burriel resulta el más seguro, si es que la comparación es factible entre estilos tan dispares. No obstante, Santamaría, más audaz y de tendencia mucho más convincente, ha obtenido el Premio «Gargallo», con entera justicia. Su obra abstracta tiene algo de constructivismo, por sus armazones de madera encerrando el espacio. No oculta su admiración al movimiento y a la máquina (Homenaje a I. B. M.) En la misma línea sigue Vera, quizá más dado a lo simbólico y expresivo (*Après la guerre*). También es preciso señalar las forjas de Ulises Paramio y Pablo Remacha.

Para el «I Certamen Nacional de Artes Plásticas» han sido seleccionados, en pintura: Pérez Piqueras, Moré, Berdejo, Vera, Santamaría, Albiac, Gimeno Guerri, Borreguero, Orús, Del Real, Sahún, Cariñena y Abenia. En escultura: Santamaría, Burriel y Remacha.

21 DE NOVIEMBRE DE 1962

## Martínez Novillo, en la Sala Libros

Una de las características que da unidad a la denominada Escuela de Madrid es su apertura a los influjos de la renovación europea. De esta Escuela de Madrid y por lo tanto, con espíritu abierto a cuantos hallazgos puedan aportarse, arranca el excelente pintor Martínez Novillo.

Martínez Novillo es artista al que resulta forzoso destacar especialmente entre el número, un tanto amorfo, de los que acostumbran a visitarnos. La mayor parte de ellos nos obsequian con una enumeración de premios conseguidos en exposiciones diversas. No queda más remedio que desconfiar. Al parecer, no es muy difícil obtener galardones en un sitio o en otro. Pero hay que insistir en que ahora tropezamos con una excepción: Martínez Novillo ha merecido la Primera Medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes y, desde luego, con la máxima justicia. El conjunto de cuadros que presenta en la Sala Libros está entre lo mejor, y aun diríamos que es lo más importante que hemos visto en la temporada, si no nos resistiéramos a las comparaciones.

Su pintura mantiene el contacto con lo figurativo (bodegones o edificación). No obstante, es mucho más actual que la mayor parte de los abstractos, de los que, por lo demás, tiene casi todas las virtudes: cálculo de equilibrios estáticos, relaciones de color y de distancia, situaciones armónicas...

La obra de Martínez Novillo está profundamente meditada. Nada es dejado al azar; pero al mismo tiempo, sabe escapar del frío razonamiento especulativo.

Preferimos sus guaches, más brillantes, donde el blanco consigue muy buenos efectos luminosos. Sin embargo, también sus óleos, más densos en color, están dotados de poderosa personalidad.

Con una buena parte de la Escuela de Madrid, ha sufrido influencias cubistas con su secuela de marcha a las estructuras íntimas, prescindiendo del lento montaje descriptivo. Pero no hay que suponer a Martínez Novillo tan ligado a escuela que no haya alcanzado independencia y originalidad. Está totalmente en posesión de su estilo lo cual ya es bastante decir.

Hemos de felicitar a la Sala Libros por su acertada selección de expositores.

7 DE DICIEMBRE DE 1962

## Exposición monográfica sobre «Albarracín», de María Pilar Burges

No se puede ocultar la simpatía por una pintora que, como María Pilar Burges, se entrega totalmente a los temas, se «enamora» de ellos. Si además se trata de algo como Albarracín, es forzoso compartir su admiración.

La temática no carece de importancia en la obra de María Pilar Burges. Esto, a pesar de que sus buenas calidades texturales y su sentido del color le permitirían incluso abandonar la figuración, bastando para demostrarlo la presencia de cuadros

como *Fósil*. Pero estamos ante un episodio de compenetración entre el artista y el objeto. Así le sucedió en Albarracín, como antes le había sucedido en París.

Idealmente, puede reconstruirse la llegada y la sorpresa. Tras *Las murallas*, todavía con esquemas compositivos habituales, se deja ganar por el contraste de color y sombra, por la luz intensa del barranco de Santa María. Abordará luego aspectos parciales: tierra o sol, personas o casas, para llegar a la definitiva fusión en su propio autorretrato.

María Pilar Burges recuerda, sin extremar los parecidos estilísticos, a otra gran enamorada del color, Sonia Delaunay, por sus ritmos circulares (*Amanecery Crepúsculo*) y también por su nada desdeñable voluntad de aplicación del arte. Ahora hemos podido ver algunas muestras, a las que las forjas de Ramón Bellido prestan adecuado marco.

Es característico su deseo de nuevas adquisiciones. En lo más lineal, en realizaciones como *El despertar*, recuerda aún momentos anteriores. Pero ha llegado a aplicar la materia con mayor fuerza, a la manera de pequeños grupos sólidos o granos cereales, y así lo hace, por ejemplo, en *Guadalquivir*. Prosigue, en una palabra, su excelente evolución.

La exposición, que consta de treinta cuadros y varios dibujos, ha sido presentada en la Sala del Palacio Provincial, bajo patrocinio de la Institución «Fernando el Católico» y el Instituto de Estudios Turolenses.

13 DE DICIEMBRE DE 1962

## Forjas de Pablo Remacha en la Sala Baylo

El dominio que de la forja viene demostrando Pablo Remachá es ya de todos conocido.

Pablo Remacha dedica su saber a las artes aplicadas y con ello está, como ya hemos repetido en diversas ocasiones, muy al compás de los tiempos.

Una técnica muy segura se pone al servicio de las pequeñas cosas, candiles o candelabros, convirtiéndolas en objetos de arte. En verdad, merece la calificación de alta forja.

Su inquietud le lleva hacia nuevos caminos. Las figuras se estilizan en un *Calvario* espiritual, o bien trata de encontrar rasgos arcaizantes para sus *Cristos*.

Igualmente incide en el mito o en lo simbólico, terreno muy apto para la escultura, como en su *Centauro español*, visión del caballero don Quijote.

Hay predominio de la línea. No el bloque, sino el espacio en que las extremidades juegan papel para el volumen total, con tendencia a las estilizaciones.

Pablo Remacha sigue siendo un gran exponente del concepto de *artesano-artista*.

22 DE DICIEMBRE DE 1962

## Exposición antológica de la Escuela de Madrid

El Ateneo de Madrid, con el patrocinio del Ministerio de Información y el Ayuntamiento de Zaragoza, ha organizado en nuestro Museo Provincial de Bellas Artes una magnífica exposición antológica de la llamada Escuela de Madrid, de cuya inauguración dio cuenta *Heraldo de Aragón* días pasados.

Vale la pena recorrer con detenimiento los claustros de nuestro Museo, que han quedado como rejuvenecidos con esta colección de arte contemporáneo, en la cual se reúnen buena parte de los pintores de mayor importancia en la actualidad, aunque no todos hayan concurrido con obras mayores.

Recientemente comentábamos que una de las características que unifica a este movimiento, dentro de su diversidad, es la apertura a las corrientes europeas. Esta disposición hacia toda nueva tendencia dota a la escuela de una singular capacidad de evolución, hasta el punto de que, para entenderse debidamente, hay que hablar de varias y sucesivas escuelas de Madrid.

Un precedente ilustre, Juan Gris, dejó marcada su huella en la fuerza de composición y seguridad de las estructuras. Pero las columnas fundamentales se encuentran en los tres grandes maestros: Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. De este último hemos podido admirar una buena muestra, en cuanto a voluntad de llevar al paisaje las posibilidades expresionistas.

La directriz de Solana, que también se deja sentir sobre Palencia, es seguida, por ejemplo, en el *Bodegón religioso*, de Máximo de Pablo, por lo que se refiere a referencia temática, o bien en la espesa y modelada inspiración de la materia de Juan Guillermo, que difiere, no obstante, en la minuciosa grafía de la realización.

En todo caso, la norma no es imitar. Los maestros dan «el síntoma; no el síndrome», como dice Sánchez Camargo. Un Zabaleta asimila al mismo tiempo el rigor formal, nacido del cubismo, y una violencia de color, de abolengo «fauve». Pero su propia personalidad se impone.

El expresionismo significa también una constante: así, hemos podido ver las obras de Rubio Camín; de María Antonia Dans, con su galleguismo jubiloso y su potencia imaginativa; o del excepcional Mateos, pleno de espíritu burlón y del más antiacadémico colorismo.

Ya hemos apuntado la preferencia estructural. En el grupo de mayor preocupación formalista puede adscribirse a Lara, a Julio Antonio Ortiz, con sus escuetas figuras flotando sobre el fondo; y también, pasando al abstracto, a Mampaso.

Son abundantes los no imitativos, que llegan a ello por los más diversos caminos: desde la clásica latinidad, como Vaquero Turcios, del que aún recordamos los torsos de emperadores romanos, o, como Caballero, desde un surrealismo dudoso, avalado por un dibujo solidísimo.

La confluencia del expresionismo con la neofiguración, término de evolución en varios pintores, podemos verla en H. Mompó, que se ha ido alejando del expresionismo propio, conservando, sin embargo, su musicalidad cromática; en la *Maternidad de Vento*; o en los cuadros de Albalat y Genovés.

Otros abstractos, más o menos próximos, tenemos en Santalo, Sáez, Suárez, Vela, Manrique, Canogar, Droc, Echevarría, Francés, Rivera y Zobel. En el mismo campo inciden: el *Artefacto núm. 2*, de Manuel Méndez, próximo al suprematismo o más bien al constructivismo; la excelente *Pintura número 178*, de Antonio Lorenzo; y el relieve de Lucio Muñoz.

En cambio, en la figuración tradicional quedan pintores de la categoría de Zabaleta, Ortega Muñoz (del que se expone *Cruce de caminos*, con su hacer parco y ascético), Palacios, Avia, Antonio López e incluso el suprarrealista Gregorio Prieto, que se muestra buen dibujante en su *Homenaje a Murillo*.

Quedan aún autores como Martínez Novillo, comentado con motivo de su reciente exposición; Villaseñor, en un cuadro específico de planos luminosos, versión particular del tenebrismo; las interesantes *Seis versiones de una aparición*, de Vera; el alto valor de Farreras; la composición de Cárdenas; o el colorido de Delgado, donde la plástica de ordenada traducción visual, va predominando sobre la realización.

Presentan también obras: Barjola, Trinidad Fernández, María Victoria de la Fuente, García Abuja, García Ochoa, Lago, Medina y Molina Sánchez, cada uno de los cuales bien merecería un especial comentario.

Esta muestra de arte actual ha sido, sin duda, lo más destacado que podía ofrecerse, ya que constituye una verdadera visión panorámica sobre la Escuela de Madrid. Hemos de agradecer la organización, deseando sinceramente se repitan estas iniciativas.

16 DE ABRIL DE 1963

## Pinturas murales de Alejandro Cañada en la Diputación Provincial

Durante estos días, propicios para el arte sacro, en la Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial se recoge la monumental obra que Alejandro Cañada ha realizado por encargo del ministro de Hacienda, señor Navarro Rubio, para la iglesia de Burbáguena, su pueblo natal.

Se presentan cuatro de los seis grandes paneles destinados a dicha iglesia, además de otro que ha de colocarse en el baptisterio de Castelserás.

Los bocetos nos permiten ver el adecuado paso entre concepción y realización, sin apenas variaciones. Gracias a ellos hemos podido admirar también los motivos de *Crucifixión* y *San José Artesano*, que, por estar ya montados, no pueden exponerse.

Alejandro Cañada nos muestra en sus murales una íntima compenetración con la temática religiosa, al mismo tiempo que un ponderado sentido de modernidad.

Las dificultades de una pintura en estas dimensiones se esconden ante la aparente facilidad de la realización, como si el único problema fuese la proporción de tamaño. El autor se revela, como un técnico envidiable. Excelente dibujante, se recrea en los estudios de línea y perspectiva, como lo hace, por ejemplo, en las manos de su panel de la *Cena*.

Una evidente unidad formal, junto con una gama plenamente adaptada a los murales, armonizan el conjunto. Sin embargo, Alejandro Cañada, como por virtuosismo, da en cada tema el tono de color dominante de acuerdo con las representaciones: blanco para la *Eucaristía*, piedra para la *Elección de Pedro*.

En resumen, una obra sólida e importante, de maestro, casi a la manera de los antiguos pintores de catedrales, con algo de artesanía y de elaborado trabajo, donde el saber hacer se pone al servicio de los más altos Ideales.

16 DE ABRIL DE 1963

## XXVI Salón del Estudio Goya en el Centro Mercantil

Como todos los años, y con motivo del «Día del Artista», que ha de celebrarse el próximo domingo 21 de abril, el Estudio Goya contribuye en el presente con una nueva aportación.

El número de expositores es corto, solamente ocho esta vez; pero su tónica de conjunto ha mejorado con respecto al XXV Salón, que se exhibió en 1962.

Entre los más destacables sigue figurando José Plou, mejor en su *Abrazo* que en el *Ángel*. Próximo a este, José Esparcía, que se afianza cada vez más en la figura y en el paisaje, y ha conseguido en *Deberes* o *Enfadada* retazos de género muy apreciables.

Luis Díez marcha, en sus aspectos pirenaicos, camino de una naturaleza que se geometrizaba y nos recuerda a su anterior *Erosión*.

La faceta más académica viene dada por el bodegón de Luis Esteban, mientras que José Luis Blasco, más avanzado, continúa señalándose en el paisaje urbano.

Mención aparte merece la infantil pintura de Ester Sevil, dotada, no obstante, de peculiaridad.

Un retrato de Ángel Bayona y ocho apuntes de Eugenio Marco completan la muestra, que da una idea de cierta evolución en el Estudio Goya.

7 DE MAYO DE 1963

## «Seis pintoras zaragozanas y una ceramista», en la Diputación Provincial

Fue inaugurada el sábado la primera exposición del interesante ciclo «Seis pintoras zaragozanas y una ceramista», patrocinado por la Institución «Fernando el Católico», de la Excm. Diputación Provincial.

Esta fase inicial recoge las obras Julia Pérez Lizano y Teresa Jassá, habiéndose incluido una composición de María José Moreno y otras dos de Julia Dorado. De estas últimas esperamos ver algo más las fases siguientes, junto a Piluca Clúa, María Pilar Marco y Marilyn Navarro.

Ya en alguna ocasión, habíamos apuntado la gran afluencia femenina a la pintura, durante los últimos tiempos, así como algunas características especiales que entraña. Casi todas estas notas se hallan presentes en los cuadros de Julia Pérez Lizano, que pueden sintetizarse como un decidido predominio del valor visual y del colorismo sobre la ordenación lógica del conjunto.

Julia Pérez Lizano tiene una acusada personalidad que se traduce, principalmente, en un impacto por el color. Por otra parte, su tendencia a lo puramente decorativo queda de sobras compensada por sus hallazgos en procedimiento y materiales.

Presenta una colección de paisajes y flores, en la que, por composición y fondos, se encuentran reminiscencias ocasionales del arte oriental.

Todo ello grato a la vista y, en definitiva, brillante.

En cuanto a Teresa Jassá, merece un especial comentario como ceramista.

Casi tan viejo como el hombre es el noble «arte del fuego y de la tierra», ligado a las manifestaciones de la Prehistoria. Todas las épocas han sentido un profundo respeto por esta forma de modelado en barro, que tanto recuerda a la *Creación*. Teresa Jassá no ignora las tradiciones que le preceden. Es más, se complace en ellas. Tal vez sus mejores obras son las unidas al pasado, sobre todo sus once platos, recuerdos ibéricos y latinos, como aquellas monedas «del caballo» y la técnica de la barba punteada, que demuestran su amoroso estudio.

Varios de sus platos y dos de sus paneles nos revierten hacia el Museo Celtibérico de Soria, de donde parecen haber despertado.

Pero la gama de Teresa Jassá es muy extensa y un tanto desigual. Algo más bajos quedan su «pescadora» o «segadores». En cambio, son afortunadas las incursiones modernas, como *Maternidad* o sus *Quijote y Sancho*. Igualmente lo son los cuencos, jarras y servicios para cerveza, en donde la cerámica encuentra el objeto para el que fue ideada: servir para el uso, sin olvidar por eso la belleza.

7 DE MAYO DE 1963

## II fase del ciclo «Seis pintoras zaragozanas y una ceramista», en la Diputación Provincial

En el salón de la Diputación Provincial, y bajo el patrocinio de la Institución «Fernando el Católico», se presenta hoy la II fase del ciclo «Seis pintoras zaragozanas y una ceramista», de cuya inauguración dio cuenta *Heraldo de Aragón* días pasados.

Se ofrecen ahora al público obras de Piluca Clúa, Julia Dorado, María Pilar Marco, María José Moreno y Marilyn Navarro, manteniéndose al mismo tiempo algunas cerámicas de Teresa Jassá y varias flores de Julia Pérez Lizano, que ya comentamos anteriormente.

Podría señalarse, en principio, una marcada diferencia entre dos sectores: el figurativo y el abstracto.

En el primero, María Pilar Marco ofrece el peso de una mayor seguridad. Muy exacta —y femenina— en el color, nos da en *Tranquilidad* una buena muestra expresiva, diversificándose en *La Cena*, con resurgencias de arte viejo.

Marilyn Navarro, que en cada nueva aparición resulta más interesante, destaca por su contenida emotividad, de la que es trasunto un cerrar el límite de la forma y descomponer la superficie, disgregando en planos de luz.

En Piluca Clúa, la gama agresiva y la composición de *Linda* se contraponen a su *Barrio viejo de Annecy*, de excelente factura.

Las dos pintoras no figurativas son dignas de atención. Julia Dorado, que demuestra buenas cualidades para el retrato, es, sin embargo, una abstracta convincente, dotada de singular dinamismo. Su *Composición de color núm. 35* recuerda a las de Augusto Puig, aunque más alejada del retorno a lo real.

María José Moreno, con diversa tendencia, brilla por su energía en el trato de la materia, oscilando entre los ritmos circulares y los equilibrios de forma y color, e incide, en una ocasión, en el radiante de negro y fuego.

7 DE JUNIO DE 1963

## Alberto Pérez Piqueras, en la Diputación Provincial

Pérez Piqueras es, ciertamente, en la actualidad, uno de los más destacados pintores aragoneses, y merece esta exposición-homenaje que le dedica la Cátedra Goya de la Institución «Fernando el Católico». La muestra ha sido montada, en su mayor parte, a base de obras propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza o de coleccionistas particulares, y parece recoger momentos muy diversos en la evolución del autor.

Creo haber señalado, y precisamente con referencia a dos de los cuadros que ahora se presentan (*Blanco y azul* y *Plaza de la Seo*) que Pérez Piqueras ofrece en sus específicos planos de luz un punto de contacto con Villaseñor, aun sin llegar a la particular suerte de tenebrismo que este practica. Lo dicho no supone, en todo caso, imitación. Más bien, cuando su arte gusta de detenerse y construir en superficies de color iluminado, se debe a una actitud mental del autor con la que se encuentra en plena compenetración.

Si las realizaciones citadas no bastasen para asociarlo a marcados presupuestos cubistas, podrían añadirse otras indudables, como *Composición* o *Retrato de Carmencita* y *Pilarín Rived*.

En todo momento se advierte un hacer muy trabajado y exacto, que nada deja para improvisar. Composición, estructura y luz sobre superficie, hacen de Pérez Piqueras un pintor de solidez poco común.

10 DE JULIO DE 1963

## Ha sido clausurada la II Bienal de Pintura y Escultura

El domingo fue clausurada la II Bienal de Pintura y Escultura. Hora, por lo tanto, de recapitulación de méritos; momento apropiado para señalar aciertos y desaciertos, recalcando los primeros, porque, en conjunto, lo hecho hasta la fecha con la I y II Bienal supone mucho para el ambiente artístico de Zaragoza.

Todos los medios de difusión locales se han ocupado repetidamente del acontecimiento como lo han hecho también varios que rebasan el ámbito de nuestra ciudad.



Ello ha de redundar en beneficio de un creciente prestigio. Por lo demás, ha habido comentarios para todos los gustos.

En lo que a mí se refiere, no oculto la simpatía por la orientación que se viene dando a este certamen. Siempre habrá decisiones discutibles y, a pesar de lo hecho, siempre quedará mucho más por conseguir. Sin embargo, consuela pensar que los medios «oficiales» no muestran ningún prejuicio en favor de lo estatuido, de lo «clásico» en el mal sentido de la palabra, que vale tanto como decir de lo envejecido y sin videncia. Si acaso han marcado preferencias, estas han sido por lo nuevo. Y así debe ser, indiscutiblemente.

Durante mucho tiempo han sido los seguidores de rígidas normas los que gozaron de favor. Y no digo que los resultados hayan sido deplorables. Han sido, simplemente. Ensayemos ahora lo contrario. Es preciso ser fiel al momento en que se vive. Lo malo no está en los clásicos, sino en los clasicistas, o en una parte, al menos, de ellos, que nada saben encontrar y se conforman con una copia más o menos convencional. «No sigas a nadie, ni siquiera a mí», decía —más o menos— Víctor Hugo. Además, el Arte, como la misma Naturaleza, se complace en una política de balancín. Algo como el ritmo de los días y de las estaciones, en que la luz sigue a la sombra y la libertad a la reglamentación. Y no pasa de prejuicio el decir que el día es más hermoso que la noche.

Valga lo dicho como justificación, si es que la necesita, al criterio de selección, que ha regido para esta II Bienal. Una vez tenido en cuenta, discútanse, en buena hora, los resultados.

En la sección de pintura hay que advertir, no obstante, que no han predominado, ni mucho menos, las tendencias no representativas. Si mal no recuerdo, ha habido poco abstracto entre los premiados, fuera del dinámico *Viaje imaginario*, de Santamaría, y de los dos cuadros de Santiago Montes (*Y la luz se hizo* y *Raíces*) que, por su intención cósmica y creativa, puede encuadrarse en el surrealismo abstracto. Considerando al resto, hay que añadir que los de Ana Izquierdo, Carmen H. Ejarque, García Pibernat, Manuel Valdés, así como los curiosos radios circulares de Agustín Ballester, y poco más.

Quedan, por supuesto, los siempre interesantes «relieves» de Vera Ayuso y Santamaría, y la experimentación de materiales en el *Resurgir*, de Daniel Sahún. En suma, puede que sea entre los zaragozanos donde se advierte una más fuerte escuela no figurativa. No en vano tenemos notables precedentes.

Puede verse, además, bastante de proceso hacia la no figuración, sobre todo en el paisaje. Típico, por ejemplo, en las acertadísimas tierras de Arias, o bien, en Martínez Novillo, uno de los más sólidos pintores de la fecha. Camino semejante sigue el zaragozano Sauz Azona.

En ocasiones, resulta difícil dilucidar si se van perdiendo los elementos de representación o se marcha de regreso a ellos. Así, en la confluencia de la neofiguración, dotada de las conquistas no imitativas, con un expresionismo amplio, pueden situarse varios sectores de las nuevas escuelas de Madrid. Tal es el caso, como referencia, de las obras de Agustín Albalat.

Por cierto, llama la atención el dominio de autores madrileños sobre la aportación catalana. Entre los primeros, destaca la violenta expresividad de Máximo de Pablo, en *La estocada*; la potencia imaginativa de María Antonio Dans; las formas llenas de Barjola; la especial suerte de tenebrismo que practica Villaseñor; la fluctuación eluida en *Manola*, de Francisco Echauz; las excelentes acuarelas de Vicente Delgado Rubio; así como los cuadros de Ángel Medina, Zarco Fortes y Antón Oneo. Aún debe anotarse la aportación de Manuel Mingorance, con su alarde de composición en *Maternidad*, y un adecuado ritmo espiral en *Coliseum*.

Son bastantes los autores que merecen comentario, pero es preciso limitarse a una breve reseña.

Cristino Vera presenta dos cuadros muy sobrios en la gama y de notable fuerza expresiva. Para Antonio Guijarro, los interiores se entregan a un juego de ilusión óptica, con mucha de abstracción, incluso manteniéndose en contacto con la realidad. Alberto Pérez Piqueras continúa construyendo en bien delimitados planos de luz. Juan Gimeno Guerri evoluciona, dentro de su paisaje, hacia una mayor violencia en el color. José Pérez Gil muestra su dominio de los grises, con una sencillez casi franciscana. El geometrismo de Baqué Ximénez adquiere, en *Pueblo*, ricas perspectivas. Mariano Cariñena da prueba, en su *Composición*, de un poco común sentido de equilibrio. De igual modo, cabría detenerse en García Ergüin, Miguel Ángel Albareda, Virgilio Albiac, Regino Pradillo, Eugenio Marco, Ruiz Abascal, Julia Pérez Lizano, María Luisa Monzón, Alberto Datas, María Calvet, María Pilar Burges, García Torres, Arturo Heras, María Asunción Cantón, Luis Berdejo, José Esparcía y Marcos Bustamante.

En cuanto a la Medalla de Oro, *Bodegón musical*, de José Lapayese, está dotado de una cuidadosa división en espacios, hábilmente compensados, y una distribución maestra en planos.

Completamente dentro del campo tradicional, descuella la perfecta técnica de Luis Domingo Gracia, en la que subyace un dibujante de excepción. Soria Aedo nos muestra, por su parte, la mutación desde la manera convencional de *Bailarinas* hasta la más fogosa de *Romería en Monchín*.

Hay que mencionar también la excelente realización de Salvador Chordá; la meditada, aunque ingenua en apariencia, composición de José Tranzo; el personal paisaje urbano de Borreguero; el colorismo de Pilar Arenas; la vivez y exacto equilibrio en *Dos amigas*, de Ismael Balanyá; y los esquemas compositivos de Pilar Moré.

En cuanto a la escultura, empezaré por reconocer que no alcanza el nivel de la pintura, ni por número ni por calidad de las obras, salvo honrosas excepciones. Escultura auténtica (de esculpir, no de modelar) hay muy poca en este certamen. Déficit tanto más lamentable cuando se viene considerando que es esta, precisamente, la modalidad de arte mejor adaptada a nuestra época.

Por tendencias, hay cierto equilibrio. De «neofigurativos» pueden calificarse Vera Ayuso, Antonio Oneu y Santamaría. A veces, como en *El autómatas*, de Vera, es

muy clara la referencia a la realidad. Cierta semejanza, por simbolismo y contacto con lo real, suponen las creaciones de Martín Casas, con sus formas sueltas y movidas; las cerradas esculturas en hierro, de Antonio Sacramento, medidas en la valoración del espacio interior y en la dinámica de predominio espiral; y el *Rey muerto*, de José Cubells.

Entre los no imitativos hay que señalar, además, a Dolores Franco Secorum, Rubio Camín y Juan A. Giraldo.

En plena tradición mediterránea se encuentra, en cambio, Enrique Galcerá, con una *Siesta* espléndida, de sólidos volúmenes.

La Medalla de Oro fue concedida a la obra *Mártir*, de Venancio Martín, realización noble, aunque en pequeño tamaño, que guarda reminiscencias de los «profetas» de Gargallo.

Muy interesante el gran *Toro y torero*, de Ramón Lapayese, por más que los materiales incluidos (pintados además) lo alejen un tanto de lo estrictamente escultórico.

José Gonzalvo hace aparente, en dos de sus hierros, la facilidad para moldear las diferentes piezas en un todo armónico. Martí Sabé aborda con notable acierto, en *Maternidad* y *Vendedora*, las formas angulosas, con predominio del rombo. Así, en fin, se podrían citar las obras de Juan Palomer, Vicente Larrea, Tomás Crespo, Antonio Carillo, Amador Rodríguez y Ricardo Salas.

Un lugar especial merecen dos pequeñas estatuillas: *Gimnasia*, de María Teresa Eguíbar, perfecta en composición y ritmo, y *Portera*, de Antonio Morales, de gran expresividad.

En resumen, esta II Bienal supone un éxito de organización por el que es obligado felicitar al Ayuntamiento de Zaragoza y a cuantas entidades han colaborado en su montaje.

20 DE NOVIEMBRE DE 1963

## Inauguración de la Galería de Arte Kalos

Ayer, a la una y media de la tarde, fue brillantemente inaugurada, en el Pasaje Palafox, la Galería de Arte Kalos. Asistieron al acto el alcalde de Zaragoza, don Luis Gómez Laguna; presidente de la Diputación, don Antonio Zubiri Vidal; vicerrector de la Universidad, don Francisco Yndurain, así como otras varias personalidades zaragozanas.

La idea que ha conducido al montaje de Kalos, llevada de «la mano de don Federico Torralba», no podía menos que constituir un éxito seguro. Esta nueva galería puede ser incluso el comienzo de una nueva fase para el arte de nuestra ciudad.

El acertadísimo montaje es ya una garantía de capacidad y buen gusto. La sala de exposiciones resulta, sin duda, la más agradable de que hasta ahora hemos disfrutado.

Por lo demás, el contribuir a la noble tarea de la decoración es, de por sí, algo que no puede merecer más que alabanzas, sobre todo si sabe orientar y mejorar, con buen

criterio, la estética del público. Hay que dar por hecho que así será, contando con la experta dirección de Torralba.

Se abre la sala con una colección de obras grabadas, originales de Pablo Picasso, Antonio Clavé, Antonio Tàpies y Juan Vila-Casas.

Imposible enjuiciar aquí la obra de estos cuatro grandes artistas, y mucho menos tomando por base realizaciones que, aunque muy notables, tienen carácter de menores.

Tal vez el menos conocido en un amplio sector sea Vila-Casas, excelente pintor catalán, cuya estructura se basa en el orden que ha denominado «planimétrico», con la utilización de líneas entrecruzadas. Cultiva asiduamente el grabado, con exacto sentido de la calidad, del que hemos tenido ahora buena prueba.

De Picasso, se presentan dos grabados ya conocidos (*Paloma de la paz*) y tres lino-leuns, procedimiento en el que el autor ha encontrado un adecuadísimo medio de expresión, con el que se compenetra. Se ha hecho alguna cuidada edición de los lino-leuns de Picasso, pero siempre es grato contemplar originales como estos.

Pueden verse también unas litografías de excepción, obra de Clavé, muy suyas, con esas formas agigantadas (como *Pez en rojo*) y esa tendencia a la fragmentación de los espacios.

Quedan, por último, los aguafuertes de Tàpies, maestro indiscutible del informalismo español, que ha aportado una nueva manera de concebir la imagen.

En conjunto, una magnífica oportunidad para los visitantes y un dignísimo comienzo para una galería de arte, en cuyo porvenir no hay duda.

15 DE ENERO DE 1964

## Joven figuración en España. Sala del Palacio Provincial

Con gran brillantez, fue inaugurada, en la Diputación Provincial, la muestra colectiva «Joven Figuración en España». Como introducción a la apertura, pronunció una documentada conferencia la ilustre crítica de arte y catedrática de Barcelona, doña Mercedes Molleda, con el tema «¿Qué es lo nuevo en la pintura actual?».

En su interesante charla, doña Mercedes Molleda hizo un recorrido panorámico sobre el arte de hoy, comparando su desarrollo, desde lo narrativo hasta el signo, con la evolución de la pintura entre el Paleolítico y el Neolítico. Analizó, seguidamente, las aportaciones estéticas actuales, para concluir lo que hay de nuevo y de subsistente en nuestros días.

Asistió al acto el presidente de la Diputación Provincial, don Antonio Zubiri, e hizo la presentación del conferenciante el director de la Cátedra Goya, don Federico Torralba. La exposición «Joven Figuración en España» incluye un total de cincuenta y nueve obras, bastante diversas entre sí. Tales son las diferencias, que cabe preguntar el motivo por el cual han sido agrupadas.

El término Joven Figuración no deja de ser complejo y corre riesgo de confusiones con la neofiguración. Por supuesto, el primero es más amplio, en cuanto a tendencias, y parece dispuesto a admitir en su seno a toda la pintura que guarde algún parentesco con la imitación. En cuanto al calificativo de joven, incluye —explica ahora Carlos Antonio Areán— una vertiente de edad, entre los veinte y los cuarenta años, a la manera de la Bienal de París, y otra generacional, con el concepto de *generación artística*, no siempre ajustado a los años.

La neofiguración, tan en boga, puede, por lo tanto, incluirse con facilidad dentro de la figuración joven, aunque una parte notable de los imitativos jóvenes no sean neofigurativos. Esto último requeriría características precisas, en contacto con los hallazgos abstractos y en confluencia con el expresionismo.

La anotada diversidad, que hace la muestra un tanto heterogénea, no le quita, de ningún modo, su importancia. Esta iniciativa de la Institución «Fernando el Católico» brinda la oportunidad de conocer un conjunto poco común. Vale le pena detenerse ante la mayor parte de los cuadros.

Solo muy brevemente pueden reseñarse algunos de los autores presentados. Entre ellos, merecen singular atención: Fernando Sáez, encuadrable en una neofiguración cargada de expresividad, lo mismo que la acertadísima obra de Cardona Torandell; Antonio Povedano, con la movilidad de sus ritmos curvos; Carlos Mensa, incorporando arpilleras, a la busca de expresión por la materia; Miguel Rivera Baguer, inmerso en el ingenuismo poético; Juan Guillermo que, en su *Verbena infantil*, hace presente una fragmentación de espacios, recordando los dibujos de Zabaleta; José Beulas, en su ya conocido y excelente paisaje aragonés; Lilianne Less, de fuerte empaste y gruesa pincelada; José M. Rodríguez, afecto a un realismo ingenuo; así como José Lapayese, Mariano Aguayo, Ornar el Nagdi, García Lleret y Ricardo Macarrón.

Enumerar no supone, en modo alguno, una valoración, y mucho menos en este tipo de «concentraciones horizontales» que, con una sola obra, no pueden dar la medida del pintor.

No obstante, hay que insistir en señalar creaciones que revisten también singular interés. Así, el esmalte de Emilia Xargay; *Los olores de margaritas*, de Fausto de Lima, en su línea lírico-burlesca; el singular impacto del *Hannibal*, de Narotzky; la proximidad surreal de John Heras; la disolución formal de Juan Brotat; las equilibradas estructuras de Carmen Pinteño; *La capea*, de Jordi; las incorporaciones objetivas de Martí; el certero popularismo de María Antonia Dans; y los cuadros de María Josefa Colom, Carmen Laffont, Santi Suros, Aurelio Teno, Mari Girona, Victoria de la Fuente, Pepi Sánchez, Mohamed Sabry, Víctor Ventur, Antonio Estradera, Aguilar Moré, María Gloria Morera y Antonio Zarco.

Por tendencias, se advierte un predominio de la nueva figuración, a que ya nos hemos referido. En cierto modo, la pintura actual, por más objetiva que pretenda ser, lleva digerida, para bien o para mal, una serie de hallazgos y experiencias. Toda ella es nueva, en su manera de figurar.

En el lenguaje plástico se impone, sobre todo, la expresión, válida para el procedimiento y para el contenido. Próximo a ello quedan las formas de sugestividad ingenua o mágica. Por lo demás, hay mucha variedad.

Pasando revista, casi lo único que se echa de menos es la calma, esa ataraxia que ha sido considerada como atributo de lo clásico. Pero tal vez sea que nosotros mismos no estamos tranquilos.

En resumen, la muestra es verdaderamente importante. Debe recomendarse una visita detallada a esta colectiva patrocinada por la Dirección General de Información, y cuyo montaje en Zaragoza se debe a las gestiones de la Institución «Fernando el Católico».

20 DE ENERO DE 1964

## Lorenzo Utrilla expone en el Centro Mercantil

Notables variaciones en la pintura de Lorenzo Utrilla, desde su última exposición individual en Zaragoza. Justo es decir que el cambio ha supuesto mejora.

Como era de suponer, ha abandonado la fantasía temática, literaria, por decirlo así. Ya no aparecen aquellos «seres del abismo». Sin embargo, algo perdura, no en lo anecdótico, sino en el tratamiento. Una suerte de juego subconsciente permuta las materias, dando extraños ritmos a la solidez de los paisajes urbanos. Obtiene, de este modo, personalísimas versiones de París: tan personales que se sujetan más al autor que al modelo.

Fluidez; juegos de perspectiva que producen balances e inclinaciones; y tendencia a las gamas uniformes, componen un ciclo coherente, cuyo mayor valor se encuentra en la individualización.

Sus estudios sobre un color predominante (tal *En rojo*) resultan orientadores. Por lo demás, marcada preferencia por los grises y, en todo caso, visiones sombrías y plomizas. Por cierto, a base de ellas obtiene muy buenos efectos en las marinas.

Los paisajes de París, que representan la mayor parte de la muestra, resultan un tanto desiguales.

Desde cualquier ángulo que ahora se aborden las realizaciones de Utrilla, resulta que su técnica, e incluso su puro oficio de pintor, ha experimentado un laudable ascenso. Y necesita seguir progresando, para que el artista, o mejor su curiosa personalidad, no haga olvidar la obra.

10 DE ABRIL DE 1964

## En la Sala Libros, exposición de Agustín Redondela

La Sala Libros presenta una colección de 23 óleos de Agustín Redondela.

Se ha escrito sobre la obra de Redondela que, en definitiva, es una de las más interesantes en el actual momento artístico español.

Ha sido habitual incluir a este pintor en la llamada «Nueva Escuela de Madrid». Prescindiendo de la conveniencia en la denominación de estas «neo», «nuevas» o «jóvenes» escuelas, ha de puntualizarse, como dice Gaya Nuño hablando de Álvaro Delgado, que Redondela es lo bastante clásico —aún en vida— para dejar clausurada su pertenencia a determinado grupo. Más que nada, tiene bien adquirida una personalidad que le permite, con toda justeza, enseñar a otra «nueva» generación.

Por lo demás, a la gente le gustan los hechos y las emociones claras. De ahí viene la inclinación de etiquetar a cada uno con su tendencia. Se trata de facilitar en lo posible. De lo contrario, bastaría con decir que la pintura de Redondela es buena porque, al fin y al cabo, lo bueno y lo malo son las dimisiones fundamentales en todo arte.

De todas formas la «Escuela de Madrid» ofrece, desde la primera a la tercera versión, e incluso a la cuarta, formada por no imitativos, una unidad estilística suficiente para agruparla, pese a su diversidad. Puede afirmarse que su coherencia arranca del acervo común dejado por los tres grandes maestros: Solana, Palencia y Vázquez Díaz.

Dentro de esta directriz, escapando, no obstante, a más estrechas clasificaciones, debe colocarse a Redondela. Es más, en la necesidad de elegir una influencia, se haría sentir, sin duda, el peso de Solana.

Por otra parte, la fuerza expresiva del paisaje nos da una exacta característica. Se trata de una visión peculiar, con incidencia subjetiva y gama de colores muy diferenciada. Los pueblos quedan inmersos en este complejo absoluto del paisaje natural.

Llama la atención un fuerte sentido dramático, cuyo origen no es fácil de precisar. Dramatismo hay, a fin de cuentas, en casi toda obra que merece el calificativo de buena. Tal vez porque dramático es todo lo verdaderamente consciente, muy en especial cuando el hombre asume la representación del mundo que le rodea.

La creación de Redondela es dramática en la mejor de sus acepciones, sin estridencias. Tiene, además, un hacer del que muchos pueden tomar modelo.

Exposición excelente y del todo digna de verse

3 DE MAYO DE 1964

### «XXV años de pintura aragonesa» en el Torreón de la Zuda

En mi pasado comentario me refería a la apertura del Torreón de la Zuda como museo para exhibición de arte actual. El lugar se presta mucho para ello, y es de esperar que se mantenga una muestra permanente.

Las exposiciones en el Torreón se inician con esta de «XXV años de pintura aragonesa», formando parte del programa de las «Fiestas de Primavera».

Han concurrido 24 autores, la mayor parte con pintura, salvo la escultura abstracta de Dolores Franco, con su habitual buen sentido en la continuidad de líneas, y una interesante composición en madera de Ricardo Santamaría.

De Santamaría, como también de Juan J. Vera, resultan particularmente curiosas las obras antiguas. Puede verse un Santamaría figurativo y un Vera (del año 48) en pleno proceso de abstractización que, por cierto, recuerda a los neofigurativos. De ambos, lo mismo que de Daniel Sahún, con sus arpilleras y sus incorporaciones de cartón ondulado y metal, hay realizaciones recientes, en el campo de la neoforma.

Santiago Laguna es siempre digno de respeto, como miembro de la vieja guardia del abstracto zaragozano.

Debe destacarse a Alberto Pérez Piqueras, en su ya conocida *Plegaria*; a Julián Boreguero, dentro de la especial fórmula de contraste luminoso, que viene practicando; así como las exactas estructuras de Baqué Ximénez; la fantasía en blanco, de Manuel Usón, hecha a base de yeso; y la apreciable obrita de Manuel Navarro.

María Pilar Burges ha colaborado con tres cuadros muy dignos, alguno de la serie *Albarracín*, que presentó en la Diputación Provincial. María Pilar Moré continúa siendo un modelo de claridad y limpieza. Virgilio Albiac ha traído uno de sus primeros óleos, todavía sin rozar la neofiguración que actualmente practica. Juan Borobio permanece en pleno dominio real, con muy buen dibujo y perspectiva.

Al capítulo de abstractos antes citados hay que añadir: Ana Izquierdo, que dota su plástica de singular dinamismo; las aportaciones de Julia Dorado y María José Moreno, las dos muy prometedoras; además de las de Teo Asensio y Otelio Chueca, incluidos en la «Escuela de Zaragoza».

Mariano Cariñena oscila entre diversas tendencias, y Jaime Andrés da una serie bastante nutrida en la que se advierten variaciones, predominando la importancia de los volúmenes.

Y creo que con el pequeño cuadro de Socorro Oyarzun y el de José María Peralta —con regusto de boceto para vidriera— puede cerrarse la enumeración.

Estos «XXV años de pintura aragonesa», presentados en el Torreón de la Zuda, adolecen de ausencias lamentables. Nada quiere decir esto en contra de su organización, ni mucho menos de los artistas que han concurrido. Antes al contrario, con las naturales diferencias de calidad propias de una colectiva, el balance es favorable. Sin embargo, es de desear que la colección se vaya completando.

8 DE MAYO DE 1964

## IX exposición de la «Escuela de Zaragoza» en el Centro Mercantil

Después de un ciclo de exposiciones en el exterior, todavía vigente, durante estos días, con su presentación en Lisboa, la dinámica «Escuela de Zaragoza» vuelve a su patria chica, ofreciéndonos la muestra del Centro Mercantil, dentro del programa de las «Fiestas de Primavera».

En diversos comentarios, me he referido a los más asiduos colaboradores del grupo, muy en particular con motivo de su «Abstracción navideña», en diciembre del



pasado año. Demuestran gran capacidad y fuerza expansiva. Han incorporado ahora dos valiosos miembros: Oteló Chueca y Teo Asensio.

Significan, en conjunto, el espíritu del arte no imitativo, esa idea que, un tanto paradójicamente, puede llamarse tradicional en Zaragoza desde aquellos primeros sacrificados, empeñados en luchar contra un ambiente adverso. La figura de Santiago Lagunas y, con distinta medida cronológica, la de Juan José Vera, sirven de hilo conductor y dotan de continuidad y justificación al nombre de «Escuela de Zaragoza».

La «nueva escuela» está trabajando con todas sus fuerzas y consiguiendo resultados palpables, tanto en el terreno de la obra de arte como de cara al público, que no es lo de menos, cuando se pretende abordar el problema con un enfoque social. Es difícil hacer más de lo que ellos están haciendo, para conseguir que los entiendan y, de paso, para abrir las mentalidades a formas artísticas que ya no deben calificarse de nuevas. Aunque solo fuese por esto, merecerían un premio extraordinario. Pero hay más: algo de positivo en cada uno de los expositores.

Por lo que respecta a Lagunas, no puedo olvidar la impresión que me produjeron sus primeros abstractos, porque también fueron de los primeros «míos». Su equilibrio de formas planas es poco común. Y cuando se rompe, incidentalmente, la limpieza de sus curvas da la adecuada contrapartida.

Juan José Vera es la imagen de la inquietud experimental. Siempre hay calidad e interés en sus creaciones de relieve —poco o muy sobresaliente— y en sus tablas negras ensambladas, donde el metal pone su nota objetiva de color. En cambio, no creo (y siento decirlo) que haya acierto en todos sus dibujos, tal vez por precipitación o por repetir la fórmula obtenida.

El más cerebral, casi diría que el aglutinante del resto, es Ricardo Santamaría. Obedece a presupuestos, aunque sin rigidez. En todo caso, sabe encontrar las compensaciones adecuadas, y el entramado geométrico, lineal, se superpone como una motivación.

Hasta el momento, no conozco obra extensa de Teo Asensio ni de Oteló Chueca. Basta, sin embargo, lo presentado, para concederles crédito. Chueca es más sobrio, seguro y meditativo. Asensio practica, sobre óleo o pintura plástica, una técnica de raspado en líneas, muy movida y personal.

Debe señalarse, por último, la evolución de Daniel Sahún. Sus arpilleras e incorporaciones —hay que notar la composición precisa— se habían ido cargando, en una suerte de barroquismo. En consecuencia, las pinturas en azul marcan un viraje súbito. Se observa en ellas, por cierto, fuerte emotividad y un remoto recuerdo de magia o aquellarre.

13 DE MAYO DE 1964

El arte esquemático de Joan Miró.

Exposición de litografías originales en la Galería Kalos

La labor de Kalos ofrece, desde su inauguración, un balance poco común. En primer lugar, la colección de obra grabada de Picasso, Clavé, Tapies y Vila-Casas. Más tarde, la

presentación de artistas americanos, becarios Fulbright. Y, en la actualidad, la excepcional exposición de originales de Joan Miró.

Este artista catalán, una de nuestras mayores figuras en pintura, es ya sobradamente conocido de todos. De cualquier modo, resulta oportuno dar algunos datos de su evolución hasta la etapa final

Se acostumbra a señalar, para las realizaciones de Joan Miró, un periodo inicial, de influencia «fauve» y cubista —con creaciones netamente cubistizantes—, al que sigue el momento central, en el que desarrolla su estilo peculiar, de espacios en fluctuación y esquematizaciones biomórficas y pictográficas. Todavía cabe añadir, a partir de 1940, una doble tendencia hacia lo estrictamente estético y hacia un mayor barroquismo interno.

El genio polifacético de Miró cultiva las más diversas técnicas y, de esta manera, ha trabajado en pintura, escultura, grabado, litografía, *collage* y cerámica, siempre con singular acierto. Obtuvo en 1954, el «Gran Premio de Grabado», de la Bienal de Venecia.

Tenemos ahora oportunidad de admirar un conjunto de once litografías y un «aguafuerte».

Entre las muchas notas y análisis que se han aportado a la obra de Joan Miró, creo conveniente insistir en dos características, quizá las más patentes para el público. Por un lado, su colorismo, puro y de la mejor ley, que debe, sin duda, a la ascendencia «fauve». Es muy visible en varias de las litografías presentadas, con sus rojos, verdes, azules y amarillos, en los que el negro da el valor de contraste. De otra parte, el esquematismo. El esquema—dice Cirlot—viene a significar un intermedio entre la realidad visible y la realidad emocional. Miró lo utiliza como un sistema de enlaces pasionales, que está más allá de lo descriptivo. Constantemente se oponen las formas llenas a lo lineal, la fluctuación a lo concreto. Solicito atención para cualquiera de los signos: la conjunción, por ejemplo, de aspa y cruz, que se repite, con o sin núcleo central. Las mismas letras no son otra cosa que un signo de significación concreta y convencional. A veces, componen palabras (como aquellos poetas, pintores y escultores); otras, son sencillamente letras, simple alfabetismo. No hay que olvidar que la caligrafía tiene su origen, con mucha probabilidad, en la pintura, individualizándose cuando adviene el arte esquemático, es decir, en la Prehistoria.

Así, concluiríamos que Miró tiene algo en común con el artista prehistórico. Lo cual, por cierto, es muy de nuestro tiempo.

Primitivismo, además, está en pleno contacto con infantilismo. Y no es posible dudar de la inspiración en el dibujo de los niños, si se ven obras como *Mujeres y pájaros*, ese estupendo grabado al aguafuerte.

Podrían añadirse muchas cosas sobre esta colección de litografías: su valoración de la mancha, las formas sueltas sobre el fondo, las calidades técnicas y su matización; a abordar problemas tales como el arranque de su proceso abstracto. Pero creo mejor recomendar que se vean estas doce obras. Vale la pena. Es una exposición cuya visita no debe omitirse.

24 DE MAYO DE 1964

## Marcos Bustamante en la Galería Albiac

La continua evolución, la multiplicidad de escuelas y de hallazgos que ofrece la pintura contemporánea, requieren del artista una mente ágil y abierta a la captación, para no quedar desplazado y aprovechar al máximo las nuevas posibilidades.

Esta transformación alcanza también al sentido estético y, aunque con cierta lentitud, incluso al gusto mayoritario. Sin embargo, un buen número de nuestros pintores, siguen inexplicablemente aferrados a una plástica academicista, cuya función, social y estética, ha caducado.

Por eso, es grato encontrar pintores como Marcos Bustamante. Su mayor virtud es la capacidad de asimilación, que le permite mantenerse dentro de un sentir formal, con todas las adquisiciones estilísticas necesarias para quedar en plena actualidad. Así, las reminiscencias expresivas como en *Niño sentado* o las estructurales de filiación cubista para sus bodegones y para sus paisajes urbanos. Su excelente sentido estructural hace pensar también en estudio de los abstractos.

Marcos Bustamante es, además, un notable paisajista. Los aspectos del campo castellano están vistos a través de una gama rica en grises, sensible y poética. La misma limitación de color da armonía a sus cuadros, y una iluminación tamizada completa el efecto.

Entre la diversidad de tendencias, su obra está presidida por un extraordinario sentido de unidad.

Junto a sus paisajes castellanos y junto a los bodegones, en los que conjuga hábilmente fondo y objetos, hay que destacar *Niño sentado* y *Madre joven*.

En resumen, otra interesantísima exposición que nos ofrece la Galería de Arte Albiac.

10 DE JUNIO DE 1964

## Exposición pro Goya en la Diputación Provincial

La Institución «Fernando el Católico» ha tenido la excelente iniciativa de organizar una exposición, como complemento de la campaña para allegar fondos destinados a adquirir el cuadro de Goya, titulado *El sueño de San José*.

Se ha solicitado la colaboración de los pintores zaragozanos y, una vez más, todos han respondido generosamente, regalando sus creaciones, que serán sorteadas entre el público visitante, previa adquisición de los correspondientes boletos. Es de esperar una elevada recaudación, dada la calidad de las obras aportadas.

La exposición fue inaugurada el domingo, a las doce y media de la mañana, asistiendo el presidente de la Diputación, don Antonio Zubiri, acompañado por el delegado de Sindicatos, señor De Pablos, así como por los señores Beltrán y Serrano Montalvo.

En la sala, ocupa lugar de honor el cuadro de Goya, objeto de la campaña. En torno suyo, se agrupan, física y moralmente, todos nuestros pintores. Es grato verlos así, en una continuidad con el maestro.

Por orden de catálogo, ya que no cabe hacer distinciones en este objetivo común, citamos a los expositores: Félix Adelantado, Virgilio Albiac, Cecilio Almenara, María Cristina Alonso, Jaime Andrés, María Pilar Arenas, José Benedicto, Isabel Bibián, María Pilar Burges, Luis Díez, Julia Dorado, José Esparcia, Luis Esteban, Félix Fuentes, Gimeno Guerri, Manuel Ichaso, Jesús Lapuerta, J. M. de Lecea, José María Liedana, María del Carmen Lope, María del Pilar Marco, Pedro Millán, Carmen Monta, María Luisa Monzón, María del Pilar Moré, Manuel Navarro, José Orús, María Dolores Parra, Julia Pérez-Lizano, Leonardo Pérez Obís, Alberto Pérez Piqueras, Jesús Rabadán, Daniel Sahún, Ricardo Santamaría, María Laura Usón, Manuel Usón, Juan José Vera y Francisco Vicente.

Esperamos que, con el esfuerzo de todos, se consiga enriquecer nuestro Museo con esta pieza excepcional. Es un deber colectivo que los zaragozanos no pueden negarse a cumplir.

La sala de la Diputación está abierta de 11 a 2 de la mañana y de 6 a 9 de la tarde.

2 DE OCTUBRE DE 1964

## Exposición de Artistas Españoles Contemporáneos

Por iniciativa de la Institución «Fernando el Católico», tenemos, en la Diputación Provincial, una excelente exposición. Se trata de la muestra de «Artistas Españoles Contemporáneos», organizada por la Dirección General de Bellas Artes.

Algunas veces conviene pensar la especial fisonomía que presentan las exposiciones colectivas. En ellas, el artista —cualquiera que sea su importancia— queda muy diluido, en relación con el conjunto. Cuando se consigue un todo orgánico, parece que tenemos ante la vista más una «obra» del organizador que una serie de aportaciones de los autores. Interesa subrayar este aspecto ante una colección que pretende recoger un panorama del arte contemporáneo español.

Si, entre figurativos y abstractos, resulta posible encontrar una modalidad, un tono común, será, sin duda, una suerte de ensayo o de búsqueda, en definitiva: una forma de inquietud.

Las técnicas seleccionadas —entra aquí el espíritu ordenador, ajeno a los autores— han reunido dibujos, acuarelas, *collages* y tintas, «obra menor», en fin, a la que, para hacerle perder su sentido peyorativo, se intitula «obra breve». Se ha basado, esta denominación en un doble concepto —temporal y espacial—, por tratarse de cuadros que han precisado una sola sesión de trabajo, y de pequeño formato.

La realización rápida y de tamaño reducido extrema, todavía más, los valores de ensayo, tan patentes en buena parte de la pintura contemporánea. Si algo preocupa de la orientación, prescindiendo, por un momento, de la calidad objetiva, es el que pueda dejar el trabajo en una fase previa, más o menos alejada de la comprensión.

Sería de extraordinario interés conocer las reacciones del visitante, ante una muestra como la que se exhibe en el Palacio Provincial, ya que la desvinculación entre el arte y su público viene a ser uno de los mayores problemas estéticos, planteados en la actualidad.

En cuanto a las tendencias individuales, resulta difícil precisarlas ante una sola creación de cada artista. Tomándolos al azar, podemos decir, por ejemplo, que la *Tauromaquia*, de Barjola, se encuentra plenamente identificada con su posición neofigurativa. En cambio, la *Cabeza*, de Arias, está muy alejada de sus *gouaches* habituales y más aún de sus tierras grises.

*Heraldo de Aragón* dio ya, con motivo del acto inaugural, una referencia completa del catálogo, lo que hace innecesario repetirla ahora. Figuran, desde luego, nombres muy conocidos, como Gutiérrez Cossío, con una estupenda *Naturaleza muerta*; Benjamín Palencia, Redondela, Vázquez Díaz o Vila Casas, con su dibujo planimétrico.

Hay que detenerse también en la tinta china de Alcaín, en la *Mujer sentada*, de Brodat, muy estimable por su regusto arcaizante; en la expresión desatada del *Cristo*, de Alcorlo; en el *Paisaje marinero*, de María Antonia Dans; en las aportaciones de los Lapayese; en los ritmos entrecruzados de Hurtuna, así como en el dinamismo de Venancio Blanco y la fuerza dramática de Máximo de Pablo.

Para completar lo más destacable deben añadirse los nombres de Millares, Vento, Caballero, Canogar, Hernández Mompó, López Sánchez, Clavo, Farreras, Martínez Novillo, Viola y Mateos.

10 DE OCTUBRE DE 1964

## VII Certamen Juvenil de Arte

En la sala de la Asociación de la Prensa, ha sido abierto al público el VII Certamen Juvenil de Arte, organizado por la Delegación de Zaragoza.

Como todos los años, el aspecto que presenta el certamen es muy satisfactorio. Siempre tengo un interés extraordinario por este grupo de jóvenes artistas, a los que, tomando prestado el término deportivo, podría llamarse «la cantera». Desde luego, nada más importante que conocer, en este terreno, la dirección de las nuevas generaciones.

Entre los mayores, destaca, este año, *La huida del torero*, de Pedro Giralt, que trae el recuerdo de las neofiguras de un Barjola. Hay que detenerse también en Lourdes Crespo, muy acertada en su *Bodegón*, con incorporaciones objetivas, y en una de sus figuras en Nati Cañada —mejor *Casas viejas*—; en los dibujos de Pedro Marqueta; y en las aportaciones de Montserrat Murillo y Carmen Cubero.

En algunos abstractos, aunque no se presentan del todo cuajados, tal como en *Las cuatro estaciones*, de Jesús Gil; o *Empina*, de Manuel Soria, que intenta asemejarse a nuestro Orús.

Dentro de la categoría B. Cristina Alonso, que va uniformando los tonos, está entre los mejores. Con ella, Miguel A. Arrudi, al que, sin embargo, le conviene disciplinar su técnica.

Los infantiles, por último, tienen un representante extraordinario en el pequeño J. Manuel Viamonte. Este niño, con solo nueve años, ha presentado una *Crucifixión* graciosísima, en la que lo infantil se confunde con lo primitivo. «Locos por el ritmo», muy de actualidad, da muestra de su sentido del movimiento.

María Laura Usón sigue su buena línea de retratos. Ha mejorado y plantea problemas de luz.

Bien Lolita Parra y María E. Hernando.

Junto con los citados, exponen J. Manuel Monterde (escultura), José Gracia, Carlos A. Lorenzo, Jesús Heredia, Jesús Ibáñez, Emilio de Arce, María A. Orús, José S. Corvillá, Ángel Esteban, Mariano Boldova, J. Manuel Broto, María J. Gracia y M. Isabel Hernando.

5 DE NOVIEMBRE DE 1964

## En la Sala Libros, obra reciente de Álvaro Delgado

La Sala Libros inaugura su temporada de otoño con una exposición de auténtica categoría. Anticiparé que Álvaro Delgado es en la actualidad, uno de los más convincentes pintores españoles, y que se encuentra en su momento de plenitud.

Dentro del singular ciempiés que constituye la denominada «Escuela de Madrid», desde el «Grupo de Vallecas» hasta las recientes incursiones a la neofiguración, Álvaro Delgado se sitúa en un término medio. Sánchez Camargo, por ejemplo, lo clasifica —junto con un Arias, un Caballero o un Redondela— en la «Nueva Escuela de Madrid», es decir, bajo la más o menos remota tutela de Vázquez Díaz y Benjamín Palencia; pero, desde luego, emancipado e independiente.

De cualquier modo, ante personalidades marcadas, como la de Álvaro Delgado, todo esto de las escuelas no debe tomarse muy en serio, mucho menos cuando, como en el caso de la de Madrid, se trata más de una localización geográfica que de una tendencia estética.

Probablemente, el punto en que Álvaro Delgado se presenta más próximo a nuestra tradición es su raíz expresionista, que, por lo demás, resulta típicamente española. El predominio de la expresión debe entenderse como afloramiento de una vena trágica o, con mayor exactitud, patética. Imposible olvidar el patetismo ante las *Máscaras* de Álvaro Delgado: esos payasos concentrados en el gesto —*El pensador* o *Los músicos*—, que hacen emerger la expresividad.

En Álvaro Delgado hay que subrayar una nota de intelectualismo, de reelaboración. El problema es cómo el predominio mental puede hermanarse con el tono sensible melancólico, que emana de varios de sus cuadros. Dice Paul Klee que el expresionismo es, en suma, producto de una impresión elaborada. Aquí interviene, por

lo tanto, el proceso intelectual, tan patente en la obra. Una consecuencia de ella viene a ser la importancia de la construcción, que se halla presente no solo en las figuras, sino también en los paisajes simples, puros y homogéneos.

Los bodegones están excepcionalmente bien estructurados, porque Álvaro Delgado es un «maestro». El fondo adquiere un valor esencial. Así, en el *Bodegón con una botella* y el *Bodegón sobre un cajón*.

He dicho ya que estamos frente a uno de los mejores pintores del momento. Y no será exagerado añadir que es también uno de los mejores dibujantes. Sus dibujos muestran un trazo seguro, detenido y cuidadoso. No obstante, a pesar de ello escapan más a los cánones que sus óleos.

La magnífica exposición está complementada por una carpeta de fotografías, dedicadas a la caza, con textos curiosísimos, originales de R. Faraldo, muy poéticos en el contenido, y extraordinariamente bien compuestos en atención al valor plástico de la escritura. Colección, en resumen, excepcional.

25 DE NOVIEMBRE DE 1964

## Inauguración de la temporada en la Galería Kalos

Pedro Giralt abre, en la Galería Kalos, la temporada de exposiciones, con un conjunto de pinturas y dibujos. La muestra está excelentemente montada, y resulta, en todo, digna de elogio.

Giralt es ya conocido en Zaragoza, a través de los certámenes juveniles de arte, habiendo obtenido, durante el presente año, el premio extraordinario, con su cuadro *La huida del torero*. La exposición actual nos presenta varias pinturas, que podrían considerarse dentro de una trayectoria semejante, junto a un par de dibujos, de calidad notable, muy sueltos de línea y con algunas reminiscencias picassianas.

Este pintor es todavía joven. «Jovencísimo, si se tiene en cuenta el largo camino que toda auténtica vocación artística tiene ante sí para el logro de su plena madurez», nos dice, en su presentación, Santos Torroella. La juventud, sin embargo, no es un mal. Es un estado en el tiempo. Lo que pueda quitar de peso y ciencia lo aportará, sin duda, de empuje y vida.

Puestos a encuadrar a Pedro Giralt, se le incluiría en una debatida corriente, medio en auge medio en quiebra: la nueva figuración. Se trata de una tendencia un tanto difícil de precisar, que incluye, de una parte, las experiencias anotadas por el abstracto, y, de otra, un regreso a la figura, a la representación.

Las calidades conseguidas por Giralt en el colorido, sobre todo en la gama dominante —sienas, tostados o rosa—. Son adecuadas y en exacta relación con las superficies. En cuanto a su peculiar neofiguración, que podría aproximarse, por ejemplo, a la de un Barjola, se complace en formas —casi siempre humanas— de gran expresividad.

La responsabilidad de «figurar», no de imitar, ha sido aceptada en todo su sentido, incluso en lo que tiene de literario. El título adquiere su valor dentro de la plástica. Así: *Emigrantes del país del sol*, *El crepúsculo del retórico* o cualquier otro de ellos. Ni siquiera sería preciso ese *Homenaje a Omar Keeyyam*, que incluye un poco de todo, hasta texto, para definirlo. La correlación entre imagen y leyenda me hace pensar en Goya. También parece recordarlo el expositor. Por lo demás, no es nada nuevo que la neofiguración tiene en el genio aragonés uno de sus respetados maestros.

El balance, en resumen, es favorable. Tal vez fuera conveniente ver también a Pedro Giralt en obra de mayor tamaño, como parece apuntar su estilo. Desde luego, lo que exhibe bien está.

29 DE NOVIEMBRE DE 1964

## Grau Santos, en la Sala Libros

Si la memoria no me falla, Julián Grau Santos, aragonés de origen, debe de tener ahora unos 27 años. Todavía, por lo tanto, artista en plena juventud, abierto a cualquier camino y evolución. Recoge una magnífica tradición de pintor. Es hijo del gran Emilio Grau, de quien, no hace mucho, tuve oportunidad de ver, en Barcelona, una exposición excelente.

Julián Grau, que en nada desmerece de su herencia, presenta, en la Sala Libros, un conjunto variado y notable. Desde luego, sus realizaciones son siempre de calidad a toda prueba, tanto que la solidez de su factura se impone sobre la orientación del cuadro.

Por lo que se refiere a temas y tendencias, Grau Santos varía bastante. Sus paisajes están trazados con naturalidad, agudeza y precisión. Nos coloca directamente frente a las cosas, en el instante oportuno. El tratamiento, con algunas incursiones a espátula, se inclina a la pincelada gruesa, muy visible, de manera que cada toque suponga casi una unidad, aunque al servicio del todo. Descomposición —y recomposición visual— llegan al máximo en esa fisura cercana al puntillismo.

En ciertos cuadros, por ejemplo vistas callejeras, se hace palpable el recuerdo de un impresionismo a la francesa. Por supuesto, renovado y asimilado por el autor.

Otra faceta interesante son sus escenas populares, llenas de fuerza y expresión. La vida y carácter de las gentes están captados a través de un verismo duro y combativo. El empaste, la masa de color, goza de potencia propia, y, cuando la capa de pintura se adelgaza, sigue conservando la misma modalidad, escapando así del relamido efecto de la capa fina.

Esas escenas tomadas del mundo, y vueltas a él por obra del arte, tienen paralelo —es lógico— con la neofiguración. No puede negarse, al menos, la confluencia en una especial suerte de expresionismo.

Hay, además, en paisajes y género, un extraordinario sentido para la luz.



Algunas obras, como la muchacha pensativa, rayan a singular altura. Y, por encima de otras consideraciones, un saber hacer, que permite esperar todo, vaya hacia donde vaya, porque la línea de Grau Santos no se halla aún definida por completo.

20 DE DICIEMBRE DE 1964

## Tres pintores del «Grupo Zaragoza», en el Centro Mercantil

Confieso que me sorprendió el anuncio de una exposición de «pop-art» zaragozano. Lo que quiere decir que no conocía, en nuestra ciudad, artistas que practicasen dicha tendencia. Estos han resultado ser los siempre dinámicos Ricardo Santamaría, Juan José Vera y Daniel Sahún. Me consuela comprobar que no se han vuelto «pop» de repente, ya que cada uno sigue bastante su propia línea de evolución, y, además, no puede decirse que lo presentado sea del todo «pop».

No es la primera vez que tropezamos aquí con esa orientación que, al parecer, hace furor en Estados Unidos. Se ha hablado ya de ella en torno a la obra de John de Heras y tuvimos ocasión de verla con motivo de la «Exposición de Becarios Fulbright» celebrada en la Galería Kalos. Entonces, anoté la actitud de John de Heras, en la cual la preferencia estética y el retoque se imponían sobre el sentido social de los objetos como tales. Por lo tanto, no cabía calificarlo, con exactitud dentro del «arte popular». Además, la traducción de «pop-art» por «arte popular» no me parece del todo feliz. Es algo así como traducir «fauve» por fiera.

La versión europea de la tendencia podría ser el llamado «nuevo realismo». Para evitar confusiones, indicaré que en todo caso, ha de tener una filiación neodadaísta. En ella es importante la improvisación, el hallazgo y una cierra forma de nihilismo agresivo (irracionalidad, caos). Se añade el valor de la cosa en sí, de su contingencia, en mucho como protesta y otro mucho por su contenido social. Incide también en una especie de nueva mitología urbana donde se valoran los restos y subproductos expresivos. De cualquier forma, todos estos términos están aún sujetos a sedimentación y sus equivalencias son más que discutibles.

Ante el conjunto que se nos presenta en el Centro Mercantil, juzgue el visitante en buena hora si puede incluirse dentro de esta corriente. Virtud de los organizadores será el haber dado ocasión de discutirlo.

Ricardo Santamaría es el que ofrece mayores diferencias con respecto a sus últimas apariciones en público. En algunos de sus cuadros, muestra todavía la superestructura gráfica unificando la composición. No obstante, ha cambiado los procedimientos. Insisto en que se trata del intelectual del grupo. Presenta la máxima dirección socializante, y son adecuados los rasgos de humor. Su «cartelera» muestra lo más próximo a un «pop-art», siquiera sea hispanizado.

Vera ha tenido menos cambio. No va mucho camino desde sus tablas negras ensambladas a lo de ahora. Pero es muy sólido y de gran potencia. Las notas de color adquieren una vividez extraordinaria.

En cuanto a Sahún sus arpilleras combinadas con redecillas metálicas y demás me parecen un retorno a la fase anterior más barroca. Momentáneamente abandonada por las pinturas en azul. Sigue siendo buen colorista.

En suma exposición interesante, sobre todo por su espíritu combativo.

14 DE ENERO DE 1965

## Entre nosotros Picasso. Ocho dibujos originales, en la Galería Kalos

No hace falta insistir en la labor excepcional que viene realizando don Federico Torralba, al frente de la Galería Kalos, labor que ha culminado con esta exposición: ocho dibujos originales de Picasso, por primera vez en Zaragoza.

La cosa bien merece, sin riesgo de exceso, enhorabuenas y alabanzas. Picasso es uno de los mejores pintores de la actualidad. Tal vez, si entramos en el difícil terreno de las valoraciones, el mejor. Precisa punto y muy aparte.

Jean Cassou, gran hispanista y buen conocedor de las artes plásticas, acuñó, para Picasso, aquel concepto de las *soledades*, que supone el punto de partida para conocer la íntima verdad de cualquier genio español. Ninguna aureola de éxito puede romper ese singular aislamiento, enlazado con el espíritu de nuestros poetas y nuestros místicos.

Pero aún existe otra soledad: la de la individual elevación. El ascenso apareja desprendimiento. Ir dejándolo todo atrás, incluso la capacidad para ser comprendido. Y hacer igualmente necesario el transformarse de continuo. Una quietud imposible.

El mismo Picasso enunció su tremenda paradoja: «Lo que me salva es que cada día pinto peor». Todo menos detenerse.

Es casi imposible encontrar un artista de mayor capacidad evolutiva. Desde aquellas sus academias de niño hasta hoy, pasando por épocas rosas y azules, que podrían ampliarse a todos los colores del espectro, si no fuese porque hay otras aventuras que emprender. De este modo, puede irse del puntillismo al cubismo. Pero los «ismos» son lo de menos, aunque proporcionen, al cabo, los elementos analíticos indispensables para una madurez personal.

También es poco probable encontrar un nombre de más resonancia en las tendencias actuales, más imitado y, en el fondo, más inimitable. Algo se resiste a la copia: la vitalidad.

Queda Picasso solo, entre su obra que se transforma. Solo, en fin, por único.

Pero no se trata aquí de descubrir al hombre, ese «misterio Picasso», que ha dado lugar a monografías y hasta a una magnífica película. Tenemos, simplemente, oportunidad de ver ocho dibujos. Lo mejor es mirarlos. Casi todos nos suenan a viejos

conocidos, puesto que se han hecho de ellos buenas reproducciones. Sin embargo, siempre hay, en el original, algo irreproducible. Tal vez sea el latido de la media tinta o el pulso humano que se desprende del trazo. O será la pequeña sombra del tiempo que pasa, y que afecta a toda creación. No es ya solo cuestión de matices. El original está vivo. La reproducción, muerta.

Alguien ha definido el dibujo como el arte de suprimir lo no esencial. Por lo tanto, como una manera de abstraer. Podemos fijarnos. Quedan, en la muestra del genial pintor, dos cosas indispensables: la línea (como en *Picador sentado*) y la mancha (por ejemplo, *Citando con la capa*). A la línea, simple y segura, y al volumen suelto, hay que añadir el movimiento. Tomemos el *Quite* o la *Bailarina*. No conviene olvidar que el movimiento, los distintos estados temporales del sujeto, han llevado a Picasso, muchas veces, hasta el análisis último que supone el simultaneísmo.

Además, se hace patente la expresividad. Pero esta entra ya en lo temático. Los ocho originales se refieren a la «tauromaquia». Casi diría que se centran en el picador, el típico varilarguero, como figura de la fiesta, dentro y fuera de la plaza. Este a modo de argumento no puede limitarse a un campo para la ironía satírica, que se apunta en algún caso. Existe, por encima, una potente ligazón entre el realizador y el mundo de los toros, como exponente racial. Tampoco el hispanismo debe cerrarnos la visión. Pero se presenta algo que nos diferencia: un síntoma de diversidad. Es fácil hallar el contacto con el gran receptor del alma y costumbres españolas, que supo ser Goya, el aragonés.

Sobre todo, que cada cual saque sus propias conclusiones. Pablo Ruiz Picasso, por debajo del manto de unánime reconocimiento, lleva la discordia y la discusión, lleva la guerra a la inmovilidad. No pierdan esta oportunidad de verlo. Así sea.

14 DE ENERO DE 1965

## En la Diputación Provincial, exposición «Arte atención humana»

Debe mirarse con la máxima atención la obra que los jóvenes Pedro Giralt y Arranz Bravo presentan en la Diputación Provincial. En primer lugar, nos ofrecen un programa, una orientación ideológica definida. No quieren saber nada con lo puramente estético, con el buen gusto «decadente». Se lanzan hacia una nueva suerte de humanismo. Hace ya mucho tiempo se dijo que «el hombre es la medida de todas las cosas». Lo hacen suyo.

Algo hay, en su manifiesto, que recuerda las orientaciones del «arte popular». Me refiero al contenido intelectual; no, desde luego, a los resultados.

El caso es que los dos son artistas interesantes, combativos y, como ellos pretenden, «humanos». La humanidad es uno de los más fáciles o difíciles atributos, según se mire. Pero, este fin, más nos importan los hombres que las cosas. Quizá lo habíamos olvidado un poco, y ellos procuran recordarlo.

No hace mucho, comentaba las características de Pedro Giralt, con motivo de su exposición en la Galería Kalos. Decía entonces que, puesto a encuadrarlo, lo colocaría en la nueva figuración, tal como puede ser entendida, por ejemplo, a través de un Barjola. Lo esencial de lo dicho sigue en pie.

Nos presenta, ahora, realizaciones de mayor tamaño, incluyendo murales. Se defiende muy bien en formatos grandes, pese a la mayor dificultad que entrañan. La calidad de sus texturas se presta al mural. Giralt es, sin embargo, un dibujante considerable. Vuelvo a insistir en lo grato de esos dibujos limpios, en los que se suprime todo lo accesorio. Su ligereza de línea es sorprendente, y da el contrapunto a los volúmenes de su compañero.

En Arranz, se aprecia una tradición italianizante y, hasta cierto punto, clasicista. Vive en su época, pero no olvida el pasado. *El sentimiento humano de dos mujeres* muestra la medida de sus posibilidades.

Para los dos expositores conviene señalar la interacción entre el lenguaje plástico y el literario. El título —y el concepto— forman parte integrante del cuadro. Un *Grito no excesivo* o un *Sueño casi arquitectónico* aclaran evidentes contactos poéticos.

10 DE FEBRERO DE 1965

## Obra reciente de J. de Lecea. Su exposición abre, en la Sala Libros, la temporada «Bodas de plata»

La Sala Libros conmemora, en este año 1965, sus bodas de plata como galería de arte. Desde 1940, fecha de su inauguración, la ejecutoria de Libros ha venido siendo excelente. Una adecuada selección de expositores —verdadera piedra de toque— ha conseguido recoger lo más significativo del arte español a través del último cuarto de siglo. En su primera temporada, nos presentó, entre otras, a figuras como Pilar Aranda, Alberto Duce, Julián Gállego, Fernández Barrio y Mingote. Han seguido, desde entonces, firmas también de reconocida categoría: Ortega Muñoz, Ricardo Baroja, Maeztu, Menchu Gal, José Baqué, Álvaro Delgado, Joaquín Palencia, Cossío, Vázquez Díaz, Saura, Serra y muchos más, que harían interminable la relación.

A la hora de encabezar la temporada de sus bodas de plata, ha sido elegido el pintor zaragozano J. de Lecea, cuya exposición debe registrarse como acontecimiento de auténtico interés.

J. de Lecea tiene una vocación tremenda. Y la vocación lleva emparejada una inquietud, que valora el resto de sus cualidades. Con motivo de su presentación en Teruel, comenté la búsqueda continua a que este artista somete su trabajo. La solución de los problemas planteados le ha llevado (como a otros varios) al campo no figurativo.

Esta muestra recoge aspectos representativos y abstractos. Sin embargo, las dos ramas no se hallan tan separadas entre sí como, en principio, podría parecer.

El polo extremo de realidad, siquiera sea peculiar, lo ocupan algunos de los paisajes y marinas. El nexo de unión está en las flores, ramos llenos de colorido, en los que la línea superpuesta sirve, exclusivamente, para subrayar. Procedimientos y técnicas, con asimilación del *collage*, suponen ya un avance, a manera de experimentación. Más tarde, desbordará, abandonando, hasta cierto punto, el terreno representativo, por hallazgo de nuevos modos de «figurar».

En cuanto a materiales, J. de Lecea se halla en plena captación. Utiliza lámina metálica, alambre, redecillas, diversos barnices y formas cementadas, etc. Está, en fin, sacando las conclusiones forzosas de este impulso: los fondos lisos se oponen a las texturas; los negros, a los claros, donde el relieve y las inclusiones han de jugar un papel con la luz, pintando, a su vez, en sombra.

Dentro de la faceta abstracta, hay que distinguir entre la pintura propia, con gran dinámica lineal —simplificada o no—, y las formas en resalte, de mayor libertad para incorporar materias varias. En el último tipo, se impone la exacta composición, que puede dar apariencia de frialdad. El peso reside, como norma, en la parte inferior, desde donde irradia.

No es fácil, entre las distintas abstracciones, colocar una etiqueta a J. de Lecea. Tampoco importa mucho. Lo cierto es que su ambiente es amplio y abierto. Llega a los umbrales de las más modernas tendencias, como en ese «reloj sobre rojo».

El impacto de estas orientaciones avanzadas no puede, con todo, hacer olvidar sus sencillas flores, demostración de su valía como colorista. El cuadro de «toros», en dominio figurativo, pero actualizado y de profunda labor, ofrece un logro que no debe olvidarse.

18 DE FEBRERO DE 1965

## I Exposición del «Grupo Tierra»

La Cátedra Goya de la Institución «Fernando el Católico» presenta en la sala de la Diputación Provincial, la primera manifestación pública del «Grupo Tierra», integrado por estudiantes de Bellas Artes, zaragozanos de origen o residencia.

Ante las exposiciones colectivas, como es el caso, supone más el conjunto, lo que este significa y su lazo de unión, que el hacer individual. Conocía, por separado, obra de la mayor parte de los expositores. Ha sido una sorpresa agradable encontrarla ahora agrupada. Y no voy a decir que todos los sumandos me parezcan extraordinarios; pero sí que la suma vale la pena.

Estos jóvenes han elegido la denominación de «Grupo Tierra», cuya resonancia es inmediata. Me parece que no es regionalismo exagerado decir que hay pocas «tierras» que lo sean tanto como la nuestra; nuestro fuerte Aragón, aferrado al suelo, con su tradicional sentido común. En cierto modo, nos oponemos a mal entendidas elevaciones, porque «ese cielo azul que todos vemos ni es cielo ni es azul». La tierra represen-

ta, al fin, una fuente de verdad frente a las apariencias. Así, nuestros artistas son «escuetos, directos, ásperos incluso», como define su presentación.

Todavía, el nombre del grupo tiene especial sentido, si consideramos las cerámicas —arte del barro y del fuego—. Figura en el catálogo, como ceramista, Piluca Clúa, de la que tal vez su *Jarro* sea lo más acertado, y se han añadido, posteriormente, aportaciones de Pilar Marco y Emilia Navarro. Todas ellas han practicado la técnica en Calaceite. Desde luego, se trata de una modalidad a la que sería muy oportuno prestar apoyo.

En pintura, se aprecian muy distintas calidades y clases. En varios casos, pecan, aún de escolarismo. Pero apenas es defecto, cuando la juventud da oportunidad, de superarse.

Se pueden ver algunas cosas interesantes de Santiago Costán, sobre todo *Cúpula*, así como de Miguel Ángel Romero, Fernando Artal, Pilar Marco y Monserrat Murillo.

Pascual Blanco nos ofrece un sobrio bodegón, y Jaime Andrés, otro, de sabor neocubista, junto a varias realizaciones más, entre ellas una esculturilla angulosa y bien compuesta.

Destaca también el colorismo de María del Puy Criado; los tres cuadros de Lahoza, cuya superación es evidente; el paisaje de Laforja; las brillantes *Ilustraciones para Gog*, de Emilia Navarro, así como las creaciones de Encarnación Izar, Francisco Cestero y Mar Sorrosal.

3 DE MARZO DE 1965

## Obra reciente de Julia Dorado y poemas de José Antonio Rey. Exposición en la Sociedad Dante Alighieri

La Sociedad Dante Alighieri ha montado una exposición, en la que campea un ambiente distinto al acostumbrado. Distinto, por esa amalgama de poesía y artes plásticas; pero todavía más diferente por la ambientación e incluso por la actitud del público que asistió al acto inaugural. Siguiendo por este camino, la Dante Alighieri va a conseguir, de verdad, hacer un notable favor a nuestros artistas jóvenes. Algo que puede ser importante.

Ahora, nos presenta a Julia Dorado, que, según creo, es todavía estudiante de Bellas Artes, aunque nadie diría, a la vista de su obra, que tenga contacto con academismos.

Julia Dorado es jovencísima, en todos los sentidos. De ahí su enorme impulso. Se dedica a una pintura difícil, casi diría desagradecida, porque tarda a entrar por los ojos y también a instalarse en el cerebro. Vale la pena, sin embargo, hacer un esfuerzo. Y desde luego, cuesta prescindir del tono sombrío que imprime a la realización. Ciertamente, le da seriedad; pero ¿por qué no sacarle partido al color?

Tampoco es fácil en su tendencia. Ni siquiera habiendo puesto títulos, conseguirá que sea comprendida con rapidez. Por otra parte, las alusiones figurativas directas son bastante escasas (*Óseo*, por ejemplo). Las más de las veces se reducen a puras sugerencias, de carácter simbólico.

Por encima de todo, Julia Dorado es pintora de gran interés: llena de fuerza y vacía de prejuicios. Practica una especie de informalismo, o mejor, de fluctuación, a base de formas mal delimitadas. Incluso aparece el tan traído magma, que aparenta movimiento. Por si fuera poco, lo alude (*Erupción*), de modo que no deja lugar a dudas. No obstante, me resisto a encasillarla. *Concentración* o *Más allá* dan muestra de elementos constructivos. Además, oscila aún entre varias orientaciones.

José Antonio Rey ha aportado, como complemento, unos originales excelentes, parte de sus *Poemas de la incomunicación*. Sin entrar en crítica literaria, los textos se adaptan muy bien al objetivo. Lástima que no hayan sido preparados con mayor sentido plástico. Conviene puntualizar que, sin supeditarse ni ser una explicación, resultan compañeros muy adecuados para la obra de Julia Dorado.

Los autores fueron presentados por el secretario de la Sociedad Dante Alighieri, don Santiago Gonzalo, en breves palabras preliminares, de aliento para ambos y de ofrecimiento de apoyo para todos.

11 DE MARZO DE 1965

## Exposición de artistas zaragozanos

Ha tenido lugar, en el salón del Palacio Provincial, la apertura de la «Exposición de Artistas Zaragozanos», organizada por la Institución «Fernando el Católico», a través de su Cátedra Goya. Esta misma muestra, con ligeras variantes, había sido ya presentada en varias localidades, entre ellas Bilbao, San Sebastián, Lérida y Burdeos.

Creo innecesario repetir que considero las exposiciones colectivas como un cuerpo orgánico, en el que las individualidades quedan subordinadas al total. Los artistas que han contribuido, en esta ocasión, son muy conocidos, y buena parte de ellos tienen bien probada su valía. Sin embargo, me ha costado trabajo hallar el espíritu del conjunto. Desde luego reúne bastantes de los mejores pintores zaragozanos. No todos, por supuesto. Pero es preferible dejar a un lado estas cuestiones de representación que vienen proporcionando, en los últimos tiempos, sobrados quebraderos de cabeza. Y sigo sin encontrar nada específico, que una a los diversos autores, como no sea la localización geográfica. Ningún parecido, por ejemplo, entre las delicadas y bellas flores de Julia Pérez-Lizano, y el camino enérgico, abstractizante de Borreguero. Se justifica, sin duda, por el deseo de abarcar todas las tendencias, abriéndose a cualquier colaboración.

Se ha incluido una escultura de Dolores Franco, figurativa esta vez, pero como siempre de calidad; junto con los repujados de Charito Sancho y los esmaltes de María del Carmen Ibáñez. Bien está, aunque no compagine demasiado con el resto.

La base, en cuanto a número de originales, es la pintura. Entre los mejores hay que colocar el *Maniquí*, de Baqué Ximénez; la realización simplista y sólida de Pérez Piqueras; los dos cuadros de María Pilar Burges, que se aproximan a la neofiguración; los paisajes aragoneses de Gimeno Guerri; y la obra de Virgilio Albiac, de notable técnica. Igualmente llama la atención la limpieza y claridad en que se desenvuelve María Pilar Moré; la pintura alegre de María Pilar Arenas; las bien delimitadas figuras de Rabadán; la *Tauromaquia*, de Manuel Navarro, y el *Retrato*, de María Luisa Monzón.

Deben citarse también las aportaciones de Esther Sevil, María Pilar Ruiz de Gopegui, Cristina Alonso, José Esparcía, María Asunción Cantín y María Pilar Marco.

14 DE MARZO DE 1965

## Relieves cerámicos de Jordi Tortós

En la sala del Centro Mercantil se presenta el ceramista gerundense Jordi Tortós, con una brillante colección de relieves.

Siempre que tenemos oportunidad de ver una muestra de estas materias casi artesanales —cosa poco frecuente en Zaragoza— aprovecho para recordar que se hallan en un momento de especial vigencia, y que la necesidad de dominar un oficio hace que se desenvuelvan con mayor honradez y autenticidad que otras ramas de las artes. Me pregunto si debo insistir a la vista de la obra de Tortós, teniendo en cuenta que, en ella, hay mucho de comercial. Pero incluso esta orientación me parece más justa, o más ajustada a una base artesana.

Jordi Tortós domina bien el procedimiento, cuidadosamente, eligiendo las tierras y los colores que utiliza. Viene de una provincia con enorme tradición ceramista, y ha sabido asimilar. No quiere, sin embargo, quedarse en puro oficio, y emprende la obra de arte. La diferencia estriba, sobre todo, en el modelaje: abandono de lo convencional, de la pieza copiada y repetida, para buscar la aventura de la propia creación.

Lejos de las tendencias de otros ceramistas catalanes, Tortós es figurativo y, en ocasiones, hasta tradicional. Su mérito está en saber aportar personalidad.

Sus alto y bajoalieves tienen un poco de todo. Dedicar cierta atención a una burla alegre (los militares o los guitarristas, por ejemplo). Asoma, entonces, la caricatura, como una exageración de la anécdota, en donde puede mostrar su temperamento lanzado hacia el exterior, que, en definitiva, es lo más suyo.

Otras veces, son los retratos, los temas populares o las escenas religiosas. Dos de estas últimas, de trazo muy fino, simple estría, y formas rígidas, demuestran intención arcaizante. No pueden olvidarse sus monjes, de ingenuidad franciscana. Ha conseguido, por cierto, calidades muy notables, tal como la puerta de madera.

Por encima del resto, lo que cuenta es la realización. En los resultados, pesa mucho el deseo de hacer obra fácil de asimilar.



4 DE ABRIL DE 1965

## Siete artistas catalanes. Exposición extraordinaria en la Sala Libros

Realmente, vale la pena reservar el calificativo de extraordinarias para las pocas exposiciones —muy pocas, por desgracia— que lo merecen, a lo largo de cada año. Estamos ante una de ellas. Resultaría imperdonable el omitir su visita, si se siente algún interés por las artes plásticas. Tal vez no agrade a todos. Pero es igual: se trata solo de verla con más detenimiento. Quien consigue unas calidades como Faber, por ejemplo, es siempre un pintor estupendo, sea abstracto, figurativo o lo que quiera.

La trascendencia de estos siete artistas catalanes sale del marco nacional. Es ya sobradamente conocida la importancia de la Escuela de Barcelona. Presenta esta, dentro de la variedad de caracteres personales, varias notas que polarizan y definen. Pueden referirse, ahora, a un profundo y humanizado sentido de la materia, o bien, como dice Cirlot, a «una ambición extraña, mística e irracional, de encontrar aspectos ignotos a la creación». Así se explica la aparición repetida de elementos magicistas. Tenemos oportunidad de ver buenas demostraciones.

Cuixart es uno de los fundadores del «Dau al Set» («Dado al Siete»), grupo y revista que subrayan, con su nombre, cierta voluntad de irracionalismo.

La presente colección, al recoger obras de distintas épocas, no permite calibrar el estado actual de las evoluciones. De este modo, Cuixart aporta diferentes etapas. Dos cuadros pertenecen al momento que ha podido llamarse «Heráldica de la muerte». Salpica sus fondos oscuros con discos y signos herméticos (oro o plata mate), que contrastan con los espacios libres y producen sensaciones misteriosas. Otro posterior, en cambio, marca una turbadora incorporación objetiva, junto a una suerte de figuración fantasmal.

Guinovart es un creador violento, temperamental y dramático. Y se mantiene así, desde sus principios popularistas, aunque parezca que todo ha cambiado. La dureza con que se rasgan las superficies, dejando aparecer capas sucesivas, lo atestigua. Incorpora también objetos, e incluso su misma obra es una cosa, viva e independiente. Me resisto a llamarla pintura, y no solo por su nostalgia de relieve, como aparece en esa cruz, de tremenda expresividad.

Ya he hablado de la categoría técnica de Faber. Contrasta con Guinovart por su asentamiento, por su seguridad hecha y derecha. Hay que detenerse frente a su cuadro en azul, en la riqueza de su realización, o notar cómo coloca, más allá, los signos y grafismos. Aparece otra vez la constante mágica, identificada a secretos conocimientos.

Aunque por distinto camino, se aprecia igualmente la conexión de Tábara. Lo ritual, lo mágico y lo primitivo está en claro contacto. Tábara hace constar los motivos del arte americano precolombino. La gran figura circular, muy trabajada, no oculta su parecido con los discos de inscripciones. Magnífico el esquema repetido, donde la matización compagina con el geometrismo.

Desde campo expresionista, Valles ha ligado hasta lo informal. De la abstracción lírica, conserva una buena dosis de sentimiento. Su color es fluido y sabe valorar las más sutiles calidades.

Hernández Pijuán nos presenta una clara división zonal. La forma, a veces previa, incide sobre el fondo, conformándolo. Utiliza el monocromo y está en posesión de la mejor sobriedad hispánica. La factura, sobre todo en el cuadro más antiguo, es nerviosa, de inspiración momentánea.

Las cerámicas de Cumella completan el notable conjunto. Es difícil llevar más lejos la depuración artesana. Las líneas se hacen grávidas o se estilizan. En cada pieza, el color, trabajado y estudiado, juega su papel. Cumella es, en la actualidad, uno de los mejores ceramistas.

Los siete expositores están agrupados torno al ciclo «Presencias de nuestro tiempo», que desarrolla la Galería René Métras de Barcelona. La Sala Libros se apunta un nuevo éxito, en sus bodas de plata, con esta exposición extraordinaria.

22 DE ABRIL DE 1965

## Arenas, Moré y Sevil, en la Diputación Provincial

Organizada por la Cátedra Goya de la Institución «Fernando el Católico», tenemos, en la sala del Palacio Provincial una nueva exposición: obra reciente de María Pilar Arenas, María Pilar Moré y Esther Sevil.

El conjunto produce una singular sensación de alegría, por su claridad y valiente colorido, que se queda en la retina, como principal recuerdo de los cuadros. Es bastante, puesto que color es, sobre todo, la pintura.

Con algún detenimiento, se encuentra mayor afinidad entre Arenas y Moré, con respecto a Esther Sevil, cuya personalidad independiente se despegas de cualquier contacto.

No hace mucho, he comentado las características de María Pilar Moré, a propósito de su última exposición, y también las de sus dos compañeras, en varias colectivas.

Esther Sevil es la que presenta ahora, progreso más evidente. Temperamento curioso y sensible, está dotada para un especial género de humorismo, un poco negro. Sabe fijarse en lo anecdótico, recalcando la ironía, a través de los rostros y posturas (véase, por ejemplo, *Mujeres*). Los monos, tema que repite, encajan con este estilo, como caricatura humana. Su técnica resulta sencilla y con aciertos notables.

María Pilar Arenas goza con el color, traza con él, lo vive y parece querer transferir al espectador la sorpresa que le produce el mundo iluminado. Es a Pilar Arenas a quien se debe la mayor dosis de esa alegría antes comentada. Ha traído también unos esmaltes, bien hechos de motivos modernos.

En cuanto a María Pilar Moré, la más sólida y asentada en sus composiciones, no olvida tampoco el colorismo ágil; pero con calma y mesura, con sometimiento. Su

mundo tiende a lo intelectual, sin mengua de la sensibilidad femenina. Recuerdo, de nuevo, la línea limpia de sus dibujos, como de quien delimita las cosas.

7 DE MAYO DE 1965

## XII exposición del «Grupo Zaragoza»

El «Grupo Zaragoza» ha montado, en el Centro Mercantil, su XII exposición, como homenaje a la primavera, en el que colaboran los poetas de nuestra ciudad.

Últimamente, a lo largo de diversos comentarios, vengo insistiendo en la necesidad de que las muestras colectivas resulten homogéneas. La mayor parte de las presentadas, hasta el momento, no lo son. Y esto puede aceptarse cuando se trata de una simple representación regional, pero no tiene sentido si se pretende constituir una asociación artística. Por fortuna, el «Grupo Zaragoza» es uno de los pocos —entre los muchos que por ahí andan sueltos— que tiene razón de ser. Se aprecia, a primera vista, su comunidad de orientación, criterio y propósitos, sin que, por esta causa, sufran las individualidades. Escapa así del peligro opuesto, que amenaza también a los que se unen: perder la personalidad.

En arte, como sucede con algunas acciones biológicas, dos y dos no suman siempre cuatro. Pueden dar uno y medio, cosa bastante habitual, o bien cada obra actuar como resonador de las demás, en un proceso de multiplicación. El caso presente lo demuestra, e incluso con un acento especial, con la incorporación, a la pintura, de poemas sobre cartel, siguiendo la experiencia iniciada en la Sociedad Dante Alighieri.

La colaboración entre plásticos y escritores es ya un avance, en el que se han obtenido buenas soluciones. Creo que todavía podría hacerse mejor, a base de pintar los carteles o haciendo «ampliaciones» de la propia letra del autor. De todas formas, el montaje de la sala ha quedado atractivo.

Los pintores —Teo Asensio, Otelo Chueca, Ricardo Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera— han traído pequeños formatos, ya que tienen ocupados, en varias localidades, los de mayor envergadura. Entre otros compromisos, el «Grupo Zaragoza» debe inaugurar próximamente en Bagdad, bajo patrocinio del Ministerio de Información y Turismo.

No me parece el momento más oportuno para dar referencias personales, dado el carácter de participación común. Además, Chueca y Asensio, los menos conocidos por los visitantes, se encuentran representados por un solo original.

Participan los siguientes poetas: José María Alfonso, Mariano Anós, Benedicto L. Blancas, Ignacio Ciordia, Fernando Ferrero, Luciano Gracia, Julio Antonio Gómez, Guillermo Gudel, Juan Antonio Hormigón, Miguel Labordeta, José Antonio Laborde, Miguel Luesma, Manuel Pinillos, José Antonio Rey y Rosendo Tello.

En la apertura, don Mariano Anós pronunció unas breves y muy exactas palabras.

Continúa, pues, su constante labor el activo «Grupo Zaragoza», que está demostrando capacidad, rectas intenciones y apertura al diálogo. No se puede pedir más.

11 DE MAYO DE 1965

## Un color caído del cielo.

## José Orús expone en la Diputación Provincial

El título del presente comentario no se refiere a ninguna clase de pintura de angelotes, más o menos celestiales. Es, simplemente, el recuerdo de una notable novela de ciencia-ficción: *Un color caído del cielo*, de H. P. Lovecraft, que he asociado con la obra de nuestro aragonésísimo José Orús. Delante de sus cuadros, algún sencillito mecanismo mental me trae a la memoria toda una teoría de astros y espacios interestelares, de mundos en formación y naturaleza mineral, anterior a la aparición del hombre sobre la tierra. Y pienso en la dulce poesía marciana de Ray Bradbury, en los espíritus planetarios de Lewis o en la mitología prehumana de Lovecraft. Pienso, de un modo especial, en aquel Color que cayó de lo alto y fue envolviendo las cosas, haciéndolas suyas.

No he resistido a la tentación de trasladar estas impresiones, de marcado carácter figurativo, para referirme a un autor que entra, de lleno, en el campo informal. La aplicación del término *informalista* a las realizaciones de Orús apenas requiere aclaración. Está sobradamente justificada por las manchas o grandes borbotones metálicos, de límite impreciso, que se hacen sentir sobre el fondo del cuadro, lo interfieren y lo transforman. Si se añade la preocupación por la materia, calidades y texturas, tendremos las notas más significativas de esta tendencia. Pero, últimamente, se viene hablando mucho —incluso demasiado— del cansancio informal, aunque se reconozca lo mucho que el arte moderno debe a su orientación. Puede, desde luego, fatigarse una escuela. Sin embargo, el supuesto agotamiento no ha de afectar a todos sus miembros. No reía con los que tienen una individualidad vigorosa y dinámica, que no se aprisiona en moldes, porque el verdadero creador nunca pertenece, por entero, a una determinada corriente. Es el caso de Orús. Negarle personalidad, potencia y fuerza expansiva supone cerrar los ojos.

Es inútil discutir si el perfeccionamiento de una dirección definida, propia, debe llamarse «manera» o «estilo». De lo que no hay duda es de la trayectoria ascendente de Orús. Insistir en el hallazgo, dándole un nuevo sentido, no implica repetirse. El avance se realiza en espiral, y la espiral no regresa al mismo punto.

Los cuadros de 1951 y 1955 avalan a José Orús como uno de los más claros pioneros del arte abstracto español. Pero son, también, el arranque de una evolución completa. Desde entonces, hasta ahora, dos cuestiones (luz y movimiento) se han abierto camino y encontrado solución. En su línea actual, se plantea el problema de los trípticos, con la repercusión del cuerpo intermedio entre los laterales, problema que ya había insinuado, tiempo atrás, a base de forma central y fondo.

La preparación y el trabajo artesanal —de la mejor ley— en los materiales utilizados, le permiten obtener impresionantes resultados decorativos. La riqueza y magnitud del conjunto hacen de su exposición un hito de importancia, entre las presentadas por la Institución «Fernando el Católico». Debo subrayar que se trata de uno de

los pintores aragoneses que han alcanzado mayor proyección exterior por su presencia en colecciones y museos.

Aparte de todo ello, Orús está dotado de una trascendencia cósmica, a la vez mística y natural, que alcanza indudable profundidad.

El acto inaugural de la exposición se celebró ayer, en el Palacio Provincial, pronunciando unas palabras don Antonio Beltrán Martínez y el alcalde de Zaragoza, don Luis Gómez Laguna.

13 DE MAYO DE 1965

## Pancho Cossío expone en la Sala Libros

Francisco Gutiérrez Cossío, uno de los más interesantes artistas actuales, nacido en Cuba y español a todos los efectos, ha traído a Zaragoza una preciosa serie de cuadros. Nada sería más interesante que confrontar los juicios de los que visitan esta exposición. Cossío es un pintor digno de museo, pero resulta mucho más amable verlo aquí, sin definitivas consagraciones que lo fosilicen y lo claven con un alfiler, como a una mariposa gigante. Por el momento no acierto a concebir a un Cossío muerto.

Nuestra época se ha arriesgado a conceder, en vida, algunos títulos de inmortalidad. Cumplido ejemplo supone la apoteosis de Picasso, en su antológica de París. Creemos que Picasso, cualquiera que sea el gusto que nos continúe, tendrá un sitio por su valor y significado en la evolución del arte. Sin entrar en comparaciones, pienso que Francisco Gutiérrez Cossío tiene también asegurado su lugar. No es fungible ni está a merced de modas.

Uno de nuestros críticos más penetrantes, Juan Antonio Gaya Nuño, dice que es fácil adivinar en Pancho Cossío al gran artista, llamado a adquirir enormísima estimación unos cuantos años después de su muerte. E invoca tanto la calidad como esa artesanía de buena ley, ese hacer sin chapucerías, que significa la mejor tradición plástica española.

Descontada su técnica excepcional, al encontrarme de nuevo frente a obras concretas y recientes de Cossío, desearía trasladar una sensación que impulsase a mirarlas con calma, casi con infinito detenimiento; a dejarse entrar por los ojos la delicadeza de color, la armonía de verdes o grises de mar, el ambiente de fondo subacuático o la transparencia de *acuarium*. Si a todo ello contribuye un perfecto procedimiento, tanto mejor. Si se descubre un mundo de veladuras y suaves transiciones no es preciso todavía hacer un inventario de los recursos. El análisis puede venir más tarde, en una segunda fase que retenga la atención.

Cossío debe mucho a los descubrimientos cubistas, a su rigor formal y geométrico, aunque sea difícil apreciarlo en algunos de los últimos originales. Se hace, en cambio, muy palpable en uno de los bodegones que ahora tenemos ocasión de ver. Me refiero al de las sillas, donde los objetos resultan reconocibles en su juego de elipses. Una lógica evolución (de sus marinas e incluso de sus naturalezas muertas) ha roto las

cosas. La mancha, la fluctuación, gana importancia, como una promesa no figurativa. Ya no será fácil identificar el mar. Pero está ahí. Creo que siempre lo estuvo. Cossío no inventa formas. Solo —nada menos— enseña a mirarlas.

Algunos echan en falta el barco romántico entre la tempestad o los retratos dramáticos y expresivos, que suponen otra etapa dorada de su pintura. Mejor recordarlos sin nostalgias. No ha perdido nada esencial. Tal vez ciertas facilidades para los espectadores apresurados.

23 DE MAYO DE 1965

## El «pop-art» de María Pilar Burges

Está visto que el «pop» es una corriente que arrastra. No hubiera imaginado a María Pilar Burges practicándolo; pero, como prueba en contrario, ahí tenemos la exposición que nos presenta, en la sala del Palacio Provincial. No todo es «pop», desde luego, aunque sí haya lo suficiente para insinuar el partido que piensa y puede sacarle.

Ya he dicho alguna vez que no me gusta nada la traducción «arte popular». También podría ser «arte de choque» o —mejor aún— deberíamos asimilarle lo más parecido en la mentalidad europea, es decir, el «nuevo realismo». En fin, quédese en «pop-art» sin traducciones, como denominación más extendida y que, a fin de cuentas, suena bastante bien.

María Pilar Burges, excelente técnica, muy preocupada por los materiales, lo que mejor capta del fenómeno son sus procedimientos: las incorporaciones, la importancia de los soportes, el *collage*, etc. Segura prueba de dominio y solidez. Coincide también en el retorno a lo objetivo, aunque, en este caso, sea más bien permanencia. Su obra nunca ha sido abstracta, y le resulta innecesario reaccionar contra geometrismos o excesos de la no figuración. Hay, eso sí, una mayor preocupación por la materia y calidades, porque las experiencias, propias o ajenas, deben recordarse.

No veo, en ningún sitio, las orientaciones neodadaístas, ni en lo que se refiere al objeto desechado, ni en el peculiar sentido del humor, agresivo y anarquista, que caracterizó al *dadá*. Bien dice María Pilar Burges que su intimismo escandalizaría a los ortodoxos de la tendencia. Le suma un sentido casi cariñoso; le gusta el tiempo en que le ha tocado vivir. Véase su *Abrazo a nuestro mundo*, que es, por cierto, una de las mejores composiciones.

Pienso que una gran parte de la plástica actual vuelve hacia la anécdota, sea por el camino del nuevo realismo, sea por el de la nueva figuración. La expositora no está tampoco desconectada de esta última escuela, como puede verse en los cuadros de datación menos reciente.

Es muy interesante la limitación cromática que ha realizado, puesto que vigoriza sus creaciones. El uso del negro viene a ser una verdadera piedra de toque. Pinta utilizando colores industriales, sobre tablero o lienzo muy grueso, y resuelve cuantas dificultades le plantean. Aborda movimientos rítmicos (*Bailadora*, *Ye-ye*) y expresivas

composiciones: pero, en el momento actual, su objetivo es el descubrimiento de nuevos espacios. Ha cambiado de camino y los resultados son notables.

31 DE OCTUBRE DE 1965

## Luis García-Ochoa, en la Sala Libros

Una exposición realmente distinta. Basta penetrar en la sala, y choca contra los ojos el color. No es raro que ante *La cometa*, uno de los cuadros de mayor formato, surja el recuerdo de los «fauves», por su desbordamiento y potencia cromática. Invita a huir de consideraciones previas, y dejarse llenar la retina. Allí sabrá permanecer, en una suerte de eidetismo.

La obra de Luis García-Ochoa es un valor en pleno auge. Perteneció —o pertenece, porque nunca llega a saberse del todo— a esa multiforme Escuela de Madrid, quiero decir a la nueva, la que nos trajo a un Álvaro Delgado o un Martínez Novillo. Nunca he creído que, pasada su fase magistral, directamente derivada de Palencia o Vázquez Díaz, los grupos madrileños hayan tenido mucha unidad. En cambio, aportan magníficas individualidades. Entre ellas, García-Ochoa. El camino de este artista es original. Dentro de una constante expresiva, le domina la brillantez, la armonía conseguida, en ocasiones, a través de violentos contrastes. Su temperamento pide figuración, tan elaborada como sea preciso, pero visible y apreciable. Necesita hacerse entender, e incluso con cierto tono polémico. El expresionismo, desde la burlesca *Casaca roja* hasta *El pajarraco* o *El lector* concentrado en el gesto, marca toda una trayectoria. Un poco de ironía, de crítica, y un fondo de tristeza, conjunto que parece sintetizarse en la tradición de las figuras de circo. Véase su *Bailarina con payasos*. No le importa, para conseguir el clima adecuado, recurrir a deformaciones. Aun entonces es rabiosamente auténtico. El tema cuenta y dice. Se hace inseparable de la realización. También el movimiento importa, pero, sobre todo, el color. Y, en definitiva, para el que lo domina, no es difícil hacer pintura de calidad.

4 DE DICIEMBRE DE 1965

## La exposición de Vila Rufas

Me interesa mucho todo intento renovador en el arte sacro. Ya es hora —insisto en ello cuanto puedo— de librarnos del malaventurado camino barroco, con su secuencia de reproducciones sensibles y aun sensuales.

Jordi Vila Rufas nos ha traído, a la Galería Albiac, una exposición en la que predomina lo religioso. No es, ni mucho menos, revolucionario. Pero innova algunas cosas. Ha partido de un sistema común en los retablos medievales (el estofado) y le introduce modificaciones en el trato de las laminillas de oro y plata aplicadas. Obtiene resultados esperanzadores. Prueba es el haber obtenido el Primer Premio en la

«III Exposición Nacional de Arte Sacro para el Hogar», con una bella interpretación de los panes y peces simbólicos.

Si acaso, echo de menos en Vila Rufas una orientación más decidida y rompedora. Todavía se queda corto en la actualización de su iconografía. Por lo demás, tiene un oficio excelente, que repercute en dibujos, litografías, retablos y pinturas. Su saber hacer le rebosa e incluso le rebasa. Ahí está el inconveniente, en que el tecnicismo se apodera un poco. Por este motivo, su pintura profana me parece más directa y espontánea. Aunque hay excepciones, tal como la figura arrodillada (núm. 23), en que los ritmos geométricos se adueñan de la imagen. Estamos ante otra influencia de un procedimiento, porque el bocetismo para vidrieras se hace evidente, en esta y otras ocasiones.

A la hora del comentario no conviene dejarse llevar por los deseos, aún mejores, que se puedan tener para el gran arte religioso. Si modelos como los de Vila Rufas se impusieran industrialmente para recordatorios o felicitaciones navideñas, por ejemplo, nos libraríamos de muchas estampitas que ahora tenemos que sufrir. Y valdría la pena.

Acompaña a la muestra una selección de esmaltes, realizados por la esposa del artista.

6 DE MARZO DE 1966

## Cuní o la investigación en cerámica

El acertadísimo montaje de la exposición de Eduardo A. Cuní en el Palacio Provincial valora al máximo las piezas presentadas. Se tiene la impresión de encontrarse en una sala de museo, de un buen museo, quiero decir, porque vale la pena aclararlo. Contribuye el hecho de que Cuní, inquieto creador de modelos, haya buscado inspiraciones en prototipos de lejanas culturas, desde célticos a precolombinos. Parte, por lo tanto, de una atención hacia los productos artísticos del pasado. Al fin y al cabo, nuestra civilización está hecha de supervivencias. Pensar que lo antiguo es inoperante, significa considerarnos nosotros mismos sin huella para el futuro. Una extraña emoción de misterio temporal se añade así a las joyas y vasijas. Es posible que hasta la técnica, esa ambición de altas temperaturas, sea un secreto deseo de permanencia, tal como si mañana hubieran de ser exhumados los objetos representativos de nuestra época.

A la obra de Cuní hay que añadir toda la pasión del investigador lo que tiene de previsiones y sorpresas, el aprovechamiento del error y la alegría del hallazgo.

En muchas de sus realizaciones, especialmente en las de torno, el fuego parece todavía presente, sea en la arcilla refractaria, con sabor de crisol, sea en las burbujas, semejantes a lava volcánica, apenas solidificada. Y el calor, la llama siempre móvil es, a su manera, imprevisible. Tierra y fuego forman un binomio creador. El resultado,



como la vida, es siempre un enigma. No es preciso insistir en que la cerámica, desde el Neolítico, supone uno de los principales exponentes de los pueblos.

Cuní estudia la materia base y los barnices. Unas veces utiliza mezclas metálicas, para que la misma pasta dé la textura de las superficies. Otras, el barniz, en cocción única con la vasija, juega su brillante papel. Traza luego signos cabalísticos que le permitan redescubrir el procedimiento.

En general no se concede al color tanta importancia como a las calidades táctiles. Por excepción, aparecen algunos impresionantes vidriados rojos. Dosificando la resistencia al calor, ha obtenido, en cambio, resquebrajaduras y efectos certeros. El interior está muy cuidado.

La decoración no pasa de complemento. Practica varios sistemas —incisiones, excisiones, etc.—, pero Cuní los va abandonando a favor de la materia y de las formas limpias.

En las esculturas muestra claras referencias arqueológicas, visibles en el estandarte azteca o en la moneda ibérica del jinete. Lo mismo podría decirse de las joyas, en las que cerámica y plata coordinan en cuidadas composiciones. Mi preferencia se inclina, sin embargo, por los originales de torno, y dentro de ellos, por los más simples.

8 DE MARZO DE 1966

## Luz, color y mística en la pintura de Viola

El aragonés, zaragozano, Manuel Viola ha traído, a la Sala Libros, una pequeña colección de sus impresionantes cuadros. Es una de esas pocas exposiciones que, sea cual fuere la orientación que se defienda, hay que ver. El que guste de la pintura —así, ni abstracta ni figurativa, pintura simplemente— tiene que complacerse con sus regueros de color, que abarcan el espectro completo.

Manuel Viola ha recorrido un largo camino hasta su actual cromatismo. Primero, con su papel de lija, sus «gouaches» y sus caseínas. Luego, con materiales y soportes más tradicionales, en una especie de figuración fluctuante. De su pintura semiabstracta, en que las ágiles líneas fingían siluetas de pájaros, parece quedarle un afán de movimiento. Le cuesta, además, abandonar las reminiscencias figurativas. La etapa del blanco y negro se recuerda en las tres «tintas» que ahora presenta, diferentes del resto, por una mayor inclinación al grafismo. Pero casi toda su obra, tal como podemos verla, es color. También luz. Porque Viola, como lo fue Ribera, resulta, a la vez, tenebrista y colorista extraordinario.

Viola no rompe con los grandes antepasados. José Hierro señala su hilo conductor con el Greco. Conexión palpable, ya que el Greco comporta algo de la mística del perdido Bizancio. Como él, traza Viola sus zonas delimitadas. Como él, se inclina ante el color veneciano. Pero el Greco llevó su espiritualidad a tierra de místicos. Sirve también Zurbarán, el tenebrista fiel, enamorado con fervor de sus apariciones. Viola enlaza con nuestro mejor barroco. Aparición sigue siendo el fulgor central, en mu-

chas de sus creaciones. Y, a su lado, el cuidado hacer de las calidades. Bajo la luz, la materia. Como la España del xvii, hace, del materialismo, carne de su mística. Se deleita en las pequeñas aguas (diluyendo al extremo), en los juegos, en las transparencias. Sin embargo, todo es rapidez, potencia exaltada. Le tienta el brochazo largo, la euforia, como un fogonazo de bermellón puro.

Fuerza, casi fuerza física, con la que se supera la complejidad. El efecto es seguro y fulminante. Pocos empastes. El mismo brillo del barniz golpea y capta. Más tarde la poesía, una lírica con el acento de Juan de la Cruz, obligará a pensar.

En los cuadros donde ha elegido un matiz más terroso, trabajándolos con raspaduras, no se apodera tan rápidamente del espectador. Parecen un intento involuntario de sobriedad. Mejor, cuanto más suelta su fantasía.

Viola es, en fin, un pintor trascendente y temperamental. En ello radican sus virtudes.

22 DE MARZO DE 1966

## Originales de Antonio Clavé, en Galería Kalos

Todavía tenemos en el recuerdo la exposición, no muy lejana, de dibujos de Picasso. Aquello era difícil de superar. Pero Kalos sigue por los mejores caminos, conducido por la experta mano del profesor Torralba. De nuevo ha obtenido un logro excepcional. Lástima que los calificativos se vayan desgastando con el uso y excepcional se aplique a tantas cosas que no son excepciones.

Viene hoy otro de los grandes: Antonio Clavé. También españolísimo, como Picasso, viva donde viva. No se puede pedir más espíritu de España que el de sus réplicas de El Greco. Le alude, incluso con nombre y apellido, en una caligrafía que hace cuerpo con la plástica. Y de este modo nacen los «caballeros» (*Mano y dos cabezas, Pintura, Azul-gris-negro*) de cuellos estirados y blancas golas. Así mudaba Picasso a Velázquez cuando se enfrentó con *Las Meninas*.

Tenemos al alcance de la mano una pequeña colección de originales. Suman once litografías, dos pinturas y un tapiz. Clavé siempre ha sido aficionado a probar un poco de todo, escultura, decorados de teatro o ilustraciones para libros. Los inquietos no gustan de limitar procedimientos. La tapicería es un hallazgo más reciente.

Un tapiz preside la reunión de la fantástica familia integrada por sus obras. Un temible guerrero amenaza desde su castillo, troceado y compuesto con exquisita precisión. Tejidos o en superposiciones, encajan los fragmentos sin distinción de época o apariencias. Lo nuevo, lo viejo, el color y la calidad dan como resultado ese *Guerrier au chateau*. Y le hacen compañía todos los demás: *El pez verde*, las «naturalezas muertas» y, sobre todo, los «reyes». Singular cortejo.

El esquematismo y una deformación burlesca, con abolengo barroco, llevan a Clavé a sus imágenes más expresivas. Hay que detenerse ante las cabezas coronadas de los monarcas, remedo de naipes, llenas de simbolismo y grotesca terribilidad. La sombra

de lo real queda casi abandonada, para entrar en lo mítico y lo folclórico. Los personajes desempeñan su papel, como triunfos de baraja. La desproporción es ironía, un poco amenazadora, en busca de la expresividad estética. Clavé ama tanto el concepto como los procedimientos.

El cuadro se fragmenta. Cada porción tiene vida propia, pero vuelve a la unidad superior. Clavé se complace con el volumen y, sin embargo, roza lo bidimensional. Elabora sus paradojas mentales. Opone curvas y rectas, grafismos y manchas, negro y color. Clavé juega pensativo, como descuidado, buscando el sentido de las cosas.

Hace falta mirar sus realizaciones largamente. Alguna se quedará clavada en el fondo de los ojos y será muy difícil de expulsar. Vale la pena preguntarse el porqué.

31 DE MARZO DE 1966

## Francisco Arias en la Sala Libros

Creo que la última exposición de Arias en Zaragoza fue por el año 63. Ya entonces, comentaba que se trata de uno de los valores más sólidos de nuestra pintura. Añadiré ahora que muy pocos paisajistas españoles pueden colocarse a su nivel.

Dentro de una línea, paso a paso, Francisco Arias evoluciona, despojándose de todo lo que no considera imprescindible. Se desenvuelve en el límite de lo figurativo, por su amor a las texturas y a los equilibrios de color, materia y forma. No abandona, sin embargo, el contacto con lo real.

Lo suyo son esos paisajes, versión ondulante de nuestra geografía. El suelo va devorando todo el cuadro. Como los lejanos maestros del estilo internacional, y todavía más, Arias eleva la línea del horizonte, para conceder su atención a la tierra. No busca el detalle sino el esquema. Le interesa la calidad de las arcillas, y también su color: grises, ocre, amarillos. Casi no puede decirse que abstractiza, cuando toma un modelo tan absolutamente abstracto. Sus alusiones a estructuras más organizadas, sombras de edificaciones que se agazapan en el relieve, no consiguen elevar la voz, quedan fundidas y semiocultas. Las pocas veces que Arias sale del campo y traza pájaros o figuras, los mineraliza, los confunde con la Naturaleza a que pertenecen.

Resulta impresionante que, en el centro de esta armonía, de este concierto gris, el colorismo tenga cabida y lugar. Es como un milagro de la luz, de cada sol que amanece y se pone tras las colinas. Francisco Arias sabe interpretar, como muy pocos, el asctismo luminoso de Castilla.

31 DE MARZO DE 1966

## Galdeano expone en la Dante Alighieri

La pequeña sala de la Sociedad Dante Alighieri, abierta a todos los artistas y tendencias, acoge hoy al joven Andrés Sánchez Sanz de Galdeano, con un conjunto de dibujos, monotipos y platos de barro.

No estamos ante una exposición extraordinaria. Galdeano, aunque apunta buenas cosas, permanece aún sin definir. Enrolarse entre los no figurativos tiene también sus dificultades. Los dibujos de Galdeano, muy preocupados por el movimiento, suponen demasiados recuerdos y sugerencias anteriores. Es preciso buscar un camino más personal.

Galdeano trabaja con abundantes arrastres circulares. Obtiene por este sistema, un dinamismo de efecto. Está bien dotado para la composición.

Los platos, a base de barro en frío, pintados y con esmalte, parecen quedarse a mitad de camino hacia la cerámica. No obstante, poseen interés y sentido del color. La capacidad decorativa de Galdeano es evidente. Puede augurarse en él un buen ceramista, con mayor originalidad, para esta técnica, que la que ostenta en sus dibujos.

24 DE MAYO DE 1966

## «Estudio-Taller libre de Grabado Artístico»

Ante la próxima clausura de la exposición que en la sala del Centro Mercantil presenta el «Estudio-Taller libre de Grabado Artístico», quiero referirme, una vez más, a la inagotable iniciativa de que rebosa el «Grupo Zaragoza». Hace poco tiempo ha recogido sus antecedentes, logros y fracasos en un folleto de notable interés. Pero por encima de cualquier consideración, hay que reconocerle una actividad, una «dedicación plena», que ha hecho subir varios grados la temperatura de nuestro termómetro artístico. Y una de las obras más características de su espíritu abierto ha sido el montaje del «Estudio-Taller libre», donde cualquiera puede practicar, sin sistemas previos ni limitaciones.

La exposición del Centro Mercantil viene a ser como el resumen de la primera etapa. Vistos los resultados, sería una lástima que no siguiera adelante, porque vale la pena.

En principio, el «Estudio-Taller» funciona sin maestros ni discípulos en colaboración amigable. Claro está que existe un núcleo conocedor de las técnicas, en el que se advierte la mano segura de Maite Ubide, realizadora de muchos quilates. Sin embargo, ha servido también para descubrir un campo nuevo a otros artistas jóvenes. Tal es el caso de Julia Dorado, cuya sensibilidad e instinto anuncian amplias posibilidades.

Hasta ahora, el procedimiento se ha limitado casi exclusivamente a la linografía. Maite Ubide parece empeñada en demostrar todo lo que puede conseguirse del sistema. Ricardo Santamaría sabe también sacarle partido, dentro de su orientación no figurativa. María Pilar Moré, sólida dibujante, cuenta con excelente base para grabar. Le tienta sobre todo lo expresivo.

Aparte de los *linóleums*, Carlos Gil colabora con unos aguafuertes de buena hechura, y José María Sainz, al que ya habíamos visto con el «SAAS» de Soria, aporta una xilografía y varias litografías que ofrecen balances muy favorables.

La muestra es, en resumen, algo más que una salida al público. Significa también una invitación a colaborar.

26 DE MAYO DE 1966

## Salvador Dalí, por primera vez en Zaragoza. Exposición de grabados originales en Galería Kalos

El fenómeno «Dalí» continúa acaparando la primera plana de la atención pública. La aparente extravagancia de su montaje comercial, e incluso la misma figura del artista, con sus enhiestos bigotes-antena, suscita el comentario, la discusión.

Hasta el momento, no habíamos tenido ocasión de ver, en Zaragoza, una muestra original de Salvador Dalí. Galería Kalos, prosiguiendo su excelente labor, nos ha traído estos treinta y dos grabados, que prometen una nutrida asistencia de público.

Lo habitual, con respecto a Salvador Dalí, es pensar más en sus «visiones de ojo de mosca» o en su «rinoceronte blanco» que en la obra plástica. Con acertado instinto, el hombre de la calle une la realización y la excentricidad. A mí me parece que, en el fondo, son inseparables, que esa originalidad exacerbada no es pura propaganda. Lo surreal, campo y filiación de Dalí, arranca del movimiento dadaísta, con su carga de choque anticonvencional, para producir sorpresa. Es imposible sin la crisis, sin la lucha por cambiar las condiciones normales.

Habría que plantear, una vez más, el problema del éxito de Dalí de la aceptación de su nota irrazonable. Ahora, viendo de cerca, algunas realizaciones, cada cual puede buscar su solución.

Salvador Dalí posee indudables y abundantes valores artísticos. En primer lugar, es un dibujante estupendo. Véase la agilidad de su línea, el torbellino ascendente de sus curvas, como en la bailarina de la serie *Circo*, o bien la simplicidad del aguafuerte, color y oro, n.º 2. Su dibujo y su habilidad para el procedimiento es de tal categoría que pienso en estas obras menores como más significativas que su gran pintura. En los dibujos publicitarios, en los carteles, en las litografías, se encuentra al verdadero Dalí con más rapidez que en *La Madona del Port Lligat*.

Además, el artista ataca la realidad sin destruirla, de tal modo que puede ser comprendido sin explicaciones previas. Su deformación es puramente imaginativa. El fondo pansexualista, tomado de las teorías de Freud, encuentra fácil eco en nuestro mundo. Los símbolos del sueño y la magia resultan próximos. «El sueño de la razón engendra monstruos», como decía nuestro Goya.

Por último, Dalí recoge toda una tradición estética, ya asimilada y admitida, con base en el Renacimiento italiano. Va desde el *Quattrocento*, en sus estudios de perspectiva lineal (líneas convergentes hacia el fondo), hasta Rafael. Entre las litografías de la *Divina Comedia*, pueden verse algunos dibujos «renacentistas». Tal es el caso del «centauro». Las referencias mitológicas son también válidas (*Júpiter, Argus*).

En fin, aquí tenemos a ese desconcertante y magnífico Dalí.

La exposición fue inaugurada ayer, a la una de la tarde, asistiendo al acto el jefe de la Región Aérea Pirenaica, don Francisco Vives Camino; presidente de la Diputación, don Antonio Zubiri Vidal; concejal, don Antonio Beltrán Martínez, y numeroso público.

8 DE JUNIO DE 1966

## En la Diputación, grabado español contemporáneo

Sería una lástima que la exposición de grabado español contemporáneo, montada en la sala del Palacio Provincial, pasase desapercibida, porque es una de las más interesantes que hemos visto en la temporada. Ciertamente, el grabado no tiene la sugestión de los originales únicos. Sigue considerándose procedimiento menor, por su posibilidad de repetición, y también por el manejo material necesario para realizarlo.

Estoy seguro de que, si se hubiera reunido una colección de pinturas de los mismos autores, hubiera supuesto un impacto en la atención pública. Siendo grabados, ya no es lo mismo. Y me parece que, en todo esto, hay un poco de actitud preconcebida. Un buen aguafuerte, pongamos por caso, es mucho más apreciable que un óleo mediocre. Además, estas técnicas que requieren dominio del oficio, buenas manos, tienen algo de tranquilizador. Resultan como una especie de vacuna contra la inflación que representan algunos aspectos del arte actual. Para su calidad de «artesanía», incluso les favorece no dar ejemplares únicos.

Va desapareciendo la apreciación despectiva que soportaron las «artes aplicadas», desgraciada herencia del superhumanismo renacentista y, todavía más, de la manía clasificatoria, que las opuso a las «artes puras». Gran parte de nuestros mejores artistas están dedicando su capacidad creadora a las técnicas de estampación. En muchos casos, los resultados han sido excelentes. Picasso, por ejemplo, promovió una verdadera revolución de la litografía, y ha conseguido una adecuación perfecta al *linoleum*. Véase ahora su *Cabeza de mujer*. Lo que no me parece claro es que todos los grandes pintores hayan de resultar también grabadores notables.

En nuestros días, el valor adquirido por los materiales hace normal la inclinación a toda clase de pruebas. El artista busca caminos expresivos que le singularicen, a cada método puede proporcionarle nuevas posibilidades.

La muestra ha reunido aguafuertes, litografías, *linoleums*, xilografías, serigrafías; en fin, toda la gama. Domina la litografía, a la que contribuyen desde Pancho Gutiérrez Cossío hasta Juan Miró —uno de los mejores grabadores de nuestra época—, pasando por Villa Casas, con su característica planimétrica.

Es imposible el comentario detenido, obra por obra, aunque bien lo merecería. La simple mención de los expositores sirve para comprender que figuran firmas de primer orden.

Han colaborado: Alfredo Alcaín, Manuel Alcorlo, Francisco Arias, Juan Barjola, Beppo, Juan Ignacio Cárdenas, Javier Clavo, María Josefa Colom, Eduardo Chillida, Álvaro Delgado, Miguel Díaz Orts, Francisco Farreras, Alfonso Fraile, José Luis Gali-

cia, Luis García Ochoa, Pancho Gutiérrez Cosío, Antonio Hernández Carpe, Miguel Herrero, José Hurtuna, Ramón Lapayese, Antonio Lorenzo, Julio Martín-Caro, Francisco Mateos, Ángel Medina, Juan Miró, Pedro Mozos, Lucio Muñoz, Benjamín Mustieles, Julio Antonio Ortiz, Benjamín Palencia, Dimitri Papagueorgui, Pablo Picasso, Gregorio Prieto, Julio Prieto-Nespereira, Agustín Redondela, Manuel Rivera, Modesto Rodríguez Cruells, Luis Sáez, Eduardo Sanz, Luis Secane, Guillermo Vargas, Daniel Vázquez Díaz, José Vento y Juan Vila Casas.

30 DE OCTUBRE DE 1966

## Tàpies, en la Galería Kalos

La Sala Kalos nos presenta la primera exposición de su temporada, y ha elegido un conjunto de grabados originales de Antonio Tàpies, que tiene un excepcional interés. Tàpies es uno de los contados nombres de nuestra pintura con trascendencia mundial. No diré que es sobradamente conocido. Aquí no sirve el tópico. Vale más aprovechar la oportunidad de conocerlo un poco mejor. Y esta es la posibilidad que nos brinda la Galería Kalos.

La obra de Tàpies —potente, singular y sintética— no es fácil de reducir a un común denominador. Está presidida por un movimiento, por una evolución insaciable y consecuente, aunque sus fases decisivas se correspondan con el desarrollo internacional del informalismo.

Como buena parte de los maestros actuales, Tàpies muestra afición a explorar las posibilidades de cada procedimiento: grabado, *collages*, etc. Tenemos ahora una serie de sabias litografías. Para empezar, su dominio técnico es profundo, dotado de inesperados resortes: del negro al color, del trazo al entramado, de la materia densa a la mancha diluida como el humo. Incluso quiere escapar de las dimensiones habituales del cuadro, e intercala dobles que sirven de ejes geométricos (números 28 y 31) o rompe el soporte, dejando aparecer el fondo (número 30).

Hay algo, sin embargo, de mayor consideración que el puro sistema de hacer. Es preciso quedarse largo rato contemplando, dejándose llenar de ese ambiente mágico un poco sobrenatural, que impregna la creaciones de Tàpies. Ignoro el mecanismo de conexión, pero lo asocio con aquellos frescos que trazara Giotto en la Arena de Padua. Tal vez por la espiritualidad última o por su sentido monumental, independiente del tamaño. Lo cierto es que, ante algunas realizaciones de Giotto, también he pensado que haría un magnífico abstracto, solo con suprimir las cabezas de sus personajes.

Estamos en que Tàpies tiene una especie de magia, y creo que esta arranca de las etapas en que no había abandonado el contacto con lo figurativo. Es decir, de antes de la época irracionalista del «Dau al Set». Después fue abriéndose paso el Tàpies más popularizado, el de los «muros» y las texturas suntuosas. Me parece verlo en su litografía número 39, con su increíble calidad de fondo y con ese marco, como un dintel de puerta, en trazos gruesos y vigorosos, o también en el número 27, por su división en

zonas y sus guarismos, derechos o invertidos. En cambio, en otras ocasiones me ha parecido más dado a la ilusión, lleno de recuerdos de sombreado y perspectiva (número 29). Lo más reciente de esta evolución ideal estaría representado por las manchas leves e imprecisas y los ejes espaciales (29 y 31).

Siempre es bueno mirar, pero conviene fijarse en Tàpies con detenimiento. Dentro de la pintura contemporánea, tiene vocación de modelador. Y todavía no le conocemos suficiente.

5 DE NOVIEMBRE DE 1966

## Virgilio Albiac expone en la Diputación Provincial

El pintor zaragozano Virgilio Albiac nos presenta, en la sala del Palacio Provincial, un compendio de su evolución artística. Para los que hemos seguido, paso a paso, su meditada labor, su cambio serio y progresivo, la exposición no constituye una sorpresa. Si solo se recuerda, en cambio, su meritorio trabajo de acuarelista, estos cuadros parecerán bajados de otro mundo. Y conviene aclarar que el mundo es único de lo más único. Acuarelas y óleos, paisajes y abstractos salen de una misma fuente: el temperamento inquieto de Virgilio Albiac, uno de los pocos artistas de nuestra tierra que siempre busca nuevas soluciones.

La colección está compuesta por veintidós originales, que recogen distintas etapas de su obra, no tanto cronológicas como significativas. *Campos*, por ejemplo, es contemporáneo de su paso al abstractismo, e incluso hay figuraciones que son posteriores, como el paisaje número 6. El momento del cambio podría sintetizarse en *Trasmoz*, donde todavía no ha abandonado el contacto con la representación y sin embargo, domina ya una técnica no representativa, con regusto de cubismo.

Entre los caminos que marchan hacia lo abstracto, el más consciente, el más cerebral, resulta el elegido por los cubistas, filósofos de la forma que llevan hasta el fin la posibilidad de reducir las cosas a medidas precisas. Albiac tiene en cuenta esta meditación formal. Transmuta los objetos en sus esquemas, interesándose por la superficie, el valor o los colores, pese a que su sensibilidad demasiado rica, un tanto barroca, no se aviene a la frialdad geométrica ni a la quietud clasicista. El arte de Albiac es más expresivo que intelectual. No obstante, si se adjudica convencionalmente la línea a las actitudes mentales y el color al sentimiento, y se miran con atención sus creaciones, se observará que la paleta (Albiac es gran colorista) se mantiene común, sea cual fuere la tendencia elegida. Por el contrario, la forma se modifica. Es decir, son las intenciones las que se orientan de distinta manera, no el sentimiento a expresar.

Es posible que lo interprete de modo personal. Lo cierto es que el cambio de Albiac me interesa muchísimo, casi como prototipo de lo que puede ser la evolución en pintura.



Por lo pronto, tiene una coherencia inusitada. Compárese *Añón* con *Geología 3*. Además, la técnica, la seguridad en el oficio, es principio inmutable aunque busque nuevos procedimientos. Marcha del empaste rico (*Campos*) a la materia diluida (*Fantasías*). En la última fase viene utilizando incorporaciones y materiales distintos: estaños, plástico, aguada (número 16), o bien urdimbres de saco (*Espacialismo*). Consigue calidades extraordinarias.

A fin de cuentas, Albiac se ha detenido en el límite que permite reconocer lo visible. Y hasta inicia una regresión, esa vuelta a lo figurativo, de la que tanto se viene hablando. Es mucho para tan corto tiempo. Mucho que un pintor reconstruya, en solitario, el movimiento más interesante de la plástica actual. Si no fuera suficiente, ahí están resultados como los números 20, 21 y 22. No se ven todos los días.

24 DE NOVIEMBRE DE 1966

## Eduardo Vicente expone en la Sala Libros

Tenemos, en la Sala Libros, una exposición de mucho interés, producto de la siempre acertada selección que viene efectuando esta galería de arte. Se trata ahora del pintor Eduardo Vicente, una de las figuras más sólidas y maduras de la «Escuela de Madrid».

La obra de Eduardo Vicente me gusta. Creo que ofrece importantes valores plásticos; pero, además, me gusta. Tiene un mundo lírico de la mejor ley, un realismo ingenuo y sabio, junto a esa tristeza sana que solo se encuentra en los buenos poetas. Sus temas, que se repiten una y otra vez, han llegado a constituir una amable familia de muchachas melancólicas y tipos populares. Tampoco desdeña al humilde borriquito, y el recuerdo de Platero se hace tan patente que hace pensar en Juan Ramón Jiménez.

No debe pensarse que el asunto lo es todo. Cada paisaje y cada ser tienen a su servicio una recreación mágica que lo convierte en hermoso. Si el simple repetir de las cosas no puede competir con ellas, la misión del artista será encontrarles su sentido, interpretarlas.

Eduardo Vicente comienza por servirse de su fabulosa capacidad de dibujante. Su línea airoso, intencionada, le permite captar lo esencial: el tipo, el gesto, la actitud, casi diría el alma. Sus trípticos de dibujos, tan sencillos, son toda una lección.

Después viene el color, la gama diluida y delicada, los grises y violetas, que salvan la distancia entre la acuarela y el óleo.

Como acuarelista, Eduardo Vicente tiene una soltura extraordinaria. Utiliza con maestría los blancos del soporte. Emanan, en ocasiones, una sensualidad suave de la que *Despertar* o *Desnudo* son buenos ejemplos. Es el observador de la inactividad tranquila, en el *Café* o en el *Balcón florido*. La misma sensibilidad se aplica a su Madrid, en el perfil del *Suburbio*.

En sus óleos no hay diferencia fundamental. Apenas el color se hace menos vaporoso. La naturaleza (*Paisaje puro*) se llena de cielo. Es decir, Eduardo Vicente vuelve por pasiva a los viejos maestros del estilo internacional. Las nubes ocupan dos tercios del lienzo, precisamente porque no interesa el detalle, sino el espíritu. Incluso la cinta de *La carretera* o el *Paseo en primavera* aspiran al infinito. Pero más que las cosas, los hombres. Puesto a elegir, me parece que se quedaría con sus campesinas.

13 DE DICIEMBRE DE 1966

## En el Centro Mercantil, xxvi exposición de Enrique de Vicente Paricio

Hace dos años, para estas fechas más o menos, Enrique de Vicente Paricio cumplía, presentando su xxv exposición en Zaragoza, las bodas de plata con nuestro público. Es toda una marca de permanencia, que habla a las claras de la absoluta compenetración entre el artista y el aficionado a la pintura. Y el buen aficionado viene a ser, en definitiva, el mejor criterio de selección.

En la muestra de esta temporada, la xxvi del expositor, siguen apreciándose sus virtudes fundamentales: sujeción fiel a lo real, elevado sentido de la belleza y técnica envidiable.

Enrique de Vicente Paricio ha dividido la exhibición de su obra en dos fases diferentes. La primera, que fue inaugurada el pasado domingo, la dedica a retratos y flores. La segunda, también en la sala del Centro Mercantil, se abrirá el próximo día 22, y está consagrada a paisajes y bodegones.

Creo haber dicho que el campo más específico, en las creaciones de Vicente Paricio, es el retrato. Su orientación humanista le mueve a buscar rasgos característicos y personales. Capta la nota profunda, el alma que se oculta tras los ojos. Pero, al mismo tiempo, es sensible a la belleza exterior de la forma. En óleo o en pastel, posee un extraordinario dominio del color y una inclinación suntuosa, brillante, en la que procura huir de la representación mecánica del personaje. Me recuerda un tanto las notas del retratista cortesano, puesto al servicio de una esfera más amplia. Su éxito es seguro, puesto que así gusta verse, cuando se mantiene la verdad individual. Impone, además, una «manera» que unifica todos los cuadros, en el tono de una técnica excelente. La materia se ha ido haciendo innecesaria, el óleo resulta una capa tenue, sin relieves. La soltura es tanta que ya casi ni se advierte.

Las flores, como las figuras, resaltan al buen dibujante. Hacen visible su amor a lo hermoso objetivo y su dedicación a las calidades. El colorido natural, en todo su esplendor, encuentra su cuidadoso intérprete. Los fugaces derroches vegetales se inmovilizan en el lienzo, como formando parte del conjunto decorativo de los salones.

Cada exposición de Vicente Paricio resulta un triunfo renovado. Ofrece algo que no necesita explicaciones. Y lo hace muy bien.

11 DE ENERO DE 1967

## Alberto Duce, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada

Aunque Alberto Duce ha expuesto muchas veces en Zaragoza, no es una más de sus interesantes exposiciones esta que se inauguró ayer, con todos los honores en la prestigiosa galería de la Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Es una de las más completas, en la que podemos apreciar cómo se define y se impone la personalidad siempre latente, de este gran pintor zaragozano. Zaragozano y universal, porque Alberto Duce ha sabido conquistar renombre fuera de su patria trabajando con la pasión, la sobriedad y la maestría que fueron siempre sus principales características, con las que ha conseguido galardones de la más alta categoría, como la pensión March para estudiar en el extranjero, medallas y recompensas innumerables.

En esta exposición que inauguró ayer con el más completo éxito, reúne 16 óleos, un pastel de su última etapa y ocho de sus dibujos primorosos, en los que prueba su maestría de oficio y su refinado temperamento.

En los óleos que expone están representados los principales géneros: el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, el cuadro de género, composición con figura. Su tendencia es, como siempre, figurativa, con raíces clásicas y técnica actualizada de amplios empastes ahora compuestos y sobrias entonaciones. Pintura que puede clasificarse en el realismo trascendente de que nos habla Camón Aznar. Pintura con espíritu y emoción, porque Duce pinta lo que siente y en cada uno de sus trazos hay emoción y arte. Sus cuadros tienen siempre empaque y estilo. Podría expresar sus impresiones, con lenguaje plástico atrayente en cualquiera de las tendencias de vanguardia, más acentuadas por su depurada base técnica; pero ha tenido siempre el buen sentido de conservar el equilibrio y la ponderación de los grandes pintores, a los que respeta y admira.

Bien demuestra con los paisajes que figuran en esta exposición, cuán fácil le sería evadirse del camino propuesto y asombrar a los incautos. Pero se mantiene sólido, constructivo, utilizando técnicas nuevas, con las que el óleo nos da un realismo más impresionante y nos demuestra cuánto hay que descubrir aún en la interpretación de la realidad sin apartarse de una visión objetiva y justa. Es en el paisaje donde encontramos más renovado y personal a Duce.

Hay en la exposición cuadros de gran formato —uno el que ha obtenido el premio nacional del Ayuntamiento y que ahora será entregado— que son estupendos murales, género en el que ya demostró su maestría Duce en sus años de América.

Los bodegones son un recreo de calidades que nos recuerdan a los mejores clásicos del género; y los retratos están concebidos con profundidad y empaque. Hay espíritu en las cabezas femeninas que vemos en la muestra; y en el conjunto de elegancia y belleza. Siempre demostró gran maestría en el retrato; pero podemos asegurar que en este como en los demás géneros se ha superado. Los cuadros de figura son

admirables de composición y de técnica y de anécdota. Buena literatura traducida a la mejor dicción plástica.

Huelga elogiar los dibujos. Recientemente hemos visto aquí una exposición de dibujos de Duce. En esto su maestría es asombrosa. Sin abandonar el realismo clásico ha conseguido un estilo personal que sorprende por su vigorosa y ágil ejecución y conmueve por su belleza.

La exposición fue inaugurada por un numeroso grupo de distinguidas personalidades zaragozanas muy amantes de las bellas artes que felicitaron cordialmente al artista.

Podemos asegurar que está en su plenitud.

El mayor éxito ha de acompañarle.

3 DE FEBRERO DE 1967

## Arcadio Blasco expone en «Exclusivas López»

«Me gusta pintar pintura» —dice Arcadio Blasco. Y también le gusta mirarla. Pocas obras reflejan tan claramente el amor al oficio, o mejor a los varios oficios del arte, porque Arcadio Blasco cultiva la cerámica, la vidriera, el mosaico y creo que hasta la música.

Arcadio Blasco hizo su fama como ceramista, y de esta experiencia han quedado huellas visibles en los óleos que ahora nos ofrece: la compartimentación y el juego de planos, rigurosos planos inseparables de sus composiciones.

La abstracción le condujo hasta el trabajo de la arcilla y, desde él, vuelve a la pintura. Ya he dicho que Arcadio Blasco se complace en la base artesana. Y hace tiempo que hemos abandonado la idea de que la artesanía es siempre de segunda línea. Qué pocos artistas tienen hoy ese sólido hacer, ese minucioso cuidado; qué pocas creaciones atraviesan por ese placer y esa lucha del material rebelde. Los óleos de Blasco quieren sobrepasar las posibilidades del procedimiento. Cuentan con la absorción del soporte, esconden capas de esmalte. Y el resultado está hecho para mirar.

Diría que se emparenta con las corrientes visualistas del «op art», si no se resistiese demasiado a las clasificaciones. Un «op» propio, en todo caso, con sus alucinantes ritmos espirales. Arranca, desde luego, de los hallazgos del neoimpresionismo, de la técnica divisionista que termina en una constelación de puntos, como la de Seurat. Pero lo de las influencias es ya otra historia. También recuerda el «horror al vacío», la necesidad de llenar, como en un rito, todo el espacio disponible.

Obra difícil de resumir, a pesar de su unidad intrínseca, que va desde los dibujos a los grandes formatos. El predominio geométrico no elude pequeños recuerdos figurativos. Obedece a una simetría biológica, de ejes rígidos, que sugieren la composición de los trípticos. Sin embargo, la frialdad formal, el agudo intelectualismo, se diluyen en calidades de colorista cálido y sensible.

Es una exposición de las que hay que ver. Lástima que la bien montada sala de «Exclusivas López» resulte un poco recargada de decoración. Esta vez, no favorece a una pintura que merece todos los honores de la soledad.

14 DE MARZO DE 1967

## Aransay expone en el Centro Mercantil

Precisamente porque considero a Ángel María Aransay uno de nuestros más prometedores valores jóvenes, debo advertir que no lo encuentro del todo hecho. Le falta por recorrer un largo camino de perfeccionamiento técnico. Confío en que saldrá adelante, y esto es más de lo que puede decirse de otros muchos.

Aransay tiene una cultura artística fuera de lo corriente. Ha visto mucho, al natural y en láminas. Le quedan, en consecuencia, abundantes recuerdos de los maestros. Delante de algunos de sus cuadros, se piensa de dónde viene esa postura o esa disposición. Y ante la bien conseguida *Pietá* (una de sus obras más completas y redondas) viene a la memoria Morales; o bien puede compararse el *Saturno*, de Rubens, con su *Edipo y Antígona*.

Este tipo de inspiraciones, remotas por otra parte, nada tienen de malo. Hay mucho mito en la originalidad. Además, Aransay es bastante personal. Si debe mucho a alguien, es a Picasso. Véase el *Bodegón verde* o el *Apolo y Dafne*.

Aransay me ha sorprendido con su fuerza colorista. La exposición es un grito cromático, del que solo escapan un par de piezas. Aborda contrastes (rojo sobre azul) o armonías de azul y amarillo, tan del agrado de Vermeer.

Suele aplicar la pintura sin fundir los tonos, cortando de manera que aparecen como planos de luz. Esta apariencia geométrica se presta poco al empaste, y Aransay lo utiliza rara vez. No se trata de una deficiencia, aunque —posiblemente— superará esta fase, embocando hacia nuevos sistemas.

6 DE MAYO DE 1967

## Inauguración de la Sala Galdeano. Presenta una colección de cerámicas de Segú

Ayer tarde, en el establecimiento «Cerámicas Erika», fue inaugurada la Sala de Exposiciones Galdeano: una nueva galería de arte, montada con buen gusto, cuya dinámica dirección promete hacer algo interesante por el ambiente artístico de nuestra ciudad. Para la apertura, nada más oportuno que traer un ceramista. Se ha contado con la colaboración de Segú, figura ya bastante conocida.

Segú es bisbalense y, en un sentido amplio, coincide con las orientaciones de su localidad. Obra, la suya, un tanto comercializada, cosa que no tiene mayor importancia cuando se trata de oficios artísticos. Por lo demás, la industrialización de Segú no

alcanza los extremos que en algunos de sus paisanos. Junto a la artesanía, se advierte el artista, con su carga creadora.

A Segú le preocupa poco la forma de la vasija. Gran parte de los originales expuestos son cuencos o platos. Apenas pueden señalarse tres o cuatro excepciones, en que tampoco se nota desmedida atención por la línea. Lo suyo es el color. Las superficies dan, casi siempre, sensación de muy esmaltadas. Poco de textura, de sentido táctil. Visual, en fin, y colorista.

Ateniéndose a los tonos habituales de La Bisbal, Segú combina con extraordinaria habilidad. Obtiene vivos toques de verdes, de azules. Incluso aborda el dorado.

Decorativo siempre, sabe prescindir, si conviene, de la dispersión de motivos, de la repetición rítmica, que caracteriza al simple adorno. Hace «tondos», palabra que tanto vale para un plato como para un cuadro circular. Adereza y compone cada mancha, acercándose a un bodegón actualizado.

Segú acepta motivos tradicionales y modernos, figurativos y abstractos. Realiza piletas geométricas con las sardanas. Traza gatos terroríficos. Llega a conseguir verdaderos empaques, como en el caso de *Las jirafas* o en el *Homenaje a Picasso*, versión de la corrida fantástica. Lo picassiano apunta también en el *Botijo del gallo* a aun en los característicos soles, con su contrapartida de luna burlesca.

Por último, debe mencionarse el conjunto de losetas, donde la luz parece completarse con armonías submarinas.

Una exposición atractiva, que gustará a los buenos aficionados.

9 DE MAYO DE 1967

## Molina-Sánchez, en la Sala Libros

Creo que Molina-Sánchez no ha dado el máximo de sus notables posibilidades. Es, para empezar, un buen dibujante, pero que muy bueno. Hay que ver sus dibujos, ya sean de línea o de mancha. Además, en la pintura, posee muchos recursos que ahora se van abandonando, para evitar dificultades. Compone con habilidad y hace gala de una teoría de color digna de un impresionista.

Con todo ello, la calidad de su obra es desigual. Prefiero la que tiene menos empastes, porque las acumulaciones le suelen pesar demasiado. En el extremo opuesto, cuando más diluye, consigue los mejores efectos. Es el caso de las *Máscaras*, con sus escurridos y veladuras de incomparable delicadeza.

La utilización de disolvente, hasta dejar el color casi sin materia, ha sido llevada al máximo en la serie de cuadritos de tema africano. Luce aquí un procedimiento de capa muy tenue que, en óleo sobre una leve imprimación, obtiene resultados semejantes a la acuarela.

Por el contrario, sus mejores originales de formato no son los de motivos pintorescos, sino aquellos en que desliza su lirismo, que es una de sus cualidades más sutiles. Me refiero a los asuntos religiosos, como *La Anunciación* y el *Ángel*, cuya compo-

sición sabía oponer zonas encalmadas a toques cortos, nerviosos y dinámicos. También, a los recortes burlescos, tipo de las ya citadas *Máscaras*, de *La linterna* o *El borracho*, ejemplos de una sátira suave y ensordecida.

Las realizaciones sobre grupos de negros —en tamaño grande— no ofrecen la misma armonía. Parece que el sol ha exaltado su color, enriqueciendo con amarillos y violentos toques de bermellón. Se agolpa un poco. No halla equilibrio.

En conjunto, es una exposición más que estimable. Solo a quien no es capaz de darlo, nada se le debe pedir.

28 DE MAYO DE 1967

## Hernández Pijuán, en la Sala Galdeano

La exposición de Juan Hernández Pijuán, en la Sala Galdeano (Cerámicas Erika), constituye una de las muestras más interesantes de la temporada.

Aunque Hernández Pijuán merezca mayores profundidades, creo que, ante todo, vale la pena dejar las cosas claras. Su difícil sencillez puede conducir a error, llevar a la conclusión de que «eso lo hace cualquiera». Pues no, cualquiera no lo hace así de bien.

Para los que piensan que los artistas modernos carecen de iniciación y pintan a su modo, porque no saben trazar apretados desnudos y retratos relamidos, empezaré por decir que Hernández Pijuán tiene un título de profesor de dibujo. Su formación ha sido seria y pausada.

En una primera época ha realizado hermosos paisajes. Lo informal vino más tarde y ha llegado hasta fechas muy recientes. Pudimos verlo en Zaragoza, hace un par de años, en una exposición colectiva. Consiguió aquí también la Medalla de Oro de nuestra III Bienal. Ya entonces se advertía una tendencia constructiva, una parcelación del cuadro en zonas amplias, que iba a empujarle por nuevos caminos.

Tenemos ahora un nuevo Pijuán, y el nexo con el anterior habría que buscarlo, dentro de esta exposición, en la obra número 1, la más antigua. Después, el cansancio de la tendencia se le ha traducido en exceso de facilidad. Y las formas han dejado de fluctuar, se han solidificado, como la lava volcánica se concreta en un cristal, cuyas caras se atienen a ejes de simetría (números 2 y 5). La ordenación natural de los cristales me parece imagen adecuada a los hallazgos de Pijuán. Anotaciones y guarismos aparecen llevados de la mano por un análisis de las figuras geométricas. Véase la tinta número 8 o la pintura número 7, donde el segmento blanco contrasta con el fondo parco y oscuro.

Habría que añadir las grandes superficies alisadas, sin lugar para el empaste, pero conservando la sensación de materia; los ocasionales fognazos de color, frente al blanco, al gris y al negro; y, por encima de todo, su rigor en la composición, el exacto equilibrio, la subdivisión feliz, que hace cuadros del cuadro, sin romper la unidad. La evolución de Pijuán es una de las más consecuentes en nuestra pintura contemporánea.

Como complemento, presenta una carpeta de litografías en color, tamaño 65 por 50, afortunadísima edición de Gustavo Gili.

31 DE MAYO DE 1967

## Lo que ha sido la IV Bienal de Pintura y Escultura

Pasados ya algunos días desde su inauguración, parece oportuno volver sobre la IV Bienal de Pintura y Escultura, para realizar un último recuento que, por cierto, resulta poco brillante.

No conviene que nos engañemos. Siempre había defendido el apoyo incondicional a este concurso, el más importante que se celebra en Zaragoza, que iba adquiriendo una merecida categoría nacional. Pero a nada conduce encastillarse en una postura. Vale más mejorar que encontrarlo todo perfecto. La línea ascendente, dibujada desde la I a la III Bienal, se ha roto en la IV. Debe tenerse en cuenta.

Veamos algunos números comparativos. En la III versión se presentaron un total de 375 pinturas, siendo admitidas 178, y 75 esculturas (59 admitidas). En la actual, de acuerdo con las numeraciones más altas del catálogo, han concurrido 262 pinturas y 80 esculturas, admitiéndose, respectivamente, 122 y 46. El balance solo es favorable para las admisiones de escultura y, desde luego, la IV Bienal ofrece, en esta modalidad, más elevado nivel.

Las cantidades carecerían de importancia si la calidad de los originales compensase la escasa participación. No es así. Cabe citar una decena de pintores, con auténtica categoría, que acudieron hace dos años y se han abstenido ahora. El hueco queda sin llenar. He recorrido la exposición con mucho detenimiento y el conjunto baja bastante. Pienso que a muchos artistas no les ha interesado venir, por uno u otro motivo.

Si aparece lamentable el desinterés de los profesionales, juzgo mucho más grave el del público. ¿Para qué se hace, cuando solo una minoría —verdaderamente mínima— ha de visitarla? La falta de información, de propaganda, de invitaciones, ha sido acusadísima. El acto inaugural resultó pobre y apagado. Después... en raras ocasiones se ven más de doce a catorce personas. Algo falla en la organización, y cada uno debemos cargar con nuestra parte de culpa, puesto que no podemos atribuirlo a todos los ciudadanos.

Poco hay que decir de los premios. Creo que el jurado los concedió, en líneas generales, con acierto. Sé que son discutidos, aunque sin el apasionamiento de otras veces. Mi opinión es solo una más. Y, dentro de las posibilidades, hubiera optado por darlos de una manera muy parecida. Tal vez con algunos cambios de orden, haciendo subir, por ejemplo, el de Virgilio Albiac. El trabajo del jurado ha sido serio y consciente, lo más serio de la Bienal.

El *Paisaje*, de Manuel Capdevilla, a quien se otorgó la Medalla de Oro, será poca cosa para «Premio Zaragoza», pero es difícil señalar originales mejores. Tiene gracia ingenua, con su juego y delimitaciones; tiene colorido brillante, amable y decorativo. También *La murmuración*, de Luis García Ochoa, ha de colocarse entre las aportaciones de más cuantía: color agrio y difícil, en sus contrastes de azul-verde, y una veta caricaturesca, de buena ley. De los dos cuadros de Virgilio Albiac, *Daroca* es más sobrio, dotado de excelente construcción y notables calidades, pese a su poca pasta.



*Paisaje* obtiene un efecto singular, como si trasladase al óleo la técnica de la acuarela. José Luis Florit queda mucho mejor cuando llena toda la superficie. En cambio, en *Cuarenta paisajes*, más fantasioso, no llega a tanto. Las otras dos medallas de bronce, *Marcador primero*, de Agustín Ballester, y *Opues siete setenta y siete*, de Ángel Jové, representan tendencias más avanzadas. La primera, pintura-relieve, y la segunda, una equilibrada composición, ilusionista en su apariencia de telas.

Aparte del accésit de Alberto Pérez Piqueras, con sus grandes planos de sabor cubista, pudieron tenerse en cuenta, a la hora de los premios, las dos realizaciones de José Baqué Ximénez; el *Paisaje*, de Francisco Arias (una de sus «tierras» características); la *Síntesis de formas*, de Juan Borobio; el delicado cuadro de Arranz Bravo, y, a mi entender, muy pocos más.

Se encuentran, en cambio, bastantes que merecerían un comentario detallado, imposible para una muestra de este tipo. Tal es el caso del graciosísimo *Don José ha muerto*, de Brinkmann; de los *collages* de Agueda de la Sisa y Antolina Vilaseda; las dos obras de María Pilar Moré; la *Bodega*, de Manuel Merino; el *Albarracín*, de Manuel Usón, muy bien dibujado; la certera visión de Asís, por María Pilar Arenas; *Cuatro piedras*, de Alejandro Mieres; la claridad de *Alicante sesenta y seis*, de Rafael Hernández; el Grito *profético*, de María Pilar Burges, valiente, expresivo y con sabia factura; el bien armonizado *Azorín*, de Galdeano; el alegre color de Michel Descure; y el conjunto de Pichot, Gimeno y Suárez Alba, con una paleta tan similar que parecen haber formado una escuela inspirada en Benjamín Palencia.

Una mención especial para Pascual Blanco, Regino Pradilla, Gabriel Alba, Emilia Navarro, Santiago Montes, Carmen Salarrullana, Martín Ruiz Anglada, Miguel Ángel Albareda, Maribel Bellostas, José Luis Ríos, Isabel Bibián, Ramón Llovet, Miguel Ibarz, García de Santibáñez, Jaime Muxeart, Francisco Cestero, Pilar Marco y Gemma Riba.

Podría esperarse, de un concurso de esta categoría, que nos diese orientación para movernos en el laberinto de la pintura contemporánea. Desgraciadamente, poca luz se saca de nuestra Bienal. Se advierte, si acaso, una mayor concreción figurativa. El consabido cansancio informal lleva a neofiguras y nuevos realismos. Hay poco informalismo y poco abstracto geométrico. Consecuencia: el tema cobra importancia, ya sea caricaturesco, como *La murmuración* y el citado *Don José ha muerto*, ya abracadabrante, como el *Homenaje a Sade*, o bien trágico y también burlesco, al modo de Cristina Montes. Por lo general, escasos empastes. Se tiende a la antimateria. Bastante colorido «fauve». Algo de «pop», retocado a la española, y ligerísimas incursiones al «op art» y otras escuelas de boga reciente.

La escultura está mejor servida, por más que se trate de formatos pequeños. Tampoco se impone una orientación dominante. Las estatuas y relieves elegidos ofrecen una especie de manual de lo posible en nuestro siglo.

La Medalla de Oro fue para *Dinosaurio*, de Ángel Orensanz. Hubiera deseado realización metálica, pero, de cualquier manera, hace presente su potencia, su regresión a lo mítico, como un monstruo terrible de sorda vitalidad fosilizada, como una

emanación de la tierra. Mucho más cerca del *Dinosaurio* que del reciente *Monumento a la madre*, se encuentra *Alfa y omega*, convulso y simbólico.

La pieza de José Luis Medina, que ha obtenido la primera Medalla de Plata, es una de las más apreciables, sobria y mediterránea en su estatismo. Gracia y recursos se reúnen en *Mujer sentada sobre mesa*, de José Espinós. Tanto valor o más tiene su *Pelotón ciclista*, por la armonía de ritmos curvos. El interesante *San Cristóbal*, de Juan Cañas, y el *Torso de hombre*, de José Luis Sánchez, con sabor a culturas antiguas, quedan, sin duda, por debajo de los tres primeros premios.

Salvo limitadas excepciones que no debieron admitirse la representación de escultura está bien. Mencionaré el *Tauro*, de Antonio Sacramento, de concepción semejante a la *Ola y el monstruo*; el agilísimo *Juego*, de Teresa Eguibar; el *Desnudo de mujer*, de Manuel Silvestre, que sabe aprisionar el aire interior; y el *Estudio de espacios*, de Alfonso Martín. Un poco incomprensiblemente fuera de catálogo, el *Torso*, de Dolores Franco, tiene positivos valores de modelado.

En definitiva, la IV Bienal presenta algunos originales de consideración, aunque faltan algunos mas de primer orden y más visitantes. Y se merece un esfuerzo para que la próxima nada deje que desear.

6 DE OCTUBRE DE 1967

## Exposición de Pedro Borja en la Caja de Ahorros de la Inmaculada

Un artista, y mucho más si expresa y elabora pasando lo real por su propio tamiz, no puede evitar que la personalidad refleje en su obra, sea cual fuere el procedimiento que utilice. Borja presenta, en la sala de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, una exposición en la que reúne escultocerámicas, dibujos y pintura. Pero es en el conjunto donde se revela su mundo complejo, trágico a veces, poético casi siempre. Borja, con toda su ideología, se imprime en las realizaciones, como un signo, como una caligrafía que se repite, como esa jota o gancho que se multiplica sobre las superficies, convertida en ojos, nariz o simple motivo decorativo. Todo hace pensar en un símbolo, que abarca al objeto junto con el autor.

Su cerámica —original y renovadora— capta pronto la atención. Tiene una excelente base artesana. En muchas ocasiones, el «cascarón» salido del torno sufre manipulación, a base de cortes y cambios de nivel. El barro puede quedar limpio (como en la *Máscara I* y en la *Imagen II*). Sin embargo, fundentes y colorantes, manejados con habilidad, obtienen calidades expertísimas en buena parte de las piezas.

Las posibilidades del color, esmalte y mate, han sido puestas al servicio de una interpretación del universo, que quiere entroncar el Paleolítico con el futuro. Es como si nuestro tiempo constituyese la Prehistoria de un posible año 5000. Los «cosmonautas» (resultan, por cierto, dos de las esculturas más notables) están fosilizados, oxida-

dos en el espacio, con sus corrosiones metálicas. Los «cráneos» han sido exhumados por sabios de enormes cabezas, o bien toman la apariencia de máquinas electrónicas.

A Borja no le importa que la plástica se interfiera con su pensamiento literario. Hace poemas en cerámica, del mismo modo que se graban las inscripciones en un monumento.

Los paneles, bocetos para decoración a mayor escala, participan de similares características técnicas y expresivas. Véase la apariencia de troquel en el número 7 o el *Para ellos no hubo más que muerte...*, histórico recuerdo de las matanzas de judíos.

Se corre el riesgo de que la cerámica de Borja haga olvidar su pintura y sus dibujos. Estas visiones planas, de tonos sombríos, con preferencia por grises y sienas, requieren un tiempo de adaptación.

La serie «Tauromaquia», la más extensa, encierra mucho de tensión y drama. El toro y el torero se repelen. De ahí la utilización del *collage*: el animal es la naturaleza directa; el diestro, un recorte añadido sobre el ritmo circular del ruedo. Se presiente el misterio y la muerte.

Los «toros ibéricos» vibran en distinta composición (40 y 49). Lo mismo que en algunos dibujos, se advierte una meditada repetición mecánica. Vuelve el recuerdo del arte rupestre, del bruto negro y fiero.

Obra, en fin, que se debate por decir, rabiosamente actual. Puede gustar o no, pero hay que verla.

A la inauguración privada, que se celebró ayer a las seis y media de la tarde, asistieron los participantes en la XXXII Asamblea Española de Centros de Iniciativa y Turismo, acompañados por el presidente de la F. E. C. I. T.

24 DE OCTUBRE DE 1967

## La pintura lírica de Will Faber. Exposición en la Galería Galdeano

He mirado, con mucho detenimiento, la exposición que presenta Will Faber. No sé hasta qué punto habré conseguido penetrarla, porque es fácil quedarse en la superficie de su sabio equilibrio y su dulce armonía de color. Pero me ha causado una impresión enorme.

Ante obras como la de Faber, me preocupa la imposibilidad de traducir en palabras sensaciones que corresponden a distinto lenguaje. Pienso si, como decía Baudelaire, la mejor crítica de un cuadro no será un poema. Por eso, precisamente, puesto a encontrar término adecuado, he elegido para Faber el de «pintura lírica», puesto que me produce la impresión de poesía, de hermosa poesía profética.

Faber vino a Zaragoza, por primera vez, en 1965 («Siete Artistas Catalanes», en Sala Libros). Ya entonces hubiera deseado una muestra individual, para que cada realización encontrase su resonancia. Al comentar a Faber me referí a su seguridad hecha y derecha, y también a ese sentido mágico que impregna el ambiente plástico

catalán. Sigo viendo las mismas características. Una magia misteriosa se refleja en las manos rituales de *Meditación 5* o en el *Sortilegio, collage* de excelente calidad.

De poco sirve hablar de una técnica correctísima si con ello no se ayuda a comprender. Sobre la habilidad de Faber solo hay que insistir ante los que piensan que el que no traza naranjas o caballos es porque no sabe.

Además, creo que está dentro de una orientación representativa. A *Te 3*, que data de 1961, yo lo hubiera colocado en una temprana neofiguración. En el *Ratoncito*, la forma femenina es clara, aunque importe mucho más la mancha.

Junto a su fabulosa sensibilidad, lo que más me ha sorprendido de Faber es su desbordante potencia creadora. Nada de repeticiones: cada vez, el mundo comienza de nuevo. Y es tanto más sorprendente en un autor que utiliza módulos, incluso con motivos bastante más complejos que los puntos y líneas faberianos.

Hay que calibrar la distancia que media entre la *Tarde equilibrada*, con su remoto deje de Kandinsky, y la sólida *Meditación* a que me he referido; entre la maravillosa calma del *Número 5* y un *Sortilegio* que pugna por salir del marco.

El magicismo de Faber, sus signos y símbolos, los veo emparentados con Klee, con aquellos equilibrios rotos y reestablecidos. Y volvería a hablar de un expresionismo, atemperado por un buen gusto excepcional.

La exposición se complementa con una carpeta de aguadas —tan atractivas, al menos, como los cuadros— y una serie de notables litografías en negro y color.

2 DE DICIEMBRE DE 1967

Cuixart, el artista de las mil formas.

Su exposición fue inaugurada ayer en la Sala Libros

Si siempre me preocupa la imposibilidad de traducir en palabras la impresión producida por las artes plásticas, en el caso de Modesto Cuixart la dificultad es aún mayor. Me veo obligado a introducir matices que no provienen, con carácter inmediato, de los originales que nos presenta en esta exposición. Conocía bastantes de sus obras anteriores y multitud de comentarios. Tenía, por lo tanto, una idea previa, y de los prejuicios es difícil librarse. Sin embargo, debiera haber bastado la evolución ya consagrada de Cuixart para advertir que no podían esperarse repeticiones. Cuixart es inasible, apenas posado levanta el vuelo; como los antiguos magos, «todo lo transforma y desconoce». Por ello lo califico de multiforme, más a él que a sus creaciones.

Cuixart ha cumplido un ciclo que termina en lo figurativo. No hay que pensar ahora en sus formas fluctuantes ni en sus agresivas muñecas. Conserva algo que lo liga sutilmente al pasado y no es solo la excelente calidad. Los resultados ya no se parecen, porque se devora a sí mismo para fabricarse un cuerpo nuevo. Del «Dau al Set» le ha quedado un mágico curso subterráneo, y sin esa nota esotérica nunca está completo. Siempre que me refiero a la relación con el misterio recuerdo a Paul Klee.

Cuixart renace de sus cenizas y las ajenas le sirven de abono. Rebosa de influencias digeridas y apropiadas. Tan pronto aparece un perfil *quattrocentista* como un dibujo tipo alemán o un rostro a lo Picasso (véase la serie «Deformaciones»). Los trazos de curva y contracurva, en sus grabados sobre plancha metálica, conducen hasta los decoradores de principios de siglo. La combinación de mujeres y monstruos, dibujados con sabia minucia, muestra origen surreal. Pero Cuixart no es ni clásico ni surrealista ni picassiano.

Sorprende que, tan cargado de ideología, tan buen conocedor, se recree de tal modo en el hacer. Capaz de una línea limpia y suelta, no desdeña la miniatura punteada a pluma, como en el torero de uno de sus *collages*. El excelente aprovechamiento de los papeles pegados contrasta con la mancha de color, con las figuras detenidamente trabajadas e incluso con la escritura. Las anotaciones, igual que los perforados circulares, completan el aspecto de esquemas de una ciencia desconocida: un nuevo Renacimiento.

La serie «Oscis» (entre 1965 y 1967), que ha servido de motivo sentimental a la exposición, participa de las características comentadas. En cambio, los bocetos para la obra de Arrabal, suponen otro concepto diferente, más agrio y expresivo.

20 DE DICIEMBRE DE 1967

## En la Galería Galdeano, cerámicas de Junquera

La primera impresión al entrar en la Galería Galdeano, donde Junquera ha montado sus piezas de cerámica, es la de una brillante fiesta de luz, la de un colorido rico y desatado. El reflejo de las lámparas crea un ambiente de cuento oriental, enmarcado por la fastuosidad del esmalte. En su profundo sentido decorativo, las obras han sido concebidas para enriquecer interiores: cuentan con el muro, se deben a él, lo complementan.

Junquera es un bárbaro, un bárbaro moderno entregado al juego de la decoración y del efecto. Ama el lujo de las superficies tratadas como joyas. En cualquier momento podrían aparecer los cabujones, tachonando sus verdes dominantes.

La suya no es una estética de profundidades y menos aún de formas puras. Nada tiene que ver con el gran arte, si acaso, con la mejor artesanía. Y no se trata de un juicio de valor, sino de un hecho. Su cerámica está ligada a la tradición anticlásica del engalanamiento, que se recrea en los espacios reticulados, en el barroquismo del color, en la distribución de curvas y enlaces. También los temas se adaptan a este mundo primordial: flores, pájaros, soles y peces.

Sin embargo, Junquera vive en nuestro tiempo. Es demasiado culto para quedarse en primitivo. La vida y las imágenes han pasado sobre su cabeza. Allí permanece el recuerdo de una Virgen de vitral; aquí, el de una infanta velazqueña, transformada por Picasso. Es solo anecdótico, pero da la medida de cuanto tiene de reconstrucción y ruptura.

La técnica de Junquera me parece algo más que hábil. Es buena. No se limita al oficio, donde tantos están en sus condiciones. Sabe, además, aplicarlo en su justa proporción. La línea separa y funde mates y brillantes. Sabios toques de rojo dan el contrapunto a los verdes. Fácilmente consigue lo que busca: fríos deslumbradores o cálidos atractivos. Las calidades, por su notable resolución, llaman a la vista y a la mano. Para concluir, lo reúne todo en un ritmo oscilante y compuesto. Sus diseños tienen el don de la gracia.

Junquera puede contar con el éxito. ¿Lo sabe o —como dice Alcántara en su presentación— sigue pensando en sus cosas?

31 DE ENERO DE 1968

## Expone el grupo «Nueva Generación»

En la sala de la Diputación Provincial tenemos una exposición de gran importancia. Y es de notar que pienso en su importancia mucho antes que en su calidad. Puede que las obras presentadas por el grupo «Nueva Generación» se aprecien más como interesantes que como bellas. También es posible que todavía no tengamos un canon adecuado para juzgarlas.

Hay algo en el conjunto, en la repercusión de unos originales sobre otros, que desconcierta: un resabio frío, superintelectual. Pienso que no solo se halla desconectado del público, sino de gran parte de los valores sensibles que hasta el momento han constituido las artes plásticas. Me consta que se trata del efecto de ruptura, mucho más decisivo que el que supuso el informalismo. No lo acepto sin reservas. Me parece un muestrario minucioso de las tendencias válidas en pintura contemporánea. Y temo algo falso, simple orientarse hacia lo moderno.

En el cuadro de Jordi Galí encuentro, excepcionalmente, palpitación humana, ligada a la línea certera y al sentido poético. Gran parte de lo demás queda mecánico, repensado. Y es curioso que, ya en este camino, me atraiga la pieza de Lugán, que —según dicen— tiene implicaciones con la electrónica.

Junto a notas espacialistas y «op-art», junto a «pop» y nuevos realismos, echo en falta la actividad gestual, menos racionalista. Juan Antonio Aguirre, portavoz del grupo, cuyo estudio es muy penetrante, pretende poner a Luis Gordillo en relación con el impulso irracional. Desconozco el proceso, pero los resultados están ahí. Tienen que ver con la «action painting», poco con la creación espontánea, aunque malo es opinar con un botón de muestra, inconveniente inevitable en las colectivas.

De impacto profundo son las «flores», de Egido, que dan lugar a su comentarista para una lúcida interpretación de la realidad en el arte. En cambio, no comprendo que se niegue la filiación «pop» de Anzo, por el hecho de que la tendencia resuma aspectos muy diversos. Más diferencias se encuentran, por ejemplo, en el Barroco.

Juan Antonio Aguirre, como pintor, participa un tanto de las series ópticas y otro tanto de los test perceptivos. Como «op» pleno veo el ejemplar de Barbadillo; sus módulos no tienen carácter de signo.

La serie en movimiento, con un recuerdo de las historietas gráficas, interesa a Alexanco.

Elena Asíns e Yturralde representan la simplificación, impresionante por su sencillez. Para García Ramos, que también se inclina a las formas limpias, habría que hablar de escultura e incluso de arquitectura. Deben sumarse Juan Gil y Julio Plaza, ligado este a las repeticiones mecánicas. Por el contrario, Teixidor pide contacto directo, induciendo a extraño ilusionismo.

Nadie que esté verdaderamente interesado por la pintura actual puede quedar indiferente ante esta exposición. Insisto en su importancia, pese a la frialdad autosuficiente que la caracteriza.

14 DE FEBRERO DE 1968

## José y José Ignacio Baqué exponen en la Diputación Provincial

Esperaba con mucho interés esta muestra conjunta de los Baqué, especialmente por lo que se refiere al hijo, a José Ignacio, puesto que la pintura de José Baqué Ximénez nos era bien conocida en Zaragoza e incluso ha traído algunos originales que ya habíamos visto.

Me agrada encontrar en cada exposición una personalidad que, a veces, cuando se trata de una colectiva, escapa mucho de lo que los cuadros podrían significar por separado. En esta ocasión, la modalidad doble, en la que el padre parece dar la alternativa al hijo, presta un carácter que invita a señalar afinidades y diferencias.

Los dos —aunque más hecho y seguro José Baqué— están en posesión de una técnica envidiable. Los dos dibujan con soltura y demuestran notable gusto para el color. Y ambos viven su tiempo, poseen una sólida cultura plástica y no echan el ancla en pasados recuerdos.

José Ignacio, más joven, aparece inquieto y lanzado a la busca de nuevos caminos. Queda también menos definido, como quien no elige entre las múltiples direcciones. Su aportación domina por el número, ya que no por la envergadura de los formatos. Algunas obras del 65 (*Rojo*) guardan, en su tratamiento de texturas, un recuerdo informal. En el 66-67 me ha sorprendido su contacto con el Cuixart que vimos a finales del pasado año. Me sorprende porque no creo que haya inspiración directa. Debo atribuirlo a la coincidencia de un ciclo, de vuelta a la figuración, cumplido por un buen dibujante que compone, además, con exactitud. Ese sentido advierto en los retratos, trasposición de espíritu de época, como el *Enrique VIII* y la *Dama victoriana* o en algunos pequeños apuntes. Siempre mano suelta, lo mismo en el trazo que en los ocasionales esgrafiados. Me parece de mucha consideración la serie del 66,

concretada a los «paisajes interiores» (otra vez recuerdo a Cuixart en el *collage* del número 1), o en la excelente *Metamorfosis de un embalaje en una caja*.

José Baqué Ximénez actúa como introductor, que cede el sitio después de hacer las presentaciones. Solo siete cuadros, con todo el peso de una madurez, que está muy lejos de cualquier desfase. Su intensidad se alía con un medido empaque; lo actual, con la serenidad. No elude los nuevos materiales, apuntando una posibilidad sin abusos (cartón ondulado en el *Paisaje*) ni la nota irónica a lo final de siglo en *Primera comunión* y *Novios*, con remedo de fotografías añejas. Convince su rigor formal, su colorido sabio y su línea certera, que las tentaciones expresivas no alcanzan a romper.

Con una base similar y por conceptos diferentes, padre e hijo merecen una alta graduación en el panorama de nuestra pintura.

7 DE MARZO DE 1968

## Juan Barjola, en la Sala Libros

Una vez más ha de tenerse en cuenta el rapidísimo desplazamiento de tendencias que preside el actual panorama plástico. Barjola es un clásico, un clásico de la neofiguración, puesto que puede tomarse como modelo de lo que esta corriente ha significado e incluso de lo que significa hoy. No creo que, como se ha venido diciendo en los últimos tiempos, lo neofigurativo naciese ya con todas sus posibilidades consumadas. En lo que tiene de expresionista, arranca de una larga tradición que debería remontarse hasta Goya. Por lo que respecta a sus adquisiciones en el campo de lo no imitativo, posiblemente la influencia es menor de lo que se supuso. Descontando, claro está, cuanto el abstracto ha decantado en el arte, que no cabe ya olvidar ni siquiera en las reacciones contrarias.

Juan Barjola ha venido a ser el prototipo de la neofiguración. Pero evoluciona siguiendo una línea propia. Advierto bastantes cambios a partir de lo que nos trajo a Zaragoza hace unos cuatro años. Basta detenerse ante algún cuadro de 1963, que ha colgado junto a los más recientes, para comprender que no se detiene.

La primera impresión resulta poco favorable para su nueva pintura. Sin embargo, no conviene acuñar un módulo determinado para cada artista y rechazar todo lo que no se ajusta, como si fuese falso o no le perteneciese.

Observo que Barjola ha seguido la orientación general de suprimir empastes. Poco material y mayor precisión en la forma. Lo que de expresivo se encomendaba al toque queda confiado, con absoluta claridad, al asunto mismo. El tema ha cobrado importancia y expresa tanto o más que su tratamiento. Surge el recuerdo de aquellas goyescos o de bufones velazqueños al mirar los niños de Barjola, que acumulan dolor y tragedia en su gesto.

Bajo las creaciones de Barjola alienta mucho espanto, mucha negra humanidad doliente. Tal vez por eso su color ha perdido armonía, se abre haciéndose más difícil



y contrastado. ¿Gana Barjola con su nuevo colorismo? Sospecho que no le preocupa. Desde luego, no ha perdido fuerza. La concentra, precisa los límites del drama interior.

No sirve decir que se ha hecho más naturalista solo porque emplea distintos medios para golpearlos con lo real. Sigo considerando a Barjola como un pintor de primera fila, característico dentro de su generación. Me ha gustado menos que hace unos años. Habrá que ir pensando en acostumbrarse.

8 DE MARZO DE 1968

## Joan Brotat: un ingenuista bien meditado

No creo que desde el lugar que hoy ocupan nuestros artistas pueda hacerse verdadero ingenuismo. Si desde algún sitio ha de venirnos un *naïf* auténtico es desde la pintura infantil o, en todo caso, de los ámbitos populares. Siempre desde un sector no excesivamente cargado de cultura. Lo natural sin artificio, la simplicidad cándida, se tienen, no se adquieren. Otro de los sentidos que tiene la palabra *naïf* es el de persona nacida libre, por lo que históricamente se utiliza como designación de un estrato social. La ingenuidad bien pudo ser uno de los atributos de esta clase. Aunque no sea el significado habitual, vale la pena recordarlo por la connotación de libertad, que traslado a falta de influencias.

Y vayamos a la pintura de Joan Brotat, que no es la de un ingenuo, pese a todas las apariencias. Tal y como se presenta en la Galería Galdeano, lleva demasiados conocimientos encima. Su vuelta a lo elemental está muy meditada. La repetida comparación que se ha hecho entre su estilo y el románico supone algo más que una coincidencia expresiva. Tampoco su acusada rigidez, su hieratismo, provienen de inhabilidad o desconocimiento técnico, sino de madura reflexión. La estética del «icono» sirve tanto para sus cuadros como para la deliciosa colección de cerámicas que nos ha traído.

No pretendo acusar a Brotat de insincero. Valdría tanto como hacerlo con toda manifestación que, siendo representativa, huyese del ilusionismo. Sus simplificaciones no son síntesis infantiles. Obedecen a un mundo misterioso y poético. Su simbolismo queda, como es frecuente en las escuelas catalanas, ligado al mágicmo plástico.

Su exposición trae un ambiente de tranquilidad. La misma evolución de Brotat ha sido lenta y calmada. El color se hace limpio y vivo; la pincelada, menos visible. La obra más antigua, *Dos mujeres con gato*, es la más sombría y la más recargada. En la actualidad, los fondos enriquecen sus planos, sometidos a ritmos que afectan también a las figuras. Solo estas, en realidad, se han simplificado. Las fragmentaciones de espacios sugieren mayor profundidad.

Joan Brotat, con su sabor agri dulce, triste y tranquilo, resulta un considerable pintor.

24 DE MARZO DE 1968

## Esculto-pinturas de Ignacio Yraola

Ignacio Yraola ha traído a la Galería Galdeano una colección de sus obras, en la que dominan las realizadas sobre madera al modo de tallas pintadas o esculto-pinturas. El sistema, que ofrece muchas posibilidades, no es nuevo en absoluto. Y creo que no conviene dejarse deslumbrar por él, puesto que, al fin y al cabo, se trata solo de un procedimiento más, muy a tono con la busca contemporánea de diferentes soportes expresivos.

Aparte de las técnicas, Yraola resulta un artista digno de toda consideración. Tiene una enorme sensibilidad para el color, trabaja a fondo y posee, si no la originalidad completa, un principio anticonvencional que le da fuerza e interés.

Los títulos son hoy —generalmente— simple literatura superpuesta al cuadro. Los de Yraola me parecen una excepción, porque dan la medida de su carácter y de sus intenciones. Desde aquellos en que asoma su faceta culturalista, teñida por un deje irónico, como el *Vignola de hojalata*, hasta los que establecen contacto directo con el espectador: un *Open the door Richard*, por ejemplo, que nos está invitando a tomar el pomo de su puerta. El mismo hecho de utilizar una locución inglesa ha sido meditado. Nos introduce con desparpajo en el ámbito del «pop-art», genuinamente americano, por supuesto. Medio en serio medio en broma, refleja en nuestro ambiente las incorporaciones objetivas del «new dadá» y —lo que es mejor— su espíritu. Véase el *Macbeth de Dallas*.

Pueden apreciarse originales de etapas muy diversas. No es fácil seguir su evolución. Los bodegones y todos los que podrían llamarse cuadros, en el sentido tradicional, pertenecen a fechas antiguas. Las tablas suelen ser de los últimos años.

Sin embargo, con todo lo dicho, temo quedarme en la superficie, en el matiz burlesco y desenfadado de Yraola. A quien es capaz de hacer *Una ventana para Paolo Ucello* no se le puede reducir a un repertorio de trucos «pop». Con óleo y lienzo también haría buenas cosas.

18 DE ABRIL DE 1968

## Amalia Avia expone en Galdeano

Amalia Avia presenta en la Sala Galdeano una serie de pequeños formatos, que constituye una crónica honda y melancólica de nuestro mundo.

No hemos tenido oportunidad de ver muchas exposiciones cuya intención esté tan absolutamente encomendada al tema como en la que ahora nos ha traído Amalia Avia. Los aficionados a la pintura habrán podido comprobar que, en las tendencias actuales, existe un marcado regreso a lo figurativo. Sin embargo, la representación no supone que el asunto se coloque en primer lugar. Los neofigurativos suelen conceder mucha importancia a las adquisiciones del abstracto. Amalia Avia, en cambio, busca

un reportaje casi fotográfico, que ofrece, por la elección de encuadres, el aspecto de las instantáneas.

Su ejecución, un poco rígida y siempre fiel, no es rápida. Amalia Avia trabaja bien. Al contenido real añade algo de subjetivo, algo más de lo que aporta la selección de la escena. Combativo y triste a la vez, se desenvuelve en un ambiente gris, que recoge el paso de cada día como una gota más, trivial o dramática.

A primera vista, hubiera relacionado a Amalia Avia con el actualísimo arte «comprometido», de protesta social. Posiblemente, no debe descartarse esta orientación. Pero la factura, los puntos de vista y la gama de color me recuerdan al XIX. Pienso en el realismo, también ligado a problemas sociales, e incluso en artistas moralizantes, como un Greuze, con una faceta literaria por la que nunca he sentido mucha inclinación en pintura.

Amalia Avia plantea problemas. Por una parte, la pongo en contacto con conceptos extraplásticos que no me agradan. Hay que reconocerle, por el contrario, sinceridad y honestidad técnica. Y aún queda algo más importante. Sus cuadros producen un fuerte choque emotivo. Amalia Avia consigue —indudablemente— la comunicación.

23 DE ABRIL DE 1968

## El aragonés Salvador Victoria inaugura la Sala de Exposiciones N'Art

Ayer tarde se celebró la inauguración oficial de una nueva sala de exposiciones: la Galería N'Art (Manifestación, número 9), que dirigen don Mariano Navarro y don Javier de Pedro. El local, de excelente y moderno montaje, se abre con una colección de cuadros del aragonés Salvador Victoria, uno de nuestros más considerables pintores no figurativos.

Salvador Victoria, nacido en Rubielos de Mora, ha desarrollado gran parte de su obra en París, lo que todavía se refleja en la delicadeza y elegancia de sus gamas, emparentadas con la escuela parisina.

Atravesó Victoria una larga etapa informalista, a base de materia trabajada con honda preocupación por las calidades. Ha salido de ella, puesto que los pigmentos se extienden en una película delgada. Y las investigaciones materiales se han acomodado a la nueva técnica. Se trata de buscar superposiciones transparencias y matices.

Las formas de Victoria, partiendo de su preferencia por las manchas ovoidales y curvas cerradas, han ido cristalizando. Su autor habla de «abstracción lírica». No es que me preocupe demasiado la etiqueta que se ha de colocar a cada artista, pero considero una misión de interés preferente el aclarar —y lijar en la medida de lo posible— el complejísimo vocabulario de la plástica contemporánea. Creo que los términos se usan con imprecisión. Desde luego, Salvador Victoria pone en sus realizaciones una fuerte dosis de sentimiento poético. Además de profundas, resultan decorativas. Sin

embargo, atribuir las a una abstracción lírica no parece correcto. Esta denominación se utiliza para encuadrar la tendencia al signo y la ausencia de figuración, cuando no implica ni constructivismo ni geometría.

Me resisto a encasillar definitivamente a Salvador Victoria. Se relaciona con problemas de espacio y siluetas geométricas no regulares.

Muy aficionado al procedimiento del *collage*, Victoria aplica hoy una variante del mismo: superposiciones de lienzos, hechas con una limpieza y una corrección preciosista. Contribuyen a un mismo efecto el equilibrio al componer y el buen gusto para el color. Rosas, grises, azules o malvas ensombrecidos, se matizan o interfieren con seguridad.

El conjunto tiene una unidad indudable. La problemática de sus pinturas se refleja en la cuidadosa y colorista serie de serigrafías, con las que completa su exposición.

3 DE MAYO DE 1968

## En la Sala Galdeano, quince artistas contemporáneos

La exposición que presenta la Sala Galdeano es de primera categoría. Solo las quince firmas reunidas, entre las que se cuentan algunas de las más apreciadas de nuestro arte actual, justifican toda la atención que merece un testimonio. No quiero decir que se encuentre una obra significativa de cada autor, pero todas tienen interés.

José María Subirachs, el escultor que representará a España en la próxima Bienal de Venecia, colabora con un par de excelentes bocetos, uno de los cuales, desarrollo del torso femenino en una serie de cornisas, recuerda mucho a su *Venus* de Peñíscola.

De escultura, se exhiben únicamente dos piezas en hierro. La de Rubio Camín es el típico esqueleto geométrico, dotado de orden casi arquitectónico. La de Torrubia, de quien comentamos hace poco una muestra individual, no desmerece al lado de los maestros.

Entre los cuadros, reclama un lugar de honor el pequeño Feito, por su sobrecogedora apariencia de simplicidad. Se trata de un original de 1955, cuando la labor de Luis Feito, sin acumulaciones de materia, adquiría extraordinarios matices bajo los signos lineales.

El *collage* de Francisco Farreras, demostración de honda sabiduría, también se apodera del visitante por su fuerza y colorido. Junto a él debe anotarse la potencia de Antonio Saura y Manolo Millares. Como preferencia personal, me agrada más el *gouache* de Millares, violento y dinámico en la mancha. Para la *Crucifixión* de Saura, el dramatismo reside en el trazo brusco y retorcido.

Hernández Mompó aparece, en cambio, ligero y lleno de viveza. Vicente Vela hace una experiencia muy distinta de lo que le vimos últimamente. Enrique Gran, el discípulo de Pancho Cossío, aporta otro *collage* bien equilibrado. José Vento expresa el trágico espíritu de sus formas perdidas.

De Manuel Rivera pueden verse dos realizaciones de distinta época. A mi juicio, tiene mayor interés la última. En 1967 trabaja sobre papel de arroz japonés, con su característica tela metálica.

Dejo para el final los tres pintores que, además de Feito y Farreras, me han causado más profunda impresión: Will Faber, en su *Sortilegio*, condensación de la magia faberiana; Eusebio Sempere, con su nota analítica, de efecto óptico, como una descomposición de luz; y Antonio Suárez —uno de los mejores—, expresivo y denso en su modo de figurar.

Se observa la falta de unidad habitual de todas las colectivas, cuando no rige un criterio de grupo. Sin embargo, hay piezas excepcionales.

3 DE MAYO DE 1968

## Vidal Serrulla, en el Centro Mercantil

Recuerdo todavía la exposición de Vidal Serrulla en Zaragoza poco después de haber obtenido un diploma de honor en nuestra I Bienal. Y también recuerdo que me impresionó muy favorablemente. No creo que su pintura haya empeorado desde entonces. Por el contrario, se ha hecho más hábil, y asentada. Pero me interesa menos. Nuevamente he de reconocer el inevitable subjetivismo de todo comentario.

La desilusión que he sufrido con Vidal Serrulla debo atribuirle, en cierto modo, a esos apuntes acuarelados («guitarristas» y «bailarinas») que resultan intrascendentes e incluso dibujados con descuido en varias ocasiones. Lo preferí en la acuarela *Montes y pajar*, o mejor en sus óleos, procedimiento que domina muy bien. Son notables las naturalezas muertas, por ejemplo, *Bodegón musical*, *Bodegón del reloj* o *Instrumentos musicales*. El mundo sonoro, que tanto le atrae, se refleja en plástica.

Presenta paisajes dignos de atracción, como *Marjalería invernal* y algún otro con más violentas notas de color, tipo expresionista. Deben destacarse, por último, el *Autorretrato* y los estudios.

Advierto una buena calidad en el hacer, recursos más que suficientes y un concepto que, sin extremismos, es actual. Pero Vidal Serrulla es un pintor hecho y como a tal se le debe exigir.

7 DE MAYO DE 1968

## José Lamiel expone en Libros

La Sala Libros nos presenta una exposición del artista aragonés José A. Lamiel, nacido en Calanda y formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Su obra se desliza por una vertiente ingenua, triste y expresiva, a cuyo servicio pone la técnica más cuidadosa.

José Lamiel pinta sobre lienzo. Pero con frecuencia, para los cuadros de mayor envergadura, reafirma el soporte con madera, a fin de que le ofrezca una superficie

sólida. Su trabajo a espátula encuentra así la resistencia conveniente. La pátina, superpuesta unas gamas sutiles, completa el efecto.

No he sido el único en advertir influencias exóticas en su color rebajado. El mismo autor las atribuye a su larga estancia en Colombia, que ha hecho calar en su espíritu la melancolía de los indios americanos. También es posible que su concepción de la figura guarde recuerdos del mismo origen. La esquematización de arranque popular ha sido elaborada cuidadosamente y se complementa con los tonos. Busca sencillísimas geometrías. Parece que se ha propuesto reducir a lo esencial la compleja tradición de dibujo que el arte figurativo arrastra desde el Barroco. Los objetos se imponen por su simplicidad: un carro de afilador, un banco y un fuelle, unas flores secas.

Para el hombre, Lamiel recurre a una depuración más precisa. Lamiel es un retratista penetrante, de los que se quedan, con cuatro rasgos, entre la caricatura y el esquema (*Unamuno, Autorretrato, Luis Buñuel*). El pintor es un ojo que mira y una mano que suprime.

Sin embargo, lo mejor de todo el repertorio, que incluye desde los paisajes de su Calanda natal hasta el simbólico don Quijote, son sus temas de «maternidad». En ellos vuelca el sentimiento profundo y la realización esmerada. Los estiliza y despoja al máximo. Y quedan ahí, largos e intensos, como un Modigliani popularizado o como un Greco ensombrecido y lloroso.

No es frecuente hoy esta pintura.

17 DE MAYO DE 1968

## El grupo «SYN» expone en Libros

La exposición con que cierra su temporada la Sala Libros resulta francamente agradable y merece, por su actualidad, el mayor interés. Se trata de una colectiva del grupo alemán «SYN» integrado por Erwin Bechtold, Bernd Berner, Rolf-Gunter Dienst, Klaus Jürgen-Pischer y Eduard Micus. Nada más entrar en la sala se advierte un aire nuevo. Esta pintura clara, hecha de pulcritud y medida, elegante y un tanto aséptica, se desarrolla en un ambiente ajeno al nuestro.

El «SYN» (cuyo nombre es un apócope de síntesis) se define como un grupo abierto tanto al cambio y ampliación de sus miembros como a la evolución de cada uno de ellos. Sin embargo, pese a la gran flexibilidad de los estatutos, salta a la vista la común orientación de los cinco participantes.

Las características del «SYN» quedan reflejadas en doce puntos, a manera de manifiesto, cuyo contenido me parece excesivamente elaborado. De hecho, no busca la comprensión popular y se dirige a una minoría capaz de «conciencia evolucionada y contemplativa». Enfoca el concepto básico de formalización y desformalización, no fundiendo sino sintetizando. Acusa un marcado carácter intelectual, aunque dice perseguir «no una pintura deducida de la teoría, sino una teoría deducida de la pintura». Es posible.

Entre los presupuestos del «SYN», copio textualmente algunas líneas del que se refiere a los medios de trabajo: «Se compara la construcción con el gesto y la caligrafía, el vacío con la superficie repleta, lo orgánico con lo inorgánico, la forma perfectamente definida con la difusa, la figuración con la no figuración, etc.». En definitiva, desea superar las tradicionales oposiciones de los «ismos».

Si nos centramos en los originales que ahora nos presentan, se hace notar la limpieza y la brillantez. No tienen preocupaciones abstractivas o figurativas, puesto que el asunto de los cuadros es indiferente. Quedan, eso sí, lejos del informalismo. Destaca el papel concedido a lo ornamental, en claro paralelo con las artes industriales. Son decorativos en el mejor sentido de la palabra.

De los cinco expositores, solo conocía a Jürgen-Fischer, que formó parte de la agrupación antitachista «Stringenz». Jürgen-Fischer, en las obras de envergadura, trabaja con varios planos, integrando marco y pintura.

El que mayor impresión me ha producido es Bechtold, habilidosísimo grafista, que consigue con forma y color vivos resalte sobre los fondos blancos.

Dienst acentúa también la faceta decorativa y demuestra un oficio estupendo. Se inclina al biomorfismo de siluetas onduladas.

Bernd Berner se distingue por sus grandes geometrías curvas y cerradas, de gran valor óptico, en unas gamas que recuerdan las modas de los últimos tiempos.

En cuanto a Eduard Micus, practica la superposición y cosido de telas, con extraordinario equilibrio y llamativo aspecto.

En suma, una exposición que debe visitarse.

23 DE MAYO DE 1968

## Julio Antonio Ortiz expone en Galdeano

Aunque los «móviles», es decir, las realizaciones plásticas con movimiento, no resulten ya novedad en el mundo de hoy, creo que los presentados por Julio Antonio Ortiz, en la sala Galdeano, son los primeros que vemos en Zaragoza. Esto añade un aliciente marginal a la exposición, que de por sí tiene verdadero interés.

Las obras de Julio Antonio Ortiz, con sus piezas de madera o cordeles destacados sobre el fondo, pertenecen —a mi juicio— al campo de la pintura. La mayor parte de las veces, carece de sentido establecer límites entre las distintas artes. Pero, en este caso, vale la pena puntualizar. El lenguaje de Julio Antonio Ortiz hace referencia al plano, no al volumen como lo haría la escultura. Su composición, su línea y su cromatismo son pictóricos. Incluso los cuatro originales animados, que se accionan con un pequeño motor eléctrico, se atienen más a lo tridimensional que a lo corpóreo, en su juego de sombras y desplazamientos.

La experimentación cinética supone un deseo de incorporar la técnica moderna. Estos maquinismos, muy moderados en el caso de Julio Antonio, aparecen siempre como un camino fuera de lo tradicional y subrayan la importancia de los medios que

el artista tiene a su servicio. Puesto que la obra de Julio Antonio es geométrica y rigurosamente abstracta, da gran importancia a los procedimientos. La dinámica encaja a las mil maravillas dentro de los problemas que plantean sus paneles estáticos. No se impone como añadido caprichoso.

He de insistir en el valor de las composiciones. Pocas veces las he visto tan equilibradas. Su autor las somete a cuidadoso estudio. Las formas sueltas, aisladas sobre la superficie base, hacen más patente su perfecta colocación.

Julio Antonio Ortiz demuestra gran capacidad de taller. La factura queda precisa; el color, limpio y sin estridencia. Le acecha el riesgo intelectual de la frialdad, que dejaría sus obras convertidas en algo demasiado próximo a la industria. Julio Antonio lo advierte y a las rígidas estructuras opone la calidez textural, los granos rugosos que invitan al tacto, los pequeños pliegues que resultan de las voluntarias imperfecciones. Contra la asepsia, la humanidad. A este respecto, Julio Antonio Ortiz señala que su «móvil, número 5» está dotado de una palpitación viviente, como un ritmo respiratorio.

Además de su calidad, los cuadros son muy decorativos. Pese a estar en vanguardia, pueden ser gustados por cualquiera.

3 DE JUNIO DE 1968

## La obra impresionante de Lucio Muñoz

El madrileño Lucio Muñoz, una de las más fuertes e interesantes figuras del arte español contemporáneo, inauguró ayer su primera exposición en la sala del Palacio Provincial, que se completará mañana con otra muestra ofrecida por la Galería N'Art. Esta presentación a bombo y platillo, de carácter antológico, puesto que recoge originales de los últimos doce años, está absolutamente justificada. Me consta, sin embargo, que muchos encontrarán todavía dificultades para aceptar a Lucio Muñoz. Pero el desfase entre el público mayoritario y los mejores de nuestros días es ya otra historia: problema importante, que solo puede resolverse con una nueva educación visual.

Pienso que las esculto-pinturas de Lucio Muñoz deberían ser fáciles de comprender. Tienen un aire monumental tan prestigioso como el de una buena bóveda barroca. Les falta el ilusionismo de la figura, sin que ello quiera decir que hayan perdido contacto con la realidad. Practica Lucio un modo distinto de figurar; a veces muy concreto, como en el caso de *Sitial*; a veces relacionado con situaciones naturales, como la *Serie encendida de verano*, cuya calidez arrastra la idea.

Totalmente objetivo aparece el sentido arquitectónico de *Interior* o *Ábside*. Y vuelvo a recordar su orientación decorativa, que concibe como integración de las artes. Son conocidos los aciertos de Lucio Muñoz en este aspecto. Vale la pena citar Nuestra Señora de Aránzazu o el techo del Hostal de San Marcos, en León.

Con Lucio Muñoz no resulta sencillo definir dónde termina la función arquitectónica y se pasa a la plástica. Todavía lo es menos distinguir entre escultura y pintura. Pocas veces sirve el término de talla pintada, porque el trabajo en madera se recubre



—ciertamente— de colores, pero los valores de plano coloreado y volumen se complementan, no se supeditan.

Si tomamos, por ejemplo, el *Proyecto para una catedral*, resulta aún posible enfocarlo como relieve. *Selección de imagen* o el *Homenaje a Chicharro*, en cambio, resisten cualquier intento de encuadrarlos en técnica determinada. La gran facultad de Lucio Muñoz, aparte de su extraordinaria potencia, es la facilidad para conjuntar sistemas hasta ahora diferenciados. Esculpe y, al mismo tiempo, maneja los resortes cromáticos.

Lucio Muñoz ha llegado a la síntesis a través de una medida evolución. Lo más antiguo que ahora nos presenta (*Yeserías*) se ha librado ya de restos cubistas y supone el embrión de su característico hacer. Por esas fechas (1956) comenzó a utilizar soportes de madera, que irá tratando con progresivo sentido escultórico. Falta aquí representación hasta 1964, en que data su *Habitación con paisaje*. La mayor parte de las piezas pertenecen al 66-67. Lucio Muñoz no se ha detenido.

Nos trae también una excelente carpeta de xilografías. Se trata de una de las exposiciones más serias de las últimas temporadas.

23 DE JUNIO DE 1968

## Arrudi, Broto y Monclús, en la Diputación Provincial

La Institución «Fernando el Católico» nos presenta una exposición conjunta de Miguel Ángel Arrudi, José Manuel Broto y Joaquín Monclús, que me parece de mucho interés, pese a todos los inconvenientes que se le puedan encontrar. Debe considerarse la extremada juventud de los participantes y, al mismo tiempo, la evolución imprescindible para llegar a la pintura que nos ofrecen. Desde luego, me han sorprendido.

Estos muchachos llevan ya unos años trabajando. Hemos visto sus obras en los «Certámenes Juveniles de Arte» (uno de nuestros mejores viveros) y otros concursos. Les han sido concedidos varios premios que valoran su labor. Hasta el momento, los conocía solo como figurativos. Aparecen hoy unidos por la abstracción, y quiero resaltar que, dentro de ella, se inclinan por tendencias recientes. Es signo, cuando menos, de actualidad en sus inquietudes.

Sin embargo, creo muy oportuna la advertencia que se envuelve en las palabras del director de la Cátedra Goya, don Federico Torralba: «Así, con trabajo, estudio, paciencia y teniendo siempre el convencimiento de que lo que están haciendo es inferior a lo que podrán hacer, llegarán a ser buenos pintores». Porque, si descubro un peligro serio en sus horizontes, es el de una temprana autosuficiencia.

A tenor de lo que han traído, el más hecho me parece Miguel Ángel Arrudi. Siempre lo he seguido con atención. En estos cuadros no representativos hace patente su habilidad para las texturas y juego de materias. Anoto algunos aspectos especialistas. Pero es preferible olvidar el capítulo de influencias, que son bastantes.

José Manuel Broto procura sacar el mayor partido de la utilización combinada de cementos y pinturas plásticas, formando grandes relieves. Necesitaría mayor tratamiento de calidades allá donde concreta la forma. Confío en que hará cosas excelentes. Apunta técnica y armoniza bien el color.

Joaquín Monclús, cuyas realizaciones sobre fondos blancos son muy llamativas, se atiene demasiado a la fórmula hallada. Está al día. Le encuentro parentesco con algunos de los originales que expusieron los grafistas del grupo «SYN». Esta modalidad requiere mayor cuidado y perfección de las que aplica Monclús. Con todo, vale la pena.

16 DE OCTUBRE DE 1968

## Maturén y su «Homenaje a Lucio Fontana»

La Galería N'Art ha tomado la iniciativa de montar una exposición-homenaje al creador del espacialismo, Lucio Fontana, nacido en 1899 y fallecido recientemente. A fin de realizarla, Esteban Maturén suspende la exhibición de obra cinética, que tenía anunciada para estas fechas, y presenta una colección más de acuerdo con la línea de ensayos derivados del genial artista italiano.

Estoy seguro de que las creaciones de Maturén desconcertarán a un buen sector de público. Puede gustar o no, pero tiene indudable importancia. Maturén es un experimentalista extremado, que lo prueba todo: bueno y menos bueno.

Para ayudar a comprenderlo, nada mejor que unas palabras del propio Fontana, en su *Manifiesto técnico del espacialismo*: El cartón pintado, la piedra erguida no tienen ya sentido; las plásticas consistían en representaciones ideales de formas conocidas e imágenes a las cuales idealmente se atribuía realidad. El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte alejado de la representación, que hoy constituiría una farsa... Los especialistas van más allá de esta idea; ni pintura ni escultura, solo formas, colores, sonido a través de los espacios».

La mayor parte de los originales que nos ofrece Maturén son recientes. Sin embargo, ha recogido también algunos jalones de su incansable evolución. Comienza demostrando su capacidad para la figura tradicional en un cuadrado de 1964. Al mismo año pertenece el tríptico informal, con gruesos empastes y tratamiento de materia.

Un panel suelto, ligado a la época de la «Nueva Generación», simboliza su aventura cinética. Aunque con diferencias, vimos algo semejante con los móviles de Julio Antonio Ortiz.

En su fase más reciente, Maturén ha dado su preferencia a las planchas de aluminio. La luz, al brillar sobre el metal, produce un efecto decorativo frío y meditado. Un gran espejo convexo ocupa el lugar de honor. Otras veces se sirve de estructuras de repetición.

Apenas puede hablarse aquí de pintura. Tal vez de escultura, en el caso concreto del *Homenaje*. Maturén defiende la integración de las artes.

Quedan también una serie de objetos incorporados con resabio «pop» (la mano, el manguillo, la regla), y, por último, los dibujos, muy exactos en planos y líneas.

Maturén tiene una extraordinaria potencia y grandes conocimientos plásticos. Insisto: puede no agradar, pero hay que poner mucha atención a lo que hace.

25 DE OCTUBRE DE 1968

## Maite Ubide y Julia Dorado exponen en Sepu

En busca de un marco diferente a las habituales galerías de arte, Maite Ubide y Julia Dorado han elegido la cafetería de Almacenes Sepu para presentar su obra gráfica. Ya que el público no acude a las exposiciones —dicen—, hay que ir a buscarlo allí donde se encuentre. La idea no es nueva, pero me parece iniciativa de interés.

Maite Ubide demostró ya su inquietud, unida al Grupo Zaragoza, con la creación del «Estudio-Taller libre de grabado artístico». Si aquello, pese a contar con tan aventajados discípulos como Julia Dorado, no pudo salir adelante, quedan otras ideas por ensayar. Piensa, por ejemplo, en organizar exposiciones que recorran los pueblos de la provincia y estén al alcance de todos.

La colección que se exhibe en Sepu tiene algunos defectos de montaje, propios de la falta de espacio. En cambio, es muy notable de por sí.

Maite Ubide demuestra ser una grabadora de categoría. Hace poco obtuvo el premio Diputación de Cáceres, en la Nacional de Bellas Artes, con una linografía de técnica compleja, aplicando los colores directamente sobre la plancha, que es única para todos ellos. Ha mantenido este procedimiento en toda la serie expuesta. Con él consigue muy buenas calidades y hace revivir la poco agradecida impresión del *linóleum*. Además de sus hallazgos coloristas, Maite Ubide compone siempre con rigor y domina por completo la base de dibujo.

Julia Dorado ha adquirido la práctica junto a su compañera, pero acusa un temperamento distinto. Se inclina a menor rigorismo formal y su sensibilidad busca lo expresivo. Muchas veces recuerda la veta «negra» de Goya. Tanto más por haberse limitado, en esta ocasión, al aguafuerte, casi siempre monocromático.

El grabado tiene muchas posibilidades dentro de la plástica contemporánea. Y estas dos artistas saben muy bien cómo abordarlo.

5 DE NOVIEMBRE DE 1968

## El mundo mágico de Joan Miró. Exposición de originales en la Sala Libros

La Sala Libros, en colaboración con René Metras, de Barcelona, ha querido unirse al homenaje mundial que durante el presente año se está dedicando a Joan Miró, con motivo de su setenta y cinco aniversario. Joan Miró, lo mismo que Picasso, es uno de

esos raros ejemplos de juventud incommovible por la edad. Su potencia creadora no cede. Si acaso mejora, depurándose con el paso del tiempo. Y como a todos los grandes, se le pueden señalar etapas muy diversas: desde el «fauve» a las formas cubistas, desde el surrealismo hasta el desarrollo de un estilo personal, para el que cuadra la denominación de esquemático, por su contacto con lo infantil y primitivo. Ha sido, entre todos los pintores españoles anteriores a Tàpies, el primero en acercarse a la abstracción, pero resistiéndose a quedar anclado en ella.

Este genial artista catalán, que ha rozado todas las tendencias contemporáneas, quiere también aprovecharse de cualquier posibilidad técnica a su alcance. No desdeña ni la pintura ni el *collage*. Se dedica a la escultura y a la cerámica. También resulta —claro está— un formidable grabador.

La exposición que nos presenta Libros es, en cierto modo, de grabados. Predomina la litografía, con alguna muestra de aguafuerte. Sin embargo, conviene aclarar que se trata de obra gráfica original y nada tiene que ver con los procedimientos industriales de reproducción fotográfica. Todavía hay que insistir más en el carácter no mecánico, puesto que gran parte de las pruebas litográficas han sido pintadas luego con *gouache* sobre el papel. Incluso hay alguna obra entera de mano directa.

El núcleo de esta colección lo constituyen los ensayos para ilustrar el libro *Esencias de la tierra*, publicado con poemas propios y seleccionados por Joan Perucho. Me parece muy curioso observar las variantes de una misma plancha en positivo y negativo, en negro y color, o con los más diversos retoques. Se asiste al proceso de creación en todas sus fases.

Al pensar en las creaciones de Miró recuerdo nuevamente su contacto con los orígenes. Representan algo que puede ser comprendido por los niños. Tiene una inocencia directa, una vez digerida cualquier aventura intelectual. Miró es como un mago primitivo, que traza sus signos y estrellas. Pero, desde hoy, rabiosamente contemporáneo.

Algunos símbolos se repiten con machaconería. Con motivo de una exposición anterior, montada en Kalos, me refería a uno de ellos: la conjunción de la cruz y el aspa, que vale tanto como una firma. Miró inventa puentes entre el alfabeto y los lenguajes pictográficos.

Sus esquemas, como las figuras más reconocibles, flotan sobre el fondo. Al sortilegio de la línea o la mancha se añade el misterio de su alrededor, recordando pasadas andanzas surrealistas. Miró se liga con algo íntimo.

Siempre me ha conmovido la vibración de su línea. La veo luchar y desarrollarse con apariencia de vida. Y el color, limpio e ingenuo, le ofrece adecuado contrapunto. A través de las simplificaciones, Miró nos regala un mundo mágico, lleno de ritmos y armonías.

La exposición se complementa con dos ejemplares, firmados y numerados, del ya referido libro *Las esencias de la tierra*, en edición de lujo.

15 DE NOVIEMBRE DE 1968

## Ricardo Macarrón, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada

No puede quedar sin comentario por mi parte la excelente exposición que Ricardo Macarrón presenta en la sala de la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Aporta un nuevo enfoque al complejo problema del retrato contemporáneo. Hasta el impresionismo, culminación ilusionista de lo real, este género ha ocupado lugar de preferencia. Durante todo el siglo xx, en cambio, los buenos retratistas han ido disminuyendo de modo continuo. Vale la pena hacer un recuento en las exposiciones de los últimos años. Los que quedan se aferran, por lo general, a concepciones tradicionales, y guardan con la efigie las técnicas pasadas.

Ricardo Macarrón ha encontrado una fórmula viable: hacer un cuadro independiente tanto como una reproducción del modelo. Utiliza todos los recursos actuales en los fondos y en la forma humana. Sabe conservar, al mismo tiempo, la línea indispensable al parecido y la penetración psicológica que define a cada uno de los tipos. Cuando la figura es libre (*Muchacha, El niño del perro*), su contenido emocional desborda de expresión melancólica.

Entre las críticas dedicadas a Ricardo Macarrón, me parece particularmente penetrante la de Carlos Areán, que alude, sin nombrarlo, al camino neofigurativo a partir de las dificultades que lo abstracto ha planteado al retrato. Se trata de una modalidad que requiere subordinación al tema y se aviene mal con el tratamiento de toda la superficie pintada. Macarrón desarrolla un difícil equilibrio. Valora el espacio y el personaje. Hace su obra sin perder el contacto con el original.

Además de retratos, Macarrón nos ha traído flores, bodegones y paisajes. En estos cuadros, formatos menores casi siempre, demuestra su inquieto deseo de experimentar. Los colores vivos, otras veces ensordecidos por el gris de la hondura y el meditar, explotan con toda su intensidad. Es el caso, por tomar un ejemplo, de *Geranios*, con sus pigmentos enteros sobre el papel. Los paisajes crean un ambiente palpable, y son algo más que meros apuntes.

Macarrón se vuelca, en conjunto, hacia lo expresivo. Nada tiene de extraño cuando gran parte de nuestros mejores artistas lo vienen haciendo. Pero no se debe hablar de expresionismo absoluto, bajo el punto de vista de la deformación, porque su sentido de las proporciones lo impide.

Los toques amplios y sueltos se concentran en los rostros, hasta adquirir precisiones envidiables. Macarrón define —una vez más— su difícil equilibrio.

16 DE NOVIEMBRE DE 1968

## Marín Bosqued expone en la Sala Libros

Ayer tarde fue inaugurada en la Sala Libros la exposición de Marín Bosqued, artista aragonés, residente en Méjico desde hace años. La colección consta de treinta y cinco originales (óleos y dibujos) dedicados —en su mayor parte, a figura o a naturaleza muerta.

Empezaré por decir que el conjunto me parece decididamente bueno. Queda lejos de las tendencias vanguardistas, pero es un tipo de pintura que soporta el paso de cualquier extremismo. En cierta medida, Marín Bosqued es un clásico. Domina el dibujo y la perspectiva. Sabe entonar, por lo general en gamas oscuras, que uniforman su repertorio. Pinta, en una palabra, con soltura y corrección. Su hacer encaja, al mismo tiempo, en la sensibilidad moderna, por el sistema que nos lleva a comprender caminos tan opuestos como el de Tàpies y Zurbarán. Ante un trabajo auténtico, palidecen los prejuicios de escuela. Y pienso que el eclecticismo en el juicio es uno de los mejores hallazgos contemporáneos. Nada más deplorable que desechar sin análisis, basándose en cualquier postura.

Lo cierto es que a Marín Bosqued no solo se le reconoce habilidad, sino muchas otras cualidades. Insisto en la base que le proporciona su trazo. Pero para llegar a la profundidad, a la tercera dimensión de las «alacenas», se necesita algo más que línea. Lo que pudo ser disposición ingrata se convierte en volumen real, a favor de luz y ambiente. En sus estanterías (*Libros, Conchas de mar, Frutas, Ollas mexicanas*) se exhibe todo un muestrario de calidades, tratadas con la precisión de un bodegonista holandés. El que así demuestra su amor por las cosas las levanta desde su humilde estar de cada día, para recrearlas como arte.

Los problemas de figura que Marín Bosqued aborda en sus desnudos suponen también meditado dominio. Algunos pequeños formatos resaltan mejor su mano certera y habituada.

Quedan aún los temas enraizados en el pueblo hispanoamericano. La *Familia mexicana*—uno de los cuadros que más me impresiona— recuerda la reacción indigenista de los grandes pintores aztecas. El *Guerrillero*, expresivo en sus largos toques, escapa a la simple anécdota típica.

Marín Bosqued ha recogido obra de fechas muy variadas. Desde 1950, creo. Hay que medir la distancia entre *Joven* (1951) y *Mulatita* (1964), pese a la similitud de tema.

Después de treinta años de ausencia artística, Marín Bosqued vuelve a Zaragoza. Vale la pena, desde luego.

13 DE DICIEMBRE DE 1968

## En Kalos, cerámicas de Teresa Jassa

Creo que el comentario de arte debe, en la medida de lo posible, aclarar los fenómenos estéticos que se producen aquí y ahora, es decir, en nuestro tiempo y nuestro espacio. Y puesto que toda teoría es nada sin el apoyo de la realidad, el juicio crítico de las exposiciones resulta momento adecuado para, sobre ejemplos concretos, conseguir alguna orientación.

El caso de Teresa Jassa, que presenta una excelente exposición en Kalos, sirve para llamar la atención sobre el auge de las artes industriales. Teresa ha creado un grupo

de ceramistas en Calaceite. También nuestra Diputación mantiene un valioso taller-escuela en Muel. Por todas partes resucitan las artesanías tradicionales, aunque, por lo que se refiere a Teresa Jassa, su obra no tenga contacto con los barros populares de la provincia de Teruel.

¿De dónde viene este interés —reciente— por la cerámica? Hoy no creemos ya en la separación de las artes ni en la existencia de géneros mayores y menores. Cada cual busca la técnica que, dentro de su carácter, le ofrece mejores posibilidades de expresión. Esta es, desde luego, la postura de Teresa.

Por otra parte, después de las experiencias excesivamente intelectuales de la pintura, un sector amplio de público confía más en los procedimientos que requieren un oficio bien aprendido, de tipo manual. No hay que olvidar, además, la adaptación de la cerámica al contexto decorativo moderno y que no se halla desvinculada del gusto de los consumidores.

Lo dicho puede ayudar a conceder importancia a colecciones como la de Teresa Jassa, en que se trasciende lo artesanal. Muchas de las cerámicas que nos ofrece son auténticos cuadros, hechos con tierra y óxidos metálicos, a los que el horno da su último e imprevisible toque. Así veo originales como el *Cazador* y *Don Quijote* o también la serie de flores y pájaros. En ocasiones se advierte la inspiración de tiempos pasados (prehistórica levantina, en *Rupestre: medieval*, en *Ave María*).

Solo echo de menos las formas, quiero decir los cacharros de bulto redondo, que son lo más típico de la tierra cocida.

En cambio, he de subrayar la gran sabiduría que Teresa demuestra, sacando el máximo partido posible. Sus calidades, su contraposición de mates y brillantes, de lisos y rugosos, recorren una extensa gama. Como nota aislada citaré sus colores rojos, de extraordinaria vividez.

21 DE DICIEMBRE DE 1968

## Dos exposiciones de escultura: Venancio Blanco, en la Sala Libros. Iñaki, en la Galería N'Art

Durante estos últimos años no hemos tenido ocasión de ver muchas exposiciones de escultura. De un recuento estadístico parece desprenderse la decadencia de esta modalidad plástica. Y probablemente es así. Desde luego, sus cultivadores han disminuido, en proporción a los pintores y a los dedicados a las artes industriales. No cabe duda de que influyen factores de orden económico, de una más difícil comercialización, pero el hecho queda en pie.

La coincidencia de dos escultores en las salas zaragozanas no es frecuente. Por ello resulta más digna de interés.

Venancio Blanco tiene un sólido prestigio en nuestra ciudad, donde obtuvo el premio de la II Bienal. La misma Sala Libros para conmemorar el veinticinco aniversario

sario de su apertura, presentó un par de obras de Venancio, en una colectiva que fue, por cierto, excelente.

Venancio Blanco trabaja en metal, combinando hierro y bronce, aunque en la apariencia domine siempre este último. Quiero anotar que los materiales escultóricos de mayor vitalidad actual son precisamente los metálicos.

En cierto modo, Venancio Blanco se atiene a cánones clásicos. La observación resultará arbitraria, si se busca en sus figuras un acabado naturalismo. No, en cambio, si se considera su sentido de las proporciones y su dibujo en el espacio.

Venancio Blanco aparece, a través de su obra en tres dimensiones, como un dibujante de mucha consideración. La línea se refleja en el trazado de las superficies y en el ritmo de las siluetas.

Bajo el punto de vista figurativo, la mayor parte de los temas están dedicados a la fiesta nacional, aunque hay un par de asuntos religiosos (el *Crucifijo* y el *San Francisco*) y algunos tipos populares (*Charra*, *Tamborilero*). La figuración queda siempre explícita e indudable, aunque Venancio se atenga a un geometrismo esquemático moderno, que se queda solo con lo esencial, y valore también los espacios huecos.

De las figuras de bulto, aparte del ya citado *San Francisco*, con sus sobrios planos, llama la atención el movimiento de la *Media verónica* y el bien asentado *Picador*. Los relieves (*Cuadrilla*, *Caballos*, *Vacas*) se adaptan muy bien a la disposición y relacionan hábilmente las masas.

Todas las piezas que ha traído Venancio Blanco son pequeñas, aunque algunas merecerían mayor formato. De todas formas, hacen presente el cuidadoso tratamiento, la finura y el buen gusto del artista.

También Iñaki, que presenta sus obras en la Galería N'Art, trabaja materiales metálicos: hierro, en este caso, cortado a soplete, y con soldadura eléctrica para ensamblar las distintas partes.

La técnica de Iñaki no resulta, hoy por hoy, excesivamente depurada, pero su factura tiene verdadera fuerza. La potencia, casi violencia, resulta el mejor distintivo de sus creaciones.

Las esculturas, de apariencia abstracta, lo son nada más que en cierta medida. Tomemos, por ejemplo, ese agresivo *Fósil espacial*, proyectado como una lanza, en cuya composición se utilizan las guadañas. No puede hablarse de un objeto real reconocible, pero sí —ciertamente— de un objeto simbólico.

El momento clave para las realizaciones de Iñaki no es el que da al hierro sus formas (incluso se sirve de elementos preformados, como una llave inglesa o una bayoneta, sino el de la articulación de las piezas en un complejo único y expresivo. Es aquí donde se produce la verdadera composición, de una manera constructiva. Unas veces siguiendo el equilibrio correcto y tradicional, firme en su base, de la que arranca el desarrollo en altura. Otras, en cambio, Iñaki reniega de lo ponderado y se inclina hacia la inestabilidad.

En algunas ocasiones, las superficies aparecen crudas, oxidadas (*Homenaje a Julio González*), pero el hierro se hace presente en todo caso y condiciona con sus propias características.

Iñaki tiene fuerza y poder creador. Lo que hoy nos ofrece resulta interesante. No creo que se detenga. Y eso también importa.



27 DE DICIEMBRE DE 1968

## En Kalos, «Hombres ante la Aparición», dibujos y una escultura de Pablo Serrano

Comentaba hace unos días que la escasez de exposiciones de escultura llega a desconectar al público de ella, incapaz de seguir su evolución. Por lo demás, el mal no me parece exclusivo de nuestra ciudad. El predominio del arte en dos dimensiones sobre el de tres es una nota contemporánea. Ahondando un poco se llega a la conclusión de que no tenemos muchos escultores, pero sí de calidad extraordinaria. Pablo Serrano es un ejemplo.

Lo que sucede es que ha sido abandonada la unificación de estilo, que convertía a los escultores académicos en una masa abundante, homogénea e inerte. Ahora cada cual busca su propio camino, con orientación claramente subjetiva. Y Pablo Serrano vuelve a ser un estupendo ejemplo. Ya no hay unidad, sino individualidades.

Me doy cuenta de que estoy refiriéndome a esculturas, y la exposición que presenta Kalos solo tiene una pieza de bulto, ya que todo el resto son dibujos. Pero el enfoque me parece inevitable cuando se trata de Pablo Serrano. La colección que ahora podemos ver se inspira (en realidad son una serie de variaciones sobre el tema) en el retablo realizado para la fachada de la basílica de Nuestra Señora del Pilar, que en fecha próxima será colocado en su lugar de destino. La médula del asunto son las reacciones individuales de los hombres ante la *Aparición*. Una vez más se desvela el contenido interno, que afecta tanto a las creaciones como al mismo autor. La escultura nunca ha olvidado a la persona del modo que lo ha hecho la pintura, ni siquiera en sus excursiones abstractas. Siempre tiende a mantener un canon de figura humana.

En cuanto a la postura del artista, Pablo Serrano se encuentra inmerso en el expresionismo. De ahí las interpretaciones subjetivas, que se interfieren con la forma real y la «reorman».

Quiero recoger unas palabras del mismo Pablo Serrano. A propósito de sus hierros y de los materiales a ellos incorporados, dice: «Sentí deseos de agrupar todos estos elementos y ordenarlos. Trabajé intensamente hasta lograr imprimirles la emoción sentida y me encontré cómodo. Eso es todo». Nada más esclarecedor que la «emoción sentida» y la adecuación con la obra terminada.

El metal adquiere entre las manos de Pablo Serrano una culminación expresiva. Llega a parecer una concreción volcánica convertida en hombre. Sus dibujos son, en este caso, más un resultado que bocetos preparatorios. Participan —desde luego— de la misma fuerza. Las caras y las manos se levantan al cielo impregnadas de *Aparición*. Aunque se trate de notas fragmentarias, no se pierde de vista el conjunto y, todavía más, se hace presente aquello que todos los ojos miran y todas las manos buscan.

Espero que muy pronto podremos ver el retablo en su emplazamiento definitivo. Como complemento, la serie de dibujos que nos ofrece el aragonés Pablo Serrano resulta inestimable.

15 DE MARZO DE 1969

## Alfredo Alcaín y su «pop art»

La exposición que Alfredo Alcaín presenta en la Sala Libros produce una sensación alegre y familiar. Alcaín practica una faceta del «pop» que tiene casi siempre un tono amable, como de valoración irónica y comprensiva.

Considero que Alcaín es un pintor de muchísimo interés, ágil en sus trazos, chispeante en el colorido. Sus obras han resultado invariablemente decorativas. Alcaín concreta de un modo curioso su inclinación hacia lo popular, mezclando la ingenuidad primitiva con un lirismo sonriente. Se podría hablar de una nostalgia hacia lo que la gente hace sin pretensiones artísticas. Sin embargo, solo desde un punto de vista intelectual se puede conseguir la perspectiva adecuada para extraer el significado —el estado de gracia sin contaminación— que suponen las tiras de papel impreso o las envolturas de panecillos que Alcaín incorpora a sus bodegones (*Pan de Santander*, *Bodegón zaragozano*, *Bodegón de la cocina*, etcétera). Alcaín sabe unir la elaboración mental con una estética mayoritaria, dentro de un ambiente que todos comprenden.

Su técnica es clásica. Ni siquiera el citado recurso de los papeles pegados, el colorido plano o la habilidosa incorporación de objetos (*Cristal número 5 de la ventana con visillos*, donde se mezclan lo real y lo pintado) consiguen empañar su tradicionalismo de procedimientos. Encuentra el contacto entre los maestros de museo y las manifestaciones plásticas más pobres (*Homenaje a un homenaje anónimo a Zurbarán*). La clave está en el ilusionismo, en la simple imitación del mundo. Escaparates y muestras de los comercios pueblerinos quedan magnificados por su pincel. Me parece modelo el *Escaparate de las lanas*, en el que incluso el marco colabora al efecto.

La factura de Alcaín es clara y limpia, sencilla pero bien hecha. El color, vivaz. Solo algunas excepciones, por ejemplo el *Hombre del tractor*, producto de mayor trascendencia en el tema o bien de una sobriedad impuesta.

Alcaín se inspira en las fuentes más humildes. Su ojo experto descubre lo pintoresco junto a la idea (*Se vende esta parte de la casa*). Vierte los resultados en un lenguaje lleno de equilibrio. Y la visión optimista juega como fiel de la balanza.

15 DE MARZO DE 1969

## Grau Garriga y la renovación del tapiz

He hablado ya en varias ocasiones del interés que merecen las llamadas artes industriales, y me veo obligado a recordarlo ante la exposición que Josep Grau Garriga presenta en la Galería Galdeano. Grau Garriga nos recuerda que material y procedimiento son únicamente el soporte de la obra y, al mismo tiempo, la necesidad de conocer la técnica que se maneja y los medios que esta puede proporcionar. Aunque el tapiz tiene una composición y un colorido que lo asemejan a la pintura, posee el

lenguaje específico del tejido y la textura que deriva del punto. Con estos recursos nada le impide conseguir resultados tan apreciables como cualquiera de las bellas artes. De hecho, se trata de ejemplares con alta calidad. La tapicería se ha calificado de artesanal por ser utilitaria y porque históricamente se ha confiado su realización a los artesanos. No, desde luego, el modelo o «cartón», género al que se han venido dedicando artistas de primera fila, como nuestro Goya.

Grau Garriga, director de la Escuela Catalana de Tapicería, ha sido el pionero del resurgir en España de este bello oficio. De acuerdo con sus ideas, casi diría que lo reinventa como idioma plástico. Nuestra tapicería cortesana del XVIII, excelente por muchos conceptos, copió de la pintura. Grau Garriga no huye de las peculiaridades que supone el tejer. Por el contrario, las ennoblece, extrayéndoles sus consecuencias.

Advierto que solo me he referido a los tapices, aunque la exposición incluye también cuadros. Pero el trabajo de Grau Garriga me parece más significativo en el primero de estos campos. En cierto modo, ambos son inseparables, concebidos por un mismo autor. Sin embargo, Grau Garriga, pintor sin duda interesante, tiene la categoría de maestro renovador en el quehacer del tejido. Es ahí donde el color suntuoso juega con las composiciones. Nada me extraña que algunas piezas se hayan visto como manifestación religiosa (*Ara de silencio*), apoyándose en la espiritualidad de sus ritmos ascendentes. Y aún más importante es la materia misma, las calidades que combinan masas y zonas planas de descanso. Menos llamativo que el citado, algún otro, como el *Sol de invierno*, con su riqueza de matices, causa impresión más duradera. El *Estandarte de otoño*, dentro de su sentido emblemático y su referencia tradicional, debe considerarse otro tapiz fuera de serie.

La pintura de Grau Garriga no puede competir con esta brillantez. Sin embargo, notas como el *Especjo de las horas*, feliz contraposición de masa y superficie lisa, unida a la forma ovoide, arrastran una fuerza notable. La plástica de Grau Garriga, pese a la apariencia abstracta, hace alusión a lo real. En ocasiones (*Suburbial*, por ejemplo) toma carácter de protesta, con un resabio de arte popular.

La exposición, en conjunto, es del todo digna de verse.

1 DE ABRIL DE 1969

## En Kalos, pinturas y esmaltes de María Pilar Arenas

Hace ya bastante tiempo que, salvo por sus ocasionales apariciones en muestras colectivas, no había tenido oportunidad de ver obras de María Pilar Arenas. Su última exposición fue en 1965, montada con María Pilar Moré y Ester Sevil. Resulta muy oportuna la presentación individual que hace la Galería Kalos, recogiendo, junto a las pinturas, una hermosa serie de esmaltes.

Los cuadros de María Pilar Arenas me han producido siempre una sensación amable y colorista. Sin embargo, solo uno de los originales que hoy expone (*Jardín*), enlaza por completo con los anteriores. Aunque el resto mantenga la línea de unidad,

hay cambios de tono, una composición más compleja y, sobre todo, una nueva inclinación expresiva. *Monjas* o *Bautizo* significan una temática más intensa, una suerte de deformación subjetiva, especialmente en los rostros, que se mezcla con dosis de antiguo ingenuísmo. En un punto intermedio habría que situar los densos volúmenes geométricos de *Sagunto* o *Morella* y la *Pintura con coche antiguo*, cargada de un aire nostálgico. El asunto crece de intrascendencia a evocación y desemboca en expresionismo.

Desde luego, María Pilar Arenas tiene ahora un hacer mucho más sólido, unos recursos más amplios y mejor dominados. Echo de menos, si no toda, alguna porción de alegría perdida, la sorpresa del mundo recién descubierto.

María Pilar Arenas es una de nuestras pintoras jóvenes más interesantes. Su trabajo es serio, sin sensacionalismos. Incluso de sus contactos con las corrientes en boga, léase neofiguración, sabe extraer lo mejor: calidades y renuncia a los excesos descriptivos.

En cuanto a los esmaltes, lamento no poder dedicarles un comentario extenso. María Pilar Arenas domina su labor paciente y artesana, excelentemente aprendida en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Tiene además la sensibilidad y el gusto necesarios para renovar su concepción.

10 DE MAYO DE 1969

## Broto expone en la Galería Galdeano

La obra que José Manuel Broto presenta en la sala «Galdeano» me parece de positivo valor. Broto es una de las mejores promesas con que contamos en Zaragoza. Y empiezo a pensar, incluso teniendo en cuenta su juventud, que debemos prestarle mayor atención que a muchos pintores hechos y derechos. Me ha ido convenciendo poco a poco, a partir de las dos exposiciones colectivas en que participó el pasado año. La primera —en la Diputación Provincial— significa una etapa superada, que sirvió para dejar patentes sus posibilidades y buen oficio. La de hoy entronca mejor con la celebrada en el Centro Mercantil, durante el mes de octubre último.

Las actuales creaciones de Broto, muy simples en apariencia, se hallan ligadas a las corrientes concretas o de abstracción geométrica. Se trata de unos tableros monocromáticos (grises o negros) con juego de formas superpuestas. Se necesita un gran sentido de la composición, un gran equilibrio, para defenderse en medio de esta sencillez.

La concepción es absolutamente pictórica. Los paneles están pensados y vistos como cuadros, por lo que considero inconveniente hablar aquí de esculto-pintura. Pequeños tacos de madera, colocados sobre la superficie, juegan con su propio relieve y con las sombras que ocasionan. Se mueven como una hilera de fichas derribadas, generalmente en ritmo ascensional. Los resultados ofrecen un valor óptico, subrayado por el color único, y guardan relación, siquiera sea peculiar, con las estructuras repetidas.

La primera apariencia, un poco fría, se contrarresta con excelente sensibilidad. Existe tensión entre la geometría del sistema y las palpitations del movimiento.

He de insistir en que la limpieza y el hacer preciso son del todo imprescindibles. Broto, que tiene condiciones para ello, puede conseguir todavía un acabado más perfecto. También puede depurar su estilo, con un ajuste más íntimo del bulto y la superficie. Debe encontrar, por último, un camino absolutamente personal. La originalidad es un precio que no cabe eludir en nuestro tiempo.

Creo que exigirle a Broto es una obligación, porque de él puede esperarse algo verdaderamente importante. No es ya un aprendiz con buenas referencias, pero tampoco lo tiene todo hecho.

En la misma muestra de Broto he tenido ocasión de ver los *collages* que Joaquín Monclús utiliza como bocetos para sus cuadros. Son notables. Broto y Monclús llevan, pese a las diferencias de estilo, una línea de trabajo similar. Les debemos un valioso intento renovador. Merecen un apoyo, que deseo encuentren.

21 DE MAYO DE 1969

## Exposición de poesía visual

En el programa de las «Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia» organizadas por la «Oficina poética internacional», en colaboración con la Sociedad Dante Alighieri, ha sido incluida una exposición de poesía visual, que me parece del mayor interés.

El contenido de estas «Jornadas», que se iniciaron ayer con una conferencia de Fernando Millán, queda al margen, por su contenido, de mis habituales comentarios. No obstante, quiero llamar la atención de los aficionados sobre el valor plástico de los originales que se exhiben.

No se puede aplicar a esta exposición el módulo habitual. Su relación con la pintura es remota, en la mayor parte de los casos. Todas las realizaciones tienen en común el hecho de contar con las letras, los signos alfabéticos, como elementos de composición. Por lo demás, hay multitud de variantes.

En ocasiones existe contacto con la tipografía artística. Varias veces, con el cartel o el póster. La importancia del contenido literario varía también: desde puras alusiones hasta poesía-figura, al modo de los «poemas difíciles» de la época heleenística.

Los caligramas se aproximan a la pintura signica, aunque en esta los grafismos suelen ser alfabetos individuales, que no se adaptan al normal. Se observan también claras orientaciones ópticas y resonancias del «pop». Llega a utilizarse la fotonovela (interacción entre literatura e imagen) e incluso el bocadillo tipo cómic.

Aun limitándose a una impresión rapidísima, veo reflejarse sobre la poesía visual toda la vanguardia del arte de nuestros días. Debemos prestarle atención, aunque hallazgos y fracasos se mezclen en proporciones iguales.

24 DE MAYO DE 1969

## Pinturas recientes de Galdeano

Andrés Sánchez Sanz de Galdeano presenta, en la sala de «Cerámicas Erika» una serie de obras recientes. Es la tercera vez que Galdeano expone en Zaragoza. Desde la primera han transcurrido ya varios años, y mis opiniones se han ido modificando con el paso del tiempo. Hoy lo considero uno de los artistas de más potencia creadora con que contamos en nuestra ciudad. Se han disipado absolutamente mis dudas sobre si su temperamento anárquico haría naufragar sus mejores posibilidades. Lo encuentro ahora maduro y en una espléndida etapa de su labor.

La serie de cuadros que Galdeano nos ofrece resulta unificada, sin monotonía. Solo una pieza escapa a la unidad de estilo, sobre todo por motivos de color, ya que en las restantes preside una mayor intensidad, a base de rojos y pardos. Galdeano no es colorista. No lo es en el sentido de una gama extensa, pero obtiene tonos y calidades inéditos, de gran fuerza y originalidad.

Puesto que no representa figuras que imiten a la realidad, merece el calificativo de abstracto, aunque el término y el encaminamiento le desagraden. En principio ha huido de la geometría, pero en los últimos originales aparece un deseo de compartimentar el espacio plástico. Líneas y recuadros se corresponden con la oposición entre texturas y superficies lisas.

Tiene una preocupación simultánea por las estructuras y por los grafismos e incisiones. El lienzo (trabaja sobre lienzo, pese a la semejanza con madera) adquiere valores táctiles, invita a tocar y produce la sensación de solidez y permanencia.

El autor incide con violencia en el soporte, trazando surcos sobre la pasta. Hay bastante de la llamada «pintura de acción», porque Galdeano da además preferencia a lo expresivo. La actividad no parece, sin embargo, arbitraria y confiada por completo a improvisaciones. Planeamiento y azar encuentran el oportuno equilibrio.

Galdeano posee una técnica propia y estimabilísima. En las concepciones recorre caminos sin trillar. Son los ingredientes necesarios para que las cosas valgan la pena.

1 DE JUNIO DE 1969

## «Grandes maestros aragoneses del arte actual», en la sala de la Diputación

Dada su importancia y puesto que todavía permanecerá algún tiempo entre nosotros, creo conveniente volver sobre la excelente exposición «Grandes maestros aragoneses del arte actual», de cuya inauguración dimos cuenta días pasados.

Se han reunido en esta muestra originales de los pintores Antonio Saura, Salvador Victoria y Manuel Viola, y del escultor Pablo Serrano. Todos ellos son artistas procedentes de la región y con una fama que ha trascendido los límites nacionales.

Se podrían haber espigado otros aragoneses que merezcan igual homenaje, pero bien está así, porque los elegidos tienen personalidad y peso suficiente.

Se nos acusa con frecuencia de no atender a nuestros propios valores, de ignorar la política de patria chica, quizá para sentirnos más envueltos en la grande. Por mi parte, creo que ensalzar lo que ha salido de nuestra tierra nunca puede tener matiz peyorativo. Celebro el montaje de esta exposición y estoy seguro de que muchos zaragozanos se han enterado ahora de que Saura, Victoria, Viola y Serrano son aragoneses.

He dicho ya que considero a los cuatro como primeras figuras, aunque dentro de mis gustos ocupen lugares diferentes. Mi opinión se condiciona con esta escala.

El mayor impacto lo producen, sin duda, los cuadros de Viola. He comentado en otra oportunidad que Manuel Viola resulta, a la vez, un tenebrista y un colorista extraordinario. Incluso cuando se limita a blanco y negro o gris, hace valer esos estudios de luz, que entroncan con la mejor tradición de museo. Sus abstracciones absolutas son fáciles de entender hasta para los que se empeñan en buscarles recuerdos o sugerencias de figura. Nadie escapa a su fuerza, a su «pintura de acción», en la que se solidifican las huellas de una actividad humana palpitante. Viola es potencia y vitalidad.

Salvador Victoria da el contrapunto de delicadeza, de técnica exacta y limpia, unida a un gusto depurado. Sus *collages* de lienzo sobre lienzo aparecen como un dechado de pulcritud y elegancia colorista. Le encuentro hoy mayor variedad de matices, pero sus realizaciones no difieren en lo fundamental de lo que le teníamos visto. Sus equilibradas composiciones se envuelven en un ambiente lírico y preciosista.

Por lo que respecta a Saura, nunca lo he comprendido demasiado bien. Lo respeto, simplemente. Esos trazos entrecruzados, a los que tanto contribuye el azar, originan una forma confusa, aunque intensa. Me desconcierta su habitual renuncia al color y su vago concepto figurativo. Admiro su imaginación exaltada, su garra y su capacidad creadora.

Pablo Serrano no queda suficientemente explicado con lo que puede verse en la Diputación. Sin embargo, su obra es bastante conocida en Zaragoza. Ahí están sus esculturas del Ayuntamiento y el grupo de la *Aparición de la Virgen*. Nos ofrece ahora tres bronce: la monumental cabeza de Machado y dos piezas que llamaría orgánicas, intermedio entre lo mineral y lo vivo, con una curiosa valoración del espacio interno (*Hombre con puerta y Unidades*) Pablo Serrano prefiere lo expresivo. Es uno de los escultores más humanos y dramáticos con que contamos.

11 DE JUNIO DE 1969

## Pascual Blanco expone en Kalos

Pascual Blanco comenzó su formación en Zaragoza, aunque su obra sea aquí poco conocida. Su primera exposición individual, montada en la Galería Kalos, consta de doce pinturas y una pequeña colección de grabados. El conjunto me parece muy prometedor, porque su arte resulta ágil, creativo y nada pretencioso.

Pascual Blanco no ha encontrado aún esa individualidad que tanto se persigue. Quiero decir que sus cuadros recuerdan muchas cosas. En concreto, podría referirme a Joan Miró. Como el maestro catalán, Pascual Blanco se ha posesionado de una gracia infantil y de un aprecio hacia los pequeños signos, que invita a detenerse en cada detalle: trazos, aspas u hombrecillos voladores. El sentido de las formas sobre el fondo y una parte de su vivaz colorido tienen también resonancias de Miró. No se trata, por supuesto, de copia, sino de influencia.

He indicado que Pascual Blanco está dotado para el color. Sus golpes intensos, que producen notable impacto visual, no excluyen la delicadeza de los grises. La línea está dominada por una geometría sin rigidez, sometida a movidos ritmos. La orientación es abstracta, pero llena de sugerencias temáticas. Entre la acción y el equilibrio se abre paso un ambiente poético, casi surreal. Las composiciones son buenas y el tratamiento adecuado. Creo que Pascual Blanco es otro de los valores cuya marcha debe vigilarse.

Los grabados —de indudable calidad— representan una etapa diferente. Aparece una clara figuración, inclinada hacia el expresionismo, que no se refleja en las pinturas. Merecen atención las posibilidades de Pascual Blanco en esta técnica.

10 DE JULIO DE 1969

## Exposición de Vicente Segrelles

En fecha un poco tardía, cuando la mayor parte de las salas han concluido ya su actividad, la Galería N'Art nos presenta al artista Vicente Segrelles, que realiza su primera exposición en Zaragoza.

Vicente Segrelles es, sobre todo, un ilustrador. Dibujante suelto y certero, habilísimo trazador de figuras y buen armonizador de colores. Segrelles posee, dentro de su género, todas las notas imprescindibles para concederle atención y aprecio. Cuestión distinta resulta el saber hasta qué punto su actividad entra en el campo de la gran pintura. Con las virtudes apuntadas, Segrelles arrastra también las limitaciones del arte comercial. Tiende a valores puramente formales, se queda con frecuencia en la superficie y, aunque con imaginación creadora, se sujeta con exceso al tema.

De cualquier modo, la orientación pragmática no significa —al menos para mí— ninguna pérdida de calidad. La segregación de las artes industriales me parece una postura académica, con escaso sentido. La ilustración ocupa hoy un lugar más importante que muchas actividades mayores. Repercute en el público y se ajusta a las necesidades actuales.

Repito que la obra de Segrelles es en su mayor parte, ilustrativa. Quiero decir que adorna y aclara con imágenes una idea previa. Está, por lo tanto, muy ligada a lo literario (véanse los originales referidos al *Quijote* o a *Las mil y una noches*, muy decorativos y con indudable poder de visualización). Pero Segrelles admite variantes de ma-



tiz. El *Autorretrato*, de una etapa anterior, se ajusta al óleo tradicional. *La pareja en la playa*, con su vivacidad colorista, produce un impacto moderno. Bajo otro enfoque, los aviones, el coche o la locomotora, quedan intrascendentes, como portadas de novela.

Debo advertir que incluso en los últimos casos citados la seriedad plástica reaparece en los fondos. Y vuelvo sobre la excelente técnica de Vicente Segrelles. Su dominio, por ejemplo, del esgrafiado, que atraviesa la complejidad de tonos. Segrelles se permite más experiencias en el procedimiento que en las ideas.

«Arte que en su origen fue oficio», nos dice Miguel Ángel Albareda en su ajustada presentación de Segrelles. Oficio muy bien aprendido, desde luego.

18 DE SEPTIEMBRE DE 1969

## Glastra van Loon en la Galería N'Art

La exposición del artista holandés Eelco Glastra van Loon presentada el pasado año fue una de las más interesantes que hasta el momento nos ha ofrecido la Galería N'Art. Me alegro sinceramente de que Glastra van Loon haya vuelto con un repertorio extenso para que podamos hacernos idea más completa de su labor.

La muestra inaugurada ayer hace lamentar cualquier premura de tiempo. Una elevada cantidad de originales (47 figuran en catálogo y hay bastantes sin consignar), unida a la minuciosidad artesana con que Glastra van Loon plantea su trabajo, obligan a dedicarle atención extraordinaria. Debe mirarse con detenimiento, porque tiene mucho que ver.

Glastra van Loon nos ha traído esta vez grabados, *guaches* y dibujos. Ya tuve ocasión de resaltar su categoría como grabador. Practica el aguafuerte sobre cinc, con algunas variantes personales. Domina muy bien el procedimiento y consigue magníficas calidades, incluso con juegos de relieve y materia, siempre con precisión y limpieza.

Los *guaches* y dibujos eran nuevos para mí. No producen sorpresa por su coherencia con la obra gráfica. Se añade el aliciente del color, para el que Glastra van Loon se descubre vivaz y gracioso. Los formatos algo mayores suprimen el sabor miniaturista de los aguafuertes. En estas nuevas modalidades me parece menos cuidadoso. No triunfa por igual su inimitable precisión. Nada pierden, en cambio, las intenciones y el feliz planteamiento. No veo, en el fondo, la necesidad de elegir entre los distintos sistemas que Van Loon utiliza. Cada técnica le lleva a distintas consecuencias formales, pero su capacidad expresiva está por encima del material.

Las creaciones de Glastra van Loon tienen el atractivo de una crítica amable y bondadosa. Realiza su irónica revisión del mundo, a través del ensueño poético. Comenté que por su fantasía y detallismo me recuerda a Jerónimo Bosch y, en un ámbito más moderno, el sentido mágico de Joan Miró. El encanto infantil, entre cuento y sueño, se alía con las brujas y las quimeras.

Esta ideología se encuentra en perfecto equilibrio con la plástica. La línea, la forma o el color dependen del tema tanto como el motivo está supeditado a lo sensible. En varias ocasiones, Glastra van Loon llega al abstracto (*Composición*, por ejemplo), sin que ello perjudique su unidad fundamental.

En resumen, la exposición de Glastra van Loon es de las que no deben perderse.

21 DE OCTUBRE DE 1969

## Francisco San José expone en Libros

La Sala Libros nos ofrece una interesante exposición de Francisco San José, artista muy ligado a nuestra ciudad, por su matrimonio con la pintora zaragozana Pilar Aranda. La muestra tiene un cierto carácter antológico, ya que recoge obra de muy diversas etapas, a partir de 1946 y hasta 1968. Francisco San José tuvo una brillante formación con la «Escuela de Madrid», trasladándose posteriormente a Venezuela, en cuyo ambiente plástico ha dejado una huella decisiva.

Aunque en varias ocasiones he comentado que las llamadas «Escuelas de Madrid» me parecen una construcción artificial, por entrañar poco más que su emplazamiento geográfico, resulta claro que la denominación se utiliza con un contenido. Buena parte de él corresponde a la sostenida influencia de unos grandes maestros, en particular la de Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Francisco San José ha sido discípulo directo de los dos últimos y mantiene un entronque de la mejor ley. Como en Palencia, se advierte en San José un deseo de llevar al paisaje las mejores posibilidades expresivas. También les aproxima ese gusto por el color, que convierte a los cuadros de San José en unas «fieras» matizadas por el paso del tiempo.

Si entre sus predecesores puede rastrearse el descubrimiento del paisaje castellano, San José —seguramente por su larga residencia en Caracas— asume un sentido vitalista de la naturaleza y un recuerdo para las concepciones primitivas. En sus ranchos caraqueños, en sus lagunas adornadas por garzas rojas o amarillas, en sus toros o en sus borriquitos, reside una limpia y amorosa apreciación del mundo. Incluso los trazos enroscados, arabescos de pincel como en un adorno modernista, reflejan una nota auténtica, sana y viviente.

Mucho temo que la colección que Libros nos presenta sea, sin que ello le reste méritos, insuficiente para apreciar la importancia y hondura de Francisco San José. Los originales de última época (las barcas o la figura tumbada) apuntan una simplificación formal y un colorido con apreciables variaciones. Hay que añadir el apiezado bodegón del pez o el rítmico girar de las flores y se vislumbrará un ambiente distinto del que impera, pongamos por caso, en la festiva *Plaza Bolívar*.

De cualquier modo, con lo que tenemos delante basta para definir a un pintor hecho y derecho a la vez actual y asentado en las más sólidas tradiciones.

13 DE NOVIEMBRE DE 1969

## Jean-Paul Brusset expone en Libros

Un conocido crítico decía que estar en pro o en contra del abstracto resulta tan absurdo como estarlo respecto a la primavera o los huevos fritos. Puede no gustar, eso es diferente, pero hay que admitirlo como una etapa de la pintura, que ha dejado huella y ningún artista debe ignorar.

Vuelvo sobre el repetido argumento a propósito de la exposición que Jean-Paul Brusset ha inaugurado en la Sala Libros. Brusset es figurativo, desde luego, aunque el serlo no implique contacto alguno con la reproducción realista. Si no estuviéramos acostumbrados a transformaciones menos ponderadas, en la sugestión de Brusset apenas veríamos objetos convencionales. ¿Está el límite en hacer que las cosas resulten reconocibles? El planteamiento carece de sentido. En un cuadro tiene valor lo que se dice y la manera de decirlo. Lo importante es que resulte bueno.

De hecho, la obra de Brusset se inclina poco por lo temático. Presenta algunos asuntos taurinos, de los que ha sabido captar el espíritu. En su mayor parte consta, sin embargo, de naturalezas muertas, neutras en cuanto a literatura. Flores, peces, mariscos y algún paisaje constituyen su repertorio. Claro que sabe darles interés plástico, que es lo importante.

Brusset trabaja de tal modo la materia y hace en sus óleos tales acumulaciones que en poco difieren de un procedimiento informalista. La pasta constituye las formas, las condiciones y les hace adoptar nuevas apariencias.

Brusset queda dentro del expresionismo, pero lejos de su versión española. Hay mucha menos violencia. Su larga estancia levantina ha producido efecto. No tanto, con todo, para romper la principal virtud de Brusset: el equilibrio. Mesura frente a cualquier tendencia extremada; gusto delicioso para el color, lleno todavía de resonancias francesas; justo medio entre expresión y esteticismo.

Las pinturas de Brusset podrían ser abstractas solo con un paso. No lo son en absoluto. Quedan llenas de una hermosa poesía, directamente relacionada con el motivo.

Y el modelo rige también texturas y gamas.

Una mención aparte merecen los agilísimos *guaches*, entre los que se cuentan los ya mencionados motivos taurinos. Y también varios marcos que, pese a parecer detalle sin importancia, dan el adecuado complemento.

Quizá no tengamos delante algo trascendental, pero sí bien logrado, agradable y en sazón.

16 DE NOVIEMBRE DE 1969

## Paisajes de Juan Gimeno Guerri

El pintor zaragozano Juan Gimeno Guerri nos presenta una hermosa colección de paisajes en la sala del Centro Mercantil.

A través de sus ya numerosas exposiciones, hemos podido seguir la evolución de Gimeno Guerri. Limitándola a los últimos años, señalaba en 1966 un estilo (ondulación, horizontes altos, gran poder expresivo) que, pese a su indudable interés, corría el riesgo de amaneramiento. Consciente de ello, Gimeno Guerri buscó el punto de ruptura. En 1968 recalaba en el abstracto con el mismo buen gusto y cuidado que hoy le caracteriza. Pero su vocación de paisajista ha vuelto a manifestarse y enlaza directamente con su etapa anterior, renovada y enriquecida.

La línea de Juan Gimeno Guerri me parece un excelente modelo de lo que un artista puede conseguir de la abstracción. Aunque no se acepte como estética definitiva, deja siempre huella y enseñanza. Los que se niegan a comprender, los que califican de camelo lo no figurativo e incluso todo el arte contemporáneo representan la misma clase que pretendió destruir a los impresionistas. Quien cierra los ojos a los fenómenos actuales, gusten o no, tampoco sabe enfrentarse con un pasado.

Volviendo a los paisajes de Gimeno Guerri, advierto la madurez aportada por distintas experiencias. Algunos de ellos, en tonos más oscuros, recuerdan obras anteriores. Sin embargo, el colorido conjunto adquiere ahora una clarificada delicadeza. Sin insistir demasiado en el parecido, sugiere gamas similares a las magníficas acuarelas de Beulas. Entonado, evocador, casi preciosista, deja que la luz juegue un papel fundamental: vivifica el color, deshace la forma y proporciona al espacio calidad inmaterial. Admiro también la apertura y habilidad de procedimiento, como el uso discriminado de la pasta. El diestro manejo de la espátula sabe darle poder constructivo, aunque prefiera la antimateria que hace aparente el soporte.

El único riesgo, del que escapan las creaciones de más envergadura, es el de la belleza superficial en las notas ligeras. Incluso entonces hay que valorar la mano suelta y la limpia perfección de Gimeno Guerri.

6 DE DICIEMBRE DE 1969

## Jaime Muxart y la vuelta a la figuración

La exposición que Jaime Muxart ha inaugurado en la Galería N'Art merece una visita detenida. Y no son muchas, por desgracia, las que lo merecen. Muxart tiene algo que decir y ha encontrado el lenguaje oportuno para visualizarlo.

En el eterno problema del fondo y la forma, que hoy se agudiza con el arte comprometido, Muxart se niega a caer en los extremos. No hay temas sin presupuestos plásticos. La realización material constituye el soporte imprescindible de las ideas. Jaime Muxart, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, lleva a su enseñanza un deseo de renovación. La máxima libertad combina con el más serio aprendizaje técnico.

Muxart es un buen pintor. Son las tendencias las que se acomodan a su temperamento y a sus manos. No al contrario. Su evolución tiene toda la seriedad de una exigencia. Ha ido desde la representación tradicional hasta las formas fluctuantes. Vuelve desde ellas a un modo de figurar cada vez más preciso. Un ejemplo es su *Auto-retrato*, muy reciente, en el que aparecen los rasgos de la cara, que faltan en los demás cuadros. Se advierte la necesidad de individualizar, llegando al hombre único.

Las pinturas de Muxart son trascendentes y tienen un matiz terrible y dramático. Pero la nota demoníaca que pudieran acusar en el pasado se encuentra hoy soterrada. Véanse originales como *Niña y pájaros* o temas inertes (*Bodegón*). Predomina en general el ambiente misterioso. Una vez más Muxart camina por el justo medio entre la imaginación esotérica, en la que con tanta frecuencia recaen las escuelas catalanas, y el conocimiento racionalista. También presta su fantasía a los hallazgos de la ciencia (*Paisaje astral*).

La verdadera fuente de Muxart es el expresionismo. Reelabora en la mente los datos suministrados por la realidad. En el proceso añade una dosis de magia creadora. Tómese por ejemplo *Pirámides*, procedente de una impresión en El Cairo.

Muxart me ha recordado la serie negra de Goya, sin insistir en parecidos. Gusta de los fondos oscuros, que se quedan en último término. Las siluetas, de valioso color y tocadas de blanco, emergen a la superficie, como fantasmas venidos del vacío. *Joven*, *Trovador* y *Galileo* son en este aspecto las piezas más valiosas.

Frente a la preferencia actual por los lienzos lisos, Muxart se sirve de empastes para materializar las figuras. El concepto las universaliza, pero su constitución podría tocarse. Maneja con frecuencia la espátula y busca efectos incluso a pistola. Su factura es la de un maestro, aunque no siempre resulte fácil de penetrar.

Como complemento, que da mayor variedad a la exposición, Muxart ha traído varios *gouaches* o procedimientos mixtos. Pertenecen a una faceta más ligera, pero satisfactoria y dentro de la unidad fundamental.

7 DE DICIEMBRE DE 1969

## Cecilio Almenara, en el Centro Mercantil

El artista zaragozano Cecilio Almenara presenta en la sala del Centro Mercantil una colección de paisajes y retratos, a la que se añade algún otro tema tradicional. Se trata de un tipo de pintura que me predispone en contra. Ningún intento renovador en la forma, composiciones y enfoques convencionales, factura con módulo académico. Sin embargo, la obra tiene atractivos. Hay algo en ella que establece una corriente de simpatía con el espectador. No es pretenciosa. Se ofrece como una realización honrada y sólida, dentro de su género. Solo pretende crear un modo admitido de belleza. Y es sincera.

Una vez reconciliado con lo que significa, resulta más fácil hallarle valores. Los tiene y muy considerables. En los paisajes, Cecilio Almenara sabe ver la profundidad y la iluminación. Los contraluces están resueltos con verdadera destreza. Almenara es un hábil creador de ambientes, que refleja las peculiaridades de lugar y tiempo. La niebla de un día frío, el resplandor de una casa en la noche, el rebrillar del agua o el pueblo nevado, encuentran la versión ajustada. Una nota de sentimiento nos sugiere hasta qué punto el pintor se identifica con sus motivos. Destacan, a mi juicio, *Día gris en el Duero*, *Calle de Anón* y *Contraluz en el Ebro*, así como algún apunte ágil.

Por lo que al retrato se refiere, queda, en general, excesivamente relamido. Mejor cuanto más sueltos, ya que les perjudica el exceso de terminado. Por ello tiene

interés el número 39 (*Doctor Oliver*), de factura rápida. Almenara posee dotes de retratista. Capta la hondura del modelo y la refleja con fidelidad.

20 DE DICIEMBRE DE 1969

## Hierros de Gonzalvo, en la Sala Libros

El artista aragonés José Gonzalvo, nacido en Rubielos de Mora, nos presenta en la Sala Libros una nueva muestra de sus interesantes trabajos en hierro. Me he preguntado muchas veces (ya son varias las exposiciones de Gonzalvo en Zaragoza) en qué reside el gran atractivo de su obra. Una contestación puede ser el equilibrio entre los programas tradicionales y la evidente actualidad formal.

La escultura, incluso en las tendencias más avanzadas, suele mantener un contacto con el módulo humano, del que los cuadros se desligan de manera tan rotunda. La creación en tres dimensiones da siempre un volumen real, no ficticio. Por ello ha tenido también menos problemas para trascender el ilusionismo barroco.

Las realizaciones de Gonzalvo son, más que figurativas, temáticas. Sus asuntos, los más consagrados, el hombre y los animales. La vida se desprende de su *Búho* o del grupo de toros. Pero Gonzalvo vuelve, sobre todo, a los dos grandes menesteres de la escultura. Me refiero al símbolo y a la interpretación religiosa. Dentro del primer campo, hay que fijarse en los monumentos como el *Tambor*, de Alcañiz. Nos ha traído algunas fotografías de este arquetipo, que resume una costumbre y un pueblo. En la sala podemos ver una pequeña réplica, un tamborilero del Bajo Aragón. Serviría también como ejemplo el *Tirador de barra*.

En los motivos religiosos no se trata generalmente de individualizar, sino de cumplir una iconografía que identifique cada imagen con su sentido. Así el férreo *San Pablo*, de gesto y planos rígidos, o la *Anunciación*, compuesta en vertical, signo de ascenso y espíritu.

Las siluetas se estilizan, buscan la expresión y sobrepasan el detalle. Sus trazos quedan en lo imprescindible. Cada pieza se ensambla en el conjunto y el mismo aire, el volumen interno, se ve obligado a colaborar. Sin embargo, Gonzalvo ama la materia como un artesano. Busca las calidades del hierro. Le une, además, fragmentos de vidrio y madera, para obtener efectos.

Su fondo expresionista tiene un encuadre contemporáneo, como lo son muchos de sus recursos. El concepto último y la base de oficio son tradicionales.

22 DE ENERO DE 1970

## Paisajistas españoles

La exposición que nos ofrece la Caja de Ahorros de la Inmaculada, organizada por la Dirección General de Bellas Artes, me parece de muchísimo interés. Recoge obras de paisajistas españoles, con una datación que oscila entre los diez y quince años atrás.

Siempre resulta curioso ver firmas de alta valía en sus cuadros de etapas anteriores, que nos recuerdan los pasos de su evolución.

El paisaje no tiene en España, como género independiente, una historia muy larga. Solo a partir del XIX lo encontramos con personalidad propia. Es muy posible, como dice Lafuente Ferrari, que nuestro individualismo integral sea poco dado a la fusión panteísta con la naturaleza, a través del mundo exterior.

A mediados de la pasada centuria comienza a desarrollar el paisaje realista. Desde entonces han surgido muchas maneras de abordarlo, sobre todo en dos grandes vertientes: la impresionista, a modo de versión espontánea de sensaciones breves, y la expresiva, más connatural a nuestro sentir estético.

En torno a nuestros años cincuenta, los pintores de exterior muestran el predominio expresionista, que viene a unirse con las tendencias experimentales del arte contemporáneo. El estadio queda bastante bien reflejado en la colección que ahora se nos ofrece. Sobre los artistas del centro pesa la influencia de los maestros inspiradores de las sucesivas Escuelas de Madrid. En particular las de Benjamín Palencia y Ortega Muñoz.

Un ligero matiz de cosa pasada nos hace comprender lo pronto que transcurren las vigencias y el valor del tiempo como perspectiva unificadora. A pesar de ello, pueden apreciarse diversas orientaciones. Perdura la impresión de efecto, por ejemplo en José Amat, junto a la nostalgia del *Saint Germain*, de Olartua. Pero no desdicen en el mismo ambiente los duros contrastes, blancos y negros, de Villaseñor, ni la precisión mecanicista de Juan Guillermo. La sencillez formal de González de la Torre convive con el arrebatado colorido de García Ochoa y con el detalle artesanal de Andrés Conejo.

Llama poderosamente la atención el encanto de *Huertos y murallas de Segovia*, de un magnífico Redondela. Y también *Siena*, de un Beulas que todavía recordamos, como precedente de su gusto actual; o bien el *Pueblo y el Paisaje con cabras*, ambos de Martínez Novillo, por su impecable y sólida construcción. Y quedan los notables originales de Menchu Gal, Porcar, Rubio Camín, Gracia Lemes, Lloverás, Lago, Jordi, Díaz-Caneja, Mercado y Jiménez Fernández.

El interés máximo de una visita reside en comprobar, por medio de ejemplos escogidos, lo mucho que puede modificarse la pintura en unos rápidos años.

13 DE MARZO DE 1970

## García Ochoa expone en Libros

La exposición que nos presenta la Sala Libros me parece importante. Luis García Ochoa se encuentra en un momento de magnífica madurez y nos ha traído una serie de cuadros amplia y bien seleccionada. Pocas veces tenemos ocasión de ver muestras tan completas, de modo que resulten significativas con respecto a su autor.

Incluso conociendo obra reciente de García Ochoa (posterior a su última exposición en Zaragoza, que fue a finales de 1965), el conjunto de sus cuadros sorprende como un golpe de viveza y colorido, de solidez técnica y expresión subjetiva. Ha

encontrado ese difícil equilibrio entre fondo y forma que solo se consigue —en los mejores casos— después de años de labor.

Luis García Ochoa ha sido otro de los artistas encuadrados en las sucesivas oleadas de la «Escuela de Madrid». Ya he comentado varias veces que la denominación tiene escaso contenido más allá de lo geográfico. Pero nos ha dado excelentes individualidades. Precisamente por eso es difícil encontrarles caracteres comunes. García Ochoa es un pintor personal y se ha mantenido fiel a una línea de evolución propia, ascendente, sin grandes oscilaciones en los últimos años. Recuerdo el premio de nuestra IV Bienal, por su impacto de color difícil y su veta caricaturesca. No difería mucho de lo anterior y tampoco de lo que ahora nos ofrece.

El colorismo agudo y penetrante constituye una de las notas características de García Ochoa. Tiene indudable origen «fauve». Su violencia capta la mirada y la retiene. Los pigmentos densos, sin necesidad de recurrir a empastes excesivos, despiden luz propia.

Tanto en las figuras como en los paisajes, García Ochoa queda dentro del expresionismo. La naturaleza gotea a través de su ánimo, pero se mantiene real, tan real como el sentimiento que produce. Resulta, a su modo, hermosa e incluso poética. Sin blanduras, claro está, que no riman con el ambiente espeso y los contrastes.

Los seres humanos pasan también a través de una reelaboración que los deforma. Se inclinan hacia una sátira llena de matices, que va desde la ironía hasta la crudeza. Más melancólico para las figuras solas, concentradas en el gesto, toma un sesgo agresivo en algunas escenas.

García Ochoa nos da una pintura muy bien hecha, equilibrada entre lo sensible y lo temático. Se trata de un arte de ideas con una realización impecable.

21 DE MARZO DE 1970

## Cano y Lavena exponen en la Sala Bayeu

José Luis Cano y Jesús Moreno Lavena nos presentan sus obras en la Sala Bayeu, de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, que continúa su política de oportunidades para los artistas jóvenes. Se trata en este caso de un pintor y un escultor, aunque las piezas del segundo son pocas y casi resultan un complemento.

A José Luis Cano le hemos visto cuadros en varios certámenes. Puedo adelantar que siempre los he encontrado interesantes. Nos ofrece ahora una colección muy homogénea que confirma las primeras impresiones. Pienso que Cano será en un futuro próximo uno de nuestros más considerables valores. Y no me limito a una frase convencional. Cano posee formación sólida y excelentes dotes plásticas. Tiene también fuerza y apunta estilo.

Por su concepto, José Luis Cano entra de lleno en la neofiguración. Predominan los factores expresivos, en un mundo reconocible, para el que aplica los hallazgos de las corrientes abstractas. No es preciso que personalmente haya pasado por ellas.



Sin embargo, junto a una temática vigorosa, se advierten presupuestos que nada tienen que ver con lo descriptivo.

Se hace patente la influencia de Goya, que afecta incluso a los asuntos (pelele o personaje con fusil). La figura ha evolucionado desde una concepción escultórica hacia módulos más pictóricos. Se abandona el bien plantado volumen, seguro y efectista, para derivar hacia el plano. Las notas más recientes se aproximan a las realizaciones de Barjola. En conjunto, las formas tienen algo de fantástico. Los seres humanos, deformados y sin rostro, se interpretan de modo subjetivo y penetrante.

Lavena (Jesús Moreno Lavena) ha traído cuatro esculturas en yeso, sin patinar. Admito su respeto por los materiales, aunque no sean los más nobles ni queden así muy agradables. Tres de las piezas, y sobre todo una de ellas, parecen basadas en la esfera. En todo caso, el predominio rítmico es curvo, valorando cóncavos y convexos. El esquema, con una sola excepción levantada, tiende a recoger, como podrían hacerlo algunas de las estatuas de Laurens. Sin llegar al plagio, encuentro en Lavena resonancias de varios maestros contemporáneos.

Miguel Ángel Albareda indica que Lavena es capaz de «muchas síntesis, extracto de valores expresos y juego inteligente de volúmenes». Me parece una acertadísima definición.

8 DE MAYO DE 1970

## Miguel Marcos, en la Galería Naharro

La Galería Naharro ha elegido para su reapertura a un joven artista, Miguel Marcos, cuya obra todavía puede ser motivo de escándalo en los ambientes más tradicionales. Muchos van a preguntarse si esto es verdaderamente pintura. Rompe, desde luego, con el prejuicio tradicional del cuadro estático y en dos dimensiones. Tiene la menor referencia figurativa, fuera de los títulos, que no pasan de sugerencias posteriores más o menos felices.

Nos enfrentamos con superficies en las que se distribuyen volúmenes geométricos (a veces conseguidos con cajas de cerillas) equilibrados y compuestos. El sistema no es nuevo. Hace ya bastantes años que viene haciéndose por Europa. Al decirlo no quiero acusar de copia a Miguel Marcos, puesto que ha encontrado una modalidad personal. En Zaragoza hemos visto a otro pintor con un enfoque semejante. *Genemodular* recuerda a las maderas de Broto. Me resisto a considerar esta tendencia como una novedad sensacionalista. Queda más bien dentro del campo de pruebas en que se ha convertido un amplio sector del arte actual. Admito su validez, sobre todo cuando se hace con la limpieza y el buen estilo de Miguel Marcos.

La exposición agrupa originales un tanto diversos y hay que considerar a Miguel Marcos en conjunto. Me he referido al núcleo central. Sus dorados, como el *Pandemonio*, representan una etapa anterior, muy valiosa por cierto. Miguel Marcos desemboca en concretar las sensaciones ópticas por incorporación de luces y cinética. Su

última pieza, que tiene este carácter, resulta menos terminada y perfecta que las restantes. Otra tendencia señala *Mirentxu*, que se conecta con los poemas visuales, como el de Manuel Codés, que cierra el catálogo.

El balance es favorable. Miguel Marcos tiene inquietud, matizada por cierta ponderación e indudable sentido de la belleza formal. Sus creaciones son decorativas. Tal vez un poco frías, demasiado sujetas a módulo.

26 DE MAYO DE 1970

## Hierros forjados de Fernando Gamundi

El forjador de Caspe Fernando Gamundi nos presenta en la sala del Centro Mercantil una colección de escultura en hierro. Ya habíamos tenido oportunidad de ver obra suya en la «III Exposición de Artesanía Aragonesa», donde obtuvo medalla de bronce. Aunque provenga, desde luego, del campo de la artesanía, creo que sus piezas, con todo el sabor de únicas, escapan al puro oficio y entran en el terreno del arte. Por lo demás, nunca he confiado mucho en estas divisiones.

Los originales de Gamundi conservan un tono popular, alejado al mismo tiempo de lo oficial y de las vanguardias. Tienen una cierta ingenuidad, junto a un humor directo y socarrón (véanse los números 11 y 13). Se fija mucho en los gestos y consigue actitudes muy exactas (*Violinista*). Arranca de la observación de cada día. No persigue experiencias extraordinarias y demuestra su deseo de contar cosas, a veces historias completas, como en el caso de *Nuevas esperanzas*, maternidad con dos medallas que simbolizan los hijos perdidos en la guerra. No se puede hablar propiamente de realismo, porque esquematiza, *El Trovador*, por ejemplo, llega a una simplicidad muy acertada. Hay que considerar también el apuntado simbolismo, muy patente en *Opresión*, con sus dos cadenas. Incluso en los temas repetidos, los «quijotes», donde es difícil huir del tópico, aporta notas personales.

Fernando Gamundi, autodidacta en principio, ha llegado a un notable dominio del hierro. Al trabajo de martillo añade pequeños recursos, como los cabellos de estropajo metálico (caso de *García Lorca*) o las pátinas de óxido. Pero la base sigue siendo auténtica forja.

El conjunto, considerado dentro de su clase, me parece interesante. El público, por lo que he podido observar, visita la exposición muy a gusto.

18 DE OCTUBRE DE 1970

## I Premio San Jorge de Pintura

En la sala de la Diputación Provincial se presentan las obras que han concurrido al I Premio San Jorge, convocado por la Institución «Fernando el Católico». Este certamen ha tenido evidente impacto entre los pintores aragoneses. Se suman un total de

sesenta y cuatro originales, teniendo en cuenta los recortes previos, que han dejado un solo cuadro por cada autor.

El Premio San Jorge debería haber comenzado su trayectoria bajo los mejores auspicios. No ha sucedido así, por desgracia. Le acompaña desde el principio un ambiente de rumores y desacuerdo. No quisiera ser pesimista, pero temo una vida azarosa para el concurso si deja de contar con la confianza de los artistas zaragozanos.

La convocatoria se hizo en principio para premio único, criterio que ha sido modificado más tarde. No se adivina una orientación unificada al conceder las medallas y diplomas de honor, lo que puede retraer a futuros participantes.

Me consta la absoluta seriedad y competencia del jurado, en el que figuran personalidades de ámbito nacional, así como la dificultad que entrañan sus decisiones. Quizás a causa de estas dificultades, el fallo ha sido un poco confuso, en particular por lo que respecta a la Medalla de Oro, dotada económicamente por iniciativa de uno de los miembros. La fórmula, ni prevista ni habitual, resulta desconcertante. Los acuerdos se han tomado por mayoría.

*Tres figuras*, de Natalio Bayo, ha obtenido el Premio San Jorge. Se trata, desde luego, de un cuadro estimable, pero no el más significativo, a mi entender. Se adscribe a la neofiguración, al modo que señala un Ángel Medina, por ejemplo. Domina lo expresivo, a base de figuras deformadas. En el pasado mes de enero tuvimos una exposición de Natalio Bayo. Venía del grafismo publicitario y me pareció interesante, aunque no del todo hecho. Probablemente se ha querido premiar aquí a un pintor joven, todavía en periodo de experimentación. Con este criterio, creo más centrado a Broto. Y también más original.

Siempre he tenido una enorme confianza en José Manuel Broto, sobre quien ha recaído la Medalla de Oro. Su *Aproximación al tríptico* está bien compuesta. Posee limpieza, una gran sensibilidad y exacto sentido del equilibrio. Se comprende que, si se busca la vanguardia, se le dé preferencia. Dentro de la misma línea tiene validez la *Historia sobre tres cronopias*, de José Luis Lasala, aunque su acabado no sea tan perfecto. También en el costado progresivo es digna de atención la Medalla de Plata, *Venecia*, de García Torcal, con su cuidado gusto, y *Compás*, de Ángel Esteban Maturén, por su envergadura y fuerza.

Sin embargo, la convocatoria no especificó limitaciones ni base alguna de promoción para jóvenes. En este sentido pueden llamarse a engaño pintores hechos y derechos, cuyo nivel técnico está por encima del primer premio. Sin pecar de conservador, me sorprende que, en una lista de ocho distinciones, no se hayan incluido ni *Pintura*, de Baqué Ximénez, ni *Paisaje-106*, de Virgilio Albiac. No se trata de respeto a los nombres, sino de calidad real, puesto que ambos están entre los ocho mejores. Además, la tendencia, en especial la de Baqué, está absolutamente al día, tanto como pueda estarlo cualquiera de las demás. Por su realización, quedan también a excelente altura María Pilar Moré, que consiguió medalla de bronce; Manuel Navarro, aunque su aportación sea poco llamativa, y Leoncio Mairal, con su *Somontano*.

En el capítulo destacado deben apuntarse los nombres de Ruiz Anglada, cuyo bodegaón está lleno de color y alegría; la *Composición abstracta*, de Luis Esteban, y los paisajes de Gimeno Guerri y Vicente Dolader.

He anotado, por último, las obras de Ángel María Aransay, María Pilar Arenas, Izaskun Arrieta, José Luis Cano, José Luis Corral, Jesús R. Enciso, Gil Sinaga, Jesús Pedro Rabadán y Gemma Riba, como merecedoras de comentario, que resulta imposible en este espacio.

El conjunto alcanza bastante altura y da, salvo alguna lamentable ausencia, idea de nuestro panorama artístico.

13 DE NOVIEMBRE DE 1970

## Exposición doble de Gustavo Torner

Gustavo Torner, nacido en Cuenca, en 1925, es uno de nuestros más considerables artistas contemporáneos. La doble exposición que durante estos días podemos ver en Zaragoza (simultánea en la sala del Palacio Provincial y en la Galería Kalos) constituye un acontecimiento. Creo que merece un comentario algo más extenso que la simple noticia de su inauguración, por lo que tiene de positivo y por el significado respecto a los nuevos valores plásticos. Bien sé que la obra de Torner contiene facetas más importantes que su novedad, e incluso que su aire renovador no es lo fundamental. Pero muchos no digieren aún lo que esto supone y resulta imprescindible repetirlo.

Gustavo Torner atravesó una etapa figurativa, con influencias del campo impresionista. Vale la pena recordarlo, aunque muy temprano desembocase en el informalismo o en las formas fluctuantes. Ha seguido luego una compleja evolución, de la que entresaco su abandono del óleo tradicional, para lanzarse al tanteo de nuevos materiales. Pero se ha escrito ya bastante sobre la carrera de Torner. Es preferible fijarnos ahora en lo que tenemos a mano.

Debe lamentarse que los catálogos no se hayan hecho con mayor amplitud, señalando fechas para cada original. El visitante puede quedar desconcertado por la variedad aparente, si no se le indican dataciones ni se le ofrece información al respecto. Ciertamente existe comunidad global. Pero también, y sobre todo en la serie de la Diputación, evidencia de distintas maneras y fases.

Torner presenta varias oposiciones. La primera es precisamente la de unidad-variación. Todo el conjunto aparece como una línea coherente, como obra única. Pero cada pieza difiere del resto. Se marcan también dos polos entre el carácter experimental y el perfecto acabado. Parece como si una correctísima técnica y unos presupuestos intelectuales marchasen de la mano, sin mezclarse ni confundirse.

Incluso en el cuadro individualizado existen tensiones. Las calidades de materia se oponen a lo liso, las modulaciones a lo plano, lo regular geométrico a lo humanizado

irregular. Esta tensión, medida y exacta en sus zonas, dota a Torner de una capacidad expresiva insospechada.

He hablado antes de abandono de los procedimientos tradicionales. Pero tampoco puede tomarse como absoluto. Conviven soluciones clásicas con técnicas recientes (uso de metal o esparto, por ejemplo); ahí está esa peculiar creación en que los cristales, el barniz y el pigmento juegan como zona central. O bien el modo de hacer fluctuar la pasta con la materia incorporada. Torner es también maestro del *collage*. Véase la colección de Kalos. Con extraordinaria simplicidad de medios, obtiene resultados de verdadero impacto. Nada le importa, en papel o en madera, romper el plano bidimensional.

Impresiona en conjunto su cuidado, su limpieza, su exacto sentido de la medida, su buen gusto que todo lo preside. Hay mucho sentido del color, sin alardes cromáticos. Hay mucho rigor en las composiciones, sin frialdad ni rigidez.

No tenemos con frecuencia oportunidad de ver exposiciones de este tipo.

24 DE NOVIEMBRE DE 1970

## Iglesias Sanz, en el Centro Mercantil

Iglesias Sanz ha traído a la sala del Centro Mercantil una colección de paisajes entre los que dominan los temas de montaña. Lo hemos visto ya varias veces, sin que haya cambios sustanciales de estilo. Tampoco queda, en consecuencia, mucho que añadir a lo comentado.

No obstante, hasta donde lo permiten sus propias limitaciones, me voy reconciliando con este tipo de pintura, siempre que tenga cualidades técnicas suficientes. Comprendo que, cuando está bien hecha, sirve a la belleza formal y cumple una función decorativa.

En el caso de Iglesias Sanz no cabe duda de que así es. Iglesias Sanz tiene todos los elementos deseables para un profesional. Domina los procedimientos (debo anotar también aquí sus habilísimos retratos al pastel), dibuja con soltura, resuelve los problemas de iluminación y capta los ambientes. Sus contraluces y sus nieblas sirven como verdaderos modelos.

Cierto es que Iglesias Sanz trabaja con mucha más precisión que tantos otros. Cierzo igualmente que sus versiones de la naturaleza resultan asequibles y valiosas para cualquier público. Solo lamento que, estando en condiciones para ello, no intente nada más.

17 DE DICIEMBRE DE 1970

## Cerámicas de Angelina Alós, en la Sala Gambrinus

Siempre alegra encontrar exposiciones dedicadas a las artes industriales, y más cuando, como en el caso de Angelina Alós, se presenta una colección de auténtica

categoría. Pienso, además, que la Sala Gambrinus, acogedora y bien montada, se presta mucho a este tipo de muestras.

Nuestra tierra, que goza de una larga y valiosa tradición cerámica, no puede sino recibir con agrado una obra de tantos valores plásticos y técnicos. Angelina Alós es una verdadera maestra de su profesión. Resulta asombrosa la variedad que imprime a sus creaciones: desde lo abstracto hasta lo figurativo, desde el recuerdo histórico hasta el más contemporáneo experimentalismo. Nos ha traído espléndidos murales vidriados junto a superficies rugosas y táctiles. Ha dado a los esmaltes todo su juego y ha dejado a las altas temperaturas el calculado margen del hallazgo fortuito.

Todavía mejor que en las placas, aprecio su sensibilidad y oficio en las piezas de volumen, incluso en las más pequeñas y aparentemente más humildes (la 12 o la 38, pongamos por caso). Las líneas son de una extraordinaria delicadeza, la masa justa, el color sutil y elegante.

En cada nota vibra una particular inquietud, una búsqueda que arranca de la tradición y alcanza la actualidad. Angelina Alós vuelve sobre la naturaleza, se inspira en sus formas y las trasciende. Tiene en cuenta también las necesidades de la materia con que trabaja. La movilidad, lo que he llamado su inquietud, se contrapesa por el seguro apoyo en el hacer y la serena selección de resultados.

22 DE DICIEMBRE DE 1970

## Dibujos y *gouaches* de Luis Sáez

Luis Sáez, que presenta su obra en la Caja de Ahorros de la Inmaculada, es un artista importante a escala nacional, pero hasta el momento no habíamos tenido oportunidad de verle en Zaragoza. La circunstancia resulta lamentable, porque su actual exposición solo puede recoger una faceta momentánea, y no permite formarse una idea completa. Por supuesto, conserva el interés, pese al tono menor que suponen los formatos reducidos y el predominio del dibujo.

Como tantos otros pintores contemporáneos, Sáez ha pasado por una etapa de abstracción. Arrancó, sin embargo, de una problemática poscubista, y muchas veces le ha tentado lo constructivo. Lo tenemos ahora de vuelta al tema. Entre todos los caminos de regreso ha elegido una modalidad cercana al surrealismo. Se adentra en un ambiente de sueño, donde las formas adquieren sutiles relaciones de espacio, con lógica ajena a la del mundo consciente. Repite hasta lo obsesivo sugerencias eróticas. Superpone y mezcla las imágenes, sirviéndose de elementos reconocibles.

Luis Sáez demuestra ser un cumplido dibujante en los distintos procedimientos que aborda (lápices, tinta china). Su mano aparece diestra, con trazo muy personal y sentido del matiz. Salvo contadas excepciones actúa con extraordinaria limpieza. Ocasionalmente señala motas de habilidad académica que, lejos de contradecir su concepto progresivo, lo complementan y valoran.

El color permanece armonioso y contenido. Los lápices son poco significativos al respecto, y hay que fijarse en la serie de gouaches. La técnica es compleja, conservando mucho aún de línea y claroscuro. Deja ver con todo sus posibilidades cromáticas, su composición pictórica y su fuerza expresiva.

29 DE DICIEMBRE DE 1970

## Obra gráfica contemporánea, en la Sala Libros

La Sala Libros ha montado una selección de obra gráfica contemporánea, que constituye una pequeña antología digna de verse.

Debo insistir en la importancia del grabado dentro del contexto del arte actual. La mayor parte de los pintores dignos de consideración —un Picasso, por ejemplo— lo practican en una u otra de sus variantes técnicas. Algunos procedimientos, como la serigrafía, captan hoy el interés de los más avanzados y se han convertido en banco de pruebas. Ahí tenemos el caso de Torner.

Pienso, en fin, que resulta difícil abordar nuestro complejo mundo artístico sin referirse a los sistemas de reproducción, aunque con ellos se pierda el carácter de pieza única, más valorable en sentido comercial que desde un punto de vista estético. No hay que confundir además (la aclaración nunca resulta innecesaria) el grabado original con las tiradas industriales.

La colección que ahora se nos ofrece recoge firmas de auténtico prestigio, presididas por un Picasso de 1933, con excelente limpieza y línea. Se le une un Miró, de su última exposición zaragozana; dos Clavé, de magníficas calidades; otros dos vigorosos Tàpies; y una larga lista, cuyos nombres significan ya garantía: Millares, Lucio Muñoz, Torner, Tharrats, Hernández Pijuán, Marconida, Viola, Vila-Casas, Arranz Bravo, Torralba, Todó, Sainz-Ruiz, Hernández Quero y Monserrat Gudiol. La mayor parte de ellos han sido comentados en diversas oportunidades. Es imposible intentar abordarlos sobre una o dos notas sueltas.

Por su novedad para mí, he de señalar las aportaciones de Raventós (*El computador*, *El rostro de Cristo* y *El futuro*), realizadas por una grabadora nata, con extraordinaria fuerza. También, por su número e importancia, vale la pena referirse a las de Jean-Paul Brusset, a quien ya conocíamos como pintor. Posee un altísimo sentido decorativo y un gusto delicioso para los colores.

3 DE ENERO DE 1971

## Algunas notas sobre el Premio Félix Adelantado

Antes de la entrega de premios correspondientes a la I Bienal de pintura Premio Félix Adelantado, que se celebrará en estos días, me parece imprescindible volver sobre el certamen con un comentario de alguna amplitud. Los resultados conseguidos en la primera versión permiten un enfoque optimista. Al menos tendremos oportunidad

de ver en Zaragoza cada dos años una buena panorámica nacional. Es posible, además, que se decida ampliar su ámbito admitiendo extranjeros.

Una de las ventajas del concurso ha sido el provenir de iniciativa particular. Las convocatorias oficiales siguen ocupando, por supuesto, un lugar importante en la promoción del arte. Pero suelen tener un mecanismo menos flexible. Y aunque así no fuese, ambas posibilidades no ofrecen incompatibilidad alguna. De hecho, el Ministerio de Educación y Ciencia y el Ministerio de Información y Turismo han patrocinado esta organización privada, y la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza le ha cedido su local, cuyas recientes reformas lo hacen muy adecuado para el montaje. Aunque todavía susceptible de reformas en detalle, la disposición de los cuadros en claustros y sala de honor queda excelente.

El número de originales presentados y la calidad de los admitidos (doscientos, que vienen a ser la mitad de los concursantes) constituyen un verdadero éxito. Claro que no se trata de echar las campanas al vuelo y pensar que todo está perfecto. Al contrario, hay que fijarse en las características que pueden modificarse, y se ha puesto en marcha un sistema de encuesta, para que el público haga sugerencias y también para comprobar el grado de interés despertado.

En la presentación del catálogo se comentan los motivos por los que se eligió el paisaje como tema único. Se trata —efectivamente— de un género con poca tradición histórica en España. Dice Lafuente Ferrari que «nuestro genio voluntario, en la limitación de su individualismo integral, fue poco dado a la fusión panteística con la naturaleza, por vía de la contemplación estética del mundo exterior». Lo cierto es que hasta Carlos de Haes y sus seguidores no aparece una escuela coherente, aunque se encuentren atisbos en ciertos aspectos del XVIII y, sobre todo, en el romanticismo. Desde entonces nuestro paisaje ha ido creciendo, y hoy podemos verlo maduro, a la altura de cualquier exigencia. La Bienal ha tenido el acierto de mostrarnos el estadio en que actualmente se desenvuelve.

Un asunto como la naturaleza libre, representativo, pero con tan pocas obligaciones de fidelidad, ofrecía la amplitud necesaria para acoger tendencias muy diversas. Era digno de estudio en un momento de plena vuelta a la figuración. Sin embargo, bajo este prisma la concurrencia ha sido pobre. Han venido pocas cosas avanzadas, en el sentido de asimilar lo abstracto e incorporarlo. Las notables obras de Viola, por ejemplo, no son figurativas, pese a sus títulos. Tampoco significan una síntesis adecuada la *Doble sugerencia de paisaje* y *Dos versiones de un lugar*, de Dámaso Ruano. Es curiosa la nota aislada de Moreno de Alarcón, hecha con planchas metálicas. Muy importante el gran formato de Martínez Tendero, por su complejidad e intenciones, y también digno el *collage* geométrico de Vicente Dolader, aunque este camino no parezca abrir nuevas perspectivas. Los hallazgos se incorporan, en general, sobre bases materiales: en texturas, tratamiento, etc.

Se advierte mucha inclinación expresiva. Tomemos como típico un García Ochoa, cuya preocupación por los colores en contraste le hace olvidar el resto. Varios métodos posibles de regreso a la figuración aparecen casi olvidados. Tal los de raíz surrealista e incluso el ingenuo, al que puede adscribirse Rafael Montañés. En un terreno más individual hace estragos la manera de Beulas. Él mismo ha presentado tres obras fuera de



concurso (al igual que las de Viola, Corral y Pellejero), pero lo sorprendente es el «beulismo», la imitación de su hacer, en ocasiones extremada, como la de Fernando Badías.

Los premios, particularmente el primero, se han decantado hacia lo espectacular. La medalla de oro recayó en *Recuerdo de Alcañiz*, de José Lapayese. Se trata de una pieza de gran tamaño, sabia realización, y llamativa por todos los conceptos. Su calidad justifica también el puesto alcanzado. Virgilio Albiac y José Barceló obtuvieron las medallas de plata. Albiac es un pintor hecho y derecho, experimental, inquieto y de mano muy suelta. Tal vez su *Paisaje 102* fuese preferible al 106. Por lo que se refiere a Barceló, más simple, reposado y sólido en el «azul», tiene también fuerza en el «rojo». Ambos resultan de singular valentía e impacto. El tercer lugar, Medalla de Bronce, lo ocupan Baqué Ximénez, otro artista zaragozano de nivel extralocal por su profundidad técnica, y Hernández Quero, que da un curso de serenidad y calidades en *Tierras de Aragón*.

Entre los accésits y menciones honoríficas se cuentan Manuel Navarro, cuyos cuadros demuestran la factura de un profesional, por su dibujo y composición; María Pilar Arenas, que destaca con su intensidad y luz; María Pilar Moré, estable en sus construcciones; María Carrera, vigorosa y progresiva; Gonzalo Lindín, magnífico colorista; Isidro Mercadé, que exhibe un trabajo a tono con los mejores; Marcos Bustamante, otro de los más calificados dentro del género, y Antonio Zarco. De este último, el *Susto* escapa un poco a las bases propuestas, pero el *Paisaje verde y gris* me parece excepcional.

Fuera de las distinciones han quedado, como era inevitable, artistas de importancia por su realización o enfoque. Es el caso de Pardo Galindo, un verdadero virtuosista, así como Efrén Pinto, con su delicado colorido; Regino Pradillo, maestro siempre considerable; Gimeno Guerri, en dos formatos grandes, que han llamado mucho la atención; Julián Borreguero, con su procedimiento anterior a los temas marroquíes; José María Icart, por su dramatismo; Martín Ruiz-Anglada, que se encuentra en un momento espléndido de su carrera; Luis Sánchez Martín, característico por sus tabicados, y Luis Pellejero, cuyo cuadro se presentó fuera de concurso. Cualquiera de ellos merecería más espacio del que es posible dedicarle.

Deben citarse también los nombres de Alfonso Cuní, Fernanda Soria Aedo, José María Guerrero, Moreno Navarro, Antonio Pedrero, Rafael del Real, María Antonia Dans, Carmen Trujillo, Rubén Enciso, Francisco Rojas, Ángel Aransay, María Calvet, Eduardo Salavera, Ana Izquierdo, Manuel Monterde, José Luis Corral, Francisco Crespo, Manuel Usón y José Luis Cano.

14 DE ENERO DE 1971

## Natalio Bayo, en la Diputación Provincial

En la sala del Palacio Provincial, la Institución «Fernando el Católico» nos presenta a Natalio Bayo, primer Premio San Jorge de pintura. No era mucho lo que hasta el momento conocíamos de su obra. Expuso hace aproximadamente un año, pero lo de entonces tiene poco que ver con lo de ahora. Y su evolución, casi revolución, ha sido una sorpresa, a la que ya me referí con motivo del concurso.

Don Federico Torralba, director de la Cátedra Goya, nos habla en el catálogo sobre la inclinación expresionista de Natalio Bayo, dentro de la corriente neofigurativa. Este último término no implica el paso forzoso por el abstracto, pero presupone que ha existido y dejado huella, al menos como reacción en contra. Natalio Bayo se adscribe a la neofiguración del modo que la ha practicado, por ejemplo, Ángel Medina.

Es hora de señalar que Natalio Bayo admite múltiples influencias. No se trata de hacerle un inventario, pero en el conjunto hay un algo de impuesto desde fuera. No significa un defecto, sino un hecho.

Lo mejor de Natalio Bayo es su mano de dibujante, su grafismo limpio y experto. El color y, en consecuencia, las pinturas, resultan más desiguales. Hay un abismo entre el aspecto sombrío de las figuras que le dieron el premio y la vividez de sus últimos originales, cuyo colorido es particularmente acertado en el perfil de fondo azul.

Todos los cuadros son de 1970, pero algunos encajan con dificultad en el resto. Véase el hombre de los globos o la mujer sentada. En lo más reciente parece decidirse por tonos intensos, con el añadido formal de algunos detalles decorativos, que tienen raíz modernista. Esta faceta de adorno —tal vez un poco artificiosa— queda muy visible en varios dibujos, donde Bayo le saca notable partido.

Cualquiera de sus realizaciones debe tomarse a la escala de un valor joven y en ascenso, que nos da ya cosas muy dignas. Si sus conceptos, demasiado pendientes de la moda, desconciertan un tanto, sus excelentes condiciones materiales no ofrecen duda alguna.

14 DE FEBRERO DE 1971

## Broto expone en la Sala Libros

José Manuel Broto, que obtuvo la Medalla de Oro del pasado Premio San Jorge, presenta en la Sala Libros una exposición a base de maderas y *collages*. Su obra, arriesgada y experimental, suscita las más diversas polémicas. Por mi parte he de repetir lo dicho hace un par de años: que la considero muy valiosa, y más teniendo en cuenta la juventud de su autor y el ambiente medio que nos rodea.

Al atacar a Broto se pone el acento en su postura o en su creatividad. Rara vez en la realización. Broto ha decantado un modo de hacer muy limpio y preciso, al que poco más se puede pedir. Han sido limadas las pequeñas asperezas incompatibles con el ajuste casi matemático del concepto. Creo que todos estaremos de acuerdo en su buena mano y en el acabado cuidadoso. Si algo se pone en duda es la validez misma de lo que Broto ofrece. Y negarla significa rechazar de golpe todo el abstracto geométrico, desde Mondrian hasta nuestros días. El «Stijl» se fundó hace más de 50 años y no es cosa de ponemos ahora a discutirlo. La abstracción sobre formas regulares sigue en vigor a través de las tendencias hoy llamadas concretas. En su contexto debe admitirse a Broto.

Otra cuestión es su originalidad. Y la tiene. No ha inventado, por supuesto, el sistema que practica. Incluso recoge variadas inspiraciones. Pero no copia. Tampoco

tiene objeto relatarle un capítulo de influencias. Aparte, Broto es un buen pintor, puesto que la calidad no reside en lo representado sino en el modo de concebir y llevar a la práctica. Broto compone con medido equilibrio y posee un oficio indudable. Las disposiciones en tablas separadas (trípticos u otros polípticos) facilitan los ritmos y esquemas de movimiento, rigurosos en su repetición y variaciones.

El hecho de trabajar en madera y la limitación cromática voluntaria nada quitan al cuadro. El bulto, que por lo demás ha disminuido, resulta compatible con la verdadera pintura. En cuanto al color, siente preferencia por un grupo poco extenso, reducido a negro, gris, azul y notas blancas. Pero lo trata con sensibilidad y gusto.

Ha mejorado, en resumen, sobre todo por un mayor reposo y meditación. Me sigue pareciendo uno de los artistas zaragozanos con mejores perspectivas. Solo temo que no acierte a completar su hasta ahora camino ascendente.

9 DE MARZO DE 1971

## Exposición doble de José Luis Corral

José Luis Corral, uno de los más combativos y enérgicos pintores zaragozanos, expone simultáneamente en la Galería Naharro y en la Sala Bayeu. Nos ofrece dos orientaciones distintas de su obra: más temática y narrativa la primera, frente a los planteamientos estéticos de la segunda. No debería hablarse, en propiedad, de una colección abstracta y otra figurativa, sino de predominio argumental o predominio plástico, eludiendo en este último la ideología. Ambas coinciden en la importancia de la expresión. Expresionismo al fin, sea o no representativo.

En la Galería Naharro, donde inauguró el sábado, Corral acusa su preocupación por el mundo que le rodea. Parece esta la dirección más auténtica y de mayor envergadura, aunque no siempre le correspondan los mayores aciertos formales. Entre los cuadros de este grupo dominan los azules, casi monocromáticos, muy bien valorados. Para los que han seguido a Corral no resultará una sorpresa. Hace ya tiempo que apunta su preferencia de gamas. Sobre ellas vuelve en *Dolor*, *Confidencias*, *Maternidad*, etc. Resuelve muchas veces más por claroscuro que por colorido. También desde muy atrás viene su beligerancia y el sentido social que impregna sus creaciones. Se refleja aquí el verdadero temperamento del artista, su intención y su fuerza. Pero las opciones de Corral son muy variadas, en concepto y en procedimientos. Son muchas las notas que se independizan del conjunto. Véase, por ejemplo, el colorido de *Diálogo*.

La línea que sigue Corral me parece un tanto dispersa. Trabaja mucho y evoluciona con rapidez. Queda muy patente en la serie que presenta la Sala Bayeu. Algún pequeño formato (*De espaldas*) enlaza con los ya citados. Pero la diversidad es muy grande. Conserva lo argumental en *Homenaje a la jota*, a base de arrugas y relieves enérgicos, o en el más ligero y decorativo *Neptuno*. Sin embargo, los mejores originales rozan la abstracción. Sorprende ahora con un notable uso de la luz y el color (*Copla azul*). Excelente en su armonización y estructura, destaca también

*Por soleares.* De suyo resulta muy difícil identificar como obras del mismo año los bien conseguidos *Sueño de trinchera* o *Fábula del pez* y el *Nocturno*, tipo paisaje lunar. Añádanse los toques a espátula y obtendremos una suma compleja, a veces algo incoherente, como de quien ensaya caminos.

Pero no quisiera producir confusiones. Existe una unidad superior: el «talante» de Corral, su garra y capacidad expresiva, visible y palpable. Los ensayos aformales solo tienen la finalidad de volver sobre el tema. Lo que quiere decir está perfectamente claro.

16 DE MARZO DE 1971

## María Antonia Dans expone en Libros

De la pintora gallega María Antonia Dans, que se presenta en la Sala Libros, se ha ocupado una bibliografía ya numerosa. El extenso currículum, que no siempre constituye garantía de calidad, resulta en este caso justificado. Creo que María Antonia Dans ha venido a ser significativa del momento que atravesamos, sin habérselo propuesto voluntariamente.

Teniendo en cuenta el carácter discontinuo de nuestros comentarios, conviene reflexionar de vez en cuando una exposición que sintetice determinada tendencia. Quizá será arbitrario el modo de elegirla, pero siempre contribuye a esclarecer el panorama de conjunto. Lo dicho se aplica a María Antonia Dans, a quien considero un buen ejemplo de la neofiguración. García-Viñó la incluye (1968) entre la docena de españoles que mejor representan este movimiento. María Antonia no ha pasado por el abstracto, pero tampoco es necesario hacerlo para enterarse de que existe y valorar sus experiencias. No hay pintura neofigurativa sin este presupuesto. El permanecer abierto a cualquier hallazgo impide además fosilizarse en esquemas académicos.

Cuando se habla de vuelta al tema y nuevos modos de figurar, casi todos pensamos en Barjola o en Medina. Lo cierto es que caben muchas direcciones distintas. Una de ellas, la de María Antonia Dans: clara, sensible, colorista e impregnada de un aire lírico. Tomo por ejemplo sus flores, en particular las tratadas con pasta, ya que también exhibe un par más ligeras y decorativas. Tranquiliza medir la distancia entre estas creaciones y los repetidos ramos comerciales. El tema supone poco. Hay cuadros buenos o malos, nada más.

Tampoco la técnica justifica. El procedimiento material no basta para explicar la poesía que flota en los paisajes de María Antonia, aunque luz, forma y color soporten la idea. Se advierte una nostálgica ingenuidad en las casitas y los caminos, un interés amable en las escasas figuras, una humilde atención en las ropas colgadas a secar.

María Antonia Dans pasa las cosas por el tamiz de su fantasía. Las convierte en otra personal historia, a través de su interpretación cromática. Nada más lejos del naturalismo.

20 DE MARZO DE 1971

## Antonio Suárez inaugura la nueva Galería Galdeano

La Galería Galdeano, largo tiempo cerrada por reformas, reanuda su actividad con una excelente exposición de Antonio Suárez, que encaja en la línea sostenida durante su primera etapa de funcionamiento. Considero la reapertura de esta sala como una nota de mucho interés para nuestro ambiente artístico, ya que ha sido una de las pocas en seguir una línea coherente, con preferencia hacia lo no figurativo, pero sin cerrarse a ninguna orientación valiosa. Nos ha dado así oportunidad de ver pintores de primera fila, como un Guinovart o un Will Faber, hasta entonces inéditos en Zaragoza. Antonio Suárez, que solo había participado aquí en alguna colectiva, me parece una figura muy bien seleccionada para inaugurar esta segunda fase.

Ante la obra de Antonio Suárez, tal y como ahora la presente, no puede hablarse de informalismo. Ciertamente que su autor ha tenido un largo contacto con lo informal, aunque sin negarse del todo a las sugerencias del tema. Lo representado no domina tampoco hoy, pero se ofrece con claridad. Los mismos títulos de sus cuadros dejan una constancia: *Figura*, *Desnudo*, *Frutas en blanco*, *Paisaje rosa*. Sin embargo, se diferencian poco de los que el pintor llamaba, hace una década, «pintura» simplemente. La evolución de Suárez es sutil. Su instancia más importante reside en el modo de hacer: una factura que refleja la fantasía y el temperamento.

Como primer aspecto sensible, destaca la peculiaridad del colorido. Resulta de una indudable delicadeza armonizado sin excesivas disonancias, pero también vibrante y con fuerza singular. Se une el modo de concebir y ligar las masas, como buscando continuidad por encima de sus eventuales separaciones. El relieve, la pasta o la arruga delimitan formas, que luego se entrelazan sin escapar el conjunto. Su apariencia, incluso en las frutas o en el paisaje, tiene algo de biológico, de pulsación viva, casi sensual. A ello contribuyen los tonos, la textura y la luz. Suárez se sirve muchas veces de calidades en superficie, que contrastan con arrastres lisos, no planos, puesto que nunca les falta matiz. Hasta los pequeños formatos en papel se inclinan hacia la textura.

Pese a que los temas ocupan un lugar subordinado, domina la tendencia expresiva. Se trata más de una realización que de una descriptiva expresionista.

25 DE MARZO DE 1971

## Manuel Villaseñor, dos exposiciones simultáneas

Villaseñor tiene un prestigio establecido en Zaragoza, donde ha dejado importantes trabajos murales, pero hace bastantes años que no exponía en nuestra ciudad. Resulta por ello muy oportuno el montaje de obra reciente que la Cátedra Goya ha realizado en la sala del Palacio Provincial. Al mismo tiempo, la Galería Kalos nos

ofrece otra muestra de Villaseñor, a base de formatos pequeños, en la que se incluyen pinturas y grabados.

Villaseñor ha permanecido fiel a una línea propia, que evoluciona al compás de su época. Sigue demostrando hoy su temple de muralista, tanto si se trata de un simple boceto como en el cuadro directo de caballete. Siente hasta tal punto la llamada de las paredes que nos trasmite su textura real, al modo que podría hacerlo un Tàpies. Villaseñor se sirve de cementaciones o arenas sobre lienzo para conseguir repetidos efectos: desde la impresión de maderas alteradas hasta la de un revoque envejecido y erosionado. Pasa así del aspecto a la materia. Y sus casas se perforan con huecos luminosos (el pigmento queda sobre la tela), que completan la apariencia. Villaseñor debe mucho al primer Renacimiento italiano, pero no se limita a jugar con las ilusiones. Sus calidades tienen también significado propio. Se diría que las trata de una manera aformalista, en contrapeso de su palpable figuración. No imita una tapia. La hace, la convierte en objeto.

Villaseñor no es colorista. Sus materiales parecen muchas veces más teñidos que coloreados. Por temperamento dramático se inclina hacia el claroscuro. Sus formas son luz y sombra en un combate agresivo, maniqueo. La obra gráfica, a una o más tintas, da cuenta de su dibujo y de su iluminación creadora de volúmenes. Le interesan los seres y las cosas mucho más que el aire ambiente.

El contenido descriptivo de Villaseñor está en consonancia con su peculiaridad técnica. Los paisajes son intensos, contrastados, casi lunares. En sus temas repite la obsesión de un trasespacio. Se cargan de soledad y angustia. El signo (dirección prohibida, por ejemplo) ayuda a la expresión plástica. Hay una tremenda tragedia en este Villaseñor renovado.

30 DE MARZO DE 1971

## Cerámicas de Galdeano, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada

La Caja de Ahorros de la Inmaculada nos presenta una excelente colección de murales cerámicos realizados por Andrés Sánchez Sanz de Galdeano. La suntuosidad que Galdeano ha sabido imprimir a la materia, el acabado de los procedimientos, la fuerza y el temperamento artístico, independiente de cualquier proceso técnico, convierten su obra en algo de verdadera importancia. Galdeano es, hoy por hoy, uno de los mejores ceramistas españoles. No soy partidario de las grandes afirmaciones gratuitas ni creo que me ciegue la personalidad del autor, al que conozco desde hace muchos años. En todo caso, no ha sido suficiente para que en ocasiones anteriores lanzase las campanas al vuelo. En 1966 comenté que se perfilaba en él un buen ceramista, pero todavía a mitad de camino.

Galdeano se ha formado en Zaragoza y hemos podido seguir su evolución, paso por paso. Lleva montadas aquí varias exposiciones. La primera solo de dibujos y platos decorados en frío. Después, pintura. Hasta el momento no había expuesto murales, pero tiene varios colocados en nuestra ciudad. Además, no hay diferencia esencial

entre estos y sus cuadros. Pero Galdeano encuentra en la cerámica el modo de expresión más adecuado a su carácter. La preferencia por los valores expresivos, el deseo de acción, halla en el barro y los óxidos metálicos una fórmula oportuna. La lucha de los elementos («tierra, agua, aire y fuego» parece ser el lema de Galdeano) debe vivirse, plasmarse en los resultados. Galdeano gusta de poner valores táctiles, calidades, como reflejo de una actividad directa. Necesita materiales que recojan su dinamismo, su potencia creadora.

Ha sabido conseguir texturas y calidades inéditas. Él mismo fabrica y maneja los ingredientes. Se ve bullir la alquimia y cuajar los virajes que proporciona el calor. Junto a los difíciles rojos, los naranjas peculiares, las gamas de azules y verdes o incluso la inesperada delicadeza en grises o los dos blancos cuarteados. La pasta se concreta en ritmos potentes, que se retuercen y ondulan, pero la composición mantiene el equilibrio. Se aprecian toda clase de incisiones y huellas solidificadas, cuya aparente anarquía queda sometida al lenguaje plástico. Galdeano crea un mundo de fantasía con poética absolutamente original.

28 DE ABRIL DE 1971

## Yturralde: figuras imposibles y modulaciones del espacio

La exposición que José María Yturralde presenta en la Galería Kalos es digna de respeto. Por mi parte debo añadir que me interesa y mucho. Nunca sobran las aclaraciones previas en casos como el presente, para no empezar discutiendo a la defensiva si esto puede llamarse pintura o ni tan siquiera arte. Creo además que, con independencia de valoraciones, conviene elegir de vez en cuando una obra como significativa. La de Yturralde lo es en grado sumo. Nos orienta sobre lo que la plástica moderna tiene de experimental, sobre los tanteos para encontrar una nueva metodología de la estética y sobre las tensiones a que conduce la exploración de los módulos en el espacio.

Los cuadros de Yturralde tienen marcadas semejanzas con el «op-art». Son, en definitiva, una derivación del mismo. Yturralde reconoce el magisterio de Vasarely e incorpora a su currículum los trabajos cinéticos o luminosos (1967). En las mismas fechas inicia también las figuras imposibles, de las que hay buena muestra en lo que ahora nos ofrece. Buscan estas el contraste entre la percepción inmediata y los análisis de las estructuras. El choque entre las realidades y su captación supone algo más que un juego psicológico. Investiga las posibilidades máximas de la perspectiva para representar. Cuando se trata de hacer un cálculo que incluya todas las variables de un módulo (por ejemplo, el triángulo), Yturralde recurre a los ordenadores electrónicos. Pero no hay que pensar en pura mecánica. Una calculadora no puede ir más lejos de lo que el hombre le suministra en los programas. El artista elige los resultados válidos. E incluso puede efectuar las variaciones, aunque en número mucho menor. Hubiera sido muy interesante ver series y no originales dispersos como los que Yturralde nos ha traído. Algo se aprecia, sin embargo, en las serigrafías, tan valiosas o más que los formatos grandes.

Con todo ello temo que se creen algunas confusiones. A primer golpe de vista Yturralde aparece próximo a los autores de otros ensayos ópticos. Pongamos por caso los de Barbadillo, que ya vimos en Zaragoza. Se diferencian por el color, intenso y alegre, y por los desarrollos de perspectivas. Su tendencia, que viene de los abstractos geométricos, ha sido llevada al límite del rigor científico, de la limpieza en el acabado y, a mi juicio, de la racionalización. Repito que pretende hallar una nueva metodología. En un plano teórico, son determinables las constantes que han regido el arte. La forma y el color pueden medirse. Tal vez un día encontremos así una clave imprevista para enfocar a los grandes maestros.

11 DE MAYO DE 1971

## Pilar Moré, en la Sala Gambrinus

Pilar Moré, que expone actualmente en la Sala Gambrinus, es una pintora aragonesa bien conocida de nuestro público. Su obra no tiene ninguna de las debilidades que, con criterio un tanto arbitrario, se atribuyen al carácter femenino. Demuestra, eso sí, excelente sensibilidad y conocimientos técnicos que la hacen acreedora de confianza. A la Sala Gambrinus ha llevado mayoría de formatos menores. El local, reducido, bien montado y acogedor, se presta a los cuadros pequeños, y ha podido condicionar el tono, a manera de apunte, que comporta cierta ligereza. Desde luego, no se trata de medir por metros la calidad del arte. Pero los empeños suelen guardar relación con las dimensiones. No faltan tampoco originales como *Ibiza*, que figuró en la Bienal Félix Adelantado, de categoría y empuje más que suficientes. Pero no ofrecen absoluta coherencia con los últimos.

Si comparamos el hacer actual de Pilar Moré con el ya citado *Ibiza*, salta a los ojos un colorido más vigoroso, muy valiente incluso en las dos versiones de *Montalbán* o en la composición, abordando difíciles gamas y contrastes. Muchas tendencias contemporáneas insinúan una suerte de fauvismo nuevo. Junto al hallazgo cromático permanece en Pilar Moré una construcción sólida, con buena base de dibujo. Hace también gala de la densidad que descubre una factura evolucionada.

Domina el paisaje, como su característico *Alarcón*, y a él se añaden distintas notas temáticas: algunos cuadrillos bastante felices, y flores, casi todas cardos, de los cuales el número 2, muy digno y sobrio, presenta verdadero interés.

25 DE MAYO DE 1971

## Dibujos de Millares en Galdeano

Manuel Millares, canario, nacido en Las Palmas hace cuarenta y cinco años, es hoy una figura indiscutible en las artes plásticas españolas. Todos sabemos que son pocos los pintores verdaderamente significativos, que han de conservar su sitio para el futuro, una vez pasadas las modas que los levantaron. Pienso que Millares será uno de ellos. Aparece como representante genuino de la dirección que, tomando por base



el expresionismo, conduce a lo informal, a las creaciones matéricas y, por último, al signo y al gesto.

Creo que vale la pena aclarar las palabras anteriores. El expresionismo, como predominio de la expresión, ha existido siempre, aunque su nombre propio proveniga de las escuelas alemanas en las primeras décadas del xx. Su interpretación subjetiva y su arbitrariedad hacia el objeto llevaron necesariamente a la eliminación del tema. Kandinsky, miembro del grupo *Finete azul*, se reputa como autor de la primera acuarela abstracta. Su orientación, opuesta a la geométrica, desembocará en el informalismo: cuadros donde la forma fluctúa sin límites precisos y donde los materiales adquieren cada vez mayor importancia. De ahí el término «pintura matérica», como puede aplicarse, por ejemplo, a Millares en su época de las arpilleras, que comenzó en 1956. La culminación lógica del proceso se inclina por valorar la ejecución misma del artista, el impulso creador casi automático, espontáneo («gesto», que muchas veces va de la mano con el expresionismo abstracto). Los originales de 1968 que Millares presenta en la Sala Galdeano pertenecen a este género. En fecha posterior (1971) Millares ha derivado hacia el signo personal, hacia el grafismo propio o la caligrafía. Véanse los números 15 o 19.

El Millares más difundido es el de sus etapas informales o de expresionismo abstracto. Tal vez sean también los momentos más firmes de su carrera. Así reclaman mayor atención los números 4, 12 o 16, en los que se advierte la potencia y garra de Millares. Siempre agrada identificar al pintor con tu imagen, reconocerlo. Los caligramas resultan en cambio más inhabituales. Pero el conjunto es muy valioso. En nada desmerece por tratarse de obra sobre papel, que podemos calificar de dibujo, ya que el concepto permanece importante y el autor está bien representado.

8 DE JUNIO DE 1971

## II Premio San Jorge de pintura

El Premio San Jorge, convocado por la Institución «Fernando el Católico» para pintores aragoneses, tuvo su primera edición en el pasado mes de octubre. Creo que su convocatoria es un auténtico acierto, puesto que ha conseguido una participación masiva de nuestros artistas. Se notan pocas y siempre inevitables ausencias, pese a lo difícil que resulta el éxito de estos certámenes locales, en los que cuentan tantos factores y es tan difícil que todos queden contentos. La segunda versión se ha desarrollado en un tono muy interesante. A mi juicio ha subido su altura media, aunque —repito— falten algunas firmas valiosas. La selección ha sido buena. Pretender que no ha tenido bastante calidad en conjunto sería tanto como decir que aquí no puede encontrarse, ya que el concurso me parece representativo. De las decisiones del jurado dio cuenta oportunamente *Heraldo de Aragón*, pero no quiero pasar por alto un comentario, ya que las obras han estado expuestas durante estos días en la sala del Palacio Provincial.

El segundo Premio San Jorge ha recaído sobre *Monreal de Ariza*, de José Baqué Ximénez. Prescindiendo de opiniones subjetivas, creo que todos estaremos de

acuerdo en que el cuadro de Baqué lo merece o al menos en que se contaba entre los más firmes candidatos. Su factura es sólida, como de quien sabe pintar. Su concepto, actual sin extremismos. Caben, por supuesto, tendencias más llamativas o más en boga, y las hay, aunque no muchas, entre los participantes. Pero sin dejarse arrastrar por juicios previos de orientación, el lugar de Baqué es justo. Algo semejante sucede con la Medalla de Oro concedida a Virgilio Albiac. He de insistir, oomo en otras oportunidades, que no se trata de consideración a los nombres. No hay ningún escalafón inamovible. Pero para desbancar a los que ocupan los primeros puestos hace falta que aparezcan originales capaces de hacerlo. No basta con teorías y ni siquiera con intentos meritorios.

*Calcena* (la Medalla de Oro) y *Monegros* son las contribuciones más importantes de Albiac, aunque muy distintas entre sí: la primera, de mayor impacto colorista; la segunda, más sobria y macizada. *Bajo Aragón*, con su envergadura y poder expresivo, les da el contrapunto.

Unos cuantos artistas deben mirarse con atención, como candidatos para un próximo futuro. En particular los que pueden decir algo dentro de un panorama contemporáneo. Entre ellos José María Martínez Tendero, cuyo *Mundo aragonés*, matizado con delicadeza, da cuenta de sus muchos recursos. También Izaskun Arrieta, con sus excelentes *Trigales*, que figuran entre lo más considerable y avanzado; Francisco Cestero, por sus bien contruidos *Olivos*, y Manuel Soria, autor de *Inmediaciones del antiguo castillo de Sora. Nocturno*. Destacan a su lado los *Trigos* luminosos de Javier de Pedro; el dramático paisaje de Ángel Aransay, de segura profundidad técnica; los expresivos originales de Félix Adelantado, que está alcanzando una notable maestría; el gran formato de Vicente Dolader; la neofiguración de Pedro Giral, y las prometedoras aportaciones de José Luis Cano.

María Pilar Arenas y María Pilar Moré, que han obtenido, respectivamente, Medalla de Plata y Bronce, presentan cuadros en la línea señalada por sus últimas exposiciones. Ambas pueden dar mucho de sí. No conviene tampoco olvidar a Antonio Casedas, por sus calidades, o a Eduardo Salavera, por su planteamiento y empuje.

Anoto, por último, las obras de Ana Ruiz, Jesús R. Enciso, Fernando Badías, José Luis Corral, Isabel Bibián, Gimeno Guerri, Conxa Llovet, Leoncio Mairal, Pilar Marco, José María Lanzarote, Laura Laguens, Manuel Monterde, Vicente y Ángel Pascual, Eloísa Grasa, García Torcal, Pilar Tolosa y Manuel Usón.

3 DE NOVIEMBRE DE 1971

## Miguel Ángel Albareda expone en el Centro Mercantil

La exposición que nos ofrece el Centro Mercantil me parece muy importante. Miguel Ángel Albareda Agüeras, director de la Escuela de Artes de Zaragoza, profesor, pintor y crítico, es una de las personalidades más destacadas en nuestro mundo profesional. Ha permanecido además tantos años alejado de nuestras salas, salvo ocasio-

nales aportaciones en colectivas, que su vuelta constituye un acontecimiento. Ya he comentado en el catálogo ese serio talante aragonés, que le ha hecho rechazar lanzamientos propagandísticos. Pocos quedan en tan encastillada actitud. Miguel Ángel Albareda, formado en la tradición familiar, en un taller de trabajo diario, aprendió desde niño, como lo hicieron los mejores maestros. A quien no conoce el taller de los «Hermanos Albareda» le falta algo importante para comprender sus creaciones. Pero tal vez las mismas virtudes de serenidad, trabajo honrado y amor al oficio puedan equivocar en estos tiempos de mayores bombollas y precipitaciones. Por ello me resisto a hablar de clasicismo, ya que en este caso nada hay de detención ni amaneramiento imitativo. Solo uso limpio de lo que permanece, de lo que puede servir de modelo. Los verdaderos artistas beben siempre en el arte.

Respeto por una labor bien hecha se advierte incluso en las experiencias de Miguel Ángel Albareda, que dan su mejor medida de modernidad. Ahí tenemos los ensayos de plásticos, como *Casi una isla*, o sus mezclas sutiles de óleos y esmaltes o sus toques de temple. Sirve a modo de síntesis *Montearagón*, con los relieves preparados en yeso y toda su teoría de materiales. Pero insisto en que solo se busca el medio adecuado para expresar, no un esteticismo de químicas y disolventes. Los valores formales, las características de dicción y las técnicas que se entrecruzan con notas de temperamento. Queda dicho que Miguel Ángel Albareda está en línea con los mejores paisajistas castellanos. En ocasiones (véase *Guisema —cota 1.200*) rima perfectamente con tendencias al día. Pero difiere de cualquier receta al uso por su profundo sentido del color y, sobre todo, en algo decisivo: su vitalidad. Esa fuerza me parece todavía la característica más ponderable, cuando tanto cuadrado blando padecemos. Albareda ve el paisaje como una conmoción geológica, como una escenografía gigante, divina y monumental, incluso en los formatos pequeños como *Los Mallos, Albarracín* o el excelente *Barranquero*. La geomorfología desarrolla viva ante nuestros ojos: falla, vértice geodésico o levantados *Tiotes*. Pintura solo posible para quien recorre los campos y montañas, para quien gusta de mirar y volver al estudio ya empapado de formas y colores. Crea en la distancia, porque la ha visto, y en la materia, porque la ha palpado. Este buen aragonés realista las combina en planos vigorosos, con empastes en los primeros términos, para cambiar de procedimiento en los más alejados y usar —por fin— el cielo en función plástica. Algún día habrá que decir dos palabras sobre el realismo de nuestra tierra, que no consiste en amontonar detalles. Como anticipo, podemos llenarnos los ojos con los paisajes que Miguel Ángel Albareda nos ha traído.

11 DE NOVIEMBRE DE 1971

## José Caballero expone en Libros

La obra densa e importante de José Caballero, cuya exposición nos ofrece la Sala Libros, contiene —con entera independencia de los modos de figurar— un acento temático y combativo. Concebida con sudores del alma, se vuelca sobre *El sol negro* de

los campesinos andaluces allá en Huelva, su tierra; sobre los grandes círculos que sintetizan el *Luto por un personaje desconocido*; sobre *La gran vigilia* o *La guerra*, que «todo lo convierte en fango». El ímpetu dolorido ha encontrado una mano sobria, diestra, singularmente hábil. En su pintura, la parquedad de los colores parece heredera del purismo castellano. Su maestro, Vázquez Díaz, le ha dejado ese modo de mirar concreto y serio, esas gamas oscuras, que solo se alegran en ocasionales variaciones menores. Pero Caballero recoge un amplio espectro de posibilidades. Conserva, sin duda, la marca del escenógrafo (uno entre la media docena que cuentan), reflejada en la presentación majestuosa. Y un poso del empaque muralista. Y un amoroso trabajo de artesano.

José Caballero es ya un definitivo y maduro pintor. No inmóvil, porque la voluntad de cambio termina con la vida, y es mucha su vitalidad. Ha caminado por el expresionismo, hizo posada en la surreal y llega hasta suprimir las referencias. Pero una vez más, no es cuestión de abstractos o representativos. Creo que en Caballero se comprende la actitud de fondo aunque falten reproducciones del mundo exterior. El uso de pasta gruesa y movida, el relieve o las calidades, descansan en recursos informalistas. Pero está lejos del arte por sí mismo. Su excelente gusto es ajeno a divagaciones puramente estéticas. La actividad simboliza todo el proceso. Queda sobre el soporte la huella del autor, que ha luchado con él para sacarlo a la luz, para contar la médula de las cosas, al margen de la anécdota. La acción se estampa en efectos dramáticos, con sus texturas y trazos generosos. Toma incluso el carácter personal y se convierte en grafismo, como sucede en algunos dibujos.

Las notas sobre papel trascienden en realidad la supuesta categoría secundaria. Aguatintas muy matizadas, a tono con el resto, o *guaches*, de mayor colorido y nuevas vibraciones, constituyen parte inseparable del conjunto, que se completa con una magnífica colección de litografías.

2 DE DICIEMBRE DE 1971

## Manuel Navarro expone en el Centro Mercantil

Manuel Navarro, profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza, nos ofrece una valiosa exposición en la sala del Centro Mercantil. Manuel Navarro es un exactísimo dibujante y un colorista preciso, sin alegrías, pero dueño de los recursos cromáticos. Profesionales y conocedores extraerán de esta pintura su verdadera importancia. Además, una visualidad fácil la hace asequible para cualquier público, sobre todo en los formatos pequeños. El que busca en las cosas su ser profundo y no lo aparente encontrará en Navarro un conductor seguro, de una implacable lógica formal, que plantea el espacio como realidad objetiva. No conviene, sin embargo, confundir esta objetividad con la descripción fotográfica, a la que Navarro permanece ajeno.

Ya he comentado que su obra, en el camino de antiguas tradiciones, es de línea y concepto. Creo que lo más oportuno será fijarnos ahora en los cuadros que nos pone ante los ojos.

Paisajista nato, Navarro muestra preferencia por las vistas de montaña. Ha tocado el tema en algún cuadro de tono mayor, pero principalmente en los reducidos, casi a modo de apunte. Picos, colinas o rocas le permiten volúmenes sólidos y referencias espaciales de profundidad. Las dos notas *Montes del Huerva* ilustran sobre lo dicho. Su erosión descarnada y el distanciamiento zonal recuerdan los fondos de un Doménico Veneziano. Al hacer versiones de mañana y tarde, marca el interés por las horas de luz, aunque sin disoluciones de instantánea impresionista. Solo *Neblina* individualiza su aspecto de aire más denso y momentáneo. En el mismo género apunta delicadezas de color, como el nacarado número 29. Navarro señala igualmente su inclinación por los temas de árboles y aguas, en los que dominan gamas frías. Entre los primeros, *Olivos* con su cuidado trato de masas, nos da un ejemplo de envergadura, y *Arboles viejos* de excelente resolución, en más pequeño. A los ríos y pantanos se añaden marinas, como la elaborada *Costa Brava*, cuyas barcas, de resonancias griegas, riman en el clásico ambiente. Las edificaciones dan el contrapunto al mar que, en *Peñíscola*, se desmenuza a base de toques cortos; o bien asientan su geometría en *Valderrobres*. Se complementan con un bodegón tipo *Vidrios*, casi cubista por su riguroso análisis. En el capítulo quedan las flores, más amables y acogedoras, con margen para un contenido virtuosismo. Y dejo, por separado y para el final, *Naturaleza*, la más evolucionada de sus creaciones, ya que sintetiza el rechazo del panorama pintoresco, en favor de una extrema concreción, así como el uso de pasta en su justo término.

Término, en fin, cuajado, con calidades y muy diverso, dentro de su unidad de estilo.

28 DE DICIEMBRE DE 1971

## Inauguración de la Galería Atenas

La inauguración de la Galería Atenas, a la que recientemente nos hemos referido, ofrece un notable conjunto, que por su importancia merece más amplio comentario. Pese a lo difíciles que resultan de asimilar, incluso para el visitante acostumbrado, estas muestras colectivas, donde los autores no se encuentran ligados por ningún motivo estilístico, debe considerarse como acierto el dejar, en la apertura de una nueva sala, margen suficiente para distintas tendencias y posibilidades. Mucho más cuando, como en este caso, se recogen algunas firmas de primera magnitud, con significado en el panorama contemporáneo. La diversidad es grande en cuanto a orientaciones y fechas. Así, por ejemplo, figura un Clavé de 1959 junto a originales mucho más próximos. Oscilan los valores entre uno y otro artista, y también la magnitud de las obras presentadas. Todo ello, en fin, tiene su justificación para este tipo de exposiciones, y resulta compensado por la indudable calidad global.

Entre las pinturas, ocupa lugar de honor un Clavé excelente, libre, a la vez dramático y grotesco, lleno de intensidad vigorosa. Le siguen dos Tharrats (del 61 y 64) en contexto informalista, que no representan su última etapa, pero sí un momento característico, con garra y sentido. También las limpias planimetrías de Vila-Casas, a modo topográfico; los armoniosos y refinados cuadros de Claret, casi proyecciones ópticas; un Hernández Pijuán, sobrio, compartimentado y exacto; las delicadas notas de Ramón Llovet, en especial el poético árbol; y aportaciones varias de Serra, Lloverás, Ibarz, Ricart y Monserrat Gudiol, muy comentadas estas últimas por su neorrenacentismo, de noble volumen y detallista al modo primitivo, que sabe compaginar con un acertado color. A casi todos los pintores citados hemos podido referirnos individualmente y son bien conocidos del público habitual.

Sobre los grabados, que constituyen capítulo importante, debe insistirse en el lugar que ocupan para la plástica de hoy. La oposición entre lo múltiple y lo singular ha sido contrapesada —en cierta medida— por el aprecio del coleccionista hacia las tiradas cortas, sobre todo en sus primeros ejemplares. Sea como fuere, casi todos los maestros actuales dedican atención a la obra gráfica. Tenemos oportunidad de ver un Miró lleno de colorido, mezcla de reminiscencias infantiles y madura sabiduría, entre símbolos y referencias por encima de lo real. O bien al imponente Tàpies, para el que no cuentan cansancios informalistas, ya que su fuerza los supera. O un Dalí, dibujante habilísimo (del que bastaría su homenaje a Durero) siempre mejor en la línea que en las coloreadas estampas típicas. Tharrats entra ahora en las formas planetarias, con sus *collages* sobre fondos valorados. De Clavé, una serie con calidades extraordinarias, que da la medida de su increíble técnica. Y aún se añaden los nombres de Vila-Casas, Hernández Pijuán, Llovet, Gudiol, Arranz Bravo, Bartolozzi, Lloverás e Ibarz.

No es posible una descripción en detalle y, por otra parte, se trata de figuras que no se agotan con un ejemplo. La suma es una exposición cuya visita no debe omitirse y conviene hacer con pausa.

3 DE FEBRERO DE 1972

## Julia Dorado, en la Sala Gambrinus

Julia Dorado, que inició su formación en la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza, ha estado algún tiempo sin presentarse a nuestro público. Su última exposición, conjunta con Maite Ubide, data de 1968. Vuelve ahora a la Sala Gambrinus con una muestra en la que incluye pinturas, grabados y dibujos. Interesa su buen hacer y aún más la inquietud que preside todas sus creaciones. El único riesgo es la inestabilidad, paralela a sus virtudes. A causa de ella no saca mayor provecho de las condiciones técnicas que posee.

La obra tiene garra y agresividad. Más que figurativa (parte del abstracto, conservando muchos de sus elementos) resulta temática. Desde luego, se reconocen casi

siempre los seres. Pero es su contenido lo importante: un contexto de ideas a la vez atormentadas y líricas. Una especie de realismo fantástico se une con toques surrealistas y buceos subconscientes. Véase algún asunto como *Sensaciones oníricas* o *Rasgando el interior*. Son normales las alusiones eróticas y el problema mismo de la fertilidad. Domina un aliento de tragedia, de abandono y solitario confinamiento.

Las pinturas de Julia Dorado se inclinan por un barroquismo de dicción. El recurso de seguir en el marco y escapar al lienzo da la medida de una actitud abierta. Con respecto a su estilo anterior, me sorprende una nueva actitud colorista, mucho menos sombría. Sobre azules y blancos, aparte de los neutros, recoge notas de vivacidad. En la forma, se refleja la acción en superficies amplias. Tiende a concretarse en los últimos originales (números 1 y 2), sobre todo en el *Atormentador de sí mismo*.

Los dibujos no son tan llamativos. Con aciertos de luz y volumen, permanecen en la misma tónica de pensamiento. Aparecen además como presupuesto del grabado, por el que su autora siente predilección. Nos ha traído diez, sobre base de aguafuerte y resinas, aunque admite pequeñas variantes de punta seca e incluso algún *collage* de papel sobre el metal (*El abandono del hombre rojo*). Son notables sus calidades y experimentalismo. Prefiere la mancha, sin que falte línea con agudeza. Y otra vez su ambiente propio, denso, expresivo e inconformista. *El mito de Sísifo* (el hombre rebelde) viene a ser una clave.

4 DE FEBRERO DE 1972

## Exposición antológica de Javier Ciria

La exposición antológica de Javier Ciria, que presenta la sala primera de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, me parece valiosa, con independencia de cualquier criterio subjetivo. Recoge la obra (nada menos que cuarenta años) de un artista muy nuestro, que ha sido precursor de muchos movimientos rigurosamente contemporáneos. De modo que, aunque se pudiera demostrar mayor medida en otras ocasiones, considero que en esta debe rendirse homenaje al ya largo trabajo de Javier Ciria, como artista creativo, como coleccionista y como organizador de las numerosas exposiciones que ha sabido traernos, entre las que recordaré la de grabados japoneses, ofrecida no hace mucho. Además, cualquier labor de Ciria está presidida por un buen gusto poco común.

Resulta difícil encerrar su trayectoria en 56 piezas, que han tenido que ser pequeñas para encontrar cabida en el local. Desde luego, escapan géneros como los murales y vidrieras. Entre lo que podemos ver ahora se marcan tres grandes etapas que comienzan en 1931, 1951 y 1971. La primera ha tenido mucho interés para mí ya que apenas la conocía. Hay aspectos muy sugestivos, como esas *Formas animales* expresionistas o la fantasía poética *Despertar*. También notas de elaborado ingenuismo (*Virgen y Maternidad*, pongamos por caso). O un *Blondas* lleno de nostalgia, que se actualiza con el paso del tiempo. Y eso sin contar los dibujos. Sobre 1948, destaca

el delicado trabajo con resinas de *El istmo*. En la segunda fase, el ritual *Taurobolia*, el color de *Sepiolas*, la suavidad de matices en *Primavera*, el empaste y pincelada expresiva de *Paisaje con claustro*, su pequeña obra predilecta. Abundan ya sus típicas formas curvas, rítmicas, con sugerencias de biología, de fondo submarino o de entraña animal. En el 71, una nueva *Primavera*, tornasolada y de simplicidad rica.

De la última época, merecen lugar aparte los bioplásticos: desarrollados en el espacio, que Ciria inició bastante antes, en una suerte de esculto-pintura. Hoy adquieren la consideración de objetos preciosos, con sus combinaciones de cristales conchas y toda clase de materia. Lo natural se hace artístico, a partir de unas disposiciones que recuerdan el *ikebana*. Los objetos encontrados componen con medida exquisita. O bien se completan, como en la hoja cobrizada. O bien se inventan, a base de escayolas y resinas, con tallas y pigmentos.

El conjunto forma un todo coherente y encuentra un montaje adecuadísimo. Posee la marca del conocedor. Diría del aficionado, porque Ciria lo es en el mejor sentido: el de su sensibilidad en cualquier rama del arte.

7 DE FEBRERO DE 1972

## José Lapayese del Río, en la Sala Luzán

José Lapayese, madrileño, de ascendencia aragonesa, es muy conocido en Zaragoza, donde ha logrado importantes distinciones como la medalla de oro de la II Bienal de Pintura y Escultura o el Primer Premio Félix Adelantado, respectivamente, en 1963 y 1970. Lo conocemos como artista de excelentes recursos técnicos, que dotan a su obra de una enorme vistosidad. Sus gamas, sus característicos naranjas, unidos a los verdes, azules y rojos, producen un fuerte impacto, que se acentúa en las formas monumentales. Nos trae, además, dentro de sus valores y estilo, una cumplida exposición. En ella figuran varios formatos y temas ambiciosos, como *Nostalgias de campeón* o *Tambores de Alcañiz*. Resulta explicable que José Lapayese haya triunfado en una docena de concursos durante los dos años últimos.

Demuestra siempre una notable habilidad en los procedimientos: la manera de empastar, los pequeños relieves, el dibujo sólido (es muy buen dibujante), el trabajo de texturas y calidades añadido a la línea, las equilibradas composiciones, los contrastes cromáticos, las transparencias para superponer figuras. Todo un abanico de posibilidades, manejadas con destreza, soltura y maestría. Si algún riesgo existe, está en la misma facilidad. Cuadros de empuje indudable se inclinan por una faceta ilustrativa. Claro que volvemos a lo descriptivo y Lapayese encaja perfectamente. E incluso usa a conciencia recursos publicitarios, digeridos —desde luego— en una vigorosa personalidad.

Aparte de las notas mayores, ya citadas, creo muy interesante el *Bodegón musical*, abatido por planos en manera sintética, de raíz cubista; las *Casas del puerto* con menos



contraste de tonos; el alegre *Bodegón del desayuno*, y las superposiciones del *Nocturno en Cuenca*. Tienen en conjunto espectacularidad y categoría.

15 DE FEBRERO DE 1972

## Dibujos y cerámicas de Ángel Grávalos

La Caja de Ahorros de la Inmaculada presenta en la Sala Mariano Barbasán una colección de cerámicas y dibujos originales de Ángel Grávalos. Aun dentro del inevitable tono menor que comportan los procedimientos, la muestra tiene cumplido interés. Conozco desde hace tiempo a Grávalos como dibujante y me consta su buena mano. Espero pronto una exposición de pintura, en la que marque hasta dónde puede llegar.

Por lo que respecta a las cerámicas, tratadas como murales reducidos, se asimilan a cuadros, puesto que han de cumplir esta función. Claro que el barro se presta a los relieves y valores táctiles, intermedios con la escultura. Grávalos ha obtenido buen provecho del correcto dominio técnico. Si las referimos a obras parecidas (difícil problema el de las influencias) y en concreto a las de Galdeano, antecedente palpable, debe aclararse que se aproximan más en lo material que en el concepto. Un colorido de bases químicas similares se usa para un distinto estilo. Gusta de la intensidad y combinaciones cromáticas, incluso en exceso, así como de la forma abstracta, pero rigurosa, que tiende a la geometría, junto con las improntas reales. Destaco por su personalidad el número 34, aunque prefiero el 30 o la delicadeza de las notas más pequeñas. Grávalos promete un gran ceramista, con independencia de los precedentes, que sin duda irá abandonando.

Los dibujos, muy diversos entre sí, tienen en común el excelente gusto. En color o en negro busca las calidades. Como apunta Federico Torralba en su presentación, guardan parentesco con el grabado. Contienen un cuidadoso hacer, un mundo complejo de trazos diminutos y cuidadosos, exactos y dispuestos, o bien se sirven del lavado, con efectos felices. La línea y la mancha coordinan en distintas figuraciones, desde casi tradicionales (*Rincón*) hasta los nuevos modos de *Amazona* o *Acróbatas*. Selecciona el *Perfil*, la *Mujer sentada*, el *Desnudo* y *Ante el espejo*, pero podría añadir varios otros en el numeroso y conseguido conjunto.

27 DE FEBRERO DE 1972

## I Muestra de pintura aragonesa actual

El Colegio Mayor Pedro Cerbuna ha organizado, dentro de su programa de actividades culturales, la «I Muestra de pintura aragonesa actual», en la que colaboran la Caja de Ahorros de la Inmaculada y las Galerías Juana Mord y Grupo 15 de Madrid. La iniciativa me parece importante, ya que promueve una mejor comprensión del arte contemporáneo. Se inaugura con ella la primera sala de exposiciones

universitaria, modalidad que hasta el momento no existía. Además, la colección que se ha conseguido reunir vale la pena. Y viene a demostrar (tal vez no seamos lo bastante conscientes) el número y papel de los aragoneses en la pintura de nuestros días.

Empezaré, puesto que casi se trata ya de un clásico, por Santiago Lagunas, para recordar la fundación del «Grupo Pórtico» en 1947. Con Laguardia y Aguayo, Lagunas ha sido uno de los pioneros del abstracto en España. Zaragoza marcó en esta tendencia un auténtico precedente. Y nuestra región continúa con no figurativos de primera fila, como Orús, Victoria o Viola. De Orús podemos ver hoy dos cuadros en su característico estilo, informalistas, fluctuantes de masa, intensos por su luminosidad y sugeridores de un espacio exterior. De Viola, otras dos aportaciones con enorme fuerza expresiva: pintura de acción, dramática, que parece resucitar el tenebrismo. Victoria, con su sistema de *collage* lienzo sobre lienzo, nos trae su delicadeza de matiz y colorido, dentro de una cuidada dicción. Entre los más jóvenes Broto y Lasala, dos de nuestras mejores promesas, se inclinan por el abstracto geométrico. Broto insiste en su limitación cromática y recuerda las perspectivas imposibles. Lasala, con dominio de blancos, rompe la superficie del soporte y se interna en una dimensión nueva.

Ya en distintas orientaciones, destacan el tremendo Saura, con el impacto de sus seres en manchas y líneas, así como las bien dispuestas «plumas» del escultor Pablo Serrano. Recomendando también a Pascual y Ángel Rodrigo, autores del cartel anunciador, que presentan un original con recursos de cómic; a Cano, del que pronto veremos una individual, en un momento de mucho interés; y a Javier de Pedro, con su suerte de neofiguración diluida.

Queda Beulas, siempre maestro de la acuarela; Badías, que insinúa una nueva personalidad en el color; Mairal, otro enamorado del paisaje oscense; Pilar Aranda, con su alegría de tonos; los grabados de Falcón, que vuelven sobre la España negra; y el *Albarracín*, de Brioso, en un término digno.

2 DE ABRIL DE 1972

## Julio Alvar expone en la Diputación

La sala de la Diputación acoge al artista aragonés Julio Alvar, residente en París y alejado por largo tiempo de nuestra tierra. Presenta una exposición importante, de muchísimo interés, aunque hubiera sido más significativa, y orientadora si se le hubiese dado carácter antológico, como al parecer se proyectó en principio. No es posible seguir aquí su evolución con respecto a la obra que le conocíamos en Zaragoza. Y queda un tanto difícil de asimilar, en sus distintas variaciones. De un lado, la serie de pinturas, coherentes con el tapiz. Por otro, los grabados, bastante más dispersos.

Las pinturas, en negro y blanco, confían su único matiz a los grises. Su tema global son las *Ventanas*, el ciclo de luz en el estudio. De la ausencia de color se desprende

una cierta monotonía, a la que colabora la insistencia en descomposiciones geométricas. Su estilo continúa de manera personal las experiencias constructivas y algunos aspectos del suprematismo, con el que conecta en espíritu y sensibilidad. La geometría se vuelve dinámica. Movimiento suponen la dimensión temporal y las disposiciones oblicuas que Alvar prefiere. El tapiz sigue, como ya se ha indicado, una orientación semejante. No es tejido en técnica pura, sino más bien procedimiento mixto. Resulta de gran limpieza y gusto, con cierto aire oriental, que no se limita al montaje.

Su obra gráfica tiene contexto distinto. En las dos pruebas de artista enlaza con lo antes citado. Pero cambia ya en las series de línea, donde llega a lo figurativo, como en el desnudo, o incluso a lo anecdótico, como en la escena mora. Deben tomarse como aspectos complementarios. Las notas sobre papel dorado ofrecen módulos más valiosos. Su técnica, su color, sus calidades preciosistas, el aspecto lírico, fantástico y sugerente implican otro mundo en la dicción de Alvar.

La suma puede producir algún desconcierto. Queda, eso sí, una inclinación, una estética, un alma común. Domina el concepto a lo que constituyen las formas regulares, el cuidado y hasta los sistemas de estampar. Todo un poco preconcebido, pero con altura y categoría plástica.

8 DE ABRIL DE 1972

## Aransay expone en la Sala Barbasán

El pintor zaragozano Ángel María Aransay presenta una exposición muy completa en la Sala Mariano Barbasán. Su obra tiene concepto y una factura profesional y sólida. Poco a poco ha ido perfilando la grandiosidad formal que hoy constituye su más acusada característica. Hace un par de años escribí que esperaba mucho de él, por su fuerza y condiciones, por su evolución continuada y positiva. Ofrece ahora resultados de madurez.

Aransay arrancó en gran medida del cubismo. En esta ocasión es en una de las pocas que puede invocarse con justicia el precedente de Picasso. El maestro malagueño apenas ha dejado escuela, aunque numerosos epígonos lo hayan recogido en aspectos parciales. De ahí el extraordinario valor que puede tener una síntesis consciente como la de Aransay, peculiar y diferenciada. De la concepción cubista le llega su sentido de ritmos y volúmenes. E incluso sus primeras reducciones de color, aquellas gamas frías que Aransay gustaba de cultivar y que todavía reaparecen en cuadros actuales, como la *Figura ante un paisaje*. El enfoque de Aransay es intelectual e interiorizado, con una fuerte estilización, no necesariamente alargamiento, sino voluntad de estilo. De ella se deduce la dificultad para un público que busca la figuración amable y no considera los verdaderos problemas pictóricos.

Durante todo el comentario me tienta utilizar la palabra manierismo. Me he resistido por las implicaciones que hoy pueda tener con amaneramiento, vocablo que

en ningún modo cuadra con Aransay. Su manierismo es de concordancia con el pasado. Y se refiere a una sensibilidad común con el Bajo Renacimiento: un arte, como el de entonces, de contenido cultural, de magnificencia en las masas y en el tema, importante, pero al mismo tiempo estrictamente plástico en sus soluciones. Una estética de tensión, que se refleja en los seres, quietos y llenos de movimiento contenido. Se explica así la coincidencia con pintores como el Greco (citaré el detalle casi anecdótico de las manos) y en general la inspiración historicista. Y así, el aliento místico, el sentido ritual (vuelvo a la importancia de tema y forma) y hasta una cierta frialdad o distanciamiento que, junto a la complicación de esquemas, es propia de la idea «gran estilo».

Los «sacrificios», ya en esta línea, enlazan con su exposición anterior, y se continúan con los «muchachos» (15 al 18). Prescindirá luego del óleo, para tomar los acrílicos, con el mismo deseo de calidad, pero con superficies menos sensibilizadas. Es ahora el *Muchacho con las manos juntas*. Los personajes, contorneados en negro, quedan sobre un fondo rojo uniforme, que los sacraliza y unifica. Son arquetipos. Igual que la mítica *Marilyn*, más blanda y sensible, a la que contemplan las mujeres de negro o los hombres asombrados.

Los paisajes encajan peor en este contexto. Aunque dramáticos, no alcanzan como género la misma magnitud. Cambia en ello los tonos. Y es hora de puntualizar que Aransay da primacía a la forma sobre el color, pero posee un cromatismo de vibraciones y matiz en la dicción. La trascendencia es cuestión de conjunto y no reside en la envergadura de un original. Se trata de las intenciones. Y Aransay las tiene. Es uno de los artistas con más importancia intrínseca con que contamos.

9 DE ABRIL DE 1972

## Exposición homenaje a Manuel Viola en el Palacio de la Lonja

Ayer, a las ocho de la tarde, se celebró en el salón de sesiones del Ayuntamiento el acto inaugural de la exposición antológica en homenaje al pintor aragonés Manuel Viola, organizado por la Comisión Municipal de Cultura. Presidió dicho acto el gobernador civil de la provincia, don Rafael Orbe Cano, acompañado por el alcalde, don Mariano Horno; jefe de Planes Provinciales de la Presidencia del Gobierno, don Rafael Anón; presidente de la Diputación, don Pedro Baringo; concejal-delegado de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, don Ricardo Moreno; profesor don José Camón Aznar, y el artista homenajeado, Manuel Viola. Asistió numerosísimo público. Hizo la presentación el ilustre catedrático de la Universidad de Madrid don José Camón Aznar, que pronunció una magistral conferencia.

El profesor Camón comenzó resaltando la importancia de la obra de Viola, reveladora y sensacional, que ha sido honrada por la crítica madrileña con el título de Capilla Sixtina del Arte Abstracto. Junto a su abstractismo —indicó el profesor

Camón—, Viola tiene también una vertiente humanista. Incluso en sus últimos y más espectaculares estremecimientos expresivos, la mantiene. Ni se repite ni cansa, como nunca cansan los ocasos y diarios amaneceres. Es como el «rayo que no cesa» del poeta, como un universo de luces dramáticas. Su conmoción abismal se contiene en una tectónica severidad de formas y colores. Sus cuadros están cohesionados con una sutil gama de disciplinados matices, de líneas rectas, de luces aristadas.

Se refirió luego el profesor Camón al amargo pesimismo del genio aragonés, recordando a Gracián, a Marcial y a Goya. Viola lo recoge. Su obra no es reflejo de un mundo real, aunque no haya imagen más exacta de una tempestad en el ánimo que su obra. El peligro del arte moderno es que sus formas permanezcan insolidarias para el resto del mundo. Lo que para el artista es un lenguaje diáfano, del que posee la clave, puede quedar incógnito al contemplador. Para describirlo hay que apoyarse en sus ritmos, en sus acordes cromáticos o incluso llevarlos al terreno de la metafísica. Pero las masas fulgúreas de Viola aparecen plenas de significado y podemos compenetrarnos con ellas mejor que si presentasen escenas reales. Milagros del arte, como el que hacía preguntarse a Unamuno si don Quijote no sería más real que Cervantes.

Recordó el doctor Camón que ha seguido a Viola durante más de veinte años. Ya en una crítica de 1949 presagiaba su éxito y anunciaba su arrolladora originalidad. Desde entonces, Viola no titubea ni tampoco repite mecánicamente. Sus cuadros son como radiografías de astros en ignición, estallidos que se desvanecen en galaxias. Hoy apetece inmensidades que años atrás iban unidas a emociones religiosas. Y nadie como Viola ha interpretado los temas aurorales y cataclísmicos del universo, a los que le encadena su grandiosa fatalidad. A su lado, cualquier otro asunto resulta minúsculo. Y a sus intenciones corresponde una técnica, la de su pincelada grande, dominadora. No importa el tamaño, porque todo lo magnifica. Viola rompe además la distancia que en el arte tradicional existía entre el espectador y el cuadro. Nos transmite sus emociones.

Pero una exégesis con pretensión de completa puede traicionar al artista —terminó diciendo el profesor Camón—. Pasemos a contemplarlo con admiración y silencio.

A continuación tomó la palabra don Mariano Horno para agradecer la colaboración de don José Camón Aznar, cuya presencia —dijo— deja siempre la impronta de su clara crítica y de su amistad hacia Zaragoza, y sirve de nostalgia y estímulo para nosotros. Hizo constar su satisfacción y orgullo al tener la obra de Viola en Zaragoza, merced a las facilidades ofrecidas por el artista. Y patentizó su agradecimiento al pueblo de Zaragoza, por su acogida a las actividades culturales del Ayuntamiento; a la Comisión de Cultura y en particular al concejal-delegado, don Ricardo Moreno Duarte, de quien partió la iniciativa y el planteamiento de esta exposición antológica, y a las autoridades presentes. Afirmó la política cultural del Ayuntamiento, recordando la excelente labor realizada en este campo. E invitó por último a los asistentes a trasladarse al Palacio de la Lonja, marco adecuadísimo para esta muestra-homenaje.

*Comentario de la exposición*

Del conjunto que Viola nos ha traído al Palacio de la Lonja debo decir que es una grande y hermosa exposición. Tomo las palabras en el sentido puro, en el que se comprende su magnitud de tamaño y número y también lo que excede a lo común, la suma de cualidades que la hacen excelente. El lenguaje se desgasta y a fuerza de prodigar adjetivos los estamos dejando sin contenido alguno. Solo para ocasiones fuera de lo normal, como la presente, debe reservarse la palabra extraordinario.

Manuel Viola, aragonés, nacido en Zaragoza, tiene por fin el homenaje que merece, cuando se halla en plena creación y en plena fuerza. No le habíamos visto aquí desde que vino a Libros en 1966. Me impresionó entonces, a pesar de las proporciones más reducidas. Escribí de su luz, de su color y de su mística. Y también de su entronque con la mejor escuela española. Pensaba —y sigo creyéndolo— que su tenebrismo recoge las líneas de nuestro Barroco, el fulgor de las apariciones. Me detuve en sus contactos con Goya y con el Greco. Viola mismo proclama esta influencia museística. Hace muy poco le he oído que su pintura más propia se da después de deslumbrarse con el claroscuro del maestro de Fuendetodos. Véase *La saeta* (1958). Claro que la originalidad de Viola es tremenda y su modo de asimilar el pasado no puede ser más peculiar.

En total, Viola representa una tendencia abstracta no geométrica, con predominio expresivo. En diversas fases e incluso en originales de plenitud se le descubren recuerdos de figura (*Don Quijote*, 1966, pongamos por caso). Sus preferidas estructuras verticales arrancan de unas proporciones humanas. Lo suyo es, sin embargo, una versión de informalismo, con una gigantesca vitalidad, a través de amplios trazos sobre grandes superficies, lo que le aproxima a la llamada pintura de acción. Sin pretender encasillarlo, encaja en ella su potencia exaltada, su eufórica rapidez. Estamos, pues, en el expresionismo abstracto, que Viola no ha querido abandonar, porque se murmurase del cansancio límite de esta orientación. Con independencia de modas, cada artista tiene su dorada madurez y su ajuste entre personalidad y estilo. No se cambia por imposiciones exteriores.

A pesar de su íntima coherencia, Viola ha pasado por una cumplida evolución. Lo más antiguo que aquí podemos verle, que corresponde a la década de los cuarenta, son unos formatos pequeños muy interesantes. Un *Port Louche* poscubista, lineal, con influjos de Klee; o bien *Le Moulin* o *Les arbres carnivores*. Había abandonado entonces los nuevos materiales, como los *collages* de telas que practicó en años anteriores. De 1955 tenemos uno de sus paisajes. Y muy poco después, el *Amarillo y negro*, algo confuso y manchado, cerca de la versión francesa del tachismo. Un cambio muy notable se perfila en 1958. Es la época de los blancos y negros, del claroscuro integral. Ya he hablado del enlace goyesco y de la dramática *Saeta*. Podríamos añadir *Caminos del sueño*, *La cornada*, *Eclipse* o la intensísima *Misa*. La modalidad reaparece en la más próxima *Semana Santa*. Cada vez que inicia un nuevo trabajo parece volver a la austeridad, para incorporar luego, poco a poco, el cromatismo.

Porque Viola es un magnífico y extenso colorista. Ahí está *La ballena* y títulos como *Malva y oro* o *Azul y marrón*.

Lamento no poder seguirlo con más pausa, año por año y nota por nota. La exposición, con su carácter de antología y sus 75 piezas, lo hace imposible. Y Viola no es fácil de agotar. Quiero, con todo, referirme a los enormes formatos que figuraron en la Bienal de Venecia: *Sinfonía azul*, *Cadáver de invierno*, *Barco destruido* y *Homenaje al Greco* (1964). Este último, uno de los que sugieren figura, muestra muy bien su técnica de golpes de luz y de color sobre el fondo. Cabe añadir el ambicioso *Tríptico*. Y todavía algunos tamaños un poco menores, pero de increíble impacto y calidad. Así, la *Ventana al vacío*, el *Crepúsculo* y la *Tempestad*. Ofrece este la anécdota de haber sido elaborado en siete años, desde 1965 a 1972. Y con él llegamos hasta hoy. Viola resume sus tradiciones.

Como cierre insistiré en que Viola es zaragozano. No siempre nos damos cuenta del valor de las firmas aragonesas. Viola tiene verdadera importancia. Junto con otros dos aragoneses, Antonio Saura y Pablo Serrano, dio vida al Grupo El Paso, gran renovador de nuestra pintura. Viola se cuenta entre los artistas más significativos del abstracto español. E incluso del mundial. Y también entre los mejores.

26 DE ABRIL DE 1972

## II Premio San Jorge de pintura

En la sala del Palacio Provincial se exponen las obras presentadas al II Premio San Jorge de pintura, de cuyo resultado dio cuenta *Heraldo de Aragón* oportunamente. Fueron seleccionados 34 originales, con un tono medio muy notable, aunque todavía pudieran suprimirse algunos. Creo que en esta tercera versión del concurso ha influido bastante el tema obligatorio «Aragón en sus hombres y monumentos». Se observa la dificultad con que para abordarlo han tropezado una gran mayoría de los artistas. Y también el fracaso absoluto de muchos de ellos. Basta echar una ojeada a los cuadros rechazados, entre los que, a decir verdad, queda muy poco de valor. Un asunto fijo tiene sus pros y sus contras. Pero ha servido aquí para demostrar quiénes son capaces de resolverlo. Y descubre también la habilidad con que otros lo adaptan a su estilo. Tenemos hoy en Aragón un buen número de pintores con calidad. Insisto en este punto, porque nuestro ambiente plástico se ha desenvuelto mucho en los últimos años. Hay más certámenes que nunca. Y en casi todos se consigue un aceptable nivel. La presente muestra lo confirma.

La Medalla de Oro fue para José María Martínez Tendero, que la obtuvo también en la pasada Bienal. Su *Agustina*, de gran envergadura por formato e intenciones, se impuso de modo indiscutible. Encaja en la etapa previa a sus relieves. Posee una equilibrada composición y un matizado color, a base de sus grises, con toques de azul más vivaces. La factura es de gran delicadeza en los recursos, como transparencias y raspados.

En el capítulo de honor figura también Antonio Alonso Fombuena, del que todavía hemos visto pocas cosas. Consiguio la medalla de plata con *Fernando de Antequera*, bien resuelto, con luz, en gama reducida y con una hábil textura de arenas. La de bronce ha recaído sobre Francisco Cestero, gargallista en el *Gran Profeta*, de hondo sentido formal y enorme solidez. Han tenido Diploma de Honor *Mudéjar*, de Eduardo Salavera, ambicioso y con planteamiento de dificultades; *Aproximación a Miguel Molinos*, de Pedro Giralt, que da cuenta de un valiente juego cromático y de su puesta al día en orientación; y *A nuestros conquistadores*, de Dolader, característico de sus espacios geométricos.

Entre las restantes aportaciones destacan las de Virgilio Albiac, Manuel Navarro y Ángel Aransay. Albiac incorpora al paisaje las calidades y hallazgos abstractos con excelente criterio. Navarro se enfrenta con el tema sin paliativos, cosa que hacen muy pocos, y lo encamina con maestría de profesional. Otra de las excepciones es precisamente el *Benedicto XIII*, de Aransay, en plena coherencia con la línea «gran estilo» de la exposición que comentaba días atrás.

Interesan también el *Castillo de Loarre*, de Manuel Usón, la tendencia neofigurativa de Emilio de Arce, la facilidad de Leoncio Mairal, el acertado colorido de Fernando Badías, la fuerza expresiva de José Luis Corral, los conocimientos de Ángel Lalinde, el valioso dibujo de Manuel Monterde y el llamativo cartelón de Ángel y Vicente Pascual, que tiene auténtico impacto.

21 DE MAYO DE 1972

## Lo que ha sido la II Bienal Félix Adelantado

El nivel conseguido en la II Bienal de pintura Félix Adelantado me parece excelente y supera en buena medida al que se obtuvo en la versión anterior. Próximo su cierre, quiero añadir un último comentario a manera de balance. Y comenzaré por decir que el montaje en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos es uno de los más completos que hemos tenido en este tipo de certámenes. Además, la calidad media de las obras que se exponen resulta proporcionalmente muy alta. Si se hubiera contado con otra docena de firmas importantes —quiero decir, de los ya famosos— el conjunto sería excepcional. Pero ya se sabe que los consagrados temen la competencia o no recibir el lugar que creen les corresponde. Por fortuna hay pintores de categoría que se mueren sin tantas precauciones.

Las muestras colectivas y los concursos tienen sus inconvenientes. Sin embargo, ofrecen siempre la ventaja de proporcionar un panorama más o menos significativo. En este caso lo es bastante. Si se juzga por lo que aquí podemos ver, sacaremos una idea muy aproximada de lo que se hace en el país. La representación internacional ha sido en cambio reducida por los trámites de aduanas y causas ajenas a los organizadores. Poco puede hablarse de ella. Llamen la atención dos notas del uruguayo Glauco Capozzoli, descomposiciones sobre desnudo femenino, tipo futurista, hechas



con pulcritud. Son indicativas del resurgir surreal. Gustan al público y no será raro que la estadística entre los visitantes les confiera lugar de honor. De la restante participación extranjera cabe elegir el *Pulgar*, del argentino Rómulo Maccio, por su adecuación a corrientes actuales. Lo que también sucede con el uruguayo Pablo Mañé en *El curso de las cosas*. Las aportaciones egipcias no han traído muchas novedades. Selecciono las de Ahmad Nawar.

Entre los españoles se advierte claro predominio de las nuevas modalidades figurativas, no siempre neofigurativas en el sentido exacto de la palabra, aunque muchas veces se apoyen en aperturas informalistas. Cuando menos, se impone el tema. Tomemos, por ejemplo, a José María Martínez Tendero, Julia Relinque o José María de Lecea. Incluso parece que se desplaza el paisaje, género hasta hoy en mayoría, del que permanecen algunas demostraciones muy estimables en el hacer, como las de Genaro Lahuerta. La abstracción, por más que se hable de su cansancio, tiene aún cultivadores de primera fila. Ahí están Quero o Albiac y, en una vertiente geométrica, las obras simples y limpias de Emilio Prieto, sin olvidar a Salvador Victoria.

La Medalla de Oro recayó sobre Agustín Celis, su *Homenaje* es obra de envergadura, muy exacta en los procedimientos, que toma en parte de lo publicitario. Ya comentamos este aspecto en la exposición que Celis realizó el pasado año. Aparece temático y comprometido, de indudable fuerza, y recoge bien los contrastes entre figuras y fondo. José Quero y Salvador Victoria fueron las medallas de plata. Ambos son abstractos. Los dos cuadros de Quero suponen una lección en las texturas y evidencian garra. En cuanto a Victoria, su composición, centrada en círculo, es uno de los mejores originales que le conozco, lleno de sensibilidad y matices. Los terceros premios, es decir, las medallas de bronce, han sido también para no figurativos. La *Oceanografía*, de Virgilio Albiac, demuestra su nueva orientación misteriosa y sugere, al lado de su categoría de pintor, que siempre domina la técnica. Esteban de la Foz presenta la calidad de sus oscuros y bronceados relieves. Entre los distinguidos se encuentra también el citado Rómulo Maccio (Premio Banco Central); Natalio Bayo, con su estilo e impacto de color característico (Premio Sergio Piedrafita), y María Carreras (Premio José María López Pardo), que a su habitual y notable realización une ahora intenciones renovadas.

Fuera de los premios, puesto que en ellos no se incluyen todas las obras interesantes, destacan Manuel Navarro, en un abstracto feliz, compuesto y estructurado, con un difícil efecto luminoso; García Torcal, en una *Sinfonía*, que recuerda a Will Faber por su poética; Salvador García González, en un llamativo relieve de lograda perspectiva; Baqué Ximénez, otro de los artistas con mejor factura; Francisco Benessat, que apunta cosas muy considerables; Ulises Blanco, con su hacer informalista al que superpone la inscripción; José Luis Corral, vigorosísimo; López Soldado, en sus versiones espaciales; Luis Pellejero, con excelente técnica; Ruiz Anglada, sobre todo en el bodegón, muy equilibrado y sensible; Fernando Artal, en su medida *Crucifixión*; y Cano Rodríguez, con su soltura y gama características.

Debe reservarse un lugar especial para Ángel Aransay, con su ambicioso díptico, de gran empaque formal; así como para Francisco Javier Villota, que aporta uno de los más bellos coloridos; José María Martínez Tendero, autor de la inquietante *Estantería de la vida*, alejada de su Premio San Jorge, y Luis Mortes, que ha traído dos cuadros de magnífico cromatismo y dicción.

Merecerían también comentario Alonso Fuembuena, Jorge Andreu, Francisco Benages, Antonio Cásedas, Francisco Cestero, María Antonia Dans, Emilio de Arce, Alberto Duce, Antonio Fortún, Pilar Fuentes, Gil Imana, Grau Santos, Gutiérrez Montiel, Hernández Cop, Ángel Lalinde, Darío López, Leoncio Mairal, Marín Bosqued, Rafael Montañés, Pilar Moré, Ana Pérez Ruiz y Manuel Usón. Sus conceptos son muy diferentes y resulta imposible detallarlos. Figuran en catálogo 181 títulos y todos ellos quedan en tono digno, prueba del éxito que ha teñido la Bienal.

24 DE MAYO DE 1972

## Santiago Lagunas, en la Diputación Provincial

Considero la exposición de Santiago Lagunas, ofrecida por la Cátedra Goya, como muy importante, por la calidad intrínseca de las obras que se presentan y por su carácter significativo ya histórico. Téngase en cuenta que Lagunas firma sus originales entre los años 1948 y 1952. Recuérdese el ambiente español de entonces y se comprenderá el espíritu renovador de Lagunas. En pleno marasmo, totalmente desfasada nuestra pintura con respecto a las orientaciones europeas, aparece en Zaragoza, por el año 1947, el Grupo Pórtico, con una tendencia flexible, derivada del poscubismo, que se anticipa como vanguardia a otros movimientos, por ejemplo al «Dau al Set» de actitud más bien surrealista. Se integran, con Lagunas, Aguayo y Laguardia. También Vera Ayuso, que establece el nexo con el trabajo más reciente del Grupo Zaragoza. Junto con él exponían en París (1967) Teo Asensio, Daniel Sahún, Otelu Chueca y Ricardo Santamaría. En continuidad con el Grupo Pórtico, ellos «toman la difícil tarea (son palabras del crítico francés Gilbert Rérat) de elaborar una síntesis entre las concepciones de construcción y expresión, aparentemente contradictorias».

Pero volvamos a Lagunas. Colaboró (1949) en la primera muestra de pintura no figurativa que se monta en España. Y fue en nuestro zaragozano Palacio de la Lonja. Creo que Lagunas, como precursor, bien merece el homenaje. Además, sus creaciones conservan hoy una frescura y una modernidad extraordinarias. Desde las notas con asunto, las más antiguas, expresivas y luctuosas, como la *Niña muerta*, hasta los aspectos casi informales, como el número veintitrés, pasando por las estructuradas y cuidadísimas *Hermanitas*.

Sorprende en Lagunas —por eso he recogido la cita de Rérat— la lucha entre lo constructivo, que deriva del hacer cubista, y la expresión libre, lo emocional, la intensidad. Trazos picassianos se conservan en *La selva* o en *Cosas de España*. El

color es casi siempre sordo, de pocas alegrías, en correspondencia con los esquemas geométricos. Pero sobre ellos desarrolla una nueva tonalidad, sobre todo en el *Nocturno* o bien en *Crepúsculo y Verano*. Su empaste, su elaboración, es de gran sabiduría, sin necesidad de gruesas acumulaciones. Véase la excelente *Tempestad*. He de recordar por último, a causa de sus valores y envergadura, *El ángel caído* y *Mar Cantábrico*.

Lagunas resulta en el presente un gran pintor, por lo que lamentamos haya interrumpido su actividad. Pero supone también la historia de una lucha para abrir nuevos caminos. Y este es mi timbre de gloria.

11 DE JUNIO DE 1972

## El Equipo Crónica expone en Atenas

Próxima a terminar la temporada, cuando decrece ya el número de exposiciones, corre un cierto riesgo de pasar desapercibida la muy curiosa colección que el Equipo Crónica presenta en Atenas. Y sería una lástima, porque su desenfado, su originalidad y su amplio sentido cultural la hacen muy digna de verse.

El Equipo Crónica, compuesto por Manuel Valdés y Rafael Solbes, valencianos de residencia y formación, es una de las más valiosas asociaciones creadoras que ha producido el país en los últimos años. Debo recalcar que no se trata de un grupo como otros tantos, en que se yuxtaponen los individuos. Se realiza aquí un verdadero arte común de carácter colectivo. Creo advertir también una preferencia por los sistemas seriados, como sucede en las esculturas y en las excelentes serigrafías, que tiende a desvirtuar el hinchado prestigio de los originales.

El Equipo Crónica ofrece unos planteamientos decididamente intelectuales. En sus obras de dos dimensiones, lo mismo en los grandes formatos que en las series menores, cultiva una especie de suma entre distintos elementos, un montaje del que participan la pintura clásica, la más moderna y los recursos ilusionistas, en feliz amalgama de imágenes. Todo ello lejos del simple juego estético. Se ahonda con deliberada ironía, se propone un modo inédito de mirar y se desemboca —en fin— hacia el tema, hacia un contenido social de combate. Estamos inmersos en la corriente que Aguilera Cerni denomina «crónica de la realidad». El equipo se erige en uno de sus más claros representantes e investiga el futuro de un realismo español, propio, aunque conecte con las fórmulas neodadaístas contenidas en el «pop» o con los nuevos realismos europeos.

Presta una gran atención a los exponentes de la cultura de masas, desde el cine y la historieta hasta el cartel publicitario. Pero descansa sobre una bien definida base histórica. Citaré dos ejemplos: el gran cuadro de los superhéroes americanos, con su primer término de Goya, y la viñeta del *Guerrero del Antifaz*, sustituido en el suplicio por el *San Bartolomé*, de Ribera. Resucitan a nueva vida nuestros mejores maestros. Así en las versiones de *Las Meninas*, como las hiciera Picasso, al que también se rinde

homenaje. Recomendando la que une el espacio de Velázquez con el cubismo, para añadir la figura imposible y el fondo de Mondrián. Aun sin pretensión de inventario, reconoceremos lo mismo al Greco que a Saura o a Moholy-Nagy.

En parecido contexto se colocan las figuras de cartón-piedra moldeadas, desarrollo espacial de cuadros como la *Familia de Carlos IV*, de Goya; los *Tres músicos*. De Picasso, y las mujeres velazqueñas. Vienen también las heroínas del cómic, siempre en la misma denuncia del mito, con notas actualizadoras e interpretativas. El color intenso y el aire de muñecos falleros dan al mundo histórico su contrapartida popular.

Me referiré por último a la gran perfección de las técnicas (sobre todo en las gráficas) que nos ofrece la tan rara cohesión de fondo y forma.

20 DE JUNIO DE 1972

## Exposición Nacional de Arte Contemporáneo

Las exposiciones nacionales son el máximo exponente de los certámenes que el Estado promueve en España. Cuentan con más de un siglo de funcionamiento, puesto que se crearon en 1856. Desde entonces, han atravesado épocas de más o menos esplendor, pero siempre fueron significativas, al recoger las orientaciones del gusto oficial en cada una de sus etapas. En los premios de estos concursos se reflejan las preferencias del país, si descontamos las de una minoría muy valiosa, pero con escasa audiencia en el pueblo. Solo en los últimos años, pongamos desde 1950, el criterio oficial y con él las nacionales, aceptan módulos más avanzados. Parece que hoy atraviesan un momento de crisis. Tal vez, lo que se pone en cuestión es la misma idea de que el arte se sujete a competencia. Han triunfado las que fueron vanguardias, para casi modelar un nuevo academicismo. Pero los más progresivos, entre los que se cuentan muchos de los mejores, permanecen ajenos al proceso. La nacional ha sufrido duras críticas. Responde a ellas con modificaciones en la organización. Se ha descentralizado con una serie de fases iniciales en ciudades distintas, entre las que figura Zaragoza. Sustituye los premios por un sistema de adquisiciones. Y como prueba de apertura definitiva, crea la sección «Nuevas tendencias», junto a las tradicionales de pintura, escultura, grabado y dibujo. Si juzgamos por lo sucedido aquí, el éxito de las «nuevas tendencias» ha sido nulo. No será extraño que se vuelva a reestructurar la nacional. Son palpitaciones de un ser vivo que se niega a morir. Y sería una lástima que desapareciese, ya que hasta ahora lleva rendido un notable servicio.

La fase inicial de Zaragoza resulta ser, según mis noticias, una de las más importantes, por el número y calidad de las obras presentadas, muy altos en relación a otros centros. El montaje en los claustros y sala de la Escuela de Artes Aplicadas queda excelente. Se lamenta la escasez de escultura, aunque haya algunas cosas verdaderamente dignas de atención. Me refiero a los originales de Félix Buñuel, de muy buena hechura, sobre todo la *Maternidad*, y a la pieza metálica de Dolores Franco, con mucho concepto y completísima de ritmo y línea. Se les unen Ruiz Monserrat, Francisco Rallo y Pilar Serrano. En dibujo y grabado, que tampoco son demasiado

abundantes, destacan Manuel Navarro, más formal en *Escarpas* y más expresivo en *Máscaras*; la línea neta de Francisco Cestero; las aportaciones de Manuel Soria, Natalio Bayo y Manuel Monterde, y las dos notas de Ángel Lalinde, positivamente ilustrativo en *La partida* y moderno en la realización del *Pueblo*. No sorprende la parquedad de la escultura, que se acusa mucho en los últimos tiempos, quizás por haber perdido parte de sus funciones y también porque necesita una técnica material, que cada vez dominan menos artistas. Escasea en cambio, la de dibujo. Mal estamos, cuando son tan pocos los que se atreven con él. Se verá que los dibujantes demuestran como pintores su solidez y su dominio de estructura y línea, como sucede con Navarro, Cestero o Monterde.

Pintura da con mucho la sección más numerosa. Me agrada comprobar en las colectivas las principales direcciones vigentes. Podía hacerse, por poner un ejemplo inmediato, en la Bienal Félix Adelantado. En esta resulta difícil. Aparece en conjunto más amable, con menos originales sombríos o dramáticos, pero también menos importante en significación global. Puedo indicar en su descargo que el dominio de pintores aragoneses, ya conocidos por todos, se presta poco a panorámicas generalizadoras. Ni siquiera a juzgar cuadros concretos de autores a los que se ha dedicado antes comentario más amplio. Quiero, no obstante, repetir que tenemos firmas de primera fila. Separaré algunos cuya factura me parece indiscutible. Así, Baqué Ximénez, en sus dos originales; Manuel Navarro, a quien ya me he referido a propósito del dibujo; Virgilio Albiac, cuyo abstracto casualista se apoya en una profunda base profesional; Ángel María Aransay, uno de los más serios pintores de figuras con que contamos, y Luis Pellejero, con su sorprendente manejo de las ceras. En este capítulo incluyo estilos muy distintos, con el común denominador de unos fundados conocimientos. Por supuesto que hay otros capaces de una buenísima realización material. En un campo de abstracto geométrico alcanza notable limpieza José Manuel Broto con sus típicos negros y azules. Muy próximo se encuentra José Luis Lasala. Y en dirección concordante, Vicente Dolader. Lugar separado merece José María Martínez Tendero, en una suerte de esculto-pintura exacta de composición y medida de calidades. Queda, por el contrario, muy poco informalismo, aunque haya servido de motor a los neofigurativos. Entre estos últimos cabe José Luis Corral, de raíz expresionista; el barjolesco José María Escacho, y el mismo José Luis Cano. Una faceta dinámica, de mucho interés, apunta en Emilio de Arce. La crónica de realidad está representada por Luis Ibáñez, Kanera Ereza y Cayetano Portellano.

Hay que contar también con los dos conseguidos bodegones de Martín Ruiz Anglada, otra de las firmas considerables que tenemos en Zaragoza; la *Isadora*, de Natalio Bayo; el *Maniquí con silla*, de Salavera; las *Ruinas*, de Rodríguez Ruiz, de mucha envergadura; el *Gol*, de Lalinde; el bien pensado pueblo de Monterde; el *Desnudo*, de Ramón Tomás; la *Evocación*, de Ignacio Gallego, una obra con valiosas texturas, que no debe pasar desapercibida; la *Luz en movimiento*, de García Moreda, y la sensibilidad de García Torcal en los cuadros pequeños.

Merecerían comentario también Elio Moroni, María Pilar Arenas, Manuel Usón, Leoncio Mairal, Francisco Cestero, María Pilar Moré, Ana Pérez Ruiz, Carlos Lorenzo, Pilar Fuente y Víctor Mira.

24 DE JUNIO DE 1972

## El Grupo Forma, en Anade

La inquietud que ha germinado entre nuestros jóvenes demuestra la vitalidad artística de Zaragoza. Uno de sus síntomas es la formación de grupos como el que ahora nos ocupa con su exposición en el centro Anade. El Grupo Forma está integrado por cuatro alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas, que ponen en común su afición y algunas mutuas influencias. Me parece muy valioso por lo que promete. Pero deben considerarse como artistas que empiezan y todavía no poseen estilo definido. Así que el visitante ha de encontrar muchos recuerdos de firmas conocidas, locales o nacionales. Incluso podría señalarse la necesidad de una mejora técnica, a través de un trabajo continuado. Sea como fuere, ofrecen ya suficientes notas de interés.

Francisco Rallo, que suma la aportación más numerosa, apunta futuro como escultor, ya que posee oficio e ideas. Le tienta lo orgánico, en relación con la plástica de Moore. Véanse los barrotes *El Maestro* y *Ocioso*. Aprovecha también las calidades de la madera y el alabastro. Expone estimables pinturas y dibujos, en los que se aprecian varias fuentes, como la dirección de Salvador Victoria en *Eclipse*. Tiene condiciones, sobre todo para la forma, como reflejo de su actividad de escultor.

Francisco Simón resulta algo menos disperso. *Genes*, *Inmensidad* y *Término*, por ejemplo, suponen un acorde, que relacionaría con los recursos de nuestro Cano. Tal vez el cuadro más conseguido sea *Amor*. Escapa a esta base en un par de dibujos, pero es siempre riguroso en los planteamientos.

Fernando Cortés marcha por un camino paralelo al de Simón, por lo menos en sus combinaciones de mancha y líneas, con tratamientos a espátula. La mayor envergadura se encuentra en *Melée*. Otras veces se deja seducir por Viola (*Fuga*, *Grito*).

En cuanto a Manuel Marteles, resulta más difícil de seguir, ya que solo presenta dos pinturas. Se aproxima al sentido geométrico de Broto en *Don Álvaro*, mientras *Recuerdo* marca soluciones más convencionales. Una escultura, *Eros*, con buen ritmo.

27 DE JUNIO DE 1972

## El Grupo Experimental 72 expone en la Diputación

El Grupo Experimental 72, que expone sus obras en la Diputación bajo el lema «Intento», me parece uno de los más interesantes que se han formado en Zaragoza durante estos últimos años. Se trata de cuatro pintores jóvenes, aunque alguno de ellos lleva recorrido ya bastante camino. Federico Torralba subraya en la presentación sus distintas intencionalidades: más ideológica la de Pascual Blanco, más visualistas y abstractas las de los tres restantes. Tienen, con todo, un aire común, tal vez generacional, bastante para que convivan y se reflejen en su trabajo.

Pascual Blanco da la nota más diferenciada. Su preocupación por el tema, social y humana, supera los problemas de forma. De modo que los originales ofrecen una

apariencia tosca en material y terminado. Recuerda en este aspecto a Guinovart, por su desprecio al esteticismo. Parco en el color, posee en cambio gran precisión en las composiciones. Los montajes por planos y aún más el cuadrito pequeño señalan posibilidades distintas. En el último, de una mayor complejidad y oficio pictórico.

Dolader y Lasala se acogen a la vertiente geométrica. Esta requiere por principio una impecable terminación, con la que ambos cumplen. José Luis Lasala se mueve en unas gamas reducidas y suaves, con las que su sensibilidad escapa al entramado lineal. Utiliza el espacio fuera de los límites convencionales, saliéndose del marco y de las dos dimensiones. Es la suya una suerte de espacialismo muy rigurosa y exacta.

Vicente Dolader se funda en una limpia técnica para el color y el volumen. Su profundidad, su ilusión de perspectiva, casi le conducen de vuelta al cubismo, asiento histórico de la tendencia constructiva que practica. Véase en el formato de mayor envergadura, incluso por lo que respecta a los tonos.

Todo el grupo tiene cierto matiz intelectual Y es curioso que Antonio Fortún, precisamente el que más ha llegado al arte por un camino cultural, aparezca menos matemático que los dos anteriores y menos ideológico que Blanco. Tanto sus *collages* como sus pinturas ganan en calidad y abordan también más complicados planteamientos. Cada vez las masas y colores se inclinan a la semejanza biológica. Permanece su gusto para la selección.

19 DE SEPTIEMBRE DE 1972

## Alberto Duce y Karl M. Sukopp, en la Galería Naharro

Dado el número de originales y las notas de indudable interés que recoge, creo conveniente volver sobre la doble exposición con que Galería Naharro colabora en las Jornadas Culturales y a cuyo acto inaugural nos referimos días pasados. Se presentan juntos el pintor aragonés Alberto Duce y el escultor austríaco Karl M. Sukopp.

La muestra resulta un tanto desconcertante. No solo por colocar dos artistas en común, aunque tengan poco que ver uno con otro (al fin y al cabo se les dedican distintas salas). Más bien es cosa del montaje y las clasificaciones, que conducen a confusión. En la serie de Alberto Duce se recogen fechas muy diversas, algunas espaciadas en más de 35 años, sin que se haga relación alguna de ello. La de Sukopp abarca desde 1954 hasta 1971, según indica el catálogo, que tampoco sigue orden de cronología. Claro que esta cuestión es independiente de la calidad.

El zaragozano Alberto Duce ha sido siempre un excelente dibujante, por lo que ya supone un acierto el juntar la colección de 25 dibujos. Se suma una pintura, que vimos en la última bienal, y un grabado. Me han producido muy grata impresión las notas más antiguas, las más construidas y táctiles, como una notable figura sentada o aquella sanguina tan dentro de lo clásico, ambas con muy buen análisis. Seleccione casi siempre el lápiz sobre la pluma, de trazo uniforme, en su moderno sistema. Aprecio también cuando más se sujeta al modelo, como en los cuatro estudios de

mujer o en los retratos. Creo haber señalado ya en Duce su ascendente neoclásico, suavizado a la manera inglesa, con el que liga una gran fluidez, una gracia y un erotismo leve. Sus desnudos femeninos desprenden blanda delicadeza y reposada alegría. Tiene Duce un trazo ágil que muchas veces abrevia la forma, de gran capacidad ilustrativa. Ha sabido modernizar su dicción y sus asuntos. Converge, por ejemplo, con la temática de Picasso en las pinturas y modelos, o bien marca una oportuna actualidad en las escenas musicales.

Las piezas de bronce son lo más valioso que Karl M. Sukopp nos ha traído. Véase *Sentada o Echada*, con su asentamiento formal y su ritmo en ángulos. El *Pequeño monumento* posee enorme capacidad expresiva, en su fuerte línea de tensión. Menos, la *Reina*, dispuesta en bulbos biológicos sobre un eje. Se entrecruzan en la plástica de Sukopp elementos orgánicos con una gran dosis de expresionismo. Es así normal su insistencia en el módulo humano y su acento en las texturas de superficie. Podemos observarlo en *Amantes*. Parecidas preocupaciones se desenvuelven en los dibujos, varios de los cuales referiríamos a la escultura. Destacan la *Figura echada* y *Galio muerto* (plumas) o *Pareja* (pluma y tempera), así como los estudios 14 y 19. Se sirve con frecuencia Sukopp de trazos envolventes para subrayar volumen. El carácter organicista se advierte bien en *Formas humanas*, mientras los factores temáticos se acentúan en la serie grabada *Vía Crucis*. Muy atractivas las acuarelas de paisaje, menos coherentes con el resto.

17 DE OCTUBRE DE 1972

## Grabados japoneses contemporáneos

Entre las numerosas exposiciones que hemos podido visitar durante estas fiestas, creo vale la pena volver sobre la de grabados japoneses contemporáneos, patrocinada por el Ayuntamiento y organizada por el Cineclub Saracosta, en la sala de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Se trata de una muestra que no debe pasar desapercibida. Resulta, desde un enfoque visual y decorativo, una de las colecciones de obra gráfica más interesantes que han venido a Zaragoza. Tiene además una rara perfección técnica en su conjunto. Por último, añade el valor de información sobre un arte que, como el japonés, queda alejado de nuestros conocimientos inmediatos.

Sorprende un poco encontrarle un aire tan occidental. No podía esperarse, desde luego, el concepto y ambiente que popularizaron las estampas y que tanto influyó sobre la plástica europea del pasado siglo. Hay solo algún recuerdo, como el *Hikkomi roppo*, de Yoshitoshi Mori, tradicional de tema (un ademán de mutis en el teatro japonés) y también de disposición, siquiera sea en un esquema modernizado. Pero se observan también perspectivas renacentistas, ajenas a lo oriental, como *Shoso-In*, de Un Tchi, en una penetrante monocromía. Se equilibran los elementos tradicionales con las aportaciones extranjeras. Lo cierto es que casi puede seguirse un curso de las



principales tendencias de actualidad. Desde un delicioso ingenuismo en *Montañas de las cuatro estaciones*, de Umetaro, hasta el abstracto geométrico de Yoshihuro Higa o el sentido óptico en la excelente degradación *Recuerdo lejano de flores*, original de Kunihiro Amano. Abundan toques surreales, más visibles aún en la dicción formal. Así, el *Caballo con armadura*, de Nakayama. No faltan reflejos expresionistas ni tampoco la orientación al signo, de la que puede ser ejemplo *Poesía*, de Haku Maki, tratada con una limpieza excepcional. Conviene recordar que la pintura signica llega a Estados Unidos por contacto japonés. Las influencias son mutuas.

La ya aludida precisión en los procedimientos (véanse las obras de Kuzumi Amano, Sasajima Kihei, Rokushu Mizufune y Korosaki) y la sensibilidad o el ámbito poético vienen a constituir las principales notas de coherencia. Bien ha iniciado el Cineclub Saracosta su actividad en la promoción de exposiciones.

22 DE NOVIEMBRE DE 1972

## En la Sala Bayeu, la luz en la pintura contemporánea

Se presenta en la Sala Bayeu una colección de pinturas que, con carácter itinerante, ha sido facilitada por la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, en colaboración con la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Los fondos proceden del Museo de Arte Contemporáneo, y se recogen bajo el título «La luz». Han de seguir a esta otras dos series, relativas al color y la composición.

El acto de inauguración, que se celebró ayer, a las siete y media de la tarde, fue presidido por el delegado provincial de Información y Turismo, don Enrique González Albaladejo; junto con el presidente de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, don Ricardo Moreno; director general adjunto de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, don José María Royo Sinués, y asesor artístico de la Caja, don Francisco Oliván Bayle. Don José María Royo Sinués pronunció unas breves palabras de presentación, para hacer constar el agradecimiento a las instituciones que han colaborado. Hizo resaltar los cuadros como testimonio del arte contemporáneo, ya que se han recogido firmas entre las más significativas de nuestro panorama pictórico. Los explicó como versiones de la realidad, a través de los ojos de cada autor.

Estas selecciones de la Dirección General de Bellas Artes, de las que ya hemos visto otras en Zaragoza, tienen siempre un notable interés. A su carácter didáctico se une la curiosidad de ver obras de artistas muy conocidos, en direcciones o estadios bastante distintos de los de hoy. Es, por ejemplo, el caso de un Viola de 1956, verdadera sorpresa respecto al presente, si no hubiéramos disfrutado de su antológica en la Lonja. E incluso el de un Barjola excelente, en 1961, rico de pasta, en una de las mejores fases de su producción. El catálogo ha sido elaborado por Felipe Vicente Garín, catedrático director del museo de Valencia, y contiene un valioso estudio sobre la luz en la pintura, a través de la historia. Al referirse a la última evolución, después de la cima impresionista, habla Garín de la «Pérdida de luz» o al menos de

sus matizaciones. Es decir, que se suprime una característica que había sido elemento principal inmediatamente antes. Se explica así que, elegidos los originales para exponer, reflejen estos el problema en grados muy distintos. Con dificultad se puede hablar de planteamiento con núcleo luminoso en el paisaje urbano de Amalia Avia. Y cabría multiplicar las puntualizaciones y detallar el criterio de cada creador. Claro que la iluminación está presente en todos, puesto que sin ella no existen formas ni colores. Pero no es ya la faceta fundamental, como la fue para los impresionistas. Me parece todavía muy importante en las obras de Torras, Vento, Lorenzo y Orús, con presupuestos personales en cada una. No es lo mismo la preocupación de contrastes y claroscuros que la busca de tonos luminosos, aunque pueda convivir con los rasgos anteriores. Lo demuestran los *Caballos pastando*, de Maruja Moutas.

No me ha preocupado aquí tanto el prestigio de los nombres como la relación explícita con el tema propuesto. Me consta —he de repetirlo— que es imposible definir un estilo con aportaciones sueltas. De cualquier modo, he seleccionado por su calidad las de Barjola, Orús, Vento, los dos Vaquero y Díaz Caneja. A los ya citados más arriba cabe añadir Arias, Beulas, Ficher, Fuente, García Abuja, Laffont, Morales, Segura y Porca.

30 DE NOVIEMBRE DE 1972

## Exposición de Ángel y Vicente P. Rodrigo

Simultáneamente con la obra de Martínez Tendero, que comentamos ayer, se presenta en la Galería Atenas una curiosa exposición de Ángel y Vicente P. Rodrigo. Se trata de un conjunto muy vital e interesante, que integra dibujos, pinturas y pósteres, todo ello con una notoria unidad estilística. Ya indican los autores que sus realizaciones tienen un aspecto próximo al «pop». Por mi parte los colocaría en la «crónica de realidad», tendencia de la que no hemos visto mucho en Zaragoza. Solo un ejemplo significativo: el Equipo Crónica, durante el pasado mes de junio. Como referencia, hay que poner a los hermanos Rodrigo en conexión con el citado grupo valenciano. Difieren, por supuesto, en muchas cosas. Los Rodrigo tratan sus temas con una proximidad personal, casi diría con un cariño, que los aleja de las más frías y correctas versiones levantinas. Su humor es menos ácido, más directo y sencillo. No tienen la perfección formal de los Crónica, aunque van consiguiéndola. Marchan desde, pongamos por caso, el *Niño Jesús*, más clásico y peor terminado, como sucede también a las *Mañías del adulador* y otros originales de fechas antiguas, hasta las pinturas actuales de superficies bien ejecutadas, en mayor relación con recursos publicitarios. Véase el retrato *Modelo Onassis*. Estoy seguro del impacto que produce en el público. Pese a que hoy se quedan casi siempre con las tintas planas, incluso en los «volátiles» —recortes en silueta—, su poder de captación es compatible con la sobriedad. Influye el rigor de la geometría y, sobre todo, los colores elegidos, lejos de las vivezas tonales características de la orientación. De este modo se apartan sus

versiones de los héroes del cómic («Batman» o «El hombre enmascarado») de las que trajo el Equipo Crónica.

El contenido ideológico, muchas veces desmitificador, es inseparable de sus creaciones. A la hora de la comunicación, el texto cuenta tanto como la imagen. No me resisto a transmitir la leyenda que acompaña al *Corte anatómico*: «Sección interna del portugués medio o plan para la descolonización de Macao». Y omito las igualmente ingeniosas de la *Comunión* o *La noche en que fuimos al visófono*.

Los pósteres, complemento indispensable en la exposición, suponen temáticas menos complejas, aunque algunos dejen ver planteamientos similares. Varios se dedican a personajes famosos, como Picasso, Beckett, Luther King, etcétera. Otros se aproximan más a lo que aquí entendemos por cartel, si bien la palabra inglesa significa lo mismo. Me parece muy valioso el de *Andalán*. También en los tirajes han progresado mucho, superados los comienzos en heliografía, para llegar a excelentes ejemplares serigráficos. El dedicado a Labordeta me parece el más completo.

No se insiste tanto, en suma, sobre los valores plásticos como en la intencionalidad. Y esta resulta penetrante. Compensa una visita. Ángel y Vicente P. Rodrigo actúan como verdaderos pioneros en nuestro ambiente.

5 DE DICIEMBRE DE 1972

## Julián Borreguero expone en el Gran Hotel

Durante escasos días, el pintor Julián Borreguero ofrece en los salones del Gran Hotel una exposición muy completa. Señala la intención de montar una antológica, en la que figuren las diversas etapas de su labor. Y la verdad, desde un encuadre purista, no ha elegido el lugar adecuado para ello. Lejos de las habituales galerías de arte, Borreguero se dirige a un público muy determinado. Pero cada cual es libre de seleccionar los medios que se cree necesarios para su imagen.

Por lo demás, me interesan sobre todo sus auténticos valores plásticos, que son muchos. El conjunto tiene potencia y capta desde el principio. Federico Torralba dice con justeza «que es un buen pintor». Merece las palabras, y no es poco decir. Borreguero mantiene un estilo a través de las evoluciones. Destacó su personalidad en una tendencia formal propia. Y esta reside tanto en su grafismo, en la caligrafía, como en los ritmos generales de la composición. La línea curva y enmarañada de sus primeros toros en los dibujos de la serie «Íber», la disposición en grandes bloques también curvos y las secuencias envolventes se establecen en toda su obra. Véase el *Reposo de Buda* o mejor la *Pareja* (de colección particular), con sus calidades por cuarteamiento y sus típicos trazos. Y búsquese luego la dinámica de las más recientes series dorada y azul, sometidas al mismo acorde de movimientos.

De Borreguero estimo siempre las realizaciones más trabajadas y, en términos generales, las más densas. Recogen además lo más hondo de su talante. Así, un magnífico momento (sobre 1963), con ejemplares como *Albarracín*, contrastados,

sobrios de tonos, claroscuristas, sumamente pictóricos. Anteriores (hacia 1960) las notas expresionistas de la serie negra marcan intenciones temáticas. En simultáneo, el deseo de textura material en los números 41 y 66. Su estancia en Marruecos (1970) deja impronta. Estamos en la etapa de las plantillas, que recoge *Fez*. Sus ya citadas fases dorada y azul ha ganado colorido, pero se vencen a facetas ilustrativas sobre todo la segunda. Aunque no pierde sus virtudes, la renovación cromática le lleva a tonos menos dominados (los naranjas de *Guadalupe-17*, pongamos por ejemplo). Da más empaque a sus característicos amarillos. Los volúmenes se aligeran ahora (*Albarracín-10*). Veo más importante al muralista que hay en el número 54, y no debe perder su monumentalidad.

Una mención especialísima para los retratos. Borreguero posee un don. Los trata plásticamente, pero respeta lo real en las caras. Excelente modalidad visible en el número 58. Un planteamiento fuera de lo común, moderno y original, aparece en el 57, y se refleja en la compartimentación del fondo en el 59. Me parecen retratos muy notables, fieles y con categoría.

En resumen, hay un nivel de envergadura, con sólidos arranques y un conveniente desarrollo. Le aproxima este en ocasiones hacia la abstracción del paisaje, sin perder nunca el contacto con la naturaleza. Solo lamento algunas concesiones y facilidades. Porque Julián Borreguero sabe pintar y no las necesita.

9 DE DICIEMBRE DE 1972

## Pedro Giralt expone en la Facultad de Letras

La cantidad de exposiciones que se montan actualmente en Zaragoza es muy alta. Contamos con un número de salas y galerías a mi juicio suficiente e incluso excesivo, si atendemos al público potencial interesado. Se añaden aún las muestras que se realizan en locales más o menos aptos para ello. El fenómeno de multiplicación tiene sus ventajas y ayuda al conocimiento del arte. Pero se tiñe también de un cierto snobismo. Me he quejado alguna vez de los lugares inhabitables que se dedican a la actividad. No puedo hacerlo en el caso que ahora nos ocupa, puesto que si algún sitio lo justifica es nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Más bien me extraña que no tenga carácter más frecuente. Y, por supuesto, me alegra la iniciativa. Será valiosa para los estudiantes y más en las ramas de humanidades.

Me refiero hoy a Pedro Giralt. Y me he permitido la introducción porque posee un estilo y un contenido muy oportunos dentro de un contexto universitario. De modo que siguiendo criterios similares, se puede hacer una excelente labor de contacto con las creaciones artísticas. Además he comentado hace muy poco tiempo la obra de Giralt y creo haberlo hecho con enfoque analítico. Prefiero ahora las consideraciones generales. Giralt es, desde luego, importante. Y nada más fácil. Sus últimas aportaciones sirvieron para comprobarlo. Contribuían determinadas ingratitudes de color y más aún cuestiones temáticas, que me niego a considerar secundarias. Porque cuando no se dicen cosas interesantes, aparece el riesgo de esteticismo. Giralt parte de

presupuestos conceptuales, aunque me desagrada aquí la palabra, en cuanto suele oponerse a lo sensible. Y una nota definidora de Giralt es su sano sensualismo, su vitalidad, tan visible que puede nublar mejores apreciaciones. En su aparición precedente hablé de erotismo, lo que sigue pareciéndome cierto, e insistí en el sentido de liberación, de saltar censuras y derribar barreras. Varios cuadros de Giralt suponen dosis de protesta contra represiones sobrantes. Y la verdad, cuando toma actitudes, goza de hermosísimas dosis de ironía. Claro que en versión plástica. No equivocarse tomando solo los agudos títulos, que por lo demás tienen su gracia (*Opositora al cuerpo de Auxiliares de Higiene Mental*, pongamos por ejemplo). Desarrolla un mundo intelectual, apenas escondido en las figuras. Habría que señalar manierismo, un manierismo vigorizado por fuerzas naturales (nada de amaneramiento, debo aclararlo). No será extraño en su generación. Giralt es buen conocedor de lo que en ella se cuece.

Y, a propósito, he soslayado los aspectos formales, a los que hace poco me dediqué. Pero en sus trazos y en sus modelados anatómicos hay mucho de la «manera» clásica. Vean a Miguel Ángel en el notable dibujo *Sentimiento contenido*. Quiero añadir que es un dibujante de verdadera calidad. En este campo atrae más fácil que en la pintura. Pero atención, son los formatos mayores lo que dan su módulo de pintor con categoría.

17 DE DICIEMBRE DE 1972

## Jorge Teixidor y el abstracto geométrico

Vemos pocas exposiciones de abstracto geométrico en Zaragoza. Y es lástima, porque se pierde una de las líneas hoy vigentes. A juzgar por la última Bienal de Venecia, habría que colocarla entre las tres más representativas de nuestro tiempo. Resulta innecesario discutir su validez, que ya es antigua, clásica a escala de la pintura contemporánea. Podríamos partir del neoplasticismo y llegar a los ensayos recientes cinéticos y luminosos o al arte regido por computadoras. Interesa y mucho, por ser una de las ramas más experimentales y progresivas, aunque haya sectores que se resistan a comprenderla. Se aceptan mejor las tendencias informales, cuando históricamente están sobrepasadas. Se acusa a lo geométrico de frialdad. Y no siempre viene del frío. Ahí tenemos a Teixidor para demostrarlo

El valenciano Jorge Teixidor nos trae a la Galería Atenas una serie de piezas con volumen, completadas por impecables serigrafías. En ambos casos la técnica es perfectísima. La obra gráfica posee una limpieza en el tiraje casi increíble. Véanse el amarillo sobre negro o los desarrollos de números. Los formatos mayores, con carácter de escultura o al menos de esculto-pintura, poseen un riguroso acabado. Y la excelente realización, imprescindible en su género, práctica. Teixidor añade una sensibilidad inesperada dentro de estilo racionalista. Su buen gusto se manifiesta, en parte, por medio del color, en tonos suaves, mates, siempre planos, medidos, como tamizados, sin margen a la estridencia. Se entiende que Teixidor haga un homenaje a Juan Gris.

Claro que otra de las virtudes fundamentales reside en la estructura. No solo la composición formal, ajustadísima, muchas veces de acusadas inclinaciones dinámicas. También el coordinar las formas en el espacio con las zonas pintadas, las líneas externas con las interiores y todo con el juego cromático. Las posibilidades de la geometría son muy varias. Recuerdo la muestra de Yturralde, con sus figuras imposibles. Y me remonto a las importantes investigaciones de Vasarely. No quiero establecer parentescos, que crean equívocos sobre originalidad. Me limito a referencias y situación de escuela. Por lo demás Teixidor goza de una personalidad inconfundible.

Algunos opinan que todo esto quedará en simple mecanismo. Estando con Teixidor se alejan los temores. Aunque confiase sus ideas a la máquina lo principal sería aún la mente programadora. Y creo, además, que lo geométrico es una sabia medicina contra muchas vanidades artísticas.

23 DE DICIEMBRE DE 1972

## Vidrios decorados «Burglas», en el Centro Mercantil

Durante estos días navideños tenemos en el Centro Mercantil una brillante exposición de cristales decorados. Los presentan, bajo la firma común «Burglas», las artistas aragonesas María Pilar Burges y María Pilar Ruiz de Gopegui. No es la primera vez que se monta una colección de este tipo, puesto que es similar a la ofrecida el pasado año en la Sala Gambrinus. Se trata de una técnica, un pequeño secreto de procedimiento, que María Pilar Burges trajo de Italia y del que obtiene excelentes resultados. El oro colabora con el más intenso colorido, en mayor o menor translucidez, para conseguir llamativas combinaciones.

Desde luego, estamos ante una variante de las artes aplicadas, con mucho de artesanía. Pero la decimonónica separación respecto a las manifestaciones mayores (la pintura, pongamos por caso) ha dejado ya de ser un abismo. La belleza de los objetivos de uso e incluso de simple adorno supone hoy uno de los más apreciables valores de cultura. Las dos autoras llevan estas piezas a la categoría superior de obra bien hecha, siquiera sea con las limitaciones de un propósito fundamentalmente decorativo. Y ya que es así, prefiero las ocasiones en que se atienen a lo ornamental que la imitación de lo pictórico. Una superficie curva y redonda, del mismo modo que en una cerámica, tiene distintas exigencias formales. Destacaré sobre todo los platos, por encima de las placas semejantes a un cuadro pequeño. Y me inclino también hacia las masas abstractas y hacia los motivos florales, tan propios del género, mejor que hacia las figuras. De cualquier manera, la riqueza del colorido, al que se suman las citadas inclusiones de oro, produce siempre un certísimo efecto.

A los cristales se unen una serie de bocetos para vidriera, muy bien estudiados. Es una posibilidad en paralelo, por la semejanza de material, que ha sido dignificada por una antigua tradición.

19 DE ENERO DE 1973

## José María Iglesias y el ascetismo geométrico

De las dos exposiciones inauguradas simultáneamente en la Galería Atenas doy prioridad a la que me parece de mayor importancia, por su madurez, perfección y sentido dentro del arte contemporáneo. Me refiero a la de José María Iglesias. Si se trata otra vez de un abstracto geométrico y coincide así con una orientación que me interesa y considero vigentísima hoy, doble motivo para celebrarlo. Creo que existe un prejuicio contra estas versiones no figurativas que, por su extraordinaria pureza, ofrecen pocos detalles anecdóticos donde apoyarse. Son todavía demasiados los que se empeñan en buscar reproducciones de objetos donde ni las hay ni tiene que haberlas. La pintura es un planteamiento de composición, de luz, de color, de forma. Y nunca el tema ha hecho bueno un cuadro. Solo su versión plástica puede convencer a nivel de arte.

José María Iglesias tiene en su haber más de cien muestras colectivas y unas veinticinco individuales. Figura en bastantes museos y se contaba entre la representación española para la última Bienal de Venecia. No me impresionan mucho estos títulos, pero quizá ayuden a que todos le concedamos el valor que merece. Y es mucho. Los originales que nos ha traído Iglesias son muy semejantes a los de la citada bienal. Por lo que recuerdo, presentan ahora un poco más de color. A los fondos negros se añaden los grises (que ya apuntaban entonces) e incluso los malvas: tonos medidos que vigorizan la nitidez de esas líneas blancas, azules y rojas. He aquí, con una tremenda sobriedad, sus únicos recursos. Las voluntarias limitaciones agudizan el impacto de la estructura e imponen la trascendencia de los ritmos. El rigor de la problemática denota un carácter intelectual, pero no frío. Las rectas y curvas implican de un modo sutil el sentimiento de su autor. Y la gracia preside la distribución de espacios.

Iglesias bautiza varias de sus obras como elucidaciones. Su intención es la de explicar por medio de un proceso. «Intento sencillo de elucidar lo obvio» —dice—. Palabras más complicadas que su reflejo en pintura. Porque el resultado es claro, exacto, racional. Y la sensibilidad que Iglesias sabe ponerle más supone de paradoja que de contradicción. Los mejores, los más ascéticos abstractos de la geometría, siempre tuvieron excelente gusto.

31 DE ENERO DE 1973

## Cerámicas de Ángel Grávalos en la Facultad de Filosofía y Letras

Durante muy cortos días tenemos en la Facultad de Letras, que continúa las actividades emprendidas en su sala de exposiciones, una colección de cerámicas de Ángel Grávalos. El mismo Grávalos ha sido autor de las que decoran el vestíbulo de la facultad, con

su gran acorde azul. De modo que la muestra viene a ser como un complemento, una demostración de las varias posibilidades.

El pasado año presentó Ángel Grávalos los primeros murales-cuadro cerámicos. Desde entonces no ha tenido cambios importantes. Se apoyaban en unas gamas de color, cuyas directrices fundamentales se mantienen, por deducirse de los óxidos metálicos utilizados y de su proceso ante el fuego. No ha modificado la base técnica de partida. Se limita a perfeccionarla cumplidamente. Frente a otros ensayos similares, su personalidad reside sobre todo en la estructura, en el ensamblaje de los elementos. El contenido informal e incluso el azar con que los vidriados y calidades se producen es conducido y domeñado por un equilibrio de formas. Le preocupa el montaje, en el que las piezas combinan con los valores de fondo. Las improntas que marcan el barro y las estrías que lo recorren han de someterse a la silueta y colaborar en las composiciones globales. Hay en ello un espíritu de geometría, casi de simple línea, de tal manera que las texturas no se evaden hacia un vitalismo sensualista sin que se atengan a ritmos y órdenes. Incluso el colorido, denso y brillante, encaja en este campo racional por medio del dibujo conductor.

Tiene interés la exposición y todavía más por el lugar en que se produce. Puede contribuir a despertar y centrar la atención sobre el fenómeno de alza que experimentan viejos sistemas y materiales, como la cerámica, con un nuevo sitio en el arte contemporáneo.

8 DE FEBRERO DE 1973

## Exposición antológica de Ricardo Santamaría

Ayer tarde fue inaugurada en el Palacio Provincial la exposición antológica del artista zaragozano Ricardo Santamaría. Asistieron al acto el presidente de la Diputación, don Pedro Baringo; presidente de la Audiencia, don Perpetuo B. Sánchez-Fuertes; fiscal, don Luis Martín-Ballester; presidente de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, don Ricardo Moreno; director de la Institución «Fernando el Católico», don Fernando Solano; director de la Cátedra Goya, don Federico Torralba, junto con otras personalidades y numerosísimo público. Es evidente que la obra de Ricardo Santamaría despertaba un gran interés en Zaragoza, reflejado en la concurrencia, que desbordó por completo el local. Estas antológicas dedicadas a figuras aragonesas que han emigrado de la ciudad, como en el caso de Santamaría, tienen un cierto carácter de reconocimiento, de freno para posibles incomprensiones. La Institución «Fernando el Católico» realiza así una magnífica labor, a la que varias veces me he referido. Este puente de vuelta a casa con honor, que se ofrece a los que abrieron fuera sus caminos, es una de las más nobles actividades culturales. Además, encuentra siempre eco y compromete incluso a los que se hallan alejados del quehacer artístico. Se explica de este modo el éxito que alcanzan y la satisfacción con que se acogen



tendencias duras de entender para muchos. El apoyo oficial hace que se les mire con un respeto que es el principio del conocimiento.

He presenciado algunas, si no todas, de las luchas que Ricardo Santamaría sostuvo en nuestro ambiente. En particular las que presidieron cada aparición del Grupo Zaragoza, cuyo gran animador era Santamaría, aunque hubiese otros miembros fieles, con muy valiosas aportaciones. Salvo que me engañe la perspectiva de algunos años, saludé con la mejor voluntad y esperanza todos sus intentos renovadores. En ello pudo influir mi inclinación hacia el papel de los grupos en la estética actual. Contó también su evidente deseo de llegar a un público más amplio, de ejercer una función educativa, difícilísimo problema, por otra parte. Y pesó mucho la auténtica calidad que avalaba estas manifestaciones. La importancia de sus planteamientos teóricos puede comprobarse todavía en el *Manifiesto de Riglos*, legado a nuestra pequeña o grande historia.

El Grupo Zaragoza, en el que figuraron Vera Ayuso, Sahún, Dorado, Asensio y Chueca, se entroncaba ideológicamente con *Pórtico*, a través de Santiago Lagunas y de la presencia intermediaria de Vera. Fue como un revulsivo. Trajeron nuevas maneras e insistían en un aspecto que nunca debió olvidarse: la utilidad social del artista. Su agresividad (Santamaría es combativo) produjo roces, que no tienen ya mayor importancia, puesto que sin ellos no existe progreso.

Tenemos por fin presente la obra de Santamaría. Recopila originales antiguos, con auténtico criterio de evolución, arrancando desde los años cuarenta. Resulta, desde luego, muy difícil de encuadrar, porque Santamaría no se para. Su inquietud le hace cambiar y recoger sugerencias de cualquier ámbito vigente en cada momento. Las premuras, como siempre, son responsables de la falta de un catálogo con dataciones ordenadoras. Así que es más asequible reconocer las notas anteriores a la estancia en París que enfocar con hondura las de los últimos años.

De 1948 se expone ya un cuadrito, que despierta interés en su pasta. Y de 1950, dos acuarelas demostrativas de una disciplina en el oficio. Más riguroso a partir de 1953, Santamaría desemboca hacia un poscubismo muy figurativo, visible en *Botellas vacías* o el nocturno de Tarazona. Las raíces geométricas crecen con las pinturas sobre papel de periódico. Entra en juego Santiago Lagunas y también Miró, a los que Santamaría rinde su homenaje. Alude igualmente a Picasso. Las letras impresas llevan el germen del *collage*, que a partir de los sesenta toma un contenido «pop» y responde a nuevas preocupaciones (*Vivre mieux*, por ejemplo). Se interfiere la «action painting». En realidad, sincroniza posibilidades diversas, puesto que de 1960 hay un esculto-pintura en madera. El soporte bidimensional crece desde ahora hacia el exterior, para conducirlo al volumen exento. Mientras tanto, y en superficies planas, los azules y negros, desde 1968 a 1970, hablan de sus contactos franceses.

Me sorprende hoy la perfección técnica alcanzada por Santamaría y la sensibilidad que hace patente. Todavía a modo de cuadro-relieve, destacaré *Vestigios marinos*, *Erosión*, *Fuera del tiempo*, *El rey* y el gran *Panneau mural*. En bulto redondo, las estructuras verticales del *Tótem-Riglos* conducen hasta el *Profeta*. Santamaría imprime a las

maderas un recuerdo metálico, que explica su *Homenaje a González*. Y llegaremos a piezas, excelentes a mi juicio, como los grupos de tablas *Tensión controlada e Impulso roto*, de certero dinamismo.

No es posible abarcar toda una evolución en estas rápidas anotaciones. Pero ahí está Santamaría para un examen más detenido. Compensará a cualquiera que lo intente.

20 DE FEBRERO DE 1973

## Cardona Torrandell expone en Atenas

El nombre de Cardona Torrandell es importante, muy importante, cuando se habla de nuestra pintura más comprometida. Hasta ahora pocos cuadros le conocíamos en Zaragoza. Y es bueno comprobar, con esa experiencia directísima que produce su exposición en «Atenas», que la categoría de Cardona Torrandell no depende solo de unas intenciones, de una desmitificación, por valiosa que esta sea. Se apoya también en una calidad, en unos módulos artísticos. No existen contenidos sin forma. De poco sirve un tema decisivo si se expresa con medios inadecuados, incorrectos, y por ello incapaces de trasladar su verdadera fuerza. Las obras maestras históricas se han hecho al servicio de un sistema político, social o religioso. No se trata, pues, de volver a la defensa del arte por el arte. Pero sin una mínima dignidad en el lenguaje nada puede decirse que valga la pena. He visto a Cardona como un pintor muy considerable. Y eso me convence más que los añadidos anecdóticos que se le colocan. Cardona no es, además, literario, aunque sí, muchas veces, descriptivo. En el extremo opuesto descubro un Cardona volcado sobre la dicción, con dibujos propios de un maestro italiano, a los que se superponen las texturas arrugadas y fluctuantes, en técnicas complejas, que acusan grandes conocimientos de taller.

Cierto que todo está supeditado a unos principios. Incluso se presenta bajo el lema «Numancia-73». «Esa Numancia-Vietnam u Oriente Medio que Cardona vivió allá en su estudio de Villanueva y Geltrú, que es donde parió sus largos y anchos pesares sobre las numancias». Transcribo casi textualmente, para eludir comentarios amplificadores sobre los que ya se han hecho a la obra de Cardona.

En Cardona Torrandell, que interesa mucho como descubridor de nuestro mundo y también como técnico, me desconcierta su barroquismo. El exceso de imágenes, como en los ojos, que él traza llenos de figuras, rompe la atención principal. Así que me inclino por sus composiciones más centradas. Por ejemplo, a sus formatos verticales mejor que a los frisos, más dispersos. Él mismo parece advertir su riesgo en los últimos originales. Las pinturas poseen ya trazos más amplios y estructura más unificada. También en las notas sobre papel. Una de ellas, con distinto colorido al resto, suprime calidades. Su conjunto, sin embargo, se llena con una caligrafía detalladísima y de desarrollo táctil del látex en un ámbito de colores pardos. Una tónica y unos procedimientos personales como vehículo de sus más profundas preocupaciones.

20 DE FEBRERO DE 1973

## Javier Pamplona, en la Galería Naharro

La de Javier Pamplona en la Galería Naharro es otra exposición profundamente marcada por una ideología, por unas preocupaciones sociales, que constituyen un factor insoslayable en nuestro tiempo. Esta vez predomina de tal modo lo que el autor desea comunicar sobre el sistema de presentarlo que, ante la limitación de recursos, cabe preguntarse si no será voluntaria. En cuyo caso estaríamos ante un «arte pobre», donde cualquier acidez o elementalidad de factura es solo adaptar sus criterios formales al argumento de la obra.

Carlos Areán califica la pintura de Pamplona como neofigurativa expresionista. Que predominan en ella los aspectos expresivos está claro. Respecto a las nuevas figuraciones es evidente que Javier Pamplona encaja en algunas de sus referencias, aunque no principalmente en el uso de hallazgos abstractos. Sí, en las incorporaciones objetivas y en la esculto-pintura.

Los cuadros de Pamplona son relieves pintados, a los que, en ocasiones, se añaden alambres, cuerdas o trapos, que completan la composición y, sobre todo, intensifican el asunto propuesto y hacen más incisivos sus caracteres de crónica real.

Encuentro fases distintas en lo que Javier Pamplona nos ofrece. De ellas prefiero la más antigua, en colores mineralizados, grises e terrosos. La apreciación de estas fórmulas plásticas como accesorias y el suprimir elementos accidentales llevan a Pamplona a simplificar e incidir simultáneamente en la violencia cromática: rojos, azules y verdes agresivos. Los resultados son de una crueldad sin concesiones.

En el uso de relieves, destacaría aquellos que se oponen al fondo en contrastes o bien los que intentan armonizarlo, pero sin figuras intermedias pintadas. Javier Pamplona merece atención por su fuerza y por los problemas que plantea. Puede mejorar el tratamiento material y las terminaciones. Creo que tiene conocimientos para ello. Y pese a todos los «artes pobres» del mundo, conseguirá mejor así sus objetivos.

20 DE MARZO DE 1973

## Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972

Hace unos días se inauguraba en el Palacio de la Lonja la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972. Antes de su cierre —la duración es brevísima para un certamen de esta envergadura— parece oportuno volver sobre ella, ya que es nuestro primer concurso y, con todos los defectos que pueda tener, significa las actitudes y orientaciones oficiales del momento. La Nacional se estructuró el pasado año en once sectores (uno con sede en Zaragoza) por un deseo de renovarla, acudiendo a la descentralización. Existía crisis. Dice Campoy que apenas se puede hablar de

continuidad con la Nacional creada en 1956, puesto que su raíz estaba ya muerta en 1971. Se ha intentado crear otra cosa o al menos remozarla desde sus cimientos. Pero, a la vista de los resultados, la iniciativa no ha sido muy feliz.

De las cinco secciones que tuvo, podemos ver aquí las de pintura, dibujo y artes de la estampación o grabado. Es decir, una selección de las mismas, con los fondos adquiridos por la Dirección General de Bellas Artes. A juzgar por lo sucedido en Zaragoza, la sección de nuevas tendencias fracasó rotundamente. En cuanto a la escultura, imagino que no se ha traído por dificultades de transporte. Aunque la verdad es que, entre nosotros, tampoco resultó muy brillante, salvo dos o tres excepciones. El dominio de lo pictórico es moneda normal en estos tiempos. La Lonja ha ofrecido a esta exposición itinerante un marco adecuado. A poco que se mejore el sistema de luces y paneles tendremos en este edificio un local único para muestras de importancia. Es un acierto la agrupación de originales por estilos.

Dominan en número los expresionistas. Siempre ha sido tendencia muy española. Además, tomada con criterio amplio, caben en ella muchos factores distintos. Nuestra zona queda en un nivel excelente. Se incluye, por ejemplo, el valioso óleo de Baqué; las *Crónicas de un suceso*, de Cano, con auténtica calidad en la dicción; la *Isadora*, de Bayo, bien resuelta en los paños y en los contrastes de colorido; el dispuesto bodegón de Ruiz Anglada; el *Alquézar*, de Ignacio Rodríguez, con facilidad y empeño; *Laderas*, de Leoncio Mairal, y *Sos del Rey Católico*, de Manuel Monterde, con sólido sentido de forma. Entre los de otras provincias cabe citar a García Barrena, Olabarri, Massana Mercadé, Cantón Checa, Calderón, Amerigo y Olivares Palacios. Se encuentran en esta demarcación, como es lógico, las más intensas notas de color. La preferencia que doy a los artistas aragoneses es algo más que un interés local, ya que significan una aportación de las más cuantiosas y calificadas.

Por otra parte llama la atención una estable permanencia del informalismo. Se habló mucho de cansancio en este movimiento. Pero quedan en él algunas de las mejores firmas españolas. Voy a citar un único caso en nuestro ambiente: Virgilio Albiac, con una *Oceanografía*, en el contexto de su última exposición madrileña. Cierro que, tal y como aquí se ha clasificado (las delimitaciones son casi imposibles), el informalismo escapa de las formas fluctuantes y permite estructuras, siquiera sean combinadas con calidades o relieves. Véase el grabado de Álvaro Paricio.

Para mí algunos de los registros más interesantes se pulsan en el abstracto geométrico. Es, en su aparente simplicidad, duro de comprender para el gran público. Pero supone un rigor racional que convive, cuando realmente vale la pena, con un gusto y una poética. Destacan las obras de Broto, Equipo G-4, Dolader, Lasala, Casado Lamoca y Sanfeliciano. Resultan claras las influencias de Vasarely y en general de lo óptico. Compruébese en *Negativo*, de María Luisa Fuentes, o en *Homenaje a Lumiere*, de José Cuenca. El espacialismo puede coincidir con aspectos de óptica y con ámbitos geométricos precisos. Pero introduce un elemento de dinámica en el espacio. No se trata tampoco de móviles, como se advierte en el caso de Alejandro Gómez, Frank Carmelitano o López Soldado. Nuevos materiales se fundan, a su vez,

en una renovación de las técnicas, y por ello cabe en orientaciones muy diferentes. No hay demasiado. Alberto Mendívil, Julián Ramos y Sánchez Méndez ilustran estas experiencias.

Poca cosa en paisaje lírico. Casi basta con elegir las magníficas *Tierras sembradas*, de Juan Garcés. Y lo mismo sucede con los ingenuistas, que no andan muy lejos de lo anterior, puesto que serían incomprensibles sin sugerencias poéticas. Es difícil hoy un auténtico *naïf*. Aparece ligado a posturas intelectuales. Así, los óleos de Belén Saro o los dibujos de Montañés y Hernández Quero. Sorprende la poca concurrencia para el surrealismo. Se limita a Timán Kuaris y José Quero. Sin embargo, se insinúa en modalidades de nueva realidad. Así, en el Paisaje para mi silla, de Emilio Prieto, o en las tintas de Cuní.

Dejo para el final el nuevo realismo y la nueva figuración, conceptos próximos, puesto que, aunque el primero insista en su carácter de crónica y objetividad mientras el segundo se liga a los procedimientos informales son presencia de lo expresivo, en la práctica no siempre resultan fáciles de separar. No lo es dividir lo objetivo y lo subjetivo en una vivencia. Sumando los dos —y tal vez la geometría— se encuentra lo más granado de la Nacional. Me parece de mucha calidad la *Mesa camilla*, de José Méndez Ruiz, o bien el *Paisaje*, de Ibáñez Pérez. Más próximo a las pruebas de materiales y más lejos de lo imitativo se coloca en la neofiguración Martínez Tendero. Añadiré en conjunto los nombres de Celia Canato, Antoni Coll, Ramón Díaz, Enrique Gala, Francisco Luis Molinero, Francisco Rojas, Andrés Barajas y Gutiérrez Montiel.

Dibujo y grabado son secciones que han tenido en la fase nacional mayor desarrollo que en la de Zaragoza. Anoto, aparte de los citados en cada tendencia, los nombres de Luis Pérez, Manuel Coronado, Isabel Vázquez, Efrén Pinto, José Ruesga, Francisco Cestero, Óscar Estruga, López Barreto, María Asunción Raventós, Manuel Soria y Mariano Rubio.

21 DE MARZO DE 1973

## Exposición antológica de José Lapayese

La Institución «Fernando el Católico» continúa su magnífica labor de hacer presentes a nuestros principales artistas a través de exposiciones antológicas. Son estas como un reconocimiento de la ciudad para los que ya han salido de ella. Permiten que nuestro público conozca firmas aragonesas que, siendo muchas veces de primera fila, no habían tenido hasta ahora la resonancia que merecen. Y así es en el caso que nos ocupa.

José Lapayese nació en Calamocha y estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. El otro día recordaba la importancia de este centro. Lapayese obtuvo en él un diploma que exhibe con tanto orgullo como el Gran Premio de Lieja (1930), por citar uno de sus muchos galardones. Completó sus conocimientos en el taller de los Albareda, donde permanece hasta los 20 años, para trasladarse luego a Madrid. Es un aragonés cumplido de nacimiento y formación. Y también un cumplido profesio-

nal de las artes industriales. Pocos las cultivan con su sentido y maestría. Así que la muestra presentada resulta un auténtico recreo para los ojos (y para las manos, ya que Lapayese defiende los valores táctiles) de cuantos conocen y gozan los secretos de la artesanía.

Lo artesanal no conlleva aquí ningún sentido peyorativo. Nadie mantiene hoy las discriminaciones de procedimientos y ni siquiera las de original único, aunque los de Lapayese, desde luego, lo sean. Lo importante es la obra bien hecha y terminada. Basta el ejemplo de Lapayese para demostrar cómo técnicas tradicionales se dignifican de nuevo. Dado que la colección es muy amplia y diversa, los cueros pueden singularizarlo. Cordobanes y guadamaciles tienen verdadera categoría por su labor. En realidad las dos modalidades están muy próximas. Se trata solo de asignaciones geográficas (Córdoba o Ghadames), aunque los segundos se hagan habitualmente sobre soporte más fino. El mayor grosor de los cordobanes permite trabajar por incisión (véase Crisantemos). Los guadamaciles se limitan al repujado, que luego se dora y policroma. Ejemplares extraordinarios son los dos reposteros.

En las cerámicas resaltan las calidades materiales, que aprovechan incluso los caprichos del fuego. Pero además del ceramista en su quehacer, hay un pintor de conceptos actuales en muchas ocasiones, que llega hasta la abstracción por sus propios pasos. De su abanico de color dan cuenta las composiciones en ocres, grises y morados, verdes y rojos, rojo-negro-oro, gris y oro... Por la forma destacaría su *Ciudad encantada*. Estos murales ofrecen su faceta más libre y vigente.

En las pinturas sobre tabla y lacas se valoran sobre todo factores de oficio: los dorados viejos, las delicadezas irisadas. Es preciso considerar a fondo su factura, comparables al amor y a las experiencias de la Edad Media. Predominan factores ornamentales en los biombos y en los cuadros de tema marino. Pero no hay que despreciar la decoración, cuando está tan bien realizada. Y tampoco faltan en este sector notas creativas: *Semillero en el jardín*, *Semana Santa en Sevilla*, *Mi puente*, *Puesta de sol*, *Composición abstracta* o *Composición en oro*. Los grandes dibujos, muy interesantes, enlazan con sus estudios sobre madera.

Las esculturas y relieves consideran al máximo el material, el árbol mismo (*Energías* o *Rivalidad*, por ejemplo). Y también las posibilidades del dorado y la policromía, el contraste liso-rugoso (*Exuberancia*), los brillos (*Seísmo*), el metal frente al color (*Mina de oro*), etc. Hay aquí mucha y muy sorprendente modernidad. Un Lapayese que, nacido en el pasado siglo, conserva las mejores virtudes manuales y les suma una juventud de planteamientos y una vitalidad casi increíbles.

25 DE MARZO DE 1973

## El Grupo Gaur expone en la Galería Atenas

La abundancia de exposiciones, entre las que últimamente se cuentan algunas cuantiosas e importantes, puede diluir un poco el interés sobre ellas. Pero no debe pasar desapercibida la del Grupo Gaur, que tenemos en Atenas desde hace unos días. Los artistas vascos que en él figuran ofrecen un balance muy positivo. Basta además el

nombre de Chillida, uno de los maestros de nuestra escultura contemporánea, para darle un atractivo singularizado. Por desgracia, no se ha podido sumar el de Oteiza, como se propuso.

Precisamente Oteiza hace en el catálogo una breve presentación de Gaur (*Hoy*), uno de los cuatro grupos definidores del País Vasco en la estética actual. Gaur, en representación de Guipúzcoa, se une al esfuerzo de crear una escuela. «Todos sabemos ya —dice Oteiza— quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les deben reconocer en nuestro país».

En cuanto a la obra reunida, destacan las aportaciones de Basterrechea, con unas ceras sobre fondo oscuro, excelentes de forma y pulcritud en la solución. Ha traído además esculturas en madera, grandes, con un cierto aire totémico. También se impone Mendiburu, por variedad y número. Así las notables esculturas en madera: *Puño*, un móvil no mecánico, de mucho vigor, con agudo análisis de relaciones espacio-temporales, y *Homenaje al aizcolari*, a manera de lectura táctil, descriptivo y estático. Los pequeños bronce tienen calidad, así como las serigrafías, en la línea que Mendiburu sigue para los montajes de raíces de acacia, y los dibujos sobre papel absorbente, manchados al reverso.

Ya conocíamos a Zumeta en Zaragoza. Exhibe ahora cuadros de envergadura como el gran tríptico. Se valora su color, su valentía y contrastes: amarillos, rojos, negros, verdes y azules, que se mezclan en aparente confusión expresiva. Sistiaga, limpio y enérgico con sus amplios trazos, convence más en las pinturas, de gran impacto colorista, que en los *collages*, donde aprovecha lienzos anteriores. Balerdi expone solamente un dibujito preparatorio, muy cuidado.

Lugar aparte merece Chillida, el mago del hierro. Lástima que se limite a dos piezas y en tamaño forzosamente reducido. La de los cubos es impresionante en su propia escala, por solidez, modulación y volúmenes. La otra posee enfoque lineal, más cuestión de enmarcar el espacio. Completan unos grabados (pruebas de artista) extraordinarios de técnica y muy coherentes con el bulto redondo. Pero aún resulta escaso para explicarnos al Chillida total. Tenemos suficiente para una buena iniciación, que renueva el deseo de verlo en un conjunto a su medida.

30 DE MARZO DE 1973

## Las posibilidades del constructivismo

La exposición que bajo el título «Constructivismo» nos ofrece la Galería Atenas resulta sumamente interesante. Con el citado nombre se agrupan una serie de artistas cuyo común denominador, pese a que los matices puedan colocarlos en escuelas más individualizadas, es la preocupación de construir, en el plano de las composiciones e incluso en el más profundo de la estructura global. Juan Eduardo Cirlot, que siempre intenta precisar los términos al máximo, diferencia construccionismo,

del que la vertiente abstracta es solo una variante (la que cultivaron los Pevsner, por ejemplo), respecto a constructivismo puro y respecto al decorativo. En este último da como nombre más significado el de Joaquín Torres García. En Atenas tenemos ahora tres dibujitos suyos, verdadera curiosidad histórica, ya que se datan entre 1933 y 1937.

Pero no quisiera que estas precisiones condujesen a error. Las dos vertientes más importantes, tal y como aquí se aprecian, son la del abstracto geométrico y, muy coordinada, la creación de objetos plásticos, que se ligan a la escultura, independientes de cualquier figuración. Escultura completa es la de Sobrino, que distribuye placas metálicas sobre un eje triangular, en la mejor tradición de la escuela. De relieves se califican los murales en blanco y negro de Navarro.

Las dependencias con las pruebas ópticas y algunas veces con la cinética quedan patentes. Véase el caso de Cruz-Díez. Me parece muy notable el móvil manual de Le Parc. Con los desarrollos circulares de este tienen clara relación los de Jordi Pericot, que usa módulos cilíndricos o cónicos. Sus sistemas de ondulaciones dan originales que se cuentan entre los más atractivos del conjunto. Con la deformación visual juega habilísimamente Soto.

Figuran en la exposición algunas de las firmas más importantes de nuestro siglo: un Mondrian o un Vasarely. El hecho de que se trata de grabados no disminuye la atención que merecen. Mondrian supone la racionalización y el trato exclusivo en dos dimensiones: el neoplasticismo del «Stijl». Esta línea desemboca en las tendencias concretas (abstracción regular opuesta a la lírica) y en ensayos perceptivos como los de Vasarely, que es precisamente el gran defensor del arte animado y multiplicado. Consecuencia de los mismos planteamientos son las artes de computadoras, a las que recurre nuestro Yturralde, aunque aquí no presente estas investigaciones. Ya conocemos sus figuras imposibles y sus estudios triangulares, a veces tan violentos de color y hasta luminosos. No se debe acusar de frialdad a una plástica que produce notas tan preciosas y sensibles como los grabados de Sempere o elegancias cromáticas como las de Albers, pese al rigor de forma. Y aún quedan posibilidades distintas, más próximas a lo orgánico, como las de Duarte.

Creo que la plena vigencia y el alto valor estético de estas orientaciones se demuestra bien con las serigrafías aportadas por el Grupo Bewegung, de Moscú. Rusia tiene sobre el particular una tradición ya clásica. Pocas veces hemos tenido delante tanta limpieza, tanta precisión y equilibrio dinámico.

3 DE ABRIL DE 1973

## La neofiguración negra de José Vento

La obra de José Vento, que nos presenta la Sala Libros, despierta sensaciones inquietantes. De algún modo descende de la «veta negra» española, de nuestros monstruos y nuestro tremendismo. Está llena de sugerencias biológicas, de alusiones a



infraseres. Es un mundo, un mundo terrible, visto a través del autor y, en consecuencia, una interpretación en la que se entrelazan factores personales. Pero, sea como fuere, se aleja de la pintura preferentemente temática. Por el contrario, está próxima a los intereses de materia y a la dicción informalista. Ofrece aquí ensayos diversificados e incluso un enfoque que recuerda a las formas fluctuantes.

Se hacen hoy precisiones entre la nueva realidad y la nueva figuración. Como establecer campos interesa, siempre que se trate de orientar al público y no solo de etiquetar al artista, señalaré que en el primer estilo domina la objetividad, mientras que en el segundo la representación se asume con un criterio plástico, para el que aprovecha las experiencias abstractas. Convive además con elementos subjetivos de raíz expresionista. Así que, sin intentar agotarlo con ello, Vento resulta un ejemplo cumplido de neofiguración.

Sus procedimientos, que por cierto contribuyen a la desigualdad del conjunto, van del óleo al acrílico, pasando por el *collage*. En este obtiene excelentes calidades la pequeña *Imagen* o bien *Algo se come a algo*. El color es denso, a veces ensuciado, sin preciosismos, habitualmente oscuro, pero con abundancia de variantes: casi monocromo en *Ancestros*, ácido en los rojos y amarillos de *Mamá, ya sabes...*, más grato en los azules de *Tótem*.

Distintos son los timbres de cada técnica y el trato de pasta, con algunas muestras de relieve. El blanco gana terreno (*Situación, Capitel*) y a su lado las estructuras geométricas, que se aprecian también en *Homenaje a un pan invento*. Existe, junto al biologismo, una evidente resonancia espacial. Ya se ha dicho que es difícil agotar a Vento. Pero sus principales características están en la factura y, en cuanto a contenido, en la expresividad: una poética casi morbosa, con la que Vento se hace testigo-intérprete de cuanto pasa ante sus ojos.

14 DE ABRIL DE 1973

## Artistas aragoneses en la Galería Prisma

Hace unos días comentaba la inauguración de la nueva Galería Prisma con una interesante y numerosa muestra de artistas aragoneses contemporáneos. Conviene volver sobre ella y sobre las palabras con que Camón Aznar presenta a los expositores, referidas a las dificultades para constituir una escuela en nuestra región. Ciertamente, como dice el profesor Camón Aznar, existe unidad de temperamento. Transcribiré otra vez sus palabras: «No es coral, pero cada uno lanza una nota que no por solitaria distorsiona el conjunto». Sin embargo, pocos grupos estables se han conseguido formar y casi nunca (se anotaba ya en el siglo XVII) se ha ofrecido una imagen propia y definidora. Hay grandes individualidades, de importancia, pero que apenas se identifican como aragoneses. De distinto modo sucede en otras zonas, como Cataluña, por ejemplo.

Concretándonos al presente, es casi imposible encontrar aquí unas líneas directrices. Tomemos, entre las firmas de primera fila que ahora se han seleccionado, un

agresivo Saura frente a la rigurosa delicadeza de Salvador Victoria incluso en dirección similar, por abstracta y luminista, compárese la actividad expresiva de un Viola con las preparaciones impecables de un Orús. No vamos a descubrir hoy a ninguno de estos pintores. Tampoco el buen gusto y la facilidad de Beulas, la maestría colorista y los actuales planteamientos de Albiac, o los bronce rotundos de Pablo Serrano, que imponen su presencia y su carácter táctil, su vigor y sus contrastes. Nadie duda de sus valores, aunque falte el hilo conductor que los aproxime unos a otros. Su individualismo no tiene carácter peyorativo. Es un hecho, un hecho que dificulta su localización. Los que para nosotros resultan temperamental e indiscutiblemente aragoneses, llegan a integrarse en distintas áreas. Me gustaría saber cuántos, fuera de Zaragoza, conocen el origen de Viola, Victoria o Pablo Serrano.

La exposición, por lo demás, es interesantísima y confirma lo mucho y bueno que se puede hacer. Ahí están dos curiosos cuadritos de Aguayo o la prueba de Balagueró. Me parecen una auténtica sorpresa las aportaciones de Conchita Duclós, con empaque y calidades, muy por encima de lo que hacía últimamente. Se afianza Cestero, con el que habrá que contar para el futuro. Reaparece Galdeano, con un lugar indiscutible. En cuanto a los originales de Vera y Sahún, creo que son antiguos. Ambos sostenían direcciones muy válidas y conviene volver sobre su obra. Mantienen la categoría, dentro de sus orientaciones, Ruizanglada y Borreguero. Así como los dibujos de Duce y las flores decorativas de Pilar Aranda. Notables la estructura solidísima de Lecea y el paisaje de Mairal. Está aquí lo más granado de la pintura aragonesa.

17 DE ABRIL DE 1973

## En Atenas, grabados de Juan José Torralba

Cuando el mejicano Juan José Torralba expuso por primera vez en Zaragoza, hace ya cinco temporadas, advertimos su notable técnica de grabados, con variantes que iban desde el aguafuerte al linóleo, pasando por la punta seca. En su obra predomina hoy todavía la perfección del procedimiento. No es corriente una obra gráfica tan sólida y de tantos recursos. Aprovecharé para repetir que esta puede tener unos valores por encima del cuadro único. Por más que ahora se tienda a singularizarla con los tirajes numerados. Pero eso es otra historia.

Volviendo a Torralba, recuerdo las versiones de la creación, de conformidad con el libro sagrado *Popol-Vuh*, dentro de un ámbito americano. Claro que Torralba conectaba ya entonces con la corriente mágica y lírica barcelonesa y se aproximaba mucho a la abstracción. Ambas cosas, la huida de lo figurativo y el regusto catalán, aparecen hoy con plena nitidez. Aparte de elementos simbólicos o improntas —como las manos—, la estética de Torralba es ajena a descripciones, se acerca al fluctuar y calidades del informalismo, además de recoger usos de la pintura de acción. En lo material, estampa en sistemas semejantes a los de Clavé o bien a los de Tàpies, incluso en los relieves. Al mismo tiempo, le influye la estética de estos pintores.

Entre los originales grandes de Torralba hay notas excelentes, como *Erupción*. Ha traído una serie pequeña, también en color, con ejemplos nobles de su manejo:

*Kosmos* o la delicadeza de *Transparencia*. En negro, consigue certera visualidad con las reservas blancas o golpes de rojo. Domina todos los efectos que el grabado puede proporcionarle.

19 DE ABRIL DE 1973

## Torcal expone en la Sala Bayeu

La pintura de Francisco García Torcal, que nos presenta la Sala Bayeu, me parece muy agradable, con un atractivo ambiente poético y una técnica adecuada en sus recursos. Torcal no ha prologado hasta ahora las exposiciones individuales. Así que celebro esta tan coherente. Existen, desde luego, matices en su evolución, pero dentro de una sensibilidad y con unas mismas preferencias cromáticas, que se decantan sobre todo en los azules, sin faltar algún toque caliente como centro de atención. Véase en *Violín náufrago*. Maneja Torcal unos timbres de fluorescencia y contrasta hábilmente las formas sobre los fondos oscuros. Es el caso de *Fragmento infinito*.

El aire lírico y misterioso, con el que encajan a la perfección los títulos de sus obras, le aproxima a ciertas variantes magicistas de las escuelas catalanas. Denota la influencia, a mi juicio beneficiosa, de Will Faber. Se advierte clara en *Sinfonía extrema*, *Astros para soñar* o *Fundar una distancia*, que añaden signos como datos. En general, está más sujeto en los originales más antiguos, por ejemplo, *Sueño sumergido* o *Donde nace la lluvia*. Aumenta hoy la referencia viva y también el desarrollo espacial, hasta tal punto que se puede hablar de espacialismo temático: *Lucha en el sol*, *Constelación enigma*, *Sembrando estrellas*, etc. Pero no debe buscarse un asunto de modo literal y pormenorizado. Es como una iniciación, como una sugerencia. Carece de interés el insistir en etiquetas abstractas o no. Ciertamente hay alusiones reales y a veces figuras, con un carácter simbólico (*Deteniendo la noche*). La tendencia tiene contactos con las corrientes surrealistas, siempre en su dirección más poética.

Los contenidos de Torcal, de indudable validez, se sirven con unos conocimientos de oficio y materia, con una visualidad muy llamativa, propia de los medios publicitarios, sin que se degraden en absoluto por este lenguaje. Torcal es uno de los artistas con que debemos contar en Zaragoza.

24 DE ABRIL DE 1973

## El Grupo Azuda-40 expone en la Lonja

La exposición del Azuda-40, a cuyo acto inaugural me referí hace pocos días, es verdaderamente importante y creo vale la pena volver sobre ella. Incluso el marco elegido, el Palacio de la Lonja, que suele reservarse para acontecimientos artísticos de primera fila, contribuye a valorar el conjunto, como consolidación definitiva de unas intenciones. El montaje resulta muy adecuado. Por una parte, señala el principio

colectivo. Y por otra, aísla suficientemente a los expositores. Con ello hace constar una nota típica del *Azuda*, ya que no se trata de un equipo de trabajo ni de una serie de pintores unidos por determinada confluencia estética. Su vínculo es el de la generación y también el de unas inquietudes comunes. Cada uno mantiene su estilo individual, en el seno de un grupo flexible, que está dando mucho de sí. Conviene volver a la Lonja y comprobar la abundancia de público, un público que además se compromete y participa en el arte mucho más de lo que es norma.

Las divergencias de enfoque no impiden al *Azuda* unos planteamientos prácticos y significativos. Pese a quien pese, constituyen el núcleo más interesante de Zaragoza a su nivel de edad. Son pocos los puntos de contacto, aunque exista un talante común. Podrían trazarse paralelas entre la geometría de Lasala y la de Dolader, o entre algunos recursos de Bayo y de Giralt, por ejemplo. Incluso entonces, la sensibilidad será distinta. De modo que el equipo de trabajo, que tal vez sea posible en el futuro, difícilmente anulará sus personalidades. Si en algo cabía mejorar aún su presentación (la mejor que hemos tenido en la Lonja), pudo hacerse incluyendo tres o cuatro cuadros en gran formato. Esta hubiera sido la oportunidad de colaborar varios miembros.

Individualmente capta a primer golpe la obra de Cano. Tiene el don de lo espectacular, de la escenografía, servido por una técnica muy hábil y conocedora, en ágiles toques plásticos. Es buena pintura, aunque sorprenda y desmitifique al mismo tiempo. Hace jugar al visitante con sus *Tres pelotas, un duro* o con sus ventanas. Impresiona con su *Gran colgajo* o con la fuerza del *Retablo*.

De calidad indudable encuentro también a Pascual Blanco, temático y combativo, social y sexual. No caben engaños con su factura «pobre», su agrisado colorido, sus desarrapados *collages*. Sabe y con hondura, hasta en un terreno académico, tan alejado de sus apariencias. Adapta la gramática a su ideología.

José Ignacio Baqué es como un pintor que resucitase en el «Azuda», por gracia de una labor progresiva. Sus *Paisajes interiores* poseen una especial calidad lírica y misteriosa, que recuerda ámbitos catalanes. Entiende Baqué el color y la estructura. Sobre ella descansan los signos, los grafismos y las anotaciones tecnológicas.

En cuanto a Pedro Giralt, lo encuentro en franca superación. Su vertiente neofigurativa se tiñe de un suave erotismo. Pero es cosa difícil de abordar en pocas líneas. Convince ahora su mayor delicadeza, sus transparencias tenues, su distribución zonal. Opone los fondos, muchos de ellos en colores ingratos (sus verdes o rosas) a refinadas dicciones en la figura.

De Natalio Bayo esperaba ya los frutos de un tema a su medida. Las presentaciones, de gran impacto visual, se implican en un asunto de sugerencias surreales. El excelente dibujo de paños encaja con las envolturas. Sus perfiles florentinos riman dentro de esta nueva mentalidad.

Antonio Fortún continúa el asentamiento que marcaba su última individual. Aparte del curioso *Homenaje a Picasso*, que puede ser un nuevo camino, amplía los colores con que cultivaba su dirección vitalista, casi biológica. Se sirve de tintas planas, en esquemas rítmicos y curvos, relacionados en cierta manera con los de Joan Miró.

José Luis Lasala aborda la geometría como un problema de espacio, es decir, con auténticas resonancias espacialistas. Ahí están sus matrices, sus relieve-hueco. Y ahora las esculturas, las figuras dobladas y abatidas. Lasala depura el gusto y hace entrar un cromatismo sensible. Véase en *Crónica del Castellar* o en *Homenaje a Rothko*.

En la geometría caben multitud de soluciones. Y la de Vicente Dolader es rigurosísima, sobria, densa en el color. Supone un abstracto venido desde el cubismo y que de algún modo vuelve a él, a la par que recupera el volumen. Aparece sólido, con la solidez natural de un sistema cristalino. Varias veces he comentado la validez de la abstracción geométrica, como una de las direcciones más vigorosas hoy. En Azuda está muy bien representada, puesto que este grupo nos da una síntesis de posibilidades actuales.

28 DE ABRIL DE 1973

## IV Premio San Jorge de pintura

Se exponen durante estos días en el Palacio Provincial las obras seleccionadas en el IV Premio San Jorge de pintura, cuyos resultados se hicieron públicos recientemente. Las aportaciones fueron muy numerosas, de modo que ha sido preciso eliminar bastantes originales por limitaciones de espacio. El tono medio queda así favorecido. Da cuenta también del interés creciente por este concurso, feliz iniciativa de la Diputación, que nos permite pulsar cada año los valores pictóricos aragoneses. No ha existido esta vez el tema obligatorio, que tan raros efectos trajo en la última temporada. El carácter es más actual y progresivo, aunque, como contrapartida, los juicios de comparación parezcan más difíciles.

El Premio San Jorge, con la Medalla de Oro, recayó en Antonio Alonso Fuembuena. Su *Concepto A-A* tiene envergadura y es apto para la comprensión de muy diversos criterios, ya que posee indudables apoyos de factura junto a un enfoque vigente. Desarrolla una implantación de formas plásticas en espacios delimitados y planos. Aparece más formal que colorista. Fuembuena es todavía muy joven y señala algunas influencias locales, que no empañan su buen hacer. En su pasada trayectoria apuntaba ya metas importantes.

Las Medallas de Plata y Bronce fueron para Vicente Dolader y Martín Ruizanglada. Dolader nos ofrece un excelente díptico, muy riguroso y equilibrado, abstracto geométrico (su habitual estilo), con inclusión de perspectivas y tonos de mayor impacto visual —también más extensos— que los acostumbrados. Ruizanglada consigue una mayor delicadeza cromática y en la dicción, para matizar sus abundantes recursos. El bodegón galardonado, que centran sus blancos característicos, gana también en estructura frente a etapas anteriores.

Pudo considerarse entre los primeros a Virgilio Albiac con su *Oceanografía-5*, informalista, luminosa, de extraordinaria técnica en sus pigmentos disueltos a modo de aguadas. O bien a José Ignacio Baqué, que obtuvo diploma. Su cuadro cuenta

entre los mejores que le conozco, con sus oposiciones zonales y adendas de *collage*, grafismos y siglos. Tiene sensibilidad y una poética personalísima. Añadiré Ángel Aransay, que conserva sus fondos rojos, pero cambia las preferencias coloristas y moderniza la figura, sin pérdida de tensión ni de importancia temática. Obsérvese que Aransay es el figurativo más pleno en una tendencia contemporánea. Y, por último, Pedro Giralt, ya que supera todavía lo presentado en la Lonja por lo que respeta a finura y aciertos.

Merecidos diplomas hubo para García Torcal, lírico, casi preciosista y muy exacto; para Eduardo Laborda, por su manejo de pasta y color, y para Manuel Usón, dentro de su atractiva pintura popular en blancos y azules.

Interesa mucho la fuerza expresiva de José Luis Corral y del equipo Enciso-Cano; así como los planteamientos ambiciosos de Cásedas y Morer; el curioso *Cordón umbilical de un paisaje*, de Gregorio Villarig; el gran formato de Ángel Grávalos; la nota, quizás demasiado simple, de Cestero; el mundo orgánico y vivaz de Fortún o la buena realización de Badías y Esparcia. Cabe sumar los nombres de Javier de Pedro, Trullenque, Salavera, Fuentes, Lanzarote, Mairal, Gimeno, Escacho, Rallo, Moreno, Rodrigo, Lalinde y Larroy.

28 DE ABRIL DE 1973

## Ramón Puig expone en la Sala Libros

El valenciano Ramón Puig Benlloch, que la Sala Libros nos presenta por primera vez en Zaragoza, es un pintor hecho, con un largo historial en el que se cuentan varios murales importantes. Neofigurativo en el más exacto sentido de la palabra (incluso ha pasado una época de abstracción) y un poco fuera, como tal, de módulos regionales, conserva la impronta levantina. Así entiendo su preferencia colorista sobre los problemas de forma y también la propensión a lo suntuoso en la factura.

Ramón Puig se apoya en una buena formación de oficio. Aparece hábil y cuidadoso. Sus conocimientos y sensibilidad le inclinan a mantener valores tradicionales, por lo que resulta lógico encontrar reminiscencias y entonaciones de pasados maestros. Y más cuando, por su carácter expresivo, suponen un precedente de la nueva figuración. Porque la obra de Ramón Puig es actual y no un simple reflejo de museos. Asunto que es preciso entender, dado que todos los artistas parten de estilos anteriores, sin que ello disminuya la originalidad de los verdaderamente creativos.

Los temas de Ramón Puig se inclinan a lo expresionista, de modo muy español, sobre todo cuando su tema es triste, como en el niño del *Desamparo*, de remoto ascendente goyesco. Hay melancolía, pero no se exagera lo monstruoso. Existe en ocasiones un punto de crítica, de irónica versión, pero sin demasiada acritud.

Los cuadros más antiguos, como el contrastado y luminoso *A los sesenta*, se desentienden de la pasta. Coinciden además con la técnica exclusiva de óleo. Luego la hace mixta y se interesa por las texturas y acumulaciones. A este tipo pertenecen los signos

del Zodiaco, entre las que destacaré *Cáncer, Leo, Sagitario y Capricornio*. Muy llamativas son las manchas libres de *gouache*. Parece como si Ramón Puig nos diese las primeras etapas de su realización, lo inacabado, válido ya de por sí.

Aprecio principalmente de Ramón Puig: su colorismo, sus luces y —más todavía— su concepto cálido y humano.

22 DE MAYO DE 1973

## Exposición del Sanatorio Psiquiátrico Nuestra Señora del Pilar

Muy interesante la exposición que nos ofrece la Sala Bayeu. Se trata de pinturas realizadas por los pacientes del Sanatorio Psiquiátrico Nuestra Señora del Pilar, en su taller de expresión plástica que dirige Julia Dorado. El primer problema que se plantea es el modo de abordar estas manifestaciones. Pienso, por encima de cualquier otra circunstancia, que son arte y como tal han de verse. Lo confirmaba así el director del centro, doctor Paumard, en las breves palabras pronunciadas durante la inauguración. Ciertamente que se observan aquí caracteres personales, algunos, por cierto, de gran sensibilidad estética. Pero todo cuadro es susceptible de interpretaciones psicológicas, que de suyo no añaden valores. Lo importante es que sirve de vehículo expresivo, de comunicación y manifestación. Constituye un lenguaje.

En las muestras colectivas, como esta, resulta preferible un criterio global. En este caso llama la atención el tono ingenuo del conjunto. Claro que todas las aportaciones no son literalmente «ingenuistas». Muchas parecen también «expresionistas». La etiqueta carece de importancia. Sobre ello insiste Leopoldo Irrigüible en el catálogo. La autenticidad convence. Si fallan las normas académicas es porque los autores las desconocen. Están lejos de la postura preconcebida que enturbia tanto *naïf*.

Y con su verdad por delante, los expositores consiguen cosas tan convincentes como el color vibrante de Manolita, los minuciosos dibujos de Elisa, los sensibles paisajes de Collado, la fuerza de Lucrecia, el encanto primitivo de Daniel o las facetas siempre originales de Adriana, Ricardo y Santiago.

25 DE MAYO DE 1973

## Xavier Cugat en la Galería Atenas

La exposición de Xavier Cugat llena los ojos de colores y alegra, siempre que uno no se empeña en buscarle los tres pies al gato de su pintura, es decir, si no se preocupa demasiado de normas académicas, de valores establecidos, ni arrastra prejuicios a favor de un arte serio y trascendente. La colección tiene verdadera gracia y sus cuadros deben tomarse como son. Atraen al público —eso está comprobado— que

además llega predispuesto desde el principio por la «imagen», por la personalidad optimista de Cugat.

Lo primero que llama la atención al entrar en *Atenas* es el colorido, el flamante e intenso colorido. Dice Faraldo que se puede hablar de ultramar Cugat o de ciclamen o de cadmio ídem. Y es que no aceptan módulos convencionales ni límites tampoco. Aparece como una vitalidad visualizada. Hay algo de joven, casi de infantil. Pero nada de ingenuo. Queda claro en sus líneas, en unos trazos segurísimos, capaces de las más extremas simplificaciones, expresivos de una síntesis instantánea y feliz. Lleva la forma hasta el esquema o hasta el arabesco. Deja correr la mano libre. Se recrea en su movimiento, con un ritmo ligero y musical. Cugat es también un caricaturista de primera, sin respeto y sin rencores.

Xavier Cugat roza todo con su humorismo. Una burla suave, sin intenciones malignas, recorre sus bodas, sus nacimientos, sus experiencias médicas, sus melodías plásticas, sus serenatas. La jocosa crónica, en fin, que hace de un mundo picarescamente contemplado y vivido. Nada falta en el desfile de viñetas: el juicio o la subasta, la vendedora de pájaros o las flores, las escenas mejicanas o las aragonesas. Ciertamente que unas gustan más que otras, son más limpias o tienen mayor impacto. Pero ahora es lo de menos. Puede ignorarse incluso si sabe o no el oficio material de pintor. Los resultados son alegres. Y, desde luego, sabe muchas cosas.

27 DE MAYO DE 1973

## Tapices y obra gráfica de María Asunción Raventós

El conjunto que María Asunción Raventós presenta en la Sala Libros produce un efecto suntuoso y sorprendente. Me interesa mucho la renovación del tapiz. Y trabajos como los ahora expuestos señalan lo que da de sí esta técnica, cuyas funciones decorativas (en el puro sentido de la palabra) pueden ser hoy incluso más adecuadas que las de una pintura.

Grau Garriga, a quien admiro por sus tapices innovadores y que ha sido el maestro de María Asunción Raventós en la escuela de San Cugat del Vallés, comentaba que la tradición tapicera más absoluta tiende a perderse desde el Renacimiento. Se han logrado después ejemplares magníficos, como aquellos para los que Goya actuó de cartonista. Pero casi siempre, quisieron interpretar la pintura en materiales textiles y no sacar las verdaderas consecuencias del proceso. Es el sistema contemporáneo, tal y como lo entienden Grau Garriga o María Asunción Raventós, el que vuelve a darle a la materia y al específico entrelazo su propio valor. Los resultados serán excelentes.

Si se miran las piezas de María Asunción Raventós, sus borlones o sus flecos, los distintos grosores de trama, sus matices de factura, se comprende que en cartones previos y pictóricos solo cabría una sugerencia respecto a las calidades que se nos



ofrecen. Usa María Asunción Raventós cuanto sirve para tejer, desde lana hasta goma. Los recursos nuevos se dan por añadidura.

Campea en toda la obra un gusto colorista. Ahí están los blancos de *Paraíso perdido*, o —con cálido contraste— los de *Homenaje a Casals*. Y se suma el rojo de *Iván el Terrible*, las densas armonías de *Marrakech* o la riqueza cromática de *Mediterráneo*. La distribución de masas, siempre importante, se simplifica y agudiza en *Mensaje de paz*, menos acusada de volumen. Junto a lo visual, juega siempre la textura, para crear ese aspecto táctil que invita a poner las manos. Y puesto que María Asunción Raventós comprende el verdadero ambiente del tapiz, lo liga al muro, en el que deposita su espíritu coloreado y sensible.

Se añade una estupenda serie trabados, algunos de tirajes reducidísimos, que llegan hasta dos solamente. Así, en *Homenaje a Buñuel* o *El Ángel Exterminador*. Es obra gráfica muy considerable y pulsa los resortes con extraordinario conocimiento de oficio.

2 DE JUNIO DE 1973

## José Beulas expone en la Diputación

Desde hace unos días tenemos en la sala del Palacio Provincial una importante exposición del pintor José Beulas, uno de los principales intérpretes del paisaje aragonés, dentro de unos módulos contemporáneos. Me referí oportunamente al acto de inauguración y he tenido ya varias ocasiones de comentar en detalle la obra de Beulas. Pero conviene insistir en algunos aspectos. Primero, porque Beulas arrastra un crecido número de imitadores. Y, además, porque los originales que ahora nos ofrece marcan ordenación cronológica y permiten comprobar el desarrollo del artista.

El «beulismo» es un fenómeno al que nos tienen acostumbrados casi todas las colectivas y concursos. Siempre hay dos o tres autores que recogen sus planteamientos de nuestras tierras y nuestros lugares. Incluso se deslumbran con la dicción material y pretenden reproducirla. Es difícil no dejarse seducir por Beulas, cuya impronta es muy grande. Claro que existen también factores de contemporaneidad. Beulas, que llega al límite mismo de la abstracción sin cultivarla, es pariente de cuantos han suprimido lo accesorio en la naturaleza: un Arias, pongamos por caso. Pero Beulas sabe hallar el equilibrio justo entre el tema de apoyo, plenamente reconocible, y la función plástica. Su característico «paisaje integral», de horizonte muy alto, deja solo lo que necesita (si descontamos pequeñas anécdotas como los carros y borriquillos accidentales). A la vez, conserva tales ligaduras con la realidad que no produce incomprensiones. No cabe considerarlo realista, puesto que somete las cosas a su criterio pictórico. Las define. Da su esencia con una gratísima apariencia. Se explica así que otros deseen aprender esa fórmula mágica, a un tiempo moderna y convincente para cualquier público.

Si se observan los cuadros entre 1954 y 1961, descubriremos cómo Beulas ha perfilado su propia síntesis. Aparece por entonces más denso, más construido, más oscuro y con mayor juego de empaste. A partir de aquí, se decanta y agudiza. Se ilumina también. Comienza por el color: sus grises, sus rosas, sus sienas y amarillos. Todo se limpia como ante un aire diáfano de montaña. Llegan por último los verdes, un juego de renovación más ácido y difícil. El estudio, que partió del natural y mantendrá su huella, desemboca en una recreación, un previo esquema de zonas, incluso a riesgo de repetirse. Crece la sabiduría, la absoluta seguridad en el toque. Y disminuye la pasta. Tal vez en sus nítidas acuarelas, de las que exhibe un par de excelentes ejemplos, aprendió el arte de reservar y mantener el soporte como fondo. Preside ahora la elegancia, la soltura, el golpe como un vibrante centelleo. Nos da una imagen consciente de su obra: un «beulas» genuino, que tiene por creador al mismo Beulas.

2 DE JUNIO DE 1973

## Cerámica de María Dolores Gimeno en la Sala Gambrinus

La exposición de María Dolores Gimeno de Garriga, una artista aragonesa nacida en Cariñena, aunque residente en Barcelona, me ha parecido acogedora y bien montada. Vale la pena insistir en lo conveniente que resulta la Sala Gambrinus para estas colecciones, para las piezas de tamaño pequeño, particularmente cuando se trata de las llamadas artes industriales.

Me interesa mucho la cerámica. Su revitalización supone un hallazgo de nuestro tiempo. Y parece lógico centrarla sobre todo en las vasijas, a las que prefiero llamar cacharros, palabra más popular, de contenido muy semejante, si se le quita el matiz tosco que conlleva. En este caso es ajeno a la obra que nos ocupa, por su elegancia y refinamiento. Pues bien, de María Dolores Gimeno me atraen más los jarros, los bols, las bomboneras... Están más ajustados al ceramista, incluso en el aspecto decorativo. Aparte del torno, puede entrar aquí el modelado exento.

María Dolores Gimeno domina los recursos de color y textura. Goza con las aportaciones del fuego alto. Hace en su artística «cacharrería» cosas más sencillas y directas que en los murales. Se apoya en las calidades, en lo táctil y en unos motivos simples y oportunos. Se confía a la abstracción que reclaman las curvas geométricas. Son muy notables las «formas», creativas en el doble sentido (véase el número 70) de volumen y aspecto en superficie. El colorido y sistemas de María Dolores Gimeno tienen un claro aire catalán. Ella se formó en la Escuela Massana y, dentro de una personalidad propia, conserva un regusto de Lloréns Artigas.

Comprendo, no obstante, que la autora se incline por los cuadros cerámicos, a causa de envergadura y posibilidades. Destacaré las composiciones abstractas. Pero también presenta originales figurativos estructurados con sabiduría, como en el caso de *Mujeres*. Hay en el mural campo para variantes de tema y procedimientos.

Usa con precisión el relieve y los contrastes entre el material coloreado y las zonas vidriadas o mates. Entiende los ritmos de línea. En cuanto a los asuntos, ofrece diversidad. Algunos son ligeros, ilustrativos, sobre todo en las notas infantiles. Quizás el dibujo no alcance la altura de la cerámica en sí.

La suma es muy positiva, María Dolores Gimeno enlaza felizmente gusto, oficio y concepto.

12 DE JUNIO DE 1973

## Enrique Larroy expone en La Taguara

Enrique Larroy presenta en Arte-Bar La Taguara una exposición con el curioso título «Cincuenta y seis kilos de mercancías». Aparte de sus intenciones críticas (o más bien en consonancia con ellas) la encuentro interesante, imaginativa y de un marcado tinte experimental. Larroy, un joven pintor zaragozano, hizo su primera salida al público el pasado mes de enero, conjuntamente con Fernando Palacios. Me pareció que las ideas superaban entonces sus posibilidades de oficio. Pero ha desarrollado mucho en pocos meses. Y aunque le falte camino por recorrer, puesto que un arte de ensayos como el suyo mal puede detenerse, mejora hoy los montajes, la limpieza y los recursos.

Se le ven todavía pruebas de procedimiento similares a las anteriores. Empalma con aquellas *Tensiones de gota*, que contrastaban la mezcla de pigmentos con el fondo negro. Incluso en este sentido ha progresado su dicción y su estructura. Afina la distribución en zonas e introduce nuevos problemas con mayores tendencias ópticas. El cambio se sigue con claridad a través de originales intermedios. Desemboca en una gran preocupación por la fotografía, en cuadros, de negro y blanco, a partir de una nota radiográfica, en la que se sujeta a la sugerencia real. Ya en el último «San Jorge» Larroy aportaba un monocromo sobre estos planteamientos. Suprime la química pasada en favor de un óleo más dúctil. Consigue así ejemplares muy ajustados, como el número 3, hasta llegar al díptico, de notable densidad. Resultan muy precisos los dobles paisajes (color e interpretación fotográfica) favorecidos por el formato pequeño.

La evolución de Larroy está al margen de una disciplina académica. Pero aquí, como en cualquier estilo, cabe perfeccionar el lenguaje para mayor efectividad. Larroy lo intenta hasta el momento con muy buenas trazas.

14 DE SEPTIEMBRE DE 1973

## Esculturas en hierro de Manuel López

Dentro de las IV Jornadas Culturales que patrocina el Ayuntamiento, la Galería Naharro nos ofrece una exposición del joven escultor Manuel López. Se trata de piezas en hierro, aunque gran parte hayan sido patinadas con apariencia de bronce,

a base de talco y óleo, en un verde característico. Manuel López, dentro de un contexto actual, mantiene relaciones históricas. Es muy visible el contacto con Rodin. El juego de luz en superficie lleva a calificar a Manuel López como impresionista. A ello podrían contribuir también, pese a lo mal que el estilo se acomoda con la escultura, algunos abocetados o discontinuidades y el movimiento, con carácter de instantánea, que ejemplifican *Niñas saltando* o *Columpiándose*. Se añaden otras influencias, como la de Gargallo, en el profetesco *Paso del tiempo*.

No se comprende en Manuel López el disimulo del verdadero material, con la supuesta pretensión de embellecerlo. Desde luego, las pátinas verdes antes indicadas (algunas de excesiva viveza) se aplican sobre originales cuya concepción se inclina al modelado. Pero en definitiva usa hierro y una técnica más propia de él, al modo que lo explica en su presentación. Nos da así buenos logros, como *La primavera*, y, en su volumen más rotundo, *Retrato de la madre*. El auténtico metal se deja ver simultáneamente con una mayor entrada de la línea. Es el caso de *El espejo*, tan interesante por su idea. Para la *Pequeña cabeza* el trazo se ha convertido en arabesco puro. Con este fluir lineal y con las valoraciones de hueco nos remonta otra vez a Gargallo. Y obtiene las mayores sugerencias de contenido. Mientras que en algunas ocasiones busca más las notas costumbristas: *A rodada fiador*.

Desde el punto de vista académico tiene fallos en la articulación de masas, como si se resintiese de dibujo. Pero los factores de forma, en general, son estimables. Y Manuel López da cuenta de un concepto valioso, que promete logros mayores, siempre que no se deje arrastrar por lo descriptivo.

27 DE SEPTIEMBRE DE 1973

## Maturén expone en la Sala Barbasán

Creo que muchos de los visitantes a la exposición de Ángel Esteban Maturén pensarán que ese arbitrario conjunto de cuerdas, ferretería, etcétera, constituye una toma-dura de pelo. Y así es, en buena medida. El *show* Maturén no lo integran solo las esculturas (por así llamarlas) o las fotografías. Queda incompleto sin la actitud del público. Este tiene la obligación de abrir la boca ante las últimas aportaciones de la vanguardia, aunque no las entienda, o bien ha de indignarse, pensando que el artista se burla, en lo que no anda desencaminado. Pero hay una tercera posibilidad, y es la de divertirse, simplemente divertirse, como Maturén lo ha hecho en su proceso creativo. No se le debe reprochar. El recurso de provocación al público tiene una vieja raíz, casi clásica, desencadenada por el dadaísmo. Y también la estética de los objetos encontrados, que al recogerlos y exhibirlos se transforman en obras de arte. Así, esas virutas de torno, esos recortes de plantillas, materiales humildes, desechos de industria, se prestan divinamente al juego. Cabe hablar de «arte pobre» una de las tendencias en boga. Y todos contentos, puesto que es verdad.

Pero aquí viene lo peligroso. Maturén roza en superficie problemas importantes. Enuncia cuestiones que están en el ambiente, como la del «arte conceptual», en cuanto el autor solo indica lo que podría realizarse, y la del «Land art», desarrollado sobre la tierra, sobre la misma naturaleza, visible en las magníficas fotografías de Joaquín Alcón. Al no ser explícito, contribuye al desconcierto.

Maturén me parece muy vivo e inquieto, el más inquieto de su joven generación. Está bien informado. Siempre «a la última». Lo que tiene sus riesgos, cuando el trabajo real no acaba de responder a las ideas. Sus exposiciones, muy distanciadas entre sí, resultan incoherentes. Como contrapartida presentan novedades. Y no es lo de menos esta última nota de humor, aparte de más sesudas cuestiones. «Puede recibirse como un curso de espiritualidad para ejercicio de la inocencia primera». Son palabras de Ángel San Vicente, cuya presentación, con las fotografías antes citadas, se cuenta entre las principales virtudes del montaje.

4 DE OCTUBRE DE 1973

## Baqué Ximénez expone en la Galería Atenas

La exposición de José Baqué Ximénez, a cuya apertura en la Galería Atenas, dentro de las IV Jornadas Culturales, me referí oportunamente, confirma el lugar destacado que el artista ocupa en nuestro medio. Baqué Ximénez es uno de los pintores más serios, a un nivel de técnica, con que contamos en Zaragoza. Resulta ocioso repetir aquí su historial y sus numerosos premios. Además, el currículum es solo una relativa garantía. Debo recordar, no obstante, la participación de Baqué en el Grupo Pórtico, de la cual pudimos ver unas notas retrospectivas en la temporada última. Tal vez desde Pórtico conserva aún Baqué la estructura, herencia del cubismo, digerida hoy en un estilo inconfundible.

La colección que nos ofrece Atenas es importante en calidad y número. Recoge obra actual, aunque incluya originales ya vistos en concursos, como *Susana*, por ejemplo. Los más notables valores del conjunto residen, a mi entender, en el color. Baqué se lanza a por todo. Ahí están sus verdes, rojos o morados característicos. O el difícil uso de negros. Estamos ante un colorista valiente, casi barroco en sus audacias. Un prototipo magnífico sería *La botella verde*. Baqué plantea además problemas y armoniza pese a las dificultades.

En cuanto a la pasta, le confiere una riqueza pictórica. Por asociación, más que por estrechos parecidos, me recuerda a Sutin, a quien Baqué admira. Lo que sí queda claro es un regusto de expresionismo, en materia y en tema. Se podría evocar desde el negro Solana hasta el neofigurativo Ángel Medina. Baqué goza de amplia cultura plástica, aunque —afortunadamente— evite imitaciones y sepa asimilar lo justo.

La estética de Baqué no es siempre fácil. Hay algo ácido y riguroso en su color, que da la contrapartida en los asuntos. Así que algunos sectores preferirán sus paisajes, más ligeros, más atrayentes, más sencillos. Pero tienen mayor envergadura e impor-

tancia las composiciones. Y también abren otro campo a la expresión. Tomemos *La bronca*, *Chica con gato* o el gracioso *Caballero de la mano en el pecho*. Surge su humor crítico, junto a notas de poesía, como *La costurera*. O bien esas versiones anómalas de lo deportivo: *Flores para el vencedor* y *Córner*.

Es poco habitud (y muy valioso) que un colorista expresivo, de viva luz, concuerde con una pasta trabajada y unos planteamientos tranquilos y bien meditados. Poco queda al azar en la obra madura de Baqué Ximénez.

13 DE OCTUBRE DE 1973

## Antonio Fortún en la Sala Barbasán

La Sala Barbasán nos ofrece una nueva exposición de Antonio Fortún, a quien ya habíamos visto en dos individuales y en varias colectivas, sumándose sus aportaciones como miembro del Grupo Azuda-40.

Fortún declara que no se considera un profesional y que en su obra predominan los factores creativos. Celebro que, por una vez, el pintor coincida plenamente con la opinión expresada en comentarios anteriores. Me disgusta repetir las cualidades de cada artista hasta convertirlas en tópico. Pero casi siempre se mantienen unas características dadas. Y en el caso de Fortún le define su calidad de aficionado. No porque sea incapaz para los valores académicos de oficio. Más bien porque estos significan poco en sus cuadros, donde campea la autoexpresión y el propio gusto, por encima de las consideraciones técnicas. La plástica contemporánea admite muy bien los modos personales. Con mayor motivo, cuando se apoyan sobre una cultura y un trato continuado con el mundo pictórico. Insistiré en que Fortún es graduado en Artes Aplicadas y dirige además una galería de arte.

Su considerable exposición actual recoge originales con distintos procedimientos, si bien mantiene la unidad de estilo. Los dibujos, de línea muy fina, animados con trazos de color, son los que presentaba el pasado año. También los *gouaches*, tan coherentes con su pintura grande. En esta, las últimas variaciones aparecen en la serie de «cabezas» sobre fondo amarillo. Poseen gran impacto y resultan muy sugerentes en su curvada complejidad, como injertos de bulbos. Véanse las piezas 12, 14, 15, 16 y 21. De mayor envergadura y más simplificado en los ritmos cabe seleccionar el número 13. Prosigue su colorido alegre, plano y hasta ornamental: los rojos, azules, verdes, amarillos y negros, con algunos grises y «butanos». Todo muy neto. En cuanto a sus monotipos, pertenecen también a experiencias recientes. Los números 8, 9 y 10 se confían en parte al gesto libre. El número 20 logra, por la absorción del papel japonés y con los toques posteriores, un excelente juego de calidades.

Fortún es vitalista. Sus creaciones descubren fuerza e incluso capacidad material de trabajo. Los refinamientos de conocedor se hermanan con un directo simplismo. Lo suyo es una vertiente expresionista abstracta, pero sin fórmula, Fortún admite sugerencias y aun claros elementos figurativos. Desprende una vida elemental y lo hace con autocomplacencia. Da sus sueños y aspiraciones hechos forma y color en la pintura.

25 DE OCTUBRE DE 1973

## Vaquero Turcios en la Sala Luzán

El gran número de exposiciones que se acumulan durante estos días impide comentar todas ellas con detalle. Sin embargo, conviene volver sobre la del pintor madrileño Joaquín Vaquero Turcios, a la que ya me referí con motivo de su inauguración y de la conferencia-coloquio que entonces tuvo lugar. Vaquero Turcios es una firma reconocida y con muchos premios y trabajos de envergadura en su haber. Creo innecesario repetir ahora su currículum. Por otra parte, lo que hoy tenemos ante los ojos no refleja toda la categoría de su autor. Cabría calificar varios de los cuadros como menores. Tal vez para valorar en justicia a Vaquero Turcios sea preciso recurrir a sus murales, de los que el caballete es subsidiario. Además, el estado de conservación de algunas obras expuestas es francamente flojo, con lo que desmerece el efecto conjunto.

Las creaciones de Vaquero Turcios están marcadas por el carácter de un muralista. Ofrece un aspecto arquitectónico en doble vertiente: el asunto y los planteamientos. Como tema son en su mayoría edificios monumentales. Y en cuanto al enfoque están más cerca de la gran pintura renacentista que de los principios sociales y comprometidos del mural contemporáneo. Parece lógico que Vaquero Turcios, con su larga formación italiana, se incline por modalidades del *Quattrocento* y se dedique sobre todo a la forma, con absoluta primacía sobre el color. Es un claroscuro, de masas grandiosas, sobre las que cualquier golpe cromático parece simplemente añadido. A Vaquero le van mejor las zonas de grisalla y ocre, los cuadros entonados, sin estridencias, que cualquier preconcebida intención de colorismo, como cuando introduce los rojos. Dibuja y compone muy bien, lo que ya es suficiente.

Con mucho de clásico, Vaquero Turcios sabe hallar además un entronque con su tiempo. Procura huir de la simple descriptiva. Cada una de sus iglesias, de sus puertas y murallas, corresponde a una versión estilística. Estructuras, ritmos y calidad textural se ponen al servicio de una idea, casi de un arquetipo. Las piedras parecen humanizarse o se convierten en un esqueleto calcinado de su modelo. Precisamente —y en contra de las opiniones del mismo autor— tienen mucho de racional, de conceptualista, aunque atraviesen por una elaboración expresiva.

Vaquero Turcios posee estilo y buen oficio. Su exposición abre una nueva temporada en la Sala Luzán, que promete ser importante.

25 DE OCTUBRE DE 1973

## Tharrats expone en la Galería Atenas

El de Joan José Tharrats es un nombre importante para nuestra pintura. La fundación del Grupo Dau al Set (1948), en el que participaban, con Tharrats, Tàpies, Cuixart y Ponç, junto a los escritores Puig y Brossa, queda ya como fecha impres-

cindible en el arte contemporáneo español. Y Tharrats no se ha dormido en sus laureles de pionero. Si alguna palabra domina en todas las críticas y en la bibliografía a él dedicada, es la de inquietud. Ha tanteado continuamente posibilidades. Por eso, y aquí en Zaragoza, donde se le ha visto poco, puede resultar difícil definirlo o identificarlo con una manera exclusiva. Creo que Tharrats, más que una constante de tendencia, la tiene de actitud: siempre despierto en la búsqueda, siempre preocupado por el problema de material, por la experiencia de calidades. El «Dau al Set» traía ya un mensaje inconformista. Desde entonces Tharrats ha caminado mucho: informal, esculto-pintura, murales movibles... Areán le atribuye un neodadaísmo «avant la lettre». Otros le colocan en los movimientos espaciales. Así, Tharrats está a la cabeza de muchos capítulos, tal vez demasiados. Pero su importancia real, incluso teniendo en cuenta los magníficos lanzamientos de la escuela catalana, resulta evidente.

Todas las pruebas de Tharrats se apoyan en una noble capacidad de dicción. Podemos comprobarlo en la muestra que nos ofrece Atenas. Su técnica y gusto están claros en las musculaturas. Son una especie de monotipos, con muchas complejidades, a los que se suma el *collage* (número 9, por ejemplo). En algún caso aparecen grafismos gestualistas, como los de un Hårtung. La serie de litos me parece también excelente. En particular sus zonas erosionadas o de emulsión.

Las pinturas grandes amplían el estudio sobre mezclas de pigmentos y sobre su trato. La incompatibilidad desemboca en texturas, cuarteo, resquebraja, descubre superficies. En el color dominan los azules característicos. Con ellos, con el negro y el blanco, se consigue mucho, aunque Tharrats suma contrastes (como el rojo-azul) y distintos matices. Ocasionalmente veremos aquí incorporaciones, como la esponja o la brocha. Por lo general, reina el equilibrio entre la acción y, el control, entre las fluctuaciones y las figuras geométricas. Son estas las que apuntan ámbitos espaciales, que riman con las pulsaciones de materia. Véanse *Cadandes*, *Genesi 7*, *Instantania* o *Geminis*. Estarnos, en resumen, ante una exposición que se debe visitar.

6 DE NOVIEMBRE DE 1973

## Fotografías de Avellaned y Navarro en Prisma

En la Galería Prisma, con todos los honores de cualquier exposición de pintura o escultura, Pedro Avellaned y Rafael Navarro nos ofrecen una excelente colección fotográfica. Y encuentro justo y significativo que se equiparen así con el talante de cualquier arte mayor, sin recelos ni supuestas diferencias de categoría. Debe admitirse que se trata de un lenguaje, apto para expresar, tan válido como el de los pinceles y los colores.

Recuerdo ciertamente la interdependencia entre fotografía y pintura que se consagra en el impresionismo (influencias de luz, de encuadre). Pero no es imprescindible



el recurso histórico, porque los originales de Avellaned y Navarro demuestran las relaciones por sí solos. Se puede señalar en ellos un instantaneísmo o un expresionismo, pongamos por caso. Navarro nos habla de sus realizaciones sobre la obra de Gaudí y de sus proyectos sobre estudios a nivel de abstracción en el cuerpo humano o de formas basadas en Le Corbusier.

Ninguno de los dos autores se esfuerza por definir un estilo al margen del otro. Han montado una serie en común, con unidad, bajo el lema y tema de las «Brujas», lleno también de resonancias culturales. Avellaned alude a lo fantástico, a Edgard Allan Poe, por ejemplo. Las imágenes son muy sugerentes y de gran altura formal. Juegan relativamente poco con las calidades tradicionales y mucho más con el contratipado, las difuminaciones, el aspecto de grano y hasta con las transparencias. Culmina aquí todo un proceso. Estamos en el mundo del valor, en la estética del blanco, negro y gris, coherente con el asunto, tan adecuada para él como pudo serlo el aguafuerte. Interesa ahora la plástica, por encima de consideraciones acerca del procedimiento. «Creo firmemente —dice Avellaned— que la fotografía no debe limitarse a reproducir, sino a crear. Para mí es mucho más interesante un fotógrafo de mediana técnica y poderosa imaginación que lo contrario.

6 DE NOVIEMBRE DE 1973

## Exposición-mercado de arte en la plaza de Santa Cruz

Ayer, a partir de las once de la mañana, se inició en Zaragoza una nueva modalidad de exposición, un mercado de arte al aire libre que, organizado por la Comisión de Cultura de la Asociación Aragonesa El Cachirulo, tendrá lugar todos los domingos. La iniciativa promete, ya que la participación de artistas fue considerable (dieciséis en total) y la de público magnífica. La plaza de Santa Cruz, un emplazamiento adecuadísimo, estuvo hasta las dos de la tarde llena de curiosos y aficionados, que se interesaban por las obras allí ofrecidas. A la apertura asistieron nuestras autoridades. El Ayuntamiento ha prometido su apoyo, a fin de que el nuevo mercado artístico tenga todas las ventajas posibles.

Después de una mañana en la plaza de Santa Cruz, cabe asegurar el éxito de esta primera edición. No tanto por la importancia de las piezas expuestas como por el número y la actitud de los visitantes. Había, desde luego, cosas de calidad, en gran medida pertenecientes a pintores jóvenes, puesto que los «consagrados» —por lo visto— no se arriesgan. Luego hablarán de socialización del arte, socialización de treinta mil duros el cuadro (es un decir) que no es mal precio. En fin, otra de las paradojas contemporáneas. Pero, de verdad, uno de los sistemas prácticos de llevar arte a la mayoría es ponerlo así, sin pretensiones, en la calle, al alcance de todo el mundo. Y, a ser posible, barato, para que resulte asequible. En este caso hubo hasta pósteres de 35 pesetas.

No se trata de seguir en detalle a los que colaboraron ni de hacer una crítica. Estoy seguro de que la próxima vez crecerán bastante. Se habla de poner también escultura. Y no vendrían mal algunas pequeñas facilidades de montaje, algún modo de colocar las obras más altas, por ejemplo. Aunque aquí no se buscan complicaciones. La plaza de Santa Cruz es de por sí un marco estupendo, un sitio donde se puede pasar una buena mañana de domingo. Espero que todo marche y el optimismo se confirme. Vale la pena.

7 DE NOVIEMBRE DE 1973

## Martínez Tendero, en la Diputación Provincial

Antes de su cierre —desgraciadamente se están haciendo exposiciones muy cortas— resulta indicado volver sobre la muestra de Martínez Tendero en el Palacio Provincial, ya que se trata de uno de los pintores jóvenes más interesantes con que contamos. Le avala, aunque esto no sea todo para un artista, el haber obtenido el III Premio San Jorge y la medalla de oro de la V Bienal Premio Zaragoza. Pero no es caso de repetir un currículum al que ya nos referimos con motivo de la inauguración.

Puesto que es la cuarta individual que monta en nuestra ciudad, creo que existen pocas dudas respecto a los sólidos valores de Martínez Tendero. Tiene una excelente técnica. Pinta bien, para convencer a conservadores y vanguardistas. Sobre una base académica, sobre unos conocimientos, descansan sus ambientaciones y profundidades, así como las delicadezas de dicción, las veladuras y otros limpios recursos. Si cabe discutirle algo, es la mayor o menor fuerza de los contenidos.

El año pasado veía en Martínez Tendero un impulso para superar su inclinación lírica a la blandura. Solo en este aspecto me desconcierta ahora, ya que parece vencerse hacia un cierto preciosismo y renunciar a empeños más importantes. Nos trae una hermosa colección, cuidada como nunca y servida con auténtico gusto. Pero casi todos los cuadros son de formato reducido y repiten su problemática, su espectacular luz central, pongamos por ejemplo. Quiero decir, sin embargo, que cualquier inconveniente ha de tomarse en su escala. Y la de su altura permite exigir, porque si Martínez Tendero cristaliza completamente el estilo, le imprime trascendencia, tendremos algo de mucha categoría.

Martínez Tendero exhibe un alarde de factura. Su perfección y minuciosidad de terminado es grande. Respecto a etapas anteriores, amplía hoy el color, a partir de los azules característicos, introduciendo nuevos tonos. Se apoya aún en los fondos oscuros, que admiten también variaciones. Contrasta luminosidad y sombra. Y hay notas felicísimas de blancos, como en la obra de mayor envergadura. En ocasiones recuerda a Viola, por sus golpes de claridad, que actualizan tenebrismos museales. Otras, los desvanecimientos de un Pancho Cossío. Siempre con personalidad propia. Aparecen algunas figuraciones muy explícitas, si bien para Martínez Tendero

representación o abstracto me parecen extremos sin mucho sentido. Es más definidora su exquisita capacidad de matiz, su hacer irrefutable.

13 DE NOVIEMBRE DE 1973

## Ruizanglada expone en La Taguara

La exposición de Martín Ruizanglada en Arte-Bar La Taguara es la mejor, la más madura que ha presentado hasta el momento, aunque no signifique —afortunadamente— la etapa en que el pintor se detiene, alcanzado su límite de estilo, y busca una manera o copia de sus propios cuadros. Ruizanglada abre cada vez posibilidades inéditas. Ahí tenemos, para corroborarlas, un par de temas espaciales, semiabstractos, en plena coherencia de colorido con el resto de la obra. O bien los dos asuntos, intencionados y sociales, que se apartan algo más. En un terreno de factura, aparte de contenidos, prefiero al Ruizanglada de los paisajes y bodegones. Pero resulta interesante que siga en pie de experiencias, que un pintor hecho demuestre su inquietud. Ruizanglada suma ya un currículum muy considerable. Su lista de «algunos premios conseguidos» se acerca a la veintena. Esto supone una sólida garantía para su público. Y cabe preguntarse cuántos, en su caso, buscarían otros derroteros. Hace falta valor para decidirse.

Hice la presentación de Ruizanglada en catálogo conociendo toda la obra a exponer. Por eso me preocupan más ahora estas cuestiones previas que la descriptiva de pormenores. Sus facultades pictóricas son evidentes. De cualquier modo insistiré sobre algunos puntos. Por ejemplo, en sus virtudes de mancha, de primera disposición. Y también en su luminosidad, más que en su colorismo. Ruizanglada atravesó una época con grandes impulsos cromáticos, de la que incorpora hoy solo el matiz. Vuelve al apoyo en sus blancos y grises característicos. Con ellos, violados y ocreos constituyen como una armonía, que unifica y cohesiona el conjunto. Ha disminuido —en cambio— lo geométrico, la ordenación de esquema, aún visible en las casas y en un par de bodegones. Elige las modulaciones de pasta, las transparencias, las calidades. Sabe decantar el gusto, la elegancia de dicción, y evita vencerse hacia lo expresivo. Pero recomendaré, si alguno piensa en frialdad, que pulse la nota sensible, tan clara en sus lienzos.

Ruizanglada pinta bien y mejora cada día. Para qué complicar las cosas, cuando esto es lo importante.

17 DE NOVIEMBRE DE 1973

## Hanton expone en la Galería Prisma

Hemos visto poco a Hanton por nuestra ciudad desde los años —sobre 1948— en que formaba para Zaragoza, junto con Aguayo, Lagunas, Laguardia y Vera, uno de los núcleos más valiosos de la vanguardia española. Desde 1956 reside en París. Sus

regresos han sido esporádicos. La última vez, a la Sala Libros, con una antología excelente, que reunió cuadros como para formarse ideas claras respecto a su evolución. Hanton es verdaderamente honrado, de los que no piruetean modas, de los que cambian cuando sus sentimientos se lo exigen o las necesidades de su pintura lo solicitan. Fue abstracto e incluso con preocupaciones por la materia, un pionero entonces, pero eso ya queda en historia y los datos fríos no me bastan con Hanton, porque tiene para mí una enorme calidad emotiva. Si buscara el tono preciso, el tono clave de cualquier comentario, debería entrar aquí en un terreno poético, en la desesperada lírica o en la tranquila tragedia que emanan de su obra. Y temo que los factores subjetivos de un Hanton, al que conozco desde hace mucho, sean difícilmente transmisibles. A él le preocupa la comunicación, el lenguaje. Pero cuenta con colores y formas plásticas en sí, mientras que cualquier escrito sobre ellas será metáfora. Si hay pinturas que podrían expresarse con fórmulas, las de Hanton, en otro polo, solamente se contendrían en un poema, un poema de Nivaria Tejera, tal vez, con su propia voz, con los cálidos matices que utilizaba en su presentación.

Puede resultar así inconcreto y lamento la necesidad de objetivarlo. Decir cosas como el interés de Hanton por una problemática de espacios, por unas relaciones entre superficie y profundidades. Aún entonces conviene aclarar que primero son las figuras, en su movimiento o en su estática. Ellas piden un ámbito donde vivir. Ellas crean las disposiciones, marcan las oblicuas o diagonales y, algo más, estructuran en el sentido profundo. Añadiré que Hanton cambia en los recursos cromáticos y pretende ir hasta el no-color, que lucha, avanza y retrocede. Gana ahora sensibilidad, le influye el colorido francés, como implantado en el ambiente que le rodea. Se encontrarán en Prisma notas desde 1969, más densas. Alrededor de 1971 sobreviene un impacto, que le vuelve al ascetismo español. Luego recupera aspectos anteriores. Adquiere hoy su máxima finura. Respecto a la temática es en algún modo neofigurativo, sin colgarle la etiqueta. Mucho más que las descripciones le seduce el contenido, las ideas absolutamente soldadas a la dicción, abrazadas en un conjunto inseparable. Hanton se impregna en su tiempo. Pero no lo describirá con pormenores. Solo quiere hacerle visible.

18 DE NOVIEMBRE DE 1973

## VI Bienal de pintura y escultura Premio Zaragoza

A todos nos preocupa la buena marcha de la Bienal, por ser el certamen más importante de los que se celebran en Zaragoza. Se hacen, versión tras versión, intentos continuos para asentarla, y este año se enfocaron mejor las cosas desde el principio, aunque las modalidades de premio único, previstas en las bases —y que no se han cumplido a rajatabla—, hacían temer la ausencia de muchos artistas. Las firmas de prestigio no corren riesgos. Se trata de un problema común a todos los concursos, tanto que hasta la Bienal de Venecia o la Nacional de Arte Contemporáneo, por poner un ejemplo español, optan por la supresión de premios, mitigada en parte por

las adquisiciones. Existe entre los profesionales una tendencia a considerar el arte como no competitivo, a la que se unen los dispares criterios para elegir entre obras diferentes de intenciones, escuelas y procedimientos. Resulta imposible seleccionar hoy sobre una base de oficio y tampoco conviene atenerse solo a la capacidad creadora, a la renovación y a la vanguardia, porque se arriesga el construir un nuevo academicismo, de signo opuesto al histórico. Se discute la viabilidad de estos procedimientos para la promoción, el contenido de los mismos, así como el estatus social del artista. Posiblemente en este último punto y en el desfase respecto a las funciones de comunicación residen los mayores escollos. Conviene clarificar ideas y temo que algunos contribuyan al confusionismo reinante. El sentido social de que blasonan las orientaciones más avanzadas es poco compatible con las vías comerciales de distribución, con el cuadro de «cuarenta mil duros», con el «punto», con el coleccionista medio burgués, con el arte como valor de inversión y, en fin, con todo el tinglado.

Pero estas son consideraciones generales y es preciso centrarnos en la Bienal. El Ayuntamiento, con el que colabora la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, ha realizado un esfuerzo muy positivo. Seguí, en su día, la recepción de originales y llegué a temer que esta labor quedase sin recompensa, porque la calidad era bastante floja en principio. Se ha conseguido al fin un buen nivel. Se notan las iniciativas del nuevo comisario, Félix Adelantado, que afectan también a la organización y relaciones públicas de la Bienal. Hubo que hacer drásticas eliminaciones. No envidio al jurado por su criba ni tampoco por la compleja concesión de premios, aunque estimo que ambas misiones se cumplieron acertadamente. Sobre la última, solo cuesta entender que el mundillo conozca la lista de antemano y no se comunique oficialmente. Pero son asuntos menores. Si se mira lo expuesto sin prejuicios, habremos de convenir en que, dentro de lo posible, se eligió muy bien. José Quero, pongamos por caso, destaca de una forma neta, y ya se sabe que compartió el primer lugar con Salvador Victoria, cuya categoría es indiscutible. En el número global, ya que no en las medallas, se impone la presencia de Zaragoza. Es aceptable la nacional y escasísima la extranjera (contaron las aduanas), que conviene suba en el futuro, para alcanzar resonancia exterior.

Resulta difícil encontrar un hilo que conduzca en el conjunto expuesto. Tal vez una distribución por tendencias lo facilitase, pero tenía inconvenientes. De un lado, las direcciones están poco definidas; y de otro, al hacer separaciones se hubiera quebrado el espacio arquitectónico de la Lonja, que tiene verdadera belleza. El montaje y la luz son los más adecuados que allí se han hecho. Hay poquísimo, prácticamente nada, en vertientes como el arte de materiales pobres, el conceptual y demás digamos novedades. ¿Encajan con el marco? Así el Grupo Forma» que puede mejorar, pero tiene inquietudes, produce cierta indignación. Creo que esta va en sus propósitos. Lástima que una respuesta del público no cabe en el ambiente. Por cierto que, en lo colectivo, sobresale el Azuda-40, un cuadro pintado en común, de envergadura, que no distorsiona la composición global. Queda entre los mejores. Los nuevos modos de figuración (neofigurativos y nueva realidad) tienen mucho menos margen del que cabría suponer. También las resurrecciones surrealistas y el ingenuismo, aunque,

en este, Isidoro Carrascal dé una nota deliciosa. Abunda en cambio la abstracción, desde la geométrica —como la de un Dolader— hasta la informal de un Viola, fuera de concurso, con su tenebrismo imponente. Cuando dicen que el abstracto decae, lo considero pura teoría o incluso moda, ya que en la práctica sigue ofreciendo resultados. Además, muchas notas expresivas. Luego dirán que no tenemos expresionismo español, porque piensan en módulos similares a los de Alemania.

No pretendo seguir las obras una por una. Interesa poco en las colectivas y menos cuando los autores característicos se han comentado en exposición individual. Así sucede con los citados Quero y Victoria (la Medalla de Oro compartida) o con las menciones especiales de Baqué Ximénez, el *Azuda* y Natalio Bayo. La de Ahmed Mohamed Nawar, dentro de la neofiguración, tiene evidentes calidades. Por su sólida y excelente técnica convencen Miguel Ángel Albareda, Francisco Lorenzo Tardón, María Carreras, Manuel Navarro y Gloria Merino. El exceso de fueras de concurso nos referiría otra vez a las consideraciones iniciales. Figuran de este modo, y merecen la mayor atención, Vladi, Nemesio Antúnez, Zañartu, José Gamarra y Ernesto Deira (casi toda la participación extranjera), así como Antón Villa, Aransay, Méndiz, Soria Gasca, Cañada, Félix Adelantado y Martínez Tendero. Aparte de la dicción preciosista de Capozzoli, necesitarían comentario en detalle las obras de Benessat, Torcal, Gutiérrez Montiel, Alonso Fuembuena, García Mulet, Jesús Fuertes, Eduardo Laborda, Lamiel, Fortún, Ana Ruiz, Juan José Mayor, Izaskun Arrieta, Fade Rowland, Pilar Fuentes, Francisco Soriano, Luis Marco, Usón, Sanz Magallón, Corral, Lecea, Mairal, Jesús Sus y Bruno Widman. A falta de un catálogo definitivo, espero que las citas sean correctas.

En escultura sorprende la cantidad y calidad relativa. He opinado otras veces que la auténtica escultura (la de piedra, la de esculpir) decae en nuestro tiempo. Me alegra, pues, encontrarla representada con mucha dignidad. Igualmente lo están el metal, la madera, los plásticos y materiales no definitivos. Los movimientos y experiencias suelen darse menos marcados que en la pintura (con excepciones, desde luego), puesto que los volúmenes se aferran a lo real y acompañan más el pensamiento humanista. Dan prueba los conseguidos ritmos y masas en la *Meditación*, de Jaume Roca; el clasicismo con valiosa factura de Félix Burriel; las estilizaciones de José Lamiel y Manuel Rodríguez, o la madera de Francisco Rallo. El arte animalista tiene una curiosa faceta ornamental en Víctor Delfín Ramírez, con sus hierros, bronce, aluminio y cobres, a los que cabría sumarles el caballo partenonesco de Alfonso Pérez. Enrique Salamanca (Medalla de Oro) nos trae móviles metálicos, de superficie pulida, que ya hemos comentado en exposición individual. Hubo menciones para las formas orgánicas, con pátina negra, de Elorriaga; para las concavidades de José Luis Pequeño y para la preciosa sencillez en el mármol de Luis Alonso. Verdadero interés encuentro en los módulos metálicos de Ugarte, así como en las aportaciones de Antonio Guaras, Manuel Aguado, José Carrilero, Luis Puntos, An Oneu, Iñaki, Giménez Casas, Lizalde, Manuel López, Antonio E. Maturén y Francisco Vargas. Fuera de concurso deben destacarse las de Amador Rodríguez —extraordinaria— y Santos Calero.

21 DE NOVIEMBRE DE 1973

## Francisco Echauz expone en la Sala Luzán

El pintor madrileño Francisco Echauz, que ya ha venido otras veces a la Caja de Ahorros de la Inmaculada y estos días expone en la Sala Luzán, ha demostrado siempre sus cualidades técnicas (sobre todo referidas a la forma) y unos planteamientos cerebrales, tal vez algo fríos, pero equilibrados y rigurosos. José Hierro dice de él, al presentarlo, que «el acierto de Echauz consiste en abrir una ventana sobre nuestro mundo que nos permite ver su desolada oquedad. Y que lo ha hecho con la objetividad —aparente— de un notario que se limita a dar fe, haciéndonos creer que no toma partido». Nos introduce así en las preocupaciones actuales de Echauz. Si su factura ha sido sólida desde el comienzo, por ser excelente dibujante, su renovación de las últimas temporadas consiste en los contenidos. El deseo de poner su obra en el terreno de los testimonios le lleva a la oposición significativa entre lo biológico (o más bien lo humanizado) y lo mecanicista, la tecnología que de algún modo oprime al hombre. Tanto lo quiere así Echauz que utiliza incluso pormenores temáticos y nos describe, por iconos directos, problemas como la polución (caso de las sierras mecánicas y demás).

Resulta notable en Echauz el ajuste de estas ideas con la dicción. La máquina se define por un exacto proceso lineal; el ambiente hostil, a través de los fondos planos y de los ámbitos geométricos; la vida, por las zonas más pictóricas y tratadas de las masas interiores, de los paños y hasta en detalles hiperrealistas, del tipo de la flor. Pese a que todo forma un conjunto inseparable, me interesa más de Echauz la refinadísima factura que estas nuevas inquietudes. Véase la pulcritud de los dibujos, con sus *collages* por adición de tramas, o bien la perfección general de sus pinturas y serigrafías. Existen hoy cambios en su criterio respecto al color, que ganan registros. Lo veo más cálido, más próximo, como para contrarrestar cualquier posible rigidez.

Echauz es una firma importante y en alza. Su gran virtud, además de en el conocimiento de oficio, reside en el cuidado autoanálisis que depura e impulsa su evolución.

2 DE DICIEMBRE DE 1973

## Tres hiperrealistas en Atenas: Boix, Heras y Armengol

La exposición que tenemos estos días en Atenas es importante y muy espectacular. Se trata de tres pintores valencianos: Rafael Armengol, Arturo Heras y Manuel Boix, de una misma generación —andan por los treinta y pocos— y afectos a una pintura de realidad que, sin extremar semejanzas con el americano, cabe definir como hiperrealismo. Sus formulaciones adquieren todavía mayor interés, dado que en Zaragoza se ha visto poco de esta tendencia. El hiperrealismo tiene, a mi entender, contactos con las primeras fórmulas surrealistas, en las que se pretendió, a través

de una descriptiva detallada, alcanzar realidades por encima de las visibles. Solo en un contexto parecido, es decir, en trascender la realidad, en dar nuevas versiones de ella por saturación, a fuerza de ilusionismo llevado hasta el extremo, se justifica una actitud que, de otro modo, queda en puro oficio virtuosista.

Esta pintura, y me atengo a las de los tres expositores, requiere una técnica sabia, desarrollada en el sentido histórico. Pero tal vez se burla de su propia sabiduría y nos hace ver lo fácil que, en cierta manera, resulta para un buen profesional resolver volúmenes, espacios y calidades. La fotografía, la aparente objetividad absoluta (que luego no lo es tanto), enseña el camino y hasta presta a los pintores su ayuda para formar imágenes. También los sistemas publicitarios aportan sus recursos. Todo en nuestro tiempo, pero con la misma rara perfección que reclamaríamos en un maestro del Barroco.

Cada uno deja su propio matiz. Armengol, con mayores contenidos, de más preocupada impronta social. Sus cerdos abiertos, perfectísimos en el terminado, se apoyan sobre interpretaciones fotográficas con todo su timbre, incluso en los desenfoques. Imponen una materialidad aplastante, lo mismo que sus embutidos o el tenedor y la cuchara sobre ámbitos arquitectónicos.

Heras alcanza la cumbre del ilusionismo, del engaño al ojo, en las telas quemadas y rotas que descubren el bastidor, en los papeles arrugados, en las etiquetas. Todo pintado tan fielmente que obliga a cerciorarse. Es la exhibición, sobre la base de un impecable claroscuro.

Las notas más sensibles corresponden a Boix, próximo a la metafísica en sus paisajes misteriosos (recuerdo otra vez el surrealismo). Dibujante excelente, será capaz de trucos como la hoja fingida o de precisiones dignas de un geométrico. Impresionan sus series de rostros o manos, con inquietante sugerencia.

Entre los tres manejan múltiples posibilidades de dicción. Cada cual sacará sus consecuencias en cuanto a intenciones. La exposición hay que verla.

6 DE DICIEMBRE DE 1973

## En Libros, pintores españoles de la Escuela de París

En la renovación de la pintura contemporánea, a partir del posimpresionismo, París es generalmente el centro donde se forjan las nuevas tendencias, y los franceses tienen un papel importante en su desarrollo, si bien no siempre las encabezan como innovadores, puesto que la aportación extranjera será decisiva ya desde el precedente de un Van Gogh. Debería hablarse de una escuela internacional con sede en París. Y esta escuela queda mutilada, resulta casi inconcebible, si se prescinde de nuestros artistas.

La exposición que Libros nos presenta recoge algunos de los pintores españoles afincados en París, con un criterio de actualidad, aunque se incluyan los de fallecimiento reciente. Xurriuguera hace, en el catálogo, una sustanciosa presentación y



relaciona las principales firmas desde principios del siglo xx. Parece notable coincidencia que Picasso llegase justo en 1900. Pero no quiero transcribir una lista de nombres que, por otra parte, recogería los más cotizados de nuestro mundo pictórico. Me limitaré a los que ahora podemos ver en Libros, con originales de dispar importancia y significación, como cabe suponer en una colectiva.

Destaca, especialmente, la obra global de Joaquín Peinado: su transparencia, el finísimo dibujo que estructura sobre el fondo. Es como si el cubismo atravesase por un tamiz de lírica. Véase el óleo *Botella de vino y alcachofas*. Debo añadir a Orlando Pelayo, cuya poesía se hace más áspera, menos encalmada. Pelayo es un neofigurativo fundamentalmente plástico, al que le preocupan problemas de tonos y composición. También me interesa mucho Ginés Parra, tan expresivo y denso en sus colores. O Celso Lagar (que murió en un manicomio), representado aquí por un cuadro preciso, formalista hasta la sugerencia de escultura. O Vilató, tan lúdico, tan suave como alegre.

Por la cuantía de la obra expuesta, por su grata visualidad y buen gusto, atrae Grau-Sala; por sus valores de materia y dicción, Sales; por su factura exacta, Óscar Domínguez; por su construcción contenida, Bores; por su colorismo inquietante, Antonio Guansé. Y se añaden todavía Creixams, de la Serna, Luis Fernández, Pedro Flores, Sobrado y Viñes, cada uno de los cuales suponen diferente estilo personal. Alguien dijo que los pintores españoles de la Escuela de París son como «un mapa de ausencias». Ausencias muy lamentables por cierto.

9 DE DICIEMBRE DE 1973

## Leopoldo Irrigüible expone en Prisma

Puesto que Leopoldo Irrigüible ha estado algún tiempo ausente de nuestras salas, he visto con mucho interés la exposición que ahora nos ofrece en Prisma. Irrigüible se aleja bastante del artista profesional, sin recaer tampoco en el aficionado, en el simple «conocedor» con gusto. Ni academia ni puro juego estético. Su obra es fundamentalmente un vehículo expresivo; es decir, un lenguaje. Pero su dicción, se hace hoy más sutil y menos explícita que en el pasado. Cuando se presentó en 1969, resultaba, por su misma violencia de corte neodadaísta, demasiado fácil y tópico. Mucho alambre de espino, en fin, no siempre constituye una adecuada forma estética para quejarse por falta de libertad. Así lo comprende Irrigüible. En sus creaciones actuales no existe ese toque social-literario, aunque sus hondas y preocupadas ideas sigan en lo mismo.

Irrigüible es pintor de presupuestos intelectuales y su riesgo residía precisamente en que los contenidos rompiesen el equilibrio estructural. Así que abandona la descripción por lo plástico y comienza con unos cuidadísimos dibujos (de los que nos trae ejemplares a partir de 1971) que se incrementan con algún *collage*. Todavía está lejos de un concepto tradicional, pero ya no se trata de pictogramas más o menos «pop». Demuestran una gran calidad sensible. La contenida exactitud contrasta además con la dinámica de las bandas ondulantes y partidas.

Los cuadros grandes (bueno, es un modo de llamarlos) aparecen más crudos, más agresivos, como si volviesen sobre planteamientos anteriores, con un nuevo equipaje de factura. Se van hacia el objeto, sobre todo en los casos límite del extensible o el tapiz. Toman mucho de los rigurosos principios del abstracto geométrico, en sus zonas planas de color, que otra vez se romperán en cintas o en la silueta misma que los define. Queda atrás el testimonio por la imagen, en favor de unas relaciones entre materiales y contenidos, a favor de los recursos propios del lenguaje que Irrigüible elige.

13 DE DICIEMBRE DE 1973

## El «Equipo Realidad» expone en la Galería Atenas

La exposición del «Equipo Realidad», que es sin duda importante y significativa, puede referirse a otras anteriores, también montadas por Atenas, como la de Armengol, Heras y Boix, o bien la del «Equipo Crónica», esta más lejana en el tiempo. Todas ellas provienen del núcleo valenciano, cuyas formulaciones se cohesionan con los trabajos críticos de Vicente Aguilera Cerni. Y es curioso que estas tendencias, relacionadas con la «crónica de realidad», necesiten más que ninguna de apoyo teórico, la explicación de sus contenidos, pese a ofrecer una gráfica directamente legible. Sus autores se preocupan de investigar el lenguaje y de conseguir nuevas posibilidades para la visión, con procedimientos muy distintos en cada caso.

Armengol, Heras y Boix, por ejemplo, se inclinan más hacia la vertiente hiperrealista, a partir de temas o de objetos habituales, sacados de su contexto. El «Equipo Crónica», en cambio, se apoyaba sobre la cultura de la imagen, sobre obras maestras —ya mitificadas— de la pintura, sobre el «cómic», sobre los recursos de la publicidad. En este sentido está mucho más próximo al grupo que ahora nos ocupa, es decir, al constituido por Juan Cardells y Jorge Ballester. También aquí encontramos versiones que vuelven sobre cuadros famosos (o mejor sobre su reproducción industrial). La ironía juega con el asunto y con las palabras: «Retrato de la reproducción de un retrato de un autorretrato de Rembrandt». ¿Qué nos llega de Rembrandt sino el convencionalismo? Y así con Rafael o con el intocable Leonardo. E incluso en la serie «Del antiguo y ropajes», con toques hiperrealistas y trasposiciones intencionadas.

Pero más que estos tratamientos, en cierto modo manieristas, interesa el «Equipo Realidad» en sus creaciones de medios habitados por el hombre, como en los «Paisajes urbanos» o en el tríptico. Entroncan más ahora con el «pop». Su crítica toma un camino explícito, menos cultural. Utilizan mucho la dicción fotográfica (desenfoques y demás) que tan acostumbrados estamos a leer. Las notas de mayor sugerencia residen en los «Personajes ausentes», a los que añadiría algún «Rinconcito erótico».

Su técnica no consigue Interesarme tanto como la de Armengol, Heras y Boix, y creo que desempeña un papel menor. El colorido, levantino al fin, impone su ley.

Verdad es que, por encima de toda esa secuencia brillante, queda la postura anticonvencional. Representa una de las direcciones más vigorosas del arte contemporáneo, aunque ya no la última.

15 DE DICIEMBRE DE 1973

## «Arte'73»: una excepcional exposición en la Lonja

En una visita a la importantísima exposición «Arte'73», que ayer fue inaugurada en la Lonja, bajo los auspicios de la Fundación March, son muchos los aspectos que resultan considerables. Sus mismas ambiciosas intenciones, al reunir una antología de artistas españoles contemporáneos, aunque forzosamente incompleta, nos ofrecen la oportunidad de ver el mejor resumen de lo que hoy es, significa y pretende nuestro mundo creativo. Pero hay dos notas que han despertado inmediatamente mi interés. La primera, un estupendo montaje, que da al Palacio de la Lonja todo su valor, que compensa las desproporciones relativas entre el volumen arquitectónico y el tamaño de las piezas a exhibir. Descubre a un experto, a Gustavo Torner, cuyo gusto y medida han configurado la dinámica, las modulaciones del espacio disponible, y han sabido aislar las peculiaridades de cada obra. El segundo punto es la suma, el peso sólido (yo casi diría clásico) que de tan distintos factores se desprende. Todo lo que eso ha sido vanguardia posee, tomado así, una coherencia que en su momento fue más difícil de apreciar. Cada cambio no niega necesariamente al anterior. Conviven, pongamos por caso, la abstracción y el realismo crítico. Además se ha elegido aquí con criterio de hoy, pero también con cierto asentamiento, sin forzar las últimas tendencias. Estas, a su vez, depositarán valores, a menos que se imponga un nihilismo absoluto, puesto que incluso las ideologías más revolucionarias (el dadá, por ejemplo) han sido aprovechadas, digeridas, dentro del mismo siglo, no sé si para su bien o para su mal. Lo cierto es que nuestra sociedad tiene una enorme capacidad de digestión.

Ya no es cosa de discutir la validez de lo ahora presente, como algunos desearían. Es ya clásico y puede tomarse como modelo, por mucho que sorprenda a los que, aturridos por la rapidez de las mutaciones, quieren detenerse en unas normas convencionales. El módulo de calidad está muy claro. Y también el de significación, puesto que figuran la mayoría de las firmas representativas. Y esto no se empaña con ausencias como la de Tàpies. El panorama queda lo bastante completo, por lo que un comentario, un buen comentario global, significaría nada menos que tomar el pulso a todo el arte español de nuestro tiempo. Parece difícil dar con una estructura que lo permita, sin colocarse de antemano en alguna convención, puesto que lo actual está vivo e inmovilizarlo supone cierto falseamiento. Me confieso incapaz para una síntesis. Añadiré que hay muchos autores escasamente conocidos en Zaragoza, a nivel de original, ya que no han expuesto individualmente o no lo han hecho con envergadura. Poco se había traído de Genovés o Canogar, por insistir en el antes citado

realismo crítico. Resulta desproporcionado abordarlos con un par de obras. Genovés subraya, eso sí, las reproducciones. Sus originales son casi un contrasentido, cuando el mismo pintor trabaja para la reproducción. Aun así impresiona su denuncia. Y la de Canogar. En este, al tratarse de esculto-pintura, la versión única es más imprescindible por su incidencia sobre el ambiente. Lo que dudo —y conste que considero mucho a los dos— es si sus contenidos, por demasiado aplicables a cualquier circunstancia, no serán ambiguos con respecto a una concreta.

Diferentes matices de nueva realidad se descubren en las notas sobrias de Amalia Avia y en las aportaciones de Antonio López García, del que tampoco recuerdo exposición en Zaragoza. Sus cuadros se datan en 1957 y 1959, demostrando clara inclinación hacia el surrealismo, con notables calidades de factura. Más hiperrealista (en el terreno escultórico) aparece Julio López Hernández. En cualquiera de ellos vale la pena detenerse; en realidad en cualquier pieza seleccionada. Estamos ante el riesgo de las colectivas, que necesitan mucho espacio y mucho reposo. Pueden pasar por alto las firmas que hemos tenido y comentado con más calma en Zaragoza, incluso de la categoría de un Clavé. Sirve para Caballero, García Ochoa y Álvaro Delgado; sirve para el mismo Cuixart, cuyos originales demuestran una evolución: para Guinovart, en su fuerza y temperamento, que se desvirtúa un poco con el cuidado montaje; para Hernández Pijuán, de una simplicidad límite, y para Lucio Muñoz, con sus características maderas pintadas.

Millares, muerto prematuramente el pasado año, adquirirá hoy una nueva dimensión, palpable y viva, en la que se conjunta el tiempo que pasa y lo que ha de permanecer, la actividad y el control. Me ha sorprendido la expresión tan sencilla, delicada y justa de Feito. Parece que nos introduce, desde una pasta sensible, al mundo de la geometría, que no tiene sentido sin sensibilidad. Tenemos aquí una dirección que no pierde validez. Véase el extremo de Gerardo Rueda (negro o blanco) y, desde allí, por el camino de la óptica y la luz, hasta Gustavo Torner y hasta los espejos maravillosos, con redes metálicas, de Manuel Rivera. Las dos abstracciones, geometría y expresión, están magníficamente representadas entre los artistas aragoneses: Victoria y Viola. Victoria, con una introducción de espacio, que en nada mermará su poética. Viola, también de formidables ámbitos espaciales, con sus fogonazos luministas, como una desbordante actividad. Si hemos entrado en los aragoneses, hay que añadir el carácter incisivo de Saura y, en escultura, las formas táctiles, acariciales, de Pablo Serrano, aunque ninguno de los dos lleguen en esta colección a la altura de su categoría.

Cuando de esculturas se trata, debo decir que no hemos tenido un conjunto semejante. Siempre hay inconvenientes de transporte, de ubicación e incluso económicos, que ahora han sido superados. Es una suerte tener un Chillida de tal magnitud o tocar en directo los terminadísimos, rítmicos, hierros de Chirino. Al enorme Chillida de los límites espaciales cabe oponer las ensambladuras preciosistas de un Ortiz Berrocal, y constituirán como distintos tonos de una conversación. En cuanto a tendencias, desde el hiperrealismo de López Hernández vamos a las versiones orgánicas

de un Xavier Corberó, a los bloques-espacio de Amadeo Gabino, a la tensión y pesos maquinistas de Feliciano Hernández, al carácter óptico de Sempere; para regresar a los entrelazamientos expresivos de Juan Haro o a los huecos misteriosos, a las huellas de figura, que nos deja Subirachs. Y quedan las materias convertidas en forma de Marcel Martí o la increíble exactitud y estética de Torner.

Al repasar el catálogo observo que todavía faltan nombres como el del maestro Ortega Muñoz, con sus austeros paisajes, personalísimos, que han hecho escuela y estilo. O la infantil alegría de Hernández Mompó: el espacialismo, al modo americano, de Guerrero; la lírica dicción de Farreras; la casi inmaterial de Zobel, aunque quizás este también ha quedado corto para el contexto; y Juana Francés, Carmen Laffón, Francisco Lozano, Joan Ponç... Soy consciente del desorden en que los cito, puesto que encontrar una sistemática está fuera de mi alcance inmediato. También el hacer gradaciones de valor, imposibles cuando se intentan comparar cosas tan diversas en procedimiento e intenciones. Está aquí nuestro arte contemporáneo. Solo la última frase es descriptiva de la exposición que ha montado la Fundación March en la Lonja. Por cierto que el Ayuntamiento está convirtiendo nuestro palacio renacentista en la mejor sala. Ya era hora de que se aprovechara como merece.

19 DE DICIEMBRE DE 1973

## Los espejos mágicos de Eduardo Sanz

Las clasificaciones, en lo que tienen de esquema aclaratorio y siempre que no persigan momificar el arte al someterlo a criterios preconcebidos, son una de las funciones de la crítica, ya que ayudan a colocar la obra concreta en un contexto más amplio. Así diré que Eduardo Sanz Fraile queda dentro de la tendencia óptica, del «op art», según la terminología americana, por su investigación de los fenómenos visuales. Desciende en buena medida del abstracto geométrico y se relaciona con las variantes cinéticas y luminosas. Pero Eduardo Sanz no se agota aquí, al menos tal y como la Sala Luzán nos lo presenta. Nos ofrece, como contrapartida de su carácter exacto y riguroso, factores de expresión, que se producen al jugar con las imágenes de los espectadores y de la misma sala. Suma, por último, acusadísimas notas ornamentales, en el mejor sentido del término.

Trabaja Eduardo Sanz con espejos y láminas transparentes, sobre los que desarrolla también el color y, desde luego, impone el interés hacia la luz. Hay un gran cuidado en sus formulaciones, un suntuoso preciosismo que, por su sensibilidad, escapa de la fría matemática. Más que a términos abstractos parece referirse a cuerpos naturales, a la cristalización del mundo mineral. Esto resulta todavía más visible en las esculturas, donde el contorno condiciona las formas de regularidad interna y admite notas más libres. Sus valores decorativos son también considerables en los cuadros, que pueden contribuir a crear un ambiente, a darle un rico toque de absoluta modernidad, apuntando hacia el futuro. Sus calidades sensibles

(casi diría pictóricas) hacen que cualquiera de los originales rebase el ensayo óptico y el objeto adorno, para incluirse en la verdadera obra de arte. La orientación de Eduardo Sanz es hoy válida y de importancia.

21 DE DICIEMBRE DE 1973

## El Grupo Quince expone en Prisma

La revitalización del grabado, obra múltiple frente al mito del original único, suponía en origen un carácter social, un intento de hacer asequible el arte a público más amplio, sin que se limitase a los coleccionistas potentes, capaces de adquirir a cualquier precio por desorbitado que sea. Queda también, sin embargo, reducido al coleccionismo, aunque de mayor extensión, a través de las tiradas con número límite y de los valores de cada pieza, que tampoco están a una altura popular. Sin hacernos demasiadas ilusiones convendremos, en síntesis, que algo ayuda su discreto término medio entre la imagen reproducida industrialmente y los cuadros de «cuarenta mil duros para arriba».

El Grupo Quince nació con las mejores ideas respecto a mitigar la pintura minoritaria. Con ellas sigue y así las expone. Aprecio mucho las actividades de este taller, que dirigen María Corral, Carmen Trafford, el escritor José Ayllón y el pintor Antonio de Lorenzo. Colaboran y trabajan numerosas firmas de prestigio, puesto que hoy la mayoría de los artistas importantes cultivan la obra gráfica, si bien no todos el grabado, si lo tomamos en sentido estricto.

Ante el extenso catálogo que Prisma nos ofrece, con las dificultades propias de las colectivas, me limitaré a decir que me ha interesado mucho el último aguafuerte de Manolo Millares, con su grafía signica; así como los relieves de Amadeo Gabino: la pericia y sensibilidad de Antonio Lorenzo; la fuerza agresiva de Saura, mucho mejor en *Rembrandt*, tipo retrato imaginario; la mancha sombría de Amalia Avia, y el dibujo detallado de Alcaín. Añadiré la exactitud de Antonio Maya, la lírica surreal y preciosista de Peinado, la fantasía poética de Robert Smith y las aportaciones de Cardenes, Suárez, Lucio Muñoz y Darío Villalba. Se verán muchos nombres que aquí conocemos, varios de los cuales están presentes en la actual exposición de la Lonja. Se suman aún otros siete autores de calidad. Es muestra que debe visitarse.

21 DE DICIEMBRE DE 1973

## Premio de pintura La Taguara

El Premio de Pintura La Taguara merece ciertamente mucha atención. Si caben dudas sobre las funciones que hoy puedan tener los grandes certámenes, a consecuencia de la negativa, en el arte contemporáneo, a un carácter competitivo, está clara, en cambio, la finalidad de los concursos de iniciación o de estímulo para los pintores jóvenes. Y así debe considerarse el de La Taguara.

Se ha presentado bastante de bueno, en su nivel y modalidades. Aquí está, pongamos por caso, el vigorosísimo *Homenaje a Millares*, de Marín Bonacasa, o las figuras de Escacho (sobre todo *Polvo, sudor y hierro*), muy coherentes con sus anteriores abstracciones. Veo también con posibilidad la obra de Ángel Esteban Durán (más en *Interior*), de tendencia hacia el nuevo surrealismo; la de Luis Pomarón, por su sensibilidad pictórica; la *Radiografía*, de Larroy; la buena técnica de Loscos y las participaciones de los Forma: Marteles, Cortés y Rallo, con el último, a mi juicio, en primer término. Apunta bien Buisán y encuentro inquietud en Gorri, aunque marque direcciones demasiado distintas. Completaré con la modernidad de Gimeno, las intenciones de Mariano Navarro, la suave dicción de Isabel Bibián y los ensayos, cara a un futuro, de Sergio Zapater.

8 DE ENERO DE 1974

## Cano expone en Libros y Cásedas en Naharro

A finales de año, al hacer un resumen sobre 1973, insistía en la penuria que Zaragoza ha padecido respecto a las últimas tendencias. Así anotaba la escasez de obras que, saliendo el cuadro consabido, se implicasen con el ambiente. Dos exposiciones en estos días, la de José Luis Cano y la de Antonio Cásedas, vienen a confirmar la preocupación de los pintores jóvenes por una problemática de hoy. Aunque no puedan calificarse con exactitud como arte-ambiente, intentan al menos montar un conjunto, crear una situación común a toda la muestra, conferirle —en fin— en tono más rico, más de su tiempo. Entre los dos, daré prioridad a Cano, por su mayor madurez y evolución.

Cano tiene ya los caracteres de un pintor hecho. Lo hemos visto subir y completarse, desde el punto de partida que suponen su formación y sus dotes eminentemente plásticas. Posee estilo, estructura personal y registros propios en la dicción. Lo curioso es que sus matices de factura atraviesen incluso las distintas orientaciones, con lo que salvan cualquier diversidad. Ahí reside su virtud y su riesgo, puesto que las ideas más comprometidas pueden atenuarse por un cierto preciosismo de forma, con lo que realizaciones y contenido se desatan. No hay en absoluto una dicotomía, solo una reserva, un desarrollo menos patente. Si Cano abandona algunos valores plásticos en sus experiencias será lamentable. Pero me consta lo difícil que es fundir extremos, y su inquietud temática, social, debe permanecer.

Lo que Cano nos trae interesa desde ese excelente escaparate, que es como una antesala, con sus *Meninas en el espejo*. Apreciamos después sus distintas facetas: sus «juguetes» en bulto (*Ladina invitación al juego*, pongamos por caso) junto a los cuadros más «normales». Entre estos destacaré *Figuras contra el muro*, 21051 y, con distinto colorido, el *Homenaje a Vermeer*. Participa, por último, el relieve, muy bien integrado, o los objetos que se incorporan con una inclinación a lo pobre, como

la bata o el maletín. El último (*Abierta entrada de moscas*) me parece muy considerable. Solo temo que a Cano le fatigue la pintura, porque tiene calidad y categoría como pocos.

Cásedas, que es, entre los más inquietos, otro de los que saben pintar, ha titulado su exposición «Estética española y otras yerbas». Resulta sintomático respecto a esa suerte de manierismo, tan extendido hoy, que vuelve sobre el arte con presupuestos desmitificadores. En las paredes de Naharro se alinean las velazqueñas «meninas» (se observarán las repeticiones temáticas) o los retratos-efigie (según la corte del xvii), todo en versiones actuales que referiré, como información, a las del Equipo Crónico». Se aderezan con pajaritas de papel, algún juguete volátil e incluso pelotas de colores, con las que todo ciudadano debe divertirse.

Cásedas, que avanza con seguridad, atraviesa aún fase de influencias: realismos críticos ajenos y varias locales, entre ellas la del mismo Cano. Ciertamente no las necesita, puesto que en los «toreros» hay originales autónomos, que se defienden con sus gamas y factura. Las adherencias son de asunto o truquillos accidentales. En ocasiones existen desacuerdos entre recursos y estilo, pero generalmente le encajan muy bien las inclinaciones barrocas, como los copetes y el uso de oros y platas. Le van. Cásedas sabe lo que busca e inspira confianza para futuros resultados.

13 DE ENERO DE 1974

## Eduardo Alcoy expone en la Galería Berdusán

Después de repasar una información sobre Eduardo Alcoy (pintor barcelonés, nacido en 1930) escrita por varios críticos, después de mirarse con calma lo que ahora expone en la Galería Berdusán, después de entretenerse un rato con sus temas, a los que habré de volver más tarde, es posible concluir que su obra implica, sobre todo, un problema plástico, y lo demás es lo de menos. Nada extraña que Alcoy tocara en su día lo informal, aunque las descripciones parezcan hoy imprescindibles en sus cuadros.

Alcoy plantea y estructura con enorme precisión. Realiza con limpieza, hasta tal punto que —formalmente— ha de parecernos frío. Tiene también el don del colorista y del que conoce la luz. Entona o contrasta, según se observa en las pinturas mayores, con sus blancos rampantes sobre fondo oscuro. Sabe matizar, difumina, como es visible en sus pasteles. Dibuja, en fin, y para demostrarlo está la línea sola o con el añadido del color.

Agrada Alcoy y no es difícil. Se apoya en su buena técnica, y los asuntos, que podrían aparecer menos explícitos, tampoco resaltan impenetrables. En algo recuerdan ritos exóticos. Alcoy está ligado al magicismo catalán y, más allá, al gran abuelo de todas las fantasías contemporáneas: al surrealismo.

Así que también se desprenden posturas ideológicas. Guarda Alcoy mucho que contar. E interesa. Pero es el criterio artístico lo que más le importa.



19 DE ENERO DE 1974

## Francisco Cestero expone en la Diputación

No debe pasar desapercibida la exposición que Francisco Cestero ofrece durante estas fechas en la sala del Palacio Provincial, puesto que su técnica escapa de las que habitualmente se utilizan y le ha permitido resultados de interés. Cestero se sirve de telas —sobre todo de tapicerías, aunque añade otras variedades— para conseguir una especie de tapiz con el ensamblado de los distintos fragmentos. Es como un *collage* cosido, en lugar de pegado sobre el soporte. Y «pintar» así me parece muy propio para el estilo de Cestero. Siempre mostró inclinaciones por la estructura digamos poscubista, que se adapta bien al módulo casi geométrico impuesto por las piezas.

La experimentación de materiales está en la línea de inquietud que domina a muchos artistas jóvenes. Ignoro si supondrá una salida importante para el futuro de Cestero. Hoy le proporciona una muestra alegre, cuidada en la terminación y con auténticos aciertos plásticos. Creo que no le conviene abandonar este camino, compatible además con su pintura, en la que apuntaba gran solidez de forma. Puedo añadir que la perfección de su trabajo contribuye a esa tranquilidad tan necesaria en el revuelto panorama del día.

Cestero da en algunos tapices un renovado sentido del color, especialmente en los rojos y violetas con negros o valores oscuros (*A la manera de Picasso*, por ejemplo). Una gran riqueza cromática y de calidades surge con el original colgante, sin marco: ocre y amarillos dorados, azules y grises, el golpe de rojos y los toques de verdes y violetas. El esquema compositivo, junto a las elegancias tonales, da su nota en *Paisaje rocoso*. Vale la pena comparar los bocetos, de asentado dibujo, con las obras definitivas. Véase en *Paso o Reposo*.

La exposición de Cestero es muy atractiva y convincente.

2 DE FEBRERO DE 1974

## Esculturas de Torrubia en la Galería Prisma

Hace tiempo que Miguel Torrubia no exponía en Zaragoza: unas seis temporadas desde su presentación en Galdeano, que prometía un importante desenvolvimiento, cumplido ahora bajo las mismas directrices. Torrubia no es un artista académico. Más bien se trata de un aficionado vocacional, de los que desarrollan en contacto con los materiales. Superados los inicios —de los que tengo excelentes recuerdos— se encuentra en una fase de madurez, aunque admita aún muy distintas inspiraciones, empezando con la del maestro del hierro, Chillida, que siempre le sedujo. Pero esta o cualquier otra de las influencias que puedan señalarse son compatibles con el temperamento creador de formas, característica fundamental en Torrubia. Un creador de formas, en consecuencia, incluso por encima de lo que tiene de escultor, si tomamos la palabra en el sentido tradicionalista.

Por supuesto que plantea problemas escultóricos. Su obra resulta en principio del espacio y de su consideración tridimensional. La técnica consiste en unir piezas metálicas con soldadura. Estas significan el concepto sólido y, al mismo tiempo, le sirven para modelar el espacio. Será una cuestión de límites, que pueden permanecer —y lo hacen— abiertos. Proporcionarán así a Torrubia su dinamismo. Véanse *Vuelo* o *Espacio y tiempo*. Recurre en ocasiones al móvil, con su giro envolvente: *Desarrollo topográfico del polígono* y *Reencuentro 2*. Cabe un paralelo con Salamanca, si bien los registros ópticos se sustituyen por los rítmicos. Las superficies tienen también carácter modelador, en rectas y planos (*Volumetría lineal*) o en concavidades, como *Volumetría curva*, que conectaría con un Sacramento. Suma la línea con el recurso de los hilos.

La exposición —muy interesante— se completa con una serie de dibujos, coherentes con los originales de bulto.

10 DE FEBRERO DE 1974

## Bruno Rinaldi, Jimeno y Rallo, y Gil Marraco: Exposición triple en Atenas

La Galería Atenas dispone de un local amplio, con ambientes distintos, lo que le permite muestras simultáneas. Y su dirección quiere aprovechar estas características. Monta nada menos que tres al mismo tiempo: Bruno Rinaldi, Jimeno y Rallo, y Gil Marraco.

Bruno Rinaldi, italiano, nacido en Brescia en 1934, se integró recientemente en el Grupo Denunzia, de alguno de cuyos miembros conozco obra, por cierto muy coherente con la que ahora podemos ver de Rinaldi. Cabe relacionar esta con el «realismo crítico», en el deseo de buscarle semejanzas que orienten y no de comprimirla en la tendencia. Para Bruno Rinaldi dominan los contenidos, sin grandes aspavientos, pero de modo claro y con agudeza demoledora. Hace una verdadera crítica de las instituciones. Véase, por ejemplo, *Estructura arcaica*, explícito en la opinión sobre la ley de su país. O bien la otra alternativa: emigrar. A Rinaldi le preocupan mucho los desarraigados, ese mundo de estaciones, de bultos, de personas con etiqueta. O bien los niños, crueles en la limpia versión (*Escuela y soledad*). Aquí la forma importa solo lo justo, porque es la adecuada: unos acrílicos lisos y planos, con sabor a síntesis, aptos ya para reproducir (aún más en «Soledad», la serie sobre papel). Aprovecha Rinaldi usos publicitarios, registros del nuevo realismo. Pero, de cualquier manera, al servicio de unas intenciones.

Jimeno y Rallo, que proyectan —según me dicen— hacer una exposición renovable, con modificaciones periódicas, resultan todo un ejemplo de la inquietud y hasta del nihilismo de muchos artistas jóvenes (añadiría que, casi siempre, los más comprometidos e interesantes). La cosa es seria, porque burla burlando se ponen aquí en cuestión la validez del arte, sus funciones en la sociedad de hoy, sus vías de distribución... Siento no poder dedicarles mayor espacio. Lo merecen como problema, aunque arrastren, ateniéndose a sus propios planteamientos, muchas limitaciones.

Quizás influya el montaje rápido. Se tocan algunos aspectos ya apuntados otras veces, como el arte pobre o el ambiental. Su rigor podría decantarse. Ahí tenemos, de momento, los *Voladores* que cuelgan y se mueven, las cajas con cuerdas y lacres, las cartulinas negras y blancas o los plásticos, los papeles plegados y las escrituras. Luego se introduce el color en los «móviles» y también el juego del cuadro (el conjunto *Caída del sobre*) que vuelve «importante» lo fungible. Es divertido y algo más este mundo de las descompensaciones equívocas.

Joaquín Gil Marraco presenta una excelente colección de fotografías, que será el principio de una serie a proseguir por otros miembros de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza. El primer expositor bien puede considerarse decano entre ellos, con originales como *Loarre* (Bromóleo, 1925), *En el mercado de Jaca* (Fresson, 192?) o *El Toche* (Fresson, 1927). Deseo solamente hacer constar su presencia, ya que escapa a nuestros módulos habituales de comentario, al menos en el aspecto de técnica que implica.

12 DE FEBRERO DE 1974

## Paulo da Rocha, en la Sala Berdusán

Guardo un gran aprecio para todas las modalidades que derivan del constructivismo. Y creo que la geometría es un rigor imprescindible incluso en las más clásicas etapas de la historia, en el Renacimiento, por citar un caso conocido. Las formas puras y regulares sirven como desintoxicación, combaten las mitologías del tema y de su peculiaridad. Requieren (Da Rocha lo deja claro) un oficio y un criterio perfeccionista. Si se les pone además gusto sensible —como hace un Teixidor— llegan a un equilibrio extraordinario.

Ya hemos tenido excelentes ejemplos de abstracción geométrica, y, por tanto, abordo la obra de Da Rocha en un contexto general. Guarda relaciones con Yturralde, en algún caso con sus figuras imposibles, así como con Jordi Pericot, principalmente en los módulos. Da Rocha, aunque brasileño, se ha establecido en Barcelona desde 1968. Dando por supuesta la problemática formal, me interesa también su color. Prefiero en Da Rocha las versiones más limitadas (las del azul al violeta o en gama de rojos). Al elegir soportes de madera, ha sacado también partido de sus calidades materiales, lo que contrasta —y por cierto, afortunadamente— con el planteamiento matemático de la pintura.

19 DE FEBRERO DE 1974

## Julián Casado expone en la Sala Berdusán

Si la crítica y el comentario de arte deben acoger, además de sus funciones características, un módulo tonal en concordancia con la obra referida, la muestra de Casado, que nos ofrece la Sala Berdusán, plantea problemas especiales, como es propio

de los pintores que verdaderamente interesan. Casado, sensible y buen conocedor del arte contemporáneo, no es de los que se dejan atrapar en esquemas previos. Cuando ante él se habla de raíz constructiva, de abstracción geométrica, no cabe deducir a punto y seguido un carácter de frialdad, de pura matemática, su talante es muy otro. Verdad es que en el abstracto geométrico se encuentran casos (los mejores de la tendencia) con una modulada sensibilidad para el color, como complemento y contrapartida de la forma. Resulta evidente en Casado. Pero todavía juegan otros factores antes de una explicación completa. Entra ahora lo emotivo, la poesía —en fin—, y esto conlleva aspectos interiores y personales.

El oficio, la técnica de Casado, aparece cuidadoso y perfeccionista. Por lo que veo, pinta al temple, que, en su color plano, requiere bandas muy pequeñas, para las exquisitas gradaciones que Casado le extrae. Trabajo este pacientísimo, de los que gastan la vista y el pulso: obra bien hecha. Pero está claro que el procedimiento es solo cuestión a dominar, a fin de que sea dócil, exprese y se funda con los contenidos. Los límites simples, las escalas o degradaciones cromáticas y la luz (hay efectos excelentes) orquestan un amor a la pintura e incluso a toda posibilidad artística. Se suceden, son inseparables de Casado, los homenajes: a Leonardo (*Espejo para una sonrisa*), a Fra Angélico (*La voz del ángel*) y también al mundo del sonido, como en *Escala para otras músicas* o *Fuga para el último cuarteto de Beethoven*.

La belleza visual, emparentada con el «op», domina en las versiones preciosistas de Casado y, a través de los sentidos, eleva hasta los sentimientos.

24 DE FEBRERO DE 1974

## Viladecans expone en la Galería Atenas

Joan Pere Viladecans ha sido considerado como una de las recientes aportaciones al bronco neodadaísmo de la escuela catalana. Así lo escribía, hace ya un par de años, Carlos Areán, cuyos juicios críticos se distinguen por la excelente descriptiva y la exactitud en los principios que rigen cada movimiento. Hasta ahora no he podido conocer directamente obras de Viladecans. Y tal como lo veo en Atenas, tiene —desde luego— claras relaciones con el neodadaísmo. De algún modo habrá evolucionado el autor, en cambio, ya que hoy en nada justifica calificarlo de bronco. Precisamente le encuentro una suerte de esteticismo (también muy catalán) en la medida que tal idea es compatible con el dadá y su espíritu revolucionario. Porque si pocas manifestaciones artísticas han ostentado un carácter tan destructivo e incluso hasta como esta (por eso, paradójicamente, resucita una y otra vez), en manos de Viladecans toma un matiz plástico y menos violento del que podría esperarse. Hay un equilibrio en las composiciones, un cuidado en los fondos, unas calidades y un gusto para el color, que conforman un aspecto visual admisible incluso en sectores enemigos de su tendencia.

Creo que Viladecans tiene abundantes contactos con Tàpies. Lo entronco con el maestro en la línea que va desde las texturas materiales hasta las incorporaciones objetivas. Pero en Viladecans disminuye lo agresivo. Conserva, eso sí, algo punzante, un acentuado punto irónico. En el cuadro cabe cualquier cosa, cualquier desperdi-

cio, que se implanta un poco al estilo del arte pobre y —más de un poco— cuestionando la misma validez de la pintura: un lápiz, una cinta métrica, una mano de mortero. El cuadro trasciende, admite la huella o el *collage*, lo mismo una pluma pegada que un corte. Claro que el refinamiento puede darse ya en la selección, y Viladecans no se libra de su propio gusto.

Viladecans es un artista en pleno auge. Debe algo a lo que significa y tal a la moda. Y bastante a que pinta bien, aunque le pese.

3 DE MARZO DE 1974

## Algarada, en la Escuela de Artes y Oficios

El Grupo Algarada, del cual he hecho la presentación en catálogo, está compuesto por cuatro alumnos de nuestra Escuela de Artes: Carlos Ochoa, Miguel Ángel Domínguez, Vicente Villarrocha y Luis Sánchez. Algarada significa «griterío que causa algún tropel de gente, de ordinario alguna cuadrilla de caballería, que también recibe el mismo nombre». Por su origen árabe, como en el caso de Azuda, me parece denominación muy adecuada en el marco del arte aragonés y muy propia para quienes muestran su inquietud y deseos de remover un poco. Por lo pronto, Algarada nos trae una calidad más que estimable, que sorprende para una primera presentación al público. Su montaje me parece además muy conseguido.

Carlos Ochoa, que aporta modelados en barro, cuidadosos en calidades y terminación, pese a no tratarse de material definitivo, demuestra una técnica ya madura, al servicio de un singular concepto orgánico, en estilizaciones a partir del hombre, combinadas con un criterio espacial casi arquitectónico.

Miguel Ángel Domínguez ofrece unas vistas urbanas, en construcción planimétrica, sobrias de color, a base de contrastes por claroscuro sobre todo cálidos, y suma, para los formatos grandes, algunas texturas y mayor amplitud cromática. Sus dibujos son creativos y sensibles, sobre todo los *Apareamientos*.

Vicente Villarrocha trabaja con blancos y grises, con los que crea un frío espacio de soledad para sus temas comprometidos, como *Cobarde homenaje póstumo*. Sin demasiados impulsos coloristas, se apoya más sobre la forma. Añade a los cuadros siluetas recortadas y un *collage*.

Luis Sánchez se despega un poco en intenciones de sus tres compañeros. Es principalmente ilustrador, con muy buena mano para el dibujo. Destacaré a *La espera* o *A Murillo*, como síntesis de su estilística.

30 DE ABRIL DE 1974

## Atenas: homenaje a Joan Miró

Respecto al homenaje que a Joan Miró han dedicado los pintores jóvenes de Zaragoza (creo que los otros, los menos jóvenes, están mayoritariamente muy lejos de Miró), me interesa más la iniciativa que los cuadros aportados, puesto que, aun

contándose entre ellos notas de calidad, sin su motivo central estaríamos ante otra colectiva, a cuyos participantes ya conocemos y hemos visto, en individuales más definidoras.

Joan Miró cumple los 81 años y aunque su espíritu sea muy joven, casi niño, tememos que un día nos deje con las alabanzas tardías y los homenajes de recuperación, como sucedió con Picasso. Esta vez los artistas se adelantan. Y no es la única. Miró me parece muy importante, por encima de gustos partidarios. Tal vez el pintor más importante que hoy tenemos en España, uno de los pocos con verdadera talla internacional (son menos de los que aquí se cree) y también uno de los escasos viejos maestros que siguen en activo, creador, mientras otros conservan el prestigio de sus nombres. Con últimas exposiciones de tapices y grabados Miró fue todavía capaz de sorprender a un público que lo espera casi todo. Miró, en el que a veces se confunde su alegría infantil con falta de técnica, demostraba que le gusta hacer las cosas con sus manos. Por algo es hijo de orfebre y nieto de ebanista. La cosa no resulta nada conceptual, pero qué le vamos a hacer. Y Miró se divierte creando arte, lo que tampoco es desdeñable en estos tiempos.

El espacio escapa y sospecho que debo referir —nombrar al menos— los autores que exponen. El espíritu de Miró planea, de algún modo sobre el conjunto. Lo veo en la alegría, en su espíritu lúdico que, pese a los factores críticos, reside en parte de las tendencias más reciente. El Miró conocido encaja muy bien, por ejemplo, con la viveza colorista de Fortún. Y no anda muy alejado Valtueña o un Dolader, que ha hecho su inteligente interpretación. Pero insisto en encontrar Miró en lo pobre y en los materiales incorporados: en Marteles y Simón, en Jimeno, en Rallo, en Cortés e incluso en el humor de los Rodrigo.

Más independientes ya de la referencia, me convencen mucho el cambio de color de Lasala, los cuadros de Martínez Tendero y de Arce, la solidez formal de Cestero, el «muchacho» de Aransay, el grabado de Blanco y el nuevo estilo de Giralt. Añadiré, sin pretender un comentario en detalle, los nombres de Bayo, Pomarón, Baqué, Cásedas, Fombuena, Irriguible, Larroy, Montserrat, Pardos y Soria.

Junto con el «Homenaje a Miró» se presenta una exposición de fotografías, cuyo autor es Pedro Fondevila, dedicada al retrato. Su planteamiento poco convencional aumenta el interés.

28 DE MAYO DE 1974

## Balagueró expone en la Galería Prisma

En ningún modo puede pasar desapercibida la exposición de José Luis Balagueró, un pintor de la tierra al que casi habíamos olvidado, pese a sus largas y sustanciosas actividades fuera de España. Ciertamente, si el currículum no me equivoca, su última exposición zaragozana fue la de 1956 en la Asociación de la Prensa. Muchos años ya. Ahora Prisma nos trae su obra como un reencuentro. Y vale la pena, puesto

que resulta el conjunto más valiente que se ha colgado en nuestra ciudad desde hace bastantes temporadas. Es como para escandalizar a unos cuantos. Y le llamaremos erótico, para usar una palabreja de moda y pronunciable. Tiene un gran lienzo que compone una verdadera orgía, y algunos grabados capaces de sorprender aún, cuando ya no sorprende casi nada. Cabe decir que todo este desenfreno, sano a mi juicio, se atenúa por las calidades pictóricas, puesto que las hay abundantes. Pero en este caso velaríamos la verdad. Balagueró concede a estos temas mucha importancia. Le divierten e ignorarlos sería ignorar sus planteamientos y los ajustes de fondo y forma que constituyen el estilo.

La muestra aparecerá desigual, porque Balagueró ha traído un poco de todo: pinturas, dibujos y obra gráfica, de diferentes épocas. En los dos últimos géneros demuestra mejor su categoría. Creo que ahora está trabajando con el Grupo 15, y son muy distintas sus notas (de mayor fuerza y abstracción) que algunas del periodo americano, en las que llega a una descriptiva inesperada (el ejemplar único número 71). Puesto que en la línea posee magnífica soltura, la gracia se concentra en los originales menores. Se sirve Balagueró del *collage* y de cualquier recurso posible. Pega sobre el lienzo papeles con figuras. Le va el formato reducido, a causa de su amor al detalle. Y se dispersa en la pintura mayor, al menos en las recientes, ya que la de datación más antigua, atemperada de color y muy atenta a las dicciones, se trabaja por recuadros que pueden aislarse. Luego hay una explosión, una dinámica total, que desconcierta, salvo tal vez en la *Orgía*. Incluso añade una solitaria escultura en madera. Un poco de cada cosa —en fin— dicho con desparpajo: un texto aquí, como en la regocijante *Erótica hispánica*, una suerte de tampón fotográfico allá. Ha de verse por adición, tomándose tiempo. Se pasa muy bien.

28 DE JUNIO DE 1974

## Berdusán: Masayoshi Kumamoto

La pintura del artista japonés Masayoshi Kumamoto (nacido en Hiroshima, 1938) produce una impresión inhabitual por su colorido, escasamente acorde con las gamas a que estamos acostumbrados. Luego es posible que el espectador se adentre en sus recursos formales y en sus temas, y coordine así con una atracción lírica que se desprende de sus creaciones.

Encuentro su color, en definitiva, ácido y difícil, a lo que además contribuye el timbre de las materias plásticas. Dominan azules y verdes o zonas en donde el blanco surge. Cuanto más cometido, cuanto menos acentúa Kumamoto la amplitud tonal, aparece más directo y amable. Pese a su fantasía y a su proximidad con la abstracción (en la que, sin embargo, existen numerosos elementos figurativos) cuesta encontrar en Kumamoto un verdadero núcleo de importancia. Tiende a un desarrollo puramente ornamental, como el que se atribuye a las artes decorativas. Y este planteamiento oculta unos contenidos que el autor no ofrece de manera bastante explícita.

El riesgo está en quedarse con un barroquismo superficial con un caleidoscopio de formas y colores. Tanto es así que prefiero los dibujos de Kumamoto, donde las limitaciones del grafismo le llevan a una mayor concentración.

Vemos por aquí pocos pintores japoneses. De modo que Masayoshi Kumamoto aureola su dicción poética con el encanto del exotismo.

23 DE OCTUBRE DE 1974

## Galería Berdusán: J. de Lecea

En un breve estudio dedicado a la pintura de Lecea, el ya conocido artista aragonés que expone actualmente en la Galería Berdusán, tomé como punto de arranque su rigor geométrico (citaba la influencia de Villon y Stael), al que luego se suman el sentido de materia, la acción, lo gestual en recursos como el *dripping*, que saben hacerse compatibles con aquellas estructuras básicas. Resulta, pues, como definidora del estilo, una síntesis informal-cubista, en la que se advierten aún las tensiones de los polos que le han dado origen, sea más o menos legible, más o menos figurativo, el asunto que se propone. Casi siempre el tema será sugerido por una sensación de conjunto, como en *Visceral*, *Orogénesis* y *El tiempo*, o bien por alusiones (en los «musicales») sobre obra que podría ser abstracta. Se concretan, no obstante, flores, arboledas e incluso figuras, precisamente en los originales más ligeros.

A Lecea le preocupa lo plástico y estas escasas concesiones tienen un carácter superficial. Los presupuestos de base están bien meditados, aunque sobre ellos desarrolle una actividad libre. Tiene una gran «cocina» técnica en la preparación de los relieves con cementos blancos o caseínas, en el uso de acrílicos sobre tela u otros soportes, en los *collages*, en las oposiciones brillo-mate al modo cerámico y en el empaste central de los óleos sobre zonas tratadas pero casi lisas. Muestra también mucha preocupación por las texturas, que se han ido acentuando y matizan el juego de color. Dominan aún los acordes de verdes y azules, que Lecea amplía hoy con tonos suaves, principalmente por lo que respecta a los fondos, como cremas y ocre, amarillos leves y rosas. Se acentúa el campo de los grises y el acomodo, a veces difícil, de nuevas gamas. La materia pictórica se dispone degradándose hacia lo alto, de manera que señala una vertical, con carácter ascendente.

Más que de cambios, hay que hablar en Lecea de una depuración que vuelve a los orígenes. Al margen de evoluciones, de modas, sigue su propio camino. Y vale la pena lo que nos ofrece.

1 DE NOVIEMBRE DE 1974

## Galería Atenas: esculturas de Andreu Alfaro

Por supuesto que la escultura de Andreu Alfaro, artista levantino que estos días expone en Atenas, difiere del concepto clásico de *esculpir*, pero en modo alguno, aunque posee indudable personalidad en sus concepciones, ha de sorprendernos hoy



una dirección derivada del constructivismo (se cita en el catálogo la importancia formativa que tuvieron sobre Alfaro los Vantogerloo, Moholy Nagy, Pevsner, etc.). Y lo dicho viene a cuento de que todavía se discute si a piezas como las de Alfaro cabe darles la misma denominación escultórica —no, desde luego, estilística— que a las de un Bernini o un Miguel Ángel. No hay inconveniente ni escándalo, con encuadrar a cada cual en los presupuestos de su época. Es más, los criterios estructurales, que definen la obra contemporánea, a diferencia de la composición en el pasado, se cumplen de modo absoluto en los constructivistas, cuyo impulso responde así a la sociedad en que se desenvuelven.

Tras el preámbulo, que considero imprescindible, añadiré que Alfaro nos da, dentro de su tendencia, una nota de mucho interés. Trabaja Alfaro con varillas metálicas huecas (a veces macizas también) que dispondrá rotantes sobre un eje. Las excepciones, como el *Homenaje a Brancusi*, en una sección de cilindro, o las maderas con ángulos coordinados, encajan en el contexto. Su geometría abstracta no desdeña alusiones, que el visitante ha de poner tanto como el autor. Véase la sugerencia de alas en el *Homenaje a Visconti*. Los títulos más característicos aluden, claro está, a la geometría: *Diecisiete ángulos y una línea recta* o bien *Diez cuadrados*. De una enorme sencillez depurada, los originales se limitan a planos y líneas, que se curvan con excelente ritmo, dinámica y gusto.

Los formatos menores son además «múltiples», lo que valora su intención social. El contenido se implica aquí con la forma, de la que resulta inseparable. Surgen, en consecuencia, los caracteres del diseño. Recorro nuevamente a la presentación de Tomás Lloréns, cuando señala: «repetibilidad, utilización de materiales industriales, soluciones constructivas lógicas...». La intencionalidad no anula su belleza. Al contrario, la obra alcanza limpias alturas visuales y táctiles.

17 DE NOVIEMBRE DE 1974

Sala Luzán: Anzo

Anzo, José Antonio Iranzo Almonacid, tiene un nombre y un sitio en el panorama de nuestras artes. Nacido en Utiel (Valencia) en 1931, integrará, después de etapas distintas en su evolución, el ambiente del realismo crítico, al modo en que, por ejemplo, lo representa el también valenciano Equipo Crónica. Pero las semejanzas de este con Anzo resultan relativas. Anzo fue además miembro fundador de Estampa Popular, un grupo que predicaba el compromiso del arte con su entorno político y social a base de una lengua y unos procedimientos accesibles para la mayoría. De ahí el uso del grabado.

Las preocupaciones sociales de Anzo siguen presentes, aunque tratamiento, intenso y reiterativo en las ideas, limpio y helado en la forma, le distancia de los ambientes populares y queda en un ámbito de minorías. Supone su obra, desde luego, contenidos con un agudo examen de nuestra sociedad y también recursos que llegan desde los medios de comunicación, tanto es así que en su alta visualidad se hallan todavía ecos publicitarios.

Nos encontraremos superficies de plástico y metal, con registros de geometría, en los que se incluye —solitaria— la figura, entre signos que semejan de computadora o elementos mecánicos como las ruedas dentadas. Son los obsesivos *Aislamientos* de Anzo. Un par de fotografías, que se repiten, nos centran el mundo hostil de blancos, negros y aceros brillantes o mates. El hombre tiene su pequeño espacio, a veces solo visible a través de una mira, y se pierde en la soledad incomunicada con un efecto desolador. Hay pocas notas de colorido y, en general, escasas concesiones a un criterio plástico. Se nos ofrece con la funcionalidad de una máquina o de un diseño para industria. No a la manera habitual de la pintura, aunque Anzo roce planteamientos de óptica que, pese a su cuidadoso hacer, tampoco significan el menor esteticismo.

20 DE NOVIEMBRE DE 1974

## Diputación: Antológica de Juan J. Vera

La Institución «Fernando el Católico» nos ofrece una muestra importante, puesto que la firma de Vera tiene especiales significados para nuestra historia plástica y trasciende, al mismo tiempo, del ámbito local. Basta el catálogo (por una vez, informativo) para traer a la memoria el «Salón de Artistas Aragoneses» —octubre de 1949— en el que se presentó «la primera exposición de pintura no figurativa en España con carácter oficial». Cito a Federico Torralba, cuya intervención fue además decisiva cara a la viabilidad del proyecto, en sus *Grupos en la pintura zaragozana*, monografía en la que señala también como participantes a los pintores que siguen: Lagunas (los dos hermanos, Santiago y Manuel), Aguayo, Laguardia, Vera, Antón González y José Borobio. En el mismo año Jean Cassou acuñará la «Escuela de Zaragoza», término con el que se alude a la agrupación formada a partir del primitivo Pórtico. El Grupo Zaragoza empalma con la «Escuela» por la actividad incansable de Santamaría, en la que Vera estuvo siempre implicado como amigo y colaborador. Recuerdo las discusiones originadas por el uso del nombre, que me obligaron a puntualizar (era diciembre de 1964): «Como Grupo Zaragoza se designa el integrado fundamentalmente por Ricardo Santamaría, Juan José Vera y Daniel Sahún, y no unión alguna de pintores zaragozanos, que desgraciadamente no existe». Ante la imposibilidad de seguir un desarrollo del grupo en detalle, remitiré a la completa publicación de Federico Torralba, ya referida.

La presente exposición de Vera se ha montado con carácter antológico, dentro de las naturales limitaciones de cabida. Puede seguirse un camino desde 1950, a partir de *Místico*, denso y oscuro en el color, poscubista en la forma, al que siguen *Atardecer*, ya con trazos, y *Estructura*, más suave en la pasta. Nos adentramos después en una fase típica (1960), sobre ocres, sepias y negros, de la que puede elegirse *Diálogo de la naturaleza*, otra vez denso, en capas sucesivas y muy vigoroso.

Desde 1961 aparece el cambio de materiales: «maderas con hierros» (1962-63) en una etapa de esculto-pintura, compleja y dramática (*Violencia, Angustia, Nubarrón*); y «maderas negras» (1964-65), con algunas incorporaciones, que sirven de soporte a uno de los periodos más fuertes e intensos (*Viaje sin límite, Suburbio, Silencio trágico*).

En 1971 deja las tablas y aclara los tonos, como descubren los azules de nuevo brillo en *Paisaje*. Influirá el dibujo que Vera practica con lápices de colores. Hoy, por fin, recapitula, simplifica y trabaja en superficies sobre las que aparecen las líneas recuperadas. Se atiene ahora al óleo. Es como una síntesis depurada de su evolución.

El conjunto tiene estilo y unidad. Todo liga en la obra de Vera, pintor tan vivo y actuante en este momento como cuando escribía lo que de él leemos en la crónica de nuestra pintura.

6 DE DICIEMBRE DE 1974

## Galería Libros: Will Faber

Will Faber es un pintor de importancia, y el hecho de que lo conozcamos en Zaragoza desde hace tiempo no disminuye el interés de una nueva exposición. Las suyas no suponen, además, envíos para salir del paso y vender la firma, como por desgracia sucede con algunos ilustres nombres que se deciden a visitar «las provincias», y dejan al público perplejo entre su prestigio y la calidad real de la obra presente.

Recordaré que Faber, aunque nacido en Alemania (Saarbrücken, 1901), lleva cuarenta y dos años entre nosotros. Ha de considerarse algo más que español adoptivo, puesto que plásticamente forma parte de una escuela catalana, que él mismo contribuyó a fecundar y de cuyo carácter mágico participa. Camilo José Cela lo mata amigable y literariamente en el 2021, sobre la tierra soleada de Ibiza, según dice, «... de viejo, sin haber perdido la adolescencia». Y puntualiza así la juventud de un Faber en perpetua renovación. «Estos herreros alemanes son muy duros...», añadiría luego, y «Will Faber esconde un alma sana e incontaminada dentro de un saludable —y sapientísimo— corpachón».

Con gusto seguiría a Faber en su poética, desde las etapas en que bebe de Klee o de Kandinsky. Pero, a falta de espacio, remito al número que le dedicó *Papeles de Son Armadans* en el último mes de febrero, donde colabora nuestra mejor crítica. Resulta difícil, por lo demás, poner orden y citas a su obra, aun siguiéndola numerosas temporadas. Él va y viene a su gusto. Se ordena a su modo. Respecto a 1967, le encuentro todavía más fuerza en el color, en sus intensos y extensos tonos cálidos. Pero aún nos sirve turquesas azules. Y si pienso en 1972, veo ahora mayor calma, un maduro y renacido reposo. Será inútil buscar una trayectoria absoluta, porque tal vez no existe. Lo que me parece aún es un artista muy serio, por técnica, por significado y por contenido. Digamos todo un pintor, para que lo de serio no borre la sonrisa. Hay algo en las composiciones, que siempre me recuerdan los equi-

libros rotos y restablecidos, algo en el poner la pasta, que descubre al profesional. En su lenguaje todo se admite (el *collage*, las arrancadas, las estrías, la mancha, los límites contrapesados, las modulaciones geométricas), todo se digiere y se pone al servicio de un sentido y un sentimiento. No vamos a descubrir ahora que Faber es un pintor lírico.

13 DE DICIEMBRE DE 1974

## Diputación Provincial: Mariano Rubio

Mariano Rubio Martínez, nacido en Calatayud, ha montado una exposición sin duda interesante, pero que, como por desgracia sucede en tantas otras, queda confusa, a falta de un catálogo informativo, con orden de fechas, imprescindible para una antología. Mariano Rubio es un grabador extraordinario en lo técnico. Así que incluso en su pintura refleja el regusto de las impresiones. Distinto problema será el de su estilo, que aparece disperso e insuficientemente ligado. Conviene considerar que hay distintos períodos, lo que en parte justifica su escasa coherencia.

Intentaré un escalonamiento de su obra aun a riesgo de errores, casi inevitables. Arrancamos con un aguafuerte de toros, datado en 1952. Aquí y en *La Madonna* define ya sus bases de dibujo, aunque se halle muy sujeto todavía en la estética. Pasará luego al *Caballo herido* (barniz blando) de 1953 y a la litografía de los *Picadores*. Hasta ahora podríamos hablar de precedentes, en los que muestra el dominio de procedimientos.

Sigue la etapa menos formalista y, a mi entender, una de las más valiosas, sobre 1968-69, con aguafuerte y xilografía para *El año 2000* o *El comienzo*, y solo madera para *El dios sol*. Excelente, la *Cúpula* de 1968. Desde el 70, con el *Viejo canon*, surgen inclinaciones modulares y cultistas, como en *Goticissimus* y *Classicismus*, aguafuertes a tres planchas (1971). Muy bien ajustada la complejidad de tirajes, sobre el mismo sistema, en 1972: las *Fortalezas*, a seis colores, y *Medinaceli*, a ocho. Este a partir de cuatro planchas.

De 1974, es decir, del momento actual, la dirección dominante está en los «bodegones» al óleo, con objetos como el *Candelabro* o el *Molinillo*. Similar es el *Tetramorfos* de técnica mixta. Señala una manera neobarroca, como podía entenderse en la decoración fin de siglo, aunque —por supuesto— actualizada. Este año da también, mucho más simples, las resinas del *Homenaje a mi pueblo*, con su atención a la luz y a la geometría. Y quedan, por último, direcciones que han de considerarse recientes, en el atisbo surreal de *Venus astrológica* o, dentro de lo gráfico, en *Héroe I*. También es actual su vuelta sobre el arte en las técnicas mixtas, cuyo ejemplo podría ser la *Cortesana rococó*.

Dispersión, en fin, hasta en lo simultáneo, que no empaña el alto nivel de la factura. Y este, para cualquier degustador de grabados, es una verdadera fiesta.

3 DE ENERO DE 1975

## Exposición triple en Galería Atenas: Arte checoslovaco, Miroslav Hajek y Andrés Ferrer

Muy sugestiva la muestra de arte checoslovaco actual, aunque resulte difícil orientarse en su recorrido, dado lo poco que aún conocemos aquí de las manifestaciones artísticas en los países del Este, por causas en las que influye la distancia física y la contraposición política, según hace notar Federico Torralba en el catálogo. De cualquier modo, a partir de lo que ahora se exhibe, descubriremos que el grabado se desarrolla en Checoslovaquia con la misma fuerza e interés, como mínimo, a la que asume en Occidente. Quizás incluso se adapta mejor a las funciones sociales que le son posibles como obra múltiple. Pero el problema, de indudable importancia, escapa a un enfoque en este momento, por falta de los datos oportunos.

Se ha reunido obra gráfica de catorce autores checos, de los que se facilita un breve currículum. Pero no se trata de seguirlos individualmente, ya que el número de originales de cada artista es reducido. Sí, en cambio, de tomar conciencia respecto a su alta calidad en la realización. Se advierten hondas preocupaciones experimentales en los procedimientos y una gran limpieza en las tiradas, a veces muy cortas. Se intuyen, hasta cierto punto, unas notas comunes, un estilo de escuela.

Varios de los expositores pertenecen a un mismo grupo, el Hollar. Además, pese a las patentes diferencias, hay una armonía común, unas coordenadas que unifican el conjunto.

Más accesible a interpretación será el pintor checoslovaco Miroslav Hajek, que expone simultáneamente y participa también con un par de piezas en la obra gráfica. La técnica, que ofrece en su sala individual es óleo sobre papel, cuyas posibilidades y matices pulsa con sutileza. Se apoya sobre lo geométrico (él mismo cita a Juan Gris y a Vasarely), que se hace cada vez menos rígido, más flexible. Existe todavía un poso del cubismo, manifiesto a través de las formas que predominan sobre los colores, puesto que Miroslav prefiere notas sordas en sus límites cromáticos. Señala algunas fechas que pueden suponer evolución. Así, de los números 45 a 48 (1972), con registro cálido y forma menos precisa, pasa en 1973 al rigor geométrico de los números 65 y 66, al mismo tiempo que aumenta las tonalidades frías. El mismo año recupera algunos aspectos anteriores (el ocre se impone en ellos), para desembocar en una síntesis, con nueva inventiva, más inclinada a expresarse. Véanse los números 49 a 52 o bien el 54. Es clara una nota sensible, que va apoderándose de los esquemas, del juego de equilibrios. Descubre un trasfondo lírico, en el que integra luz y ambiente.

A la doble exposición se une la serie de fotografías presentada por Andrés Ferrer, que continúa las actividades de Atenas en este sentido. Por su técnica y significados me parecen valiosas, aunque no se aborden en comentario más extenso.

5 DE ENERO DE 1975

## Amadeo Gabino expone en Prisma

Resulta muy digna de verse la muestra de Amadeo Gabino, un escultor de importancia, que no había expuesto individualmente en Zaragoza, aunque sin duda se recordarán sus aportaciones a «Marchas». Se trata de una firma cuyos valores están a la altura de su prestigio. Pero hay algunos reparos que poner, ya que hubiera convenido, para una primera toma de contacto, servir una imagen lo más completa posible. Y el catálogo, como tantos otros, no detalla las obras ni precisa fechas. El conjunto no es antológico ni tampoco parece actual por completo. Creo anteriores las notas con calidades de superficie, con oxidación, más complejas y pictóricas, mientras las últimas prefieren láminas pulidas y brillantes, con registros más fríos y de una enorme exactitud.

Todo ello, sin embargo, supone una cuestión menor ante las sugerencias que Gabino posibilita. Considero muy sustancioso el artículo «Técnica y poética de Amadeo Gabino», en que Aguilera Cerni, dentro de su *Arte impugnado*, se refiere a la teoría de la información. Estudia certeramente lo significativo de las estructuras de Gabino, «de esas pulidas superficies y remaches mecánicos», como informadoras respecto a nuestro mundo y nuestra ciencia o —aún mejor— a sus aplicaciones. Queda Gabino dentro del lenguaje; lo suficiente para que exista comunicación. Pero tan fuera de los órdenes comunes, que trasciende lo unívoco, supera las interpretaciones inmóviles. Nos lleva de la mano al problema de la obra abierta, que desarrolla la libertad del intérprete. La apertura no solo ejemplifica las ambigüedades contemporáneas. No las describe. Ella misma es variabilidad; es movimiento. Así será coherente, aunque no imprescindible, el carácter óptico y cinético en Gabino. Su alta potencia informativa depende de un modo de conformar que está por encima de los puntos de vista cambiantes.

Gabino tiene mucho que ver con los constructivistas y, en general, con lo geométrico. Actúa sobre cuerpos fundamentales, como el cubo; sobre los planos sucesivos y sus deformaciones; sobre la luz que incide y refleja. Le une clara relación con el diseño. Lo que a su vez nos implica en los múltiples, aunque sobre la validez de los mismos para integrar ámbitos sociales más extensos mantengo reservas. He aquí otra cuestión que Gabino sugiere, de la que sería fácil pasar a los grabados en tiradas reducidas. Trae Gabino, por cierto, una obra gráfica excelente: serigrafías y grabados con impronta, de gran limpieza, perfectamente relacionados con los volúmenes.

Son muchas las posibilidades que Gabino descubre. Y es tentador dejarse llevar. Pero, en cualquier caso, su poética debería conducir a una crítica también abierta.

24 DE ENERO DE 1975

## Sala Barbasán: José Luis Pomarón

Podemos calificar de sorpresa la exposición que ha montado José Luis Pomarón. Llevaba mucho tiempo ausente de la pintura, al menos cara, al público. Y aunque su

personalidad sea aquí bien conocida, en otros campos (fotografía, cine), un paréntesis que ronda el decenio resulta de longitud considerable. Vuelve en realidad un nuevo artista.

La obra de Pomarón, al margen de tendencias, merece un respeto profesional, goza, por lo pronto, de una excelente base en el dibujo. La forma, sólida y asentada, se contrapesa con un toque jugoso, con una diestra espátula y un empaste rico. Hay notas de evidente libertad, sin que falten tampoco facturas con detenimiento. Plantea al modo de los llamados «paisajes realistas», un tanto escenográfico (véanse *Desfiladero de Mascún* o *Mallos de Riglos*) en busca de la naturaleza majestuosa. Pero la dicción equilibra contra excesos tradicionales.

Para Pomarón cuenta mucho el claroscuro. Y los volúmenes sujetan al color y a la pasta. Consigue notables efectos de luz, como el de las estrías amarillas entre los verdes del *Valle de Tena* y, en general, las oposiciones de cálidos y fríos. Se añade la estructura de las casas y sus perspectivas, como en *Puerto de Lillo* o *Santa Cruz de la Serós*. Interesan algunos intentos de novedad, como *Campos de Guadalajara*. Y hubieran sido deseables experiencias, problemas actualizados, sin que por ello Pomarón pierda la dignidad de sus módulos. Tiene un sentido directo (me tienta el calificativo «bueno», despojado de cualquier matiz) de la belleza visual. Le envuelve un ámbito de calma, que imagino como las aguas tranquilas de su pantano. Es su comunión con los pueblos y tierras.

9 DE MARZO DE 1975

## Sala Libros: Cristino de Vera

La exposición de Cristino de Vera resulta tan directa y sencilla que trae un soplo refrescante frente a las muchas complicaciones que padecemos. Y si la sencillez es una forma de sabiduría, como afirman los proverbios orientales, no cabe duda de que tenemos ante nosotros un pintor sabio. En modo alguno ingenuo, porque los primitivismos o proceden de los primitivos o llegan por una complicada elaboración.

Cristino de Vera tiene unos recursos característicos, que sirven de constante a su obra, y ello entraña cierta monotonía. Repite, insiste en los temas, en los planteamientos y en la realización. Muy pocas cosas le ocupan en su calma (una quietud que conquistó tal vez con mucho trabajo). Unas conchas o unos cestos, unas flores o unos peces, aislados, concentrados en su ser, dan el motivo de los bodegones, en los que parece lógico aludir nuevamente al ascetismo. Luego, las ventanas, como un encuadre de imagen, y más allá los árboles y el horizonte. Algunas figuras trascendidas.

La tranquilidad se conmueve en una vibración de pasta tan pictórica donde juega el blanco del soporte. Los objetos se nimban con esa luz. Las gamas son suaves, amorosas, aunque disciplinadas por la estructura. Hay alguna oculta trayectoria geométrica, alguna áurea división, en las implantaciones. También una perspectiva lineal, con frecuencia aparente, que da el ámbito. Y crea un mundo de paz, al que contribuye la economía de elementos, su equilibrio.

La humildad se hace de algún modo importante en su misma reiteración. Lo de fuera está dentro. No hará falta decir que la pintura de Cristino de Vera es lírica e intimista.

23 DE MARZO DE 1975

## Exposición antológica del escultor Pablo Serrano

Pablo Serrano, nacido en Crivillén (Teruel), uno de los pocos escultores aragoneses con talla internacional, es bien conocido en Zaragoza por piezas de repercusión pública, como el *San Valero* y el *Ángel* de nuestro Ayuntamiento, o el retablo que en el Pilar centra la fachada de la plaza. No le hemos visto, en cambio, muchas exposiciones. La primera que viene a mi memoria fue sobre 1957, en el Palacio Provincial. Luego, casi diez años más tarde, los dibujos *Hombres ante la Aparición*, en Kalos. Y, por último, el homenaje que la Institución «Fernando el Católico» dedicó a los maestros aragoneses (1969), donde figuraba con Saura, Victoria y Viola. Aunque es posible que haya olvidado alguna, el saldo sería igualmente pequeño, si ha de considerarse la vinculación de Pablo Serrano con nuestra tierra. Se echaba en falta una antológica, que permitiese un recorrido a través de su obra.

Cincuenta y siete esculturas en distintos materiales, a partir de 1953, suponen ya un conjunto de consideración, en el que se cuentan formatos mayores, como la *Bóveda tramontana*, *Unidad-yunta de Eros a la ira* o *La Piedad*, esta cedida especialmente por el Middelheim Museum de Amberes. La Lonja presta su excelente marco, que en los últimos tiempos asume el papel de salón para los reconocimientos oficiales de la ciudad. Así lo ha comprendido la Comisión de Cultura del Ayuntamiento. Y la verdad es que la Lonja goza además de un enorme poder de convocatoria, y a ella acude un alto número de visitantes. Creo que esta afluencia ha de satisfacer a Pablo Serrano, puesto que no me parece escultor para conformarse con minorías. Pablo Serrano aborda con frecuencia la conmemoración monumental. Véanse ahora los bocetos para las estatuas de Unamuno o de Pérez Galdós, pongamos por caso. Y el artista de monumentos (ejercicio difícil, casi desplazado y contradictorio hoy día) se mueve en la doble faceta oficial y comunitaria. Afecta al hombre de la calle, ya que colabora a su entorno. Pablo Serrano lo entiende y lo valora. Incluso gusta de hallarse en el punto exacto en que conecta con las gentes y —a la vez— suministra nuevos códigos o interpretaciones, lo cual solo es posible para el que, desde una formación académica, sabe superarla y abrir caminos.

Pablo Serrano se encuentra a sus anchas con los grandes encargos. Pero estos no tuercen la línea general de su poética ni se atienen a moldes establecidos. El retrato bastaría para comprobarlo. Atraviesa todas etapas, confirma la base clásica de su autor y es simultáneamente, el más actual y expresivo de cuantos conozco, con sus calidades, con sus deformaciones, con su asimetría. Desde el imponente de Antonio Machado, el tan característico de Camón Aznar, el de Gaya Nuño o el de Miguel Labordeta, se abren paso los «practicables», como el de Milton Rúa.



Por otra parte, la capacidad creativa de Pablo Serrano es muy varia. Cuesta trabajo concebirlo quieto. De modo que evoluciona con sus idas y vueltas. Y aquí hay inconvenientes que poner al montaje que se le ha hecho. No sigue un orden, cosa que resulta confusa en una antología. Sobre todo cuando el catálogo, muy bien editado, carece de relación completa de lo expuesto. Se encuentran piezas sin datar. Y tampoco la iluminación resulta tan acertada como sería deseable. Por supuesto son cuestiones menores, que no empañan el esfuerzo de promover una exposición de tal categoría.

Si entre notas tan diversas hubiera de elegir dos características unificadoras para Pablo Serrano, me decidiría por su humanismo y por la problemática espacial. El primero no proviene de recurrir necesariamente a las proporciones humanas. Puede ser moral (místico tal vez) y referirse incluso a los seres inanimados. Serrano atraviesa, desde luego, épocas abstractas. Pero el *Hombre andando* lo define. En cuanto a las proporciones espaciales, tómense ya en los *Ritmos*, en los *Objetos para quemar* o en los *Dramas del objeto* (1957-59), y mezclándose con el interés por la materia, en los *Hierros y clavos* de 1956. Aunque el *Manifiesto del infra-espacialismo* date de 1971, es un resultado cuyas formulaciones se han obtenido en el hacer profesional. Significan espacio las *Bóvedas para el hombre* y las *Lumínicas* (crece ahora la luz y la contraposición mate-brillo o bien lleno-hueco). Solicitan ámbitos las *Puertas*. Y los acoplan las *Unidades-yunta*, del tipo *Andrógino* (1974) o del que investigan las varias en mármol, también próximas. El hombre ofrece un espacio interno.

No pretendo agotar la evolución de Pablo Serrano, para la que remito a las numerosas publicaciones existentes, entre las que solo citaré la de Julián Gállego. Pero he de añadir que, cuando se habla de predominio del espacio sobre la forma, no se olvida tampoco la categoría táctil de las superficies que traza Pablo Serrano ni el ya referido efecto de luz. Sin lo acariciable, sin lo iluminado, la obra quedaría incompleta.

En la inauguración, que tuvo lugar ayer, a las seis de la tarde, el alcalde de la ciudad, don Mariano Horno, y el mismo artista tuvieron un emocionado recuerdo para don Víctor Bailo, tan recientemente fallecido. Por tratarse de una de las personas que más seria y profesionalmente han promocionado el arte en Zaragoza, creo debe recogerse en esta sección, junto con la promesa que Pablo Serrano nos hacía momentos antes, de dedicar a don Víctor Bailo una exposición en su Sala Libros.

23 DE MARZO DE 1975

## Atenas: Una importante muestra de Agustín Ibarrola

Vivir el arte, por parte de la crítica, supone concordar con la obra presente en cada caso. De ningún modo imponerle unos esquemas previos, que en definitiva son prejuicios. Y si hay algún pintor que exige hoy, en España, un enfoque sociológico, es sin duda Agustín Ibarrola. Respecto al sociologismo en el comentario pienso, como Valeriano Bozal, que aquí estamos de vuelta sin haber ido a ninguna parte. Lo considero no solo útil, sino imprescindible en algunos momentos. El error está —si acaso— en convertirlo en panacea, y aplicarlo a ciertos artistas con los que no tiene la menor relación.

Ibarrola nos trae una exposición muy importante por su envergadura y contenidos. Presenta enormes formatos con sabor de mural. Sin embargo, en su propio contexto, trasciende más al público la obra gráfica que, por una vez, no entraña ese paradójico montaje entre el negocio de los múltiples y las pretensiones de dirigirse a unos sectores más amplios. Es realmente asequible y, en este sentido, cumple los propósitos de Ibarrola. Tiene además una enorme fuerza, tan grande como la de cualquier pintura única. Vale la pena recordar que Ibarrola fundó en Bilbao el Grupo de Estampa Popular.

Con Ibarrola no conviene demasiado meterse en cuestiones de procedimientos. Cuando él mismo lo hace, al referirse a la estructura, pongamos por caso, supongo será en función de las relaciones idea-forma. Sus consideraciones no implican contrasentido. El riesgo no reside en especular, sino en hacerlo sin relación con los cuadros.

Dice Moreno Galván que, para Ibarrola, primero es la ética; y luego, tal vez, la estética. Se habla de un arte comprometido, en fin, al que no pueden ser ajenas circunstancias de lugar y tiempo, políticas y sociales. Está clara la importancia del asunto. Ibarrola desarrolla algunos de estos problemas en sus *Apuntes*. Y quedan especialmente definidas las relaciones y tensiones entre la localización geográfica en el País Vasco, hoy, y la postura social. Ibarrola no se limita además a tratarlo en palabras. Escribe: «Pintar es, ante todo, militar en la vida de la sociedad». Precisamente por eso su lenguaje se atiene a lo plástico. No me extraña que se recurra ante él a sistemas estructurales y a la teoría de la comunicación. Pero estos análisis, con su exacta terminología, están confinados al campo de los expertos. Mientras Ibarrola es muy explícito. Habría que contar su obra y ello puede hacerse bajo el punto de vista descriptivo al referirse, por ejemplo, a los motivos de represión, como las bocas cerradas. Menos accesibles serán las relaciones contenido-forma. Y creo que estas se ajustan mejor en los ejemplares de blanco y negro, con sus texturas tipo impronta de madera. El colorido de sus grandes cuadros aparece agrio y difícil. Otra cosa sería disonante. Lo industrial y sus conflictos encuentran una adecuada formulación visible, de fácil lectura, pero sin trivialidades. El resultado sigue perteneciendo al punto pictórico.

Insistiré en el hecho de que si la exposición de Ibarrola es tan importante, ello estriba en su calidad como pintor. Por supuesto, esta incluye lo que Ibarrola nos dice.

23 DE MAYO DE 1975

## Sala Luzán: esculturas de Enrique Salamanca

Frente al indudable retroceso que sufren hoy algunas direcciones del arte abstracto, como las derivadas del informalismo, resulta tanto más digna de consideración la vitalidad y validez contemporánea de las tendencias geométricas, así como de sus implicaciones en óptica y movimiento. La escultura de Enrique Salamanca viene a confirmarlo. Y a demostrar también que el rigor de la matemática no ha de ser forzosamente incompatible con la sensibilidad e incluso con el refinamiento.

Enrique Salamanca (Madrid, 1943) era ya conocido entre nosotros, puesto que expuso individualmente hace un par de años. Mereció también la Medalla de Oro en la VI Bienal de Zaragoza. Y su obra permanece en las líneas fundamentales que señalaba. Si acaso ha conseguido una mayor pureza, una más exacta perfección. Por lo que ahora vemos Salamanca parece abandonar los plásticos, para entregarse más al metal, sobre todo al acero inoxidable. Introduce el dorado, como *Poliedros en el triedro*. Pero son pequeñas variantes. Siento, en cambio, que no le haya sido posible montar el «ambiente» que traía, puesto que no hubo espacio para ello. Solo he visto proyectos y reproducciones fotográficas del mismo, pero integra, al parecer, lo visual, lo táctil y lo sonoro. Apunta hacia una más intensa participación del público.

En algunas de las piezas expuestas se hace Salamanca más complejo, aunque no menos accesible. Véanse los *Poliedros en los circuitos*, *La ilusión del prisma exagonal* o la espectacular *Banda cinética del triedro*. Continúa la preocupación por las maclas y por la continuidad tipo cinta de Moebius, que se completa con los efectos de imagen en el metal pulido. Valora Salamanca cada vez mejor el espejo (contando con el espectador) y la reflexión lumínica.

No hará falta insistir en los aspectos geométricos y ópticos. Son algo más que triviales juegos para el ojo. Los entiendo como una profunda investigación sobre la forma. Pero no ofrecida en su fase experimental, sino en su realización, aunque la obra quede abierta por sus distintos aspectos y posibilidades, como ante las interpretaciones. La cinética en sí (casi todas las piezas giran sobre su eje, movidas por motor o por los visitantes) supone una apertura formal de la obra. Su variabilidad impulsa distintas relaciones del público con ella.

De cualquier modo, como se apuntaba antes, algo se resiste en Salamanca a ser captado en simples términos técnicos. Federico Torralba dice en su presentación: «En esta plástica experiencia la materia envuelve al espacio y se escapa en él, la realidad razonada se hace irracional, apunta lo maravilloso y casi lo surreal. Y penetramos, desde lo mecánico, técnico, científico, sin darnos cuenta, en la poesía de lo imitado y también en el juego».

5 DE JUNIO DE 1975

## Esculturas de Subirachs en la Sala Víctor Bailo

Con la exposición de José María Subirachs la Sala Víctor Bailo nos trae un nombre importante para la escultura española contemporánea, nombre además inédito en Zaragoza, salvo por sus contadas aportaciones a colectivas. Resulta difícil explicar a veces el tiempo que tardan en llegarnos muestras individuales de algunos artistas, como si en nuestra plaza faltase el mercado suficiente para exigir una presencia. De modo que, cuando por fin llegan ciertas firmas, hemos de ocuparnos más de lo que suponen, de sus presupuestos generales, que de lo concretamente expuesto, donde tal vez no se explica la totalidad de su autor. Volviendo al caso que ahora nos intere-

sa, la colección recoge, con un total de doce esculturas y once dibujos, dataciones desde 1958 hasta 1974. Lejos de lo que se llama obra reciente, creo se habrá pretendido una limitada antología. Y el poco conocimiento de Subirachs por el público de Zaragoza es lo que justifica y hace válido este propósito.

José María Subirachs, nacido en Barcelona (1927), ha pasado por distintas etapas en su hacer, desde un comienzo figurativo, de corte expresionista, con particular atención a las estilizaciones femeninas. Por el cincuenta y tantos se orientaba hacia la abstracción. Podemos ver aquí una pequeña réplica de su *Monumento a la Barceloneta* (1958). Más tarde, para el gran conjunto de hormigón y bronce dedicado a Narciso Monturiol (1963), hablará Santos Torroella de «nueva figuración». Desde aquí entran en las creaciones de Subirachs muchos elementos del pop, con el aprovechamiento de una raíz neodadaísta. Y cada vez más se imponen los negativos, las huellas, por decirlo así. Con este título (*Huella*) expone hoy un dibujo, que data de 1961. Es también el sentido de *Horizontal* (1967), del doble en *La mujer sentada* y de otros varios originales.

Con sus *Espejismos*, bronce y acero, en que los medios volúmenes se completan con la otra mitad reflejada, muestra Subirachs el refinamiento de su juego de Imágenes. O bien en el hueco, que encaja con una pintura hiperreal, de *Trictic-751*. Hay un tono irónico, de carácter surrealista, en la creación de objetos como *Metafísica* o *Distic*. Y en cuanto a su erotismo, se atempera y distancia entre las estructuras geométricas. Súmese también una cuidadosa elección de materiales y un pictórico amor a las superficies. Y aquí tenemos un Subirachs de extraordinaria sutileza, que hace tan interesantes los pequeños formatos como sus grandes realizaciones al aire libre. Claro que el prestigio de monumentos como el que Subirachs dedicó a las Olimpiadas o como el de sus aportaciones al santuario de la Virgen del Camino será más difícil imponerlo en unas cuantas notas de menor envergadura: la exposición es importante, sin que encierre cuanto el escultor da de sí.

12 DE JUNIO DE 1975

## Galería Prisma: Antonio Lorenzo

La de Antonio Lorenzo es una firma considerable en el panorama de la pintura española. Cuatro páginas de catálogo apenas bastan para contener la lista de sus exposiciones. La última individual en Zaragoza data, sin embargo, de 1968. Y poco le hemos visto por aquí desde entonces, como no sea en alguna colectiva. De cualquier modo, su evolución —que la ha tenido, desde luego— va por líneas previsibles y sin grandes sorpresas.

Después de un arranque figurativo y de atravesar una etapa informalista, Antonio Lorenzo, cuando vino en el 68, cultivaba ya el tema, con sus máquinas y asuntos espaciales. En ello sigue. Ahí están el *Ovni*, el *Happening astronáutico*, etc. Incluso en las últimas notas (llamémosles dibujos, aunque incluyan variantes de pintura y

*collage*) se detiene morosamente en pormenores y acentúa lo literario: *Máquina de inseminación artificial...*, *Oratorio por las cosas perdidas* o *Está en el más allá*. Podría alabarse la mayor agresividad, descaro e intención de este nuevo enfoque. Pero siempre he visto a Lorenzo más en función plástica que dependiente de motivos argumentales.

En la pintura de Lorenzo han resultado —resultarán— más valiosos el oficio, la sensibilidad y el gusto para el color que otras supuestas trascendencias. Quien ha hecho cuadros tan pictóricos como *El Sinaí* o *Explorer* no necesita muchos pretextos. Su delicadeza cromática, su refinamiento, su lírica, en fin, solo muy relativamente sirven a más punzantes objetivos. Continúan, en cambio, el buen hacer y la equilibrada belleza final, que definían a Lorenzo.

14 DE JUNIO DE 1975

## El Equipo LT expone en la Galería Atenas

Los grupos proliferan en Zaragoza, como para desmentir cualquier supuesto individualismo, al menos en el campo del arte. LT, hasta el momento el último equipo formado, se integra con gente joven, en busca de nuevas experiencias plásticas y distintos modos en el decir. Son sus miembros Fernando Navarro, Luis Pomarón y Antonio de la Iglesia, a quienes presenta en su primer catálogo (casi cartel, barroco e ingenioso) Federico Torralba, tan frecuente introductor de valores en nuestro mundo artístico.

La exposición de LT, en conjunto, tiene gancho y está montada dignamente. No diré que todo lo tenga hecho, puesto que, cuanto con mayor detalle se analice, más descubriremos lo que falta por afinar. Sin monsergas paternas hay que dejar constancia de un verdadero interés, pero también de un cierto carácter endeble y menor, que afecta a buena parte de la obra. Va por delante esta impresión colectiva, dado que en los grupos interesa sobre todo el grupo.

Individualmente el más asentado efecto lo produce el escultor Fernando Navarro, con sus piezas metálicas (la mayoría), adosables o de bulto redondo. En los móviles giratorios me trae un recuerdo de Gabino, pero con distinta estética. Remonta otras veces hasta Julio González, si bien se ha de advertir, como de costumbre, la intención solo informativa de las referencias. Navarro trabaja bien.

Tiene mano de escultor. Sabe acomodar las terminaciones —incluso las texturas— al sentido de la obra, como en el uso de grapajes. Es creativo, y su imaginación lanza algunas notas eróticas, no exentas de ironía.

De la Iglesia y Pomarón deben considerarse casi en común, ya que su punto fuerte está en el «ambiente» donde han colaborado. Se trata de una idea actual, llevada a término con medios relativamente sencillos. Un proyector y unos paneles luminosos bastan para introducir al público. En las diapositivas (bueno, creo que son preparaciones) y en los recuadros luminosos se advierten diferencias de estilo, pero el resul-

tado ha de apuntarse a los dos. De la Iglesia gusta de calidades. Lo demuestra también así en los monotipos sobre tela, entre lo informad y el signo. Pomarón aprovecha mejor los efectos de luz. Aparece más repetitivo, al insistir en estructuras geométricas (sirve igualmente para los monotipos) compatibles con algún regusto biológico.

1 DE JULIO DE 1975

## Vicente Dolader expone en la Diputación

Vicente Dolader, V Premio San Jorge de pintura, presenta una notable exposición en la sala de nuestro Palacio Provincial y el breve currículum de su catálogo recoge un par de puntos que me parecen significativos respecto a las orientaciones geométricas de Dolader: su profesionalidad como publicitario y su práctica del diseño.

Dolader ha expuesto en Zaragoza varias veces, tanto con el Azuda-40 como en muestra individual, de modo que las constantes de su obra son conocidas. Su línea directriz se halla en esa «problemática constructivista, tendencia bien vigente en el arte de hoy», a la que Federico Torralba se refiere al presentarlo. Dentro de ella Dolader evoluciona mesuradamente. Por ejemplo, el conjunto denota hoy una extensa utilización del blanco, que actúa como fondo, como punto de partida, salvo en algún original, tal vez de distinta etapa. Véanse *Falsa modulación* y *3 en barra*. Por cierto que este desarrollo del conocido juego, da un registro de tema. Y descubro en Dolader otras alusiones descriptivas. Es el caso de *Amanecer sobre gran bloque*.

El colorido de Dolader siempre tuvo un criterio ascético, como de raíz cubista. Hay en el presente extremos con solo blanco, negro y gris (*Sobre un eje*) o con mínima aportación cromática a dicha base (*Volúmenes sobre exágono* [sic]). Pero Dolader tantea también tonos más vivos e incluso se permite mayor cantidad que en períodos anteriores. Resulta muy ilustrativa acerca de sus planteamientos la *Franja iluminada*, donde la luz crea el volumen y el color.

Recordaré que la investigación formal constituye aquí un presupuesto indispensable. Y Dolader la enriquece de día en día. Conviene considerar hoy las fugas diagonales, como *Construcción inacabada* y *Perspectiva en franjas que se estrechan*, así como otras perspectivas o implicaciones (*Profundidad suspendida* o bien la *Flecha*). En la relación línea-plano y plano-volumen se mueve la obra limpia y precisa de Dolader.

11 DE OCTUBRE DE 1975

## August Puig expone en la Galería Atenas

Tenemos en la Galería Atenas una importante exposición, patrocinada por el VI Ciclo de Actividades Culturales del Ayuntamiento: la del pintor catalán August Puig, nacido en Barcelona (1929), artista que no se ha prodigado mucho entre nosotros. Hace ya casi cuatro años que vimos su última muestra en Zaragoza. Anteriormente, en

1962, la Diputación Provincial lo había presentado en un corto paréntesis de tres días. Se ha considerado a Puig, al menos desde las citadas fechas, que salva etapas más antiguas de su hacer, próximo al surrealismo abstracto, lo que pude servir aún como primera nota aproximativa. Pero Federico Torralba, que, como amigo y buen conocedor de la obra de Puig, lo presenta en catálogo, advierte sobre lo relativo que resulta cualquier encasillamiento, «... pues si August es informal, también es formal, si no figurativo, figurativo y siempre poético, misterioso y surreal, dentro de un mundo de decidida plasticidad».

August Puig posee una enorme originalidad creadora y, precisamente por ella, será difícil adscribirlo a determinada tendencia. Ha permanecido además un tanto ajeno a la marcha de la pintura catalana, aunque en sus inicios se le apreciase influencias de Miró. Si hemos de encontrarle algún contacto con el ambiente barcelonés, este reside en la impronta mágica y poética. Incluso existe en las creaciones de Puig una especie de sensación musical, tal vez proporcionada por los ritmos, por los movimientos de la materia, por las gradaciones tonales y la articulación de masas. El aspecto dinámico aparece como significativo en August Puig.

Caracteriza Vicente Aguilera la pintura de Puig como polivalente, por la multiplicidad de sus mensajes, en el sentido de obra abierta. Y aclararé que no tanto en el término barroco-formal como en el de una teoría de la información. Pero el aspecto móvil y cambiante se implanta a partir de la forma. Es como un fluir de agua, de nube, de materia todavía inestable. Ni siquiera cuando se inmoviliza sobre el soporte, en el lienzo o en el papel, semeja una actitud definitiva, ni en su apariencia, ni en su contenido. Lo mucho que sugiere se apoya, por otra parte, sobre un verdadero valor pictórico. Calidad de calidades, de matices, de una notable delicadeza en el uso del color, que ha de limitar con tendencia a lo monocromo, hasta los casos de blanco y negro, con la infinita posibilidad de los grises. El elemento casual, que pudiera provenir de la liquidez, de la fluencia, está dirigido y rigurosamente seleccionado. Y en algunos originales hoy presentes llegan a combinarse o componer distintos fragmentos con medido equilibrio y excelente gusto.

Hay en Puig una honda palpación vital, que en su pulsación parece recoger sustancia de la misma naturaleza.

17 DE OCTUBRE DE 1975

## Sala Luzán: Juan Antonio Aguirre

La Sala Luzán reanuda sus actividades con una exposición del madrileño Juan Antonio Aguirre. Y quiero insistir ahora, cuando comienza su temporada, en que la Sala Luzán ha sostenido algunas de las programaciones más considerables de Zaragoza durante los últimos años. Justo será reconocerlo porque, al margen de otras iniciativas, la primera exigencia para una promoción del arte reside en ofrecer calidad. Y una dirección de sala que mantenga el nivel no es cosa que se tropiece todos los días.

Juan Antonio Aguirre queda dentro de ese nivel, aunque su nombre no figure entre los de primera línea. Estos no abundan. Psicólogo, crítico y pintor, Aguirre tiene su sitio en el concierto. Y lo que es más importante, expone una pintura digna, con algo por decir. Tal vez dispersa, o mejor dividida en dos series poco semejantes, pese a la uniformidad del procedimiento, siempre técnica mixta de óleo y acrílico. El conjunto resulta, eso sí, luminoso y con brillo cromático.

La primera serie de Aguirre podría calificarse, hasta cierto punto, de ingenuista, con todos los matices que para el naif tiene una postura intelectual. En cualquier caso se observa un repertorio ingenuo, con notas bien separadas en lo descriptivo. Los originales de 1973 aparecen más apagados, sobre todo la *Perra pastora*. Luego, a partir del 74, se desata el color. Abundan en sus temas las flores, entre simplistas y fantásticas, que descubren más de una punta de ironía: *Repollo-flores con fondo rojo*, *Kiriki-jarrón*, etcétera.

Un cambio brusco lleva la obra de Aguirre a muy distintos planteamientos, en los que continúa hasta el presente. Con un apoyo de partida en lo real, se entrega al proceso pictórico, que acaba por imponerse al tema. Algunos casos, como el *Jardín en Es Caná*, recuerdan caracteres de la primera abstracción dinámica, por los segmentos en distintos ángulos. Se organiza una estructura a modo de barras en *Terraza sobre la Peñarosa* y *Playa del Chaparral*. Una retícula negra comenzará a dominar las superficies de *Mora na filosofía* y *Campo cerca de Daimiel*, dando ciertos aspectos de vidriera a *La Porra de Archidona* o *Dancing*.

Considero difícil discernir el camino de un Aguirre capaz de tales cambios. Pero en ambas direcciones interesa.

21 DE OCTUBRE DE 1975

## Galería Leonardo: Juan Valenzuela

¡Qué tremendo montaje el de Valenzuela! Tanto que uno corre el peligro de olvidar algo evidente: que Valenzuela pinta bien y hasta muy bien, con todos los resortes del oficio, como quien se ha impregnado de los grandes maestros, como quien los conoce y los usa, se sirve de su técnica, aunque con muy distintos fines. Digamos que practica una especie de manierismo, en el que, como tal, aprovecha el crédito del pasado para servir a muy específicas necesidades presentes.

Una crítica sociológica, a la que por desgracia apenas nos hemos asomado en nuestro país, corre el riesgo de lo arbitrario, de estar fuera del arte, de referirse a lo que no está en la obra. Pero aun con limitaciones, resulta válida, y no se puede desechar, sobre todo cuando se trata de poner en relación formas, contenidos y contextos, que constituyen, en el fondo, un conjunto inseparable. Y el caso es que Valenzuela se dirige a un *status* muy determinado, por lo que procura hacerlo con el lenguaje oportuno: el de la tradición, puesto al día —claro— y al modo de una síntesis. Esto en cuanto a factores materiales. Por lo que se refiere a los temas, su



instancia a los mejores antecedentes, su repertorio general, que podría encajarse en el pasado siglo, pueden suponer un escape, incluso cuando aborda notas de fuerza.

Una vez esbozada (que no superada) la cuestión, cabe atender aspectos más descriptivos o bien simplemente orientadores sobre el artista y su hacer plástico. Juan Valenzuela y Chacón, médico, filósofo, pintor, con una larga carrera de éxitos, suma ya una extensa bibliografía, que ha culminado con el excelente libro de Joaquín Castro Beraza. Resulta fácil obtener cualquier dato informativo, por lo que no he de ocuparme más en su currículum. Sí en sus cuadros, para los que demuestra una enorme soltura junto con la solidez de base. Pese a su registro fundamentalmente pictórico, de mancha, dibuja con acierto y facilidad, lo que implica también ver la luz. Hay en las iluminaciones numerosas resonancias goyescas. Y este apartado no es el único que las admite. Surgen en las tintas, en la temática y en las composiciones. Su apelación histórica y el reconocimiento de la misma se concretan en sus homenajes a Tiziano o a nuestro Greco.

La atmósfera, sugerente, misteriosa y poética, toma un registro museal, que afecta también al colorido, de sensibilidad caliente, y al que colabora incluso el barniz. Pero sabe Valenzuela alegrarnos la armonía cromática con acordes más vivos, sin que estos hieran el conjunto. Su paleta es muy rica, con notable capacidad para los matices. También es rica su escritura. Muestra todo un manejo del empaste, con capas, con transparencias, con gruesos y texturas, que supone una gran mano.

Parece el desnudo la anécdota predominante, incluyendo en él derivaciones al género, muchas veces literarias. Puede ser significativo el enfoque, impregnado casi siempre de una fina sensualidad, de un suave erotismo. Domina Valenzuela la anatomía, aunque la desdibuja o la envuelve, haciéndola salir después de la penumbra. Sistema asimilado para los objetos en los bodegones, asunto que cultiva con estilo y gusto. Existen también notas de paisaje, muy libres. Y por lo que se refiere a figuras, deben incluirse algunos dramáticos motivos religiosos, además de otras escenas más ligeras: carnavales, disfraces o títeres. Por último, un retrato importante.

Por su interés en la realización y por su representatividad sociológica, la muestra merece un comentario extenso y una visita detallada.

28 DE OCTUBRE DE 1975

## Sala Víctor Bailo: Francisco Rojas

Francisco Rojas en su autopresentación, a manera de pequeño manifiesto, se compromete con una pintura en la que habrá de expresarse la sociedad en que se encuentra, sus sentimientos presentes y futuros. «Mi obra —dice— es un estudio formal de la transformación del natural en materia deformada por el tiempo y el espacio». Añade luego: «Trato de dignificar al hombre partiendo de la salvación de las materias con las que convive».

Por una vez (no resulta tan frecuente como sería deseable) descubro una directa relación entre las palabras y el lenguaje visible. La plástica ha de ser aquí indudablemente un vehículo para las ideas. Y lo cierto es que la pintura de Francisco Rojas comunica sentimientos y sensaciones. Sus cajas, sus embalajes, se llenan de significados. Aunque solo como pauta orientadora, cabe referirse a un entronque surrealista, tanto en la postura del autor como en los resultados e incluso en factores materiales susceptibles de aislamiento. Los volúmenes flotan, por ejemplo, en un ámbito vacío, sobre fondos bastante uniformes, en los que pueden insinuarse perspectivas. Sobre una base de colores neutros salta el blanco, la claridad, la luz. Las cajas de Rojas vuelan. Sus composiciones sugieren también lo inestable, lo provisorio.

Suma Francisco Rojas un conjunto muy coherente, promovido por unas mismas intencionalidades, resuelto con recursos afines y hasta entonado en un acorde.

12 DE NOVIEMBRE DE 1975

## Galería Atenas: Natalio Bayo

Se trata de un artista bien conocido entre nosotros, con su media docena de individuales en Zaragoza, sin contar las exposiciones con el Grupo Azuda, al que Natalio Bayo se integra como miembro. La colección que ha montado en Atenas se compone de pinturas y dibujos, más algunas nítidas serigrafías, todo en un contexto unificado y coherente, que salva diferencias menores, a modo de etapas en su evolución, y algunas variantes de tendencia. En conjunto demuestra Bayo su gran capacidad de dibujante, sus recursos para la forma y el grafismo, así como su rotundo y llamativo criterio en los colores, cuyo impacto ayuda al repertorio de imágenes. La suma sugiere apelaciones a la atención —luego al interés— propias de un mundo publicitario, que se descubre, como digerido, en la base de muchos planteamientos.

La obra expuesta parece desarrollarse en torno a un motivo central: la paloma, un símbolo tópico de paz y blancura, que aquí se trasciende y desmitifica. Las aves se envuelven, se empaquetan, se atan, cambian de figura o de función. Las relaciones con su entorno inquietan, apuntan sin decir, se cargan de significados conscientes o inconscientes. Tienta una vez más la interpretación psicológica. Y así las raíces han de relacionarse con el surrealismo. Se parte de un ser cotidiano, pero convertido en símbolo, de manera que impulse lecturas inhabituales, para comunicarnos una situación anímica. La factura, consecuente, no exprime su terminación. El hiperrealismo apenas asoma en los paños o papeles y en algún objeto como la pinza. Pero no suele apurarse. Tampoco se limita absolutamente en el tema, puesto que permite anotaciones menos figurativas.

Desde las primeras dataciones, algo más sobrias en lo que respecta al color, aumentará Bayo las improntas visuales, particularmente en los fondos, con sus zonas planas, con sus escalas, con los limpios tonos encendidos. Sobre ellos, que bien pueden incluir ambiente, se implanta la plena ilusión de volumen. Por último suaviza y

entra en el matiz. Entre los cuadros más recientes, con tabla como soporte, hay un ejemplo significativo. Bayo tantea. Sigue afianzando su propio estilo, a partir de la sólida dicción como cimiento.

18 DE NOVIEMBRE DE 1975

## Sala Libros: Antonio Guijarro

Aunque haya espaciado sus apariciones, Guijarro había expuesto varias veces en Zaragoza, donde se conoce bien y se aprecia su pintura. Creo haber dicho que se trata de un artista profesional (no lo son tantos como lo presumen) y trabaja de un modo que conduce a los profesionales. Pero resulta legible también para más amplios sectores de público, ya que no extrema el actualismo ni la experimentación. Es figurativo, sobre una base tradicional puesta al día. Y evitaré la palabra académica a causa de las interpretaciones a que su degradación, en uso, puede conducir. Guijarro es profesor de la Escuela de Bellas Artes, y suma una larga carrera salpicada de premios.

Puesto que estamos ante pintura, a Guijarro le interesa particularmente el color. Descubre, sin embargo, su cualidad de dibujante, visible unas veces, oculta otras, por lo que a la línea respecta. Siempre con un principio formal, que asome el colorido, en el que aún dominan sus inclinaciones frías, y la pasta. Aquí, en el empaste, demostrará Guijarro sus recursos, más que en el exceso en las variantes y matices, que lleguen hasta el mínimo. En cualquier caso, con sabiduría. Quizá sus mismos conocimientos le hagan conceder más atención a la factura que a las intenciones. Claro que no se queda en puro virtuosismo carente de significado. Aporta, inseparable de la estructura material, una expresión y una poética.

Constituyen la muestra una serie de bodegones, género del que siempre gusta Guijarro; algunos leves paisajes, hechos con muy poco, y figuras femeninas con desnudo, en las que da los registros, de más ambiciones. La deformación aparece ahora en la temática, de la que desprende una controlada ironía. Algo intemporal y estático se conjuga con el carácter expresivo de los toques. El conjunto es sólido y jugoso. Es pintura.

30 DE NOVIEMBRE DE 1975

## Exposición doble del Grupo Forma

La actividad del Grupo Forma, incluso excesiva por la multiplicación de exposiciones, se ha convertido en un ingrediente indispensable para nuestro mundo artístico, al que trae elementos renovadores y de inquietud. Ciertamente que la novedad no es siempre absoluta y algunas veces se sirve con cierta ligereza, sin profundizar, pero dice bastante y alcanza siempre valores positivos. Ahora el Grupo parece atravesar una crisis de crecimiento. Ha planteado, por lo pronto, una doble y extraña presentación.

En Atenas pueden verse obras de Cortés, Marteles, Simón y Jimeno (este ha colaborado ya en otras ocasiones con el Forma). Y en la galería Berdusán cuelgan Rallo, Marteles y dos nuevos miembros: Blasco Valtueña y Aurea Plou.

*La exposición de Galería Atenas*

Si los grupos han de tomarse como unidad en alguna medida, aunque solo sea de propósitos o incluso de promoción, aquí está lo más programático, sin que ello implique comparar calidades de unos y otros. Rige una tendencia y resultan muy coherentes las aportaciones, sobre todo las de Jimeno, Simón y Cortés. Se aleja algo Marteles, por factura y hasta por ideología. Los tres primeros desarrollan una vertiente tipo arte ecológico, derivada de lo conceptual, aunque no haya mucha intervención sobre la naturaleza. Las cajas, hechas en común por los cuatro, con sus hojas, caracoles y demás, son lo más próximo.

Cada uno presenta un cuadro mayor y varios dibujos. Simón, entre sensible e irónico, con sus animales antiguos, bastante realistas, sobre el verde que los entorna. Jimeno, a través de una poética bien definida, que suma principios conceptuales y reincorpora otros afines al surrealismo. Cortés intenso y de gran expresividad, con dramatismo y fuerza. En cuanto a Marteles, se aproxima también al contenido, pero cargado de otras preocupaciones y desde distinto ángulo. Cerca de lo ingenuo o «brut», sigue la línea que iniciara en la última muestra.

*Exposición en la Galería Berdusán*

Algo más dispersa, por lo que a intenciones se refiere, ha de considerarse la colección expuesta en la Berdusán, ya que los participantes no señalan unidad de propósitos. El nexo con lo antes comentado es Marteles, en sus dibujos libres, con gracia e intenciones. El mayor interés de factura y plástica reside en Rallo, que exhibe unos dibujos donde las figuras, con lápices de colores, se integran a las zonas cromáticas planas. Blasco Valtueña desenvuelve su creatividad en sentido muy diverso. Su cuadro-célula y sus compartimentaciones dan las envergaduras más amplias, y se completan con algunos *collages* bastante felices. Resta, por último, Aurea Plou, que aporta unos escenarios guiñolescos o de marionetas, además de los dibujos, todavía atados, muy agresivos en el tema.

El Grupo Forma diverge aquí un tanto. E insistiré en que no se trata de categorías. Si se define como abierto, ha de afrontar las nuevas incorporaciones y sus inconvenientes. Demuestran que sigue vivo. Por otra parte, no hay motivos para limitar las iniciativas individuales.

4 DE DICIEMBRE DE 1975

## Galería Leonardo: Grupo Tolmo

Se trata de una de las exposiciones más interesantes que nos ha ofrecido Leonardo, en una línea diferente a las últimas presentadas, cuyo corte fue convencional, aparte de su posible valoración. En el Tolmo, con auténtica inquietud, se integran una serie

de artistas unificados por la galería del mismo nombre, en Toledo. Implica un cierto carácter geográfico ya que no estilístico. Los miembros guardan entre sí pocos contactos, apenas ninguno que los relacione, por lo que cabe incluir el grupo entre los que llamaríamos de promoción más que de intenciones estéticas. De cualquier modo, se mueve a buen nivel en cuanto a las obras individuales.

Conocíamos ya en Zaragoza a uno de los que exponen en esta colectiva, uno de los más destacados, Rojas concretamente, al que tuvimos en Libros hace un mes, con sus misteriosos embalajes, de indudable entidad plástica. También considero valiosa la aportación de Aroldo, que apunta hacia el hiperrealismo en el apurado de las formas, e incluso se vence a lo conceptual en su preciso urbanismo toledano. Preocupaciones sociales se anotan en los temas de Beato y Giles. El primero con sus contrastes de claroscuro sobre fondos uniformes. Giles, expresionista en el trazo y en la pasta, a la vez que directo en los asuntos. Más serena resulta la estructuración de los edificios en los paisajes que compone De Pablos. Su delicado colorido se centra visualmente a partir de las zonas iluminadas. Quedan, entre los pintores, las calidades de Jule, por calcinación de resinas; la tenue sensibilidad de Kasué, que cuelga también unos dibujos geométricos y descriptivos; y los pequeños formatos, desde apelaciones poscubistas o afines al futurismo, de Luis Pablo, a los que añade una figura más intensa y expresiva.

Además de los ocho pintores, se cuentan dos escultores. Cruz Marcos, con sus piezas modeladas en juego de planos y volúmenes, desarrolla mayor rotundidad figurativa, mientras Mota, que conserva módulos humanos, tiende al mismo tiempo hacia la abstracción con esquemas constructivos. Mucha variedad, en suma, muy distintas inquietudes. Pero válidas e inquietudes al fin.

5 DE DICIEMBRE DE 1975

## Molinero Cardenal expone en Galería Atenas

Molinero Cardenal es uno de los miembros fundadores del Grupo SAAS, en la vecina Soria, al que conocíamos en Zaragoza a través de algunas colectivas. Nos trae a Atenas una exposición muy coherente sobre motivos de paisaje natural o urbanizado, sobrios en el color y con marcadas preocupaciones por la materia. Por ser la suya una pintura ascética, se valora con el mínimo de accesorios, lo que lleva a preferir sus obras menos temáticas.

Molinero Cardenal se mueve, en cierta medida, sobre unos principios abstractos. La naturaleza en sí puede interpretarse lejos de factores descriptivos cuando el artista se aproxima a su realidad última y la despoja de elementos prescindibles y modificaciones. Lo han comprendido así algunos de los más valiosos paisajistas. Y el natural les sirve como punto de arranque hacia presupuestos puramente plásticos.

No quiere decirse que Molinero Cardenal pierda el contacto con su entorno concreto, con sus circunstancias. Al contrario. Su Soria parece aún más viva sin casas ni árboles, limitada a las colinas y a los ritmos geográficos, que lo son también compo-

sitivos; reducida a sus tierras, simultáneamente colorido calcinado y texturas, densidad táctil, casi para pisar. Ciertamente que las actividades humanas modifican el paisaje, pero se funden con él, sea un edificio, sea una huella arañada en la superficie del suelo o del cuadro. La elevación del horizonte significa un volverse hacia la tierra básica. Terroso será el registro, el timbre y las calidades.

El de Molinero Cardenal es un camino que parte de una actitud pensada. Y puede recorrerse con mejor o peor acierto. Me parece, en cualquier caso, un serio camino, una poética que admite pocas concesiones. Su sencillez se convierte en mística de participación. Y el ilusionismo —incluso el de unos simples matojos— puede torcerlo. Molinero Cardenal se define por esa «soledad dramática que emana de todos sus lienzos», como dice José Antonio Labordeta.

12 DE DICIEMBRE DE 1975

## Vela Zanetti expone en la Sala Libros, Frechilla en la Sala Víctor Bailo

Si hemos de elegir un carácter definidor para la obra de Vela Zanetti, ha de ser, sin duda, su tono épico, tan diferente del que presenta la mayor parte de la pintura contemporánea, en la que abunda la inclinación intimista o, en cualquier caso, se ha concedido prioridad al mundo interior, tanto a través de las sucesivas tendencias surrealistas como en el contexto expresionista. Ciertamente, la preocupación social, sobre todo en los planteamientos más colectivos, enfoca una temática externa y, aunque casi siempre cargada de expresión, puede darnos la imagen de auténticas epopeyas populares, como ilustra el muralismo mejicano.

Vela Zanetti, cuya importante labor en el mural influye también sobre sus realizaciones de caballete, se aleja de la mencionada tendencia populista. Se ocupa de personajes populares (el pastor, el yuntero, el segador, la fuerte mujer campesina), pero se coloca, en cierto modo, fuera del tiempo y de las preocupaciones más directas que lo entorpecen. Se explica así la autocalificación de Vela Zanetti como clásico. Se orienta hacia el «gran estilo», como pudo practicarse en el Renacimiento. Hasta coincide en la suerte de gigantismo con que entiende las figuras y los objetos. Los sobrios bodegones (tan castellanos por lo demás) adquieren una proporción grandiosa. Un pan, un jarro, un libro o unas patatas elevan su humilde condición a la categoría de las composiciones más importantes. Y ahí está el dignísimo campo con sus planos más simples.

Para Vela Zanetti es coherente la supremacía de la forma sobre los colores. Un sólido dibujo ha de presidirlo todo. Muchas veces la línea enseña su esqueleto con o sin materia, y cuando la haya, el empaste vendrá a recordarnos las calidades del muro. El color se inclina por las tierras, con las justas notas de contrapunto. Se somete a la temática y a la forma. Lo recio, lo grande, aparece sencillo, entero y silencioso.

También, a su modo, Lorenzo Frechilla inscribe la obra en un contexto clásico. Su misma apelación a las columnas, tema de todas las piezas en bulto y hasta de la serigrafía que expone, nos trae el recuerdo arquitectural grecorromano. Y, en consecuencia, el de un arte sometido a módulo, a medida, racionalista, en equilibrio —aunque sea dinámico— y afecto a concepciones estables de la belleza. Poco importa que, respecto a las divisiones entre lo figurativo y lo que no lo es, puramente convencionales, se califique a Frechilla como abstracto. Describe, más bien disecciona un elemento arquitectónico, es decir, abstracto como tal. Y matemático, lo que nos introduce en la geometría. Bien puede utilizarse el término constructivismo.

La colección que exhibe Frechilla consta de algunas piezas únicas, precisamente las de mayor tamaño, junto con una docena de múltiples. En cuanto a materiales, se sirve de acero, bronce (con contrastes de zonas) y piedra (Carrara, Calatorao). La materia en sí y su terminado, su perfeccionismo, su rigor, dan un aire esteticista, compatible y hasta paralelo con su gran elegancia de forma. Algunas veces se aproxima al objeto de lujo, a pesar de que la edición múltiple trata, en teoría, de ampliar el número de consumidores. Pero una cuestión es su problemática social y otra su estética. Queda, en cualquier caso, la importancia de los planteamientos, la investigación plástica. La conexión adecuadísima de los planos curvos y rectos en una estructura inseparable, las oposiciones quietud-tensión, hueco-lleno, sobrepasan, a mi entender, el puro formalismo.

27 DE DICIEMBRE DE 1975

## El Grupo Quince expone en Prisma

Al Grupo Quince, que actualmente expone en Galería Prisma, lo conocemos de alguna muestra anterior, aunque en cada oportunidad venga, con diversas firmas colaboradoras. El taller que este Grupo dedica al grabado está dirigido, según recuerdo, por María Corral y Carmen Trafford, mientras en sus varias iniciativas toman parte el crítico José Ayllón y el pintor Antonio de Lorenzo.

Resulta casi, convencional, a fuerza de repetirlo, el tratamiento de los problemas sociales de la obra gráfica, su calidad de múltiple, en contra del fetichismo de la pieza única, si bien presenta la contrapartida, con los tirajes numerados y firmados, de apelar a círculos consumidores muy similares. De cualquier modo, el Grupo Quince efectúa una honesta labor para extender y significar el arte. De los resultados, en el terreno de la plástica, nos da otra vez cuenta la presente colección.

La serie más numerosa que se expone es la *Bacanal*, integrada por cinco poemas de Luis Buñuel y diez aguafuertes de José Hernández. Dice Emilio Sanz de Soto que Hernández es compañero, más que ilustrador, de la poesía. Aun así se mueve en el contexto del surrealismo, al que añade una buena dosis de barroco, con una técnica excelente, conocedora del metal, en el que consigue notables gradaciones de luz. Siguen las seis litografías de José Guerrero, sobre motivos de varios poetas. Su autor,

que tampoco ilustra en su sentido literal, se atiene al procedimiento, a base de colores planos (rojos, amarillos, verdes, astilles), brillantes, con gran impacto visual y larga permanencia en la retina. A este núcleo unitario se suman aportaciones sueltas, como las muy curiosas litografías-*collage* de Andrés Nagel o las notas del concienzudo y sensible grabador Monirul Islam. Varios ejemplares son de artistas ya muy divulgados en el sistema de múltiples. No será preciso abordar individualmente, sobre un par de aspectos, la obra de un Saura, de un Lorenzo o de un Canogar. Tal vez resulten menos conocidos los originales de Florencio Galindo, Eloísa Grasa y Rosa Biadiu. Los tres, con sus peculiaridades, asumen en conjunto una realidad trascendida. Y resta Fernando Lerín, en un cuidadoso juego de escalas cromáticas. Una exposición, en definitiva, que vale la pena, y en nada desmerece, con ser obra gráfica, respecto al prestigio del cuadro irreplicable.

30 DE DICIEMBRE DE 1975

## Galería Atenas: cerámicas de Teresa Jassá

A Teresa Jassá ya la conocemos. Es una notable ceramista, nacida en Calaceite (Teruel), donde, después de un período formativo en Francia, vino a establecerse con un horno diseñado por Lloréns Artigas. Continúa una tradición artesana, y la trasciende en ambos términos por el carácter de su obra en cuanto a técnica y contenidos. Resulta así un arte tan «mayor» como cualquiera, para el caso de que todavía se piense en las anquilosadas divisiones de procedimiento. Lo importante no es el vehículo, sino los resultados, aunque el primero los condicione en cierta medida. Ser fiel a los materiales parece hoy casi una exigencia ineludible.

De Teresa Jassá cabe preferir sus conocimientos y recursos como ceramista. Incluso por encima de otros valores. Más que el motivo convence la calidad obtenida de la tierra y el fuego: las superficies, brillantes del esmaltado frente a los mates, las texturas de calcinación, las estrías y las improntas que enriquecen el barro. O bien es posible gustar el colorido, del verde a los negros, pasando por los matices de gris o los rojos de vibrante intensidad y limpieza.

Trae Teresa Jassá cuadros a manera de morales, algunos con envergadura y ambiciones, por más que en este aspecto, digamos pictórico, ofrezca otras notas ligeras, como las aves y los peces. Curioso que coincidan con lo más figurativo. Nueva faceta son los «colgantes»; de cierto sabor antiguo compatible con su moderno concepto. Algo nos recuerda aquí a la Prehistoria o a los «estandartes» y adornos del Próximo Oriente. La apelación al pasado rima muy bien con el estilo de Teresa Jassá. Todavía resulta más visible en las «monedas», testimonio arqueológico recreado en una estética del presente. Se añaden cuatro piezas de bulto redondo. Entre ellas, tres son montajes sobre un eje, y la cuarta, un modelado en concavidades con decoración externa.

Los originales tienen un alto valor decorativo y demuestran, en todo caso, una honda atención al oficio de la cerámica.



6 DE ENERO DE 1976

## El Azuda-40 expone en la Lonja

Los grupos de artistas han desempeñado un papel imprescindible para crear, dar contenido y hacer públicas gran parte de las tendencias contemporáneas, particularmente las que suponían un corte revolucionario con la estética oficial. No hace falta insistir en lo que han supuesto estas agrupaciones para Zaragoza, desde los pioneros que se integraron en el *Pórtico*. En el momento actual, aquí tenemos al *Azuda-40*, dispuesto para asumir las responsabilidades de quien remueve, de una u otra forma, aguas con frecuencia demasiado tranquilas. Reunido por lazos generacionales, no estilísticos, apenas tiene un cuerpo definible en su plástica. Sí, desde luego, por lo que respecta a sus actividades e intenciones. De ahí que se aluda a su función. «Prácticamente —dice Federico Torralba— su vario mosaico experimental es el exponente de tendencias distintas entre las de más validez y actualidad de ahora». Y habla José Antonio Labordeta de «una entente incordial, dispuestos a amargarles a ustedes, discípulos del bodegón ya muerto, todas las ricamente meriendas culturales con vino español en lo incluido».

Cuando de grupos se trata, importa más el talante global que los sumandos. El *Azuda* ha decrecido en miembros, sin mengua de funciones. Siempre fue abierto, para que las iniciativas conjuntas resultasen compatibles con las de cada pintor por separado. Participan hoy Antonio Fortún, Pascual Blanco, Natalio Bayo y José Luis Lasala. Dan más que suficiente para llenar la Lonja, aunque con un montaje poco definido.

Queda algo más corta que el resto, con menos envergadura, la aportación de Natalio Bayo. Este había expuesto hace poco, y no presenta excesivas novedades. Continúa la temática de las palomas y otros motivos envueltos, con el mismo impacto, capacidad de forma e intenso color. En las últimas notas parece ir más a la línea, que entra en el matiz al mismo tiempo que los tonos. Sigue también Bayo inquietante en su figuración, cercana a contenidos surrealistas.

Antonio Fortún ha evolucionado mucho, en cambio, desde las íntimas cosas que le tenía vistas. Más hecho y libre, se entrega progresivamente a la expresión. El uso de los pigmentos, casi gestual, en una suerte de *dripping*, da a su obra algunas similitudes con la de Pollock, si bien la referencia, como las que podrían hacerse a Dubuffet o a Saura, sirven solo a manera de orientación evocadora. Precisamente Fortún, más seguro hoy, con más conocimientos, define su estilo mejor que nunca. Y lo hace con garra.

José Luis Lasala, sin abandonar sus directrices, muestra también algunas variaciones. Dentro del abstracto geométrico caben facetas más o menos descriptivas, y los originales recientes de Lasala apenas aluden a lo externo. Simple, riguroso y lógico, en su cuidada distribución de espacios, se libra de la frialdad, no obstante, por unas intenciones y un sutil gusto sensible. Queda algún ejemplo de estudio en los límites del soporte. Y ha mutado, ha crecido, el color, cuyos problemas resultan ahora fundamentales.

Los aspectos más agudos en el tema pertenecen a Pascual Blanco, que colabora así para concretar la postura de conjunto. Suyo es el ambiente *Amnistía*, entre «pobre» y comprometido, y suyo ese gran tríptico, *Aragón*, como otros ahorcados y difíciles planteamientos. ¿Qué decir de sus agresivos cuadros mayores en un espacio corto? Solamente que Pascual Blanco utiliza, para servir el asunto, una sólida técnica que, si no apura el hiperrealismo, es por convencimiento propio. Dibujante y pintor de forma, lo demuestra tanto en los grises característicos como en sus estupendos aguafuertes.

24 DE ENERO DE 1976

## Sala Luzán: Nassio Bayarri

Nassio Bayarri es un artista valenciano, ya hecho, al que no conocíamos en Zaragoza. Nos trae a la Sala Luzán una exposición mixta, relieves y esculturas en bulto, facetas en cierto modo correlativas dentro de su obra. A mi juicio, y sobre lo que aquí podemos ver, en las segundas reside lo más interesante, aunque los cuadros resulten más diferenciales cara al estilo.

Las piezas exentas, en metal, con formatos relativamente menores, se apoyan sobre una base humanista para la proporción y el desarrollo. Pequeñas esferas hendidas, que constituyen sus cabezas, subrayan la descripción, si bien el carácter es más plástico que sujeto al asunto. Un cierto esquematismo y una raíz geométrica en la estructura suponen quizás la aportación cubista a que Francisco Brines se refiere en el catálogo, junto a la cual cita incorporaciones abstractas y efectos ópticos. Existe, desde luego, un particular equilibrio-tensión de volúmenes y un acomodo cóncavo convexo, que llega al acoplamiento, como molde y contramolde, lo que se nota principalmente en el díptico y otros originales con bisagra, por ejemplo, la *Maternidad*.

Los murales, esculto-pintura en su mayoría, dadas las gruesas cementaciones que les proporcionan calidad, buscan también un matiz organicista, en contacto con el referido. Aparecen más matéricos que coloristas, embebidos los tonos en la preparación, aunque con zonas lisas y brillantes, con las que recuerda otra vez al cubismo. El tema se relaciona con las figuras en volumen. Contiene, además, alguna alusión cósmica, ya que el espacio parece preocupar al autor. Hay, por último, algún relieve metálico, como punto medio entre las dos vertientes que presenta Nassio Bayarri.

El lenguaje es actual, sin romper por completo con los módulos establecidos.

29 DE ENERO DE 1976

## Galería Prisma: fotografías de Navarro

Las exposiciones de fotografía, en el marco de las salas de arte, plantean una problemática que no creo convenga enfocar desde un punto de vista técnico. La simple crítica de taller, tan de moda en el siglo XIX, se abandonó hace tiempo para la pintura.

Y no será cosa de resucitarla al enfrentar un distinto soporte de la imagen. En todo caso, no es mi intención, ya que el lenguaje de un sistema profesional resulta ajeno a estos comentarios.

Parece indudable, en cambio, que importantes sectores de la fotografía se proyectan sobre unos planteamientos estéticos. Da buena cuenta de lo dicho la obra de Rafael Navarro, y cabe considerarla en el nivel de cualquiera de las artes que suelen exponerse. Es solo cuestión de distintos materiales e instrumentos. Y Navarro consigue una gran pureza plástica, que conlleva capacidad expresiva.

Presenta Navarro tres series, todas ellas basadas sobre el desnudo femenino. *Invocación* ofrece las figuras más directas, fuera de lo tópico, claro está. *Evasiones* las diluye en el movimiento, con tendencia —digamos— impresionista. Para *Formas*, Navarro llega prácticamente a la abstracción, tomando como motivo el tema origen. El rigor de las composiciones acompaña aquí a la exactitud técnica. Pero esta debe suponerse, se da por descontada, cuando se aborda la fotografía como arte.

La exposición vale la pena. No es corriente encontrar tal calidad estética. Tampoco una impronta creativa tan alejada de los convencionalismos en que suele caer la imagen fotográfica.

7 DE FEBRERO DE 1976

## Guinovart expone en la Galería Atenas

José Guinovart, nacido en Barcelona (1937), es uno de los pocos artistas que conservan intacta su potencia creadora a través de los cambios. Lo considero, por encima de otros caracteres, un enorme creador, en quien se une la inventiva con el sentido plástico imprescindible para equilibrar cualquier audacia, para convertir en pintura cualquier materia, para hacer válido cualquier arranque expresivo.

Si mal no recuerdo, tuvo Guinovart unos principios magicistas, como es frecuente en las escuelas catalanas. Al interés por los ámbitos surreales, que le tientan durante una etapa de su obra, sigue la abstracción, de la que siempre hace pervivir, también ahora, las experiencias de diversos materiales. El Guinovart de las tablas, las arenas, los plásticos y los hierros incorpora sus hallazgos desde un punto de vista expresivo. Sirve para las uranias y las tejas más tarde, hasta hoy, que dignifica y convierte en motivación estética y hasta en inquietud social. Nos remonta al «pop», aunque lejos de sus orígenes americanos.

Hemos visto a Guinovart, al menos desde 1967, varias exposiciones en Zaragoza. Y sería curioso volver sobre las polémicas que ocasionaron. No hace tanto tiempo para que no fuese peregrino discutir si lo suyo era pintura. Cosas que se dicen. Creo que ya se habrán superado estos problemas. Trae también Guinovart, en la colección de Atenas, una uralita con añadidos vegetales, y unas tejas, que juntan lo vivo con lo pintado. Son dos piezas importantes, aunque se salgan de lo convencional. O tal vez por eso precisamente.

Hay alguna otra obra única, entre ellas un excelente dibujo. La mayoría pertenece, sin embargo, al dominio de los múltiples. Claro que las repeticiones de Guinovart son, valga el contrasentido, muy individuales. Sobre un procedimiento de aguafuerte con variantes, suman tierras, gravillas, cintas, cuerdas, espejos y lo que haga falta, con lo que resultan únicas en cierta medida. Incluso se completan con trazos y otras intervenciones. El grabado, en el que se descubre un magnífico dibujante, ofrece una división zonal sobre el soporte, y es muy cuidadoso de técnica y tiraje. Guinovart se preocupa por el espacio, lo que ya está implícito en las «cajas», y se hace explícito con los cortes y objetos en volumen.

Un Guinovart, en fin, de amplios recursos, a la vez experimental y expresivo. Pero todo sería juego de palabras sin unas intenciones, que no es posible separar de la dicción. Aquí reside su objetivo. Guinovart presenta algo inquietante y trascendente.

11 DE FEBRERO DE 1976

## Exposición doble de la Hermandad Pictórica Aragonesa

La «Hermandad Pictórica Aragonesa», curiosa denominación, por lo demás muy acorde con sus actividades, se integra sobre el núcleo que constituyeron Ángel y Vicente P. Rodrigo ya en 1969. Se les unen hoy Elvira Ascaso, Ana Marquina, Luisa P. Rodrigo y Concha Sau. Entre todos presentan una doble exposición, en las Salas Víctor Bailo y Berdusán, la primera de obra reciente y la segunda con carácter antológico, a base de ejemplares gráficos, desde los inicios del Grupo.

La «Hermandad Pictórica Aragonesa» supone un fenómeno al que conviene prestar atención. Es uno de los pocos ejemplos con que contamos para referirnos, a la hora de exponer, a módulos fuera de los convencionales. El local toma un aire de feria, de pequeña fiesta, con ambiente distinto —por supuesto— del acostumbrado. Arrastra la «Hermandad» unas connotaciones populares, una estética de casa viva, divertida y en uso. Algún recuerdo nos trae de lo «pop» e incluso de lo *hippy*, pero en muy hispánico, diferente de los anglosajones, norteamericanos o ingleses. La «Hermandad» ve las salas como un conjunto que debe llenarse, como un espectáculo en el que cuentan desde los escaparates hasta la pared, desde los marcos a los recortes, a sus «volátiles». El mismo recuento de sus realizaciones, en una serie de diapositivas proyectadas, que incluye decoraciones de ambiente y hasta paisaje, se sume en un contexto global.

Para la última exposición de los Rodrigo en Zaragoza creía advertir una mayor tendencia a lo crítico, que les aproximaba a las «crónicas de realidad», aunque más poéticos, más nostálgicos, penetrantes, pero sin acentuar las agresiones. Encuentro ahora más cuidado, más terminación, hasta un cierto preciosismo (entendiéndolo en su propia escala), más recrearse en lo manual, lo que culmina con las notas por «puntillismo» o con los bordados. La simplificación a partir de esquemas con base en fotografía pierde lugar. Lo gana, en cambio, un criterio más próximo a la naturaleza.

El referido principio «pop» se acentúa en la colección de pósteres, que permite seguir una línea desde las primitivas heliografías hasta los sistemas serigráficos o las tiradas en *offset*. Hay una relación clara con las culturas *underground*, incluso en su preferencia por la imagen gráfica, por su contenido, y en la busca de un público más extenso, a través de las reproducciones. Y es conveniente insistir sobre el renovado acercamiento a la naturaleza, en un sentido casi cósmico, que responde —muy probablemente al influjo de filosofías orientales.

La Hermandad es una perla única en Zaragoza, que hay que tomar en serio, pese a la risueña superficie que ofrece en ocasiones.

15 DE FEBRERO DE 1976

## Galería Leonardo: pintura de Frank Carmelitano

El pintor neoyorquino Frank Carmelitano, cuya larga permanencia entre nosotros casi permite incluirlo en la escuela española, nos trae a la galería una depurada exposición. Cada vez resulta menos frecuente encontrar una muestra abstracta considerable. Por una u otra causa, tal vez sociológica o de más simple economía, se da por superado lo no figurativo. Y en el tiempo, es claro, no constituye ya la última vanguardia. Pero esta cuestión es independiente de la calidad de la obra. Quedan en activo muy notables pintores que se basan sobre un valor plástico en sí o bien sobre un carácter experimental, que puede referirse a técnicas o materiales, y en cualquier caso está fuera del tema.

Frank Carmelitano supone un excelente ejemplo de vigencia en la abstracción, pese a que sus cuadros puedan partir de principios exteriores o sugerir algunas imágenes objetivas. Incluso las recoge algún título. Es lo de menos. Más bien una metáfora o una asociación. Importa la pintura. En el baúl de las etiquetas, siempre inexactas aunque orientadoras hay una para Carmelitano: abstracción lírica. Cabe citar a un Will Faber, solo a modo de referencia, puesto que los parecidos residen más en aspectos sensibles que en las formas.

La pintura de Carmelitano es sutil, cuidada, casi preciosista. Sobre los fondos, muy pictóricos en las degradaciones y libres en el trato, se implanta la materia, muy trabajada, en triángulos y círculos. Los arrastres que encarnan esta geometría pertenecen más al sentimiento que a la matemática, fragmentación y reflejo, pero sentida unidad global. El colorido resulta de una gran delicadeza, a la que contribuyen las citadas degradaciones tonales, aéreas en sus matices. Gusta Carmelitano de los amarillos u ocre amarillentos, pero su escala es amplia y luminosa, con brillantes registros en azules o verdes, pongamos por caso. El efecto de sus coordinaciones formacolor-luz se desliza hacia lo musical.

Además de la pintura propia, merecen especialísima mención los *collages*, más serios en lo cromático, con preferencias negras y grises, todavía refinados, pero más fuertes y muy precisos en las composiciones, hasta llegar más lejos que otras obras de envergadura.

En el acto inaugural pronunció una interesante y bien informada conferencia el director del Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, don Carlos Areán, quien hizo referencia a las vanguardias pictóricas norteamericanas, a la pervivencia de la abstracción en Estados Unidos y a la pintura de Frank Carmelitano.

20 DE FEBRERO DE 1976

## Experiencias textiles y música en la Sala Barbasán. Colaboran Ana Ruiz y José Luis G. Uriol

El menester de la crítica proporciona —en raras ocasiones— alguna satisfacción, como el fiar en una promesa que luego se cumple o intuir la trayectoria de un artista. Adivinar puede considerarse un placer simple, pero es también una forma de confianza. Y un modo de compenetrarse con la obra. Así que volveré sobre lo dicho hace un par de años respecto a la exposición anterior de Ana Ruiz. Pensé entonces que si se le había terminado la pintura convencional, en su propia línea de evolución, Ana Ruiz desembocaría sobre intentos de síntesis, sobre aplicaciones como el tapiz o la cerámica, y sobre un experimentalismo, en fin, muy acorde con lo que hoy nos ofrece.

Los textiles de Ana Ruiz parten de un nuevo concepto de la tapicería (tal vez será mejor decir renovado, puesto que entronca con su tradición), según vienen entendiéndola y realizándola Grau Garriga y sus seguidores. Con él ha trabajado Ana Ruiz. Y creo que su influencia sobrepasa la similitud de procedimientos materiales. Buen maestro ha de ser Grau Garriga cuando consigue tal efecto sin romper la personalidad creadora. Porque Ana Ruiz mantiene unas coordenadas muy definidas. Léase su sentido del color, por ejemplo, de esos colores que usa con tanta vitalidad y alegría. También la suerte de ingenuismo, no primitivo, pero tampoco contaminado. O la comprensión espacial que acompaña sus creaciones.

Es renovador el criterio con que se presenta la obra gran parte de su contenido. La exposición se plantea, por lo pronto, como un intento de integrar distintas artes. La música de clavicordio, que el primer día interpretara José Luis G. Uriol (y que se escucha en cada una de las sesiones) busca la correspondencia entre sonidos y colores, entre elementos que se trascienden hacia una base común. Entramos así en el terreno de los contenidos. Habla Ana Ruiz de «... la exaltación de lo irregular, lo cálido y lo asimétrico». Podría decirnos de la libertad, de la ausencia de convenciones. Interesa aquí sobre todo, naturalmente, su lenguaje plástico, no tan explícito siempre respecto a la intención. Tampoco Ana Ruiz piensa haberlo conseguido de manera absoluta.

Pero ahí están sus primeras y muy considerables pruebas de tapicería; o sus «cajas-madejas», aún más experimentales, pero en contacto con sus «cajas-pintura» anteriores. También lo está la *Ventana a un mundo feliz*. Los *gouaches* acentúan el colorido de conjunto, sobre formas de «mandala», que nos remontan a las culturas de Oriente. Tanteos, claro está, en buena medida. Pero que suponen, en acto, un origen rico, que no se agota. Y crea día a día.

28 DE FEBRERO DE 1976

## Tur Costa expone en la Sala Berdusán

Rafael Tur Costa es un pintor de Ibiza, que viene por primera vez a Zaragoza. Trae a la Sala Berdusán una serie de cuadros, sobre lienzo o sobre papel, con los que da cuenta de una línea depurada y evolucionada dentro de su tendencia. Aunque casi nada resulte ya sorprendente, lo cierto es que Tur Costa despliega unos presupuestos creativos fuera de las convenciones habituales. Y los aborda además con un excelente sentido estético.

Trabaja Tur Costa sobre superficies blancas (algo recordará tal vez el *Blanco sobre blanco*, de Kasimir Malevich) en las que realiza una compartimentación racionalizada, para incidir en ella con aspectos más libres. Es indiferente, a efectos de resultado, que una actividad preceda a la otra, puesto que ambas se complementan: una estructura pensada y unas aportaciones más espontáneas.

A partir del soporte básico, utiliza Tur Costa el *collage*, con fragmentos y bandas de papel o tela, impresos muchas veces, que llegan a hacer visible la tipografía o las ilustraciones. Estas proporcionan notas de color, a las que se añaden trazos diversos. Las cintas pegadas combinan, por ejemplo, con las de pintura. El plano se trasciende, a la manera del espacialismo, por incisiones o bultos. Se nota también cierta afinidad, aparte de las espacialistas comentadas, con el «arte pobre», en sus materiales rotos o arrancados. Pero existe también un juego de texturas muy valioso, pese a la humilde materia. Véanse las transparencias en papel.

Tur Costa maneja bien estos recursos de lenguaje que, por lo demás, parecen integrados en unas intenciones críticas. Revisan, en cierto modo, la pintura tradicional. Desmitifican y abordan desde un ángulo diverso. Pero lo hacen sin perder el contenido plástico.

4 DE MARZO DE 1976

## Cristóbal Gabarrón en Atenas

Diré por delante, a fin de no identificar el caso concreto con una teoría, que la obra de Cristóbal Gabarrón es de un alto valor visual, de amplísimos y bien manejados recursos técnicos, así como muy evolucionada en su línea. Cosa diversa es que sus contenidos sean fácilmente legibles, que sus intenciones queden tan explicadas como se dice, como recoge, por ejemplo, su presentación en catálogo. De eso se trata.

Son todavía pocos los críticos que intentan un comentario acorde, de comprensión, con la obra en presencia. Suelen estudiarla, para bien o para mal, desde supuestos externos. Admito así e incluso admiro, por lo riguroso, un examen lingüístico, como el que José Marín-Medina hace de Gabarrón. Pero no capto con claridad su correspondencia respecto al fondo de lo que se expone. En fin, no consigo leer en

estos cuadros el mensaje social, el sentido de documento, de testimonio. Tal vez sea una limitación, la que me hace inaccesible su estructura significativa, sus relaciones entre elementos formales e idea origen.

De cualquier modo, comparto el excelente estudio de su repertorio material. Y la pintura de Gabarrón —o esculto-pintura en su caso— sigue pareciéndome de gran belleza y exactitud plástica. Supone, a mi juicio, una síntesis entre tendencias informales y geometría, que se impone con singular lucidez. La racionalización del soporte se completa con divisiones en zonas de color e incluso por texturas. Por otra parte, los motivos geométricos (como las bandas despiezadas) y también las formas centrales que fluctúan, se implantan sobre un espacio ambiental, aéreo.

El sistema de *collage*, sean cuales fueren las materias, se integrará con la superficie de partida. Crea calidades y las adjunta a las básicas, a los arrastres pequeños, peinados, sobre la gruesa trama. El mismo bulto busca, como el color, degradaciones. Los papeledes [sic] de estaño, o sus huellas, se acusan sobre el pigmento. El registro tonal se asorda con delicadeza: azules, verdes, violetas, rojos en ocasiones, que sumen el brillo del metal en su ámbito.

Sospecho algunas veces la relación entre tan cumplida técnica y tan depurado experimentalismo con una problemática más trascendente. Sin llegar a concretarla. Debemos atenernos a lo que se ve.

13 DE MARZO DE 1976

## Cerámicas de Giménez Sauras

En la Sala Gambrinus, muy apropiada para el montaje de este tipo de exposiciones, Gerónimo Giménez Fernández Sauras presenta una colección de barro modelados, cocidos en su mayoría, que inciden en el terreno de la escultura. Tiene Giménez Sauras, aunque muestre influencias, una voluntad de estilo. También respeto por la materia y sus calidades, y coherencia suficiente en conjunto, que unifica las diversas líneas de su obra.

Trabaja Giménez Sauras con gres o refractorios, a los que el fuego dota de texturas vidriadas muy apreciables. Nótese la diferencia con la superficie lisa y fina de algún original en crudo, cuyo destino será probablemente el bronce. La tierra cocida resulta, desde luego, material definitivo. Y toma, en esta ocasión, incluso un carácter simbólico. «La masa común y parda», que dice Ángel San Vicente, se eleva hasta un homenaje a las coordenadas de espacio, a nuestro Aragón de polvo y aridez.

Bastantes piezas en bulto redondo, y también murales se estructuran sobre la idea de acoplamiento. Parten de una acomodación, móvil a veces, unida por cordones o grapas. Giménez Sauras cuenta su descubrimiento de los cordones a partir de las humildes botas, que modela como punto de arranque. Se insinúa lo pobre, sin apurarlo. En general, da notas tanto más convincentes cuanto menos figurativas. No pierde casi nunca unos módulos humanos, pero su descripción parece innecesaria, como concedida al público.



Existen, no obstante, aspectos muy reconocibles en los que vale la pena detenerse. Así, las figuritas menores en serie, con su movimiento y sus texturas de óxido. O bien algunas cabezas. Los planteamientos interno-externo o de huella nos remontan a Subirachs. Ya se ha dicho que hay inspiraciones, asumidas en un contexto propio, relativamente homogéneo.

20 DE MARZO DE 1976

## Caneiro en la Sala Berdusán

Carmelo Caneiro expuso hace un par de meses en la Facultad de Filosofía y Letras, pero ahora se aparta bastante de lo anterior, y justifica un nuevo comentario. Las modificaciones se refieren más al tema que a los planteamientos. Si apuntaba ya sus inquietudes, estas resultan hoy tan explícitas como pudiera desearse. Y Caneiro adopta un compromiso con su postura.

Integran la colección grandes lienzos con figuras contratipadas, a la manera de fotografías, y fondos planos. El procedimiento es similar al de ciertas imágenes publicitarias. Este recurso, hoy frecuente, permite a Caneiro describir una problemática de actualidad. Sirvan como puntos de referencia, en cuanto a las intenciones político-sociales, los nombres de Genovés o Canogar, por ejemplo. El desarrollo de Caneiro parece, en cierta medida, cinematográfico. Así, la aproximación al rostro de la vieja o bien esos cascos impresionantes en blanco-negro.

El color liso y plano de las superficies se implanta con limpieza y precisión. Acentúa principalmente el claroscuro, del que saltan algunos vivos verdes o rojos. En formatos menores admite más extenso matiz. Sobre estas bases, Caneiro utiliza una maraña lineal, que podría considerarse derivada del abstracto geométrico, como el de un Iglesias, por ejemplo. A Caneiro le interesa mucho la geometría. Ya lo vimos en la última muestra. Su interés por el asunto no apaga dicha inclinación. Y la síntesis no es nueva, pero sí valiosa.

Suma Caneiro varios dibujos acuarelados, algún *collage* o recorte y una serigrafía. Todo dentro de las mismas preocupaciones. Espero que la intencionalidad, tan del momento que vivimos, no sea un accidente en la obra de Caneiro. Y que no perjudique su plástica, porque esta le será imprescindible para cualquier cosa que quiera decir.

21 DE MARZO DE 1976

## Grau Garriga expone en la Lonja

La exposición de Grau Garriga en la Lonja me parece importante. Estos comentarios no insisten, por lo general, sobre un juicio de valor que considero función secundaria para la crítica, pero en algunos casos resulta imprescindible establecer niveles, poner cada cosa en su sitio. La resurrección de nuestro tapiz contemporá-

neo hay que contabilizarla en el haber de Grau Garriga. Grau desempeña, para España, un papel semejante al de Jean Lurcat en Francia. Por cierto que sus primeros ensayos en el tejido fueron junto al maestro francés, sin que Grau no sea, como dice Arnau Puig, un discípulo ortodoxo. Su obra es personalísima, si bien ha producido una estela de imitadores o seguidores. Creo que toda la tapicería de nuestro país depende hoy, en una u otra forma, de Grau, excepto —claro está— las reproducciones históricas.

Josep Grau Garriga (San Cugat del Vallés, 1929) ha desarrollado una enorme labor al frente de la Escuela de Tapicería Catalana de San Cugat, y como profesor de la Escuela de Diseño Textil y de la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. De ahí que recalque su trascendencia, antes de referirme a la obra que hoy expone. Por eso considero también más significativos sus tapices que sus pinturas, aunque haya comentado antes que Grau es todo un pintor, no sé si además o principalmente. No entiendo las dos técnicas por separado. Más bien como lenguajes distintos para un contenido común. Los que visiten la Lonja (espero que serán muchos, porque Grau quedaría huérfano sin comunicación) se impresionarán probablemente más con los tapices. El montaje, muy bien pensado, los valora, sin desvirtuar la arquitectura, complementándola, dándole un nuevo ambiente.

Entramos con ello en una de las características de Grau. Lo que llama el *environnement*. Sus tapices se lanzan sobre el entorno, lo modifican, lo recrean. Véase la zona central, donde están las «parejas», en la que Grau incluye un original proyectado para esta exposición: *Ser penjat*, que se concibe, como un homenaje a Lanuza, dentro de un tiempo y un espacio determinados. O el *Troç de Marge*, extendido en tríptico, que nos envuelve. Y desarrolla, como un ser biológico. También la exuberante *Expansión*, que arrastra sus brazos hacia nosotros. Hay un vitalismo desatado, con frecuentes alusiones a la fecundidad: «pasiones compartidas», «uniones de amor»...

Ni aquí ni tampoco en los agresivos *collages* intenta Grau una transcripción literal de contenidos. Si canta a la libertad, lo hace siendo libre, con la actitud, con el gesto. Si vuelve al pueblo, si es pueblo, será por la factura, como en los objetos comunes que el uso dignifica. Está presente el espíritu de los cojines, de las capachas, de las seras o las espuestas. Tejer en materiales humildes, asumirlos, marca un polo de sobriedad, cuya fecunda contrapartida es el pintor, con su colorido, con sus sabias disposiciones, con su técnica.

Los *collages*, más simples de procedimiento, son todavía más explícitos. Descubren una sangrante ligazón con su tiempo, con el país, contra la violencia y la muerte. Lo socio-político desgarrar la estética. Pero Grau sigue amando la segunda piel del hombre de cada día, en sus ropas pegadas, en sus tablas salientes, en sus instrumentos de pintor, que se quedan varados y gritan, en lo pobre, en el testimonio. Es un cálido fluir a borbotones que se teje —¿cómo podría ser de otra manera?— con el diario enfrentarse a la vida.

27 DE MARZO DE 1976

## Cerámicas de Joan Abras en Galería Atenas

Estamos viendo últimamente algunas exposiciones de cerámica muy valiosas, la mayoría proporcionadas por artistas catalanes, aunque se sumen también varios aragoneses. Joan Abras, de La Bisbal, queda en lo mejor de esta línea. La suma me parece una de las muestras más considerables, más creativas en su género, que contabilizamos hasta hoy. Sigue la tradición del Bajo Ampurdán, pero la actualiza y asume en un estilo propio.

El conjunto presenta distintas posibilidades, de las que el mayor interés reside, a mi juicio, en las piezas de bulto redondo, en las que se conjuga una alfarería de primer orden con el terminado al fuego de las superficies. Son piezas de torno sensibilizadas y convertidas en escultura, volúmenes de ritmo rotatorio en su continuidad cóncavo-convexa. La blandura solidificada hace presente aún el material básico. Luego, los esmaltes plomizos, con sus calidades metálicas, crean un definido mundo de color: los oscuros frises, los negros, las tierras quemadas. Variantes más o menos figurativas se integran en un contexto único, para el que se imponen con frecuencia cánones humanos, incluso explícitos. Los montajes con acero subrayan acertadamente la implantación.

Añade Joan Abras una serie de platos, más próximos al acervo común de su zona origen, pero todavía personales en motivos y colores. También un par de botellas estilizadas. Y, por último, cuadros cerámicos o pequeños murales (algunos de cierta envergadura) más leves y decorativos que la obra exenta, muy ágiles en el dibujo —de cierto sabor picassiano— y con mayores juegos de colorido. Resultan agradables, aunque menos trascendentes.

En el recuento total, forma y horno contribuyen al resultado. Y los recursos sirven a planteamientos renovadores.

22 DE ABRIL DE 1976

## Manuel Boix expone en la Galería Atenas

A Manuel Boix, valenciano, nacido en Alcudia de Carlet (1942), lo conocíamos solo a través de la exposición que, juntamente con sus compañeros Rafael Armengo y Arturo Heras, trajo a la misma sala en 1973. Por entonces casi estrenaron el hiperrealismo en Zaragoza, puesto que se había visto poco en esa modalidad. Y nada —desde luego— tan importante. Era misión del comentarista informar sobre la tendencia, cosa que considero ya innecesaria.

Claro que la actual muestra de Manuel Boix permanece en un campo hiperrealista, e incluso la considero más importante y espectacular que lo que expuso en el pasado. Vale la pena ver lo que da de sí el oficio, los trucos e ilusiones que la sabiduría técnica proporciona al ojo. Engañarse produce un cierto placer que, al mismo

tiempo, inquieta. Pero el resultado va más lejos. Parece como una reflexión sobre la pintura, sobre todo cuando el asunto que maneja Boix, su modelo —por decirlo así—, es un cuadro museal. Su motivación es ya plástica, lo que evita el distanciamiento que afecta a otros «hiper» en distintos grados.

Trabaja Boix con muy poca pasta. Los volúmenes, las calidades y hasta las apariencias de roturas se producen con las dos dimensiones escuetas, sin apoyo del relieve. La ilusión es similar a la fotográfica, lo que se acentúa en los originales monocromos. Boix rechaza, sin embargo, la ayuda de la fotografía, niega la facilidad, prefiere recrearse en el hacer. La relación no es tanto de procedimiento como de estética. También el colorido toma aspecto similar al de las reproducciones artísticas, como las tomadas en un proceso de restauración. La vejez, el abandono, la disfuncionalidad final de la obra se imponen como tema.

El tratamiento aparece, de todas formas, diverso en las pinturas y en los dibujos. Las primeras perfilan menos, buscan el efecto con distancia, aunque al aproximarse se descubre el sistema. También la mano habilísima. Mientras que al dibujar Boix aprieta y apura hasta el límite. Los formatos son también menores y aceptan mejor los terminados minuciosos.

En lo que entiendo como pensar sobre la pintura, la crítica, la desmitificación, surge por sí misma. No es imprescindible hacerla más explícita, recargarla desde fuera. Basta mostrar. Ya son impresionantes esos grandes cuadros deteriorados. Se desprende la conclusión de su tangibilidad, como un descomponerse de materia orgánica. En buena parte de la colección flota aún la sugerencia surreal, al modo que se planteaba hace tres años cuando Boix inició los cuarteamientos. Pero las preocupaciones internas resultan coherentes con el conjunto. La vejez y el deterioro acechan al hombre como a la obra. Boix excede la realidad, el estar, de los hechos que presenta.

22 DE ABRIL DE 1976

## Algunas consideraciones sobre el VII Premio San Jorge

Se ha modificado la fisonomía de este VII Premio «San Jorge». Por lo pronto, se convocó de pintura y escultura, con variaciones en la cuantía. Pero existe además un distinto enfoque, como un intento de admitir alguna participación democrática de los artistas, a través de los apartados 12 y 13 de las bases. Los votos de los que participen no vinculan, por orden numérico, al jurado, si bien este ha de otorgar los premios entre las obras seleccionadas por los concursantes. Anoto también como nuevo el límite de edad (no haber cumplido los cuarenta años), aunque haya un «San Jorge de Honor», destinado a reconocer méritos contraídos, sin ningún tope de tal carácter.

Parecen, en conjunto, fórmulas de compromiso, cuya eficiencia habrá de comprobarse en la práctica. De momento, la exposición presente no supera a las anteriores. Al contrario. La falta de selección previa ha sido poco feliz. Consta que las cir-

cunstancias desde la VI versión, que trajo algunas críticas colectivas, han sido complejas. Cuenta mucho la postura de un grupo numeroso de artistas plásticos, que ofrecieron un boicot si no se atendían determinadas reivindicaciones. Prefiero en general la crítica de arte a la polémica. Pero esta vez el asunto me parece serio, tanto como para darle prioridad sobre los comentarios habituales. También pienso que no se trata de establecer una lucha de posiciones encontradas, sino de construir algo entre todos.

Cualquier concurso tiene hoy en su contra que el arte actual no admite planteamientos competitivos. Ya me he referido otras veces a la cuestión. Que no es sencilla. Véanse los avatares de la Nacional. Hay que conseguir nuevos sistemas, y una consulta a los artistas, como la realizada por la Institución «Fernando el Católico», e incluso al público, es deseable. Que los mismos artistas la hayan presionado entra en el curso natural de las cosas. Ello no invalida la excelente labor que la Institución ha llevado y lleva a cabo. Que yo sepa no son muchas las que pueden mostrar una línea tan abierta en lo estético y tan importante en proporción a los medios disponibles. Sería ridículo pretenderla imperfectible, como lo es ignorar sus puntos positivos. Y conste que nada me liga al premio. No formé parte del jurado de 1975, cuando surgieron las protestas, ni estoy en el presente. No ejerzo tampoco como artista. Y he mostrado desacuerdos parciales con el San Jorge en varias versiones. Todo lo cual no parece obstáculo para reconocer lo hecho, que es válido y valioso, razonablemente, como cabía pedirlo de acuerdo con las posibilidades. La promoción del arte ha sido aquí más avanzada que en cualquier otra identidad del mismo tipo.

El arte oficial asume siempre —hasta el momento— algunas características negativas. El problema se ha de considerar en un contexto general, en un cambio de las ideas en curso. Se han de atender, sin embargo, aspectos parciales, para que el bosque no impida ver cualquier árbol posible. No me he unido a las peticiones de los artistas plásticos como tal, porque no lo soy. Comparto sus principales puntos de vista (alguno vengo exponiéndolo desde hace años), aunque debo aclarar que las cartas abiertas me han parecido poco elaboradas, insuficientes en su tratamiento teórico, que es mi campo. Nadie duda hoy sobre la obligación de popularizar el arte. Los artistas y los críticos hacemos, por desgracia, demasiado poco al respecto. Enfrentamos aquí una cuestión de estructuras y cauces de distribución. No creo que el sistema consista en destruir indiscriminadamente lo que existe, sino en aportar soluciones. El compromiso de cada cual es público y notorio. No vale decir lo que en cada momento se lleva. Eso sería oportunismo. Cada cual deja clara su postura con su actividad, que es lo que importa. Ayudar al nacimiento de un arte para todos es función principal de la crítica. También de los artistas, que habrán de plantearse cuestiones como la de precio y valor, por ejemplo, para hacerse accesibles a otro público. En el mismo sentido son importantes las sugerencias o peticiones para una participación auténticamente popular: rotación de las muestras por barrios, pueblos, etcétera. Urge escapar al centralismo, incluso al más pequeño, que no es el mejor. Puesto que pedir es fácil y hacer más difícil, hay que afrontar las propias responsabilidades.

En los contactos con los artistas han aparecido asuntos del máximo interés, como la solicitud de libertad para artistas cuya detención supone trabas al desarrollo de la cultura, la repulsa a la supresión de la historia del arte en el B. U. P. y la iniciativa para una Escuela Superior de Bellas Artes en Zaragoza. Se comprende que me siento implicado incluso a nivel profesional. Y mi actitud es inequívoca. Pero lo dicho escapa un tanto al planteamiento concreto del San Jorge. Habrá que volver sobre ello.

19 DE MAYO DE 1976

## Más sobre Ramón J. Sender

Ramón J. Sender es bien conocido como escritor, uno de los más importantes entre los aragoneses —si resultan posibles estos escalafones—, e incluso entre los nacionales contemporáneos. Quien ha escrito *Imán*, *Los cinco libros de Ariadna* o *Crónica del alba*, poco necesita añadir. Pero nos interesa hoy con un nuevo aspecto de su obra, con diferente lenguaje. Ramón J. Sender se presenta como artista plástico.

La Galería Berdusán expone pintura de Ramón J. Sender. Hace ya días que fue inaugurada la muestra, en un acto al que me referí desde esta sección. Pero quiero volver sobre el tema, porque considero sus cuadros como una reflexión sobre el arte y —posiblemente— porque la pintura del aragonesísimo Sender no ha tenido todo el eco que merecía, dada su personalidad. Se trata de una obra inhabitual hasta para nuestro revuelto panorama. No por ser pintura de un escritor, en lo que ya tiene precedentes ilustres. Y muy valiosos, como el de García Lorca. Más bien por sus intenciones y contenido.

Literatura y plástica son dos campos distintos que pueden mezclarse con y sin fortuna. Son dos sistemas, dos lenguajes. Y el dominio de uno no supone el de otro. De todas formas el que tiene algo que decir lleva mucho por delante. Y Sender dice cosas. También sobre lo visual y por medio de lo visual. Con palabras y con imágenes, aunque estas queden lejos de la pintura de oficio. La academia le importa poco. «A mí la pintura —escribe— me gusta tanto como la buena música, pero no sé por qué me he resistido siempre a aprender a pintar. Creo que si supiera pintar no me divertiría tanto cuando pinto y hago pequeños o grandes descubrimientos por mí mismo.» Y recuerda cuando Picasso le decía: «No necesitas aprender a pintar. Todo el mundo sabe pintar». Aunque reconoce lo críptico de estas afirmaciones. En cuanto a técnica ya es bastante.

Hay una metafísica, con la que —literalmente— va más allá de lo físico. Vuelvo sobre sus propias aclaraciones: «La pintura... ha contribuido tanto como la literatura a crear ese repertorio de formas, recursos y diques contra el vacío, que llamamos la civilización». Luego: «Contra ese vacío invasor que nos amenaza a todos. A ti también, lector. La obra de los artistas nos ofrece a todos amuletos. Mejores que los míos, tal vez, pero no más eficaces». Los «amuletos» de Sender proponen a la mirada su

sentido mágico. Sobre el óleo se mezclan los más varios *collages*. Son como una danza bruja de los símbolos sagrados y los objetos de cada día. O de la muerte que acecha. La muerte es el vacío invasor.

Sender no pretende comunicar realidades. Las sobrepasa. Descubre una raíz surrealista, e incluso la alude en algún título. Pero nada de encasillamientos, que permiten solo parte de una explicación. No toda. Queda, por fortuna, algo fuera de lo racional. Cabe detectar en Sender otras tendencias reconocibles, como el cubismo de *Diafragma*, o bien alusiones históricas en un nuevo contexto: una puerta de *Myce-nas* con soles y alacrán, y una *Simonetta* que fuma. Se piensa en un juego y en más de un juego. Quizás en un *Problem*.

La inteligencia evolucionada puede elegir frases sencillas y exponer conceptos muy complejos. E incluso no comunicar a la razón. No hay que confundir la pintura de Sender con el naíf. Tal enfoque técnico resulta inútil. Es ingenuo creer ingenuo a Sender, como lo es pensar en una obra de mano experta, de composiciones cuidadas, de apurados dibujos y sabias mezclas de color. Se trata de otra sabiduría.

29 DE MAYO DE 1976

## José Luis Lasala expone en Atenas

A José Luis Lasala lo hemos visto varias veces, en los últimos años, con el Grupo Azuda-40, pero considero importante, como exposición individual, la que ahora nos ofrece, para una más completa definición de sus presupuestos. Ha trabajado Lasala —y aún lo hace— sobre una raíz de abstracción geométrica, que casi siempre implica un proceso muy racional. Este encaja bien con su labor teórica y crítica, y marcha paralelo a sus preocupaciones sociales. Las ideas, además, no excluyen, por muy lógicas que se planteen, un sentido estético, unos caracteres sensibles. Lo apuntado ha de considerarse con José Luis Lasala.

Con respecto a lo que ya le conocíamos, Lasala presenta en esta ocasión algunos cambios, que pueden resultar decisivos para su obra. Empalma la fase previa con las disposiciones en oblicuas, de fondo plano, pero incorpora progresivamente una referencia ambiental. El pigmento, antes liso, se sensibiliza con intensidades y toques visibles. A Lasala siempre le han seducido los problemas de espacio. Dentro de ellos, su pintura abandona hoy parte de las limitaciones conceptuales, es decir, las de atenerse a la dimensión, forma y superficie del soporte, para evitar sugerencias ilusionistas.

Al mismo tiempo que introduce la tercera dimensión, parece Lasala desinteresarse por la excesiva pulcritud de los terminados. Al escapar de la matemática, huye tal vez de un peligro de frialdad. Hay ahora deliberadas notas expresivas, aunque el planteamiento continúe riguroso, muy riguroso, en las estructuras de compartimentación. Creo que las nuevas aportaciones de Lasala no quedan en simples problemas formales. La factura, menos preciosista, apunta una crisis. Me pregunto si no cuestiona incluso la validez del arte o cuando menos de algunas de sus funciones. Existe, desde luego, un hartazgo, una saturación a nivel de individuos.

Debo añadir que, en cuanto a limpieza de dicción, no ha disminuido realmente la capacidad de Lasala. Aunque despunten nuevos intereses, quedan elementos de la anterior exactitud. Bastan las serigrafías (su original catálogo) para darse cuenta. Por otra parte, sus banderas señalan preocupaciones que no conviene olvidar en Lasala, a riesgo de malentender sus motivos sociológicos.

11 DE JUNIO DE 1976

## Agustín Alegre: primera exposición en la Sala Torre Nueva

La Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja pone en funcionamiento una tercera sala de exposiciones, Torre Nueva, que junto con la Bayeu y la Gambrinus ha de contribuir poderosamente al desenvolvimiento del ambiente artístico ciudadano. La sala en sí, como local de exposiciones, resulta excelente por la claridad de disposición y el montaje de luces.

Habiéndonos referido ya a la inauguración, quiero volver ahora sobre el artista elegido para ella. Se trata de Agustín Alegre, que goza de un prestigio asentado entre nosotros. Agustín Alegre, nacido en Santa Eulalia del Campo (Teruel, 1936), no ha traído muchas individuales a Zaragoza, aunque sí las suficientes para conseguir un público adicto. Creo que le vi la última en 1973. Y poco han cambiado las cosas desde entonces. Confirma Alegre sus posibilidades técnicas. Pero debo insistir en que su pintura es inactual, como hecha con retazos de museo. Alegre se coloca —de modo deliberado— fuera del tiempo. Esa es su elección. Y su peligro.

He utilizado la palabra museal, que cuadra bien a su obra. Se aproxima Alegre al prestigio histórico en la elección de tonos, en la calidez envolvente en los asuntos en los planteamientos y en la factura. Los cuadros se oscurecen como para adquirir la pátina del pasado. Lo que acontecería en un proceso temporal se impone aquí por principio de estilo. Referencias semejantes podrían hacerse en otros aspectos. Elijamos los bodegones. A su dinámica composición de estirpe barroca se suma su ambiente y hasta el motivo (*Bodegón del cráneo*, *Máscaras y cráneo*). Su *Naturaleza muerta* nos trae resonancias de los maestros holandeses. En otras ocasiones saltará el recuerdo de Goya.

Son abundantes los recursos de Alegre. Para comprenderlo basta enfrentar sus retratos o el género de costumbres. Domina la figura en muy distintos enfoques. La muestra parece plantearse por cierto a modo de antológica ya que hay dataciones desde los años sesenta cuando menos. Se explican así los cambios en la realización que pueden seguirse en la serie de autorretratos o en las notas de familia. Unas veces el formato justifica diferencias como entre *Mi padre* y los sueltos apuntes de *Mi hermano Fermín*. Otras deben atribuirse las variantes a intencionalidad. Así los toques ágiles, visibles, de raíz impresionista, con más amplios espectros de color, que aparecen en *Josito* o *Javier*. También es hábil Alegre en el paisaje, como demuestran los casos de *Teruel* y *Albarracín*, que se data en 1966 y 1968.

Agustín Alegre es un considerable pintor, con técnica y conocimientos, pero anclado por prejuicios y tal vez por consideraciones extrapictóricas.



12 DE JUNIO DE 1976

## El Grupo Algarada expone en Atenas

Hay en Zaragoza, como desmintiendo el tópico del individualismo aragonés a ultranza, una fuerte tendencia a la formación de grupos plásticos. *Algarada* es uno de los más jóvenes en funcionamiento y en edad de los participantes. Nació en 1973. Lo presenté entonces, para su primera exposición en la Escuela de Artes, en la que intervinieron Carlos Ochoa, Miguel Ángel Domínguez, Vicente Villarrocha y Luis Sánchez. El primero y el último abandonaron *Algarada*. Quedan Domínguez y Villarrocha, a los que hoy se une Carmelo Caneiro, del que hace muy poco vimos una individual. Estos cambios son moneda corriente en los grupos.

La muestra de *Algarada* es muy considerable. Tal vez, aunque el Grupo resulte ahora más cohesionado, parezca todavía algo disperso. Por su cantidad, envergadura e intenciones, domina la aportación de Caneiro. La más reducida es la de Domínguez, mientras Villarrocha supone el punto de sutura, incluso a nivel de contenidos. No será imprescindible que los grupos compartan una estética ni una ideología, pero de algún modo han de plantear sus propósitos, ya que de lo contrario se reducen a un sistema de promoción. Lo dicho sugiere, sin interferirse, clarificar futuras motivaciones.

Del conjunto, Caneiro, con su gran impacto formal y de color, con sus temas intensamente politizados, da las notas más altas. Es la suya obra muy comprometida, que se sirve con lenguaje de nuestro tiempo, cercano —ya lo vimos antes— a recursos de la publicidad, y con paralelos respecto a la imagen fotográfica. Caneiro se descubre hoy más directo y explícito. Conserva los fondos planos, las líneas modeladoras y las figuras contrapuestas.

Villarrocha aparece menos nítido, si bien apunta claras preocupaciones sociales. Formalmente, lo más definidor reside en sus dibujos. La pintura, aunque valiosa, no es tan concreta. Por supuesto, no quiere apurar lo real. Tampoco se interesa por la pasta. En cuanto a los colores, empalidecidos, se sumen en el ámbito blanco-gris que domina. Se hace patente un estilo y una sensibilidad. Atención a Villarrocha.

En los cuadros de Domínguez se da el matiz más pictórico. Pero se ha quedado corto para esta exposición. También aquí se desearían mayores rotundidades. Porque Domínguez tiene sentido plástico y cromático. A veces se complica, como si juntase varios criterios en un original. Sus compartimentaciones geométricas contrastan con la cuidada dicción del motivo. Apunta más posibilidades de las que aquí realiza.

27 DE JUNIO DE 1976

## «XXV Años de pintura de Orús» en el Palacio de la Lonja

Durante estos días, patrocinada por la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, se presenta en la Lonja una exposición que, bajo el título «XXV Años de pintura de Orús», ofrece la trayectoria completa del artista aragonés José Orús, nacido en Zara-

goza (1931). Oportunamente, con motivo del acto inaugural, me referí en síntesis al contenido de la muestra, pero su carácter antológico y significado dentro de nuestra pintura aconsejan un examen más extenso. Se trata, por lo pronto, de una colección importante en cuantía (127 obras) y formatos, con envergadura y fuerza. Supone además el desarrollo de toda una carrera artística individualizada, propensa al perfeccionamiento en sus hallazgos, que merece la mayor de las consideraciones.

El catálogo de la exposición recoge un texto que escribí en 1965, y que todavía considero vigente. No insisto sobre él por autocomplacencia, sino porque Orús mantiene su problemática. Me consta la fungibilidad en el oficio de la crítica, pero Orús es constante y hasta persistente, dentro de su medida evolución. Como entonces, vuelvo sobre la inutilidad de las polémicas acerca de si el perfeccionamiento en una dirección definida, propia, debe llamarse manera o estilo. Se perpetúan las mismas discusiones. Creo que se equivoca la función del comentario, y que este no consiste en alabanzas o ataques. Se debe partir de lo que hay y —a mi entender— tomarlo desde un punto de vista interno, para que lo dicho coordine con la obra, lejos del prejuicio e incluso, si fuera posible, al margen de preferencias.

La de Orús es una de las más completas antológicas que en la Lonja se han montado. Se puede estar o no de acuerdo con su manera de entender la pintura. Se puede admitir una u otra escala de valores, que siempre serán relativos. Negar, en cambio, la importancia, la personalidad de Orús, sería cegarse. Entre nosotros, en Aragón, Orús supone una cima del informalismo, de esas formas fluctuantes, como Areán gustaba decir. No emprendamos el juego de quitarle significado. En cuanto al nivel internacional de Orús, se avala con un formidable currículum. Tal vez quepa establecer paralelos con otras latitudes. De cualquier modo será evidente la coherencia de una evolución progresiva, la idoneidad del estilo, que Orús adquiere a través de sus propias conclusiones. Una originalidad inconfundible, en fin.

Orús centra sus inquietudes en la materia y en la iluminación. Ambos elementos se verán crecer, si se sigue un criterio cronológico. Orús mismo indica tres etapas, pero la inicial (1950-60) debería subdividirse. Desde los primeros cuadros, que son realmente paisajes desprovistos de la descriptiva, llegará a la abstracción, no matérica aún, pero sí misteriosa, atenta a la luz y muy sugerente. Como en una reminiscencia del tema, entraremos en lo subterráneo, en lo geológico. Sobre 1952 fecha la *Cabeza en llamas*, forma central encendida, como un prelude de futuras preocupaciones. Llegan los originales sobre papel, y pronto, con las tierras, la fase de texturas, para mí una de las más sólidas y convincentes. Se inicia el color-metal (oros, platas y cobres) que completa los supuestos de origen.

Los años sesenta constituyen el núcleo, la madurez de Orús: materia luminosa y sugerencias espaciales. Me recuerda aún aquel *Color caído del cielo*, que asociaba con la novela de Lovecraft. Cometas, meteoritos y nebulosas incandescentes pueblan el cosmos de Orús, sin transcripciones literales. El magma vibra y gira sobre el fondo. Orús implanta ahora el movimiento. A través de los trípticos, pasa de las más elementales estructuras con forma central a las espirales o a la dinámica oblicua. Crece el

color, siempre concebido como luz, cuya máxima intensidad resulta de las metalizaciones. Los dorados adquieren matices amarillentos o bronceos. El espectro se llena del verde al rojo. También, del negro al blanco, que llega a imponerse sobre la plata, con sus grises azulados y mercuriales.

En verdad, los últimos seis años prolongan y desenvuelven los enfoques de la década anterior, sobre todo en algunos «blancos» o en el gran tríptico «negro sobre negro». Descubre Orús la espectacularidad de los montajes que llama *Mundos paralelos*, definidos como «visión de varias diferentes realidades en un mismo soporte». El uso de pigmentos sensibles a los ultravioletas hace que la pasta quede, bajo estas radiaciones, casi en el vacío, con un tremendo efecto. Culmina la luz y la materia. Así es Orús, por ahora.

Durante muchos años Orús estuvo en vanguardia. Se habló después de cansancio informalista, y nuevas tendencias ocuparían los lugares de avanzada. Pero ello no implica, individualmente, agotamiento de los pintores. Y Orús está, por fortuna, bien vivo.

17 DE SEPTIEMBRE DE 1976

## Fernández Molina expone en Atenas

La pintura de Fernández Molina es, desde luego, inteligente, con una impronta intelectual, culta, que no se encuentra —por desgracia— todos los días en nuestras salas de exposiciones. Y hay que hablar a renglón seguido de su sensibilidad, de su poética creadora, por si el pensamiento tiene mala prensa, y alguien le acusa de frías especulaciones. O lo equivoca con el conceptualismo, en estos tiempos de arte conceptual. Fernández Molina nada tiene que ver con eso. Quiero decir con lo que pueda arrastrar de imágenes negativas. Sí, con el mundo de las ideas.

Creo haber escrito que, con Fernández Molina, más que de un pintor habría que hablar de un artista en conjunto, que elige uno u otro lenguaje: la palabra o la línea y el color. Comparaba su caso con el de algunos escritores que han hecho también pintura. En su minicatálogo recoge Fernández Molina una frase de Cirlot (crítico del que no sé si hemos llegado a considerar su verdadera importancia) en que comparaba su actividad a la de Michaux. La referencia es buena, si se toma como tal, como orientadora.

La doble actividad no es un defecto. Al contrario. Si existen limitaciones serán las de la técnica, las del oficio. Pero debo advertir que Fernández Molina no es ningún principiante ni en la literatura ni en la plástica. Sus dibujos —sigo pensando en ellos principalmente, incluso cuando se colorean— implican una irónica sabiduría recubierta de ingenuidades. Pero la exposición es varia, hasta en demasía. Los colores enteros, lisos, ceden a las aguas o se incorporan a un todo en los últimos originales. El *fluir* de la línea o los pequeños trazos no rigen ya la única estructura posible. Algo nuevo se está incubando.

De cualquier modo, lo más importante, la fina gracia, la evocadora fantasía, los astros-peces y los castillos-hembra, las casitas y los corazones, ese cuento infantil trascendido de poesía adulta, ha de permanecer. Sobrerrealidades aéreas, que no subterráneas, seguirán volando en el futuro.

10 DE OCTUBRE DE 1976

## María Carrera expone en Libros y Julia Dorado en Víctor Bailo

Vuelve a Libros la pintora madrileña María Carrera, bien conocida entre nosotros desde hace años. Trae una exposición de cierta envergadura, más sólida, a mi juicio, que alguna de las anteriores. María Carrera sabe pintar. Basta con frecuencia fijarse en el modo con que se colocan los pigmentos sobre el soporte, para advertir maneras profesionales. Este es un caso. Hay también buen apoyo en la forma y una notable sensibilidad para el color, campo donde María Carrera abarca muy distintos matices.

Bien pertrechada, en fin, de recursos técnicos, María Carrera ha emprendido obras de varia ambición. Los paisajes menores, muy gratos y entonados, con hábiles efectos de luz, descansan —sin más— sobre su propio atractivo. Con el resto les une solo la factura y quizás el poder de sugerencia. Para los dos paisajes de formato mayor, María Carrera está en la línea que venimos llamando integral, que en nuestro ambiente ha de recordar, sin duda, el planteamiento de un Beulas.

Más importante se muestra en los bodegones y en las figuras. Para las naturalezas muertas también hay alguna variación por tamaños. Los cuadritos con manteles y huevos, más inmóviles, acentúan el carácter fantástico de su realismo, haciendo trascender las cosas. Otros originales de más dimensión, como la *Jaula* o las *Botas*, resultan más movidos y complejos, con más problema, sin perder las insinuaciones misteriosas. Las mismas figuras participan del ámbito suprarreal. Así, la del sillón, con cierta nostalgia retrospectiva, animada por el triple juego de color, al que se suman los blancos. O la *Niña sentada*. O la *Lectura*. Una lírica que hace sutil lo real, que lo desprende de lo cotidiano, envuelve las creaciones de María Carrera, de las que surge una melancólica ambigüedad.

Sobre distintos procedimientos materiales para las obras mayores y para los originales sobre papel, Julia Dorado desarrolla un tema único. Su insistencia queda entre las ventajas de la monografía y los inconvenientes de la obsesión. Los pasillos llenan el espacio y se apoderan de los ojos. Pocas pinturas hemos visto tan angustiosas. Y tan sinceras. Aparecen como un liberarse al presentar, como una comunicación con mucho de transferencia.

Julia Dorado, de la que ya hemos visto varias exposiciones, puede variar la problemática, pero mantiene una constante: la agresiva inquietud. Su experimentalismo en la forma, que investigó en pinturas, dibujos y grabados, se acompaña siempre con una apertura paralela de contenidos. Las técnicas serán solo un medio que facilite la

expresión. No hace falta insistir en que estamos ante una pintura de arranque expresionista, incluso cuando fue abstracta. De modo que el asunto queda en eso, en un vehículo de la autoplasmación, que va desde el artista al entorno que lo contempla.

La verticalidad de masas, los tonos asordados en cualquier gama, las perspectivas en profundidad, la luz misteriosa desde los fondos, las transparencias que velan en neblina, la factura, en fin, viene a dar los acordes de una dolorida música interior. Julia Dorado muestra los pasillos solitarios del alma. Y los descubre con un lenguaje propio, evolucionado y digno de consideración.

24 DE OCTUBRE DE 1976

## Alejandro Cañada expone en la Sala Torre Nueva

Si algo no se puede poner en duda es la sabiduría técnica, el conocimiento y el oficio de Alejandro Cañada, al que deberíamos, como en los antiguos gremios, dar el nombre de maestro pintor. Son muchos años ya de buen hacer. Y es notable que una pintura tan sentada pueda parecer —al mismo tiempo— tan joven, tan apta para la evolución, tan atenta a su entorno.

Alejandro Cañada no prodiga las exposiciones. Así resulta mayor el interés de esta montada en la Sala Torre Nueva, a modo de antológica, donde se recogen cinco etapas en el tiempo, hasta una actualidad casi sorprendente para quien ha partido de unos supuestos tradicionales, de una sólida academia. Apreciamos todavía esta formación en la primera década, desde 1945 a 1955. Cañada aparece como artista hecho, muy apoyado en la forma (que siempre será importante, por encima del colorido) y capaz, sin embargo, de matices en el color, tales como los de la *Pollera*. Se atiene por entonces al asunto, según indica su hijo en la presentación, si bien con ciertos caracteres expresivos, que subraya el claroscuro de los temas religiosos (*San Pedro*, *Verónica*). Descubre su capacidad de calidades en *Arqueólogo*, cuando el bodegón se transforma en género.

Sobre 1955 y hasta el 65 las calidades cambian desde el concepto tradicional de representación al que hoy se entiende de textura. Véanse las pruebas técnicas A-F. Los murales desenvuelven aún, en muchos casos, temática religiosa, con tendencia a la síntesis, a la simplificación de volúmenes, propia, a fin de cuentas, de las grandes composiciones. Tantea también Cañada el relieve real, a la manera de una escultopintura, en *Cristo obrero*.

El paso al siguiente período tendrá así una notoria coherencia. Ya en 1965 se acentúa el estudio y geometrización de masas, tomando un aspecto escultórico. El interés inmediatamente anterior por las rocas y las texturas de paredes desembocará en un predominio de la materia en sí, detectable en el *Muro de las lamentaciones*, y de las figuras esquematizadas, casi pétreas, al modo de *Amantes* o *La Piedad*. Los nuevos enfoques dejan un tanto al margen el color, mientras se inclinan por tonos reducidos, con blancos sobre neutros (*Cartujo*, *Novicias*).

Desde 1972 y a lo largo de tres años aborda Cañada su serie de cabezas, los «Primeros planos del siglo XX», a partir de personalidades conocidas: Picasso, Churchill, Einstein, etcétera. Reducidos también en los tonos, poseen fuerza expresiva en su dicción sincopada. Deshacen su origen iconográfico y penetran el modelo, lo desnudan y lo sirven en su profundidad íntima. Es una pintura moderna, que asume una sabiduría clásica.

En el presente busca Cañada una difícil renovación: desde el cuadro al objeto. Recapitula su interés por los materiales; investiga y descubre. Sabe incorporar las piedras, cuya descriptiva tanto le ha preocupado. Nacen así geodas misteriosas, como *Familia*. O se embellece, se convierte en estético lo natural (*Pesimismo*). La idea se presenta ahora a modo de símbolo, sirviéndose de las incorporaciones necesarias (*Libertad*) o por una textura más que realista, como en el caso de *Sed*. Para Cañada, esta última fase es simple tanteo, del que el mismo artista no parece aún del todo convencido. Demuestra, sin embargo, una actitud mental afín a la del resto de la obra y un gran dominio de distintas posibilidades. Supone, además, que Cañada sigue bien vivo, dispuesto para acometer cuanto fuera necesario.

31 DE OCTUBRE DE 1976

## Robert Quijada expone en Galería Berdusán

El pintor californiano Robert Quijada viene por primera vez a Zaragoza con una exposición que no debe pasar desapercibida. Tenemos de él pocas referencias, pese a que está muy ligado al ambiente de Ibiza, y desde 1963 se halla establecido en Barcelona. Pero es, sin duda, un artista interesante por su obra actual, muy hecha, de la que gustaría conocer etapas anteriores.

Practica Robert Quijada una técnica compleja y cuidadosa de *collage* lienzo sobre lienzo, o bien pegados de papel. Puede hablarse de abstracción, aunque el conjunto tenga sugerencias geológicas, particularmente visibles en las estructuras horizontales, que recuerdan aspectos paisajistas, examinados en sus materias y colores, a modo de estratos. Residen aquí sus más valiosos aciertos. Para las estructuraciones verticales se descubren también reminiscencias figurativas, menos concretas ahora.

Todo ello constituye, de cualquier forma, algo más que una descriptiva. Robert Quijada apunta un gusto propenso al esteticismo. Una gran meticulosidad en la realización (incluso las roturas de papel encajan en un efecto global calculado) y una exquisita selección de tonos, con especial delicadeza en las gamas claras, se unen a las contraposiciones de espacios planos y fragmentos tratados con calidades de muy escasa materia. Sin dejar de ser contenidos, los cuadros van desde la lírica a un cierto dramatismo en los más oscuros, repitiendo —tal vez en exceso— un sistema de estructurar. Usa, cuando conviene, del díptico o del tríptico, sin insistir en la simetría. Muy elaborada, en fin, la obra es seria en sus planteamientos, limpia de factura y visualmente grata.

11 DE NOVIEMBRE DE 1976

## Fotografías de Andrés Ferrer y Luis Grañena

Ha sido esta la segunda exposición en las programaciones de Antón Pitaco, una nueva galería entre cuyos propósitos se cuenta el ofrecer obra gráfica, estampa antigua y otras facetas menos cultivadas en los repertorios habituales. El patrocinio de Antón Pitaco, pseudónimo de Agustín Peiró y Sevil, artista polifacético, significa un enunciado de intenciones, de amplitud.

No comentamos frecuentemente muestras de fotografía. Pero vale la pena, cuando menos, dejar constancia de esta colección, en la que colaboran A. Andrés Ferrer y Luis Grañena, sobre una temática de Ibiza que cohesiona el conjunto. La técnica es valiosa, pero no hemos de insistir sobre este aspecto, que escapa a los módulos de la crítica plástica. Hoy por hoy resulta difícil enfocar la fotografía en un terreno estilístico. Las directrices se irán perfilando, sin duda. Ya lo advertimos en la anterior exposición de Andrés Ferrer. Por el momento, estas aportaciones no deben pasar desapercibidas.

9 DE ENERO DE 1977

## Víctor Bailo: Rafael Amengual

Rafael Amengual, artista argentino de origen mallorquín, trae a Víctor Bailo su obra, entroncada con el abstracto expresivo, propensa a las calidades, que desarrolla sin apenas pasta, pero con un decidido interés matérico en sus texturas. Más que por su novedad, que ya no lo es la de tendencias semejantes, convence por sus resultados plásticos, por su poder de sugerir, por su planteamiento riguroso, meditado, pese a lo que pueda confiarse en lo casual o en el impulso.

El contexto de raíz informalista acoge a los signos, que se integrarán en un todo con la materia o habrán de inscribirse, muchas veces por esgrafiado, parecen así la cruz y las repeticiones triples, simbólicas, a las que alude su presentación. Pero más que a trascendencias ideales, más que a su posible esoterismo, debe atribuirse a su sensibilidad pictórica, al gusto por la pintura, por expresarse a través del medio que ella le proporciona.

Asomaría cierto esteticismo si no lo desmintiesen ulteriores propósitos, y de hecho se hace patente una delicadeza sensible, que no se enturbia con los cambios de intensidad ni los contrastes de claroscuro. La obra gráfica, con sus zonas planas y enteras, acentúa y simplifica a la vez que pierde un característico matiz. Para la pintura, en cambio, el pigmento cobra todo su valor, reclama su riqueza, compatible con los registros contenidos, apagados, de una ascética en camino hacia la mística de la luz.

16 DE ENERO DE 1977

## Luzán: esculturas de Rubio Camín

Camín fue delineante. Camín fue y es pintor. Pintor de nombre. Pintor de premios nacionales y exposiciones importantes. Camín llega hoy a Zaragoza como escultor, con diecisiete esculturas —ocho en hierro y ocho en madera—, selección de la obra que le ha ocupado la parte más importante de estos últimos años. Siempre interesado en la integración de las artes, ha colaborado en importantes proyectos con un buen puñado de buenos arquitectos. Ese delineante de ayer; ese cuasi arquitecto, ese artista de siempre está presente en la exposición que nos ofrece la Luzán. Porque los hierros de Camín son, además de esculturas, proyectos de algo, partes de algo, donde el estudio, el análisis de posibilidades de un elemento, el ángulo, es el *leitmotiv* de su obra. Posibilidad no solamente formal, ya que se orienta a la expresión de unos sentimientos, de una idea determinada y determinante. Las esculturas de esta época tienen planos —planta y alzada— tan interesantes como la misma obra. Hay en esta etapa de su obra diversos momentos. Desde las piezas más lineales, las más geométricas de hace unos años, hasta las de hoy, en las cuales el lenguaje del hierro y el ángulo ha sido conquistado, y la expresión es mucho más rica, más elocuente. El hierro pierde parte de su «personalidad», de la tiranía que ha impuesto hasta entonces al artista, para entregarse totalmente a la voluntad creadora. Las piezas 14 y 16 son algo más que un estudio, algo más que un proceso de simplificación. Partiendo de un ejercicio anterior, manejando unos elementos —en estos casos un mismo elemento, con distinto desarrollo— los ordena para expresar ideas distintas, contrapuestas.

Si en las piezas de hierro existe un respeto hacia el material empleado, este respeto se hace reverencia ante la madera. La obra en hierro de Camín en ocasiones es lucha. Sus esculturas en madera son colaboración. Muy próximo a la intención de los informalistas, el escultor deja que sea también el tronco el que hable, el que imponga su realidad a la tarea del artista. Camín susurra una historia a la madeja y es esta la que, despertando de un largo sueño, comienza el diálogo. Estas piezas, que cronológicamente se sitúan después de los laminados, son en madera y no podrían serlo en otro material. Trozos de árboles —eucaliptus, cerezos, olivos— que se convierten, que dan sombra, que cobijan los sentimientos del hombre.

16 DE ENERO DE 1977

## Libros: Francisco Mateos

La Sala Libros ofrece una colección de obras de Francisco Mateos. La muestra es importante y variada. En ella se muestran ejemplos de algunas de las etapas del pintor nacido en Sevilla. Su labor, catalogada como expresionista, resume, reúne, muchos de los logros, de los intereses técnicos y temáticos, de tendencias o movimientos, tanto anteriores como contemporáneos al artista. Esta característica, el empleo que Mateos



hace de esos logros, y su particular lenguaje, hacen de la obra de Mateos una de las más personales del arte español de los últimos tiempos. Español, pero unido, identificado intelectualmente, con algunos de los movimientos europeos de su época, la labor de Mateos traspasa las fronteras para situarse en un lugar destacado entre los últimos figurativos a escala continental. Su pintura se interesa temáticamente por el hombre, por sus sentimientos, por su relación con otros hombres, por su paso por el mundo. Son sus escenas como pequeñas o grandes burbujas de una vida que hierve en un plano distinto, en la mayoría de las ocasiones, al anecdótico. Personas, situaciones, elementos que se repiten en la obra de Mateos como palabras que se unen para llegar a completar una frase breve, corta, bien construida, con la que expresar una vivencia, un recuerdo y una situación intuida o conocida. No hay crítica, y la crónica de sus cuadros es una crónica de un humanismo atemporal. Como si Mateos levantara la piel de la realidad, la máscara de la realidad, y nos enseñara que es lo que en realidad hay detrás, cuáles son los movimientos, los impulsos, que recibe el hombre para moverse, para relacionarse. Hombres y mujeres que no tienen un rostro. Personajes que no tuvieron una existencia física, que son corporeización de otros, de muchos que sí la tuvieron antes y después del pintor. Su crónica no es trágica, no es intencionadamente trágica, aunque en ocasiones sí exista cierta amargura en el mensaje de la obra, realizada por el colorido vivo, fuerte, que llama al espectador.

6 DE FEBRERO DE 1977

## Una excelente exposición de esmaltes

Aunque no comparta la idea de una crítica entregada a entusiasmos y calificativos, puesto que su función no es alabar al artista (ni tampoco atacarlo), debo advertir que pocas veces he visto esmaltes modernos con la calidad de los que ahora se exponen en la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza, ni siquiera pensando en los franceses, que continúan tradiciones tan indiscutibles como las de Limoges. Esta exposición que ha traído la Escuela de Barcelona, y que encabeza el profesor de la misma Andreu Vilasís, ha de ser, para los que conocen y valoran los procedimientos, un verdadero regalo.

Como es sabido, los esmaltes resultan de óxidos metálicos que, junto con el fundente, vitrifican al fuego, para obtener su aspecto brillante y duro. Hoy se fijan habitualmente sobre cobre, y los hay opacos y traslúcidos o transparentes, variedad esta que cultivan bastante los alumnos de Barcelona. También es conocida su evolución histórica y su diversidad de técnicas, varias de cuyas posibilidades se hallan aquí representadas, desde el alveolado o *cloisonnés*, con tabiques, y desde el uso de *paillons* o laminillas de plata, hasta la pintura con esmalte, al modo de cuadro, grisalla incluida, pasando por variantes con pincel, casi miniaturistas, y por recortes y ondulados en la plancha, sin contar los montajes. Pero con estos recursos no se limitan a repetir lo ya hecho, sino que abordan libremente tendencias actuales.

El conjunto da un alto nivel. Conviene, sin embargo, destacar las piezas de Andreu Vilasís, cuya exactitud y perfección, sobre todo en las menores, es casi increíble. Consigue calidades muy difíciles, de tipo informalista, detalla rostros o se recrea en motivos ornamentales. También me parecen de primera fila los de Perote Armengol, del que prefiero las notas más decorativas, como la muy compleja número 26, a las pictóricas, si se exceptúa la marina en tono limosín. Aportación valiosa y de cuantía es la de Nuria López Ribalta, que suma una cruz en recorte, una grisalla llena de acierto y varios originales conseguidos.

Interesan mucho los alveolados de Montserrat Rifá, que utiliza algún realce de madera, apoyo del que también se sirve Carmen Pedra, la más «escultórica» en sus concepciones. Se añaden las muy sensibles notas de Nuria Echevarría, así como las de Jordi Abad, Pilar Álvarez, María Carmen Candini, María Luisa Cuesta, Rosa María Tomás y María Angels Trepát, todos los cuales, aunque existen las indefectibles diferencias, merecerían comentario.

13 DE FEBRERO DE 1977

## Atenas: Múltiples de Berrocal

El malagueño Miguel Ortiz Berrocal (Villanueva de Algaidas, 1933) es uno de los escultores de más altura y también uno de los mejor promocionados con que cuenta el arte español del presente. Suma Berrocal una bibliografía de trescientos títulos largos, en la que figuran importantes teóricos y crítica especializada, por lo que nadie ignora, entre los que se interesan por estas vertientes, sus características y planteamientos, en lo que hace referencia, pongamos por caso, a los múltiples desmontables. Pese a ello, poca cosa, solo obras sueltas, habíamos visto en nuestra ciudad. Ahí reside el gran interés de la exposición que nos ofrece Atenas.

El nombre de Berrocal va unido hoy a las piezas seriadas, construidas por elementos. Su tiraje cambia en número y materias, si bien suele incluir una cantidad menor en metales preciosos (oro o plata), y otras, entre los dos mil y diez mil ejemplares, en placados, niquelados, cromados, aluminio, latón o bronce. Las mayores series, que se limitan a los «micros», como el «Micro David off», se elevan hasta el millón de repeticiones, en oro, plata, acero, bronce u otro metal, siempre bajo control garantizado. Sobre los fundidos, generalmente a la cera perdida, los terminados son perfectísimos, y su refinamiento estilístico y formal los convierte en auténticas joyas.

Es muy dudoso que domine aquí el aspecto social del múltiple, si se consideran económicamente sus posibles destinatarios. Más significan otras consideraciones respecto a la problemática del diseño, a los factores industriales de producción, al uso consciente —en fin— de una tecnología actual, que se considera desde su concepto hasta el estado definitivo con que la obra llega al público, público que, por otra parte, se amplía, sea cual fuere su estatus socioeconómico.

Pero todas estas cuestiones serían poco menos que superfina si la obra de Berrocal no respondiese al carácter y valor de las teorías. Lo cierto es que las esculturas, además de válidas, son excelentes. Podemos ver aquí formatos mayores —dentro de los módulos limitados que admite Berrocal—, como *La Menina*, el *Torero*, *La Totoche*, *Goliath* y *Richelieu*. También, entre ellos, *Il Cofanetto*, que se descompone en un servicio de mesa, y que puede combinarse con *Romeo y Julieta*, o bien *Paloma Box*, retrato de Paloma Picasso, con función de caja-joyero. Les acompañan los «micros» y los «mini» más conocidos: *Cariátide*, *David*, etcétera. La precisión de cada uno de estos evolucionadísimos mecanos es compatible con la gracia formal, con el carácter expresivo e incluso con el símbolo; los supuestos técnicos, con los indudablemente escultóricos. He aquí el éxito de Berrocal.

6 DE MARZO DE 1977

## Berdusán: Lamolla

Una semana menos densa en el número de exposiciones hubiera permitido dedicar mayor espacio a la obra de Antonio Lamolla, que lo merece, sin duda, aunque considero poco lo que trae, limitándose a un aspecto ilustrativo con su serie de *gouaches*. Si mal no recuerdo, es la misma que había llevado a Huesca. Ilustra, en parte, el libro *Los signos en el agua*, cuyo autor, Joaquín Sánchez Vallés, hizo un recital de poemas en la inauguración, que incluía también un concierto a cargo del músico oscense Antonio Arnal.

Antonio Lamolla ha de considerarse en el contexto surrealista, que tan fecundo se muestra últimamente. Pero su estilo, para ser de hoy, está cargado de nostalgias, de recuerdos y alusiones al arte de vanguardia, como se entendía en los años treinta y cuarenta. Lo surreal aparece aquí como «clásico», como ya inmóvil, incluso en sus referencias constructivas, que nacen del cubismo. Se hallan por doquier notas que nos evocarán a Óscar Domínguez, y ocasionalmente a Miró, a los móviles de Calder, a Picasso o a la metafísica de Chirico. Es como un mar de actitudes comunes. Tal vez el currículum de Lamolla, su participación, pongamos por caso, en la colectiva de surrealistas ibéricos en el Jeu de Pome, y la fecha (1936), expliquen muchas cosas, entre ellas ese fondo colectivo de los que hicieron juntos una revolución algo más que estética. Cada cual prefiere su momento culminante, y con frecuencia lo perpetúa. Hubiera preferido ver el Lamolla de entonces. Hoy nos lo recrea y sugiere. Lamolla descubre, entre ojos de poeta y aroma de exilio, un pasado que resucita.

13 DE MARZO DE 1977

## Galería Atenas: Arturo Heras

La pintura occidental sigue desde el Renacimiento hasta los impresionistas una línea de ilusionismo cada vez más acentuado, que le capacita para reproducir el mundo en su realidad externa. Esta directriz, interrumpida en el XIX, se reanuda en las últimas

décadas, y se beneficia ahora de unos recursos, en parte derivados de la fotografía, con los que puede lograrse la identificación casi absoluta entre arte y objeto, tendencia de los hiperrealismos o realismos fotográficos, en cuya validez reside una aguda problemática contemporánea. Vale la pena volver sobre tal cuestión, a propósito de la obra que Arturo Heras nos ofrece.

Conocíamos a Heras en Zaragoza, desde que expuso en 1973, unido a Boix y Armengol, en un conjunto que permitía considerar de manera consciente el hiperrealismo, advirtiendo ya entonces que el suyo no deberá confundirse por completo con las modalidades americanas, y es afecto más bien a las «crónicas», cuyo desarrollo español ha sido muy característico del ámbito levantino. Con más tiempo y en una exposición individual sugiere Heras más cumplidas consideraciones, puesto que su pintura me parece importante de por sí y en cuanto a referencia.

Advierto —claro— la gran capacidad de oficio imprescindible para conseguir las ilusiones, los engaños al ojo, por más «cocina» y apoyaturas técnicas que le eche. Pero la intención supera al simple uso de habilidades. Los quemados que dejan aparecer maderas-soporte, las arrugas, las cuerdas que atan, las superposiciones o los rotos que invitan comprobar, las ramas, los papeles, todo ha sido pintado con minuciosa y exacta manualidad, con conocimiento y dominio de forma y claroscuro. Pero el nivel de acabado cambia de unas zonas a otras. El artista parece advertir los riesgos de la imagen absolutamente identificada, y busca, investiga los límites, mientras los pone al servicio de una idea que, por cierto, se inclina por lo social y hasta por lo político, ya que el primer término, en los comentarios a la moda, incluye con frecuencia al segundo.

La mayoría de las artes plásticas resultan, hasta donde es posible definir en qué consisten, de un equilibrio entre la objetividad, su representación, y el lenguaje, entendido este al modo del que se habla o se escribe. El puro signo sin semejanza llevaría a la escritura, y la fidelidad completa al modelo conduce a lo objetual, a ser cosa. La cuestión de límites, si de algún modo los hay, parece de interés. Y la pintura de Heras no solo invita a la reflexión sobre ello, sino que reflexiona en torno al arte. Lo subrayan incluso sus formatos menores sobre el revés, sobre el bastidor, donde lo vivo se une a lo pintado. Se advierte la vieja y sabia astucia surreal con sus ambigüedades, puesto que la representación no se queda en la realidad, y la trasciende al describirla.

20 DE MARZO DE 1977

## Leonardo: Gregorio Prieto

De Gregorio Prieto, que yo recuerde, lo último que vimos en Zaragoza fue la presentación, hace cuatro años, de su *Viaje por España*, con tres muestras de dibujos, a los que se unieron algunas obras al óleo. Demostraba entonces su alta calidad de ilustrador, que aún considero una de sus principales facetas, bien visible hoy en notas como *Rocinante*. Esta referencia a lo ilustrativo, en contacto —podríamos decir—

con la literatura, es importantísima para entender a Gregorio Prieto. Sea cual fuere el enfoque actual que desde un punto de vista plástico se le aplique, convendrá tener en cuenta su significación en un momento histórico, el de la «generación del 27», de la que García Lorca, cuyo retrato nos introduce en la sala, es tan representativo. Gregorio Prieto tiene un lugar indiscutible en nuestro arte.

Ahora, en los cuadros de más empeño, como *Hombre y caballo* o el *Maniquí del pájaro*, se descubre mejor la poética de Gregorio Prieto, crecido entre lo surreal, sensible, lírico en imágenes y en palabras. Claro que toda la exposición no está a la misma altura. Cabe añadir el clásico *Taormina*, del Prieto mediterráneo, o los *Molinos de la Mancha*, con su tema característico tratado en tono mayor. Los demás molinos, hasta los belgas y holandeses, son hermanas menores, como *Nápoles* ha de serlo del viejo padre mar. Se nutre la suma, en consecuencia, con cinco o seis originales, para las que el resto es solo compañía, cosa frecuente —y no justificada— en las muestras de artistas establecidos.

En detalles de diversa índole aparece también, por supuesto, su estilo. La línea, cuando se impone, es ágil. La pasta oscila. El color resulta casi siempre agudo, valeroso, hasta arbitrario en ocasiones, expresivo más que veraz, iluminado. Aquí y allá surgen fogonazos de ensoñada poesía. Búsquese la morada del mejor de los Prietos.

En el acto inaugural ofreció un concierto la Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza, dirigida por el maestro Lozano.

27 DE MARZO DE 1977

## Sala Luzán: Modesto Cuixart

Cuixart es un nombre de los que suenan en primera fila. Cuixart tiene un currículum importante, una historia ya larga, en la que figura, a título de honor, su presencia en los inicios del «Dau al Set», revista y movimiento que fundara en 1948 junto con los pintores Tàpies y Tharrats y junto con el teórico Arnau Puig. Cuixart es uno de los artistas mejor promocionados, dentro de la pintura mejor movida del país, que es la catalana. Afortunadamente responde con su obra. Puede comprobarse. A la Luzán nos ha traído una exposición de mucho interés, con inteligencia, bien montada, hábil, bastante para demostrarnos que está en su sitio por méritos indiscutibles. Presenta cinco cuadros al óleo: uno excelente (la figura aislada); otro grande, que no puede competir con su compañero, y tres menores por el formato. Les acompañan, a modo de corte, series de litografías y notas al pastel.

Es evidente que en la muestra hay concesiones, pero se procura también dar una imagen digna, que no desmerezca. La obra mayor ha de ser, por motivos económicos, poco accesible, y se trae como aval para el resto, que es donde se intenta captar a los coleccionistas. Existen, sin duda, métodos más idóneos para acercarse al público, si de una vez se clarifican las cuestiones de precio y valor en el arte. Estamos ya ante otra historia y no parece justo que Cuixart, por significativo, pague los vidrios

que el complejo comercial rompe. Sí conviene que los artistas, y más cuando se envuelven en aparatos teóricos de intención social, respondan con actitudes prácticas. Eso es todo.

Claro que la pintura de Cuixart permanece válida, y la crítica, haga o no otras consideraciones, ha de ocuparse de aquello que se presenta. De excelente he calificado la *Habanera* (1975), agresiva y poética a la vez en el color, con suntuosas calidades en el decir, que cabría remontar a la abstracción informalista, puestas ahora al servicio del misterio. Envergadura y problema da *Liria* (también de 1975), aunque no resulte tan redonda, a causa del tratamiento de espacios planos y lisos, y por el acentuated esquematismo en el asunto. Los otros tres óleos tampoco llegan al primero, si bien asumen una representación suficiente de Cuixart y de su mundo, ahora remansado, como una síntesis de las cosas vividas.

El trato del pastel, denso, que recuerda las directrices catalanas de principios de siglo, y también la obra gráfica, con un tiraje excepcional, donde queda más explícito un gran dibujante, descubren los esperados valores y justifican cualquier interés que se confiera a la colección. El repertorio, incluida la serie de los «Pecados capitales», nos lleva al ambiguo vivirse de las mujeres de Cuixart, cargado aún de magia y resonancias surrealistas, sexual y lírico, abracadabrante y burlesco, pero amable todavía, que me acepta, que se admite sin traumas, que tiene en la forma un crédito abierto frente a las incomprensiones. Sea alabado Cuixart por los siglos de los siglos.

10 DE ABRIL DE 1977

## II Jornadas Artístico-Aragonesas

En el edificio de la Lonja, organizadas por ANSIBA, se presentan al público las II Jornadas Artístico-Aragonesas, de las cuales, sin extremar criterios, puede decirse que apenas merecen ninguno de los dos calificativos con que se titulan. A falta de jurado de admisión o de cualquier otro expediente que proporcione controles, se cuelgan obras de aficionado, sin interés ni técnica. En otro orden de cosas, tampoco se limita a nuestra región, ya que existen aportaciones foráneas, y no las peores. De Valladolid proceden unos cuantos paisajes, como los de Luis Trejo, Díaz Valcabado, Andrés Centeno y José Antonio Blanco, a los que se podrían unir los de Marco Bustamante, aunque este sea bilbaíno de origen. Sin duda se trata de miembros de ANSIBA en sus propias localidades. Pero no se anuncia como certamen nacional, y en Zaragoza se admiten no afiliados a la asociación. Sirve de excusa, solo hasta cierto punto, para tantas confusiones, el escaso tiempo disponible para el montaje. Y el hecho de que ANSIBA, que es organismo sindical, ande ya pensando en las transformaciones que le han de caer de manera inevitable. Pero la confianza en algo más sustancioso, que todos esperamos, no justifica licencias presentes. No es forma de afrontar lo futuro.

Exposiciones como la que nos ocupa poca honra y provecho traen para lo aragonés, si de ello intentan asumir la representación. Mucha Lonja, resulta para la mayoría de los ocupantes. Y cosas mejores se pueden montar en nuestros pagos. Incluso una crítica de concordancia se pregunta por los motivos de cualquier colectiva, motivos difíciles de encontrar en esta. Hay —claro— aportaciones que se salvan a nivel individual y no bastantes para subir el tono. Se abstienen el noventa por ciento de nuestras firmas digamos con prestigio. Y también los jóvenes, al menos los de más definidas inquietudes. Puesto que no se trata de un concurso con premios ni del sistema de selección, no será arbitrario pensar en ideología. Pero eso, como siempre, es otra historia. Queda un muestrario con escasa actualidad y no mucho saber. La escultura, la poca escultura, da algo más de sí, con el buen ajuste y técnica de Cabré, el oficio de Rallo, los ágiles hierros de Manuel López y con las notas de An Oneu, Rafael Ochoa, Carlos Ochoa y Rafael Isla. Los dos últimos se cuentan entre lo más valioso y avanzado del cómputo global.

En pintura no hay gran cosa, pese a que se superan los 125 originales. Influye la carencia de esa garantía mínima que los procedimientos imponen al trabajo en volumen, aunque existan, por supuesto, algunos auténticos profesionales con espíritu de participación. Basta, por ejemplo, con los nombres de Miguel Ángel Albareda, Manuel Navarro y Cecilio Almenara. En muy distintas orientaciones recojo las calidades de Félix Adelantado, la abstracción lírica de Torcal o la limpia geometría de Antonio Asensio. Con sentido hoy considero los *collages* de Fernando Lázaro, la amplia colaboración de Víctor Manuel Lahuerta, los volúmenes de Ricardo Calero, así como las obras de Santibáñez y Luis Pomarón. Sálvense, por último, en diversos conceptos, los cuadros de Cirilo Muñoz, Escacho, Lahoz, Ferrer Sanchís, Isabel Lorén, Navarro Centelles, José Luis Pomarón, Portero, Andra de Guerra, Sarroca, Aída Corina, Ramera Ereza, Isabel Bibián, Beatriz Ber, Carmelo Ramos, Puche, Manuel Usón y Carmen Viñas, esta en sus esmaltes. Eso es todo.

17 DE ABRIL DE 1977

## Exposición doble de Álvaro Delgado

Cuando un artista importante lleva tiempo sin acudir a nuestras salas, lo considero en deuda y con obligaciones. Bien sé que muchos olvidan su responsabilidad y traen desechos, limpiezas de estudio. Por eso alegra encontrar quien, como Álvaro Delgado, lo entiende de otro modo. Hace varias temporadas que no lo veíamos por aquí. Consciente de su ausencia, ha venido a dar fe de vida con una señora exposición. O dos o tres, porque se trata de un conjunto con cerca de un centenar de originales, montado en simultánea por Torre Nueva y Libros, al que aún cabe añadir las serigrafías, de excelente tiraje sobre tela. Creo que intentaba montar otra muestra de dibujos, y no ha sido posible. Ya es venir a por todas, con respeto —digo yo— a la plaza.

Aunque desconfío un poco respecto a la validez, como definición estilística, de las sucesivas «Escuelas de Madrid», diré, a manera de encuadramiento, que Álvaro Delgado (nacido en 1922) milita entre los fundadores de una de esas etapas, la tercera, la que se llamó «Joven Escuela de Madrid», la de un Arias o un Redondela, en suma. Los magisterios aceptados iban entonces por Solana, Vázquez Díaz y Palencia. Tal vez por Ortega Muñoz o Cossío. Mucha variedad. Se habla también de temas definidores, como paisaje, bodegón y retrato, y así se abarcan casi todos. Álvaro Delgado cultiva los tres con similar agilidad, más algún otro, como los animales. Poco importa cuando es buena pintura. Pero en el campo de preferencias, aun si se descubre para Delgado, como apunta Sánchez Marín, la versión unitaria de paisaje-hombre-objeto, me inclino por y ante sus figuras.

Álvaro Delgado es muy inteligente, tanto como para decir que lo suyo requiere ver primero, ver personas, conocerlas, conversar. Pinta desde la gente y a través de sí. Lo demás es lo de menos. Las verdes y azules vistas del Navia, las eras amarillas de La Olmeda, son humanas, porque Álvaro Delgado las mira y les da carne. Eso de pasar por dentro se llama expresionismo.

Y expresionista es el trazo fluido en su maraña, aunque se sirva —o más— del pigmento. Expresivo el empaste, la valiente, arbitraria, anarcoide trayectoria del pincel. Y explosivo, para expresar, el color, donde conviene, porque de todo hay, del naranja al gris, de neutro, como en algún «bestiario», a encendido, como en los «capellos». Basta, por poner un ejemplo, pasar revista a los «jinetes»: en azules, en rojo, en ocre. De sus «retratos psicológicos» cuento un par más antiguos y contenidos en los tonos, Palencia y Baroja, que explican mejor al Delgado de la grafía. Lo echo un poco de menos, porque su línea me parece más jugosa que su pintura, y hubiera querido más dibujos. Pero ya es mucho pedir. Bien está.

Si el expresionismo pasa por el hombre, el arte pasa por el arte. Álvaro Delgado ilustra por qué y cómo se reflexiona (que es meditar y volver) sobre las obras del pasado, cosa tan frecuente hoy en día, sobre los grandes maestros, lo que, para los españoles, vale tanto como decir el Greco, Velázquez y Goya. De dos de ellos se hallará aquí razón, y también de Picasso, y de otros no nacionales de los últimos en la serie que titula «Rameras». Pero el Greco es, sin descontamos los terribles *Cristos*, el que inspira los dos cuadros de mayor envergadura. Y Goya parece una constante, incluso fuera de los «divertimentos», que impregna y agudiza. No es mal antecedente para quien sabe convivir con tan tremendo familiar. Nuevo es lo que se observa con ojos nuevos. Y más cuando se pone vida, pasión, testimonio en la mirada. Bienvenido, Álvaro Delgado.

24 DE ABRIL DE 1977

## Galería Leonardo: José Quero

Han transcurrido cuatro años desde su última exposición individual en Zaragoza, pero José Hernández Quero, ganador de una de nuestras bienales, es bien conocido entre nosotros. Por otra parte, su obra, sumamente pulcra y nítida, crea unas referen-



cias inconfundibles, y las variaciones, porque las hay, no impedirán el reconocimiento. Gusta de conservar su propia imagen. Así que la evolución sigue un ritmo con pausa, sin sobresaltos, muy propio de la pintura que modifica y coherente con su orden.

En una serie de obras mayores sobre lienzo, así como en originales sobre papel, nos trae Quero su mundo de mecánica trascendida, de perfección en formas y dicciones. A pesar de las señales concretas de objetos y ambientes, los volúmenes que flotan y el misterio de la luz, como en una apariencia óptica o en una mágica cámara oscura, podrían relacionarse con el surrealismo abstracto. La geometría se hace sugerencia en las pulidas superficies con sus reflejos, sus penumbras y sombras. Todo realísimo por palpable. Y fantástico por imposible.

Los tubos de metal, las esferas, siguen presentes. Pero ahora introduce Quero una renovada tendencia al plano. Todavía domina un contexto espacial, ya con menos perspectivas lineales, con menos tercera dimensión a reseguir. También el color descubre espectros, fogonazos de rojos y amarillos, que se añaden a los grises de acerada apariencia, a los azules. Mientras la factura, de limpia precisión, de oficio cuidado, admite ahora toques libres y hasta esgrafiados. Actividad, en fin, mucho menos controlada. Más impulso inconsciente.

Parece positivo lo que inicia Quero, ya que su impecable decir, estirado y sin pasta, su sobrio permanecer en el estilo, corre el riesgo de la repetición, demasiado mental, preestablecida por sus estructuras y sus relaciones. No viene, sin embargo, del frío, porque una lírica de nuevo cuño, de ajuste, sensibilidad y fantasía, reside y aposenta entre las máquinas.

Con motivo de la inauguración de José Quero tuvo lugar un notable concierto de guitarra, ofrecido por Antonio Arnal como intérprete.

1 DE MAYO DE 1977

## Museo de Bellas Artes: Sanjurjo

La función ilustrativa puede ser, si se aborda con sentido y consciencia, una faceta importante. Todavía más ahora, en el contexto de problemas como la utilidad o como el acceso al público, que preocupan a casi todos los pintores de nuestros días. Lo reproducido se difunde de muy diverso modo que los originales, y el libro impreso compete en eficacia con los fenómenos múltiples tan ambiguos.

He aquí, en la sala de exposiciones del museo, un buen repertorio ilustrativo, que Bernardo Sanjurjo, asturiano él, hizo para compañía de *Romancero asturiano*. La exposición, que tiene interés, casi pasa sin pena ni gloria, a juzgar por el número de visitantes. Creo que se ha anunciado poco y no se han hecho invitaciones. Es la tercera de las temporales que el museo monta, y necesitaría aire. Goza, eso sí, de un catálogo magnífico en láminas, a partir de una obra muy reproducible, pensada para ello. La parte literaria recoge, junto a la presentación de Sanjurjo, un artículo sobre el *Romancero asturiano* y uno de sus romances.

Ilustrar es algo más que conseguir un simple acomodo de figuras a un texto. La imagen sirve para comprender o sentir. Aclara, facilita o penetra. Y no es necesario que transcriba, literalmente. Sugiere o coordina. Tal es el caso de Sanjurjo con su abstracción rítmica, paralela a la palabra. Usa Sanjurjo de *gouache* y de tintas con singular limpieza y claro sentido del color. La superficie lisa y la abundancia de tonos planos no impiden las matizaciones adjuntas, la superposición, las transparencias. Los rojos intensos, los negros rotundos, los blancos sutiles, junto a una teoría de amarillos, azules y verdes, entroncan en la dinámica formal, en los equilibrios, en los cruces y las oblicuas. Queda un regusto geométrico, pero emotivo, sin rigidez, lleno de actividad, que prende en la trama de las composiciones.

Entre el romance y la pintura no existe relación descriptiva. Solo concordancia de sentimiento.

8 DE MAYO DE 1977

## Atenas: Joaquim Chancho

Me consta que todavía puede resultar desconcertante una muestra como la de Joaquim Chancho, cuyo punto de partida reside en la pintura del signo, tendencia que, compartida o no, deberíamos tener asimilada. De cualquier modo Chancho no se detiene en ella. Prosigue su investigación y se aproxima a notas conceptuales, a los problemas del binomio soporte-superficie, y hasta abandona el soporte tradicional por medio de las telas colgantes o con los ensayos de transparencias y superposiciones.

Lo signico tiene en Chancho, si se juzga por lo que expone, un origen casi gestual, de movimiento libre, de gozo en el trazar, para adquirir luego un carácter más cercano a la caligrafía, aunque siempre autónoma, es decir, ajena a los sentidos convencionales. Estos signos, que se coordinan con unas pautas en desarrollos de línea, se van haciendo de dimensiones cada vez más pequeñas en relación con la superficie disponible. Los caligramas, de una sencilla y aguda belleza, traen recuerdos de escrituras orientales. Y disminuyen aun hasta desconocerse, hasta convertirse en vibración para la vista. Del negro y blanco se pasa al rojo, a la calidez; de lo más dramático a lo más contemplativo, a la delicadeza visual. No importa ahora tanto la expresión, que se trasciende para dejar su sitio a presencias mucho más enrarecidas, mínimas, que cuesta asir.

Hay toda una depuración en la obra de Chancho, un suprimir lo más fácil, incluso si es tan difícil como ese alfabeto personal, ese grafismo de lazos y enroscamientos. Pero la nada no llega ni el mínimo supone el nulo contenido estético, porque Chancho puede ser tan sutil como el oxígeno, que vigoriza más que el aire cargado. No se vislumbra el límite. Y aunque a los enteradillos les parezca superfluo, aconsejaré que se aborde esta pintura sin prejuicios sobre una determinada concepción del arte. No ayudarían a leerla, a comprender. Y no hacerlo nunca sirve para gran cosa.

22 DE MAYO DE 1977

## Atenas: Jorge Vidal

Tiene gancho la pintura de Jorge Vidal. Capta por la abundancia y luminosidad del colorido, a la que se suma su rica inventiva para la forma, sean cuales fueren las descripciones, y el rigor en la disposición de elementos y recursos. Intencionalidad, tema y factura se ensamblan en lo que con justicia cabe calificar como obra bien estructurada. Y es notable que la geometría, dueña de muchos fondos y aun con ciertos motivos, ceda en los principales ante lo orgánico, ante la repetida presencia del hombre y hasta frente a un impulso primigenio, como de bulbos y gusanos, como de embriones, en un canto para la fértil exuberancia. No se piense por ello que han de ser muy explícitos los asuntos, que se leerá pronto.

Jorge Vidal es chileno. Y ha venido, después de varias singladuras internacionales, a establecerse en Valladolid. No es al modo de Castilla —ciertamente, en principio— su color, pero los ojos sensibles acaban reflejando cada luz nueva. Los tres cuadros de fecha más antigua resaltan los más líricos en lo tonal, los más exóticos también para verlos aquí y ahora. Por lo demás, sin grandes diferencias en las dataciones restantes, se descubre primero un registro agudo, intenso, con todo un círculo cromático (que incluye pequeñas variantes de metal) en el que saltan, por ejemplo, los añiles. Se hace luego la obra más dramática y sombría, con apelación al negro, a los grises y a los violetas sin brillo. Reflejará más inquietud, la de un difícil vivir y convivir.

El negro, por otra parte, como el blanco que es su polo, estaba ya presente. Jorge Vidal, que se sirve de óleo y acrílico, en técnicas mixtas también, recurre al carbón, a sus calidades aterciopeladas, para definir las figuras. Le interesa —y mucho— la materia, aunque no use de excesivos relieves, y sí de zonas un tanto granuladas, que se contraponen a la muy repetida veladura. El gusto por la texturación arranca del mismo soporte, muy bien seleccionado, que se reserva algunas veces con gran refinamiento. Elegir el punto de partida, la superficie base, asume una notable importancia y colabora a la riqueza hasta en los dibujos. Estos, que recuerdan en ocasiones el procedimiento de aguatinta para grabado, proporcionan otra faceta muy válida de Jorge Vidal, tanto en la línea como en las lavaduras, en el tono único o en el color. Cuida Vidal hasta las notas menores.

9 DE OCTUBRE DE 1977

## Víctor Bailo: Soler Pedret

No sé si Cataluña, y Barcelona en particular, generan con su ambiente artístico unas características de escuela en las que se forman nuevos pintores, o bien estos se han de sentir forzosamente tentados por las ventajas de la identificación, que les hace adoptar direcciones reconocibles. Me pregunto lo que pasaría si existiesen unas

supuestas notas de la pintura aragonesa contemporánea, aunque creo que sería imprescindible inventar a la vez un mercado. Dependencias socioeconómicas le dicen a eso. Pero no hay espacio para tales consideraciones, y lo que antecede viene solo a cuento de una obra, la de Soler Pedret, que se identifica rápidamente como catalana, derivada de ese magicismo, con tanto de surreal, cuyo prestigio entronca con el «Dau al Set» nada menos.

La exposición de Soler Pedret tiene una coherencia indudable que no se rompe por la especificidad de los procesos técnicos. Dibujos, óleos y pasteles parten de una semejante estructura significativa, y muestran una ligazón que trasciende lo temático. Tal vez sean preferibles, no obstante, los pasteles, puesto que alcanzan mayor precisión, dentro de un conjunto muy preciso, pulcro y bien presentado. Por su timbre más sordo, el colorido no emerge aquí tanto como el óleo sobre lienzo, con el que —naturalmente— se abordan los cuadros de más envergadura material. En cuanto a los dibujos, casi todos de tamaño pequeño, su línea ágil, fluyente y exacta les presta cierto sabor de grabado. Las pinturas, sea cual fuere el procedimiento, desarrollan un esquema rítmico con interacciones formales y de zonas. Incluso para los temas más agresivos hay espacios que se tratan con una minuciosidad ornamental. El gusto, casi el esteticismo, rima con el desgarró, y la contención sirve de contrapeso a la expresividad. Fantasía la hay a chorro. Dentro de un orden.

27 DE NOVIEMBRE DE 1977

## Museo de la Resistencia Salvador Allende

Por fin ha sido inaugurado el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Por fin, tras la serie de avatares que han ido retrasando su apertura, una y otra vez anunciada, se presenta al público, en los bajos del Mercado Central, una muestra con vuelos de más que exposición, que no quiere ser una de tantas colectivas, distinta ciertamente, y más por los acontecimientos e impulsos que le dieron origen que por lo que se exhibe, por las obras en sí, aunque gocen estas de un nivel envidiable de calidad.

La génesis del Museo de la Resistencia es bien conocida, y algunos de sus aspectos se han recogido ya en esta página. Recordaré, no obstante, el punto de partida, en 1972, con la inauguración del Museo de la Solidaridad en Chile. El actual catálogo recoge las palabras que entonces pronunció Salvador Allende, cuyo acento nos llega ahora con las vibraciones, con el peso emotivo, que enriquece, de la muerte y el símbolo. Artistas de todo el mundo habían regalado entonces sus obras al pueblo de Chile, a través de una iniciativa en que los españoles tuvieron buena parte, y que Moreno Galván nos recuerda hoy. Tras el golpe de Estado, que haría las colecciones inasequibles, se vuelve a solicitar de los artistas su colaboración para el montaje de un nuevo museo. Y efectivamente se crea o se crean, ya que son varios los que, con carácter itinerante, recorren Europa y América. Este es el museo español, ya expuesto en otras ciudades, como Barcelona y Madrid. Se trata de un conjunto de verdadera importancia, al que

han contribuido también los artistas aragoneses. Se plantea, y así se dice de modo explícito, como una muestra solidaria de todos los demócratas ante la lucha por la libertad en Chile. Y hasta aquí, en resumen, los orígenes e intencionalidades propuestos.

Que las obras tengan una relación muy varia con esas intenciones es lógico y había que esperarlo. No dudo sobre la ideología real de los pintores y escultores que colaboran. Hay mucho oportunismo por el mundo suelto, pero me consta que no es el caso de la mayoría de los artistas. No, no es su ideología la que me ocupa y preocupa, sino el modo de manifestarla a través del arte. Nos movemos, sobre el particular, en un camino lleno de confusiones. Por lo pronto la consideración de las artes plásticas exclusivamente como un lenguaje que transmite ideas. El bajo nivel teórico de algunos estructuralismos mal aprendidos olvida que la pintura y la cultura, además de ser comunicación, crean realidad. Participan del lenguaje, pero también del objeto. Si se entendiese tal vez se evitarían tantos huecos contenutismos, es decir, juicios que se fundan solo sobre la validez del tema, como habría que evitar aquellos que se basan solo en circunstancias sociales exteriores a la obra, circunstancias que pueden ser interesantísimas, pero ajenas al arte. La verdadera estructura reside en la relación de los elementos materiales con lo que se pretende decir. Y hay una estructura visual y plástica diferente de la que posee la lengua hablada o escrita. El tema se incluye, por otra parte, entre los elementos. Y es difícil que determinados asuntos —o ausencias de ellos— sirvan a determinadas ideologías. A falta de motivo legible, se puede, salvo demostración en contrario, predicar cualquier cosa; predicar, por ejemplo, de la abstracción geométrica, que es revolucionaria porque marcha en contra de lo establecido; o que es conservadora, si se entiende como expresión de los individualismos. Entramos en el terreno de lo arbitrario. Inténtese en este Museo de la Resistencia hallar relaciones entre la mitad —y me quedo corto— de lo que se exhibe y la motivación. El problema es complejo, y no he de caer en la tentación de simplificarlo. Sería sencillamente ligereza, casi frivolidad. Vale la pena volver sobre ello con más calma.

Lo que se presenta requiere, desde luego, una visita detallada, de la que podrán sacarse conclusiones —la ocasión es única para hacerlo en serio— sobre lo artístico y su función social, pero también ha de proporcionarnos arte, con todo lo que comporta. Y no se trata simplemente de delicias para los sentidos.

Ayuda el hecho de que se haya montado muy bien. El marco, que parecía difícil, da un juego excelente, y las viejas columnas de hierro, las paredes de ladrillo, proporcionan un ámbito casi de elección para algunos de los originales. Solo falla el catálogo, simple listín de nombres, sin números ni identificación posible. El orden resulta, en general, didáctico. Se ha pretendido una agrupación por afinidades, en grandes bloques: realismos de veracidad, a la manera del Equipo Crónica; arte de testimonio o comprometido por el tema, como el de un Canogar; derivaciones surrealistas o realismos fantásticos, entre los que podría elegirse el ejemplo de Cuixart; abstracción geométrica, para la que Victoria da un prototipo; abstracción matérica, visible en las maderas de Lucio Muñoz o de Yraola; espacialismos, como el insinuado en Guerrero, y relaciones soporte-superficie, apuntadas por Teixidor. Se une casi toda

la obra gráfica, con alguna excepción de importancia, como Chillida. Y hay un apartado, que presiden Tàpies y Viola, con otros nombres grandes: Clavé, Caballero o Saura. El testero principal corresponde a Roberto Matta, un pintor chileno de categoría. La escultura, con firmas como la del también chileno Mesa o la de Chirino, completa y vitaliza los espacios. También los aragoneses, de los que algunos se han citado, con arreglo al montaje, según sus tendencias, suman un apartado considerable. En él figuran: Santiago Lagunas, Iñaki, Belenguer, Fuertes, Pascual Blanco, Lalsala, Cásedas, Rallo, Trullenque, Valtueña, Asensio, Aransay, Luis Marco, Villarig, Equipo LT y Colectivo de artistas plásticos. Todo ello en un rapidísimo recuento, en una nómina apresurada, forzosamente incompleta. Se ha de volver con lentitud, para ver hasta el fondo lo mucho digno de verse.

11 DE DICIEMBRE DE 1977

## Atenas: Miguel Moreno

Otra noble exposición de escultura, aunque no se trate aquí de una retrospectiva, ni estemos, en consecuencia, ante uno de esos valores ya fijados. Miguel Moreno, andaluz, de Granada, debe ir por sus cuarenta años, edad de madurez, y está vivo, bien vivo y en plena actividad. Ya depurado. Es la suya una obra al mismo tiempo clásica y actual, con la dosis justa de cada extremo.

Ciertamente en nuestro tiempo la escultura ha permanecido en unos módulos mucho más humanistas que lo pictórico, que el arte bidimensional. Y me refiero a lo sensible más que a lo filosófico, a las proporciones tanto o más que a las ideas. Humanísimo aparece Miguel Moreno. Nos dice Torralba en su presentación de un «trasfondo clásico y antiquizante». Desde luego, la referencia es diáfana. El placer ante la forma, el gozo táctil y visual nos remonta a las Venus, a los atletas y a los torsos helenísticos. La antítesis se encuentra en la estilización, en el sometimiento a estilo, bajo una estética del presente. Apreciaremos la huella de Henry Moore en las familias, en las maternidades o en alguna figura tumbada. Y no se entienda solamente el puente anecdótico en la solución de unas cabezas. Es la línea, el ritmo, la cóncavo-convexidad, aunque Moreno añada connotaciones más naturalistas.

Gusta Moreno de los materiales que trabaja, y respeta su ser, sobre todo, en la piedra o mármol, susceptible de pulimento fino, que produce hermosas calidades propiciadoras de la caricia. En los bronce fundidos no busca el recuerdo del modelado. Se inclina por las superficies continuas, tensas, coherentes; se interesa por las pátinas, por la visualidad casi esteticista. El procedimiento de unir chapas de metal con soldadura, que es muy propio de Moreno, dota al espacio curvo de una natural terminación. Sus límites-vértice se trasladan también a las demás técnicas, y se hacen definidores de forma y de dinámica. Resulta tan refinado, tan sensual Moreno que plantea la tentación de formalismo. Pero existe también un deseo de penetrar, de no quedarse, por amor a las superficies, en la piel de la naturaleza. Idealiza como principio de generalización, de síntesis. Se desindividualiza para conseguir lo trascendente.

5 DE FEBRERO DE 1978

## Galería Leonardo: Agustín Celis

Agustín Celis, a quien no veíamos desde 1974, me ha producido cierta decepción. Puede influir el hecho de que su muestra resulte un tanto pobre, y también el que sea confusa, con obras que he de suponer, a falta de mejores datos, producto de etapas distintas. Y eso que cada Celis me sigue pareciendo un Celis inconfundible, para suscribir el noventa por ciento de cualquier comentario precedente, aunque existan algunas novedades de planteamiento y colorido. Celis ganó una bienal Félix Adelanado, y tiene un currículum de aquí te espero. Ha sido un impenitente ganador de concursos, signifique ello lo que signifique.

Pero aquí no trae obra muy importante. Por lo pronto, creo que la serie de playas es algo antigua. Estilísticamente le define bien. Impone su horizontalidad de tierra, mar y cielo, solo rota por el motivo, por esas embarcaciones deshechas, con el añadido de hojas, de piedras o de alguna figura. Frío por dicción y color, insinúa, sin embargo, una inquietante poética del símbolo y del misterio. ¿Denuncia frialdad o la padece?

Los ficheros, los archivadores que se abren para dejar salir la incongruencia, empalman con lo último que trajo. Me parecen hoy más desvaídos, ya que no menos capaces de sugerir. Inician el cuerpo rígido y definido, como las cajas o los cubos (los círculos vendrán a su tiempo) como moduladores de espacio, para esa matemática zonal que Celis usa. Una estética de cartel, con recursos publicitarios, como deliberada actitud de integrar los sectores de comunicación masiva, acentúa el distanciamiento, a falta de matices sensibles por el toque. Las cintas o lo orgánico, lo más pictórico, se desmaterializa en tal ámbito, en tal plenitud.

Creo en los valores testimoniales de Celis, y me parecen innecesarias, por excesivamente explícitas, notas tan legibles como las letras de «Libertad». El testimonio reside en la relación de lo dicho con el modo de presentarlo. Y es ciertamente una lectura nada tranquilizadora. Esa lírica leve como un aura, que la hay, se hiela, se ahoga en soledad. Celis da cuenta de un triste destino.

Con motivo de la inauguración de Agustín Celis, tuvo lugar un recital del tenor zaragozano Alberto Lahoz, solista de la Polifónica Miguel Fleta, a quien Emilio Reina acompañó en el piano.

26 DE FEBRERO DE 1978

## Galería Pepe Rebollo: Rosa Torres

En Valencia existe, además de la pintura oficial, muy apegada a un luminismo muy descendiente de Sorolla, y además de la orientación y gustos populares que el trabajo fallero imprime a sectores muy cuantiosos, una tercera vía sumamente inquieta, a modo de vanguardia, que entre sus diversas manifestaciones asume una postura crí-

tica y una experimentación sobre el lenguaje visual. En ella se podría inscribir Rosa Torres, valenciana, a la que ya conocíamos en Zaragoza a través de una exposición conjunta con Isabel Oliver, hace unos cinco años.

Creo que en el contexto levantino ha resultado importante la presencia de equipos como el *Realidad* o el *Crónica* —con el que, por cierto, Rosa Torres estuvo en contacto—, así como la aportación teórica de Vicente Aguilera Cerni. Y no se trata más que de situar a Rosa Torres en esta rama de intereses, que pueden relacionarse con la teoría de la información. Por lo demás, Rosa nos trae una muestra muy agradable, sencilla de apariencias, sin que tal sencillez excluya las aludidas preocupaciones. Como me parece también dentro del ambiente valenciano, a juzgar por la luz. Y hasta reflexiva respecto al arte popular, aunque más bien respecto a las industrias para el consumo. Una luminosidad y una frescura, en cualquier caso, que abren la sala a corrientes de aire limpio.

Diríase que en la obra hay diferentes series. En primer lugar, esos paisajes, dinámicos y con efectos ópticos por el entrecruzamiento, más vivos e incluso más amplios de color. Si acaso les acompaña y precede la nota de hierbas y flores, como un hermoso papel para pared. Y con la atención de la naturaleza empalman los árboles sobre fondo estampado, en los que entran los grises. Uno de estos motivos pasa ya al *collage*, que ha de ser el definidor de otra etapa. Ahora son toques grandes, de tonos más secos, como hojas, que implantan el color sobre papeles de periódicos pegados, sobre la misma pintura o sobre el soporte. Podrían ser magníficos diseños para telas estampadas. Hasta que Rosa llega a la pura vibración del último original.

El único riesgo es lo limitado de tales experiencias en la forma, en lo ideológico. Rosa ha de evitar que se le queden en formalismo, en mecánica. Ya goza del encanto, de la alegría y de un valor decorativo, que aquí no arrastran infravaloración. Abre horizontes. E invita, al mismo tiempo, a reflexionar sobre la pintura, sobre su código y sentido.

5 DE MARZO DE 1978

## Atenas: Valladolid Carretero

Valladolid Carretero, a quien ya conocíamos en la plaza, es un pintor con buen oficio, que tiende a convertir en hábil fórmula. Trae esta vez una colección con temática aragonesa —monumentos, paisajes y gentes— servida en su propio estilo, sin asumir la personalidad de los modelos. En estos asuntos regionales puede haber una dosis de oportunidad, si no de oportunismo, cuando se piensa en el público posible. Pero entrar a fondo en una región es difícil. Y me parece que Valladolid Carretero no penetra mucho.

Gusta el artista de unos colores fríos, como azules y verdes, que, junto con los ocre, confieren a su obra un registro más bien nórdico, en cierto modo semejante al de la escuela vasca. No lo veo en luz aragonesa. Y tal vez por eso me resultan más



tópicos el Pilar y los baturros. Prefiero alguna nota de paisaje libre, sin descriptivas tan concretas, o mejor aún las ambientaciones con figuras, ágiles y atractivas.

Valladolid Carretero tiene un hacer muy definido, de raíz impresionista, visible aún en los toques vibrantes o en las manchas pictóricas, pero ya evolucionado sobre caracteres expresivos personales. La pasta, ausente el brillo, confiere al color un timbre ensimismado y denso, con lo que se subraya el aspecto de materia y el trabajo de dicción. La factura es suelta y la apariencia grata. No aporta, en cambio, Valladolid Carretero inquietudes de contenido. Y las que pudiera tener, en lo que a definiciones aragonesas se refiere, mejor olvidarlas.

19 DE MARZO DE 1978

## Pepe Rebollo: Mompó

Manuel Hernández Mompó, levantino (Valencia, 1927) y en la actualidad residente en Mallorca, es hombre de luz —también de luces— y gusto, cuya aparente sencillez de arte feliz no le impide ocupar una posición envidiable en nuestra pintura contemporánea. Le habíamos visto poco por Zaragoza, lo que añade todavía algunos puntos al interés de la muestra que ha traído Pepe Rebollo. Esta se limita, salvo una sola tela, a originales sobre papel, que se escalonan en los cuatro o cinco últimos años. Pero la obra es lo bastante significativa, y se enriquece además con una notable presentación.

Mompó facilita una primera lectura de evidente belleza visual: unos cuadros luminosos, cuyas formas diminutas y alegres colores flotan sobre los fondos blancos. Y en verdad tienta a quedarse en ello, que a la postre sigue en pie, sea cual fuere el análisis posterior a que se someta. Unos ojos atentos podrán detenerse en la configuración de las formas o inquirir el posible sentido de los signos. Podrá pensarse que el trazo automático, espontáneo, se remonta a principios surrealistas o a los siempre próximos ensayos infantiles. Pero se impone el efecto plástico de conjunto.

Ciertamente hay algo de infantil, como pueda haberlo, salvando la distancia entre dos estilos bien reconocibles, en un Miró clásico. Y algo hay de primitivo, que se acentúa por la semejanza con tectiformes u otras morfologías de la primera pintura prehistórica, si bien sería preciso referirse a la posterior evolución esquemática, cuando lo pictográfico y la escritura están muy próximos, es decir, no se han separado apenas del tronco común. Algunas veces Mompó incluso concreta letras o símbolos reconocibles.

La importancia o el entronque cultural no suponen, de cualquier modo, el triunfo que esgrime Mompó. El encanto salta por encima de las interpretaciones. Reside en el equilibrio sobre el espacio que el soporta proporciona, en la armonía suave de azules y rosas, en la limpieza, en el gesto justo, en el acomodo de manchas aéreas y líneas, en la libertad del creador acaso. Y en la paz. Que no es tanto quietud, entre la lluvia y el fluir de elementos, como encontrarse tranquilo ante la vida. Sentirse Mompó y ver las cosas. Y hallarlas buenas.

26 DE MARZO DE 1978

## Diputación Provincial: Fernández Navarro

Me parece considerable la muestra que el artista argentino Fernández Navarro ofrece en el Palacio Provincial. César Fernández Navarro, que es de origen español, nació en Bahía Blanca, formándose, según nos dice Eduardo Baliari, en Zaragoza, con Abel Bueno como maestro. Estuvo integrado después en la Asociación de Artistas Vascos, a cuyo influjo debe, sin duda, rentas formales o coloristas e intereses temáticos de su obra, si bien la descriptiva es hoy claramente americana, sin que falten alusiones geográficas y aspectos físicos diferenciadores, como los rasgos indios. Las presencias populares indígenas, sin explícita concesión a la ideología, y una poética de la calma y del silencio contribuyen a perfilar el estilo de Fernández Navarro.

Aunque existan variantes entre los cuadros expuestos, Fernández Navarro arranca en casi todos de un sólido sentido formal. Descubre una base académica, muy visible en las composiciones con figuras, que dispone en difíciles escorzos (*Hombre y mujer*, *Maternidad con red*), así como en las anatomías femeninas de *Muchacha dormida*, *Interior* o *Bañista*. Estos desnudos —y también la nota probablemente más antigua, *El trasmallo*— nos remontan al recuerdo de un Berdejo Elípe, con su mucha atención a la geometría, consecuente a un neocubismo. Otros originales más atentos a la descriptiva, como la *Familia costera* y *Alto Paraná*, pueden colocarse en paralelo con etapas pasadas de Alberto Duce, si se salvan distancias en la dicción plástica, más apurada aquí. Pero gratificará, de cualquier modo, rastrear contactos con pintores aragoneses, ya que la formación de Fernández Navarro es zaragozana.

Cambios en el colorido, hacia una mayor intensidad, se encuentran en el luminista *Atardecer rojo*, en la mancha central azul del *Pozo* o en *Bajamar del río con barcas rotas*, este con mínimos detalles figurativos, lo que le confiere apariencia más actual. Fuera de dichas incursiones, el conjunto reposa en un carácter de tradición, algo alejado de las inquietudes del día, pero muy convincente en el hacer, ya a partir del dibujo y la estructura.

12 DE ABRIL DE 1978

## Galería Atenas: Pilar Perdices

La muestra de Pilar Perdices (Mahón, 1936) se encuentra relacionada con la pintura del signo o del gesto, es decir, con la que utiliza elementos gráficos diferenciados; en su mayoría no reconocibles; ajenos a los alfabetos convencionales (esto se podría entender por *signico*), o bien con la de impulsos espontáneos, apenas conscientes (*gestual*). Conviene advertirlo, a modo de orientación, si ello facilita de algún modo la lectura de los visitantes, por más que Pilar Perdices no quede limitada con estas dos etiquetas.

Sería imprescindible, sin embargo, matizar la proporción en que tales líneas la encuadran, así como dar cuenta de otros intereses. Arranca Pilar Perdices del paisaje. Y no solo quiero decir que ha hecho en etapas anteriores paisaje figurativo, sino que este es aún el poso o cimiento de la obra presente. La naturaleza abandona, eso sí, sus detalles descriptivos, pero sigue proporcionando una estructura básica, todavía rastreable con claridad en algunos cuadros, pese a la apariencia de abstracción. Tal vez el gusto para el colorido —excelente, por cierto— sea producto de experiencias ante lo natural. Así se ha de sospechar por lo que respecta a las sensaciones espaciales. Se acentúa ahora lo dramático, registro que Pilar Perdices obtiene tanto de los grises o de los rosas, como de la lucha más violenta entre negros y blancos o rojos. Enfrentamientos de amor y muerte. Existe, por otra parte, el interés hacia la materia, visible en la pasta con que se impone y en el uso de *collages* de cartón ondulado o de papel.

El signo gráfico no lo es siempre en el sentido de alfabeto propio, no convencional. Unas veces asemeja simple placer o movimiento repetitivo. Otras, cristaliza en letras, números e inscripciones. Por último, en fin, señala la expresión simbólica o el contrapunto de lenguajes, como en el *No y punto rojo*, valiosísimo rechazo. Denota fuerza. Y huye Pilar Perdices de los caminos trillados, incluso dentro de la abstracción, para hallar una pintura con que expresarse.

Exposición cuantiosa, coherente y con interés. Aunque no sean la última palabra, no hemos visto demasiado en estas tendencias. Y lo de Pilar Perdices resulta significativo, sin ser tópico en su género.

20 DE ABRIL DE 1978

## Museo de Bellas Artes: Ignacio Yraola

Que no. Que las tablas de Yraola no han de servir para hacerlas astillas, para encender el fuego u otros similares y nobles menesteres. Son pintura, a menos que se prefiera llamarlas esculto-pintura o bien ensamblajes, según vaya a lo docto del caso. Esculto-pintura está bien, para dar una primera onda informativa, salvo en un par de ocasiones que acotan el espacio y no solo lo inciden: la *Garita* y el *Redil ibérico* concretamente. Puestos a quemar, sugiero que se empiece por estas, dado su más flojo contenido artístico.

Juegos aparte —aunque con ellos se haya de abandonar alguna pieza— mostraré mi mayor respeto por lo que Yraola dice. Y no pretendo minimizar sus contenidos ni privarlos de su excelente humor, que los valora, salvo cuando se empeña en quedarse solo. Me convence más que sus ideas usen los recursos de su mejor lenguaje plástico. Cuando la realización se ajusta a las motivaciones, la eficacia es máxima.

Ignacio Yraola (Barcelona, 1928) ha traído una pequeña antología, ya que figuran en el museo originales de varias dataciones, al menos de la última década. Hace ya tiempo que trabaja con las maderas, aunque ahora, si la memoria no me falla, lo

encuentro más intencional que en etapas anteriores. Digamos menos decorativo, sin que por ello se quiera entender que no se goza en los planteamientos de color o en las texturas de su amado material. Los valores en sí y hasta su delicadeza le aproximarían a la abstracción. Pero nos advierte Juan Antonio Aguirre que Yraola está equidistante entre los abstractos y un «pop» a la española, procurando no caer en uno u otro extremo. Hace incorporaciones objetivas, desde una cama o una cuerda; hasta una medalla o un retrato (que es, en cierto modo, objeto también).

Vean a Yraola, con tales medios, contarnos el desigual combate entre su yo de artista y Rembrandt; referirnos la *Ronda de noche*, a base de siluetas recortadas, o inmiscuirse, si preciso fuera, en la *Vida íntima de un levantador de pesos*. ¡Pasen, señores, pasen!

22 DE ABRIL DE 1978

## Galería Pepe Rebollo: Manuel Molí

Siento haber llegado tarde hasta Molí, o que Molí haya llegado tarde hasta nosotros. El no tiene maldita la culpa, desde luego, de no haber venido cuando su abracadabrante mundo político-sexual hubiera logrado el mayor efecto posible. Las cosas cambian. Y sin que nadie dude de la autenticidad que implica mantener una postura, las variaciones pueden influir a la hora de pesar los contenidos. No estamos —ciertamente— en el mejor de los universos, y la crítica al poder conserva su función. Pero el poder ostenta modos más o menos sutiles. Creo que el mismo Molí, como otros lo han hecho, lo advertirá o lo advierte.

Todo ello viene a cuento, porque en Manuel Molí, en su pintura, me han interesado más los contenidos que su dicción plástica. Esta última puede considerarse suficiente. No más. Que Molí ve forma se deduce de sus pormenorizados dibujos o de sus aguafuertes, con intenso contraste entre blanco y tinta. El color ya es otra cosa. Y también las composiciones. Hay mucha ingenuidad, que supongo verdadera, en esos cielos y fondos azules, como la hay en las acartonadas montañas y en otras calidades, o bien, en la repetida disposición de elementos menudos sobre el vacío, a la manera surrealista. Si he de juzgar por las obras más recientes, mejora la elaboración.

De cualquier modo, lo que individualiza a Molí es su fantasía desbordante; es el impacto de una mezcla tremebunda, en los motivos, entre la desbordada sexualidad y los elementos mecanicistas, así como de los feroces ataques, que incluyen claras alusiones históricas. A partir de los presupuestos en el tema, el mismo carácter de aficionado, del que Molí se ufana, pudiera resultar un buen recurso. Pienso en las hojas, trazadas según el magisterio de Rousseau, y en otras pequeñas habilidades descriptivas, que se entrecruzan con los desajustes. Primitivos, lo que se dice primitivos, ya casi no los hay en nuestra compleja cultura. Pero de un sólido arranque popular, aunque se modifique por conocimientos posteriores, cabe extraer valiosas consecuencia.

30 DE ABRIL DE 1978

## Pepe Rebollo: Nóvoa o el espacialismo

Es indudable la influencia que sobre la pintura de la América española y particularmente sobre la de su propio país, con aportaciones muy serias al arte contemporáneo, ejercen la obra y los planteamientos teóricos del argentino Lucio Fontana. Me refiero a la dirección espacialista, que parte del *Manifiesto blanco* (Buenos Aires, 1947), al que sigue luego, en Italia, el *Manifiesto técnico* (1959). Un buen ejemplo de tales tendencias se puede encontrar en Nóvoa. Y puesto que no hemos visto por aquí demasiado espacialismo puro, creo que a la belleza indudable de los cuadros de Nóvoa se une el interés del «ismo» en sí, tan bien representado.

Leopoldo Nóvoa es gallego, de Pontevedra, y aunque actualmente reside en París, ha vivido mucho en Argentina, dato no imprescindible, pero sí útil para fijar el magisterio mediato o inmediato de Fontana. Ha de advertirse, pese a las diferencias, puesto que Nóvoa sabe ser discípulo y no simple imitador. Trae planteamientos más acumulativos de problemas, más barrocos —se podría decir— que los de Fontana. El punto de partida reside, de cualquier modo, en la concepción de un espacio que supera el ilusionismo tradicional, al mismo tiempo que el aspecto de superficie plana-decorativa, propio de muchos abstractos. Lo consigue Nóvoa mediante relieves, bultos, añadido de elementos (clavillos de plástico u otros) y hasta superposiciones de lienzo o roturas del soporte en algún caso.

Todo ello acota espacios definidos, fundamentalmente geométricos, y sobre todo ello incide y manda la luz, sin cuya presencia apenas se podría comprender. La iluminación ha sido, por lo tanto, muy cuidada en el montaje. La importancia que el espacialismo puro de Nóvoa confiere al colorido parece menor, ya que se limita a blancos, grises o monocromo, sin merma de hermosísimos y muy sensibles efectos visuales, con los que se amalgaman los táctiles, obtenidos por texturas rugosas, arenosas, muy estudiadas.

Me he referido a la pintura, porque únicamente se exponen dos esculturas, también de gusto refinado, pero solo hasta cierto límite concordantes con el resto, como sucede con el libro-objeto, escrito por Miguel Logroño, que trae una pieza, un múltiple, de Nóvoa. Es la pintura la que mejor define el exquisito estudio topológico del artista gallego.

14 DE MAYO DE 1978

## Sala Libros: Pedro Sobrado

Convendría —lo pienso algunas veces— hacer una justa valoración de los artistas españoles que se incluyen en la llamada Escuela de París, ya que a muchos los hemos visto por nuestros pagos tarde y poco, cuando sus presupuestos, en lo que pudieran tener de vanguardia, se habían superado, y cuando los nombres que corren ya el

riesgo de aceptarse solo como nombres. Libros nos trae asiduamente (y se le debe agradecer) muestras representativas de la Escuela de París, que contribuyen, ya desde hace tiempo, a un mejor juicio. Que aun así es difícil. Ante la muestra presente recuerdo, de modo muy especial, a Joaquín Peinado, con el que Sobrado entronca por relación y afinidades.

Pedro Sobrado (Torrelavega, 1936), aun siendo más joven, nos trae como un aura de su amigo rondeño, como una referencia, en la que no se pretende apurar parecidos literales. En la visible base de dibujo, ante Sobrado, pienso si los hispano-parisienses no extraen aún provechosas conclusiones de las estructuras cubistas. Pero aquí cuenta, tanto o más que la geometría, el puro arabesco gráfico, como el de un Dufy, por ejemplo. La línea de Sobrado ondula sobre fondos libres, sin que el color la estorbe, ni tampoco la materia, tan contenida, tan suave y pictórica a un tiempo. El colorido, ensimismado en sus verdes y azules, propenso a usar de negros, parece recrearse también en contenciones. Solo hay alguna nota más cálida y vibrante que no produce disonancia.

Parajes y rías, campesinos y pescadores, alguna figura de mujer o un simple interior, todo tocado de humanidad, pero sin que se ahonde en más explícitos contenidos, vienen a recordarnos que el protagonista es la pintura y no el tema. Sobrio, con gusto y condición, poético y tranquilo, elegante y modesto, es Sobrado intimista más que espectacular, ajustado y convincente más que propenso a las exhibiciones.

28 DE MAYO DE 1978

## Galería Goya: Elvira Alfageme

Ya conocemos a Elvira Alfageme, que expuso hace un par de años un conjunto de joyas, a las que acompañaban también esculturas. Pues bien, algunas de aquellas piezas mayores, en concreto las de conchas, las «estructuras submarinas», se repiten en esta ocasión. Y me sorprende que, no tratándose de una muestra muy numerosa, haya preferido obras antiguas, que datan desde 1973. No me parece una fórmula ideal, si bien tampoco empaña el refinamiento y la belleza de lo que Elvira nos trae.

Trabaja Elvira Alfageme con un material plástico, un metacrilato o plexiglás, más o menos traslúcido, desde el límite de transparencia hasta el tratamiento que solo permite el paso de luz. Y la luz es factor fundamental, que incluso ha incorporado, como ya hizo con el movimiento, a los últimos originales, a los que llama «pagodas lumia». Se comprenderá que iluminación y cinética arrancan de un tronco común, racional y geométrico, que se compenetra con los troncos de cono, prismas, cubos o cilindros, con los módulos, en fin, de que se sirve Elvira. En ocasiones las caras se recubren de color, lo que se añade al principio luminoso y —en su caso— a las reflexiones. Usa Elvira el sistema espejo en los «paneles de pared», que son lo menos escultórico. Aunque debo advertir que Elvira tiende con más frecuencia a lo ambiental, a la modulación o pulsación de espacio, que a valores de nasa o táctiles, por ejemplo.

Aparte de alguna nota en las últimas series, como el notable *Aro luminoso*, los máximos exponentes de escultura se hallan en las construcciones con triángulos de lado curvo o bien en los recortes sobre plano de algunas piezas pequeñas. Pero no hay que emperrarse con lo que teóricamente es o no escultórico. No importa tanto. La obra de Elvira Alfageme, compleja y culta, medida y experimental, constructiva y orgánica, presenta un hermoso aspecto.

24 DE SEPTIEMBRE DE 1978

## Galería Pepe Rebollo: Jorge Castillo

A Jorge Castillo, natural de Pontevedra (1933), cuya obra tiene indudable y depurado valor, lo conocíamos poco por estos lares, tal vez a causa de sus periplos y estancias en el ancho mundo, desde su juventud en Argentina hasta su afianzamiento en mercados exteriores, particularmente en el alemán. Si no me engaño viene por primera vez a Zaragoza. Y su exposición hay que verla con lentitud, ya que contiene dataciones y procedimientos varios, a todo lo cual se añade el interés de una firma establecida y bien cotizada, que se presenta, que inaugura entre nosotros.

Jorge Castillo puede considerarse un pintor bien lanzado, a lo que sin duda contribuye su intensa relación con los círculos catalanes. Tendremos que aprender. Pero también es cierto que la colección colgada responde. Para nuevo en plaza, se hubiera preferido una exposición más coherente, bien antológica, bien de obra última. Ello contribuiría a una mejor valoración, aunque no sea, en sí, mérito o demérito pictórico. En lo que Castillo trae suman pinturas sobre telas; acuarelas y dibujos sobre papel; unas curiosas «carpetas», más lúdicas, a modo de recortables que se pueden alzar, a la manera de los cuentos infantiles; así como, por último, 17 grabados.

Las pinturas, cuya denominación debe aceptarse en general, puesto que hay técnicas mixtas, suponen el contingente de más peso. Arrancan con la *Maternidad* de 1973 (óleo, carboncillo y pastel), en la que ya la organización geométrica del fondo, junto al carácter simplificado del dibujo, denota alguna de las preocupaciones fundamentales de Castillo. Sigue el *Newton* de 1974, con esas superficies grises y planas, más el juego del carbón y la tela soporte. Los dos originales mencionados son muy distintos del resto, que se hace más sutil, más pictórico, con más calidades, como transparente, con hábiles veladuras, matizado, de extenso colorido, aunque acorde y sin estridencias.

Acuarelas y dibujos implican diversidad aún mayor en las dataciones, puesto que se inician en 1970. Los aguafuertes, en cambio, que han de servir como ilustración al libro *El rey de los paganos*, de Valle Inclán, constituyen obra de última hornada, muy reciente: Castillo es, desde luego, magnífico dibujante y grabador, limpio y exquisito. Incluso se diría que más exacto aquí que en la pintura, aunque no olvide la calidad de las telas o el diáfano y tranquilo permanecer de las notas al agua.

Castillo funde singularmente realidad y fantasía. Parte de una experiencia en realidades, hasta de tono familiar, pero las trasciende, las impregna de ensueños. Contribuye —en palabras de Francesc Vicens— a «... provocar la fantasía del espectador y ayudarle a ver el mundo como algo nuevo». Plásticamente le preocupa mucho el espacio (luz o color) en el que flota el tema, con frecuencia de escasas dimensiones relativas, que toca repetidamente el motivo del cuadro dentro de la pintura. La organización es simple, en líneas perpendiculares, como un entramado de orden severo, que sujeta el transparente camino abierto a la imaginación, al recuerdo soñado.

5 DE NOVIEMBRE DE 1978

## Sala Luzán: Equipo Crónica

El valenciano Equipo Crónica, compuesto por los artistas Manuel Valdés y Rafael Solves, ha constituido desde su formación, que data de los primeros años de la década de los sesenta, uno de los fenómenos más interesantes de nuestra pintura. El realismo crítico o la «crónica de realidad», como la ha llamado Aguilera Cerni, representaba por entonces una de las pocas salidas para un nuevo grupo generacional, que no se sentía integrado con el informalismo. Muchas direcciones abstractas posinformalistas siguen vigentes —y bien vigentes— aún en este momento. De cualquier modo, quienes aquí buscaron una ruptura, distinta de la neofiguración, lo hicieron apoyándose en las formas anglosajonas del «pop-art» o en los nuevos realismos europeos.

El Crónica, por supuesto, utilizó muchas de las posibilidades investigadas por dichas tendencias, cosa visible en la exposición que trajeron a Zaragoza hace unos seis años, con apelaciones a los medios de comunicación masiva, como el cine, el cómic o el cartel publicitario, añadiéndose una importante dosis de pintura histórica, a modo de un *collage* de imágenes. Era evidente que se intentaba trascender la simple desmitificación de los tópicos culturales, con una postura intelectual e intencional, llena de matices sociológicos y políticos.

Todo ello está presente aún en alguna medida, aunque el Crónica haya afinado y pulido mucho su lenguaje. Nos trae ahora una muestra de envergadura, que se perfila en dos grandes series. La primera, realizada entre 1976 y 1977, supone el núcleo mayoritario, bajo el título *La partida de billar*. A los acrílicos sobre tela (catorce) se suman la totalidad de los objetos en volumen, así como los ocho dibujos. Cuatro de estos, los *Procedimientos* (lápices de colores, grafito, pastel y tinta), nos suministrarán un valioso hilo conductor, al relacionarnos las técnicas artísticas con la idea del juego. En tal sentido insiste la interpretación del mismo Crónica: arte y billar son formaciones culturales cerradas, urbanas, con poco margen a la expresión personal, con reglas muy precisas. Bien puede servir el segundo como metáfora visible, para cuestionar funciones.

No creo hacer una lectura arbitraria al considerar que el «juego» no se nos propone como un arte lúdico. Más bien se plantea como iconografía, como estudio de unas imágenes, desde el cual se reflexiona sobre la cultura. Surgen en el contexto las



referencias, que el Crónica no suprime, a obras conocidas, particularmente a una vanguardia artística del inmediato pasado. Y es revelador que haya ecos especiales del cubismo, desde Picasso a Léger, pasando por las derivaciones órficas de Delaunay. Conviene notar la coherencia respecto al planteamiento racionalista. Aunque se nos ofrece otro polo con el arte llamado metafísico, no solo reseguible en la *Tacada*, sino también en el importante *Bosque de las maravillas* o, ahora con volumen, en la *Cabeza mecánica*.

Los colores planos, el tremendo impacto óptico y el eidetismo (la fuerte permanencia en la retina) de todo *El billar*, ceden a un aspecto más pictórico, de colorido menos intensó y más matizado en su dicción, para la serie *A modo de parábola*. Como procedimiento y hasta como intencionalidad puede tratarse de un nuevo camino del Crónica, aunque también se apele aquí a la pintura del pasado, ahora de un pasado más remoto. Se toma a Brueghel el Viejo, en aquella escenificación proverbial: «Si un ciego guía a otro ciego, todos han de caer en el abismo». Otra vez nos movemos en líneas paralelas, entre el modelo aludido y los nuevos significados de que se le dota. Véase la *Jornada laboral* o los *Palos de ciego*. Y junto con el reelaborado siglo XVI, con la imagen digerida, se compone un coloso a lo Goya, utilizando un espantajillo publicitario. O bien surge el Léger omnipresente de *Bolas y cilindros*.

El Crónica es muy legible en una primera aproximación visual, pero no se agotan así sus contenidos. Creo que el mismo Crónica es consciente de la dificultad profunda que plantean sus proposiciones.

26 DE NOVIEMBRE DE 1978

## Galería Atenas: Gonzalo Tena

Exposición desconcertante para muchos, la que ha traído Gonzalo Tena. Me sospecho que para demasiados. Y no es que piense en una estadística de comprensiones entre el público, para justificar a no cualquier tipo de pintura posible. Arreglados estarían algunos de los pintores más valiosos que en nuestra centuria han sido si el juicio sobre su obra dependiese de una fácil lectura por el personal. No es necesario ser un águila en teoría de la información, para advertir que claridad y amplitud de contenido pueden encontrarse en proporción inversa. Que es muy fácil, en fin, dejar todo clarito, cuando se dice poca cosa.

Para ser coherente con la pintura de Gonzalo Tena debería eludir el describirla y, por supuesto, el clavarle etiquetas reconocibles, no del todo exactas. Dejaré, sin embargo, por esta vez el comentario concordante, puesto que considero más positivo orientar un poco —sirva o no para maldita la cosa— al que mira. Y este ha de encontrarse con una serie de bandas, sobre cartulina o en soporte más rígido, directamente sujetas al muro, sin marco —por supuesto—, con varios colores, que se distribuyen más o menos homogéneamente sobre las superficies. En ocasiones se crea alguna

sensación ambiental; en otras, se hace visible el trazo. Y eso es casi todo. El color ni siquiera se usa de acuerdo con pautas establecidas, para una degradación, por ejemplo, ni tampoco persigue unas sensaciones gratas convencionales. Eso no preocupa a Tena. En verdad la estética es mínima, por lo que, en este aspecto al menos, puede referirse al llamado «Minimal». Me parece claro que la postura del artista se relaciona aquí con algunos supuestos conceptuales y, desde luego, con una ideología, en la que entra la creación de productos no mercantiles. Eso si se olvida la capacidad de digestión, el estómago gigante de nuestros sistemas y mercados. Que no se olvida.

Por todo lo dicho la obra me interesa a nivel teórico más que al de realización artística. No costaría trabajo relacionarla con otras tendencias, como el soporte-superficie o alguna fórmula posespacialista. Pero todo es aquí pobre y, para espacial, fuera de que la presencia no se produce siempre, falta envergadura que lo subraye. Pienso más en la ideología, puesto que, como todas las pinturas supersimples, arrastra explicaciones complicadas. Es otra ley de inversamente proporcionales. Se cuestiona aquí desde la función del arte hasta su consumo. Pero más como contexto que como idea explícita en la pintura o contenido fácil de leer para los no iniciados. Eso, con ser todo un problema, no invalida la obra.

10 DE DICIEMBRE DE 1978

## Sala Luzán: Retrospectiva de Francisco Farreras

La exposición del artista catalán Francisco Farreras (Barcelona, 1927) puede calificarse de antológica, aunque el compendio se limite a veinte años. Dos décadas, las comprendidas entre 1958 y 1978, resultan más que bastante para seguir un proceso, puesto que la obra de Farreras ofrece, a mi entender, casi un arquetipo de consecuencia en su desarrollo. Es como si partiese de un embrión, de un presupuesto, que ha de conducirlo hasta conclusiones determinadas. Pero tal vez no hay nada tan sencillo, y venga a recordar la mucha savia que ha de nutrir al germen para que crezca un árbol o lo muy sensible que ha de ser un pintor, después del primer verso que regalan los dioses.

El procedimiento propio de Farreras, al que saca unos matices refinadísimos, es el *collage*. Literalmente se trata de papeles pegados, que le proporcionan un léxico flexible, para abordar la más sutil de las dicciones. Farreras, en conjunto, debe considerarse en el abstracto, pese a las momentáneas sugerencias descriptivas. Y se ha de perfilar de algún modo su inclinación matérica, puesto que hay una constante inquietud por el vehículo y hasta por las texturas en diversas etapas. Recordaré que existe un Farreras muralista.

De las calidades granulosas hemos de arrancar en los dos templos de 1958, con formas cercanas a la geometría, de cierto regusto neoplástico. Coherente y de la misma datación es el primer *collage*, uno de los típicos sobre fondo negro, que inicia todo un camino de transparencias, como de gasas. Todavía se descubre la impronta

del mural en los temples del año que sigue. Y a partir del sesenta nos centramos en la depuración del uso de papeles, de los que Farreras extrae por entonces casi la sensación de pincelada. Sobre el 62 se vencerá hacia lo expresivo, con presencias más circulares. Luego, entre 1964 y 1965, se impone la tendencia o simetrías de eje vertical, así como algún preciosismo, por el mayor lujo de colores, por las tramas adheridas, como redes o mantelitos, y por las sensaciones plumosas.

En el segundo decenio, próximo a los 70, ha de introducir una progresiva dimensionalidad, junto con alusión de figura. Puede comprobarse en un caso clarísimo de 1973. El bienio siguiente acusa la oposición forma clara-fondo oscuro, mientras define volúmenes, que aparentan cintas y hasta papeles como objeto identificable. El tríptico de 1976 muestra ya forma oscura sobre claro, y se perfeccionan, desde aquí, las entonaciones, para fundir e integrar los elementos. Ha llegado Farreras, en los últimos originales que data, a una suerte de síntesis, como a una recapitulación en la que asimila y excede los hallazgos anteriores. Hace ya tiempo que Fisac había calificado su técnica de «impecable», pero hoy habría que proponer un superlativo. No se puede pedir más a esos velos celulósicos, a esos papeles de seda, ni al trabajo que los sensibiliza, a través de todo un camino de gusto y precisión. Desde el origen, Farreras investiga, frota y erosiona a su querido material, hasta ofrecernos una casi imposible agudeza. Es como el ascenso a la montaña, como la embriaguez de las alturas, como el aire que se enrarece y purifica.

17 DE DICIEMBRE DE 1978

## Galería Gastón: Eduardo Alcoy

Aunque su trayectoria no pretenda ser en modo alguno rígida, la obra de Eduardo Alcoy, pintor catalán al que ya conocíamos en Zaragoza, encaja muy bien en la línea que Galería Gastón apuntaba con su muestra inaugural, dedicada al realismo mágico. Porque Alcoy sabe mucho de fantásticas realidades, de ese mundo-otro que un día descubrieron los viejos padres precursores del surrealismo. Trae su memoria Alcoy, pero con descripciones tan abundantes, tan ricas en el tema, que corren algún riesgo de caer en literatura imaginativa.

Claro que «... solo es malamente literaria la pintura literaria mal pintada», según dice Enrique Badosa, quien, refiriéndose a la de Alcoy, añade que esta lo es buenamente. Así lo palpo y lo confirmo. Sean cuales fueren los personajes, diablitos o avechuchos, minucias o anécdotas, que Alcoy siembre por la superficie, acaban por constituir una composición, un cuadro. O empiezan por ello. Y es cada vez más palpable. Porque si se buscan los originales más antiguos, aunque el catálogo no mencione fechas, se irá seguramente a *La lección* o tal vez a *La jaula* o al *Caos*, llenos al límite. Sobre todo el último es una complicadísima suma, como —sálvese la distancia— pudiera concebir un Bosco, en la que siempre se podrá descubrir algo inesperado.

La serie de los demonios (*Agaliarept*, *Fleuretty* y *Satanachia*) presenta ya una mayor concentración, bien jerarquizada en tema y estructura. Y en la última etapa Alcoy no llena ya con tal exceso. Le preocupa más el espacio, de manera que los motivos flotan sobre el fondo, en el que se admiten degradaciones e incluso, por una sola vez, paisaje. También ha introducido ahora Alcoy algunos colores más intensos, como los rojos llameantes, que no me parecen su mejor baza, ya que obtiene más juego de los ocreos, en todo caso, con las notas neutralizadas. Pero entiende Alcoy el color, como entiende la forma. Y esta, con un gran poso de geometría, que dice bien con los perfiles repetidos, ubicuos, que hasta en los frentes se hacen simultáneos.

Vuelve a encontrarse la geometría en las esculturas, en los bronceos, que desarrollan con volúmenes parecido concepto. Los tres relieves y la cabeza exenta dan un toque completista al conjunto, a cuyo objeto sirven también las joyas en oro y plata (piezas únicas sobre dibujos de Alcoy) que contribuyen a que la exposición quede más atractiva aún. No eran imprescindibles, porque la fantasía de Alcoy, desde lo irónico a lo negro, sobra para prender al visitante.

7 DE ENERO DE 1979

## Sala Torre Nueva: Pinto-Coelho

Luis Pinto-Coelho es un artista portugués, nacido en Lisboa (1941), afincado entre nosotros desde 1961, fecha en que estableció su residencia en Madrid. Y es, sin duda, pintor altamente considerable, de personalidad bien definida. Su obra, desde una posible veta trágica original, se complace en lo burlesco y se asoma a lo sonriente. Se ha de entender como producto de una refinada cultura y de un claro sentido de la belleza.

La pintura de Pinto-Coelho queda dentro del campo de la neofiguración. Sus motivos son muchas veces muñecos o marionetas, personillas aguiñoladas, en fin, que soportan cuantas deformaciones quiera aportarles la expresividad. Este aporte expresionista constituye, al fin y al cabo, una de las bases de la neofiguración. Y en tal línea parece ineludible considerar las influencias de Francis Bacon, que no será difícil advertir aquí en detalles como una boca dentada o la torcedura de un rostro. Pero Pinto-Coelho no se complace en los atroces alaridos baconianos. Dice García Viñolas que sus creaciones «... pertenecen a la rama aristocrática de esa familia que tiene en Francis Bacon su progenitor acongojado».

Al refinamiento, a la pulcritud, añade Pinto-Coelho una gran eficacia formal, que crece y desarrolla. No hay demasiados datos para seguir en esta muestra, condicionada por el número de originales, una dirección evolutiva. Pero resulta evidente que el cuadro más antiguo, *Mulher que ri* (1975), es más elemental y ácido en el color. Tras las dos notas en grises espléndidos, de 1977, es decir, tras *Talmudista* y *Antepasado erudito*, desembocará en un nuevo y acompasado concepto colorista, como el de *Macedeo* y el de *Hieres*, suaves y cremosos en relación, o bien en el de *Onacib* y *Guabeca con su hijo*, más intenso. En formato menor, véase *Farroupilla*.

En todo caso, y junto al colorido, que puede ser tan rotundo como el de *Los Vornholm*, impera la forma, el dominio del claroscuro, del volumen. Y también una escenografía de interior, que proporciona el espacio donde los personajes se implantan. Es el entramado de Pinto-Coelho, desde el cual, con su limpieza distanciadora, enfría la burla casi feliz, próxima al estado de gracia. Este artista portugués conoce mucho, sin embargo, y el conocimiento no acompaña siempre a la felicidad.

11 DE ENERO DE 1979

## Galería Pepe Rebollo: Teresa Gancedo

A Teresa Gancedo, natural de León y residente en Barcelona, la habíamos visto por aquí, en muestra de ocho pintores catalanes, hace cosa de un año. Produjo impresiones muy positivas. Y gusta que haya venido esta vez con obra más extensa, como es lógico al tratarse de una individual, sin los límites que en la exposición conjunta hubo de imponerse.

Teresa Gancedo tienta, de primer impacto, a la interpretación teórica, pero solo hasta cierto punto cabe seguir tal línea. Por lo menos no debería adoptarse con exclusividad. Es inmediata una referencia a directrices conceptuales. Y lo creativo, para el arte conceptual, se sitúa en el boceto, que ha de entenderse aquí como grado en el que se pide que el espectador relacione, colabore con la idea presentada. La propuesta para reflexionar sobre lo que se mira constituye el núcleo del problema. Resulta sencillo descubrir en Teresa Gancedo anotaciones y acotaciones, grados de realidad, que sugieren la inducción. Y todavía parece más claro que reflexiona —y propone que se haga— sobre las cosas y sus imágenes.

La dirección conceptual, sin embargo, de poco aprecio a la factura, de desmaterialización del arte, no encaja en absoluto con Teresa. Que dibuja hasta el apurado hiperrealista, si hace falta, y hace pintura, como pintora que es, con recursos, mano y sensibilidad. Existe un aparente contrasentido entre planteamientos y dicción. Me pregunto si, después de todo, no se produce con Teresa una especie de círculo mágico. Explica a posteriori lo que hace. Y lo que explica le conduce a un supuesto intelectual, para que, al realizarlo, intervenga de nuevo lo sensible. Es una hipótesis.

Teresa Gancedo se define posconceptualista. Ella dice que «... el proceso, aunque parece razonado, planificado y analizado fríamente, deja un gran espacio para el inconsciente y la imaginación». Ciertamente lo conceptual tiende a superarse, para volver sobre significados y expresiones. Parte de la temática nos advertirá en Teresa Gancedo una toma de postura, aunque no se identifique con una estética comprometida. Tómese, por ejemplo, la defensa de lo ecológico, tan ligada al interés actual por la naturaleza.

Arranca frecuentemente de fotografía, pero desde ella aborda Teresa la realización plástica, para acabar admitiendo el objeto, la presencia real. Las progresiones

aparecerán muy explícitas en las series de cuatro cuadros, que suponen también algunos de los aciertos más cumplidos. Tampoco faltan en los dibujos, con sus transparencias de papel, ni en las pinturas que más se atienen al simple procedimiento de pintar. Pero no se trata de hacerle un inventario.

Por encima de lo teórico y hasta de los elementos materiales —o además de todo ello, que es inseparable— flota y se implanta una persistente poesía en lo que se dice y en el modo de decir, como una nota del viejo y querido romanticismo. También para los románticos hubo amor y muerte, hubo cruces y tumbas degradadas en decrepitos cementerios. Solo que para Teresa se insinúan otras amenazas más técnicas, propias de la época que le ha tocado vivir.

25 DE ENERO DE 1979

## Galería Atenas: Cuasante

Del currículum que aporta José María González Cuasante, pintor burgalés, nacido en 1944, retengo particularmente dos anotaciones: su licenciatura en Filosofía y el título de profesor de Dibujo. Porque Cuasante es un intelectual —así me lo parece por su obra— que dibuja muy bien. Y el hecho de que se apoye en la fotografía nada cambia el último supuesto, si se considera que la factura requiere mano.

La muestra, que es muy llamativa, trae un factor sorpresa. De lejos, de lejos solo, creemos encontrarnos ante fotografías en negro o en color, según se trate de dibujo o gráfica, para el primer caso, o de pintura, para el segundo. Entre las etiquetas posibles convendrá así, a modo de aproximación a Cuasante, la de fotorrealista. Y me tienta, por su camino, el demonio teórico, para decir que desde el «pop» (el arte popular de los anglosajones) la cámara recupera un puesto en la pintura. Al hiperrealismo se le ha llamado también realismo fotográfico. De todas formas, apenas considero la posibilidad de hacer distinciones entre las tendencias mencionadas, puesto, que se citan solo como orientación y no para regodeo de superenterados.

Me interesa aquí la teoría, de cualquier modo, en aspectos concretísimos. El principal se refiere a la supuesta objetividad de la cámara. Puesto que se trata de un aparato, responde a la mente de quien lo ha concebido y de quien lo maneja. No es garante de la realidad ni proporciona su cumbre representativa. Por lo pronto, cuando se inventó, se hizo basándose en determinadas interpretaciones, en vigencia aún de la pirámide visual, cuyo origen es renacentista. Usa, por ejemplo, un solo ojo, por lo que no responde al modelo humano. Y no tiene experiencia espacial, costumbre de ubicación, aunque sí la tiene el que se sirve de ella. Vamos que, jugando a las paradojas, el objetivo no es objetivo.

Nada de lo dicho va en detrimento de la fotografía ni en contra de su utilización auxiliar para la pintura. Puede ser un buen método. Pero de los métodos responde quien los asume. Por lo general, la base fotográfica, si se utiliza para un cuadro, colabora al ilusionismo, a las apariencias de realidades. Es decir, nos induce a creer que vemos una reproducción muy exacta de la realidad. De alguna manera satura de reali-

dad, parece que se impone, como «más real que la realidad misma». En este sentido lo entendió el «hiper». Pero no creo que Cuasante, aunque en contacto con tales principios, se limite a sus fórmulas. Su selección de motivos y su modo de encuadrarlos ya suponen postura subjetiva. Y Cuasante, además de sus terminaciones de oficio —o desde ellas— nos sirve una crónica, un testimonio. En todas esas vistas instantáneas, elaboradísimas, de la ciudad, como las gentes que andan, como los coches, como el paisaje urbano de cada día, hay opinión, aunque parezca constancia monda y lironda.

28 DE ENERO DE 1979

## Sala Gastón: Sabillón

Cada muestra confirma las presunciones, ya anotadas, sobre una línea de galería que Gastón se propone mantener. Se define por su tendencia a lo figurativo, sin aferrarse a nostalgias del pasado, aunque presente algunas retrospectivas, como la última de Vila y Pradés. Las tendencias de realidad mágica o fantástica, junto con las fórmulas derivadas del surrealismo, que vuelven a ser de absoluta vigencia, figuran hasta ahora el sello de Gastón. Y a tal gusto se adscribe el artista hondureño programado.

Ante la obra de Gregorio Sabillón se impone el recuerdo de surrealistas bien conocidos, como el de Dalí, pongamos por caso, o aún más, el del pintor belga Magritte, a cuyas asociaciones imprevistas y pasos de materia (entre la anatomía humana y los pájaros, peces o vegetales) remontan varias de las descriptivas presentes. Los cuerpos de mujer, en la obra de Sabillón, a los que se adjuntan símbolos sexuales, se cargan de una ambigua sensualidad en *Génesis. Autorretrato premonitorio* o *El girasol verde*.

Trae además Sabillón como un rejuego de cultura, un volver sobre el arte. E incluyo aquí sus versiones actualizadas del ámbito histórico flamenco, como los *Ocasos*, la *Remembranza de una transición* o el *Rubens* a modo de homenaje. Y no es todo, porque Sabillón reinterpreta géneros, en busca de un nuevo sentido, lo que se puede comprobar en la *Marina*, una de las piezas más convincentes que exhibe, y en los bodegones. Estos o los panes, ya que no usan de asociación anómala (ni siquiera en la barra con las hormigas) admiten suponer una faceta más atada a lo hiperreal, a la simple saturación de realidad. Pero también trascienden. La decrepitud de las cosas o la equívoca sugerencia de las «nueces-cerebro», ablandadas, encarnecidas, justificarán la búsqueda de ulteriores significados.

Se complacen los asuntos en una decadencia con algo de maligna, dura e ingrata a veces. pero no se ha de confundir el buen arte con los bellos temas. ni al contrario. el color, la rotundidad de formas y la factura minuciosa —todo compenetrado— contribuyen a los efectos, incluso a los desagradables, de Sabillón. las superficies quedan pulidas, con unos acrílicos que toman apariencia de lacas, para conseguir un acabado al modo que lo vimos en Capozzoli, nombre que conviene retener como referencia.

Quita Sabillón el sosiego, intranquiliza, asciende o desciende de los abismos. Si es lo que se propone, puesto que los medios le acompañan, logra su propósito.

4 DE MARZO DE 1979

## Galería Pepe Rebollo: Hoffman-Richter

Una pintura, como la que presenta Hoffman-Richter, cerebral y de corte especulativo por sus planteamientos, una pintura que además no queda muy explícita de tema o intenciones, ha de ser forzosamente minoritaria, quiero decir poco asequible para gran parte del público. Lo anotado no supone que, en un terreno plástico, sea buena o mala. En tal orden de cosas debo decir que resulta elegante y con calidad. Pero difícil de entender. Y no solo a nivel de asunto, puesto que ha de considerarse abstracta, con leves presencias biomórficas (o sea, de formas vivas) o por lo menos naturales, sino también por lo alambicado de sus propósitos.

Paul Hoffman-Richter, norteamericano, de origen ruso, se estrena en nuestra plaza y no teníamos datos previos sobre su obra. Al parecer es hombre de trabajo lento, minucioso, que no produce en cantidad. Trae, en consecuencia, originales de unos cuatro años, entre los cuales las fechas más antiguas las dan dos trípticos. No hay grandes saltos en la exposición, que responde a una estética unitaria, si bien las piezas anteriores, con aire de dibujos convertidos en pintura, inclinadas hacia el trazo gestual, de libre fluir, son más complejas, como más manieristas. Luego procede Hoffman-Richter a simplificaciones.

Desde el principio interesa la textura, con poca pasta, dejando casi lisa gran parte de la superficie, pero matizada y cuidadosísima. Hoffman-Richter explora, en este sentido, lo matérico. Reina, por otra parte, la forma sobre el color. El gesto cede ahora a los antropomorfos o a las apariencias hasta cierto punto minerales. La silueta se impondrá definida, aunque se integre en un contexto. Y no hay demasiado color, siempre en igual registro, con preferencia hacia los grises y neutros en todo caso. Avanza un mayor interés por el colorido, pero prima, hasta el momento, su cualidad: las sensaciones aterciopeladas, las levemente rugosas por rayado o estrías, lo acariciable, aunque de poquísimo relieve.

La ordenación de espacios asume vital importancia. Hoffman-Richter une varios soportes, redistribuye con citas superpuestas, crea zonas y transmite formas más allá de los límites. Sugiere o realiza la posibilidad de extenderse, la prolongación a dimensiones más amplias. La estructura, el modo en que se relacionan elementos y niveles, responde a un sesgo intelectual, poco penetrable. En el terreno puramente pictórico, sin embargo, una nota interior, ajena a la mente, se inmiscuye a la hora de realizar, como una liberación de impulsos, como un aporte sensible. Y crea un delicado factor de equilibrio.

1 DE ABRIL DE 1979

## Primera exposición en Pata Gallo: pinturas y montajes de Canyelles y Sapere

Pata Gallo anunció, ya desde su apertura en la característica calle del Temple, el propósito de convertirse en galería de arte. Y se inicia en tal actividad con una curiosa exposición que, por cierto, encaja a las mil maravillas con el espíritu del estable-



cimiento montado por Sergio Abraín y su mujer. En el local y en la muestra hay gracia y alegría, ráfagas de aire fresco y desparpajo joven. No confundir todo lo dicho con lo espontáneo. La vuelta a lo popular, a lo infantil, a la naturaleza o al baúl del abuelito, por tomar puntos bien varios, y hasta a la posible despreocupación, puede ser deducida de una cultura muy evolucionada, de un conocimiento muy posterior a la hora en que nuestra madre Eva tomó el fruto del árbol. Bastante de esa sabiduría hay en la nueva sala. Pata Gallo tiene estilo y lo confirma desde el primer intento.

Exponen Josep Canyelles, mallorquín, según creo, y Horacio Sapere, argentino, afincado en las islas desde hace un par de años. Trabajan los dos con intenciones próximas; pero individualmente y con características diferenciales. Me dicen que para su trayectoria tienen mucha importancia la poesía visual. Aquí, con todo, hacia la construcción de imágenes por letras o palabras solo apuntan alguna vez las primeras obras de Canyelles. En el conjunto se descubre más una suerte de recuperación mágica de ámbitos o realidades que se escapan en lo cotidiano. También un cierto ecologismo, del que las alusiones más precisas han sido propuestas por Sapere, mientras que, por ejemplo, la invocación al perdido mundo infantil se define más en Canyelles. También se insinúa algún principio conceptual y, dentro de él, la importancia del proceso. Las pautas a seguir para lo que ha de elaborarse están más claras en el argentino. Por lo que a Canyelles respecta, arriba, en cambio, a los objetos sin uso, como juguetes sin inmediata utilidad, que remontan al proceso-demostración. Los dos artistas colaboran, de cualquier modo, en un aspecto lúdico, de juego.

La diferencia se funda ya en los distintos materiales seleccionados. Sapere arranca de la pared, con lienzos acotados por cuadrícula, en la que incluye ángulos de color luminosos y otros elementos. Pasa a los cartones, los cuales, recortándose en relieve, sustituyen a las formas coloreadas planas. Ahora con plásticos, las cajas sirven de intermedio hacia los montajes en el suelo. Indica, en primer lugar, a modo de esquema, cómo podrán moverse, para después permitir que el espectador participe, lo que se sugiere con flechas. En la última fase, ya independizada del muro, un lecho de viruta teñida acoge plásticos como hierbas. Sapere busca, halla y proporciona una energía latente, de misterio y, a la vez, de muy próxima presencia.

Se sirve Canyelles, en el comienzo, de los signos gráficos, incluso de letras, aunque también existan ya, desde el principio, tablillas implantadas en formas geométricas sobre series de cromos. La madera es uno de sus intereses fundamentales en cuanto a material, material que persiste, como también las modulaciones, que vienen desde el grafismo originario. Este y la madera se funden en las cajas, que hacen salir los módulos de la superficie única. Luego, sobre la geometría base, se introducen palillos o cilindros —se acentúa la referencia infantil hasta en el color— con tres dimensiones. Y desemboca Canyelles en el objeto, más juguete de adulto que de niño. O bien en las telas rellenas, que reproducen aún lo gráfico.

No se busquen valoraciones por encima o por debajo de un arte más convencional. En su estructura, en su adecuación de medios a contenido, lo expuesto está bien. Es válido. Y atrae además. El montaje será saboreado por quienes lo aborden sin prejuicios. Se suma el hecho de que en Zaragoza se haya visto poco semejante.

29 DE ABRIL DE 1979

## Galería Atenas: Sendo

Interesante la obra del artista leonés Rosendo García Ramos, *Sendo*, nuevo en nuestra plaza y joven aún, si bien en su currículum se relacionan ya toda una serie de exposiciones, entre las que figuran ocho individuales, además de varias colectivas. Una característica destaca en su pintura: el movimiento. Este problema define, casi en monográfico, lo que ahora expone. Y un segundo aspecto propio, muy en consonancia con el anterior, es el carácter expresivo, con frecuencia incluso pugnante, de sus temas y modos en el decir.

No pretenderé que resulte novedad absoluta lo que Sendo nos propone. Pero apenas se ha visto por aquí. Considero fuera de propósito, a efectos informativos, referirme a un pintor que no ha expuesto en España y sobre el que no voy a discutir precedencias. Y he de preferir, como Sendo prefiere, buscar concordancias en el campo de la fotografía, con los estudios, por ejemplo, de dinámica en animales y figuras publicados por Muybridge. Nombre por nombre, esta es una paternidad que Sendo admite, y nos ilustra, de paso, sobre lo mucho que para él supone la cámara, ya que sin ella sería difícil concebir este repertorio de imágenes. La mayoría de los cuadros de Sendo vienen a ser como fotogramas de una acción, que se realiza sobre una pauta, sobre un espacio acotado.

La reduplicación, para producir sensaciones de movilidad, es casi tan antigua como la pintura. Pero el movimiento entra en el arte contemporáneo, de una manera específica, a partir del futurismo. Sendo lo toma, de cualquier modo, más literal, menos por concepto, que los futuristas. Lo apoya, desde luego, en la temática, y de ahí los asuntos deportivos, que tanto se prestan, como las artes marciales, o bien las carreras de galgos. Hay otras motivaciones menos directas de actividad, como en los dos cuadros más antiguos, que ilustran la Guerra Civil en Cataluña. Igualmente, la serie de caballos, más expresionista y desgarrada, casi afecta de tremendismo. O hasta, en fin, los «fuselajes» y el «paisaje emotivo», con tan poca excusa para describir, cuya dinámica se confía a la dicción.

El movimiento, en todo caso, no se limita al motivo. Se implanta en composiciones abiertas, por líneas oblicuas, por escorzos, por la cualidad del color y del toque, de la pasta. Han de añadirse los desenfoques de formas, cintas o señales de dirección, trazos-gesto y hasta algún ocasional salirse del marco. Se rompen —física y moralmente— las barreras que comprimían, que encerraban. Y aunque los recursos sean pictóricos, dentro del ingrato colorido, cuando Sendo recurre a la pintura, la eficiencia me inclina por sus dibujos, más fotográficos aún en el aspecto. Los componentes, en un resumen global, se manejan con exactitud y de acuerdo con el contenido.

13 DE MAYO DE 1979

## Triple exposición de Arranz-Bravo y Bartolozzi

El conjunto es importante, tan importante por el significado de las dos firmas que concurren como por la cuantía y representatividad de la obra expuesta, sin que poda-

mos quejarnos esta vez, como ante otros artistas, de falta de consideración a nuestra plaza. Por el contrario, Arranz y Bartolozzi dan cuenta de sí, dan su altura y medida, de tal modo que su aportación constituye uno de los hitos máximos de la temporada. Cualquier tipo de consideraciones, incluso las referidas a pequeños problemas de montaje, ha de entenderse en tal contexto. Tampoco el que Arranz-Bravo y Bartolozzi jueguen en público, de vez en cuando, a Tip y Coll, es un decir, o hagan otros números, incluso parecerse en exceso a una imagen de Arranz y Bartolozzi (hay mucho de espejo ideal, de autoadoración) invalida, en modo alguno, el hecho de que sean artistas del mayor interés en un terreno plástico. Y en muy varios terrenos. Más bien todo supone componente a tener en cuenta.

Aunque las gotas de humor, de ironía, o el espíritu malicioso con su pizca de pimienta, induzcan a ver su obra en el mismo tono, se considerará aquí que el comentario asume una función orientadora dentro de una muestra extensísima. Y ha de hacerlo en un doble sentido. De un lado conviene referirse a las personalidades y características de Arranz y Bartolozzi, puesto que si bien los enteradillos han de conocerlos muy mucho, son pintores a los que se ha visto poco por Zaragoza. Otro apartado se inclina por el contenido material por lo que en cada sitio se exhibe, ya que han ocupado tres salas (Torre Nueva, Atenas y Víctor Bailo), pretendiendo cuatro, según parece, de las que falló la Diputación. Esta última se destinaba a la secuencia antológica, por lo que ha sido imprescindible redistribuir. Sobre ello se volverá más adelante.

El dúo Arranz-Bravo & Bartolozzi, sociedad nominativa, tiene su gestación con los contactos en la Escuela de Artes de Barcelona. Eduardo Arranz había nacido allí, en 1941. Bartolozzi, Rafael Lozano Bartolozzi, viene de Pamplona, donde nació en 1943. Son bastante siameses, por lo menos en su carrera, desde que se juntan, allá por los sesenta. Aunque la mayoría de la obra mantiene un desarrollo individual y permite, por lo tanto, discernir los estilos de cada uno, han hecho también cosas en común, sobre todo gráfica, de lo que dan buen ejemplo las litografías de Víctor Bailo. Cuando trabajan unidos en el mismo empeño, aparte de impresiones, se corresponde casi siempre con las facetas más libres, menos —digamos— convencionales en lo artístico. Así, en cualquiera de los *happening* (sucesos, cuyo origen se remonta al neodadaísmo), en la colección de objetos encontrados (refiérase al «pop» o a la nueva realidad) o en labores tan insólitas como la fábrica decorada en la autopista, cerca de Barcelona, que es una cumplida fiesta de color.

¿Con qué relacionar los modos que descubren en el presente? No es fácil la simplificación, porque en Arranz-Bravo y Bartolozzi existe una especie de dialéctica entre lo clásico y lo anticlásico. Y no se proponen ser sencillos. ¿O sí? Parten como un grupo de pintores que, teniendo base de academia y en pleno auge de la abstracción (recuérdense los sesenta), revitalizaron lo figurativo. Hay en Arranz y Bartolozzi un poco picassiano. Neofiguración también, con sus deformaciones. Y Bacon. Súmense mencionados recursos del neodadá, del «pop» o del nuevo realismo. Más raíces surrealistas, por supuesto. Y arte lúdico, para divertirse. Hágase un combinado personal, para servir con la guinda de improntas publicitarias y de otros medios de comunicación. De casi todo participan ambos, y su cultura da para reconocerlo, si bien es

posible que les importe un pepino. No se agotan en etiquetas. Para entenderse, de los pintores que viven entre nosotros, el más próximo a los implicados es Pedro Giralt, que debió de ir por la misma promoción de Bellas Artes e incluso expuso con Arranz-Bravo, si las fichas no mienten, antes que el mismísimo Bartolozzi.

Entre las tres exposiciones la más rotunda queda, a mi entender, la de Atenas, con más espacio disponible. Sin la Diputación, donde se había previsto, se hizo inviable la antológica por separado. Así que en Atenas hay antiguo y obra última. De lo reciente (1978) destaca, en Arranz, la serie que dedica a Rodolfo Valentino, con trece originales, de los que cinco están en Torre Nueva (solo tres, según catálogo; pero cinco en realidad). Lo más próximo de Bartolozzi, en Atenas, es la pared de «donas» (1978-79). En Torre Nueva, las «dormidas». Respecto a cuadros mayores, figura el 77 en el *Lago de Bañolas*, de Arranz, y el 78 en las *Dones jardí*, de Bartolozzi, quien en el mismo año data *El Gran Garrofer* (este en Torre Nueva). Con la serie «Margodi, primer de gener» y la «Dúo», una de cada, se cuentan en catálogo doce originales; pero hay, entre Atenas y Víctor Bailo, ocho de cada artista.

En cuanto a etapas anteriores; ya se han aludido las dificultades para la antología. Sería gratificador poder seguir la línea de Arranz-Bravo, por ejemplo, desde *Dona, got, cadira*, del 68, con sus poéticos, desvaídos y pálidos azules y rosas, con límites, no obstante, firmes; pasar por la ruptura que inician los signos de *Tauleta de nit*; para encontrarse con la fragmentación de *Llit* (1971). Lo más completo reside en *Los visitantes*, como nueva fórmula de retrato, en la que Bacon ha hecho ya de las suyas. Los personajes se interpretan de acuerdo con su íntimo yo, y entra, consecuente, un aire surreal, a través de insospechadas asociaciones.

Con Bartolozzi tampoco cabe olvidar a los surrealistas, a lo que contribuye el erotismo. Gustaría igualmente trazar un esquema desde el *Ladrillo japonés* (1969) en movimiento, a la *Enmarcada* (1972) con su cuerpo-humo y ácido colorido. Se continúa más tarde con el sexo explícito de *Mitja and nit* (1973) y *Gat Italia* (1975). El plato fuerte ahora, en Atenas, es el autorretrato múltiple, *La camiseta*, que insiste en el azul y amarillo de la prenda a que alude, con factura que varía desde lo lírico hasta el «hiper», más inclusión de alguna escenografía excelente. Las dicciones pueden cambiar dentro del mismo cuadro.

Víctor Bailo exhibe, además de los dibujos (técnicas mixtas sobre papel), obra gráfica. Quedan expuestos los ocho aguafuertes de *Libreto-To* y litografías individuales o conjuntas. Hay otras ediciones en plan bibliófilo (tiradas numeradas, firmadas y todo eso), también disponibles, que acogen serigrafías, aguafuertes y litos. ¡Qué magníficos dibujantes son Arranz-Bravo y Bartolozzi! Tampoco son pocas las cuatro puntas secas de Torre Nueva, donde se podrán ver además cuatro esculturas en bronce. Ante tan numerosas actividades, parece inabordable referirlas pieza a pieza. A las obras de 1978-79 han de atribuirse la mayor parte de las afirmaciones y planteamientos de tipo global en el comentario. E insistiré en la mezcla de tradición plástica y espectáculo actualísimo, de vitalidad y absurdo, de sobrerrealidad y definiciones bien reales. Para añadir que Arranz es más duro, más cerrado de ámbitos, más intenso. Y Bartolozzi, con su erótica-poética, más flexible, más delicado. Los dos de una refinada elegancia, dentro de su aire progresivo.

27 DE MAYO DE 1979

## Galería Gastón: Pablo Bartolomé Serrano

Pablo Bartolomé Serrano es hijo del excelente y bien conocido escultor aragonés Pablo Serrano. Ni lo olvida ni permite que lo olvidemos con su escultura o con buena parte de ella. Ciertamente que las sanas asimilaciones, las influencias, y más si se toman de un padre, parecen lógicas y hasta pudiera resultar imposible evitarlas. Pero cada uno es cada uno e hijo de sus obras. Con Pablo Bartolomé (Montevideo, 1939) no estamos ya ante ningún chavalillo. Y cuando maneja sus propias uñas, muestra personalidad más que bastante. Así que no debería crear confusiones, como las crea a veces, con las obras de Pablo-mayor.

La exposición, por lo demás, queda cumplida y digna de verse. Los formatos no son grandes —ya se conoce la dificultad con las piezas escultóricas—, aunque sí rotundos de planteamiento. Trae materia definitiva, bronce casi todo, de lo que se exceptúan un par de escayolas. Yesos y dibujos (o a la inversa) ilustrarán el proceso de factura, como una especie de secuencia en el trabajo. Y los dibujos, desde luego, colaboran al montaje y acompañan bien a las distintas direcciones que se ofrecen en bulto.

Lo más propio de Pablo Bartolomé reside en los desarrollos verticales, en lo que él llama «proporciones», alguna más geométrica, más por planos, aunque con conjunto se inclinan por cierta humanización. Han de relacionarse con las «normas» dibujadas. Para el volumen, el ascenso rítmico se trata, en lo externo, a base de contra posiciones entre dorados a espejo y pátinas negras. Si un recurso ocupa el hueco, la estría, con el otro se valora la superficie más próxima. El mismo Pablo Bartolomé ha dedicado un texto a sus «normas», que refiere a la verticalidad de la naturaleza urbana.

Las «formas circulares» y las «palomas» están más cerca del padre, así como algunos de los múltiples pequeños, más figurativos (caso del *Toro*). En este aspecto escapan originales como la *Cara de niño* o *Estudio de un ojo*. También las cabezas, esa hendida en bronce o la escayola, traen el aire expresivo, la interpretación de los retratos serranescos.

Pablo Bartolomé dibuja y modela, quiere saber. Cuando se mueve sin deslumbramientos, configura un estilo, se define mejor. Su tentación es una hermosa tentación, que no ha de seguir eternamente.

27 DE MAYO DE 1979

## Pepe Rebollo: El «minimal» de Cecil King

De indudable y depurado esmero, con ponderación y gusto, yo diría, sin embargo, que la obra se queda un poco escasa. Me refiero a la exposición, solo a esta exposición, que Cecil King, un artista irlandés hecho y derecho, nacido en Born Rathdrum, en 1921,

nos trae a la Pepe Rebollo. Pienso que en formatos mucho mayores su trabajo pudiera adquirir otra resonancia, más acorde con la categoría y altura del artista. Es algo que se intuye y hasta se desprende, dentro de unos límites, de lo que ahora presenta.

Va todo sobre papel, óleo sobre papel exactamente, y en dimensiones reducidas. Y hay un par de tirajes serigráficos, hechos aquí, de propio para la muestra, que son dos variantes de colorido, en la misma dirección de lo que acompaña. Hora es de aclarar que el conjunto se apoya en la geometría plana. Cecil King practica un abstracto bien definido, cuyas raíces son neoconcretas. Entiéndase el último término, que no se opone a lo abstracto, precisamente como inclinación a formas puras, sin referencia de ningún tipo a la descriptiva reconocible.

Se puede decir —se afirma— que esta pintura entra en el llamado «minimal art». Y conviene, puesto que el caso encierra méritos bastantes, hacer aclaraciones sobre el concepto. Cecil King subdivide, modula el espacio por medio de líneas. Utiliza polígonos elementales y opone también zonas de color. Cuenta con lo vacío (color sin inclusiones en él) y un poquito con la textura. Por su delicadeza, por su equilibrio, por su cuidado, no cabe referirse propiamente a mínimas aportaciones en lo estético. No acomoda del todo en el carácter humilde, con el desprecio de las complacencias visuales, que entrañan muchos sectores del «minimal». Guarda aún aspectos decorativos. Sí ofrece, en cambio, una propuesta simple, próxima a las estructuras primarias. Siempre aparecerá lineal o bidimensional, poco complicado, atento a las acotaciones espaciales, lo que es principio de las fórmulas mínimas. Encaja, en fin, lo bastante en ellas, sin ser un prototipo. Y convendrá insistir en que unas formas sencillas no suponen, en modo alguno, falta de sensibilidad. Con frecuencia derivan, por el contrario, de la depuración. Y así se interpreta con Cecil King.

Exposición, en resumen, un tanto corta, de limitados módulos; pero interesante, con atractivo visual y teórico.

17 DE JUNIO DE 1979

## Galería Goya: escultura de Ricardo Mesa

En los últimos compases de la temporada, entre un cierto número de exposiciones sin excesiva enjundia, la del escultor chileno Ricardo Mesa es como una ráfaga refrescante, con su risueño encanto, con su jugoso juego de gorduras, con su gracia para modelar y muñir bien nutridas señoras, en una asamblea de ángeles femeninos, deliciosamente desnudos. Las «gordas» de Ricardo Mesa, en fin, arrancan sonrisa y beneplácito. Ciertamente que no parecen faena de altísima importancia, sobre todo si por el asunto se ha de medir. Pero, motivo aparte, que también vale, hay escultura sin más. Y no es poco.

A Ricardo Mesa le habíamos visto alguna cosa en el Museo Allende, cuando por aquí vino. Se ha servido de malla metálica para delimitar torsos, como en un vacío acotado, consiguiendo piezas de más envergadura que las de ahora. Esto es una faceta diferente. Y aunque pienso que la crítica se ha de enfocar sobre aquello que se

expone, particularizando, ya que otra cosa sería hacer refritos sobre opiniones previas, puede ser útil a un propósito informativo la mención de obras anteriores, que complete la imagen del artista. Sigue Mesa dos caminos paralelos, y el que nos trae es como la hija menor, la niña juguetona.

Véase el conjunto de gruesas damas, desde los colgantes móviles hasta las «minigordas». Casi todo es barro cocido, labor de ceramista; pero hay también una madera y dos mármoles, así como tres dibujos, más angélicos aún, que parecen querubines de un cielo su miajica carnal, si bien amoroso y hasta casto. Las superficies del bulto son pulidas; las masas, de tendencia ovoide, se rigen por ritmos orgánicos, que hacen emerger del núcleo la terminación de brazos, piernas o rostros, y se contrasta, a veces, lo ornamental, e incluso el colorido de un cabello en curvas ondulaciones. Mesa es repetitivo en su gusto temático, con sus grasas Venus, de una renovada prehistoria, que hoy se modernizan por el gesto, nada hierático, en la coquetería o en la humorada picardiosa.

Lo lúdico, el placer propio, cuenta, desde luego. Uno se puede cansar —Mesa lo insinúa— del trascendentalismo al esculpir, del empaque y la afectación que corroen a más de un artista. Y divertirse un poco. Que hasta la conversación menos profunda, cuando se sabe conversar, denota inteligencia. Con una a otra descripción, Ricardo Mesa organiza movimientos, volúmenes, en escultura. Lo suyo.

8 DE JULIO DE 1979

## Montaje objetual en Pata Gallo

Cada galería cierra, para el paréntesis de verano, según su línea y aficiones. Ello me ha servido para un somero análisis, con la idea más positiva posible, de lo que distintos locales de exposición presentan y pretenden en una temporada. Y así ha de convenir también con Pata Gallo, que apenas lleva unos meses en el oficio —abrió en marzo último—, pero marca una orientación indudable hacia las experiencias y derroteros en punta.

Ahora Pata Gallo, como despedida por el momento, monta una muestra de lo que llama «poesía visual». Esta manera de decirlo puede que no aclare mucho las cosas, ya que lo expuesto apenas guarda relación con lo que muchos han de entender con tales palabras. Por lo menos no, si se buscan las disposiciones de tipografía o caracteres como imágenes o la optofonética, al modo dadaísta; o bien las fórmulas de poesía simultánea. Ciertamente el poema visivo ha derivado en ramales dentro del terreno conceptual, en «Mixed media» y hasta en el *happening*. Y de un *happening* matérico, de un suceso, no anda tan desencaminado lo que se ofrece. Pero lamentaría enlazar el asunto con las cien mil denominaciones contemporáneas. Se trata aquí, sobre todo, de una intención.

Pata Gallo dio a luz a Perro Verde, que es un campo de acción, un modo de establecer contacto con el público, por medio del correo, que ya hizo una entrega con dibujos, texto poético y montaje objetual. Busca y propone que se responda y participe.

También la exposición, de parecida forma, pincha para que el visitante colabore, se introduzca y se divierta. Es lúdica, para gozarla, para estar, para aceptar. Aprovecha todo lo disponible, en materiales más bien pobres, con algún aire de objeto encontrado: escaleras, cajón, cañas, radiador eléctrico, juguetes, pan florecido en tubos de plástico, jergón, muebles, etc. El problema es la medida en que puede resultar trivial, de puro pobre, no solo por materiales, aunque se disponga con gracia y gancho.

El montaje partirá del suelo, con su espuma, paja y confeti. Excede, desde luego, el muro, para constituir un ambiente. Hay columnas textiles envueltas y un armazón metálico con papeles de colores. También colgantes y cajas. El pintado y las láminas de colores unifican algo. Y se hace escenificación, como en el caso de la máquina (su funda) y el portátil, o en el cubo y la escalera. La música contribuye al efecto. Y he de esperar que no constituya una fiesta desconcertante, porque es otro mundo del que solemos ver en las galerías. Pata Gallo se define, se diferencia. Y a mí, sin comparar ni referir esto a otras posibilidades artísticas, me interesa. Creo que, además, remueve y sirve. En todo caso, bueno es verlo.

7 DE OCTUBRE DE 1979

## Sala Luzán: Lucio Muñoz

Lucidísimo Lucio, el que nos trae la Luzán, en una muestra de primera categoría, con la que abre su temporada. El conjunto es coherente, dentro de la lógica evolución en unos cuatro años; tiene envergadura, con originales ambiciosos, rotundos y de dimensiones; proporciona imagen del artista en su trayectoria; e incluye también obra actual, con la que se da fe de permanencia en un estilo y problemática. Se me ocurre que Lucio Muñoz es muy inteligente. Posee, en otro polo, sensibilidad, preparación plástica y manos. No sé decir si una de las cuatro cosas tiene más importancia para su pintura. Todas cuentan.

Lucio Muñoz (Madrid, 1929) es un artista fundamental para el desarrollo de nuestro abstracto matérico. Aunque las etiquetas conlleven algo de peligroso, han de convenir en ocasiones a la función crítica, como medida orientadora, que sitúe y facilite. Por matérico, pues, se entiende aquí la tendencia de abstracción en la que el material domina como medio expresivo. Suprimir los procedimientos tradicionales — o combinarlos con otros nuevos — se justificará tanto más en la medida en que el pintor necesite imprescindiblemente, el vehículo que selecciona, para una adecuada expresión.

Se sirve Lucio Muñoz, de modo reiterado y predominante, de la madera, que ha llegado a ser el material característico de su obra, como los sacos para Burri, o las arpilleras de Millares pongamos por ejemplo. Hace, a partir del soporte, ya velado por pigmento, una suerte de esculto-pintura, ya que trabaja en relieve, con añadido o *collage* de piezas. Se implanta así una forma neta sobre el fondo, que luego se incide, se talla, se estría, se quema —en su caso— y se termina con pintura.



El momento en que tales expedientes supusieron un choque de vanguardia ha pasado, por supuesto, en nuestro país. Pero los valores de Lucio Muñoz no residen solo, ni con primacía, en la novedad. Lucio, que compone con equilibrio; que ve el color, aunque la mayor parte de su obra resulte austera, como bajo el influjo del ambiente castellano; Lucio, en fin, que siente la forma, no es un mago temporal, que manipula novedades y se agota con ellas. Aparte de seguir con interés sus periplos externos, ya le hemos visto por Zaragoza varias veces. La última en 1975. Ello aumenta la oportunidad de que su exposición recoja ahora cuadros a partir de 1976.

No es del todo sencillo seguir la cronología, puesto que debe buscarse en las firmas y datos; pero se advertirá, sin duda, el paso desde las obras más dramáticas, con más desgarró y claroscuro, con más sangriento color, con más violencia en la acometida (1976), a través de un interludio en el 77-78, hasta las más suaves, cromáticas, líricas versiones del último año. Desemboca en algo más dulce, un poco más diluido, con menos garra y más cuidado estético, que se impregna de mayor delicadeza.

La suma hace patente, sin embargo, su unidad. Descubre como un problema único en los planteamientos, hasta repetitivo, propio del que ha encontrado el ajuste de recursos y la definición personal, si bien las dificultades y enfoques plásticos varían de una a otra vez. Ni siquiera el dibujo o el grabado escapan a los presupuestos generales. Hasta la gráfica, sobre todo en color, parece reproducir calidad de madera. Y entre los dibujos, siempre cumplidos análisis de formas, se hallarán a modo de croquis o programaciones, muy terminadas, con cierto aire explicativo, ya que parecen relatar el proceso del trabajo.

Exposición, en resumen, muy seria, que nos trae un lúcido artista, siempre fiel a sí mismo en su materia y en sus concepciones, y con un alto nivel de valoración.

7 DE OCTUBRE DE 1979

## Galería Costa-3: Hermann Waldenburg

A Costa-3 le vamos a dar cualquier día un premio, si se considera su línea, con una clara directriz, y por lo mucho que hace en el terreno de la gráfica, ya sea para cultivo de nuevos coleccionistas en la modalidad, ya sea en favor de los profesionales, que supongo agradecen el abanico de recursos técnicos, siempre de altura, cuyas posibilidades de análisis brinda.

Y puestos a premiar, tampoco sería descabellado darle su medalla, por el dominio de la técnica, al artista germano, de Alemania Oriental, Hermann Waldenburg, que se las sabe todas en el aguafuerte o más bien en las variantes de aguatinata. Dice Teresa Grasa, buena conocedora, que Waldenburg «... consigue toda una gama de variaciones y degradaciones difícilmente superables». Y es bien cierto. Aborda Waldenburg el aguatinata con una capacidad de matiz casi imposible. Usa, según creo, polvo, de asfalto, muy fino, aunque también haya algún caso de resinas. Ofrece tira-

jes de una gran precisión, a partir de una o dos planchas, con una, dos o tres tintas: verde y rojiza, o tal vez ocre, sepia y rojo, por ejemplo. Abunda más, sin embargo, el tono único.

Se definen unos temas e intenciones patentes. Abundan los motivos vegetales. Aunque se incluyan algunos pájaros y hasta personas, serán las plantas, sobre todo, las que proporcionen una versión de la naturaleza, sometida a un cierto mecanicismo, a un orden que asusta más de un poco, a unas urbanizaciones o a una imagen industrial omnipresente. La geometría, las perspectivas, la repetición de elementos, en fin, nos trae, a través de la forma, un contenido alucinante, que apenas se aliviará con sugerencias más biológicas, del sexo, fálicas incluso. Da miedo esta racionalización de lo natural, y más si se propone como única supervivencia posible. Acaso sea, por ahora, testimonio de aquello a que han llegado los viejos países.

La perfección alemana de Waldenburg acompasa perfectamente estos frutos y tallos, su sentido, con una manera de decir. Las impresiones son excelentes, monocromas o no. Parece ir a mayor rigidez, impuesta a los motivos, que se encierran, mientras amplía recursos. Las dos o tres tintas están, casi siempre, en la última etapa. Que renuncia a las pocas calidades sensibles anteriores, para concentrarse en un mecánico, acerado y sugerente, eficacísimo y puro terminado material.

14 DE OCTUBRE DE 1979

## La fiesta de Ocaña en Pata Gallo

No es una exposición —o no solo una exposición— lo que acontece. Es un festejo. Se inicia en la calle, con farolillos y cadenetes, para seguir en la sala, que se alfombra de pino, ahora con montajes, con escenografía, con muñecos y ambiente, con «incienso y romero», con Virgen y velatorio: es Ocaña. Es un espectáculo. También hay pintura; pero todo lo demás la arropa y la mece, la presenta y la ilumina, la encubre y la descubre. Así que hablar de pintura, solo de pintura, no ha de ser adecuado.

Ocaña es un inteligente Ocaña, un sensible Ocaña, un complejo Ocaña, que no se ha de trivializar con tres fases o una leve crítica en contra o a favor. Puedo suponer que de todo hubo, dada la obra y el que la hace. Pero al que esto escribe solo muy relativamente interesan los juicios de valor, aunque en ocasiones haya de abordarlos. A mí la presencia de Ocaña me parece maravillosa, en el más puro sentido, en el de un suceso extraordinario, que admira, como los milagros, como los prodigios. Y se trata de un prodigio lleno de humanidad. El resto es cuenta suya. Y de quien sepa leer su obra. Se podrá, acaso, ofrecer una descriptiva, introducir.

Véase el local con sus galas. En el testero, un altar andaluz, con la *Blanca paloma*, a la que escolta una paloma blanca. Podría ser una secuencia de Nuestra Señora del Rocío, pintada al huevo, envuelta en flores de papel —y naturales—, con velas, angelotes y beatas de bulto. Cuadros en las paredes, muchos cuadros. En otra habitación velan a la difunta, novia-muerta, para dar susto al miedo y la ironía. También, hachones, Cristo y ataúd. Lloronas y hojas secas. Hasta en la mesa, rosquillas y aguardiente.

Se supone, de cualquier modo, que hay que hablar de pintura. Y la verdad es que la de Ocaña tiene gancho, al que contribuye un efecto acumulativo. Hay algunas mayores y un alto número en pequeño formato, hasta el papel de fumar. Todo lleno de color, sean naipes floridos o Inmaculadas o Divinas Pastoras; sean autorretratos o fragmentos, a modo de crónica, de una historia personal, como en el incidente de represión. En alguna medida, el conjunto constituye como un espejo múltiple, que multiplica a Ocaña.

Más que ingenuo —y se hace, poco a poco, con la mucha actividad, sabio— es popularista, vive y se nutre en lo popular y religioso a su manera, en la que siente los sentires del pueblo. Volvería a ser menospreciarlo pensar solo en una sátira, o principalmente, hay, por ejemplo, un recrear de infancia trascendida e inmensa capacidad de expresión. Pero faltarán otras cosas por decir. Tal vez incluya de Murillo a Picasso, entre las gentes de su Andalucía; tal vez expresionismo o fiesta; o exhibición, junto a líricas intimidades; o estética y desgarró. Existe un inagotable y maravilloso Ocaña.

4 DE NOVIEMBRE DE 1979

## Hundertwasser en el Museo

Durante casi toda la semana ha seguido abierta, aunque ya no lo estará cuando esta página se publique, una exposición dignísima de comentario: la de Hundertwasser. Por circunstancias personales, que se suman al hecho de que solo se le han concedido a la muestra una docena de días, ha sido forzoso visitarla con precipitación. El asunto merecía más, aunque ya comprendo que estas itinerantes del Ministerio de Cultura comportan exigencias de programación en distintas plazas.

Friedrich Stowasser, que firma Hundertwasser, es un artista austríaco (nacido en Viena, 1928) capaz de las mejores fantasías. Que tal vez no sean tan fantásticas. Sus campos de actividad son múltiples; pero uno de los más atractivos, también de los más rabiosamente actuales, es el de integración en la naturaleza. Hubiera sido un verdadero regalo ver maquetas de sus proyectos arquitectónicos. Se montaron fotografías y textos en paneles, con material, en gran parte, de la exposición que hizo en La Albertina, de Viena, en 1974. Imaginen una autopista (una de las cosas más feas y antiecológicas del mundo) que se hace verde, invisible e inaudible. O bien una casa en forma de ojo. O con el techo sembrado de hierba. Se le ocurren a Hundertwasser viviendas en negativo, en torno a patios excavados. Y también jardines colgantes o rascacielos silvestres. Es un teórico, además, subyugante, capaz de convencernos hasta en un manifiesto sobre el humus.

Además de las fotografías y escritos, constituyendo el grueso de la muestra, se trajo obra gráfica. Hay estampaciones a partir de madera japonesa, serigrafías, litos y alguna modalidad de grabado diferente sobre la citada. Puesto que ya no son accesibles, limitaré el criterio de evolución, aunque en definitiva, si se pusiesen en orden cronológico, han de ir de más simple y color menos llamativo hasta tirajes más sofisticados y tonos intensos, incluso metálicos por su brillo. Muchas tiradas se fijan sobre los 200 ejemplares; pero otras llegan, hacia el final, a los 3000 y hasta los 10 000.

Si se prescinde de un aporte tan industrializado —y aunque no se prescinda—, rueda ante los ojos un maestro de la gráfica. Traigo al recuerdo algún excelente cartel, como el de *Los Juegos Olímpicos de Munich*, donde el detalle no hace perder la entonación y aspecto unitario. Y no le va a la zaga el del filme de Peter Schamoni. Se descubre un magnífico colorista. Y Hundertwasser está para la estampación, como para la arquitectura, lleno de ideas y recursos. Admite un toque de ingenuismo sabio. También desarrollos formales a lo Paul Klee. Y una buena dosis, profunda dosis, de orientalismo. Sus espirales, la geometría que le cumple, como símbolo de vida y muerte, parecen salir de los «mandalas», de la iniciación mística. O ser, como muchos juegos, de origen iniciático. Entra, por otra parte, lo ecológico. Y la lluvia. Y las olas. Y el amor. Y el tren. Y la casa. Un imaginativo, inventor, Hundertwasser.

16 DE DICIEMBRE DE 1979

## Premio de Pintura Casino de Zaragoza

El que escribe, que ya envejece en su quehacer y ha conocido concursos de las más diversas clases, está un tanto perplejo con los avatares de este, del convocado por el Casino de Zaragoza. Incluso llegó a sospechar brujas, donde seguramente no las hay, por más que no fuera el único en sospecharlas. Y ensalmos y encantamientos corren como el rumor del río.

Los rumores, de cualquier modo, aunque sustituyan a la deficiente información, que en este caso ha sido poco feliz, no deberán tener crédito, sin más probadas instancias. Aquí se prefiere una postura positiva. Y esta comienza por decir que la convocatoria es una excelente iniciativa del Casino. No hay lugar, como está el asunto, para críticas facilonas ni para echarse encima del que hace algo. Porque lo más fácil es, por supuesto, no hacer nada. El certamen, muy bien dotado, puede constituir en el futuro lo más serio con que cuente la ciudad. Y no es cosa de asesinarlo en flor. Reclama, ya desde ahora, el agradecimiento para el Casino, por encima de que uno crea o deje de creer en los concursos tradicionales.

Como segunda cuestión a dejar en claro, se confía, por principio no solo en la absoluta honradez, sino también en la competencia del jurado. Me constan, por otra parte, los conocimientos y categorías de los que lo integran. Debo advertir, sin embargo, que la constitución de tal jurado no se hizo de acuerdo con las bases, a menos que se quieran retorcer los conceptos. Y es grave. Siéndolo, aún lo sería más si la omisión o el cambio fuese producto de presiones. Otro fallico, de menor cuantía, pudiera residir en que se soliciten cuadros «enmarcados con sencillez», para aceptar montajes no tan simples. Unos y otros piensan de modo muy diverso sobre lo que es sencillo.

Las bases hay que respetarlas, porque son ley y garantía para el que concurre, que ya teme más de la cuenta las manipulaciones. También convendrá que se replanteen puntos como la premura que implica la aceptación de obras hasta el 30 de noviembre, para inaugurar, ya resuelto el concurso, el 8 de diciembre. Fuera de que la exposición dure solo diez días, plazo escasísimo.

Quedó desierta la Medalla de Oro, cosa prevista en la convocatoria —convenza o no— puesto que se admite sustituirla por cinco premios, a modo de accésit. Me parece que se pudo conceder, visto lo que hay. La plata de Lecea pudo convertirse en oro. O alguno de los restantes galardonados, según criterio. O hasta tres o cuatro de las obras no premiadas. El nivel es muy bueno, lo que no resultará extraño si se piensa que, sobre 212 originales, la selección, durísima, admitiría 37. Esta vez justificaremos un salón de rechazados, tal vez sabroso.

La lista de honores, en su conjunto, se ha ido un poco por lo espectacular, de lo que han de ser ejemplo las montañas oscenses de la Medalla de Bronce, concedida a Leoncio Mairal, artista que continúa con su técnica de toques para la luz sobre la tinta oscura, con la que sirve un cuadro muy digno de aprecio. Queda comentado, más arriba, que la Medalla de Plata, el escudo de Aragón deshecho, obra importante de J. de Lecea, pudo ser de oro. Y lamento no poder dedicar espacio ni siquiera a los artistas distinguidos. Si la exposición durase algo más, volvería sobre ella.

El primer accésit fue para Miguel Ángel Albareda, con un paisaje muy valiente, de textura rugosa, merecedor de cualquier premio. Es más problemático, a mi entender, aunque atractivo, el segundo, el de Alfonso de Bas. El tercero, bien conseguido, con su efecto de espacio y luz, y su *collage* a lo Farreras. Como el cuarto, el de Gregorio Villarig, rotundo de forma y más amplio de color que otras veces. En cuanto a Lázaro Bello, recibe el quinto con una aportación sólida, de tramas e improntas en la materia, que nos traen el recuerdo de Torcal.

Sin tiempo para referirme a todas las participaciones, de las que unas 25 necesitarían más de un par de líneas por cabeza, quiero quede constancia de algún curioso fenómeno. Por ejemplo, de que no se hayan considerado personalidades como las de Albiac o Baqué Ximénez, no tanto por la firmeza como por la entidad de sus cuadros. Pero aún parece más difícil dejar fuera de medallas a Martínez Tendero o a García Torcal (este pudo ser incluso la de oro), cuando la huella de su obra se advierte en muchos de los restantes. Respecto a Torcal, véase lo dicho sobre los recursos de Lázaro Bello. Suma y sigue con Sesé y hasta con Fortanet. Con Tendero relaciono a Buisán, lo que es muy claro e igualmente, por distintos conceptos, a Villarig. Deseo, aunque no confío, que admitan las paternidades, más que como mengua, como constancia visible.

Reclamaban mejor suerte Moreo, Aransay o Cásedas, por citar solo tres. Y me han interesado bastante, por muy varios motivos, Gay Molíns, Antonio Asensio, Ferrer Millán, Manuel Navarro, María Pilar Burges, Antonio Fortún y Concha Duelos. Es un botón de muestra porque, para ser justo, casi todo merecería detenimiento.

6 DE ENERO DE 1980

## Pepe Rebollo: Ernesto Fontecilla

Pepe Rebollo ha realizado, desde sus comienzos, una notable labor de galería. Y gusta verle otra vez en la brecha, dispuesto a traer buenas cosas, como siempre, tras el momentáneo paréntesis en sus programaciones. La exposición de Fontecilla sirve a

modo de reapertura, y puede considerarse la primera de una nueva etapa, aunque haya tenido por delante una colectiva inaugural, que ya comentamos oportunamente. Se desea a Pepe Rebollo, desde aquí, el mejor éxito y una larga, fructífera, permanencia. Es como un positivo augurio para el año que se inicia.

La pintura de Fontecilla, de Ernesto Fontecilla, artista chileno, ahora afincado en Barcelona, tiene impacto y peculiaridad, por más que la muestra no llegue a módulos mayores. Trae Fontecilla obra sobre papel, acompañada de algún lienzo, que no se sale de estilo. El conjunto es de factura reciente. Y hasta se diría, por lo que de reproducciones, anterior, le conozco, que emprende una fase renovada, más sutil, con menos violencia en la deformidad característica. Porque conviene decir que Fontecilla traza sus figuras con una especie de deformación inquietante, aunque su dosis varíe y hoy sea capaz de conseguir resultados con menos agresividad de apariencia. Incluso adjunta un pequeño paisaje.

Sus protagonistas, de cualquier modo, son aún seres torcidos, como en una extraña bizquedad, como por un efecto óptico. Y se sospechan no tanto malvados como pacientes de alguna tara, viciosuelos tal vez, en el submundo de la inteligencia, fuera de normas. Una ambigua y reincidente sonrisa, una proporción inadecuada, imponen su aspecto. Parece haber pasado Fontecilla todo un aprendizaje expresivo, desde Goya a Bacon. Y parece también digerirlo ahora, suavizándolo.

Se hallará curioso que los recursos de Fontecilla, los elementos materiales, la elegancia del dibujo, el preciosismo del color —concretado en el timbre y tonos del pastel—, contradigan, a primera impresión, el contenido y hasta las descripciones. Creo, no obstante, que este es uno de sus hallazgos; que aún desasosiega más la relativa hermosura. Hay un contexto nostálgico, como una apelación a los comienzos de siglo, que roza sugerencias simbolistas, y en el que tampoco será accidental el regusto de Picasso.

Cuenta, sin duda, el recuerdo, la introspección de Fontecilla. El que se precisen los rostros solamente (o algún detalle suelto) apunta al mundo recordado, donde no todo se define de igual manera. Junto a ello, una estética —no un realismo— afín a la fotografía: un enfoque concentrado que deja lo demás como en desvanecimiento. Si no estamos ante una muestra definitiva, de máximas calificaciones, ha de quedar en claro su indudable interés. Y ha de valerle, desde luego, su calidad formal y su propuesta de sentido, de inquietud. No pasa sin huella. Ni es una de tantas.

3 DE FEBRERO DE 1980

## Sala Luzán: Salvador Soria

Muestra importante la de Salvador Soria, cuyo peso físico y envergadura responden a la gravedad y magnitud con que se plantea su estructuración en un terreno plástico. Se sitúa a Soria entre los informalistas, tendencia en la que ha de permanecer

desde el momento de mayor auge (segunda mitad de la década de los 50), y se le sitúa en tal contexto, más que nada, por sus texturas, por los valores táctiles. Pero la calificación, que no hay mucho inconveniente en aceptar, debe ser matizada. Porque su informalismo lo es, sobre todo, en un sentido matérico, en el de la importancia que confiere a los materiales y al modo de tratarlos. Obra matérica, por lo tanto, que también podría introducirse en el capítulo de la esculto-pintura, puesto que adopta volúmenes reales, si bien su enfoque es pictórico y no el de un relieve. Llamemos a Soria autor de «objetos tridimensionales», como apunta Valeriano Bozal.

El informalismo de Soria requiere aún otro límite más serio, ya que se contrapea, se equilibra, con una construcción rigurosa, con algo de geometría y bastante de regusto mecánico. Su modo de estructurar —y Soria lo hace muy bien— parece venir de y acoplarse a la arquitectura. La realización es tectónica en más de un sentido. Simpatizará, por otra parte, con el muro, al que se integra y posee un indudable sabor muralista. La capacidad de expresión, a través de los elementos matéricos, da todavía un polo que no se ha de olvidar en el conjunto, porque aquella especie de maquinismo se humaniza, arranca de lo natural y vuelve irremisiblemente a su origen. ¿De dónde trae Soria tal equipaje?

Salvador Soria es natural de Valencia, nacido en el año 1915, y ha residido unos 15 años en Francia, para regresar a su país en 1954. No creo, sea como fuere, que su pintura tenga mucho de francesa. Atravesó, como algunos de los abstractos más considerables, una etapa figurativa previa, que dura casi hasta finales de los años 50. Más tarde vuelve alguna vez a lo descriptivo, al menos relativamente, como en el caso del original de 1965, ahora expuesto, que recompone una especie de forma humana deshecha, carcomida, colocada entre cañones, como una alegoría de la industria de guerra. Pero la mayor parte de lo que Soria nos trae es abstracto.

La exposición recoge datas desde 1958, es decir, de más de diez años, ya todos ellos en plenitud del estilo que se ha hecho característico en Salvador Soria. A su hacer típico, a lo que ahora se exhibe, se refiere cuanto, a manera de encuadramiento, se comenta en los primeros párrafos. A partir de la nota más antigua, con el hueco como cosido por la red de alambre, desarrolla ya el gusto por las coloraciones austeras, terrosas, oxidadas. Actúa Soria sobre madera o telas metálicas (también tramados en la madera), para superponer planchas aparentes, que en realidad son conglomerados de hierro, zinc, latón o bronce, cuyo tratamiento, por oxidaciones o sulfuraciones, proporciona el colorido. Dominan los tonos del óxido de hierro, a los que se añaden los grises, algún verde neutro y los dorados bronceíneos, además de la madera ennegrecida, como quemada. Las superficies se proyectan por las formas, en las que se ven tornillos, tuercas y clavos, más que para unir las al fondo, para sugerir una labor de ensamblaje. Y el plano se rompe también en profundidad, con algo de geológico, para abrirse al muro, con presencia de espacialismo.

Incluso la serie grabada, muy consonante con el resto, quiere huir de la superficie única. Esta preocupación espacial da nuevas dimensiones a Salvador Soria, a un Salvador Soria que crece en potencia, con los años, sin perder identidad.

10 DE FEBRERO DE 1980

## Pepe Rebollo: Josep Uclés

La exposición de Uclés entretendrá, caerá graciosamente, a buena parte de la progresía. Y ha de herir algunas otras sensibilidades, aunque el cotarrillo anda curado de espantos. Y ya no se asustan ni las viejecitas. Mucho del posible desagrado, querido de manera deliberada por el autor, reside en los asuntos, en ese travestismo con un ambiente de cabaret para enteraduelos, como de barrio-chino-barcelonés. Sexo bien explícito, muy al aire, entre plumas y lentejuelas.

Todo eso de la interpretación psicológica del arte, ya desde el padre Freud, le parece al que esto escribe muy bien, la mar de bien, casi divino. Claro que «gauche divino». Puede ayudar a ver mejor la obra. No la hace ni buena ni mala. Así que no entraré en la personalidad del autor. Aclaro, en su beneficio, que preocuparse no es lo mismo que identificarse con un tema; que los bufones de Velázquez no lo hicieron bufón, ni los aquelarres pusieron cuernos a Goya.

Pintar, que es lo que importa, Uclés lo hace de modo bien válido. Sobre todo, por el dibujo. Será informativo decir que Uclés viene de Cataluña y arranca de ambientes artísticos catalanes, aunque se le advierta una dosis de exotismo, como del Oriente en tópico de misterios, o del sudamericano que se tragó la selva. No sé de dónde lo saca. Sí es patente, en cambio, la raíz del magicismo catalán. Y aún tiene más impronta mágica el original más antiguo, el *Gato*, según creo. Pero siempre quedan cosas: más gatos, lagartijas con alas, estrellas y lunas. También distribuye tales motivos por las paredes, como montaje, que se completa, en las vitrinas, con soldaditos disparando al Talo tótem y demás gracias.

Más seriamente, en las realizaciones pintadas, el lecho básico de negro, blanco y gris se trata con habilidad, con excelente sentido de luz. Entra así fácil el colorido, suave a veces, mientras otras salta en rojos labios y lenguas puntiagudas como navajas —las hay— traperas. La purpurina, con sus platas, proporciona elementos ornamentales, que conjugan sin reparo. Tal vez el conjunto tenga, salvo en obras clave, como la del atraco y alguna otra, un tantico de frivolidad. Temáticamente podrá ser voluntaria. Pero ello no ha de arrastrar al artista hacia la ilustración, huyendo de otros problemas.

En un segundo nivel, Uclés provoca a los espectadores con su expresividad exagerada. Y en un estrato aún más profundo, se insinúa el símbolo; las máscaras y los disfraces se cargan de significados, de la ocultación inquietante de cada día.

9 DE MARZO DE 1980

## Galería Pepe Rebollo: Manuel Quejido

Que desde lo conceptual, con alguna frecuencia, la pintura se haya convertido en una reflexión sobre pintura, el arte en una serie de proposiciones sobre arte, no ha de sorprender demasiado a los que se mueven, más o menos enteradillos, en este



difícil mundo. Lo que me interesa aquí, lo que distingue a Manuel Quejido, es otra cosa; es la renovada valoración de lo plástico, de lo pictórico, y hasta la vertiente cultural que supone el conocimiento y estudio de los maestros. Quejido se descubre —ciertamente— como intelectual, pero no quisiera que, al haberme referido a conceptualismo, pudiese confundir, inclinando a pensar en una obra donde no cuentan las realizaciones, la mano ni el oficio. Por el contrario, Quejido aparece como puro gozo en el hacer. Su ideología pasa por la lluvia del color. Solo a través de ella se tornará visible.

El que haya reflexiones de origen conceptual no ha de equivocarnos. La tensión y el carácter contradictorio entre la teoría y práctica, no siempre fáciles de superar, se resuelve aquí a favor de la factura. A primera vista la obra se ofrece como simple y pleno recrearse en el colorido. Y no falta una apariencia, solo apariencia, de ingenuidad, que se desvanece a medida que se encuentran elementos, transcripciones, de arte histórico, sobre todo de pintura francesa: de un Cézanne, por ejemplo, para citar lo más claro. Esta recuperación, tan consciente, que abarca diversos ámbitos, pero con mucho acento en el vecino país y desde el posimpresionismo, me sugiere un paralelo con otro pintor. Para los que lo recuenten, sin duda ha de ser útil relacionarlo con Juan Antonio Aguirre. Claro que la obra de Quejido resulta más a lo grueso, como más de acción, más libre.

Cuelga Quejido tres imponentes cuadros, en grandes dimensiones, más seis cartulinas, en las que toca motivos semejantes a dos de las obras mayores. El aire de primera mancha, abocetado, afecta a la totalidad. Pero no las notas más pequeñas, no tendrían que ser obligatoriamente bocetos de las más amplias, que quedan, a mi entender, también más rotundas, en lo que influyen las medidas y el más nítido tratamiento. En cada tema se plantearán variaciones. Algo (puede ser una puerta) se selecciona como objeto, capta, seduce y pide diferentes registros.

Puesto que Quejido nos inclina hacia un discurso teórico y sus ideas no son demasiado explícitas, demasiado fáciles de leer en lo pintado, aclararé, hasta la repetición, dos aspectos. En primer lugar que, incluso sin recurrir a más profundos niveles, Quejido despierta interés y produce impacto. Vale la pena. El segundo aspecto se resume en el deber de insistir sobre la aparente contradicción de plantearse ahora, actual y progresiva, una pintura que tanto se vuelve al pasado, para algo más que una búsqueda de modelos.

30 DE MARZO DE 1980

## Galería Jalón: Eduardo Salavera

Salavera, el zaragozano Eduardo Salavera, artista que siempre proporciona algo de interés, expuso a finales del 78, con un asunto casi monográfico, muy agresivo, que se inspiraba en la suntuosísima y subvertida pompa clerical. El tema le sirvió, sin duda, como puente y paso desde sus actividades en el Colectivo. Pero hoy trae otra

cosa, con menos de crítica y con unos presupuestos casi exclusivamente plásticos. Alguno se extrañará de verlo en un mundo más lírico, de sensibles berenjenales interiores y exteriores. Eso si no se recuerdan los dos cuadros que iban en las itinerantes de la Caja, uno de ellos la *Plaza de Ibiza*, muy cercano a lo de ahora.

En la exposición presente hay solo dos notas con figura. Y hasta pudo suprimirlas. Me refiero a la *Numeraria de la sopa boba*, reflejo o límite de intenciones previas, y al *Obsesivo-machacón-tambor* (o algo así), motivado tal vez por las fechas de Semana Santa. Me apresuraré a decir que, aunque no estuviese mal lo otro, tampoco lo voy a echar de menos. La hacienda pictórica ha reclamado sus derechos. Y nada hay que oponer. Cabe preguntarse cuánto tiene de símbolo, para más general aplicación. No es el único en que se advierte, lo sepa o no el mismo interesado, un cansancio de contenidos, una vuelta a elementos de pintura propia.

Lo curioso de este problema es que, en ocasiones, el regreso a la plástica toma tintas muy intelectuales, como en un conceptualismo, como en un prurito teórico. Y algo así hay en Salavera, que se explica y nos explica su inclinación por el paisaje. De cualquier modo, el natural parece sujetarlo. En contra de lo frecuente, el apunte o boceto (véase en *Beceite*), tomado frente a la realidad, queda más rígido que los aspectos de fantasías o reelaborados, más en tendencia a la abstracción e incluso más fluidos de líneas, como se observará en *Casas casi módulos*.

Uno de los grandes intereses, que ahora deja más visibles el artista, sin adendas de otra intencionalidad, es la composición, la arquitectura del cuadro y hasta la geometría del caserío, de los montes y de las tierras, su movimiento. También —color es la pintura— descubre el variable y audaz colorido, en registros amplios, desde los rosas a los verdes difíciles. Sabe ir de más suave, así en las gamas de *Eras que no trillan*, a más violento, como en *Ginestas*. Y aún despunta la atención a los claros grises. Una cierta y enérgica tosquedad, antes detectable en las Figuras, se refina frente a la naturaleza. Todo muy en pintor, como lo es su pasta, el modo de poner, las diferentes texturaciones, el juego de calidades por zonas, la variedad de pincelada.

Cuando algún título sugiera literatura, no se tome demasiado en cuenta. Lo que Salavera realiza entronca con el viejo oficio de pintor, del pintor-artista, para no armar embrollos. Que no es mal oficio.

13 DE ABRIL DE 1980

## Sala Libros: Ràfols Casamada

A Ràfols Casamada solo le habíamos visto por aquí en colectiva, con aquellos «ocho pintores catalanes» que vinieron hace un par de años. Dejó ganas de más extensa exposición. Y me gustaría hoy reseguirlo, puesto que se trata de un artista muy consciente, culto y entroncado en la pintura de nuestro tiempo, a través de la evolución y de las influencias posibles. Desconozco, sin embargo, muchas de sus etapas, o las conozco por texto y no por cuadros. Así que, aun valorando su considerable currícu-

lum, ha de volver a la muestra en sí, como de obra presente, en la que se impone, por principio, una gran sensibilidad y un medido poso de la problemática, facetas que se han decantado, sin duda, con la imprescindible lentitud.

Lo que Ràfols Casamada expone ahora tampoco es exclusivamente obra última. Todo lo que va sobre papel —o cartón— se data en 1978, mientras que los lienzos arrancan del mismo año, para adentrarse en lo más reciente, hasta 1980. El primer apartado, de cualquier modo, presenta espectro más cambiante, desde lo muy figurativo, como en el ejemplo de la serie «Tema y variaciones», hasta lo abstracto, incluyendo descripciones apuntadas o sugeridas. También son varias las técnicas, aunque se califique el conjunto como de dibujos, puesto que admite lápiz, pongamos por caso, junto con pastel y acrílico. Lo que podrían llamarse *collages* son más bien dos acrílicos sobre papel de periódico. Y anótese otros dos originales con pliegues en el soporte, que cabría referir a preocupación especial.

El espacio resulta siempre muy importante para Ràfols Casamada. Su colorido es de una enorme delicadeza; pero el mismo autor advierte que, además de por sentimiento, los colores se eligen como vehículos de ideas. Organizan el cuadro y, por supuesto, tienen función espacial. Es un planteamiento del que no conviene olvidarse ante las telas de Ràfols. Y ello nos rememora, con sus «áreas de color», a precedentes americanos, de los que tomaré, para referencia, el espacialismo de un Rothko, aunque el trato sea aquí de menos amplitud.

Trabaja el lienzo Ràfols con muy poca materia, muchas veces tan diluida que deja ver la trama, el grano, mientras otras superpone, nunca con exceso. Gusta de la texturación y del toque en sí, del trazo o de la pincelada. Las pinturas mayores constituyen casi una monografía en el motivo, con esas características ventanas (pienso aún en espacio); pero los problemas no son representativos sino pictóricos. Entre sus encuadramientos Ràfols Casamada propone aún, sobre todo, unas sensaciones cromáticas.

16 DE NOVIEMBRE DE 1980

## Exposición retrospectiva de Rafael Canogar

Canogar trae consigo la fuerza, la apasionada energía creadora; pero también el planteamiento riguroso, severo, áspero casi, sin arbitrariedades ni accidentalismos. Es uno de los pintores más inteligentes de una generación en la que no faltan pintores inteligentes. Y resulta, a mi entender, ejemplar, con una proposición difícil, en la que se atisban contenidos teóricos complejos, susceptibles de análisis, junto con —o residentes en— una plástica válida de por sí, más allá de argumentos o posturas, aunque inseparable del ser y pensar del artista en cada una de sus etapas.

Lo más desconcertante en una primera y rápida visita ha de ser, incluso para el espectador avezado, la diversidad, los bruscos cambios, cuya inflexión, según lo que la muestra ofrece, configura cuatro grandes capítulos, casi como personalidades dis-

tintas. No basta con quedarse ahí. Existe una coherencia, al menos de estrato profundo, en todo lo que se expone. Y tal trabazón no se limita al pensamiento básico, sino que afecta también, de algún modo discernible, a elementos materiales del hacer, por encima, claro está, de simples descripciones. Luzán plantea la retrospectiva desde la época del Grupo El Paso, en la década de los cincuenta, hasta hoy, hasta 1980.

Por exigencias de información recalcaré algunos, muy pocos, puntos de la biografía. Rafael Canogar nace en Toledo, en 1935. Figura entre los fundadores de El Paso, uno de los vértices de nuestra vanguardia por entonces, en 1957. Trabaja, en consecuencia, muy próximo a nuestro Saura o a nuestro Viola, lo que, sin duda, ha de advertirse. En 1971 gana el Gran Premio de la Bienal de Sao Paulo, dato que selecciono como galardón más significativo de su carrera, para avalar, por si alguien cuestiona o desconoce, la altura del artista. Mejor la avalarán aún sus obras, no siempre fáciles; pero nunca mezquinas, dado su indiscutible peso e importancia.

El Paso se disolvió pronto, si mal no recuerdo, en 1960. Veremos al Canogar informalista, de blancos, negros y grises, con furiosa potencia, que en muchos casos se manifiesta por estrías en relieve, por protuberancias. Impresiona. Lo que nos ha traído, por lo que respecta a esta fase creo que está entre el 59 y el 62. En el último año salta ya alguna nota más sangrienta. Y ello ha de dar paso al periodo más conocido, más llamativo también, de Canogar, a la crónica de realidad, figurativa por completo, frente a la anterior abstracción.

La crónica o realismo crítico no queda, como podría pensarse, tan desligada de lo precedente. Cuadros como *La parturienta* (1965) sirven como intermedio. Y también lo es el *Homenaje a Miguel Hernández* (1966). De donde se pasa, estamos ya en el 70, a los famosos y agresivos tratamientos de volumen; que llegan hasta el 75. Tal vez en este apartado no haya podido venir lo mejor de lo que Canogar hizo en su día. Se quiere, se busca más. Mucho es, no obstante, el *Autorretrato*, o bien algunas notas muy características de su arte comprometido. Entiendo que sus figuras trágicas, bituminosas, oscuras y perturbadoras, como sus escenografías de planos y maniqués, responden, con la máxima eficiencia, a una postura tan de vanguardia como la anterior. Pero —así lo diría Neruda— una gota de sangre ha caído sobre el poema. Y el drama personaliza a Canogar, abierto a su entorno, para alejarlo de otros posibles nuevos realismos o bien de orígenes en el «pop» de los anglosajones.

Su salto máximo, que hubiese sido tres veces mortal para cualquiera, es el abandono de la descriptiva y la vuelta a la abstracción. Por fortuna, Canogar cae de pie. Falta aquí, por otra parte, un núcleo de obra, más colorista, que debe de ir entre 1975 y 1977. Algo externo deviene por entonces. Y Canogar no permanece empedernido en los problemas. Por el 77 y el 78 encontraremos los lienzos pegados, que indican preocupación por el soporte, en el sentido de sobrepasar los límites habituales del cuadro. Esa preocupación, así como la de relaciones entre la materia inerte y la actividad de quien sobre ella incide, ya no se abandonan hasta hoy.

Ha desembocado Canogar en un ámbito que, pese al riesgo de las etiquetas, podría referirse a la llamada pintura-pintura. Y lo es, desde luego, como la redundancia pide, en cuanto busca lo pictórico. Trata amplias superficies, en campos que arran-

carán desde los espacialismos de la Escuela del Pacífico. Y se adentra Canogar en el mundo —tan abstracto— de la nueva abstracción, que otra vez solicita ser vanguardia. Sigue contando un giro del soporte (importa el modo de situarlo) o la zona que se pinta, acotada, señalada en ocasiones por las bandas que se reservan. Cuando es de menester, franjas lisas, flanquean el empaste. O este, a recuadros de menor materia. Y siempre los toques repetidos, imbricados e intrincados, de bordes gruesos por el vigoroso arrastre. Nunca falta el profundo sentir del color.

¿Cómo ha llegado Canogar desde el grito hasta la sola pintura? Ya era pintor desde el comienzo. Ahora no lo encubre con nada. Recordaré, por lo demás, que las tendencias con que ha sido puesto en contacto suelen apoyarse en una buena dosis de teoría. Así nos habla Joaquín Dols de la pintura-pintura: «Su primera nota destacada reside en el carácter intelectualista, definible como dialéctico, marxista, posestructuralista e ideológico; es decir, muy infundido de perspectivas tipo discurso, texto, práctica teórica, etcétera». Lo que no pretendo se aplique literalmente a Canogar. Es solo un dato, una indicación de que presupuestos similares pueden conducir tanto al realismo crítico como a nuevas abstracciones. La importancia de Canogar, de su ejemplo, se apoya en que ha tenido el valor de ir, sin músicas, de uno a otras, jugándose la vida, sin empeñarse en la eterna repetición de sí mismo. Y en que pinta bien, porque no se trata solo de llenar el soporte a destajo, sin ton ni son. Toda una sabiduría de mano y de mirada yace en cada obra de Canogar.

23 DE NOVIEMBRE DE 1980

## Torre Nueva: abstracción geométrica

Reapertura un tanto inesperada, puesto que se anunció con muy poco tiempo; pero reapertura que hemos de celebrar a todos los efectos, por el prestigio que Torre Nueva supo ganarse, así como por las muy buenas cosas que nos trajo en etapas previas. Bienvenida, de vuelta al sitio que le corresponde. En cuanto a la muestra con que inaugura, tiene, a mi entender, auténtica categoría, lo que no se empaña por que falte, al menos de manera explícita, el motivo de su elección. Como otras veces, en colectivas de este tipo, echo de menos un catálogo convencional. Que no lo hay. Incluso la especie de cartel, donde va el currículum de cada artista, parece impreso de antemano, ya que las obras reproducidas no coinciden con lo que se expone.

Sea como fuere, la exposición es notable, valiosa y del mayor interés en múltiples aspectos. Lo que es compatible con la evidencia de que el público hubiera salido beneficiado con una mejor información. El asunto la merece. Se observará que el título, abstracción geométrica, supone un término muy amplio, que hemos de referir a una de las dos grandes direcciones posibles en la no figuración. Se trata de la más racionalista y formal, opuesta, aunque haya fórmulas que sirvan de intermedio, a la de origen expresivo, más sensual, más producto del temperamento. Recuérdense,

para hablar de artistas de la tierra, bien conocidos, las diferencias entre un Victoria (geométrico) y un Viola (más expresionista, de acción). Claro que ninguno de los dos figura entre lo que se exhibe.

En la abstracción geometrica caben desde el neoplasticismo, ya histórico, hasta movimientos como el «op» o arte visual, sin que se olviden las semejanzas y diferencias entre distintas denominaciones, como abstracción-creación, arte concreto y dirección constructivista, pongamos por caso. El fijar límites, coincidencias y disonancias requeriría una extensa discusión terminológica. Las etiquetas, por otra parte, no son más que modos de entenderse; pero también es cierto que sin lenguaje preciso la inteligencia resulta difícil. Y hasta imposible. He aquí uno de los varios puntos cuyo planteamiento sugiere la exposición. Pero es también necesario pasar revista, aunque sea rápida, a los pintores que se han reunido.

Son quince los expositores, ya que falta, respecto al catálogo-cartel, Joaquín Michavilla. Va con dos originales Elena Asins, a quien conocemos de reciente estancia en Zaragoza, y con cuatro Eusebio Sempere, lírico, si ello cabe —y es así—, en su óptica de líneas. También cuenta el «Op» para Soledad Sevilla, en su trama, o para Barbadillo, sin contar otros cuadros, como el círculo de García Asensio, o bien las ondulaciones ilusionistas, con materia, de Alejandro Mieres, que llegan al «trompe l'œil». De formas que realmente sobrepasan la superficie se ocupan Gil Martínez o García Ramos, mientras lo hace más en directo de los límites del soporte un Cruz Novillo, por ejemplo.

Frente al blanco y negro de Barbadillo o de Elena Asins, triunfa el color en Barlart, en su cuadro rojo. El colorido, incluso en sus matices, cuenta. La geometría requiere, va acompañada en muchas ocasiones de o por una gran sensibilidad, por un indudable refinamiento. Véase en un Julián Casado, cuando hace su *Homenaje a Malevitch*. Y hasta en las leves líneas de Iglesias o en los azules de Pavedano. Entra, en dilatado espectro, desde la construcción rigurosa de Gómez Perales, hasta lo que Javier Vírveda llama su *Estructura amarilla*, más próxima, lo que más de todo el colectivo, a las nuevas abstracciones. Una muestra, en fin, que conviene ver.

30 DE NOVIEMBRE DE 1980

### Galería Costa-3: Zachrisson

Divertido, cachondito y así —se escapó la palabreja— ya es Zachrisson. Y eso sería casi suficiente, porque las ráfagas de aire despejan y ayudan contra la polución ideológica. Pero hay más, bastante más, por debajo de bromas, por debajo de elefantes que encienden bombillas con el trasero u otras gracias. Hay una técnica, una técnica de categoría, sobre todo en el campo del grabador, y además un sentido crítico que sabe ver y decir. Carlos Barboza habla, al presentarlo, nada menos que de Valle-Inclán, Kafka, Sade, Dostoiévski, Márquez y fundamentalmente Goya. Razón tiene, porque de todo lo dicho hay algo. Y también a quien escribe es la referencia a Goya la que le parece más ilustrativa.

Julio Zachrisson es oriundo de Panamá, aunque ha vivido bastante tiempo en Méjico y más aún entre nosotros, en este país de nuestros pecados, que le cala hasta las entretelas, mezclándose con sus orígenes. Ya expuso en Zaragoza, en 1974. E incluso creo recordar alguna de las obras que trae. Y, desde luego, la alusión que entonces hice a los «Caprichos», pese a claras diferencias formales y pese a que comparar con el artista aragonés sea tan sencillo como peligroso. En todo caso, para que no quede nada por decir, añádase que la exposición actual, con la que se pasa muy bien, tiene sus peguicas.

Y es que uno se hace un lío con este Zachrisson, tan sonriente como anárquico. No consigo aclararme con lo que intenta en esta ocasión. Porque no es lo malo que traiga variedad de enfoques o de procedimientos. Pero la serie «El circo», que va en litografía, ya la vimos, si la memoria no me engaña, hace seis años. Y los aguafuertes, aguatintas de la secuencia «Bodegones», verdadera lección de clase y factura, datan de 1964, aunque se olvide viendo sus raspas de pescado. Y los «Retratos» son de 1965, con sus personajes desde el Bosco hasta las brujas, pasados por los trópicos de América. Claro que gustará verlo. Pero ni trae una antología, ni un conjunto de obra reciente. Es un barullo.

Se le perdona por lo bien que hizo y hace. La *Tabogana* y otras ilustres mujeres son producto de ahora. El aguafuerte se le da a este Zachrisson. Que tampoco es manco con el linóleo, como afianzan sus toretes. Ni con la serigrafía. Eso sin referirse a los dibujos, ya que, como buen autor de gráfica, ha de ser cumplido dibujante. Siempre agilísimo, lo veremos en aspectos más o menos pictóricos, también en fechas muy diversas. Colorea al agua con facilidad. Y vale lo que quiere para sugerir cosas.

21 DE DICIEMBRE DE 1980

## Galería Costa-3: Gerardo Aparicio

Exposición entretenida, para mucho mirar, llena de cosejas curiosas; pero también con objetivo valor, con experiencias en el decir y ricas intenciones. Con toda su gracia lúdica, no se queda en simple jugueteo. Nos trae Aparicio obra abundante, ya que cuelga 41 piezas únicas, *collages* y dibujos, sin contar las maderas recortadas, a todo lo cual suma un repertorio de grabados, con color o con tinta única, al aguafuerte. Como se podrá suponer, incluye muchos formatos menores, sin que falten, en las cajas-*collages*, algunos de envergadura, que también son, pese al tamaño, para ver de cerca.

Gerardo Aparicio, protagonista de la colección, viene por primera vez, en individual, a Zaragoza. Es madrileño. Y estuvo muy ligado a grupos con ganas de renovar la gráfica. Se confirma ahora como un excelente grabador, lo que culminará con su carpeta «El diccionario». Lleva este tiraje seis aguafuertes a doble plancha (más uno a color), que constituyen la serie «La Tiranía», acuarelada a mano, y otros seis, de la

serie «El orden», estampados en sepia. Las voces del poco convencional diccionario ilustrarán sobre los caminos que sigue la imaginación del artista, así como de sus presupuestos críticos. Conviven oligarquía y dictador, por ejemplo, con Roberto Alcázar y el Guerrero del Antifaz. Popeye resulta ser un almirante americano, y su Betty Bood, una mozuela frívola. Juan Centella, en fin, lleva su gloria castrense hasta el desastre de Annual, nada menos.

Todo este mundo, entre el cómic y la sociología política de urgencia, reaparece en los *collages*, junto con otros elementos de cultura y hasta diría que de distintas culturas, puesto que se han de descubrir resonancias de viejas caligrafías y hasta de códigos precolombinos. Van los *collages* sobre soportes de conglomerado plástico, como los que se usan para embalar, soportes sobre los que se pegan o clavan con alfileres los fragmentos. En algunos casos, más que en otros, se impone una plástica de conjunto, que nunca falta por completo.

Quedan aún los dibujos, muchos sobre gasilla, que aparenta papeles añejos. Aparte de los que llevan más color, varios de los que prefieren la línea sugerirán muñecos o máquinas inútiles. En varias ocasiones parecen como bocetos para las maderas recortadas: la máquina voladora y los extraños arados. Vienen a ser como plasmación en el espacio, en volumen, de los repetidos aspectos de antigua enciclopedia científica, no muy ortodoxa, que se han de advertir en algunas de las estampaciones. Hay que detenerse, mirar muy mucho, con Aparicio.

18 DE ENERO DE 1981

## Sala Luzán: José María de Labra

Se trata indudablemente de uno de los pintores más importantes en el campo de la abstracción geométrica española. José María de Labra, gallego, nacido en La Coruña (1925), trae consigo una dilatada lista de exposiciones y premios, con varios, entre los últimos, de categoría internacional. Pero todo esto se dice —he de insistir— solo como una positiva introducción, para propiciar el acercamiento al artista, para situarlo donde merece, para introducir ante su obra. Lo que es imprescindible, al fin y al cabo, es ver la pintura, pintura que, en esta ocasión, no decepcionará a nadie. Y ha de atraer, de modo bien seguro, a cuantos practiquen o valoren los principios constructivistas.

La mayor parte de las exposiciones que, como la presente, se plantean con originales realizados en más de un decenio (aquí los hay desde 1970) suelen requerir, para orientación del personal, un examen de posibles cambios, un esquema evolutivo. Las fechas nos podrán servir ahora, desde luego, como hilo conductor. Pero Labra no necesita ni pide un tratamiento rígido de tal guisa. Que incluso podría falsearlo, si no se advierte que, desde 1971 y más aún desde 1978, trabaja sobre los mismos problemas básicos, si bien con toda la necesaria inquietud, origen de experiencias y precisiones en el concepto y en el hacer. Otra cosa sería remontarse a etapas, ya remotas, en que Labra cultivó lo figurativo, o a parcelas diferentes, desde la vidriera al diseño, de las que se ha ocupado.



El mundo de la geometría corre, pese a su atractivo racional, algún riesgo de cansancio, porque todas sus posibilidades se aproximan entre sí. Las repeticiones mecánicas quedarán fácilmente en simple ornamentación. Y solo unos cuantos, los de más altura, escapan del peligro, aunque se aproximen a sus fronteras. Es el caso de un Sempere o de un Iturralde, por citar algún nombre informativo entre nosotros. Y es también el de Labra, cuya intencionalidad excede al trazado matemático de figuras. Le tienta, por lo pronto, el símbolo, superar la forma, o más bien insuflarle un significado, comunicarse a través de ella. La tendencia simbólica resulta patente en la preocupación por la espiral, motivo sobre el que Labra vuelve una y otra vez.

En el *Ejemplo I* (1972), que es de lo más antiguo, si se descuenta alguna cosa como *Caminos separados*, de 1970, apenas referible al resto, se sirve Labra de un desarrollo, por computadora, de las espirales en las conchas marinas. Ha de decirnos luego que es la exponencial abierta al infinito, a lo inmenso y a lo diminuto. Y hablamos también de la curva orgánica, como en las costillas o en las orejas. Le interesarán, en sentido paralelo, las relaciones de la parte y el todo. O las generatrices formales. El número fue místico, para legarlo, en alguna medida, a la forma. Véase en el Yang yin, en la compenetración de principios opuestos, que tanto seduce a Labra.

La oposición entre triángulo y círculo está en los orígenes, como el misterio de la cuadratura. Las reducciones —imposibles de lo recto a la curva cerrada llevan a la espiral. O bien el triángulo desarrolla espacialmente la pirámide. Desde 1977-78, aunque no se siga aquí un esquema por años, veremos en Labra gemas y espejos, facetas incontables, como en tallas diamantinas. Y entra aquí el complacerse en lo visual. Alguna vez tienta a Labra el gran color, aunque suele preferir los más reducidos, más relajantes, como delicados azules o cremas. Y blancos. Son los tonos en las «redes» últimas, en las de 1980, cuyas tensiones se trasladan al terreno de la fuerza-forma, casi espíritu materia. Pero las cuerdas venían ya desde aquella *Corda* (1975) y aun de mucho antes, fuera de lo que aquí figura, desde 1959.

Labra recupera y replantea sus hallazgos. No los repite. Y la sensibilidad apoya sus logros. Con toda la armonía de los números, como la música de las esferas.

25 DE ENERO DE 1981

Sala Libros: Horacio Silva

A Horacio Silva, pintor de realidades en nuevos cuños, con claras relaciones y apoyos en lo fotográfico, lo conocíamos ya en Zaragoza. Estuvo por aquí en 1976, cuando todavía coleaban los problemas relativos a la recuperación temática, tras los estertores del informalismo. Y prácticamente con lo de entonces empalma Silva su actual exposición. Incluso creo recordar una de sus imágenes, la del muerto en el depósito, a lo Cristo de Mantegna, como la que trae ahora en serigrafía. Para su pintura, he podido ver en las datas que las hay desde 1977.

Tiene Silva algunos contactos con el «pop», aunque en versiones más latinizadas, y también con el «hiper», al que, sin llegar a encuadrarse, le acercan algunos tratamientos. Pero resultará más informativo, aunque el nombre no tenga tan universal aceptación, referirse a la crónica de realidades, en una línea para la que serviría de ejemplo el Equipo Crónica. Al fin y a la postre, Silva es valenciano.

El uso de la fotografía y hasta la reflexión sobre ella, como medio de comunicación visual, serán evidentes desde el comienzo. Así, en el *Detalle de la cena*, en *Foto de grupo* o en *La boda*. El modo de seleccionar, el encuadre inclinado, los detalles que Silva introduce (bolos, etcétera) consiguen que la obra traspase la iconografía cotidiana, de la que ha partido en origen. Más tarde, tras el mostrar simple, objetivo, de su *Sillón de barbero*, introduce sus neones, con los que remarca el motivo, como en «Retrato de perro con adolescente» (obsérvese el valor del título) o bien en *El último paseo* y en *El pan nuestro*.

La luz fluorescente, que servía de llamada, de marco al objeto a destacar, independiza su papel en *A la luz del neón* y en *La torre*. Se acentuará el contraste entre el fondo neutro y el color impositivo de las fluorescencias. Llegaremos, por último, hasta los cielos de profundo azul, hasta el tubo pendiente entre las nubes o hasta el paisaje roto, con el completo engaño del ilusionismo. Remarca aún, hacia lo último, en *Al paso*, que pisa los desechos, con agudo y patente sentido crítico, como antes lo tuvo en *La raza*.

Sea como fuere, Horacio Silva marcha, en conjunto, de mayor evidencia y carácter argumental, de más crónica, a un modo más sutil, aunque todavía provocador. Inquieta, por más que este tipo de recursos hayan perdido parte de sus poderes primigenios. Es Silva quien procura no perder comba. Y propone hoy desde nuevos y más matizados puntos de vista.

8 DE FEBRERO DE 1981

## Galería Jalón: Fernando Zóbel

Conseguir para aquí, para Zaragoza, un Fernando Zóbel, cuya firma teníamos prácticamente inédita, no es un hito de los que se alcanzan todos los días. El público —quiero decir ese público, tal vez limitado, de las exposiciones— agradece, a fin de cuentas, a quien le suministra cosas de esta entidad. Así se ganan los prestigios. Y debo decir que, entre los de nuestras galerías, el de Jalón se halla en indudable ascenso. Quede claro por sí, como asunto de orden, se puntualizan más abajo algunos aspectos de montaje. Que no empañarán el meollo: haber traído una excelente exposición.

Fernando Zóbel, refinadísimo pintor autodidacto, nació en Manila (Filipinas) en 1924. Su nombre, para quien escribe y supongo que para muchos otros, se encuentra indisolublemente unido al del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que fundó en 1963, junto con Gustavo Torner y Gerardo Rueda. Allí, en el marco de las

casas colgantes, el exquisito gusto de Zóbel contribuye a uno de los museos más hermosos del país. Y ese gusto, esa pulcritud y delicadeza, quedarán también patentes en la obra presentada.

La colección, con casi una treintena de originales, se puede considerar significativa, ya que no antológica. Se exhiben, entre los óleos, algunos de formato mayor, aunque estos no sean necesariamente los mejores. Y se acompañan acuarelas en número estimable, sobre papel, como soporte lógico, en tamaños reducidos, así como algunos dibujos a tinta china. Dentro de una cierta unidad, de un aire Zóbel, existen variantes, por lo que quien escribe hubiera preferido, como en otras ocasiones, un catálogo con datas, puesto que en los papeles descubre una fecha de 1970 y dos de 1978, mientras otras llegarán al pasado año.

Precisamente el dibujo del 70 da el ejemplo de figuración más reconocible, a modo de cuerpo tumbado. Porque, por lo general, cabe referirse a pintura abstracta, aunque descubra un punto de partida en el mundo externo. Zóbel decía, ya hace algunos años, que no pinta lo que ve, sino el recuerdo de lo visto. Se podrá perseguir o adivinar algo entre la niebla, como un paisaje, un sustrato geométrico. Pero la neblina, como una nube suave, como una agua leve, con líricas resonancias de los maestros extremorientales, será el motivo que domine. Si se recuerda al Japón, por otra parte, también convendrá volver los ojos a los espacialismos americanos.

Para los óleos es más antigua la tendencia más contenida en el color, como aparece en *Circe*. Y el conocido Zóbel se mantiene en *Tarifa*. Algo más tarde vendrán las presencias de humos, como *Flauta X*. Para saltar el color en lo más reciente, en casos como el verde de *Los hocinos XTV* o el rojo de *El patio II*. No trataré, pese a lo dicho, de seguir una evolución por fechas, rastreándolas.

Se citan solo ejemplos orientadores. Hay un sello de conjunto en la limpieza alada; en la elegancia esteticista, que afecta incluso a la escritura; en la belleza buscada y conseguida con muy poco.

Es difícil obtener más con menos. Resulta de un depurado proceso cultural, cuando de él parte, en él se apoya, alguien tan sensible como Zóbel.

1 DE MARZO DE 1981

## Colegio de Arquitectos: Naif aragonés

Pues sí, hay arte naif en Aragón, y muy bueno. O de muy valorable ingenuidad, que es a lo que vamos. La exposición del Colegio de Arquitectos resulta dignísima de verse. Además, al contrario que en la mayor parte de las colectivas, existe aquí un hilo conductor muy claro, la tendencia o la posición ante el hecho de pintar o esculpir, que relaciona a unos artistas con otros. Como ya se sabe, el vocablo francés *naïf* se traduce por ingenuo, se utilizó por primera vez, en el mundo del arte, para referirse a la obra de Henri Rousseau, el célebre *Aduanero*. Cabe decir, no obstante, que el naif, como postura ajena simultáneamente a la tradición y a los estilos contemporáneos, ha existido siempre.

El primer problema es el del uso mismo de ese término extranjero, ya que tiene un perfectísimo equivalente español —ingenuo—, equivalente que, por otra parte, añadiría sabrosas connotaciones, si lo de ingenuo se entendiese en su acepción social antigua, la de «nacido libre». Su libertad sería, en este caso, de influencias, tanto respecto a lo académico como en lo que se refiere a su propia época. Advertiré también, como precisión, que es admisible conservar la ortografía francesa, naïf, con diéresis, o bien castellanizar, sin ella, cosa que hoy se generaliza. De cualquier forma he de preferir naïf a otros nombres, como primitivos del siglo xx o el horrible de arte ínsito. En cuanto a ingenuismo, como ismo, se podría reservar para una orientación deliberada.

Como se verá, me tientan consideraciones teóricas, sobre terminología y contenido, producto tal vez de una deformación profesional; pero no me extenderé en ellas. Debo remitir a los textos del catálogo (otro magnífico catálogo, como los que muchas veces nos proporciona el Colegio de Arquitectos), que son originales de Luis García Bandrés, cuya firma me acompaña en esta sección. Incluso nos proporciona una bibliografía. Por desgracia no hay muchos títulos publicados en nuestro idioma. Fuera de alguna traducción, casi nos hemos de limitar al imprescindible y bien ilustrado libro de Vallejo-Nájera.

El propio Vallejo-Nájera divide su obra en dos apartados: el de pintores del naïf auténtico, por así decirlo, y el de los que adoptan el «estilo naïf». A la mayoría de los últimos —ahora, a mi entender— les falta la ingenuidad directa, aunque hagan pintura de calidad, o precisamente por ello, y aunque bajo el epígrafe naïf acudan a salas y galerías. Para poner ejemplos en la exposición que nos ocupa, con dos casos que me convencen e interesan, desde polos distintos, diría que es patente la naividad de Enriqueta, mientras que, por los supuestos intelectuales, con Pilar Ortega prefiero hablar de ingenuismo. Claro que un mayor o menor ajuste a un término no ha de servir como módulo de importancia o de atractivo.

La muestra se encabezará, aunque no estén próximas a la entrada, con las fotografías correspondientes a la decoración de la ermita de Santa Quiteria, en Samper de Calanda, con las que se ilustran los orígenes del naïf aragonés. Pero el núcleo de la exposición está constituido por ocho participantes, cuyas relaciones con el movimiento primitivo son evidentes, por más que haya diversos grados de ingenuidad. Preside, por orden de catálogo y por una especie de escalafón honorífico, la pintora Julieta, fallecida en 1979, poco después de haberse presentado en Zaragoza. Hubo entonces ocasión de comentar su obra con amplitud. Pero la densidad de su hacer y el encanto, la fuerza de su iconografía —de sus personajes célebres—, captan hoy como entonces. Julieta tiene un lugar en nuestro corazón.

Resulta imposible seguir en detalle a cada uno de los expositores. Haré, sin embargo, una breve referencia, que comenzará por Francisco Blanco, a quien ya hemos visto en individuales. Y sabemos de su porfiado hacer, de su limpieza minuciosa. Me parecen especialmente agradables sus escenas campesinas, como las recolecciones. Blanco, sin perder el atractivo ingenuo, mejora la técnica y los matices de color. Se

hace más pictórico. Le sigue Antonio Capel, este sin previas salidas ante el público. Se nos dice que Capel fue cantero y que su anterior oficio tal vez repercuta sobre sus pipas talladas en madera. Pero aporta también pintura, muy curiosa por sus divisiones zonales y por sus perspectivas, así como por sus ritmos y quiebros. Se añade un color bien definido, tanto en paisaje como en naturaleza muerta.

Enriqueta posee una cautivadora seducción. Su orden, su pulcritud, se aplican a una fascinante crónica, en la que, al describir lo que ha visto o ha vivido la artista, nos proporciona un testimonio de lugares, costumbres o fiestas, de aspectos, en fin, que desaparecen. Interesa el asunto de cada cuadro, además de la personalidad plástica indudable. Juan Gargallo marcha por un camino diferente. No se trata ahora de argumentos. Sus acuarelas se dedican sobre todo a motivos vegetales, con cuyos verdes consigue notas muy gratas, de cumplidas y transparentes entonaciones. En cuanto a Carmen Gracia Pellejero, su paisaje es lo más próximo en la muestra a un planteamiento infantil, por completo auténtico, tanto en el modo con que describe como por su concepción del espacio. Posee Carmen Gracia Pellejero gran capacidad expresiva.

Por lo que a Popi se refiere, sus circunstancias culturales harían suponer algo muy distinto al naif. Me consta que conoce muy mucho el arte contemporáneo. Pero a la hora de abordar el suyo, no de entender el ajeno, que es capítulo de otras coordenadas, a la hora de su arte, en fin, gozará de una gracia original, intacta, como si descubriese el mundo. Su vida se entrelaza en la pintura. Y va a contarnos de sus gentes, de sus objetos y de sus lugares, con una deliciosa espontaneidad. Nos queda, por último, Pilar Ortega, que constituye otro caso valiosísimo. Empezó pintando figurillas en frío. Pero hoy usa ya de segundas cocidas, en las que el esmalte contrasta con las texturas rugosas de los refractarios. Hay progresión técnica, junto a la que no conviene olvidar los apoyos intelectuales. Arranca, por ejemplo, de obras clásicas, aunque cada versión sea sencillo —solo en apariencia— e inteligente juego. Salta de alegría su mayom hacer, entre lo conocedor y lo popular, más ingenuista que naif.

8 DE MARZO DE 1981

## Sala Libros: Daniel Lleixá

No es simplemente jugar con las palabras advertir que, si se quiere realizar en serio, para el surrealismo hace falta un equipaje de oficio realista. De ahí los contactos que con el «hiper» se descubren en Daniel Lleixá, este buen pintor de Barcelona, adicto a la vez a la óptica y a la metafísica, cuya segura mano sirve para inducirnos a la inquietud, al desasosiego que lo inhabitual produce. Dichos contactos, desde luego, hablan de tendencias paralelas y, aunque muy propios aquí, no son exclusivos del artista que nos ocupa.

En la presentación de Daniel Lleixá, en el texto que escribí para su catálogo, procuraba una mejor aproximación con el término surrealismo conceptual, que parece, sin serlo, contradictorio. Fuera de que, para colocarse por encima, sobre la

realidad, se requiere muy mucho el pensamiento, estamos ante una pintura rigurosamente ordenada. Y además hecha en series, hasta que agota un determinado tema o en combinaciones de motivos. Estas secuencias, así como la intencionalidad, apuntan al concepto, siempre que lo conceptualista no se entienda como falta de realización.

El apurado de la factura es muy importante para Daniel Lleixá, que tiene los recursos adecuados para el intento, aunque no todos los sectores se traten a un mismo nivel. Sus afanes perfeccionistas, su exactitud, su limpieza e incluso alguna frialdad distanciadora, en fin, son aspectos que no conviene separar de la descriptiva ni del contenido. Por los cielos y nubes —es decir, por las iconografías— se evocarán acaso recuerdos del maestro belga René Magritte. Pero insistiré en que cualquier neo, capítulo en el que entra el neosurrealismo, arrastra un factor deliberado, intelectual, que lo enfría y diferencia.

Los cuadros más antiguos, en óleo o en *gouache*, son, sobre todo en las descripciones de tejidos, más cerrados, frente a los celajes, más abiertos. Pero todo es próximo en fechas. Y en la temática se entrecruzan sus queridos caracoles. El caracol tiene, para Daniel Lleixá, algo de imagen propia, que deja su huella, la huella de la vida, al principio sobre los cielos y más tarde sobre las telas de lo cotidiano. Quedará en una tercera fase, sujeto —¿muerto?—, detenido en su caminata. Antes ya había desarrollado Lleixá los cosidos o abrochados, en que ahora desembocan las nubes sobre el cielo azul. Botones, celos o ataduras simbolizan tipos de unión, más o menos permanente, para sus algodonosos cúmulos. Luego el azul se abre, se corta, se incide, en los últimos cuadros.

Una vez más, no se olvide, todo es ilusionismo, que llega hasta el «trompe l'oeil», hasta el engaño a la vista, como sistema en que se relaciona la realidad real de la pintada. Casi se añade un valor táctil, puesto que ello implica una invitación a las comprobaciones, a tocar y darse cuenta de que solo es pintura, voluntario artificio. Se necesita atenderlo todo, como Daniel Lleixá hace, como únicamente hacen los que están dotados, para que el invento resulte. Hasta cada veladura, hasta cada barniz, hasta cada calidad resultante, hasta cada sombra, todo y en su conjunto, ha de ser medido. Para que la presencia de las cosas, de su mágica e inesperada asociación, nazca el misterio.

26 DE ABRIL DE 1981

## Colegio de Arquitectos: Rinaldo Paluzzi

Es bien impresionante la exposición. Demuestra que la geometría, si al rigor acompaña la sensibilidad, tiene mucho que decir. Y Paluzzi no se anda por las ramas. Ha venido con unas cien piezas, entre acrílicos sobre lienzo, volúmenes en madera pintada o en metal, así como *gouaches* y dibujos sobre papel. Una colección, en fin, que ocupa las tres salas del Colegio de Arquitectos, o sea, todo el sitio disponible, incluso las bóvedas. Y hay formatos mayores, lo que, sin duda, contribuye a la sensación de importancia y peso.

Rinaldo Paluzzi es norteamericano, nacido en Greensburg (Pennsylvania) en 1927. Aunque su formación se hace en USA, visitará pronto Europa, para establecerse primero en Italia y luego en España, donde hoy vive. Puede considerarse ya un pintor español, dado que representó a nuestro país en la XXIV Bienal de Venecia. Su punto de partida fue, como en otros muchos casos similares, figurativo, pero su obra de madurez se adentra de llenó en la abstracción geométrica. Se podría hablar, con carácter informativo, de una raíz constructivista, aunque Paluzzi rechaza una completa adscripción al término, como tendencia demasiado mecánica

A cualquiera que se haya movido en nuestro ambiente, desde hace algún tiempo, lo que Paluzzi expone ha de recordarle cosas vistas a los geométricos del Azuda-40, más en Dolader, sobre todo cuando usa ocre, que en Lasala, por más que existan también algunos parecidos. No se habla aquí de prioridades, que poco suponen, ni menos aún de influjos. Se trata solo de una referencia orientadora, a mi entender evidente. Y útil. Cabe también establecer relación entre Paluzzi y los procesos de integración de las artes en la arquitectura. Véase al respecto la posibilidad de un mural, ahora en maqueta, que es el realizado para el Banco de Comercio, en Madrid. Proporciona además un ejemplo de las flexiones, a partir de recorte, que gusta de hacer Paluzzi.

Junto a los cortes, cuyo valor y desarrollo se explica muy bien en las notas pequeñas, planas y dobladas, la espacialidad llega al bulto redondo en las aludidas construcciones en madera o en los dos aceros. Otras veces, en cambio, se trata de perspectiva o volumen fingido. La ambigüedad, producto del planteamiento para el ojo, es mayor en las dotaciones más antiguas. Luego resulta más plano, a la vez que más sutil. También se descubren algunas diferencias de colorido, en el que los tonos más suaves, como el par de notas en rojos intensos, dan lo más reciente.

Para el conjunto se mueve más Paluzzi sobre blancos, negros y grises, a los que se añaden azules u ocre. Téngase en cuenta que, aunque el color potencie elementos sensibles, está por completo sometido a la forma. Tal vez, en los últimos compases, Paluzzi pretenda romper, escapar con un nuevo colorido. Pero su arma es formal. Una nítida y rigurosa perfección, que conjunta curvas y rectas, ángulos y sectores. Viene con el poder y la gloria de la geometría.

10 DE MAYO DE 1981

Luzán: Eusebio Sempere

¡Qué bien trabaja Sempere! La verdad es que la geometría, para cualquiera de sus aspectos en pintura, poco consigue si no le arropan al menos dos condiciones: elaboración precisa y sensibilidad. Sempere goza de ambas en alto grado. La limpieza y exactitud de su factura será tan indudable como el refinamiento, la excelente calidad estética, casi esteticista de puro decantada, que se aprecia en su obra.

Debo señalar, como primer dato informativo, que Sempere parte de una abstracción geométrica. Y ha de relacionarse, dígame lo que se diga en contra de las etiquetas artísticas, con el «op-art». De su currículum entresacaré la participación en colectivas con títulos tales como *Formas computadas* (1971), *Constructivismo* (1974), *Poesía en imagen* (1977) o *Forma y medida en el arte español actual* (también de 1977). Creo que estos enunciados proporcionan algunas coordenadas para entender a Sempere. Por lo demás, Eusebio Sempere, nacido en Onil (Alicante), en 1924, es, sin duda, uno de los nombres españoles —y aún no españoles— con más peso en la iniciación y desarrollo del arte óptico, del que derivó las vertientes cinéticas (de movimiento) y luminosas.

Sempere ha traído, como la Luzán exige por su prestigio y dimensiones, una señora exposición. Como centro de sala van unas quince piezas escultóricas, hechas con tubo o varilla de acero, en hueco la mayor parte y móviles todas ellas: unas giratorias sobre un eje o colgantes a modo de péndulo y otras corredizas, en dos planos. No son las esculturas, a mi entender, lo más característico o de mayor importancia; pero proporcionan ejemplos palpables —bien palpables y movibles— del campo que ocupa y preocupa a Sempere. Él mismo, como si desmitificase, las llama «artefactos». Y así las entiendo, aunque me parezcan muy hermosos artefactos.

Todos los ejemplares de metal quedan entre 1974 y 1978. Vienen a suponer una fase superada en alguna medida. Y a veces parafrasean lo pintado, ya que los tubos son comparables al despiece lineal, a las paralelas que Sempere traza sobre el plano, generalmente con tiralíneas, aunque haya alguna excepción a pincel, como el *Díptico-óvalo-azul*. Y las rejillas móviles, pongamos por caso, se podrían referir al cruce de tramas, cruce que proporciona ambigüedades visuales y varios de los más agudos problemas perceptivos. La estructura, en el cuadro, se ha de mantener quieta; pero la ilusión óptica vendrá a suplir unos desplazamientos reales.

La pintura de Sempere arranca con una extensa colección de *gouaches*, que se escalonan desde 1953 a 1960, aunque no sea muy fácil seguir la evolución, a falta de fechas pertinentes. Se encontrarán algunas, que no son todas las necesarias. Lo más antiguo, de cualquier modo, ofrece un tratamiento de figuras sueltas, como círculos, triángulos o cuadrados, con rayas interiores. En los primeros números existe un recuerdo de Paul Klee e incluso de Kandinsky, siempre que se entienda el Kandinsky más geométrico. Los parecidos, sin embargo, desaparecen pronto, a la vez que la forma se enriquece y comienzan los juegos de blanco, negro y gris. Y la apariencia más dinámica.

Los temples sobre tela constituyen lo más granado del conjunto. Casi todo es aquí reciente, ya que las datas más antiguas están, para este capítulo, en 1976. Y se han de hallar bastantes de 1981. La finura, la pulcritud, la absoluta precisión de los cruces lineales, de las degradaciones, de las aguas, en fin, llegan a los límites de la perfección. Lo difícil de la geometría es salir, no repetirse, renovar los planteamientos. Y Sempere los cambia con mesurada delicadeza. Ahora se inclina por la composición de figuras explícitas. Luego, por el lírico entramado de grises. Más tarde, por el



color. En el total, si se cuenta desde los *gouaches*, marcha desde elementos separados a mayor complejidad compositiva y más cierre, más trabazón. Entre lo último están las *Cuatro estaciones*, de clara implantación como paisajes y, por ello, figurativas. Pero la amplitud cromática y el modo de aludir se descubrirán ya en *El día, la noche y la tierra*, que es de 1978. Va y regresa Sempere, teje y desteje, propone y dispone. Todo en un muy bello, nítido, imponente carrusel de sensaciones visuales.

10 DE MAYO DE 1981

## Museo Provincial: Colectivo Nueve 80

El Colectivo Nueve 80 se compone, en la actualidad, de cinco artistas aragoneses y cuatro con residencia en Logroño, aunque dos de estos no sean riojanos por origen. A los de aquí quien más y a quien menos, los conocemos a todos. Y tampoco resultan desconocidos los demás, de los cuales Gracia Moreda y Reyes Arencibia estuvieron en Zaragoza, hace bastantes años, con el Grupo Ocho, procedente de la capital riojana. La imagen presente del Colectivo no se distingue por su coherencia, ya que está ayuno de orientaciones comunes y parece unido más bien para una promoción de conjunto. Se plantea, por otra parte, como abierto, por lo que el Nueve 80 se podría transformar, pongamos por caso, en Doce 82.

Este tipo de agrupaciones no se ha de considerar como un desiderátum, puesto que justifican para no exponerse en individuales; pero debo reconocer que lo que se exhibe, como suma, queda muy, pero que muy decente. Los dos escultores contribuyen a favorecer el montaje, aunque sean muy diversos entre sí, ya que Reyes, por lo pronto, trabaja en piedra. Y utiliza acertadamente las calidades del material, incluso en contrastes de superficies pulidas y sin pulir. Gusta de masas densas y formas ovoideas, rotundas, con ritmos curvos, que acogen descriptivas humanas, más o menos concretas. Por su parte, Fernando Navarro aporta varias piezas metálicas que ya había expuesto, entre ellas el *Pájaro* del último San Jorge, así como el *Homenaje a Mondrian* y el nudo-tubo, de los dos anteriores. Van también otras en estreno. Con sus ensamblajes, que ahora hace a tuerca, y con sus planteamientos de forma en el espacio y de color, me parece todavía uno de los más valiosos escultores que hay en Zaragoza.

De los pintores, García Moreda es el de más edad y, en algún modo, el más hecho. En sus cinco telas pone sus grandes arrastres, su apertura y libertad en el decir, al servicio de un volumen, de un claroscuro, relativamente convencional. Todo lo que ha colgado es del año 79, por lo que tal vez no suponga sus actuales planteamientos. La factura es limpia, de ágiles transparencias. En composición y tratamiento hay algún contacto con Llorente; pero este utiliza los recursos para servir a una mayor dinámica. Sobre fondos de plástico, que trata a pincel, incide con ceras, de modo gestual, como en los cortes, que han de suponerse expresión de un proceso interno. Más colorista, Llorente semeja irradiar, como en un fenómeno energético. En cuanto a

Navaridas, el último logroñés, trabaja con escayolas o cementos plásticos. La serie «Arco iris», aunque le falte un tono, apunta intereses de color, problema que liga con otros de materia, con improntas e incisiones. Aunque no fácil, tiene garra.

A los cuatro pintores de casa habría que tratarlos con amplitud, cosa que no resulta posible. Bericat, del que menos habíamos visto, trae una secuencia muy coherente, en la cual, a base de acrílicos y aceites, consigue sobre el papel un aspecto de madera y a veces de impresión. Desarrolla la importancia del signo, con variaciones muy urgentes. Fernando Lázaro resulta, para mí, un pequeño misterio, ya que cada vez lo hallo distinto. Poco antes se ocupaba en la materia, la teñía solo, mientras que ahora consigue un fresco y acertado color. De la quietud pasa al ritmo. Quizás se haya aproximado más de la cuenta a un Antonio Lorenzo. Pero tiene ya recursos, sabe. Y ahora que puede confío en los resultados, en que ha de querer.

Luis Pomarón, como Navarro, participa en el Equipo L. T.; pero me agradecería analizar su obra en una individual. Evoluciona despacio en su investigación de calidades matéricas, que introduce como tramas, hasta llenar todo el espacio disponible. Hoy entra más en el color, como en el original de fondo verde o en el último, con tierras, de aspecto quemado. Y nos queda para cierre, no por menor importancia que los restantes, Guillermo Moreo. Más bien cuenta entre lo distinguido. Me desconcertó más de un poco con su última aventura. Los paisajes, no obstante, le han servido, al parecer, para ampliar paleta y afianzar procedimientos. Lo que presenta hoy es abstracto, con técnicas mixtas (pastel, cera, rotulador, lápiz), con muchos sistemas, desde aerógrafo y «dripping» hasta toques de plástico mate. Suelto y vivo, gesto y facilidad, el repertorio deja patente al pintor.

24 DE MAYO DE 1981

## Galería Jalón: Ángeles Santos

Pintura suave, amable, de gratísimo color, la de Ángeles Santos. Conozco solo en reproducciones, por el catálogo de la Sala Multitud, correspondiente a la muestra antológica del surrealismo en España (1975), las obras que Ángeles Santos realizaba a fines de la década de los 20. Incluso a partir de fotografías, sin embargo, se aprecia una gran distancia entre la distorsión de antes, entre su tendencia expresiva, casi trágica, y la orientación sensible de ahora, amena, colorista, sutil, transparente, apta, en fin, para gustar sin dificultades.

Ángeles Santos era en 1929 mucho más que una artista prometedora. Pero, por lo que sé e imagino, existe un paréntesis demasiado extenso en su carrera. Cuando la reanuda, su sentido ya no es igual. Y no diré si para mejor o para peor, porque resulta inútil adentrarse en adivinaciones sobre lo que, con otras coordenadas, pudo haber sucedido. Esposa de un artista, Emilio Grau Sala, y madre de otro, Julián Grau Santos, Ángeles deja que el estilo de los dos influya sobre el suyo. Alcanza así una pintura muy atractiva, aunque muy lejos también de sus previas inquietudes.

En todas partes se le han de encontrar ecos o rasgos de familia. Son las muñecas, las cosas, o las vistas de ciudad, que nos remontan a Grau Sala. Y la terraza, acaso, nos parece un encuadre de Grau Santos. Por supuesto que ella, como sus deudos, ha podido gustar de flores y de frutas, de jardines. Y que han podido seducirla, de semejante manera, los cantos de París. Porque Ángeles Santos se inclina por la vibración y por el colorido de los impresionistas franceses. Claro que, al hablar de parentescos no he de referirme solo a un ágil rayado o a un registro cromático evocador. Se trata principalmente de una intencionalidad, de un objetivo para lo que se hace.

Reconozco, desde aquí, los indudables valores de Ángeles Santos, que se dirigen certeramente, lo pretenda o no su creadora, al corazón del público. Solicitan y encandilan las gracias de su colorido, sus calideces, el avivado de tonos a pleno sol, el golpeteo de luz, los ambientes... Y el conjunto queda unitario por su sensibilidad, por su ternura, por su impronta femenina, aunque existan diferentes grados de terminación o variantes de técnica, como en el uso de cartones para soporte o en el de agua en vez de óleo. La dulce lírica permanece.

14 DE JUNIO DE 1981

### Sala Gastón: *Collages* de Emilio Alfaro

Podrá decirse que el medio es el mensaje. Pero hay ocasiones en que el vehículo parece de superior importancia, mientras que en otras, como en el caso —bien válido e interesante caso— que nos ocupa, los contenidos dictan su ley. Lo que se comunica y el modo de comunicarlo, fondo y forma, e integran en una realidad inseparable, constituyen un todo único. Aislar uno y otro aspecto se concibe solo como sistema de análisis, que se justifica en razón de la eficiencia.

A Emilio Alfaro, aquí, le preocupa sobre todo expresarse, volcar sus contenidos anímicos. Y elige, como procedimiento, el *collage*, uso que ya tiene, dentro del arte contemporáneo, una brillantísima tradición, desde los cubistas hasta lo surreal, pasando por el futurismo y por el dadá. Pero el catálogo me excusa de insistir, ya que informa suficientemente al respecto. Y recuerda también los nombres de aragoneses ilustres que han practicado el *collage*, como Honorio García Condoy, Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines. En cuanto a Emilio Alfaro, en cuanto a su personalidad, no creo que necesite entre nosotros una larga presentación. Es bien conocido en los ámbitos culturales aragoneses. Médico, novelista, editor, productor de filmes o guionista para radio son caracteres más ó menos durables en su carrera, de la que ahora me interesan particularmente los ensayos en pintura y sus recientes trabajos en la historieta o cómic, para los que colabora con Víctor Manuel Lahuerta.

Yo creo que los *collages* de Emilio Alfaro suponen algo más que un simple entretenimiento. Si son un subproducto, lo son de una cabeza pensante y de unas manos hábiles, que recurren a la técnica de pegados como adecuada a un propósito expresivo. Y hasta como conductora de una intencionalidad con cumplidos rasgos socioló-

gicos. Los *collages* denotan una visión del mundo y una postura ante él. Al utilizar imágenes dadas de antemano, completas en sí, el proceso parte de una selección previa, que influye mucho en el resultado final. Se observa, a mi entender, un progresivo acomodo de piezas. Y he de preferir los ejemplares en negro, así como los de mayor complejidad, con mayor número de elementos. Sea como fuere, ofrecen mucho de cultura compartida, proyectada. Son un juego y bastante más que un juego. Lúcido, Emilio, lúdico.

21 DE JUNIO DE 1981

## 50 aniversario del Estudio Goya

Si se pondera, tras una visita a la exposición de la Lonja, lo que el Estudio Goya ha significado a través de su ya medio siglo de existencia, hemos de concluir que buena y larga parte del quehacer artístico zaragozano pasa, en una u otra medida, por esta libre sociedad. Nuestro ambiente plástico apenas se concebiría sin su labor. Las conmemoraciones sirven precisamente para ponernos ante los ojos, para recordarnos, la verdadera importancia de las cosas. Y la del estudio es mucha, aunque, a fuerza de tenerlo con nosotros, sin grandes alharacas ni triunfalismo, casi se nos olvide. Se han sucedido, mientras tanto, sus muestras anuales, siquiera algunas con modestos contingentes, así como la celebración cada mes de abril —en acto solidario— del Día del Artista. En la continuidad residen algunas de las mejores virtudes de la institución que nos ocupa. A la que Zaragoza debe más de lo que reconoce.

Así que esta gran colectiva, que llena todas las naves de la Lonja, viene a propiciar un reconocimiento de justicia. Y a proporcionarnos una evidencia. Porque demostrará claramente que el arte, entre nosotros, quedaría muy pobre, pero que muy pobre, si le quitasen los «goyas». Por no ser este el lugar oportuno, no he de insistir en los aspectos históricos, de los que informa el catálogo. Conviene recordar, sea como fuere, que la asociación se funda en junio de 1931, impulsada por Mariano Gratal, junto con Fortún Sofí y Félix Gazo, a los que muy pronto se unieron Alquézar, Almenara, Barcelona, Duce, Blasco Lacueva, Margalé y Urdániz. No andan lejos Fuentes, Leopoldo y Manuel Navarro, Baqué, Arruego, Vicente García y Torres. Tampoco, Bayo Marín, Joaquina Zamora o Puntos.

Seguramente me faltan muchos nombres o se confunden en mi relación alguna prioridad temporal. Pero no se trata aquí de dar contentamiento a unos u otros, sino de rendir un homenaje colectivo. Por lo demás, la localización, catálogo en mano, de lo expuesto puede convertirse en aventura. Hay dos artistas por lo menos, Félix Fuentes y Félix Adelantado, que figuran, sin que aparezca su obra. Y otros tres, en contrapartida, que exhiben originales y no aparecen en la relación: José Arguedas, Benedicto y Alberto Duce. Unos tienen más piezas y otros menos de las reseñadas. Pero —claro está— todo esto ha de considerarse secundario. Pienso en la multitud de dificultades que se habrán tenido que vencer, en el alto número de expositores, en las premuras de última hora... Y mis cuidadosos repasos, casi propios de la deformación profesional, se difuminan ante las resonancias del conjunto.

He pasado detenidamente ante lo que se presenta, para conseguir un rimero de anotaciones. Pero las archivo, sin más uso, ante la imposibilidad de un comentario al pormenor. Aparte de los arriba citados, exponen los siguientes artistas: Aguado, Albiac, Almazán, Almenara, Alquézar, Luis Esteban, María Pilar Arenas, Barcelona, Bartolomé, Baqué Ximénez, Bayona, Jesús y José Luis Blasco Moreno, Adolfo Bosque, María Pilar Burges, Díez, Esparcía, Dolores Franco, Mercedes Gracia, Gratal, Hanton, Eugenio Marco, Luis Martínez, Antonio Marín, Mariano Meiendo, María Pilar Moré, Muñoz Bueno, Manuel Navarro, Plou, Portero Marzo, Puntos, Rabadán, Sevil, Otal, Zamora, Lázaro Castillo y Tapia. Repásense los nombres. Que el asunto tiene enjundia.

21 DE JUNIO DE 1981

## Montaje de Guinovart en el Colegio de Arquitectos

Cuando Guinovart trajo su última exposición a Libros, exposición que, si no me equivoco, aún mantiene abierta, hube de hacer, dentro de las serias consideraciones que en todo caso me ha merecido su obra, algunas reservas a la hora de comentarla. Aunque sea artista de los que gusta de idas y venidas, cuya trayectoria no ha de considerarse como lineal o rígida, me pareció poco oportuna su idea de elegir originales desde 1978, distribuidos en cuatro años, con lo que no resultaba ni una antológica ni una muestra de lo más reciente. Le faltaba, por otra parte, un poco de envergadura, de más amplia problemática y de dimensiones. Por ahí va ahora.

Guinovart lleva al Colegio de Arquitectos, como anunciaba hace un mes, un magnífico montaje, con el que da cuenta de su preocupación por el espacio. Sus dos ambientaciones me han parecido importantes y hasta impresionantes. Pero la exposición, como tal, aún me sabe a poco. Tal vez le hubiera convenido unir las dos que tiene en Zaragoza. O arropar la que nos ocupa con piezas de pared, digamos más convencionales. E insistiré, para que nadie se confunda, en que se pide a Guinovart, precisamente por su categoría, lo que con otros ni se piensa siquiera. Solo el catálogo de Guinovart, hallazgo de bolsillo, con verdadera garra, vale más que muchas exhibiciones al uso.

Para el arte ambiental (rechino y me resisto ante palabras como *environment*) hace falta, entre otras cosas, valentía, renuncia a planteamientos más compensatorios. Porque un montaje, para decirlo claro, no se vende. Se trata —ya se sabe— de configurar un espacio artístico, y este espacio es el inasible protagonista. En la primera estructuración, que Guinovart plantea como homenaje a Picasso, se modula con bidones cubiertos de pintura blanca, que se unen por líneas, también blancas. Todos los módulos acogen despieces del *Guernica*. Y la torre central, de tres elementos, se continúa, desde los recortables, por un sistema de cuerdas. Valora así el piso alto del patio, con la preciosa arquería, y también la cubierta.

Los trazos en el suelo nos conducen al segundo montaje, que se acota con telas blancas o teñidas. Los huecos, los cortes geométricos, sirven a la transparencia y a la relación. Tiene el conjunto un aire de zoco, de planteamiento oriental. Y hasta, sin

merma de sus funciones preferentes, calidades pictóricas. No resulta tan imponente como la entrada, pero crea un ámbito acogedor. Nos envuelve, por una vez, el arte, que se vive, se ha de vivir, desde dentro.

28 DE JUNIO DE 1981

## Facultad de Filosofía: Val Ortego

No todas las afirmaciones de Alfonso Val Ortego en su catálogo me parecen falsas. Pero traen un tufillo de polémica, con el que contradice —muy mucho— su primer aserto: «... lo que ha de decir un pintor lo dice pintando como buenamente puede». Lo cierto es que un catálogo, en extendida y respetable opinión, sirve para informar al público sobre autor y obra. No está hecho, no debería estarlo, para gloria y solaz del que expone.

Procuraré evitar, sea como fuere, el adentrarme por extenso en problemas extra-plásticos. Me hubiera convenido conocer o recordar algunos antecedentes de Val Ortego. Y el interesado los elude, aunque traiga una exposición que no es ya del todo primeriza. No es ya Val Ortego un verdísimo principiante, aunque tampoco su pintura haya llegado a la madurez. Hay indefinición todavía, así como inspiraciones ajenas.

Los cuatro dibujos, por ejemplo, ofrecen excesiva diversidad, tanto en la idea como en el decir. Son interesantes por separado, pero en el conjunto, visto como exposición, parecen de relleno. Y eso que en la pintura se ven ambiciones y hasta formatos. Pese a que todo se fecha, lo que lleva data visible, en el 80 o el 81, salta de nuevo la variedad. Particularmente, en las figuras o ambientes que las incluyen, pero también en los abstractos. Y la oposición no es solo temática. Incluso en el primer capítulo se descubren variantes. Basta comparar el perfilado niño con las mujeres o con la niña de la mano.

Si la suma se unifica es, más que nada, por su fuerza, por la capacidad de expresarse. Su riesgo, en cambio, reside en las confusiones, en el barroquismo. En la abstracción también ensucia la pasta y se excede Val Ortego. Por fortuna ve luz y tiene garra. Recuerdos a Viola, cuyo nombre se cita, como siempre, a modo de orientación, para referirse a un nombre conocido. Pero también demuestra Val Ortego su personalidad. Baza son sus intenciones, su aliento y empuje. Su tacto de pintor, sobre todo. Porque es pintor, aunque confuso, este Val Ortego, a quien los damnificados por su «descatalogamiento» apenas maldicen. ¡Perro mundo!

4 DE OCTUBRE DE 1981

## Sástago: Miguel Villa

El tándem que hasta ahora se ocupaba de la Galería Jalón, o sea, Carmen Duelos y Carmen Abril, pasa a dirigir los destinos de la Sástago, a ocuparse de sus programaciones y responsabilidades. Digo responsabilidad, aunque sea palabra que no gusta

en nuestros pagos —e incluso que da disgustos—, porque Sástago estuvo, hasta hace bien poco, muy bien dirigida. Y trajo muy buenas cosas. El listón queda alto y hay que luchar para no perder nivel. Ciertamente que las dos Cármenes saben ya de eso, que tienen experiencia del cotarrillo. Y cierto que pusieron la Jalón a punto, entre lo mejorcito y hacia arriba siempre. Se les desea fortuna y más.

Creo que elegir a Miguel Villa, conocido y cotizado patriarca de la catalanísima pintura, elegirlo —digo— para abrir boca responde a un ambicioso planteamiento. Miguel Villa (Barcelona, 1910) es un artista cuyo puesto en el escalafón nadie discute. Continúa hoy, con más de ochenta años, en su fecundo hacer. Y su obra se persigue en todos los mercados. De manera que es un triunfo traerla a Zaragoza, con méritos y calificaciones de absoluto estreno. En tal línea de apreciación se ha de entender cuanto se diga, incluso cuando hayan de implicarse limitaciones, que se referirán más a lo corto de algunos concretos originales que a la figura en sí, digna no solo de respeto, sino también de buenas onzas de valoración en el campo de la plástica.

Desde el comienzo, el color capta con un primer y tremendo golpe. Alguien explica que Miguel Villa admite en su paleta cuatro amarillos, cuatro rojos, cuatro azules y el blanco. Pero con ello aparecerá, como se puede suponer por tan primario derroche, todo un arco iris, desde iluminadísimos naranjas, hasta verdes esplendorosos, pasando por ricos violetas. No hay límite de tonos. Se entenderá también que el color depende de la luz y viceversa. Por lo que muchas claridades mediterráneas han derramado el pintor sobre sus lienzos. Lo que nos proporciona altos valores lumínicos. Tal vez recuerde, puesto que aquí lo vimos no hace mucho, el impacto colorista de Miguel Ibarz. Pero advertiré que el camino se anda al contrario, que Miguel Villa es el maestro, del que otros extraen sabiduría y recursos.

El artista que ha hecho su mundo y andadura, estuvo en las Américas y en París, de lo que siempre queda más de algo. Ahora se refugia en Pobla de Segur. De este pueblo de montaña, como de Altea, en la costa, salen casi todos los motivos. La excepción es el único desnudo que recibe, en la entrada, a quien visita la muestra. Se hubieran deseado más figuras y tal vez algunos ambientes de interiores. Pero hay que conformarse. Además, y por desgracia, la mayoría de los cuadros son pequeños, a veces simples notillas, aunque se arropan con algún formato más considerable.

La exposición queda, sea como fuere, muy homogénea, solo con algún aspecto —pocos— menos colorista, como *Río con piedras*, por citar un ejemplo. Hallo dataciones, puesto que hay que buscarlas en tan consideradas firmas, desde 1976 hasta 1980, si bien no existe salto ni marcada evolución, lo que apenas cabría esperar. El estilo está hecho y bien hecho. Desde luego, Miguel Villa pinta, cosa que no se dice de todos. Pone el empaste con cualquier pronunciamiento a su favor, jugando con sus variaciones, compacto y táctil. Y la disposición, simplificada y conocedora, suministra su soporte al colorido y a la pasta. Son excelentes los ritmos de varias obras y muy experta la descripción del volumen por la luz, aspecto que hubiera gustado ver en más desnudos. Prefiere el color, pero construye con el color. No extraña que Miguel Villa admire a Cézanne. Que no es mal entronque para el maestro.

25 DE OCTUBRE DE 1981

## Exposición doble de Joan Hernández Pijuán

Se diría que goza de *wabi*, aunque nunca aplique uno con entera seguridad estos términos japoneses. No encuentro, en todo caso, otro mejor para definir el sentido, a la vez simple, casi ascético, tranquilo —no inmóvil— y refinado hasta el límite, que campea en la obra de Hernández Pijuán. Además, creo que a este artista le van divinamente las sugerencias orientales, con lo que la palabra adquiere un eco de concordancias significativas. La pintura me parece bella, sutil y sencilla, con esa sencillez que no cabe interpretar como incompleto punto de partida, sino como meta o culminación.

Me he encontrado a gusto en cuantas exposiciones ha hecho Hernández Pijuán en Zaragoza, si bien la última quedó un poco escasa para mis deseos. Viene aquí con relativa asiduidad, acaso por pedírselo su ascendencia aragonesa, aunque él haya nacido en Barcelona (1931). Su anterior visita aquí, si mal no recuerdo, fue en 1979. Y trae ahora, para dar la cara, una muestra doble (Colegio de Arquitectos y Libros) que abarca aproximadamente una década, entre 1970 y 1981, aunque el autor hace constar que no entraña pretensiones de antología, por partir de materiales inmediatos. También indica por escrito, a modo de explicación, que ha intentado seguir de una manera cronológica, no completa, un itinerario que facilite posibles lecturas del proceso.

Habida cuenta de lo dicho y de que a quien escribe suelen tentar las propuestas de lectura, que acompañen al presunto espectador, parece imponerse una orientación temporal. De acuerdo con ella, lo más antiguo se encuentra en el Colegio de Arquitectos, en las bóvedas bajas, por donde conviene comenzar el recorrido. Tal vez sea esta la fase que menos gratifica. De cualquier modo, para la obra actual, el pintor parte del interés por el espacio, que en esta etapa introduce, a través de esos óleos con algún motivo reconocible —fruta, tijeras—, con reglas o con divisiones zonales. Como referencia al espacialismo, recuérdese un *Homenaje a Fontana* (1971). La parte superior, junto con la de paso, empalman por los metros y acotados, desde 1972 hasta 1974, con algunos originales en los que aparecen degradaciones muy expresas.

Tiene Hernández Pijuán una enorme sensibilidad para el color. Sobre el 77 (hay dos trípticos de 1977-78) suele preferir tonos graves, generalmente mates. Y por entonces, desde luego, ordena el toque. Se aproxima así a la nueva abstracción. Se podría relacionar, sin adscribirlo, con el *support-surface*, con la pintura-pintura o con el *colour painting*. Pero debo advertir que, si aparentemente abstractas, el motivo de estas realizaciones lo suministra el paisaje. En el patio se recoge el periodo final. Hacia la fecha de la exposición anterior (1979) se apreciará un inclinarse por las texturas, con las que encadena un colorido más intenso.

Para las últimas modulaciones conviene contar también con lo expuesto en Libros, donde la mayoría de los originales son de formato más pequeño, pero de gran delicadeza. Acentúa Hernández Pijuán, aún en 1980, las insinuaciones paisajísticas o



más bien de vegetales. Ya en el 81, el pigmento deja de cubrir la totalidad de la superficie. Se opondrán fondo y motivo, mientras el toque adquiere, cada vez más, la apariencia de pétalos u hojas. Reconocer flores o plantas sería, claro está, lo de menos, ante el problema de evolución plástica. Se mantienen y aumentan incluso, sea como fuere, las características sensibles, la pulcritud y la elegancia.

Se ha referido la línea de progresión a los óleos. Pero también podría seguirse sobre papel, ya que existe una magnífica secuencia en la sala baja del colegio. También han de citarse en tal capítulo los excelentes *gouaches* y acuarelas que cuelgan en Libros, donde alcanza un máximo difícil ese sabio hacer, hacer enrarecido, depurado, que serena y satisface.

29 DE NOVIEMBRE DE 1981

### Costa-3: Mitsuo Miura

Para Mitsuo Miura, japonés de pro, el adentrarse en las experiencias del arte occidental, estudiarlas y reelaborarlas no supone, en modo alguno, renuncia o rechazo de sus orígenes. La avidez, por el contrario, con que investiga, la manera rapidísima de consumir etapas, no impide qué las acomode y digiera en su propio temperamento, para darles un sentido, con enorme seriedad y con una inagotable capacidad de trabajo.

A pesar de hallarse establecido en España, en Cuenca concretamente, desde 1976, es la primera vez, según creo, que Miura expone en Zaragoza. Y no es fácil de leer la colección que nos ha traído, dada su complejidad. Me dicen que pretende reproducir, a escala reducida, la antológica que montó, para febrero pasado, en el Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, antológica de la que tengo alguna información. Se advertía entonces el paso por tendencias como el arte ecológico, algún minimalismo y más de alguna inclinación conceptual.

En lo que se puede ver aquí y ahora se han escalonado distintas fechas y procedimientos. No se remontará hasta 1971, como en la muestra referida, ya que arranca con óleos de 1976, a base de un entrecruzamiento, que sirve de campo al motivo central. Este ha de crecer en su pasta, hasta adquirir relieves gruesos, suntuosos. Y un año más tarde, conservando la oposición fondo-motivo, se hace patente la influencia de las acciones a lo Pollock. Por cierto que la huella americana viene a proporcionar una de las constantes de Miura, reseguible, por ejemplo, en determinados registros de color.

Los objetos de madera pulida, que andan por 1978-79, consideran las relaciones entre la textura, o más bien la fibra, el colorido y la especialidad. Todo ello con terminaciones de una pulcritud amorosa. Y en 1979 entran ya los grabados expuestos, es decir la primera serie, la rectangular, puesto que en los círculos pasa a 1980. De ellos va alguno con dos planchas. El tramado limpio de las líneas y la precisión de las estampaciones bien pueden calificarse de extraordinarios. Con lo último, por lo

demás y por el momento, vuelve a la pintura, presente con media docena de tintas sobre papel, donde han reaparecido los tonos propios de una escuela americana. La tendencia, en relación con las nuevas abstracciones, parece más libre, aún más que en los grabados. Mitsuo Miura se zambulle en renovadas posibilidades, siempre con rigor y laboriosidad. Pero también con un gusto exquisito

17 DE ENERO DE 1982

## Los ordenadores, el láser y el arte

Epígrafe bien sugestivo, lleno de implicaciones, el de la exposición que nos ofrece el Colegio de Arquitectos. El aparato científico, con sus profundas influencias sobre nuestra cultura, a la vez que con toda su mitología, ejerce una seducción indiscutible sobre los hombres de letras y sobre los artistas. Arrastra el mismo atractivo maravilloso —o casi— que tuvo en su momento la magia. Y aunque ya nadie confíe demasiado en el poder salvador de la ciencia, se recurre a su prestigio y a sus soluciones, más o menos parciales, sin duda eficientísimas ante problemas concretos. Acaso deberíamos diferenciar, como en Grecia, lo simplemente técnico del conocer o la sabiduría. No se trata ahora, sin embargo, de filosofar, sino de referirse a relaciones a préstamo y usos posibles en el arte.

Convendrá no perderse. Y también que no se trivialice, en virtud de ninguna otra idea, la interesantísima exposición presentada. Que es, en muchos aspectos apasionante, aunque menos feliz en el planteamiento, menos clara, de lo que aquí se hubiera querido. Y no pretendo decir que el montaje no haya tenido en cuenta lo didáctico. Más bien al contrario. Pero debería quedar patente que esto es la muestra de un artista, artista que se sirve de unos medios técnicos disponibles. Hay peligro de que se confunda con un jueguecico, con una demostración práctica de física óptica, como hace sospechar la entrada. Por cierto, muy curiosa. Lo importante para nosotros es, de cualquier modo, lo que aporta Manuel Aguado, pintor y escultor, que recurre a los ordenadores y al láser, a la holografía y al sistema de espectro-color, al aparato, en fin, como vehículo, como podría recurrir al óleo o al bronce.

Colaboran, en sus parcelas respectivas, el Laboratorio de Óptica de la Universidad de Alicante y el Centro de Cálculo de la Universidad de Zaragoza. Aunque sea Aguado —debo insistir— quien corre con el riesgo artístico. Como introducción el patio proporciona, según queda dicho, las bases físicas. Esto corresponde al LOUA. Nos explicará allí que la holografía consiste en fijar sobre una placa la información proporcionada por un objeto y que, a partir de tal información, se reconstruye una imagen tridimensional del mismo. El sistema holográfico, si mal no entiendo, se apoya en un fenómeno de interferencia, por lo que no conseguiría absoluto desarrollo hasta la aparición del láser, puesto que se necesitaba un haz de luz coherente (monocromático y capaz de converger en un punto). Se hallarán aquí hologramas, muy efectistas en su volumen, iluminados por detrás (transmisión) o por delante

(reflexión), con láser o con luz blanca. El trabajo, ya convertido en arte, que Aguado consigue con la holografía se verá en las bóvedas inferiores.

Generalmente Aguado presenta el interferograma, es decir, la placa o, como si dijéramos, el negativo. También nos permite comprobar el resultado en imágenes virtuales, un par de veces. Se añadirán las tomas fotográficas de los hologramas artísticos. En una primera fase arranca de objetos modelados. Pero ahora ensayará las posibilidades gráficas del ordenador que, además de salidas en escritura, vídeo o plumilla, cuenta con punzones. Con estos se obtiene el rayado para los filtros. Lo referido a ordenadores se ha de buscar en la zona de tránsito superior, zona encomendada al CCUZ. A partir de ello, toda la sala de exposiciones, la sala verde, se llena con fotografías de proyecciones por el procedimiento de espectro-color, que viene a resultar una nueva modalidad de pintura, con sus tonos-luz. Por último, en las bóvedas, coloca Aguado escultura más convencional, aunque inspirada en sus tanteos científicos. Estamos ante figuras metálicas (latón, cobre, acero) con redecillas o recortes de plancha. Las superficies se recubren, sobre todo en los originales más antiguos, con cemento-poliéster, que ocasiona texturas especiales por mezcla con serrines.

Con menos artefactos y menos ambigüedad, la escultura define mejor la fuerza de Manuel Aguado. Ha de ser, no obstante, el conjunto lo que imponga su importancia. Aguado es pionero en muchas de las vertientes exhibidas, una especie de primitivo de nuevos modos y, sin duda, un inquieto, valiosísimo investigador. Y saca ya partido estético de lo que descubre.

7 DE FEBRERO DE 1982

## Colectiva de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos Goya

Bien, muy bien por la asociación. Esta colectiva de sus miembros queda y suma entre lo mejor que hemos visto en la Lonja, por lo que a este tipo de muestras se refiere. La junta directiva, organizadora del cotarro, dice que «... no trata de sorprender a nadie con valores y maneras, seguramente conocidas por un público asiduo a exposiciones que compilen la obra de artistas de nuestra ciudad». Bueno. No lo pretenderían, pero lo consiguen. Y nos han dado una sorpresa, no tan grande ciertamente como positiva. Hay un alto nivel de calidad, que honra a los que por aquí trabajan, y el montaje resulta excelente, con inteligencia y gusto. Sin forzar la división del paso central, mejora la perspectiva de las naves. Y el agrupamiento por tendencia y afinidad de obras ofrece resultados ventajosos para las mismas.

Se exhiben, si mal no cuento, cien originales justos. De los que 53 son pinturas, capítulo mayoritario, 21 esculturas, 10 dibujos, 4 grabados, 2 acuarelas. 9 esmaltes y 1 cerámica. Global e individualmente se aguanta todo o casi, aunque por preferencias y matices cualquiera podría defender, desde luego, la supresión de media doce-

na de cosas. Es normal. Hubo jurado de admisión, de cuya responsabilidad me incumbe una octava parte, ya que tuvo seis artistas y dos críticos. Las exclusiones no han sido numerosas, pero sí las bastantes para obtener un tono muy digno. Eran además imprescindibles por imperativos del espacio. Se procuró suprimir primero, dentro de la consideración de calidad, la segunda pieza de autores ya representados por una. O bien, incluso dejando alguno a cero, las notas que desentonaban del conjunto. Existe, por supuesto, bastante de subjetivo en cualquier criterio, pero los rechazados no podrían, a mi entender, constituir ningún valioso salón, como en la histórica oportunidad.

Espero que los afectados comprendan, lo que para bastantes equivale a pedir autocritica. Se desea, de cualquier modo, que la asociación siga por el camino que va. Y que la paz reine entre los príncipes cristianos, de lo que ya es hora. Queda dicho, por lo demás, que la exposición es prácticamente irreprochable, hasta por lo que se refiere a la estética del cartel y el catálogo. No parece oportuno hacer comentarios individuales, ni citar nombres de artistas, dado el carácter colectivo y local. No obstante, sin chovinismo, veo difícil que esto lo mejoren en plazas de mayor rango y cuantía. Lástima que no se encuentre la capacidad de promoción que corresponde.

Resta añadir que la pintura, con el número más elevado de participantes, es la que descubre ausencias más claras, puesto que todavía faltan firmas de importancia. O que así se suponen. Nunca entendí muy bien la omisión, ni esta ni otras veces. Se halla más completa la escultura, con menos aportaciones. Y es lógico que los demás apartados se encuentren menos nutridos, aunque con dibujo pudieran concurrir todos los artistas. La acuarela se debió poner con la pintura, para no relacionar un participante solitario. Y hay poco de estampación, ya que a los que colaboran cabe añadir en la ciudad otros grabadores significativos. Muy limitada la cerámica, en relación con los esmaltes, especialidad que tiene un amplio y notable desarrollo en Zaragoza.

7 DE MARZO DE 1982

## Tàpies expone en la Lonja

Ha traído la exposición de Tàpies un viento de polémicas, de discusiones tal vez un poco provincianas, pero que conviene considerar. A estas alturas debería ser innecesaria la defensa de cualquier tendencia artística. Y hay, sin duda, asuntos más sustanciosos a los que referir el comentario. Pero Tàpies, por suerte o por desgracia, ha producido un verdadero *shock*. Algunos sectores de público no lo aceptan. Y hasta creen ofensivos —no sé por qué— sus planteamientos. Compensará darse un paseo por la Lonja, para oír a la vez que se mira, para pulsar la opinión de los visitantes. No faltan, desde luego, admiradores o simples interesados. Ni tampoco escépticos, despistadillos y hasta furibundos. Supongo que, en la época de las vanguardias, un

pintor estaría satisfecho con estas actitudes. El problema viene de que han transcurrido por lo menos treinta años desde entonces. Vamos, que deberíamos haber visto a Tàpies aquí, en Zaragoza, hace cuatro o cinco lustros.

No es la única cuestión, claro está, porque la crítica no obliga al panegírico, al rímero de alabanzas, ni siquiera cuando de un Tàpies se ocupa. Pero ha de quedar patente, por principio, que Tàpies es uno de los pintores de mayor importancia con que cuenta el país, uno de los pocos, poquísimos, que tiene un alto prestigio internacional, junto con Miró, por ejemplo. Recordaré, para desmemoriados, el triunfo de Tàpies en la Bienal de Venecia de 1958. Y eso para no insistir en un interminable currículum o en largas referencias históricas, que además no se pueden seguir en la presente muestra, ya que el medio centenar de originales exhibidos se distribuyen entre 1973 y 1980. Solo decir, entre los datos imprescindibles, que Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) estuvo integrado en el renovador grupo catalán del Dau al Set. Y que realiza sus primeras grandes obras a partir de 1945, ya con gruesos empastes, que anunciaban su interés por la materia.

Según dijo Cirlot, a quien Tàpies debe una extensa bibliografía, «Tàpies vino a resolver el concepto pictórico en un periodo de desorientación, cuando las grandes directrices del esquematismo pospicassiano comenzaban a mostrarse agotadas». Y añade: «Su sentimiento innato de la materia, la suntuosidad y hondura de sus calidades le permitían actuar dentro de la abstracción, sin aquella fría limitación, sin aquella carencia de virtudes esencialmente pictóricas...». Federico Torralba recuerda en catálogo, entre las constantes de Tàpies, la pervivencia de elementos surrealistas, su saturación de «poesía y musicalismo», así como las huellas de Oriente, del Zen en particular. Todo ello, como cualquier cita, como cualquier recurso a la autoridad, se invoca como argumento de prestigio, para conseguir un indispensable respeto. Sirve para pedir un voto de confianza, si preciso fuera, ante la obra. Para solicitar, en fin, no tanto cortesía temerosa, como unos ojos bien abiertos y hasta ávidos. Que a quien ciegan prejuicios no ve nada. Y la colección tiene algo de imponente. No resulta muy cuantiosa, pero alberga piezas grandes y significativas. Y eso aunque dominen numéricamente los últimos años, desde el 78, en los que no campeon, a mi entender, sus hallazgos preferibles. Hasta entonces, no obstante, se impondrá la fuerza y dimensión, como en el formato que ocupa el fondo, con más de tres metros de lado.

Aun sin intentar seguirlo en una rígida sucesión de fechas, puesto que tampoco lo expuesto se ordena cronológicamente, arranca con dos dataciones de 1973, una de ellas, las *Servilletas dobladas*, muy reproducida. De 1974 hay otras dos, con la dura presencia de ese homenaje-memoria, uno de los cuadros más ideológicos del conjunto. O, por lo menos, de los más explícitos en su ideología. Porque Tàpies está entre los que no creen en una estética sin ética, pero no siempre ha de ser fácil, por los caminos que anda, leer sus contenidos. Cabe compulsar, en otra problemática, el dominio de la materia, muy visible en 1975 y 1976. Véase cuando excede el bastidor. O más bien la *Manta con banda blanca*, por referenciar un título, al que habría que añadir la indudable impronta de los «Grafismos azules sobre terciopelo granate».

Cosas como las que inician el 78, como las *Tres radiografías* o *La estera*, podrían resultar las más desconcertantes. El pintor es, sea como fuere, anticonvencional. Compruébese en el *Arco de tierra*, frente a los colores del arco iris.

Los dos últimos años bajan, según mi criterio ante lo que se ha traído. Pierde potencia con los blancos o con los simples barnices. La materia, su mejor amiga, su cimiento, disminuye, pierde protagonismo. La realización tampoco queda tan estructurada. Se entretiene Tàpies en ciertas arrugas ilusionistas, muy bien puestas, pero que no servirán para convencer incrédulos. Quedan aún, afortunadamente, la *Gran X* o la *Gran Y*. O las *Formas curvas*. Acaso, en algunas ocasiones, se quede con demasiado poco. Lo que no ha de suponer que se confundan preferencias con negaciones. Tàpies es casi olímpico. Desde la vieja textura de una puerta, desde la materia-espacio-color, desde el gesto oriental, desde un mundo impresionante, al que no debe negarse la grandeza, el artista manda su mensaje misterioso, esencialmente plástico.

21 DE MARZO DE 1982

## Pepe Rebollo: Santiago Serrano

Llega con empuje la gente de los 40, como este Santiago Serrano, nacido en 1942, en Villacañas, provincia de Toledo, y nuevo todavía en nuestros lares, donde estrena ahora. Y es mucho pintor, aunque sus realizaciones, de apariencia simple, sin figuras, sin cosas a las que sujetarse, desorienten a más de uno. Pero se trata, desde luego, de una obra bien válida. Siento tener que ocuparme aún, casi como abogado defensor, en alegatos sobre orientaciones completas del arte. Uno creería que era ya innecesaria la defensa, por ejemplo, de la pintura-pintura, una de cuyas posibilidades, admitida ya a comienzos de los 70, fue el soporte-superficie. Estamos, no obstante, así. Tal vez incluso habríamos de explicar globalmente la abstracción. Quien esto escribe se resistirá a ello, limitándose a decir que el tema, como sabe cualquier profesional, fue siempre secundario.

Las tendencias arriba citadas, por otra parte, no se han escogido al azar, sino por su relación con Serrano. Este, como es costumbre entre los artistas, se niega en rotundo a que se le clasifique, a que se le pongan etiquetas. Y el crítico, que quiere indicar al público lo que va a encontrarse, se ve obligado a repetir que cita la pintura-pintura o el soporte-superficie como orientación, sin rigidez, sin que los términos agoten la situación que nos ocupa. Da por sentado ya en otro nivel, que esto es artístico y con mejor derecho que muchas sardinas, panes y naranjas por ahí campantes. Y advertirá, para despistadillos, que Santiago Serrano pinta bien. O sea, sabe pincelar, tiene tacto de pintor y un gusto poco común para el colorido.

Calvo Serraller, al comentar la obra de Serrano, habla de su «... relación con las corrientes analíticas no objetivas, cuyo planteamiento básico, según Menna, es el de una redefinición del cuadro a partir de sus elementos constituyentes». Esto puede servir como encuadramiento general, desde el que surgen las particularidades de

Serrano. Ha sido —es— restaurador. Y se le nota, de algún modo, ya que en ocasiones trata el lienzo como una pieza clásica, con toda una serie de capas, superposiciones y veladuras. Los más antiguos entre los óleos son los dípticos, menos tratados, pero lejísimos de la pintura plana. Llevan ya compartimentación de zonas, en un planteamiento de espacio. Abre el gris, que señala una primera relación con el espectador, para culminar en el amarillo, suntuoso y luminoso, que parece procurar una huella imborrable. Que el público se vaya, en fin, manchado, coloreado en ojos y cerebro. Las acuarelas, también de estructuras horizontales y verticales, con ejes, andan por ese tiempo, si bien con tonos suaves y fríos, que se crearían de pastel, si no impusieran, con la mayor delicadeza, su timbre de agua.

Cierra el pintor, en tiempo, con cinco originales en vertical y otro de formato casi cuadrado. Las disposiciones, más dinámicas, admiten oblicuas o curvas. Y aparece un renovado interés por la dicción, con pasta y pulsiones muy visibles. Reina aún más el espacio, que siempre fue rey. El color resulta más pictórico, como en el azul-verde del *Retrato veneciano* o en la rosa-azul, sensual, del *Jazmín del cielo*. Debo indicar, no obstante, que estos títulos, como *El péndulo*, no suponen descripción. Apenas recuerdos del artista. O vagas coincidencias formales. Serrano no refiere, no cuenta en figuras. Respetable oficio, pero que no es el suyo. Él solo pinta. Nada menos.

25 DE ABRIL DE 1982

## Torre Nueva: el *Quijote* de Schlotter

En pocas ocasiones llega la ilustración a niveles de tanta categoría como la de Eberhard Schlotter. No se trata solo de traducir el texto de *Don Quijote* en imágenes —cosa, por lo demás, difícil siempre—, sino de una interpretación, de una lectura propia, de una identificación incluso. De manera que el protagonista pasa también a ser, como reflejo, el mismo Schlotter, cuya efigie se reconocerá en las del personaje cervantino. En el extenso catálogo que se hizo para la exposición en el Museo de Gutenberg, de Maguncia, exposición en gira, ahora entre nosotros, dice Hans Wollschläger que «... Schlotter ha seguido a Miguel de Unamuno, cuando aconseja, para la comprensión del canon del destino en *Don Quijote*, identificarse con el andante caballero». Informará lo transcrito sobre la concepción de esta obra magna.

No se ha podido, por desgracia, presentar la totalidad aquí, habida cuenta las limitaciones de espacio en la Torre Nueva. Se recoge, sea como fuere, una muestra representativa de lo que supone, en su conjunto, un imponente trabajo, por el número, por la calidad de los originales y hasta por la importancia y costo de la altísima tirada. Eberhard Schlotter, alemán, nacido en Hildesheim, tiene un largo currículum con multitud de exposiciones, carpetas y ediciones de bibliófilo, una carrera competente, en fin, que culmina con su empeño de ilustrar *Don Quijote*, según Miguel de Cervantes. Se observarán en sus grabados dos tratamientos diferentes, uno para las láminas a toda página, y otro para las inclusiones en texto. En el primer caso

usa Schlotter el aguafuerte con sus variantes, como resinas, a base de una plancha para cada tinta. Los otros, de carácter algo menor, admiten únicamente línea. Y estos, por lo que se exhibe aquí, describen más y profundizan menos en las interpretaciones, aunque sean eficientes y seguros.

Aparte del valioso dibujo y del gran dominio técnico, lo más seductor de Schlotter reside, sin duda, en el juego de niveles, desde la realidad hasta la fantasía, que alejan por completo su ejercicio de cualquier tópico al uso. Con frecuencia, sobre todo para las estampaciones en más de un color, se moverá en estratos distintos, como en un recuerdo de los psicólogos freudianos, con la presencia del yo, el superyo y el ello. Se observa un ascenso triple, desde el suceso o motivo, hasta la sublimación. Pero ofrece, sobre todo, una lectura amorosísima, entregada e integrada en nuestro *Quijote*, a cuyas imágenes, a cuya imaginación, sirven los indiscutibles recursos materiales e interpretativos de Schlotter. Así se ilustra.

12 DE SEPTIEMBRE DE 1982

## Juan Genovés expone en la Lonja

La exposición es —me lo parece— de primera, de primerísima magnitud. Tal vez conllevará algún aspecto conflictivo. No mucho, aunque un tanto, por la manera de decir. Y bastante aún por lo que dice. Pienso, sin embargo, que ambas cosas, forma y contenido, son inseparables. También, que deberíamos desterrar de una vez la intransigencia respecto a manifestaciones artísticas de cualquier tipo, con una u otra ideología. La importancia y calidad de un cuadro reside, sea como fuere, en su correcta estructura, en una adecuada relación de los elementos formales con el tema, y de este con la intención última. E incluso lo dicho es solo una aproximación, no dogmática, al método de juicio. Lo que sí resulta evidente es la acertada estructuración y la fácil lectura de la obra de Juan Genovés. Un pintor interesante con una pintura de tremendo impacto, muy comprometida en sus motivos y motivaciones, que cabe referir, para primera orientación, al realismo crítico.

La muestra que nos ocupa tiene, por otra parte, peso y categoría. Va con 45 pinturas mayores, a las que se añaden 50 piezas de gráfica, de las que 20 son monotipos (impresión única) y el resto aguafuerte-aguatintas. Acompaña un apreciable catálogo, con un texto, muy informativo y eficiente, de Antonio Fernández Molina. Las reproducciones fotográficas, en cambio, no se corresponden mayoritariamente con lo expuesto. Y en la lista se reseñan solo 33 obras, las que ha cedido la Galería Yerba, sin que figuren las de la colección del propio Genovés. El montaje, limpio, sencillo y claro, se anotará en la columna positiva. Al seguir un orden cronológico, suple algunas de las deficiencias reseñadas. Aunque la deformación profesional inclinase más de la cuenta por la cronología, advertiré que no se solicita siempre a ultranza desde aquí. Tiene su interés, en unos casos más que en otros, según la orientación. Y en este, las fechas se hacen imprescindibles, puesto que Genovés alude a una sociedad situada en el tiempo, situación no escamoteable.



El término antes utilizado, realismo crítico, lo tomo en préstamo de Valeriano Bozal, quien dice que laxamente podemos denominar así un camino que utiliza elementos del «pop» norteamericano y europeo, camino en el que incluye a Juan Genovés, seguido de Rafael Canogar, del Equipo Crónica y de Alfredo Alcáin, por recoger algunas referencias conocidas. Centrándonos en Genovés, para cuya biografía remito nuevamente al catálogo, convendrá señalar que formó parte del Grupo Hondo. Pero la muestra presente, que casi asume el calificativo de antológica, arranca de 1965. En este año se datan los originales con telas, con ropas encoladas, tan dramáticos e intensos. Y en el mismo aún los de multitudes inscritas en óvalo o círculo, austeros de color, a manera de grisallas, con movimiento casi óptico. La dinámica de sus gentes, la huida o el avance, puede oponer la dirección de las tiras superpuestas, con aire de secuencia de filme. Luego se hallará una laguna, un salto, hasta el sangriento color de 1970. Siguen los negros plateados, como vieja fotografía, para entrar los fondos blancos en 1975, a la vez que Genovés se acerca a la figura, que ya no es simple número, pero aún contiene símbolo. E incluso enseñanza. Hay lucha y algún triunfo, por fin, como el abrazo, que es amnistía. Llega el color de 1977, más ácido y avinagrado. Y bastantes más tonos, con sentido más pictórico acaso, en 1981, cuando se interesa Genovés por el tiempo —por el cambio— introducido entre una y otra imagen.

Llegamos por ahora, en el 82, a un colorido más brillante, más próximo a cierto «pop» de los anglosajones, con notas reflexivas, como el cuadro dentro del cuadro. Siempre, por lo demás, se ha inclinado Genovés hacia la serie, porque hay unas constantes en su obra. Y otra es la preocupación social, como en esa «crónica de la realidad», que se individualiza: antes, masa anónima; hoy, nombres propios. Un imponente conjunto, en fin. Genovés no había vuelto a presentarse en España desde 1965, hasta este año, hasta 1982, en que ha hecho varias exposiciones. Una de ellas en Zaragoza. La primera que hace aquí. Ya era hora ciertamente.

3 DE OCTUBRE DE 1982

## Sala Luzán: Fernando Mignoni

Pocas veces se encuentra una exposición tan cuidada, de tan exquisito y medido montaje. A ello contribuye que Fernando Mignoni, además de ser pintor y escultor, regenta una galería de arte, lo que le califica muy en particular para elegir el más conveniente planteamiento cara al público. Casi cabe entender la suma como una obra de conjunto, como una creación de ambiente, que engloba y totaliza lo que cada pieza pudiera transmitir por separado. Me dicen que Mignoni, pese a la amplitud de la sala (que a otros les viene grande) no ha podido ubicar todo lo que había previsto. Parece clara su preferencia por el espacio libre, de manera que lo expuesto respire a sus anchas. Y propone también Mignoni, sin lugar a dudas, agrupamientos conscientes, con relaciones de forma, color, tamaño y contraste de claroscuro, en refinadísimo ajuste.

Fernando Mignoni ocupa un puesto importante en el campo de la plástica. Nacido en Madrid, en 1929, se ha formado en el contexto intelectual de nuestra posguerra, a la vez que asimilaba una considerable información de otros pagos, particularmente de los parisinos. Muy pronto participó en la apertura de una galería, la Artistas de Hoy, de la librería Fernando Fe. En 1961 crea y organiza el Grupo Hondo, junto con Genovés, Jardiel, Orellana y el crítico Manuel Conde. En 1967 funda Theo, la sala de exposiciones que hoy dirige, en colaboración con su mujer. Ambos han conseguido poner al alcance de los aficionados, en una muy meritoria labor, aspectos representativos de los artistas españoles de la escuela de París.

Pero no quisiera emborrachar con datos. Bastan los elegidos para dar una idea de la personalidad y méritos de Mignoni. Y acaso de alguna de sus preferencias. Tuvo, desde luego, un componente expresionista, del cual, abandonada la figuración de otrora, solo se han de hallar huellas indirectas. Le ha interesado mucho el neocubismo, presente aún en su gusto por las estructuras, así como en ciertos colores sordos. Según creo, por último, aprecia el informalismo, aunque esto sea difícil de constatar en sus realizaciones de hoy. Por encima de lo demás, sin hacer descubrimientos, Mignoni es un ponderado esteta, al que mueven el color y la forma en puridad, en su inmaculado mundo.

Lo que Mignoni ha traído se distribuye en unos seis años de actividad. Resulta, no obstante, por completo unitario. Apenas podrán distinguirse las primeras obras (que son pinturas, como las restantes de Mignoni, al óleo) por una mayor vibración de la pincelada, lo que les proporciona más atmósfera y hasta un soplo de naturaleza. Se observará en dos grandes cuadros, uno verde y otro amarillo, o bien en el gran óvalo blanco. Esta figura geométrica, como los círculos, suponen una nueva reflexión sobre el cubismo. Luego, al entrar el *collage*, las tintas se van a hacer planas, mates y aterciopeladas, ahora con mejor acomodo del timbre acrílico. Este procedimiento, el *collage*, viene a ser el más característico de Mignoni, que lo elabora con papel, con cartulina o con madera delgada, a una cara o a dos.

No extrañará, en tal camino, el paso, casi insensible, a la escultura. Para el volumen el arranque se halla igualmente en los aspectos más naturales, que se corresponden con los trabajos en piedra y en chapa. Lo último va en metacrilato. Lleva elementos desmontables, como un rompecabezas, e incorpora el color, tomado del *collage*. Este es el verdadero rey. Debo insistir. Para sus versiones más recientes, Mignoni lo produce con un solo color de fondo, sobre el que sitúa sucesivas capas transparentes, que crean la gama. Las escogeremos como síntesis de la elegante precisión de Mignoni.

10 DE OCTUBRE DE 1982

## Galería Z: Arranz-Bravo

La impresión, ya a primera vista, es fuerte, dura, importante, como obra de quien, al fin y al cabo, apuesta la vida a la carta de su arte. Arranz-Bravo viene esta vez solo. No sé qué conmociones, qué plegamientos del alma hayan podido acontecer para que, de uno u otro modo, se rompa un dúo armónico, aparentemente indivisible: Arranz-

Bravo y Bartolozzi, sociedad nominativa. Juntos hicieron aquí una triple exposición, cuantiosa y de gran peso específico. Fue en mayo de 1979. Y traté entonces de informar, por una parte, acerca de su espíritu conjunto, de su ironía maliciosa, de su saber y de sus múltiples actividades, mientras por otra, en un desglose nunca inútil, me refería al estilo individual de cada uno.

Cuando trabajan unidos en el mismo empeño —escribía— corresponde casi siempre a las facetas más libres, menos, por así decir, convencionales en lo artístico. Así, en cualquiera de los *happening* (sucesos cuyo origen se remonta al neodadaísmo), en la colección de objetos encontrados (búsquese por el «pop» o por la nueva realidad) o en labores tan insólitas como la de una fábrica decorada en la autopista, cerca de Barcelona, que es una cumplida fiesta de color. Pero también puntualizaba que Arranz era más duro, más cerrado, más intenso. Conviene recordar, por lo que espero se me disculpen los pecados de casi-autocita, que pudieran no ser, a fin de cuentas, tan pecaminosos, porque parece serio afrontar lo dicho en el pasado. Sirva, de cualquier manera, como recuerdo de lo anterior. La ruptura de Arranz-Bravo y Bartolozzi, por lo demás, corresponde a su intrahistoria, historia interna que solo en imágenes conoceremos.

Solitario ante el peligro, Arranz viene con una exposición de categoría. Cuelga 19 óleos, algunos de gran envergadura (hasta 215 por 170 centímetros), óleos que se distribuyen en dos series: «Nenes» y «Abrocada» o «Abrazo». Los temas, a mi entender, quedan muy lejos de una elección accidental. El mismo artista habla del terror que le produce la «enfermiza crueldad de los niños». A mí los cuatro, porque la secuencia es de cuatro, me traen un ácido regusto velazqueño, entre monstruito y menina. En cuanto a los «Abrazos» envuelven una considerable dosis de violencia. Ligazón-tensión, desde luego. A las telas une todavía Arranz seis papeles coordinados con el resto, pero sin insistir en los motivos. Van a técnica mixta, con pastel y con *gouache*.

Todos los asuntos pudieran ser, sin embargo, músicas celestiales. Y son más bien tragedia. Porque lo descrito verifica su sentimiento a través de la plástica. ¿Sabían que Arranz-Bravo es un señor pintor? Incluso ahora más, por más dolorido. Era más lúdico, con más de jugueteo, hasta más alegre. Y una gota de sangre ha caído en su poema. Estaba ya en el expresionismo e incluso asomaba ya Bacon. Pero sin tal desgarró. Por mi parte, aunque Arranz-Bravo lo niegue o diga que todo es surreal, veo mucho aún de surrealismo. Y además me viene a la memoria, desde otra coordenada, nada menos que Picasso.

Para servir de orientación no basta quedarse en un listín de relativas influencias. Solo demostrarán que un artista es hijo de la cultura. Creo hallar unos volúmenes mediterráneos, por lo que, como ante otras formas reconocibles, aludo al maestro malagueño. Claro que Arranz, no hace falta repetirlo, es otra cosa, diferente pasión. Y distinto repertorio de factura. Simultáneamente preferirá volúmenes, tan mórbidos, y líneas, siempre líneas, como grafista de eficacísimo trazo. Tampoco faltan pulsiones. O bien el bulto real, como una síntesis de tradición y vanguardia, convive

con los fondos planos o con las cintas. Pudiera existir ahora menos dibujo y más modelado que en lo precedente. Lo que se impone, sin duda, es un colorido más austero, más neutro, en su caso gris. Han desaparecido los tonos más hirientes, a la manera de aquellos escarlatas.

Los dos formatos mayores de la serie «Nenes», con colores más ácidos en el fondo, son las notas más antiguas, aunque todo permanezca dentro del mismo año. Lo primero, el momento de arrancar, parece descuidarse algo en las dicciones, preocupado por otras rotundidades. Luego culminará con los grises y blancos transparentes de *Abracada cadera-rouge* o con la sensual *Abracada de la tarde*. Sexo y potencia se desplomán en el atardecer. Doliente, muy doliente, estaba el buen pintor.

14 DE NOVIEMBRE DE 1982

## Galería Z: Bartolozzi

Ahora es Bartolozzi el que viene rotundo y solo, pintor y místico, que encarna en lienzos y danzas la vida y la muerte. Ya saben, me refiero al Bartolozzi que hacía dúo con Arranz-Bravo hasta que tuvo lugar la ruptura, no sé si más o menos traumática, más o menos difícil y dolorosa en el terreno de una actividad por tanto tiempo compartida. Cada uno, sea como fuere, funciona hoy por su cuenta. Y no mal, desde luego, a juzgar por lo visto. Recordaré que Arranz-Bravo expuso aquí hace poco, en octubre último. Y aprovechaba entonces para hacer un breve recuento de la carrera de ambos artistas en común, aunque siempre, por lo menos en cuanto a pintura, se haya podido diferenciar bastante bien lo que hacían uno y otro.

Ya he anotado en otras ocasiones, desde la muestra triple que montaron en Zaragoza, en 1979, el carácter más libre, por así decirlo menos convencional, de las empresas en que trabajaban unidos. El volumen *Arranz-Bravo, Bartolozzi y su laberinto*, editado por Planeta, a cuya presentación he de referirme luego, recopila muchos de sus montajes (*happenings* también) entre 1974 y 1982. La mayor parte de ello, en un balance, resulta más lúdico, a la vez que más espectacular, mientras que los cuadros suponen obra más concentrada, más intimista, más dentro de lo artístico en el sentido propio —en el habitual por lo menos— de la palabra. Ninguno de los dos abandona, por eso, las experiencias de otro tipo. Concretamente por Bartolozzi tengo noticias de su arte con doce televisores: tres para vídeos directos, tres para retocados en los filmes, tres pintados en la pantalla, dos rotos y uno más que se dedica a su retrato. Todo un invento.

La fotografía de tal teleprodigio encabeza un catálogo con textos de García Banderés y del propio Bartolozzi, donde también figura, por supuesto, toda la obra que se exhibe. Y la ha traído de consideración, con formatos grandes, que llegan, si no me equivoco, hasta el de 195 por 250 centímetros. Es decir, dimensiones poco frecuentes en nuestras salas, la mayor parte de las cuales con dificultad podrían darles cabida. Cuento diecisiete óleos sobre tela, más cuatro pinturas sobre papel y un buen número de dibujos. Bartolozzi parece, si se toma de manera global, menos dramático que su excompañero, más refinado, más propicio a estilizaciones y juegos, no menos expre-

sivo, ni menos pletórico de intencionalidad. Poco le queda, puesto que antes pudo haberlo, de surrealista, si no se califica de surrealismo cualquier imaginación. Invoca, en cambio, a Klee, por lo que, si bien antecedente remoto, citaré el nombre por vía de información. Y no ha de desdeñarse algún regusto de Picasso, aunque Bartolozzi prefiera la elegancia morbosa de lo oriental.

Se hallarán sus temas mucho menos eróticos que antaño, por más que lo sean todavía. Es posible que el soplo místico, entre reelaboración y esperpento, contenga buenas dosis de sensualidad. Calaveras y cruces se adjuntan al desnudo. Acaso los motivos no resulten tan secundarios, tan puro pretexto. De algún modo recupera Bartolozzi asuntos o detalles de pintura religiosa, como otros lo nacen desde diversos ángulos. Su reciente viaje a Italia pudo contribuir a tal preocupación. Su obra más antigua, la *Danza of friends*, tiene algo de danza de la muerte. Por cierto que este cuadro y *Passeig amb gossa*, más llenos, con zonas contrapuestas y punteados vibrantes, empalman, por barrocos, con la etapa anterior. Pero en los tres *loves* cambia ya de empeño. Simplifica, destruye más la figura y deja más enteros los fondos, en su continuo gris.

Los dibujos de línea, hábil línea, a base de lápices, que completarán toques de acuarela y pastel, van a marcar un nuevo cambio. Algunos de sus elementos se aprovechan en la serie blanca, mucho más clara —como es lógico— ya a partir de los cuatro *Cap religiosos*, que llegan al filiforme. Luego recupera la anatomía en *Mirall-mi* o *Actor II*, para desembocar en la gran *Family of Tarragona* (obsérvese la diversión de los títulos) o en la suave *Visita de campo*. Sigue *In il Duomo-nel duomo*, con un recuerdo, sobre el entresijo gestual, de los frescos de Signorelli, en Orvieto, como ya antes su oro aludía a los retablos. Otras dataciones finales (*Mistic*) recuperan cierto barroquismo, mientras *Doble creu*, con su denso verde ambiental, se aparta algo de lo restante. Los *Mistic malal*, sobre papel, con cementos y otras adendas, tipo *collage*, suponen el límite y una insinuada preocupación por la materia.

Trae Bartolozzi, si se considera cuanto expone, un colorido más severo, sin los anteriores rojos o tonos brillantes. Y va de lo más lleno, hasta cierta contención formal, limpia y neta, para retornar en lo más tardío, cuando también se recupera parte del color. Lo que siempre confirma Bartolozzi es un tremendo gancho, que se apoya en una terrible sabiduría plástica.

En la inauguración fue presentado el libro *Arranz-Bravo, Bartolozzi y su laberinto*, que edita Planeta, así como una carpeta con dos litografías de cada artista y textos de Baltasar Portel, editada por la Galería Z.

2 DE ENERO DE 1983

## Inauguración de Caligrama-Pata Gallo

En un local ya experimentado como galería (calle de la Paz, número 7, donde estuvo Atenas) y con un nombre de garra y empuje, porque Pata Gallo los demostró en su corta andadura, allá en la calle del Temple, se abre ahora un nuevo espacio artístico y cultural. La iniciativa es completa, ya que incluye sala de exposiciones, bar y una

pequeña zona para librería. Esta, a la que corresponde precisamente el epígrafe Calígrama, será regida por las ya expertas manos de Muriel. Se unen al equipo directivo Sergio Abraín y Ricardo Calero, responsables también de la decoración conjunta. Y aunque los tiempos no estén para alegrías, el invento lleva buena traza. Nada de novatillos, ni tampoco de sesudos próceres. Más bien el joven estilo zaragozano, un tanto eléctrico, de los que están en la onda.

Y en la corriente, en clave de montaje Pata Gallo, se nos sirve la primera impresión y la primera muestra. Ya por el bar andan los coloricos: el azul, el amarillo, el rojo y el verde. Dentro de su sencillez, quedan curiosas las mesas celulares o cuasi-en-triángulo. Y la barra con luz. Sin complicaciones. Solo falta que se arregle la entrada, un poco desierta, Y que el tinglado se habite, para un definitivo acomodo. Vamos a tener —espero y deseo— una programación con gancho, progresiva, escasamente convencional. Me doy cuenta de que hablo de planteamientos generales. Y no —aún— de lo que hoy se expone. Ello es deliberado, puesto que, como inaugural, se ha elegido una colectiva, en la que figuran una treintena de pintores, pintores de casa, conocidos y comentados ya en su mayor parte. Una exposición que marca línea y rasero joven, ya que el límite queda, sea o no deliberado, por los ex Azuda, aunque exista alguna excepción suelta. Pero ahí están Natalio Bayo, Pascual Blanco y Antonio Fortún.

No me referiré a firmas u obras, una por una, ya que sería imposible. Vi la exposición, por lo demás, literalmente en el suelo. Y el primer día estaba aún incompleta. Aseguraron que llegarían las aportaciones de Abraín, Carlos Gil y acaso la de Viejo. Parece que no, en cambio, las de Lasala o las de Molina. A cada uno se le solicitaron dos dibujos, entendiendo como tales las piezas sobre papel. Pero unos se pasan y otros no llegan. Descubrimos —eso sí— una inesperada coherencia, como un aire de amigos, de los que se tratan y charran entre sí. Tenemos, por ejemplo, los «abraínicos», como Ibáñez o Torrens. Alguno se halla nuevo —Guelbenzu, pongamos por caso— y bastantes con novedad. Me referiré a Guillermo Moreo, en plan «pobre», o a un Aransay sorprendente, en el registro de la compañía. Se ven, por cierto, muchos triángulos (Samuel, Rallo) que parecen un manifiesto de forma y espacios o cajas, de las que elijo la de Maribel Lorén.

Los hay muy definidos en su línea propia, como Fernández Molina, junto a cuadros irreconocibles por lo de antes, como los de Enciso. De muchos se han hecho críticas recientes. Sirvan para demostrarlo, Bericat, Fernando Navarro o Asensio. Y de todos los que faltan, en fechas no tan remotas. Léanse Simón, Trullenque, Villarrocha, Bofarull, Lázaro Bello, Caneiro, Bondía, Pilar Urbano, Salavera, Gregorio Millas, Larroy, Calero, Dis Berlín y Encuentra. Se comprenderá que la cita «a rebullo» no supone falta de consideración, puesto que incluye artistas de mi máximo aprecio. Es inevitable para lo que se presenta. Entre lo que se encontrará muy mucho de bueno, de sano, de fresco, de recién importado de los Estados Unidos, de zaragozanísimo y de reconfortante. Ahí es nada.

16 DE ENERO DE 1983

## Costa-3: Nivaria Tejera

Bien sé que debo hablar, si ello es posible, si es posible limitarse ante quien fluye y deja fluir su espíritu hacia las profundidades, hasta los orígenes, bien sé que debo hablar —decía— de unos hermosos dibujos, como embrujados, mágicos, de un trazar en maraña, que luego admitirá el color en sus entresijos, transparente y nítido, para cruzar con él pozos y rebasar con la unión simas, en saltos mortales, como acrobacias del sentido y del sentir. El acorde, la concordancia con la obra expuesta, sin embargo, parece conducirme a un automatismo en la escritura, con el que las manos escapan y conducen al pensamiento.

¿Qué hacer entonces? ¿Cómo sujetar las riendas? ¿Qué escribir? Comprendo que el vacío nos acecha. Y me refieren, como en una leyenda antigua o en un sueño de experto soñador, que entre la nada y el ser construye sus puentes flotantes Nivaria Tejera, su mar de líneas, sus nubes de agua. Y recordaría un negro pelo infantil, una piel mate y sedosa, unos ojos profundizados, interiores. O una oreja (ya sabes, Nivaria, lo difícil, lo exacta, lo cumplida que una oreja puede llegar a ser, antes de que la descubras por completo). O acaso escribiese una carta: Nivaria, amiga nuestra, recuerda aún aquel perro solitario, el que cada uno lleva dentro de sí, para errar y gemir desesperadamente. (No es así, pero casi. Estoy seguro). Para no convertirlo en una divagación, apenas válida, aunque evoque imágenes, tampoco ha de costar ningún demoledor esfuerzo volver sobre los dibujos, que todo esto y otras cosas entrañan y sugieren.

El entramado pluma-tinta, tan espontáneo y libre, es precisamente lo que empuja hacia el automatismo. Más tarde se acomoda el color-agua, limpio, preciso, manualizado con absoluta seguridad. Practica Nivaria Tejera una suerte de gestualismo lírico, en el que la forma rasgueada pone el primer elemento, como los tonos acaso el segundo. O los dos, ambas posibilidades. Y la unidad está presente desde la pareja de cuadros que data en 1969, cuando funde el elemento visual. Este período sirvió a Nivaria para centrarse en el espacio, para recogerse desde sus previas dispersiones. Pero no se ha de confundir con ninguna ilustración para poesía, pese a los bellos poemas. Lo plástico está en otra onda. Supone un lenguaje diferente, que Nivaria practica aún con aromas de vanguardia sin marchitar. El resto, de 1981 y 1982, se confirmará pictórico, no literario, aunque su autora demuestre capacidad en ambas direcciones.

Progresan los coloridos, crecen sus recursos, al tiempo que entra la mancha, hasta con algún defleco ocasional. Va y vuelve la madeja, en un misterioso vertido, cada vez más rápido, con más acción visible. Sus retornos crean pasos sobre el abismo; pero también un personaje en ocasiones, un ser diamantino. O un «Licenciado Vidriera», como Nivaria prefiere, siempre en la sospecha de transparentarse, de resultar quebradizo, frágil, demasiado sensible. Aunque nunca será roto. Nunca. Lleva demasiado dentro. Precipicios y entes, memorias y fugas, vivencias y ritmos. Son, en fin, cristales preciosos, que deseamos mirar y conservar. Son sus dibujos.

20 DE FEBRERO DE 1983

## I Bienal Nacional de las Artes Plásticas

Oportunamente se recogió en estas páginas la inauguración de la I Bienal Nacional de las Artes Plásticas, cuyos participantes —sus obras— ocupan estos días la planta noble de nuestro museo. Parece indicado volver ahora, con mayor amplitud, sobre las características y contenido de la muestra, aunque siempre con un planteamiento más general que en detalle, enfoque de síntesis que corresponde, según mi entender, a este tipo de colectivas cuantiosas. Sea como fuere, la colaboración, cuya referencia consta en un excelente y generoso catálogo, resulta muy amplia. Supone 171 originales, sin que haya un número fijo por cada artista.

Convendrá aludir, siquiera en breve espacio y con finalidad informativa, a los orígenes y marco actual que se establece para estas bienales. El decreto ordenador invoca el entronque con la antigua Nacional de Bellas Artes, creada en 1856, que ha sido la gran muestra periódica, con carácter oficial, en nuestro país. Se busca un replanteamiento acorde con las necesidades del día. Y se procura este mediante dos exposiciones paralelas, que han de alternarse: una española y otra de invitados extranjeros. Se trata aquí de la primera en su iniciación. Ha de ser itinerante y se inaugura en Zaragoza, desde donde recorrerá el resto del territorio español, con presencia expresa en Barcelona, Madrid, Sevilla, La Coruña y Santander. Se elige como punto de partida nuestra ciudad, porque ha dado notas —según palabras textuales de la presentación— «... extraordinarias de inquietud cultural, que no son muchas veces apoyadas o tuteladas de manera suficiente por los poderes públicos...». Hasta aquí, aspectos legales o de principios, que es bueno conocer.

Aunque se le concedan, por supuesto, los cien días y hasta los diez años de gracia, no sé si esta iniciativa será capaz de sustituir la muy adecuada función de las Nacionales en sus mejores momentos. Por más que luego se devaluase. Tal vez estemos en horas más difíciles para reglamentar la protección del Estado, incluso si se eluden las indicaciones oficialistas. O acaso los tiempos siempre fueron difíciles. O hubo y hay quejas continuas de que lo son. Malos aires corren, de cualquier modo, para los certámenes o cosas que los valgan, ya contestados hasta los de mayor prestigio y más larga andadura, sin que sea óbice que, como este, no impliquen modalidades de competencia, ni otorguen premios. Toparemos, por lo pronto, con el problema de seleccionar, que se confía aquí a una comisión o grupo de trabajo.

Lo elegido, lo expuesto, tiene mucho en que detenerse y piezas de interés indiscutible; pero no da de sí lo que se esperaba de ese «no va más» de las artes españolas. Repaso los nombres del equipo responsable, en los que encuentro una garantía más que suficiente, por lo que debo pensar, aparte de lógicas diferencias de opinión, que esto es lo que hay, que no había otros inventos disponibles. Ha de matizarse, de todas formas, ese título «Preliminar» que encabeza la muestra y resulta, de algún modo, limitativo. Significa que desea recoger únicamente «... aquellas propuestas artísticas



que responden a planteamientos preliminares, es decir, que estén en el umbral de las nuevas aportaciones a las artes plásticas en nuestro país». También parece señalar un cierto sentido joven, más por la postura, por las actitudes experimentales, que por la edad. Queda explícita la exclusión de los que han tenido antológica oficial o la tienen en proyecto, así como de los que han disfrutado premios nacionales.

Se ha hecho constar ya la confianza en el equipo de selección, al que se considera altamente capacitado; pero pudieron pesar (el tiempo y otras geografías lo han de decir) los grandes centros decisorios. No se queja Zaragoza, distinguida con la apertura y con tres aragoneses en el rol. Pero incluso estos tres quedan un poco despegados de nuestro ambiente, como si se hubiesen elegido desde fuera, sin que se desconozca, por tal apunte, su contrastada calidad. El más próximo es Jorge Víctor Gay, ya establecido en su Zaragoza natal. Debo reconocer que no sigo mucho la pista del turolense Gonzalo Tena, cuya obra aprecio, si bien de tarde en tarde. Y en cuanto a José Manuel Broto, está absolutamente catalanizado. No se les niega categoría. La tienen. Se pregunta más bien por criterios.

Si en la bienal ha de encontrarse, por lo demás, lo último en experimentación, la postura joven y novedosa o lo preliminar de lo nuevo, tampoco cabe decir que se haya llegado a la cumbre de las creatividades. En escultura, por ejemplo, resta bastante de geometría, con reducciones hacia el mínimo. Y en pintura nos movemos entre derivaciones de expresión a la americana, más o menos abstracta, de un lado, y muy figurativos aspectos, de otro, con realismos mágicos, hiperrealismos líricos, novosurrealismos o como diablos se quieran llamar en cada caso concreto. Claro que también hay nuevas figuraciones distintas, como la vertiente propia madrileña. Y eso no es todo. Y se descubre vitalidad, con algún punto de locura, no más loca —para entenderse— de la que se estila por nuestros lares. Junto a lo genuino, por desgracia, se sitúa también lo más consabido de lo nuevo. No quisiera, sin embargo, despistar al personal. Entre todo lo que se exhibe, en el conjunto, se suma bastante de provecho para manos y ojos.

27 DE FEBRERO DE 1983

## Galería Z: Gráfica de Hamilton

Diviértase con Hamilton. Porque su exposición es divertida; pero también más que eso, mucho más. Me refiero, por descontado, a Richard Hamilton, nacido en Londres (1922) y miembro importante de aquel Grupo Independiente, ya famoso, del Instituto de Artes Contemporáneas; me refiero, en fin, a uno de los grandes creadores e impulsores del pop inglés. Hamilton contribuyó, de manera decisiva, a que el término pop se identificase como abreviatura de arte popular. Y él lanza su célebre lista de cualidades, entre las que se cuentan los diseños para público muy amplio, el carácter pasajero, el bajo coste, la producción extensa, lo joven (dirigido a), lo sexy, lo evasivo y otras características que definen la aludida cultura de masas.

Véanlo ahora y pásenlo bien. Que acaso no haya otra oportunidad tan cumplida. Pero no lo tomen a broma. No por ser gráfica o múltiples —que hay también curiosos objetos, como el frasco, el cenicero y la plancha «Richard»—, no por ser arte repetitivo baja de categoría. Esta vez, quizá por excepción, casi sucede lo contrario. Encuentra su mejor cumplimiento. Vuélvase sobre la lista. Se hallarán, de todas formas, diversas técnicas, como las serigrafías mayoritarias, las litos y las lito-*offsets*, las fotos, el *collage* retocado, el aguafuerte y otras variantes de plancha grabada, así como toda suerte de combinaciones. Hasta incluye vaciados de plexiglás: los del Guggenheim-Museum, en negro y blanco, para elegir.

Recorrerá desde los modos publicitarios para gran audiencia hasta los ídolos del disco, con parada y fonda en los Rolling Stone —recortes de periódicos— y en Los Beatles —panel de fotos—, ambos con tiraje de *offset*. Pasará la portada del *Time*, lo mismo que el héroe cinematográfico; igual la reflexión artística, que la escena burlesca, escatológica, tratada con el aire de los maestros. Y sigue en un derroche de elementos, para culminar con su propio retrato, motivo de su particular devoción, según estirpe baconiana o en un par de notas diferenciales por su matiz de ilusionismo.

Son las imágenes de nuestro mundo, de nuestra civilización. O las creadas por los anglosajones, que nos invaden progresivamente. Hay alguna semejanza con Lichtenstein y con Warhol, a los que aludo como referencia, más que nada por sus exposiciones en Madrid. Pero son varios los pop que vuelven sobre lo artístico como problema. Y varios los que se preocupan de las reproducciones bidimensionales masivas. Se nos habla en un remedo de los más poderosos medios de comunicación de los *mass media*. Que se ponen a examen.

6 DE MARZO DE 1983

## Caligrama-Pata Gallo: su disco favorito

Con muy corta duración, por una docena de días, tenemos en Caligrama-Pata Gallo una interesante muestra de fundas para discos. Este enfoque original, poco frecuente en salas de exposiciones, encaja bien en la línea de quien lo promueve y monta. Incluye, por lo demás, muchos aspectos de interés, que apenas se empañan por la falta de un catálogo como es debido, ausencia que impide el reconocimiento de muchas de las firmas participantes. Uno se ha de conformar con la simple relación de autores, que es, por cierto, muy larga. Creo que una primera selección ha recorrido ya otras ciudades, pero en cada una acepta nuevos nombres para el rol.

La idea da bastante de sí, porque la música enlatada es asunto de suma trascendencia (económica y cultural) en nuestro mundo contemporáneo. Su presentación, las portadas para discos, puede proporcionarnos una faceta artística más viva que la de otras vertientes tradicionales. Existe cierto contacto con algunas ramas publicitarias, porque nos referimos, en definitiva, a la envoltura de un producto para su venta. Como en el cartel, pongamos por ejemplo, se detectarán aquí buena parte de las

tendencias plásticas en boga. Aparecen desde los más o menos «pop», movimiento tan ligado a los cantantes, hasta los modos posvanguardistas. Y, por supuesto, abstracto y vuelta a figuraciones reales o surreales. Todo lo que aún quepa considerar vigente.

No es factible una relación de expositores, dado el número; pero entresacaré los aragoneses: Abraín, Calero, Larroy y Bofarull que han trabajado juntos, Villarrocha, Ignacio Guelbenzu, Alberto Ibáñez y Chus Torrens. También de alguna manera, aunque no residan entre nosotros, Broto o Dis Berlín. Me detengo además ante las aportaciones de Luis Castillo, Juan A. Aguirre, Alcolea, Manuel Quejido, Luis Pérez Quejido, Juste, Pérez Villalta, Gabinete Caligari, Cruz Novillo, Alberto Corazón, Sánchez Calderón, Alfonso Serrano, Pablo Sycet y Gonzalo Torné. La mayoría vienen con originales, con el diseño, aunque en alguna ocasión suelta se cuelguen las realizaciones definitivas, ya en tiraje impreso. Y hay, como es de suponer variedad para todos los gustos, con dibujo, color fotografía retocada y *collages*. En muy alto nivel cualitativo.

20 DE MARZO DE 1983

## Caligrama-Pata Gallo: Darío Corbeira

Ustedes acaso se pregunten, si lo visitan, de qué diablos va el asunto. Porque Darío Corbeira despista hoy al más pintado. Y a quien esto escribe, desde luego, que no se aclara mucho sobre sus intenciones. Ni liga lo de ahora con lo que expuso en 1980. No es que se invalide su exposición actual, ni que aquí, en la provincia, estemos ayunos de estas cosas y nos falte hoja verde. Pero se nos presenta, así, de repente, un lío morrocotudo, un desmadre contradictorio, incluso para la cresta espumosa de la ola-modernidad. E incluso para los que están en el ajo, para los enteradillos.

Vengamos al comienzo. En el catálogo se coloca la muestra bajo el epígrafe «Político del pintor y la afeitadora». Bueno. También están los títulos, entre descriptivos y anarcos, desde *Implosión en azules* hasta *Mary Wollstonecraft* y *Francisco de Asís yaciendo en el automóvil de Buenaventura Durruti*. Aún no hay que desconcertarse demasiado. Sigue el cartel, que es el de una corrida de toros, sin mucha relación con lo antedicho. Y todo junto, en fin, poco tiene que ver con lo expuesto. A la derecha, conforme entramos, cuelgan los papeles en ringlera, de una de sus esquinas cada uno, para constituir el *Mary Wollstonecraft*..., con unas candelas o similares en el suelo. Más lucecias hay junto a la otra pared, junto al *Retablo de Teresa de Cepeda y Ahumada*, que está construido con geometrías de pseudoastracán. El resto son ya cartulinas más convencionales, al menos adosadas al muro. Se salen del contexto, aún así, los *Satenes rosas* y unos cuantos cuadros enmarcados.

Y cada palo aguanta su vela. Las lamparillas no justificarán que hablemos de montaje. Ni tampoco el repetido *Retablo de Teresa*... calificará al artista de conceptualismo, aunque lo apunte ahí. Ni los *Satenes* o un par de serigrafías, con grato tono

frívolo, riman con la compañía. Que también ofrece variantes: algún brochazo con aire de pintor, gesto, esquematizaciones, mancha libre, *collages*, escriturismo, dibujo a lo infantil, dorados, lenguaje de cómic... La tira. Pudiera ser una síntesis no muy en serio, más bien jocunda, desparpajuda y desvergonzaduela, de lo que se hace hoy en día. Darío Corbeira es irreverente. Y no solo por sus sacralizaciones. Aún más con el arte mismo, que desdramatiza desde unos supuestos nada ingenuos. Parece listo este Darío Corbeira. Zarrapastroso, incoherente, voluntario, pero listo. ¿Querrá descubrir el revés de la trama?

27 DE MARZO DE 1983

## Galería Z: José Morea

Iba de forzudos, motivo con el que expuso en Barcelona y al que corresponde un curioso recortable, entre provocativo-sexual y cínico-lúdico, que servía de invitación. Aún le queda aquí algo de esos «deportistas y otras perversiones», pelos y bolas. Pero hoy, si uno no se engaña, viene mayoritariamente de egipcios. Ya saben: de esos antiguos, tan rígidos, tan hieráticos, con el gorro a listas y las manos en postura ritual. Por supuesto que Morea los descontextualiza —vaya—, los pone en ambientes modernos. En la peluquería o en un conjunto de rock, por ejemplo, con gafas de sol o con medias de futbolista. El asunto es divertido, majorro. Claro que Morea no se reduce a describir, que pinta, pero el argumento le importa lo suyo. No se conformará sin él.

Todo este cachondeo fino trae un regustillo del dadá, padre remoto de tantas sanas músicas irrespetuosas, incluso de las surreales. Y como los sabores nunca llegan solos, ahí está también su gota de cubismo, con aporte geométrico y de diferentes puntos de vista. Y hay no poco de *kitsch* o cursi —que le dicen—, aunque mejor parece lo de hortera en plan voluntario. El autor afirma que no es fallero, aunque nació en Chiva (Valencia). Por lo que recordaré que, como en el caso que nos ocupa, de Valencia han salido abundantes artistas de primer orden. Existe una burla al Morea-modo, hasta con cierta tremebundez, sin que el artista caiga en los monigotes de falla.

La sátira es ingeniosa, contundente, pero sin mala uva. O con poquica. Afecta al mismo quehacer pictórico en cuanto a tal. Juguetea con los recursos, los une y combina: una zona lisa, un empaste, un goteo... Es como si Morea inventariase, sonriente, el repertorio en uso. Ironiza sobre la pintura a la vez que la hace. Claro que hay normas. Siempre se verá mayor planitud en los fondos que en las figuras, donde algo se han de modelar los volúmenes. Creo que Morea estuvo anteriormente ligado a los objetos, en la onda del arte pobre, para pasar luego las cosas a la tela. Pero ahora pinta personajes, que así se identifican. Y, junto al vigoroso trazo que los define, entra el impacto duro del color. Anda Morea con derroche de contrastes, en busca, sobre todo, de los complementarios, que llenan y golpean la retina.

El suyo es un modo de figurar muy del momento, aunque no se trate de incluirlo en una denominación más concreta. Manuel García, que lo presentó en Barcelona, nos refiere que Morea ha representado en sus cuadros «... la historia urbana de Madrid de la transición, a mitad de camino entre la fauna de los fines de semana en la Bovia, los viernes por la noche en el Rock-Ola y algún amanecer perdido por la lúgubre-lúdica-libidinosa noche madrileña». Y mucho hay de eso, de esa especial cohorte de seres humanos. Ahí y por ahí se implantan los atletas y los viejos antepasados egipcios, tan solemnes (¿quién los desolemnizará?), que constituyen plásticas excusas y jugoso gambeteos. La verdad es que la exposición funciona. Y le va como anillo al dedo de la sala que la acoge. Porque la Galería Z no programará mucho, pero lo hace con línea y con acierto notable.

8 DE MAYO DE 1983

## Escuela de Artes: Luis Pellegrero

Difícil es encontrar hoy, en el terreno de la esmaltería, una exposición más coherente y válida, con más limpieza técnica y más adecuado concepto del vehículo, que la ofrecida por Luis Pellegrero en la Escuela de Artes. Esta sala recupera, por fin, el pulso para la selección de posibilidades. Y bueno es que lo haga sobre los procedimientos que en sus propios talleres se enseñan, así como con profesores o docentes de una u otra especialidad. Y las condiciones se cumplen en Luis Pellegrero a pedir de boca, con la adenda de una solidez indiscutible.

Sus conocimientos del dibujo quedarán perfectamente reflejados en la obra, por medio de la estilización, lo que vale tanto como decir a través del sometimiento a estilo. Y el de Pellegrero queda bien claro. La creatividad y la hondura en el desarrollo de los problemas formales, que él trata con todo el aroma de heroicas vanguardias, puestas al día, suponen algunos de los rasgos que diferencian su realización del simple manejo y hasta dominio de los materiales. Son características sus figuras rotundas, de aire mediterráneo; los rostros a frente y perfil, simultaneístas; la síntesis de luz; el acomodo de planos, y una simplificación esquemática tan propia como imprescindible para muchas artes aplicadas.

Los esmaltes reflejan así un diseño básico, que los revaloriza y sin el que no existirían como los vemos. Hay 24 piezas-cuadro, adosadas al muro, más las placas y colgantes de vitrina, así como algunos trabajos en piedra y tallas en marfil, o combinaciones de materiales, entre las que cuento una estatuilla criselefantina, término admitido, aunque acaso deberíamos decir calcoelefantina, ya que la carnación de marfil se acompaña de esmalte sobre cobre. Es una excelente experiencia, con mucho juego por delante, que acaso recordará los refinamientos del *déco*.

Para el capítulo de los esmaltes echo un poco de menos el tradicional *champlevé*, que Luis Pellegrero y María Luisa Usón, conjuntamente, habían ensayado con anterioridad. Ahora va todo en «pintura con esmalte» o, como prefiere el mismo

Pellegero, en «esmalte pintado», término que sirve siempre que se use el metal como soporte, sin separar los colores en campos o por tabiques. Unas pocas notas hay en la muestra con virutas de cobre, que se aproximan a la creación de alvéolos. Y alguna cuenta de vidrio. Sin otras variantes a reseñar.

Dominan en el color las gamas frías, a las que se suman las irisaciones o reflejos opalinos. A veces, Pellegero subraya las transparencias con fondos de plata. Y, en otro orden de problemas, recurre bastante al pincel, mientras que los punteados y líneas finas, estas sobre todo, van a pluma. Ha procurado una simplificación del proceso, como de las formas y de la paleta. Ello se advierte en cualquier tema, incluso cuando introduce la abstracción o el paisaje. Pero debo insistir en que siempre, aunque más en los seres humanos, se impone el magnífico y bien elaborado dibujo. Es tan hábil de manos como certero y poco convencional de pensamiento.

8 DE MAYO DE 1983

## Galería Z: Luis Gordillo

Rayos y truenos, tempestades y nubarrones, o modernísimas, en fin, garrampas. Este Gordillo —como verán sus señorías— es hijo de su tiempo, de voces y de ámbitos, y padre, a su vez, de un rimero de cosas, de un montón de motivos y maneras. Todo lo cual han aprendido los chicos de la panda, como si bebiesen en los mismísimos manantiales USA y demás, nuevas fuentes de gracia, origen y principios. Nunca se me había puesto ante los ojos una exposición de Gordillo así, tan cuantiosa y completa en sus etapas. Despampanante este sevillano, licenciado en Derecho y doctor —según estimo— en creatividad plástica, aunque no terminara o terminase sus estudios en Santa Isabel de Hungría. Él ha hecho otros ejercicios, para que el boli le ande ya solo. Añadiré que debuta aquí; pero es figura nacional e internacional, cuyo nombre nadie ignora en el cotarro. Y viene en plan de confirmación, ya que no de alternativa.

Le sumo cerca de 100 marcos, en los que pueden ir originales de dos en dos o de quince en quince. Los 400 no se bajan, si contamos las dataciones finales, sin enmarcar, y hasta la pintura de 14 piezas. Claro que incluso en esta hay bastante de dibujo, que es lo que marca la pauta de la muestra. Se trata, al parecer, de una itinerante antológica, que se inició en Vitoria, para seguir a Sevilla. Y que, por fuerza y gracia de Z, nos ha caído en Zaragoza. Lo que sirve para felicitarse y para que muchos reconozcan arranques y coincidencias. Que unos y otras pudiera haber sin desdoro. No se trata, pese a cuanto importa e implican, de realizaciones mayores, ni por formato ni por terminación. Más bien se recopilan bocetos o primeras ideas.

Se nos ofrece, pues, el punto de partida, lo germinal en Gordillo, aspecto que, dado su carácter, considero de mucha importancia. En cuanto a técnicas se halla de todo: mucho bolígrafo, lápices de colores, rotulador, ceras, pluma y mancha de tinta, algún acrílico y hasta, si uno se descuida, máquina de escribir. Ejemplificaré, de este modo, 25 años de meterse en harina e inventos multiformes. Describe toda una

secuencia, con informalismo, primeros seres, «pop», influencias geométricas, «pos-pop», y arte, en definitiva, un tanto enloquecido, expresivo, con unos personajes encollajados (perdón) o encolados, con una iconografía densa y peculiar.

La colección queda ordenada a partir del muro izquierdo, lo que es útil para seguirla. Lástima que sea imposible pormenorizar su comentario, por lo que recomiendo, para detalles oportunos, el texto de Calvo Serraller, muy preciso. Conviene apuntar, sin embargo, alguna nota significativa de esta avalancha. En 1958, pongamos por caso, quizá se le hallen a Gordillo similitudes con Saura o con el primer ambiente informal madrileño, mientras que poco más tarde se entrega a la maraña de líneas, como en un expresionismo abstracto. Lo automático se regulariza un poco hacia el 60, para entrar en la mancha. Luego, ya en el 63, se descubre una evidente figuración. Véanse con claridad los americanismos del «pop», de los que no faltan aún residuos, y el impacto geométrico, para llegar hasta 1967. Porque a partir de 1968, precisamente donde lo expuesto señala más color, Gordillo se hace más libre, más personal, más agresivo. Es más esquivo ya cabe decir. La crítica urbana, mordaz, se extiende al mundo submarino o a los retratos de familia (1972). Pero el irrespetuoso Gordillo, tan sano, nos habla aún de chinos y de ángeles (1978). Y se abarroca de nuevo en el 81. Y juega al cómic y al robot. Desemboca en las grisallas sobre cartulina y en los cartones últimos, más en plan pintura. Como un torrente desbordado.

29 DE AGOSTO DE 1983

## Colegio de Arquitectos: Font Díaz

Font Díaz estuvo con nosotros a finales de la temporada anterior. Entonces traía una pintura preocupada por el problema espacial y por las estructuras en ángulo. Estas inquietudes le han llevado en estos meses a un trabajo de investigación sobre las nuevas soluciones que puede encontrar dentro de esta temática.

La obra que trae el Colegio de Arquitectos es variada (montaje, dibujo, pintura y *collage*) y numerosa. Llena prácticamente por completo el local, y ya se sabe que este es amplio. En el tema no existe, sin embargo, diversidad. Angulo y espacio, solamente estos dos elementos, son la base de su trabajo. Los abundantes caminos que llevan a su dominio serán las diferentes expresiones a que se da lugar.

Los dibujos poseen una limpieza y un buen gusto exquisito. Casi nada en la superficie blanca, unas pocas líneas, un realce indicado suavemente en el papel, y se logra un efecto de auténtica elegancia. Luego el *collage*, papel sobre papel sin apenas relieve y en colores claros que solo apuntan la profundidad. Después, otro paso más en la búsqueda de la tercera dimensión. Los pequeños bastidores enmarcados como si fueran una pintura. Cuadros con un volumen que a su vez está amortiguado por el cristal. Por último, el bastidor, ya liberado, empieza a cobrar toda su importancia y admite las mil combinaciones en series, parejas, síntesis, antagonismos. Los monta-

jes de diversos tamaños juegan con el ángulo, sobre todo el de noventa grados, y con líneas rectas, que darán lugar a múltiples sistemas de abrir y cerrar el espacio. El límite, el movimiento, todo queda representado en las armazones.

Estas mismas formas, que de por sí constituyen una obra completa, se pueden agrupar de distintas maneras para dar lugar a nuevas estructuras. Según la situación que el espectador elija, las posibilidades de nuevas interpretaciones se multiplican. En una de las salas del local las piezas aparecen colocadas de una forma precisa y exacta. Aquí la única situación posible para contemplarlas es el hueco de la puerta, no se admite otro punto de vista y así queda indicado.

Seguramente Font Díaz traerá un elemento de perturbación en los ánimos de ciertos visitantes. No es de extrañar, la controversia sobre qué es arte y estética sigue vigente, y lo que exhibe el artista catalán no es fácil de encuadrar en un sentido demasiado tradicional de la belleza. No sé si Font Díaz es consciente de ello, pero seguramente su trabajo puede chocar, a pesar de que el *minimal art* del final de la década de los sesenta, con sus conceptos de simplicidad, orden y retorno a estructuras primarias, ya ha preparado las sensibilidades del público para recibir sin escándalo manifestaciones como las que tratamos de comentar.

Por otro lado, quien conoce su pintura luminosa puede pensar que la búsqueda de nuevos experimentos le ha llevado a unos conceptos totalmente distintos. No es del todo exacto, ya había una preocupación anterior por unas formas determinadas. Ahora adopta otras materias para hacerlas realidad.

El antagonismo entre pintura y marco es claro y tajante. En una de las salas, las pinturas libres de la opresión del marco tradicional se siguen y continúan una tras otra, sin más final que el comienzo de la siguiente. Escapan a cualquier limitación que no sean ellas mismas.

En las nuevas formas de Font Díaz hay un lado cartesiano, trabajo intelectual, combinación múltiple de muy pocos elementos para resolver muchos problemas: espacio, dimensión, fuerza, equilibrio... y de otra parte mucho de juego infantil, de curiosidad siempre viva.

22 DE SEPTIEMBRE DE 1983

## Galería Leonardo: Escultura. Drama. Paisaje

Se dijo de un célebre personaje contemporáneo, aunque bien pudiera servir para más de uno, que sus memorias eran una autobiografía disfrazada de historia del universo. Es que hay quien cultiva su imagen hasta el límite. Y me parece, por lo que el asunto viene a cuento, que Ángel Orensanz, a su nivel y en su profesión, se apunta a la lista de tales cultivadores. Se lo monta a modo de cara al público. Pero no se piense, por ello, encontrar aquí una crítica desaforada de un artista al que se aprecia por su obra y por sus capacidades, capacidades entre las que se cuenta la de promover y promoverse. Solo se desea poner las cosas en su sitio.



La exposición que ahora nos ocupa, iniciativa del Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo (denominación que me resulta asaz curiosa), ha venido de Sabiñánigo, de la sede del citado museo, donde se presentó ya con el epígrafe «Escultura. Drama. Paisaje». Se trata de una muestra con indiscutible interés, aunque un tanto confusa, ya que mezcla elementos dispares, de manera que redunden a mayor gloria de Orensanz y más amplia resonancia de su nombre. Un bloque importante de lo expuesto, por lo pronto, está constituido por originales del mismo Orensanz, sobre los que luego he de volver. Porque se hubieran venido solos, sin necesidad de muletas. Pero se les unen algunas grandes firmas, como certero gancho de publicidad, así como lo que acaso sea el verdadero núcleo: las aportaciones del Grupo Arme og Ben, de Copenhague.

Hay mucho que ver. Por lo que respecta a los maestros más conocidos, sin embargo, el recuento será un poco decepcionante. De Lipchitz, por ejemplo, no se ha traído escultura, según lo previsto, sino un dibujo. Pero este, al menos, es original. Porque lo de Tinguely, Oldenburg y Demarco se quedará en gráfica. Por ahí anda lo de Andy Warhol, con su aguada. Y lo de Yves Klein, que es una auténtica pequeñez. Christo y Rauschenberg están representados por fotografías, si bien en el primer caso, en el de Christo, se estimará lo más lógico, puesto que sus embalajes, envolturas o acciones sobre la naturaleza no es fácil presentarlos por otro procedimiento.

Ciertamente, Christo responde con ajuste al título «Escultura. Drama. Paisaje». No es el único. «Todos son artistas —anuncia la introducción— que se relacionan con el entorno de manera bastante dramática...», aunque en algunos casos cueste hallar la referencia por lo que aquí se exhibe. El Grupo Arme og Ben (Brazos y Piernas) se encontrará, sea como fuere, en un notable grado de integración. Los seis miembros (Henning Christiansen, Bjorn Norgaard, Lene Adler Petersen, Lars Ravn, Ursula R. Christiansen y Richard Winther) practican, al parecer, posibilidades muy diversas, desde la escenografía o el *happening* hasta la música o la escultura. En esta oportunidad cada uno colabora con tres cerámicas y tres xilografías. El primer capítulo consiste en las llamadas «Vasijas para Aragón», de un excelente nivel técnico y verdadero homenaje del Grupo a nuestra tierra. De fuerte impacto es la obra grabada.

Vuelvo, por último, a nuestro Ángel Orensanz, que tantos y no tan ordenados problemas nos propone. Cuelga el aragonés un móvil con envergadura, en madera, muy dinámico por sus líneas, junto con 33 dibujos a base de *gouache*, cera y acrílico, en diversas combinaciones. Los desarrollos verticales recordarán, acaso, el planteamiento de sus esculturas totémicas, el de sus tubos, mientras que los horizontales parecen recoger más el paisajismo, siempre en cotas expresivas, que supone un nexo de unión para el conjunto. Despierta la atención y el apetito de más, de piezas importantes. Ya va siendo hora de que Orensanz se presente al refrendo de sus muchas andanzas y éxitos exteriores. Para que no los conozcamos de oídas. Se le espera aquí, en su casa, con la mejor actitud, para que profetice en sus propios pagos.

29 DE SEPTIEMBRE DE 1983

## Caja Madrid: José Luis Fernández

Inicia Caja Madrid su temporada con una considerable exposición de escultura. Se trata del ovetense José Luis Fernández, que ha traído unas 40 obras, de diversos materiales y tamaños, desde cierta envergadura hasta formatos menores para lo que habitualmente se llama múltiples. También en el estilo descubre variedad, incluso excesiva, por lo que conviene advertir que el artista propone, para su debut en Zaragoza, una especie de miniantología. Bueno hubiera sido que lo explicase en catálogo o que este recogiese dataciones de las piezas.

Lo que sí se traza, en un apretado texto de José Marín-Medina, es una línea de evolución, que desenvuelve una primera fase humanista, para concluir en formas más puras, abstractas, con intermedio en lo orgánico, en sus «osamentas», como articulaciones de seres vivos. Debo precisar, sin embargo, que esa trayectoria no será fácil de seguir en la muestra, lo que produce alguna confusión. José Luis Fernández retorna sobre sus hallazgos o procurará una síntesis de ellos. El grupo de originales más figurativos, por ejemplo, cuenta entre lo más reciente con su fusión de las cabezas o anatomías y los desarrollos libres.

Posee José Luis Fernández una importante capacidad para el planteamiento de volúmenes en el espacio. Y un gran oficio para su realización y tratamiento. Se enamora de las terminaciones, del pulido, de las pátinas, de la acaricable superficie, en fin. Su perfeccionismo, su acabado preciosista, enfriarán el impulso creador de origen. Aborda con finura y conocimiento todos los materiales, aunque haya mayoría de maderas, en general compactas, con poco veteado, sin que falte una excepción, en que utiliza este como bello recurso visible. En la piedra se hallarán mármoles y alguna otra caliza, con un par de «calatoraos» y un alabastro.

Mención aparte ha de merecer el metal, en el que entran un acero difícil, por chapas soldadas y pulidas, y bastantes bronce, que funde y mima el mismo autor. Gusta aquí de investigar los patinados, por colorido y por calidad táctil, para obtener matices como la transparencia sobre el brillo de espejo. O bien los contrastes entre dorado y oscuro. Pero materia y factura, como forma, siempre ajustadas, apenas aclararían la ordenación temporal. Y ahí quedan los muchos cambios, que apuntan hacia nombres conocidos. A veces recuerda a Moore o a José Luis Sánchez, a Chirino o a Oteiza. Mantiene también, no obstante, su propia personalidad, emergida de tales magisterios.

Está entre lo antiguo el bloque de piedra con aspecto de tótem (1975), robusto en su geometría. Pero aún lo precede el «calatorao» más gris, con más figura (1972), mientras que el otro, el organicista, sigue en el tiempo (1977). Vendrán después lo arquitectónico y las espirales o caracoles, hasta desembocar en la aludida recapitulación reciente, más temática. El recorrido de su carrera pudiera ser más útil con datas. Cabe entender la colección, de todos modos, como un refinado y bien referido conjunto, en el que se sumen las diferencias.

6 DE OCTUBRE DE 1983

## Luzán: Antológica de José Guerrero

Esplendor en los colores. Impacto para el ojo, como el de un gran cartel, a lo sublime, de alta plástica. No voy a descubrir a José Guerrero, este granadino que nació con la guerra del 14, luchador él, emigrado, y hoy, según creo, con nacionalidad norteamericana. No lo voy a descubrir, aunque en cierta medida lo estreno ahora, en la experiencia actual, por lo menos para tan cumplida magnitud, porque no es de los pintores que más conocía en su generación. Muchos de nosotros, durante bastantes años y hasta fechas recientes, hemos visto poca obra de Guerrero. Y aquí está con una antológica, en la que hallo piezas desde 1945 a 1983.

Acaso Guerrero, que me deslumbra e impresiona, no se encuentre ya, cuando así lo vemos por nuestros lares, en el momento de máximo acomodo al ritmo de la pintura presente. De ningún modo quiero decir que haya perdido validez o importancia. Nada de eso. Sería, por otra parte, rendirse desmesuradamente a la moda, adoración que no entra en mi entender. Pero, interesantísimo hoy, lo hubiera sido por excelencia, en el cénit del expresionismo abstracto. Porque es clara, aunque arranque al hispánico modo, la relación de Guerrero con la *action painting*, con lo que significan nombres como De Kooning o Kline. A este, por cierto, Guerrero le ha de rendir su homenaje. Hubiera resultado imponente, desde luego, ver la abstracción que nos ocupa en los años 50.

Juan Manuel Bonet hace constar que Guerrero no debe la totalidad a los USA. La crítica americana, no obstante —nos dice Bonet—, ni sospechó que pudiera haber otra lectura de esos cuadros (en los 80) que la expresionista abstracta de su país. A Guerrero le conduce su propia trayectoria. Que aquí se nos propone en un montaje bastante ordenado, serio y significativo. Comenzará por datar de 1945, cuando Guerrero termina Bellas Artes. Tómese el *Retrato de su madre* y algunos paisajicos pequeños. Poco después llega la empastada, cálida y colorida *Era*, de 1946. O los aspectos más palencianos. Expresión y síntesis se imponen en *Aparición* (1947), mientras *Dos hilanderas*, del 48, y *Lavanderas*, del 50, implantarán una geometría que desfigura, en proceso hacia el abstracto, que se anuncia en formas y volúmenes. La *Panorámica de Roma* (1948) anunciaba ya también sus gustos de colorido. Toda el área izquierda, en fin, habla de los orígenes.

El centro, en cambio, inicia la no figuración, cuyo primer ejemplo será *Negros y ocre*, en 1950, al que se une *Oculto*. Ambos me parecen contravindicados, con el negro en función de color, lo que es una dominante de Guerrero. El ocre citado, por contra, no ha de ser frecuente, aunque aparezca en algún otro caso, como *La Brecha II*. La calidez se impone en 1955, con *Tierra roja* y *Aurora ascendente*. Estamos en plena América. Y para 1984 lo hace patente el *Homenaje a Kline*. Y el período continúa hasta *La oferta*, de 1988. El retrato no convertirá a Guerrero —como nos recuerda Francisco Rivas— en «un americano de segunda fila». Su personalidad es muy mucha y potente. Se proyecta hacia delante. Lo demás habla de un desarrollo

progresivo, cada vez más abierto y amplio. Concreciones a manera de fósforos son aún visibles en *Intervalos negros*, de 1971, hasta que llegan las rupturas. Como un indicio, los títulos describen ahora por el color. Nos refieren —enseñan— una *Expansión azul*, un *Azul y rosa*, un *Rojo oscuro*, un *Verde oliva*, un *Rojo claro*, todo desde 1978 hasta 1979.

Cada vez más, con mayor firmeza, se entregará Guerrero a lo más limpio, motivo por el cual suprime lo térreo. Y en el color, caso por caso, utiliza dos o tres tonos, para evitar la planitud, para obtener ámbitos, profundidades. Culmina, por ahora, en la serie «Comienzo»: con azules (1982) y con negro (1983). Alude ahora a los *Finales*, de Jorge Guillén, como *La Brecha* se dedicaba a Lorca. Trae Guerrero un abstracto del alma, de un alma grande en grandes superficies.

13 DE OCTUBRE DE 1983

## Libros. Pedro Simón

De Madrid ha venido un nombre —nada viejo, pero muy en alza— cargado de fuerza, ácidos colores y terribles asuntos. Entrar en la exposición es llevarse al ojo un impacto de verde (es un decir, para el que suba por la izquierda), al que, en poco más minucioso examen, se unirán lo desparpajado de la factura y el tremendismo temático. Es la de Pedro Simón una obra canibalesca, que traga y asume cuadros y motivos de los maestros; que nos enseña los dientes, como el coco, para asustarnos, y que, si me apuran, hasta se autodevora a ritmo trepidante. Pedro Simón hizo su primera individual en 1975, y ya escala cimas y puntos.

Cierto que fuera de Madrid, si se exceptúa la Sevilla donde comenzó, suena menos. Cosas. Ha estado en Arco'83, junto con Navarro Baldeweg y José María Bermejo, en el *stand* que presentara Juana de Aizpuru. Y este mismo año, fuera de sus lares, ha hecho incursiones a Santa Cruz de Tenerife y a Zaragoza. A mí, la verdad, me convence e interesa. No por todo ese lío de lo novedoso, ya que uno se dedica más a la crítica de arte que a la de modas. Algo tiene este Simón, por supuesto, en común con las recuperaciones de expresionismo y con la transvanguardia, sea lo que fuere, pero he de negarme a encasillarlo por ahí. Tampoco encaja completamente. Desmesura, potencia expresiva, sí las tiene. Y también ese recurso de lo ecléctico, que consiste en tomar lo que se quiera del baúl de la cultura. Anda suelto mucho Picasso y se reconoce bastante Chagall.

De bonito, en cambio, nada. Y no tanto del señor Bonito (Oliva, por más señas). Creo que, en Madrid, la «joven pintura» iba por el mundo antes de que viniese el rifirrafe italiano. Y hasta en Zaragoza, con lo provincianicos que somos. Pero me vuelvo a Pedro Simón, que ha traído solo nueve cuadros (técnicas mixtas sobre tela); número que parecería reducido, si no se considerase el tamaño, que llega a los 195 por 260 centímetros en la aludida verde *Envidia*. Súmense dos ensamblajes en madera, con alguna incorporación objetual, pintados, de muy buenas implantaciones en el espacio, pugnaces y tan atroces como el resto. Ahí queda el picassianista *Caníbal*

*pintando*. Y más antropófagos hay en los lienzos. Hasta una mano servida entre cuchillos y tenedores. Sexo, también. Sexos, quiero decir. Que no erotismo. Y cachondeo, hasta *En el fondo del mar*, *matarile*, *rile*, *rile*.

El conglomerado le encaja, le funciona a Pedro Simón. Con desgarros y todo, con trazos pseudosimplistas, con colores a la chanfaina y pinceladas a tutiplén, sabe lo que se guisa. Y se lo come, el indígena de él.

10 DE NOVIEMBRE DE 1983

## Luzán: Jesús Soto

La sala puebla el triunfo de la geometría. Un triunfo que aquí se hace espacio y movimiento. Jesús Soto, inteligente y exacto, propone como un científico sus teoremas, para darles una solución visual. Como sucede, no obstante, en los mejores ejemplos del difícil matrimonio entre la matemática y el arte, muchas veces fecundo, este lúcido venezolano une su enorme sensibilidad, con la que aleja el frío de números y cuerpos. Su obra crea ilusiones para el ojo; pero la pintura, casi toda, ha sido ilusión desde el comienzo. Y Soto no engaña. Al contrario. Descubre aspectos de la realidad, notas que suprimimos en la experiencia diaria. Así, la vibración del aire con la luz. O la escasa firmeza aparental de un límite o pared.

Nuestra cultura elimina generaciones de inquietud o excesos de sensación, que si se abalanzasen sobre nosotros, pudieran romper los mínimos de seguridad confortables y plácidos. Soto medita y replantea. Reflexiona sobre la materia, sobre el espacio y sobre el tiempo. Aporta un señalado factor cinético. Introduce problemas temporales por el desplazamiento del espectador, sistema afín, pero distinto, del de un Calder con sus móviles, del de Tinguely, Morellet o De Marco con la mecánica; o del de algunos, en fin, como en el caso de Rot o Munari, que invitan al público para que modifique lo expuesto, en diversa concepción del *continuum* espacio-temporal y de la dinámica. La manera en que Soto lo resuelve implica una apelación al juego perceptivo. Ya se aludía a ello cuando se citaba el ilusionismo. Y también a la precisa y seria postura de Soto. Por un camino similar anduvo Vasarely, que tal vez no profundizase tanto. Conviene, en definitiva, sin convertirla en etiqueta, la denominación «op art», o arte óptico.

Toda la exposición ha de servir para demostrarlo. Suma algo más del medio centenar de piezas, colectivo que podrá dividirse en tres grupos, casi iguales cuantitativamente: las serigrafías —superficie única—, los cuadros con más o menos incidencia espacial y, por último, los rodeables. Las materias que utiliza son, por lo general, metacrilato, madera y acero, este para las varillas movibles, aunque también lo use Soto en un par de realizaciones únicas de bulto para forma de base. Por lo que se refiere a la gráfica en plano, conllevará la ventaja de ir más atrás en fechas que los murales mayores, lo que permite ver el modo en que se retoma algún problema, como el del color. Aunque haya de considerarse, en su conjunto, como apoyo y acompañamiento.

Los grandes desarrollos en el muro arrancan de 1968 y llegan al presente. Son anteriores, como norma, los desenvolvimientos en blancos, negros y grises, más sobrios. Por ahí andan las «vibraciones», que emparentan, como descendientes, con el luminismo impresionista y plantean una suerte de elasticidad de lo sólido, así como los «virtuales», que dejan ver figuras geométricas. También, un trazado, más próximo al grafismo. Luego hay un puente en el que incorpora el color (*Círculo azul*, que se corresponde con el *Ovalo rojo*). Para desembocar en las «ambivalencias», en la pluralidad y ambigüedad del espacio. Cuanto se lleva dicho y alguna otra experimentación, tipo las «extensiones» o «progresiones», como prados o trigales que cabría extender hasta el infinito, se encontrará igualmente en bulto —digamos en escultura—, si bien la mayoría de este capítulo se compone de tirajes en serie. El *Optical* estuvo, desde luego, en estrecha conexión con la tendencia al múltiple, que no conseguiría los resultados apetecidos contra la obra maestra única. Lo que nada tendrá que ver, sin embargo, con la belleza y categoría. Que son indiscutibles en Soto. Algunos de estos reproducen, con reducción en la tirada, modelos a partir de 1955. Otros se concibieron ya para secuencia. Y su efecto permanece con una tremenda eficacia. Esta antológica impresionante, pese a su importancia constituye solo una parábola, como un ejemplo de lo que Soto ha sido capaz de hacer. De lo que ha hecho en arquitectura, con sus ámbitos penetrables.

1 DE DICIEMBRE DE 1983

## Caligrama-Pata Gallo: Ceesepe

Funciona lo de Ceesepe. Dibuja lo suyo. Se le da la ilustración y eso del cómic. Este madrileño, en fin, que debe de andar por la movida capitalina, sabe de actualidades instantáneas. Así que todos los rollos posmodernos, neomodernos o remodelados, y eclécticos —claro— le encajan divinamente, como si fueran carne de su carne, noche de su noche y fantasía sexuada de su sueño fantástico. Tiene don para elegir un poco de cada cosa: poético y surreal, picassiano y neorromántico, tierno y agresivo, elegante y «pop», estilizante y con su punta de cachondeo nacional, que incluye tanto de regreso a las esencias como de búsqueda desmitificadora. Véase la odisea de *Estrellita*, nuestra *star*, y la triste historia que vive *El Bombita*, eminente matador de toros bravos.

Majas y toreros, sangre y navajas, guitarra y poesía hacen las imágenes de la historietita mía. De su mundo, que es el nuestro, y de otro íntimo también, que es el suyo, y se adivina por debajo de las apariencias de frivolidad. Él mismo es más complejo de lo que parece, según lo que expone. Hay, como en los asuntos, bastante diversidad de técnicas, de modos de enfocar y hasta de funciones o destinos. No descubre la misma experiencia un óleo sobre lienzo, vertiente en la que ha traído poco, que un dibujo sobre papel vegetal, para reproducir como impreso. Y es muy diferente plantear una carpeta que proponer una ilustración como portada, pongamos por caso, para *El Vibora*.

Se ve más tinta china, pero puede ir con acuarela para el color, y tampoco faltan los acrílicos, algún *collage* y técnicas mixtas. Se desenvuelve una larga evolución, en continua mejora, ya que no todo tiene la misma calidad, para concluir con piezas como *May et Celia* o *Las modelos*, de una limpieza e impacto en los tonos, particularmente en los del último título, que casi parecerán una impresión a serigrafía. Tienta aquí el «pop» americano, a la manera de Lichtenstein, Andy Warhol y compañeros mártires. Además, se encamina a la pintura de pintar, al cuadro de siempre. Lo que no es ningún pecado, que yo sepa. El culpable es joven aún, nacido en 1958, y ha de cambiar. Ahí tenemos, también dentro de lo más próximo, la hermosa línea de los *Dibujos automáticos para la nueva moda mediterránea*. Son, con los del tebeo, lo más seguro y específico.

Aunque puedes perfeccionarlo y lo haces ya, en lo tuyo, de momento, muy bueno lo tuyo, Ceesepe.

5 DE ENERO DE 1984

## Doble exposición en Caligrama-Pata Gallo

Celebra la galería su primer aniversario, y lo hace con dos exposiciones, las dos en un terreno poco habitual, que encaja, no obstante, en su línea, la más avanzada sin duda de las que por aquí se llevan. Creo, que Caligrama-Pata Gallo, esa curiosa suma de librería, pub y salas de exhibición, cumple en Zaragoza cometidos que van más lejos de la simple apariencia anecdótica. Es la suya una movida, una onda, una riada nueva para la ciudad. Y nos trae desde pucheros bien informados, lo que por el mundo se cuece y funciona; nos trae lo moderno, lo posmoderno y lo que haga falta. Que ya es valor y traer. Se agradece. Y se le desea, para gozo común, larga y sustanciosa y muy lúdica vida. Ya en su primera etapa, en su sede anterior, Pata Gallo jugaba un papel importante. En la segunda —se profetiza— no lo será menos. Véase lo que de momento nos proporciona.

### *Caligramas para Caligrama*

Era muy propio, casi como un juego de palabras, que se eligiese para la conmemoración una muestra de este tipo, en la que se ha solicitado a los artistas que aportasen sus caligramas. El término define, como es sabido, imágenes textuales, de carácter poético, en las que sus letras se disponen de tal modo que adoptan formas relacionadas con lo escrito, como, pongamos por caso, la del objeto al que la descripción se refiere. La idea es muy antigua, ya que se remonta a los «poemas difíciles» de los griegos, con las palabras colocadas para trazar el argumento. Pero la resucitaron, en el siglo xx (si se eluden otros precedentes históricos), los «ideogramas líricos» de Apollinaire.

No todos los participantes, desde luego, marchan aquí por el caligrama literal. Pero ha de tenerse en cuenta que caben relaciones con la poesía concreta, con la optofonética y la poesía simultánea (aunque no entre ahora el sonido), al modo futu-

rista, así como los llamadas poemas visivos o visuales. E incluso con el cartel, puesto que consta de rótulos y figuras, y con algunas otras posibilidades de montaje. Aunque, por el interés del asunto, haya tomado detalladas notas, no citaré a quienes participan, para especificar en qué grado se ajustan a la propuesta. Cuelgan 19 autores, algunos en colaboración, por lo que se comprenderá que existen diferencias. Pero, en general, con solo tres o cuatro excepciones, se ha impuesto lo plástico sobre lo literario. Recuérdese que, además de lo dicho, también consideramos la pintura del signo o del gesto. O las variantes caligrafistas, tan en contacto con lo oriental. En lo presente han de hallarse firmas que suenan entre nosotros, con alguna sorpresa, y bastantes realizaciones de calidad.

#### *Diseño, montajes y modas*

Este epígrafe encabeza la exposición en la segunda sala de Caligrama-Pata Gallo, colectivo en el que se ofrecen cosas muy heterogéneas. Al parecer se ha pretendido hablarnos, en vivo y en directo, de la interacción entre las distintas ramas del arte contemporáneo, sobre todo entre la pintura, la escultura o la fotografía, la música y la moda, según conceptos actuales. Se ilustrará, para entendernos, con lo que practica un programa tan conspicuo como *La Edad de Oro*. Lo cierto es que la iniciativa resulta en Caligrama-Pata Gallo; que atrae al personal, que interesa y divierte, que no se para en barras y se sale de lo trillado. Claro que no ha de ser orégano todo el monte; pero existe, gira.

Tampoco procede esta vez una lista con nombres propios, que agotaría el espacio disponible. Para el propósito falta, a mi entender, algo más que moda, aunque algún vestido tenga gancho. Apenas basta una cazadora, una camiseta y hasta unos calzoncillos o un «salvaje» cubrecama. Algo añadirán los accesorios, los bolsos o los pendientes. Para el diseño hay que contar, por ejemplo, con la lámpara. Y al montaje conjunto contribuyen los biombos-planos arquitectónicos y ensambladuras-objeto, como la silla. Se encuentran, por lo demás, desde caretas, hasta múltiples escultóricos o en serigrafía; desde una potente mano recortada, hasta un sádico maniquí; desde cerámicas, hasta cuadernos que incluyen fotografías y dibujos. Ahí es nada el festivo invento.

2 DE FEBRERO DE 1984

#### Miguel Marcos: Navarro Baldeweg

Tiene impacto, fuerza. Sobre todo por el color, visto como tal, sin añadidos emocionales. Y por la envergadura. Que no es solo problema de dimensiones, sino de hacer con arreglo a la medida, franco y valiente. Conviene decir ya que se trata de una señora exposición, con catorce grandes telas, pintadas con acrílicos, a la que se suman algunos dibujos, más bien trabajos sobre papel. Hay lienzos de 2 por 2,60 metros.



Rotunda presencia, en fin, que Miguel Marcos elige casi como un manifiesto para el cambio de nombre de su galería, antes Z. Hago votos porque se mantenga así, con artistas de esta importancia.

Juan Navarro Baldeweg, santanderino, nacido en 1939, es arquitecto, cosa que todavía me parece pesa en sus cuadros, en sus modos de espacializar. Pero se ha de entender su obra como pintura indiscutible, vista en este su debut zaragozano. No trae un currículum excesivamente extenso, aunque estrenase en Madrid el año 1960 en Fernando Fe. Más tarde hizo sus Américas, las del norte, acaso responsables de una etapa *postpainterly*, término que alude a maneras abstractas no informales con tendencias antiexpresionistas. Tal vez, aunque superado hoy ese período, no conven-ga olvidarlo por completo en Navarro Baldeweg.

Se ha puesto en actividad pública, lanzado e imparable, hace relativamente poco tiempo. Anda próximo, aunque original y definido por sí, a esa «vuelta a la pintura» que se practica en la onda madrileña. Recordaré, para entendernos mejor, que Navarro Baldeweg figuraba en aquello de los «Veintiséis pintores y trece críticos». O sea, en el «Panorama de la joven pintura española» que presentó la Caja de Pensiones, itinerante que funcionaría en 1982 y 1983. En el catálogo de la misma, que tengo ante mí, su texto corresponde a Juan Manuel Bonet. Y aún se lee con provecho, aunque aluda a secuencias anteriores a las que aquí se exhiben, excepto por un original, *Centinelas de aire y agua*, parte de la iconología simbólica de sus *Narcisos*. Dudo también respecto a los paisajes, por más que estos parezcan posteriores, de lo más reciente que se cuelga. Hace poco expuso Navarro Baldeweg en Juana de Aizpuru, dentro de la línea de lo que ha traído, todo lo cual es de 1983.

Queda implícito que Navarro Baldeweg plantea en series. Aparte de las ya citadas, se han de contar las *Cabezas* (tres) y los *Fumadores* (siete). El primer grupo es de gran efecto. Véase la *Cabeza amarilla* o la que cursa en negro y plata, verdaderamente espectacular, con su aire matissiano. Porque se ve mucha pintura —de la de antes, de los maestros— en las realizaciones, muy actuales, de Navarro Baldeweg. Es curioso que venga, de una u otra forma, desde el concepto. Porque color y decir rápido es lo suyo. Aunque no todo espontaneidad, como pudiera creerse, sino más el trío de quien abre la mano desde la inteligencia.

Los *Fumadores* encarnan el núcleo de la muestra. Se advertirá en el motivo una cierta sonrisa. Y seguramente —lo que no es menos— un regusto de historia en la captación de lo instantáneo, de lo inasible. Será el humo, la bocanada que huye; pero que el arte inmoviliza en un juego estático-dinámico. Los estudios de interior, como ambiente, dan la contrapartida a los (¿últimos?) paisajes, con una punta, en aquellos, de renovadores tenebrismos. Además de no poca sabiduría en las implantaciones. Y otra vez los tonos campantes para el humo verde o amarillo, y para el protagonista que fuma en naranja y rojo. Sabe a experiencia visual, a conocer servido por mano de pintor, lúcido y agudo.

23 DE FEBRERO DE 1984

## Centro de Exposiciones: Guayasamín

Se trata, desde luego, de un gran pintor, al que no habíamos visto mucho en Zaragoza —nunca con una muestra de las dimensiones que alcanza la presente—, aunque expuso hace algo más de dos años, con una reducida colección, capaz de proporcionarnos, no obstante, una idea relativamente fiel de lo que su obra abarca y supone. Ante la calidad del artista, para resaltar su importancia, ofrecí entonces una serie de datos, cuyo desarrollo puede encontrarse, ya que es imposible transcribir ni siquiera una breve biografía, en el libro de José Camón Aznar, editado por Polígrafa, o en el de Nauta, entre cuyos textos, de varios autores, se halla el de Neruda, con otros de Alexander Eliot, de Sabsay, de Lassaigue y de Leopoldo Zea.

Solo repetiré, por conveniencia informativa, que Oswaldo Guayasamín, ecuatoriano, nació en Quito, en 1919, en el entorno de una familia india —lo era por su padre—, de escasos medios y con numerosos hermanos, de los que él era primogénito. Hubo de abandonar, en 1941 y por motivos políticos, sus estudios de Bellas Artes. Debe buena porción de su fama a la pintura mural, dentro de las mejores tradiciones hispanoamericanas, aunque cultive también el caballete, con óleos o acuarelas, así como el dibujo, en el que es maestro. Entre sus decisivos grupos temáticos, puesto que trabaja en secuencias, se deben citar, por lo menos, *El camino del llanto* (1952) y *La edad de la ira* (1962), de compromiso evidente. Su indigenismo, sus raíces populares, le proporcionan una profunda autenticidad. Pero no ha de ser ajeno a influencias exteriores, bien encarnadas, como las de Goya, las de Picasso o las de Orozco.

Manos y caras conforman los principales vértices de su mundo expresivo, en muchas ocasiones desgarrado, que arranca, sin embargo, de una estructura, de un esquema. No ha de extrañar que quien esto escribe prefiera, entre cuanto se ha traído al centro de la CAMPZAR, los motivos humanos. Se exhiben allí hasta 45 cuadros, entre óleos, que dan la mayoría, acuarelas y litos. Casi todo data entre 1981 y 1983 —reciente—, si bien se descubren unos pocos originales sin fecha, acaso más antiguos, que escapan del contexto. Es el caso de *Cara número 4* y de *Quito número 5*. Para lo restante no falta unidad, aunque se salgan los retratos, tanto el con aceite como el que va al agua, más europeos y con más concesión.

Dada su enorme energía, su impacto, consideraremos innecesarias las presencias de géneros como las flores y hasta como el paisaje urbano, que alivian el conjunto. De ellas pesan algo más las descripciones de Quito, en las que toca, por geométrico, lo abstracto, con duros contrastes además, como el de rojos y negros. Pero ofrece notas más amables de color, como cuando contrapone complementarios, naranjas y azules. Lo más imponente, de uno u otro modo, son las figuras, de tristes ojos, bocas doloridas y nudosas falanges. Se observa, desde la entrada, su expresiva deformación, que golpea frente, como un tríptico, con el drama de su claroscuro. Cuando dispone dos personajes, según ritmos y en tonos más cálidos, se hallará más grato. Pero aún pugna y sufre. Incluso lo filtrará como acuarelista, varias veces, aunque con

tal procedimiento caiga más en la fórmula. Las litografías siguen un camino similar, si se descuentan las de 1978, algo diversas. La suma, sin paliativos, impresiona. Sobre cualquier matiz posible, su prístina verdad, la de su origen, impone la pureza y el vigor.

15 DE MARZO DE 1984

## Caligrama: Montxo Algora

Encuentro en Montxo Algora, sobre todo, un gran profesional de la ilustración. No sé si valoramos suficiente, ni con el cambio habido desde la vuelta al argumento, ni con el que supone el ya no tan próximo debate de los múltiples, obras como esta, como la que se nos ofrece en Caligrama, concebidas para imprimir, para ser imágenes en libro, en cómic, en postales o en carteles. Y hechas con una mano tan segura como la de Montxo Algora, con un trabajo pacientísimo, que consigue una nitidez y un impacto indiscutibles.

Montxo Algora ha picoteado estudios y se ha movido por el mundo ancho, con especial inflexión anglosajona. Le gusta funcionar en los USA, de los que aprende no poco. Y por allí le incluyeron en *The blue book* con lo mejorcito del arte erótico, brillantemente presentado a todo color, como corresponde. Quiero decir —muy en serio, porque la ironía era para definir entorno— que Montxo Algora es de los que se deciden por el llamado «comercial» en el sentido práctico y fetén. O sea, por lo aplicado. Aquí se verá lo estupendo que resulta en póster o en funda o ara disco.

Ha montado su exposición por fechas a partir de 1979. La mayor parte de lo que ha traído son originales, aunque haya también reprografías (con base fotográfica), y, claro está, impresiones. Comienza con la portada para *Tótem y Heavy metal*. Está muy ligado al cómic, como se observa en la serie *Fomahaut*. Y le preocupan la estructura del viñetaje y la historia, más ligada al mundo interior, a la fantasía, que en lo que sigue. Luego se perfecciona, si aun cabe, y queda más en frío. Algún cambio se podrá advertir hacia el 80 con el cartel para el Museo de Arte Contemporáneo y con varias postales que acompañan. Pero, principalmente, salta en 1982, cuando culmina con las ocho piezas de *Ruptura de comunicaciones*, con tan amplios recursos.

Aerógrafo y plantillaje se le dan de miedo. Así como el color limpio y el apurado deforma. O hasta el *collage* casi invisible. En lo último cuelga más reprografías (las de fondo negro), pero resta algún excelente original, como es el caso de *Software 7*. Ha evolucionado a más intenso juego de línea, casi electrizante. Ahora, cada vez más, es electrónico, cibernético-informático. Y diseñador gráfico de categoría.

22 DE MARZO DE 1984

## Miguel Marcos: Lamazares

Es fácil hacer literatura con este Lamazares. Parece que nos la provoca con su mundo, con su sabiduría a la gallega, que es de problemas cotidianos; con sus figurillas alargadas, llenas de atributos y de símbolos, con la vida a cuestas, como quien dice.

Andan entre nosotros las jóvenes ligonas y la borracha *Chupita*. Están los *Vecinos das Longarelas* y los de *Pan bendito*. Y la familia del propio Lamazares. Pero también la *Sagrada Familia*, junto con los toreros y *Romeo y Julieta* y qué sé yo. Muchas sombras de sombras y remedos de seres, que, con toda su gracia y sugerencia, importarían poco aquí, si no fuese cuadro, cosa pintada, referida —y muy bien referida— con el lenguaje visual, desde sus desechos ennoblecidos.

Analizarlo, dividir sus elementos, podrá considerarse traición a misteriosas líricas y fuegos fatuos. Que los hay. Prefiero, no obstante, entender que se habla de pintura, porque de otro modo convendría callarse. O tal vez de obra plástica, de materia, de bordado sobre cartón, de cosido, de arrugamiento, de colores y muy muchos. A través de ellos y solo a su través se entra en otra presencia y en otras soledades, con las que se busca, acaso desesperadamente, quien acompañe en el camino. Pero eso es otra historia. Veremos y tocaremos, por lo pronto, tablones o puertas o ventanas, sobre los que el artista sitúa los embalajes o los saquitos, que ha de herir, raspar o teñir, en un ataque amoroso. No se trata de *povera*, ya que, si lo ha sido en origen, sobrepasa hoy su intención. Y hasta, en algún aspecto, embellece, dignifica y acaricia su pobreza.

El mismo lecho que aborda con distingas posibilidades: color ambiente como en *Maruja o Luna llena*; textura material, como en *Tin-Tin*; o tonos más intensos y ornamentales, como en *Seis de Vista Alegre*. Esta última pieza va por lo que vimos en Arco, con Juana Mordó, mientras que casi todo el resto resulta más fuerte. Y más difícil. En los contextos referidos se implantan, en cualquier caso, los personajes, como filiformes o cerillas, como recuerdos de primitivos o prehistóricos, hábilmente —eso sí— dispuestos. Destacan como garabatos entre la humedad que escurre, como labores entre el aceite, como contraste entre el haz y el envés de la hoja. Así crecen las asociaciones de Llamazares. Y, según afirma, cuanto nace es delgado, esbelto. Su carne es su transcurso, su paso e incidencias. Ante los coloristas, queredores, del pintor.

18 DE MAYO DE 1984

## Miguel Marcos: Antón Patiño

Es uno de los pintores que Miguel Marcos llevó a la Feria Internacional de Arte que solemos llamar Arco, junto con Menchu Lamas, su mujer, gallega como Antón Patiño, y Santiago Serrano, que completaba el stand de la galería. Patiño, además, ha expuesto individualmente en Madrid, a fines de 1983, con éxito considerable, pese a que no se trata de un artista capitalino y de que anda por los 27 años, que no parecen muchos para un oficio que necesita de mano y soltura. Estas condiciones se le dan. Lo suyo, por otra parte, funciona en una onda del momento, que encaja en el sitio elegido para su debut entre nosotros. Si ha de citarse un nombre, fuera del de Menchu Lamas, procede el de Lamazares, también paisano y acorde, aunque existan no pocas diferencias.

Está, por lo pronto, la peculiar iconografía, a la vez excusa, impulso y elemento definidor. Hay en sus imágenes un toque de primitivismo, con una esquematización de las formas en la que se encuentran resonancias del arte negro y de otras culturas, que van de los esquimales a las tradiciones del pueblo gallego. Cambia Antón Patiño a golpes, por lo que los temas constituyen series. Así, los *Palmiros*, las *Mexonas* (meonas) o las «Cariátides», estas con desarrollo vertical, totémico. Los motivos, por lo demás, se cruzan, como sucede con cabezas y palmeras. Y hay un tono fuerte, ingrato, más cruel que lúdico en sus porcentajes, lo que coordina con la agresión que sufren las figuras, por pulsiones o puntos. Mientras el triangulado subraya la expresividad, el modo de disponer se sujeta frecuentemente, casi como un símbolo, a principios simétricos.

Trabaja Patiño libre, fresco, a brochazo limpio. Aunque no invoque referencias cultas, al igual que en la geometrización hay posos cubistas y africanos, en el colorido pudiera haberlos del «fauve». La riqueza de tonos, como si viniese de una borrachera —ahora atemperada, reina en su pintura—. Aún trae diversidad, sin que falten reacciones de equilibrio. Y no abandona el gusto por lo brillante, que le lleva hasta oponer los negros a los amarillos luminosos. La muestra parece unitaria, pero encierra matices. Son de carácter espontáneo, como pintura de la calle, algunas «mexonas», frente a propuestas más elaboradas, tipo *Saturno*, con capas sucesivas, ya que, sobre un lecho rojo, se superponen los registros fríos. Posee, en todo caso, un don de síntesis. Y tiene garra, poder visual. Oiremos de su trayectoria ascendente.

24 DE MAYO DE 1984

## Gargallo: M.<sup>a</sup> José Rodrigo

Vimos algunos tapices de María José Rodrigo en la exposición itinerante del Ministerio de Cultura; pero esta es su primera individual, muestra con entidad suficiente, aunque hubiera gustado ver más obra tejida en volumen, exenta, de la que solo hay aquí un ejemplo, como para abrir boca. El montaje resulta aseado y hasta vistoso, con unos paneles de fotografías que ilustran la técnica del alto lizo, en la que trabaja la artista, así como un pequeño bastidor, junto a los instrumentos y materiales necesarios. Rodrigo, que ejerce ahora la enseñanza en el taller Tais, perfeccionó el oficio en Madrid y Barcelona. Su estilo se aproxima, sobre todo, al de la escuela catalana, cuyos supuestos, a partir de Grau Garriga, son bien conocidos y se repiten incluso en exceso. Ella, por fortuna, lo hace, dentro de ciertas limitaciones, con estilo propio.

Mejor que a Grau, más brusco, más dramático, se referiría a Raventós, a la vez colorista e intimista. Una pieza anterior al resto, *Paisaje onírico*, nos hablará de ese contacto. Y aún conserva los rojos en el pesante *Heavy*, más, personal. Su colorido se hace extenso, con preferencia por los blancos, que alcanzan bellos matices y volúmenes en *Single*; por los verdes, como lo es *La Paz*, y por los cálidos, incluidos bastantes marrones, que alcanzan fuerza, con los naranjas, en *Raíces*. Pero sus señas de identi-

dad, su documento, cursan en negro, gris y rosa. Como vehículo, si bien recurre a cualquiera, prefiere los habituales: lanas y algodones. Es capaz, con uno u otro modo, de ricas texturas, cuyos cambios se suelen corresponder con los de tono.

Las mezclas de materiales, incluso en un tejido plano, proporcionan variantes de carácter táctil. Y en cuanto a las formas, si se exceptúa el homenaje a Miró, más tipo cuadro, el resto, ya no descriptivo, ofrece grandes curvas, círculos y ondulaciones. Desarrollan vivas, en fin, orgánicas. Véase el referido caso de *La paz es verde*, que define el hacer y las coordenadas de María José Rodrigo en formas, colores, calidades y ritmos. Hay también algo de musical, que impulsa e impregna su poética.

31 DE MAYO DE 1984

## De Marco expone en el Museo

Además de y en simultáneo con la colectiva de paisaje, que ocupa el claustro alto del Museo de Zaragoza, se ha inaugurado en el mismo, en su sala de temporales, una muestra de orientación muy distinta, nada histórica y bien al día en sus preocupaciones. Se trata de «Architectonic Parsing», título bajo el cual se ofrecen las esculturas realizadas por De Marco Gascón, un artista soriano, que hoy vive en las Barcelonas. De Marco anda con sus análisis «Parsing» por una línea similar —que no idéntica— al conceptualismo o al interés por problemas teóricos. Investiga la tectónica en distintos aspectos, que incluyen las fuerzas y el poblamiento del espacio.

Sorprenderá, por lo pronto, un montaje mucho más cuidado de lo que es corriente, aunque, en verdad, lo expuesto sería casi ilegible sin la oportuna disposición y adecuadas luces. O lo más próximo que se haya podido conseguir. Las tiras de papel que marcan o extienden los límites, así como la tierra que los crea y sirve de campo para las implantaciones, cualquiera de los recursos de presencia, en fin, integran la obra tanto como su masa, su materialidad y, por supuesto, las distancias obtenidas. Porque cada elemento es un módulo que las señala y tal vez define el espacio como aquello que separa las cosas. Y he de volver, desde ello, a la arquitectura, de la que Santiago Amón nos recuerda, al preservar a De Marco, que es «un orden artificial que se acomoda a la naturaleza», mientras que, en lo escultórico tal orden es natural, aunque «se traduce como un parangón artificial ante la naturaleza».

Más que de otras posibilidades habla de construcción posible, de relaciones y tensiones, porque las hay en una fractura y en un complejo sustentante. Y de emplazamiento en un territorio físico. Véanse ese par de maquetas o cosa semejante, a base de paneles, que pudieran servir de proyectos o considerarse piezas definitivas en sí, con un sabor arqueológico sobre sus curvas de nivel, en cuyo seno se acomodan las esculturas. ¿O arquitecturas? Otros ecos hay de la prehistoria, como de megalitos, con imaginarios menhires o alineamientos. Pero también sugerirán ciudades del futuro. O ruinas gigantescas, sea cual fuere su escala. Entra después la materia, sus categorías visuales o táctiles, el paralelo entre el pedrusco virgen, su corte y el puli-

do. Es el valor de la textura, de los veteados y colores, el contraste de una y otra vertiente, lo que alejará a De Marco, por su refinada propuesta, de los conceptuales y del mundo minimal.

Un zigzag junto a una recta, como símbolo de lo que prosigue, pudiera ser idea y casi pensamiento solidificado. Pero se les une el brillo ante lo mate, lo transparente frente a lo traslúcido. Y un equilibrio dinámico, una estricta manualización, un complacerse en tonos y calidades, desde el exquisito mármol rosa, hasta la amarillenta vejez del travertino. Todo suma con la estudiada geometría, para encarnarse esculpiendo, para ser realidad, objeto y arte.

21 DE JUNIO DE 1984

## Inauguración de la Arcadia con obra de Philip West

Cuando la temporada ya concluye, abre una nueva sala de exposiciones, La Arcadia, en la plaza de San Cayetano (Manifestación, número 11), donde antes estuvo Muriel. Se trata también de una librería, que redecora el local existente y, por lo que aquí nos afecta, su cava o parte baja, que se destina a exhibir obras artísticas. El enunciado de propósitos se refiere, como ejemplos, a vestimenta, fotografía, obra gráfica, cartografía y otros aspectos como los decorativos. El espacio, reducido y agradable, solicita formatos menores y desarrollos sobre papel, pero admite posibilidades varias. De hecho, al inaugurar, se hace con piezas de relativa envergadura, de las que es autor Philip West, un artista nacido en York (Inglaterra), en 1949, que llegó a Zaragoza en 1974, para permanecer entre nosotros hasta 1979.

Precisamente desde la última fecha citada y hasta 1983, es decir durante su paréntesis de ausencia, se sitúan los cuadros que Philip West ha traído. Quedará clarísima no solo una inclinación, sino una verdadera militancia en el surrealismo. Se confirma con sus publicaciones en diversas revistas, aunque basta, desde luego, ver lo que nos ofrece en sus doce óleos, con el añadido de un par de acuarelas. Todo ello reproduce, con un sistema inconfundible, el funcionamiento del *collage*, más bien de objetos que de papeles encolados en sentido propio. Los originales parecen tomar por modelo una *combine painting* con distintas cosas incorporadas, de la que se propone el retrato, la réplica en dos dimensiones, que imitan las tres por ilusión visual. Claro que el «hiper» no llega a iguales niveles en cualquiera de los integrantes del conjunto.

Se mueve Philip West dentro del surrealismo ortodoxo, si no se encuentra excesiva contradicción entre los términos. Y lo hace con un aire rígido, aunque muy eficiente, inspirado en la asociación y cambios de materia, como los entendería, pongamos por caso, un Magritte. Que no es mal ave. Incluso, como sucede con algunas firmas anteriores —Paul Delvaux o el mismo Magritte—, desdeña Philip West un tanto la factura, que no se demora en matices pictóricos y persigue el efecto. El significado, en fin, por encima del significante. En lo que se refiere a dicción, a trabajo, casi se ha de preferir con el agua, más neto, que con el aceite.

Le importa mucho más, de cualquier modo, el contenido, aunque lo sepa —supongo— inseparable de la forma, porque nadie escribe sin palabras. Siente como decisiva las asociaciones, la relación entre unas y otras presencias. La simbología profunda, onírica o no, surge de su propio impulso, en contextos intrigantes que inquietan o sugieren. No pocas veces se hace explícito o sexual. Y abundan los elementos puntiagudos, así como los esqueletos de animales, los tubos serpentinicos y otras imágenes biológicas o anatómicas. Con esas frases, con esos versos, que se colocan en ordenada composición, anómala por lo que une y no por el mecanismo, no se erige un mundo racional. Solo —nada menos— la poesía que lo sobrevuela y amenaza.

Junto con la exposición de Philip West se presenta otra, complementaria, de libros sobre el movimiento surrealista. Una idea excelente, de interés y muy propia para definir la línea de La Arcadia. A la que, desde aquí, se desea éxito en su andadura.

18 DE OCTUBRE DE 1984

## Luzán: Darío Villalba

Desgarro. Efecto. Negros funerales. La obra produce, de entrada, una tremenda impresión. Luego, tras el primer impacto, tal vez alguno se pregunte si verdaderamente se trata de pintura, ya que en muchas ocasiones se apoya hasta la demasía en imágenes dadas. Pero lo es, si mal no entiendo, por encima de etiquetas rigurosas. Lo que no se discute —o no discuto— es su *artisticidad*, ni tampoco su terrible eficacia, su fuerza para expresarse e introducirse en el ánimo de los espectadores. Aún añadiré su lúcido racionalismo, en justo contrapeso con una difícil poética, de raro vigor, que se remansa, sin embargo, cada vez más, conforme se acercan los últimos compases.

Es Darío Villalba, desde luego, una firma muy conocida en el cotarro artístico nacional, cuyos límites excede con varias actividades en otros países, como los Estados Unidos. Pero no intentaré seguir aquí su carrera. De los antecedentes me interesa en particular, muy mucho, la admiración y entronque por y con El Paso, entronque que confiesa sin rebozo Darío Villalba. Se comprobará con frecuencia en su hacer, en el que aparecen ráfagas a lo Canogar (del abstracto y del figurativo), así como referencias que no dudo en atribuir a nuestro Saura. El arte, como ya nadie ignora, se fundamenta en el arte. Después se han de tomar en consideración otras coordenadas, como la del «pop», aunque Villalba quede lejos de los anglosajones, por estar inmerso, como bien puntualiza Calvo Serraller, en la «veta brava» española. Trae olores y sudores de campo de concentración y de hospital, de pobreza, locura y desgracia.

Su tono trágico aparece más explícito en los comienzos. Abarca en su antológica unos diez años (1974-1984), aunque las datas arranquen de 1973, fecha en que se sitúa esa especie de «cápsulas de metacrilato», que encierran y ahorcan a los protagonistas, ahora proclives a un intermedio entre crisálidas y embriones de humanidad



adulta y doliente. La muestra se ha dispuesto en recintos cronológicos, que no se plantean con rigidez ni aparecen consecutivos. Abre, nos recibe, lo más antiguo, con *La espera* o el tríptico *El enfermo*, pero esa etapa se recoge también hacia el fondo, como en «Atrapado» (1973). Por entonces se inclina Villalba mucho hacia la fotografía y sus montajes, así como, en general, hacia los medios de comunicación de masas, a la manera del «pop», que se impregna con un hispánico poso expresionista.

Por 1975 anda su *Margot*, que es una especie de «objeto encontrado», convertido en persona, siempre con incidencias, con veladuras y retoques sobre la base fotográfica. Y por el año siguiente la *Sitting Gioconda*, que alude a la mitología de Toro Sentado, al tiempo que rinde su homenaje a Fontana. Desde ahí, hacia 1978, se hallará el gesto del rasgado para el cartón-soporte, con ejemplos como *Fisura*. Ya en 1980 se producen las fragmentaciones, que recuerdan ciertas fases de Sau-ra, mientras que Villalba, casi en paralelo, nace compatible lo figurativo y lo abstracto. Recoge y reelabora, por lo demás, asuntos anteriores, como el del ya mencionado tríptico de *El enfermo*, que ahora *Tránsito-80*, en camino más pictórico. O un nuevo *Enfermo*, que confirma la síntesis.

El gran acorde negro-gris-blanco se anima con algunas nuevas notas, como en *Acumulación de color y Modulación rosa*, cuadros ambos entre 1980 y 1981. Un eco constructivo permanece, a su vez, en *Angulos*, para desarrollarse posteriormente en *Rectas* (1984). Abundan a comienzos de los 80 los tratamientos secuenciales. Lo abstracto, que venía de entonces, busca la figuración. Así la serie malva, que el artista expone por primera vez y representa lo más reciente, supone la definitiva —por el momento— síntesis de posibilidades. Junto a ella se abre paso un suave soplo lírico, como una remota, algo risible, pero no desterrable esperanza. Quizás la terminante eficiencia, el dramatismo, ceden a menos duras circunstancias hoy, sin hundirse, por el cambio, en la improductiva complacencia.

25 DE OCTUBRE DE 1984

## Reapertura del Mixto-4

Tras conseguir el Premio Francisco Giner de los Ríos, como reconocimiento a su intensa e inteligente actividad en el terreno de la innovación educativa, el Mixto-4 inaugura su nueva sala de exposiciones, recién reformada, con una muestra en la que participan, a modo de recíproco homenaje, los sucesivos expositores que programó el instituto. Otorga dicho premio, que se reserva a centros oficiales, el Ministerio de Educación y Ciencia, por su sección de Enseñanzas Medias. Y el importe de la recompensa, subvencionado por la Fundación Banco Exterior, se destinará, según declaran los responsables de la Comisión de Cultura, al desarrollo del mismo campo artístico.

El local disponible, por lo pronto, adquiere ya una considerable ampliación. Y ha sido renovado, particularmente, por lo que respecta a la pieza del fondo, antes muy reducida, que resulta ahora más versátil, con más posibilidades. Y ha de permitir, con

su mayor altura y su curiosa cubierta, exponer obras de mayores formatos. Para la colectiva que nos ocupa, no obstante, dado el número y tamaño de los originales, se recurre también al gimnasio, a lo que fue capilla: un espacio magnífico, pero sin acondicionar para estas funciones. El conjunto, sea como fuere, queda de categoría, como prueba firme de lo que el Mixto 4 supo atraer.

Es evidente que el Mixto 4 funciona, hasta constituir un auténtico modelo. Lo que ya no será sorpresa para los que habitan el mundo de la cultura zaragozana. Esta colectiva sirve ahora como confirmación. Y estoy seguro de que, por esta vez, los artistas participantes comprenden que el protagonismo corresponde a su anfitrión, con méritos más que suficientes para que aquí volquemos las alabanzas. Porque será imposible abordar en detalle a cada uno de los expositores, que están próximos a la veintena, con las propuestas más variadas y los vehículos más diversos, aunque predomine —sobre todo en el gimnasio— un aire de modernidad. Pero hay para cualquier gusto. Desde las cerámicas de La Huerva, de Raúl Abraín, de Joaquín Vidal y de Fernando Malo, hasta el montaje de Arrudi en el presbiterio. O la acotación de espacio «made in Bericat», quien no se encoge tampoco ante la escultura de volumen. En este capítulo, sin olvidar las construcciones de Alejandro Molina, se hallarán, en un considerable nivel, las obras de Calero, Alberto Ibáñez y Fernando Navarro, este también presente como pintor.

En cuadros más o menos convencionales —más bien menos— la lista se alarga. Es muy poderoso, por ejemplo, el aporte de Aransay. Y tiene impacto todo el arranque en la capilla, con Ángel Marín, Sergio Abraín, Luis Marco e incluso Bofarull, aunque el último figure en una sola nota. Menos llamativo, por más tradicional, sin que desmerezca en absoluto, parece lo de Calavia. Y en su línea, siempre con calidad bastante, andan Pascual Blanco, Maribel Lorén o Rubén Enciso, si bien Enciso llega algo corto en dimensiones. Muchos primeros espadas. Que pasaron, como se ve, por el instituto.

25 DE OCTUBRE DE 1984

## Odile: Pérez de Albéniz

Anda Pérez de Albéniz por un «humanismo» escultórico de origen bien mediterráneo. Porque fue en nuestro mar, desde luego, donde se creó esa cultura antropomórfica, que no solo celebra el triunfo de los cuerpos desnudos, sino que manifiesta por su intermedio, además, todas las ideas, todos los fenómenos y todos los poderes. Para el escultor que nos ocupa, en la línea de un Rodin, por ejemplo, con el que acusa tantas similitudes —con cuantas distancias se necesiten—, el *Amanecer* o el *Éxtasis* se hacen formas femeninas, dentro de la más absoluta vigencia de lo alegórico. Por ahí, por ese camino de representación simbólica a través de figuras, marcha y asciende Carlos Pérez de Albéniz.

Conocía desde hace tiempo, desde otras voces y otros ámbitos, su hábil capacidad para el dibujo. Pero su escultura es un descubrimiento para mí, porque, según creo, solo la ha expuesto una vez, en Montes Blancos, donde no pude visitarla entonces. Se trata de un empeño mayor, con más dificultades, que ofrece horizontes de importancia, pero que también implica límites a causa de lo técnico. Porque no hay que inducir a engaño: este es un oficio nada fácil de dominar. Y menos cuando se solicitan desarrollos anatómicos complejos en dinámica y posturas, consecuencia de los asuntos aludidos. La verdad es que, pese a ello, le resulta una exposición muy atractiva, no difícil de leer, grata a los ojos y hasta a las manos, con dignidad y con efecto seguro para la mayor parte de los espectadores. Trae bastantes piezas en material definitivo, en bronce, lo que contribuye a dar empaque a la muestra. Y adjunta alguna más en escayola, entre las que precisamente se encuentra lo último, lo más evolucionado: *Psique y Soma*, *Caricatura en reposo* y *Joven sentada*, esta más limpia de líneas, con más depuración que el resto.

Véanse, antes de llegar al referido tema, los diversos grados de estilización, a partir, pongamos por caso, de *Mujer solar*. Aunque Carlos Pérez de Albéniz estudie, por lo menos en muchas ocasiones, modelo vivo, gusta de someterlo a estilo propio, con alargamientos frecuentes, que incluso proporcionan miembros longuilíneos o relativas geometrificaciones de zonas concretas. Le interesa más lo femenino, en desnudo, con su fluir de superficie ante la luz, sin que falten notas viriles, como *El peso de la fuerza*, donde parece resucitar impulsos de Miguel Ángel, acaso visto de nuevo con ojos de Rodin. No cabe duda, a fin de cuentas, de que entre los varios predecesores que pueden rastrearse, como Llimona o, más próximo, nuestro Martínez Lafuente, se impone aún la estirpe rodiniana, con que culmina la sensibilidad romántica. Entre esta y el *déco*, con no pocas presencias modernistas, se mueve su arte de modelador. Que es muy digno de aprecio y para el que demuestra dotes indiscutibles. No se debe, por lo demás, reducir a un simple catálogo de maestros históricos, puesto que Pérez de Albéniz goza de un marcado sello personal. Usa el volumen para expresarse, para hacer sólido su mundo interno.

15 DE NOVIEMBRE DE 1984

## Luzán: Francisco Barón

Descubre Barón —o acaso se pregunta, investiga— el principio de lo orgánico, de lo viviente, en su secreto crecer, relacionarse o morir. Que así se entiende el ciclo vital, también en las formas. Aunque el artista arranque en algún momento de las depuraciones geométricas, estas le conducen a los principios rectores de una biología y hasta de una diartrosis anatómica. Porque lo suyo es, sobre todo, «articulación movable», que nos remonta al sentido y uso de la palabra griega. Sus esculturas pueden recordar huesos que enegan o vísceras que se acomodan. Y bastantes serán

móviles o se abrirán para mostrarnos su interior, su misterio. La naturaleza propone su ambiguo conformarse, con el auge perfecto de lo que continúa, de lo que se demuestra útil.

Francisco Barón nos avala sus planteamientos con una antológica importante, constituida por casi una treintena de formatos mayores, a los que acompañan otros más pequeños con tirajes múltiples, ya que los primeros son piezas únicas. Habíamos visto poco a Barón por aquí, por Zaragoza, y nunca en individual. Lo cierto es que sus tamaños grandes impresionan. Gusta, por lo pronto, de la madera, de sus colores cálidos y de sus complejas calidades. Recurre al pino, a la acacia, al nogal, al abedul o al chopo, pero también a leños encontrados de origen difícilmente identificable. O al bronce, que supondrá la materia mayoritaria en el conjunto. También hay alguna excepción para el mármol, para el cemento, para el hierro o para el acero, si bien ciertos vehículos, como el último, aparecen menos dominados, más como experiencia aislada.

Abarca la colección unos 20 años, aunque no se indiquen dataciones. Y realmente no proceden, a mi entender, ordenarla con carácter cronológico puro, porque, según ha repetido el artista y apuntala con buen decir el prólogo de Borja, hay originales que evolucionan en el tiempo, que se recogen y modifican, como si tendiesen a un imposible y quimérico acabado. Véase *La sirena*. O la envoltura, como en *La semilla*, que lleva dentro un núcleo del principio, de sus notas más antiguas. De cualquier manera, a guisa de dato informativo, las fechas más lejanas se encontrarían en los tótems simétricos y, en general, en los desarrollos sin despiece. Mientras que luego introducirá la asimetría, que gana terreno junto con los sistemas articulados. Un grupo posterior a la fase totémica y que con ella enlaza es el de los cubos. En el otro polo se ha de buscar lo más tardío, tras el intermedio abstracto, con una vuelta a la figuración, como en *La gheisa*. O en *Homo erectus* y *Homo humillatus*, de cabezas muy explícitas.

Para el centro, sin embargo, entra una gran diversidad: desde esa *Massacre*, hiperrealista, trágica e ideológica, modelada sobre cadáveres de animales, hasta la abstracción de *Ereaga*, que se inspira en un poema. O el movimiento espiral de *La Saeta* estilizada. Lo importante es la estructura tectónica, las imbricaciones y entronques en el todo, sus ritmos, los volúmenes, en fin, y el sustrato mismo que los encarna.

15 DE NOVIEMBRE DE 1984

Miguel Marcos: Fraile

Estamos ante un exquisito pintor, hecho y derecho. Lo digo para navegantes extraviados, por si no se dan cuenta —que se darán— de que predominan aquí absolutamente los valores plásticos, por encima —no en ausencia— de otras consideraciones, como las de orden descriptivo. Porque los «mamarrachos» de Fraile, sus tipos curiosos o burlescos, aunque resulten ser algo más que simple excusa, puesto que asunto

y forma son inseparables, tampoco suponen, como tal tema, un protagonismo capaz de imponerse o un desequilibrio con el resto. Incluso los títulos, por seguir esta línea, unen más de una vez el carácter de la figura con el pictórico; como sucede con *Mangagrís*, o aluden al arte anterior, inmediato, como *Legeriana*.

No serán pocos, por cierto, los influjos o semejanzas que se hallarán en la obra de Fraile, por más que él sea inconfundible. Algunos me indican un paralelo con Gordillo, padre de tanta modernidad, que también vimos en Miguel Marcos, galería que se atreve a mucho. Pero cualquier similitud se habrá de entender sin dependencia, porque, según recuerdo, Alfonso Fraile, nacido en 1930 (Marchena, Sevilla), tiene más edad y comenzó a exponer antes. El parentesco se limita, en todo caso, a la creación de un mundo personal con ciertas resonancias mutuas. Más propio me parece relacionarlo, por época, con el neofigurativo, con un Barjola, aunque los separe mucho la temperatura anímica y el modo de hacer. Fraile anduvo, según consta, con el «nuevo espacialismo», como Vento y varios otros bien conocidos aquí. Por entonces se hablaba de confluencia entre un componente expresionista y los hallazgos informales.

Lo dicho resulta, sin embargo, agua pasada. No del todo aún. Si algunos maestros han de invocarse ahora, serán, sin duda, Picasso, al que el mismo Fraile cita, y Bacon, este en abundancia. Que no parecen malas aves. Ni Fraile intentará imitarlos al dedillo. Porque no cae en ningún tópico advertir su definida personalidad, integrada no solo por los motivos, sino también por las complejas dicciones, que acomete en desarrollos verdaderamente preciosistas, tanto en los óleos sobre tela como en las técnicas mixtas sobre papel. Más aún que su sensibilidad, indiscutible, propone la elegancia, elegancia que incluso se une a un frío, aristocrático y nada fácil distanciamiento. Prefiere Fraile tonalidades neutras, como sumo gusto en los grises, aunque también nos ofrezca hoy ocre abundantes. Y se recrea en un registro reposado, de escaso brillo, con el que demostrará sus altas dotes de colorista. Como excepción reveladora, no obstante, nos trae los tonos pastel, los azules y rosas de un par de lienzos.

Sus rasgos empalman, en la base, con los planteamientos de la geometría para ir a las vertientes más libres e integrar la suma en la estructuración global. Descubre Fraile, como en el color, la honda sabiduría de su dibujo, que dispone y distribuye las zonas de cada cuadro. En las que, a despecho de burlas y burlandos, Fraile pinta muy serio, con mano e inteligencia.

22 DE NOVIEMBRE DE 1984

## En la Lonja, pintura contemporánea japonesa

Aunque pudiera parecerlo a priori, el carácter exótico no constituye el único atractivo de esta cuantiosa y multiforme colectiva que, con el título «Pintura contemporánea japonesa», nos ofrece en la Lonja la Comisión de Difusión de la Cultura del Ayuntamiento zaragozano. Se inscribe la muestra, según informes pertinentes, en el programa de colaboraciones establecido con la fundación Club International des

Amis et des Arts-International Council, de Tokio. Y se exhiben en la misma 106 cuadros de los 164 que se eligieron en principio, sobre un bloque de unos 2500, ya que la totalidad seleccionada no cabe en el espacio disponible. Las obras se sitúan, con un montaje que cabe considerar bueno, en unos 180 metros lineales, con centro en un volumen prismático que lleva un símbolo de raíz nipona, el círculo rojo, aunque aquí vaya sobre fondo azul. Dicho juego de colores, que se utiliza también en el cartel anunciador, proporciona a este una vibrante visualidad, muy llamativa.

El catálogo-libro, que incluye el alto número de fotografías necesario, es bilingüe y de una noble presencia. Se acompaña con un plegable informativo, que contiene la lista de obras y en el que se reproduce un oportuno y conocedor artículo de Pablo Rico, acerca de las relaciones culturales y artísticas entre Occidente y Oriente —las islas en concreto— a partir del siglo XVI. En torno a tal asunto debo advertir que Japón se ha mostrado más abierto que otros de sus vecinos a los influjos europeos o de ellos derivados. Si aquí se recibieron influencias en el Barroco, en el impresionismo o en los movimientos sígnicos y gestuales hasta nuestros días, allí, cada vez más, se hacen palpables y actuantes nuestros impulsos. Hay que hacer hincapié, desde luego, en los últimos contactos con la órbita americana. De modo que lo expuesto casi podría ser de cualquier otro país, salvo por algún uso de técnicas, por un especialísimo cuidado al manualizar, por algunos temas tradicionales o por el gusto caligráfico en determinadas piezas.

Cabría preguntarse hasta qué punto es representativa la colección. O incluso qué nos va a nosotros en ella. O el porqué de elegir una escuela tan remota. No son malas preguntas. Pero conviene conceder a los organizadores un margen de confianza, porque el Ayuntamiento define ahora —comienza a definirla— su política en el terreno plástico. En lo que anda con más sentido que nunca, mucho más que en el pasado. Lo que nos trae ahora, en el caso presente, aunque contenga un poco de todo, resulta digno, válido y con bastantes puntos de interés. Ha de considerarse, además, el carácter de intercambio, del que ya se benefician siete artistas aragoneses, dentro de una promoción inseparable de la iniciativa que nos ocupa. De lo que se presenta, en otra problemática, interesará más lo más japonés, cosas, por ejemplo, como las que se hallarán a la derecha de la entrada, en el comienzo de la visita, donde se agrupa el núcleo más gestual, junto con algún reflejo de *kakemono* y varios grabados más o menos tradicionales. Pero, tras pensarlo mucho y elaborar unas largas notas, no citaré nombres individuales, ya que el juicio se hace endeble con un solo original para cada pintor.

Cierto que existen muy varias posibilidades y tendencias, incluso fuera de la línea que nos gusta reconocer como oriental: desde lo matérico e informalista, hasta el paisaje más simple y refinado; desde el expresionismo abstracto, a la manera USA, hasta la exactísima geometría; desde figuraciones acabadas con muchos pormenores, hasta las más puras y elegantes, casi etéreas, manchas de tinta: desde el encanto ingenuo, hasta el toque libre, ágil, de mano profesional. El público, como si se tratase de nuestra pintura, podrá hacer su propia elección.

20 DE DICIEMBRE DE 1984

## Luzán: César Manrique

La de César Manrique es una firma de primer orden en el panorama nacional. E incluso excede estos límites con sus abundantes premios y reconocimientos de toda clase. No había venido, sin embargo, que yo sepa, a nuestra ciudad; pero pocos ignoran aquí su importancia, puesto que la mayoría de los que se mueven en el cotarro recuerdan la actuación célebre en Lanzarote —donde nació Manrique— digamos ecológica o de arte total, como él prefiere. Se trata de uno de los nombres que evocan mayor inquietud y unas coordenadas menos convencionales en el ámbito contemporáneo español. Carlos Areán subraya que, aunque canario de origen, a lo que de ningún modo renuncia, se encuentra muy ligado, por sus calidades de factura y por sus relaciones plásticas, con las escuelas y maneras madrileñas.

Efectivamente, César Manrique está en la onda de los grandes informalistas y de los matéricos de la capital, si bien su campo de acción parece más extenso que el de la mayoría de sus coetáneos. Tal vez resulte demasiado complejo para que una muestra, incluso con la envergadura de la presentada en la Luzán, sea completamente representativa de sus actividades. Lo cierto es que no se lee muy bien en ella cuanto podría esperarse del prestigio del artista que nos ocupa. Y hasta parece, según creo, un tanto descabalada, si se consideran los distintos capítulos. Porque Manrique trae, por ejemplo, una serie de fotos con las que intenta darnos imagen de las mencionadas realizaciones en su isla natal; pero solo lo consigue a medias, acaso por no haber elegido lo más oportuno o porque el conjunto asuma un carácter difícil de representar en sus aspectos más definidores. Se añaden también unas cuantas esculturas, muy variadas en materias (madera, acero, hierro y metacrilato) y tendencias o enfoques, ya que lo mismo incluye pecios ensamblados que una suerte de constructivismo. Suena con muchos ecos, como el de Soto o el de Barón, por referirse solo a dos casos.

Claro que la vertiente escultórica no constituye un punto fundamental para Manrique. Experimenta con los vehículos hasta investiga con móviles. Pero no se introduce tan a fondo, tan a vida o muerte como en los cuadros, aunque no le guste limitarse a una sola técnica. Véanse la puerta o la ventana, como preciosos objetos encontrados, convertidos en arte. Lo más vigoroso reside, sea como fuere, en las pinturas, informales y matéricas, como ya se ha dicho, muy atentas a las texturaciones táctiles. No son figurativas, pese a que puedan sugerir algún asunto o un autorretrato. O fantásticos animales. O reminiscencias de exteriores, paisajísticas. Solo en lo más antiguo se hallarán desarrollos descriptivos directos, como los de momias o cadáveres sepultados bajo la ceniza. Por entonces el colorido muestra gamas sombrías y casi llega a lo monocromático o al par de tonos: el negro y el ocre. Manrique trabajaba antes, sin embargo, con más color. Y a ello se encamina en los lienzos y tablas, al igual que en los *collages*, en todo el conjunto, en fin, de obra reciente. Que considero refinada, exquisita, plena y rampante. Como de quien se entrega a lo vivo. Lo suyo no es solo pintar.

3 DE ENERO DE 1985

## Miguel Marcos: Menchu Lamas

Se trata de otro de los «pintores gallegos» que asaltan, de grado o por la fuerza, el difícil mundo de la posmodernidad. Menchu Lamas, a quien no habíamos visto en Zaragoza, pero sí en Arco'84, precisamente con la misma galería que hoy nos presenta, acaso nos recuerde la obra de Antón Patino, su marido, artista, como ella, de célticos acentos y referencias, que expuso el pasado año entre nosotros, con todos los pronunciamientos favorables. Ambos parecen creadores de un mundo intenso e individual, que entronca, sin embargo, con el subconsciente colectivo de su tierra origen. Y el caso es que Menchu Lamas, muy al día en expresión y en factura, intenta también contarnos cosas, trabaja por los significados, que no hay quien separe de cualquier desarrollo en las formas.

Cuelga Menchu Lamas una potente exposición, como necesita el singular espacio de Miguel Marcos. Suma trece lienzos, alguno de formato verdaderamente grande, y cinco papeles, todo en acrílicos y todo dicho con frescura, con libertad, a brochazo limpio, con la mano suelta de quien mucho hace y de quien tampoco admite muchas trabas en la cabeza. No entraré ahora en discusiones tendenciales, de grupo o de momento, ni quisiera saber los motivos por los que algunos, pioneros en su día, rechazan estos modos. Es ley, a fin de cuentas, de evolución. Porque saber pintar, desde luego, sí saben los que practican como Menchu Lamas, con franqueza y atrevimiento, con amplitud y capacidad para resolver, con don de gracia y fantasía para los temas, con gesto abierto y ciertas suculencias de pasta.

Sus realizaciones traen un eco, quizás como fuente reconocible, de Navarro Baldeweg, al que también hemos tenido aquí, en Miguel Marcos. Pero remitiré de nuevo a Patiño, más próximo, al que se acercan mucho algunos cuadros de Menchu Lamas, como el amarillo de la entrada. Los dos tienen un concepto semejante de la forma, que ordena el espacio pictórico, así como un similar registro de colores, aunque Menchu Lamas resulte hoy menos fuerte, más sorda en el conjunto, de cuyo tono medio escapan los papeles. Además, sus símbolos, sus pensamientos, son diferentes; sus figuras gatunas, sus buzos o fantasmas, sus hombres-alfabeto, sus descriptivas fálico-musicales, como lo fueron en otra etapa la luna, la serpiente o el pez, de los que aún quedan ejemplos. Otra mitología personal para quien guste de entenderla, tan ágil en la manera de servirla, con tan descarada agudeza.

28 DE FEBRERO DE 1985

## Impresiones —y opiniones— sobre Arco'85

Esta cuarta edición ha supuesto, más que nunca, un alud de gentes y de imágenes, un asalto a los sentidos. Se va a la feria, aunque no se compre, para ver y para verse, para estar y para informarse. Ayer, tras siete densos días, se clausuraba Arco'85, que tuvo



un desarrollo multitudinario, con el mayor desfile de público que se puede concebir para una iniciativa de este tipo; enorme, con sus 12 000 metros cuadrados, en tres plantas del Palacio de Cristal de la Casa de Campo madrileña; concurridísimo de expositores, con 92 galerías españolas y 72 extranjeras, que trajeron a sus *stands* más de 1000 artistas; en fin, incluso por las ventas realizadas, aunque sea pronto para referirse a este aspecto, que no conviene olvidar en sus propósitos.

Hay que visitar Arco, que ya se ha convertido para el inmediato futuro, según se adivina, en un hito de la temporada. Más o menos novedoso, porque en este sentido no llega hoy a las cotas de los dos últimos años, permite, no obstante, una panorámica muy seria y significativa, a mi entender, de lo que se cuece en nuestro país y en buena parte del ancho mundo. Así que sus problemas, en particular los de la acumulación, auténtica borrachera de arte, se compensarán, por lo menos hasta cierto punto, con el hecho de conseguir un sitio de contactos y encuentros entre profesionales, creadores y aficionados. Sus niveles de calidad, aunque difíciles de medir en este mare mágnun, resultan muy aceptables en su conjunto. Y hasta mejores que los precedentes. Pero tal vez no obtengan un impacto como el que produjeron la transvanguardia o los primeros neoexpresionistas. Las estrellas de entonces ya no deslumbran a nadie. Y hay muchos, en cambio, que siguen su estela.

La relativa novedad en 1985 viene más bien de los USA, con esos *american graffiti*, como los de la Galería Sidney Janis, que encuentran su reflejo en algunas otras latinas, y que nos inundarán, si el tiempo no lo remedia, en fechas próximas, a base de una lluvia de *spray*. No intentaré ahora, sin embargo, ceñirme a nombres, puesto que ello requiere listas largas e indigestas. Los germánicos, alemanes o austríacos, siguen fuertes. Y de Italia retiene, más que lo antedicho, una nueva tendencia manierista, como la que trae L'Angolo con sus neovejeces. Por ahí anda incluso algún «revival» prerrafaelita. Ciertamente que toda la posmodernidad puede considerarse, como afirma Umberto Eco, un manierismo metahistórico. Intuyo, sea como fuere, un desgaste de lo posmoderno, aunque no sea fácil confirmarlo, hacerlo explícito en obras. Lo cierto es que toca a su fin como última pregunta, sin que falte en el presente el dominio de la expresividad, en mucho cuadro grande, con abundante pasta y fresca factura. Casi todo es hoy manera expresionista, subjetiva, si descontamos fieles geométricos, como Denis René, que insisten en lo suyo. Hasta algún terrible montaje, como el de los «perros muertos» del año pasado o el del «muertecito» de este (Orfila) quedan en el contexto general. Tampoco anda lejos el desmitificador y lúdico *W. C. art*, que creo puso Berruet. En monstruos, de todas formas, los franceses son los amos.

España, que ostenta aún la mayoría, se defiende con dignidad, acaso sin encontrar sus definiciones propias. No he de volver sobre galerías como Juana Mordó, consagrada en exclusiva a Bengt Lindstrom, mientras que, como contraste, emigran nuestros nombres. Hay firmas, como la de Miquel Barceló, por ser conocidísimo ejemplo, que figuran con extranjeros y nacionales: Juana de Aizpuru, Dau al Set, Gallozzi y Lucio Amelio. Cosas de la fama. Como se descubren, de

mucha menos categoría, múltiples repetidos en varios pabellones. O promotores de casa que, a estas alturas, se dedican a Picasso o a Tàpies, sin contar el que «descubre» a Vázquez Díaz, Zuloaga y Pancho Cossío. Por lo que respecta a los que más nos incumben, a los aragoneses, parece como si escapasen de un centro sin capacidad de promoción. Solamente Broto, que no es plato desdenable, ha ido con Miguel Marcos, único galerista de Zaragoza que concurre, cuyo valor y capacidad conviene reconocer aquí. Grau, su compañero, está con Maeght. Paco Simón, como es sabido, expone con Gaspar, lo mismo que Ibarz, ya desvinculado de nosotros. Mira cuelga con Juana de Aizpuru. Y en Diart confluyen Bericat, Calero y Molino, de los cuales los dos últimos tienen también montajes al aire libre, que se cuentan entre lo más potente de Arco. Nos quedan, por fin, personalidades como la de Javier Sauras, incluido por Berruet, y la de Borja de Pedro, cuya obra exhibe Fernán Gómez, quien ha planteado, por cierto, unas atractivas demostraciones de grabado, con tórculo en escena.

Esto y más hubo en Arco'85, escaparate y lugar de comunicación, espacio comercial y de cultura, acumulativo, dinámico e insustituible, hasta ahora, para contemplar y conocer nuestro arte.

28 DE FEBRERO DE 1985

## Muriel: Portadas de Daniel Gil

Probablemente no hemos tenido en nuestro país un fenómeno gráfico tan importante, con tal resonancia en tan alto número de personas, como el que han supuesto —y suponen aún— las portadas de Daniel Gil para Alianza Editorial. El trabajo de este diseñador, nacido en Santander (1930) y formado en la Escuela de Artes y Oficios, desde donde pasaría luego a Bellas Artes, fue de una trascendencia decisiva para el lanzamiento de la colección de bolsillo del sello mencionado. Se presentaba a los lectores una nueva propuesta, que no era ya la de repetir unas notas identificables. Daniel Gil hizo de cada caso, de cada obra, algo irrepetible, diverso siempre; pero con unas características comunes, propias, a las que —solo para entendernos— cabe llamar estilo.

Compruébese tal estilo, si se gusta de considerarlo así, en la muestra que se nos ofrece. Y también, la excelente profesionalidad de su responsable. Porque Daniel Gil, además de su exacta pulcritud y de un manejo de las técnicas que roza la perfección, es un intérprete de primera fila respecto a los autores que se le encomiendan. Consigue que sus imágenes no defrauden, que satisfagan al que conoce el contenido, a la vez que informan, que inducen al que establece un contacto más o menos ocasional. Su labor es una adecuada lectura del texto, que se traslada ahora a lo visible. Cuando él traduce ajusta con su origen. Y sugiere de una manera novedosa, creativa, que será fidelísima, no obstante, al espíritu de lo que envuelve. Sus ideas y su oficio se conjugan para conseguir un llamamiento a los ojos, aunque en su lenguaje específico, que no es como el supuesto grito en el muro de los carteles (acaso estos tampoco lo necesiten ya), sino el de algo próximo, para ver de cerca.

La mayoría de lo que exhibe va en impresiones, todas para volúmenes de Alianza en sus distintas series. Pero hay también originales, como algunas manipulaciones fotográficas o *collages*, además de dos piezas en bulto, de las que utiliza como punto de partida. Su proceso arranca de los objetos, que con frecuencia son modelados, sin que desdeñe posibilidades como el encuentro casual. O las planas, como las postales u otros elementos preestablecidos. Siguen la fotografía y sus montajes, hasta una conclusión en la que colaboran mucho los títulos. Sus tipos de letra pueden cambiar, por supuesto, para producir un eco de época, así como por causas formales o a fin de establecer un diálogo con las cosas representadas. En cuanto a las tendencias que inspiran, se advierte en el conjunto un suave sabor de vanguardias, desde el surrealismo, hasta el «pop» o el «hiper». Importan más, sea como fuere, los resultados: simples, directos incluso en el misterio, cultos, precisos, con enorme calidad y eficacia.

28 DE MARZO DE 1985

## Miguel Marcos: Aguirre

Color es, por encima de cualquier otro problema, la pintura. Y bueno resulta recordarlo como lo hace, con el ejemplo de su obra, Juan Antonio Aguirre, artista que sabe y entiende del asunto, a quien ya conocíamos aquí, puesto que precisamente él inauguró, a finales de 1981, la galería donde ahora expone. Fue oportuno referirse entonces al currículum, del que solo recordaré la doble práctica como artista y como teórico, ya que me parece interesante para entender las propuestas de Aguirre. Con todas las limitaciones que arrastran las frases-síntesis comparto lo dicho por Ángel González, quien afirma de Aguirre que es «... un crítico que pinta..., un *amateur* ilustrado».

Este conocedor, de cualquier modo, maneja muy diestramente los pinceles. Disfruta de una paleta con entidad, rica en registros y diversificada en intensidades, un abanico en el que todavía triunfan los ojos en la historia inmediata, en un tiempo máximo, cuando el cuadro era cuadro todavía, desde las últimas ilusiones de la óptica, hasta que el color se hizo arbitrario con los *fauves*, para llegar, por fin, a convertirse en carne y sangre del que pinta, del que se vuelva sobre el lienzo. Ha ido Aguirre, como el arte contemporáneo, desde el impresionismo al expresionismo, desde la actitud pasiva, solo dinámica por el transcurrir, a la vida y al deseo que impulsa.

Aguirre, como una caja de resonancia, ilustra por extenso esa evolución. Y lo hace en telas grandes, con protagonistas de tamaño natural, que exigen toques igualmente amplios, a la vez que impiden minucias valorativas. Trabaja con acrílicos que propician una factura rápida, libre, de sentimiento. Véase la línea en que avanza su quehacer. Hay una pieza-testigo, de 1980, todavía muy vibrada por los tonos, muy impresionista, aspecto que se continúa hasta 1982, para ir luego, en 1984 y 1985, hacia aspectos coloristas expresivos. También va hacia una realización más compleja,

que aparece empastada en ocasiones, pero más líquida en otros casos, más transparente, como la de una acuarela en su fluidez. Los asuntos, por otra parte, son simple excusa, aunque el pretexto aparezca fecundo y, desde luego, inteligente. Como toda la trayectoria de Juan Antonio Aguirre.

18 DE ABRIL DE 1985

## Odile: Javier Pagola

De San Sebastián y afincado en Cuenca —según me dicen—, Javier Pagola va de moderno por el ancho mundo del arte; se cuenta entre los que saben lo que hay, entre los que conocen el guiso y sus condimentos del día. Tiene gracia ciertamente. No anda mal de ideas y le funciona la mano, sobre todo para la línea. Con todo lo dicho se sale un tanto de lo que acostumbra a traernos Odile, que tal vez pretende ahora alejarse un poco de sus módulos habituales. Lo cierto es que Pagola viene con una exposición bastante divertida y variada, con diversidad de técnicas, con dibujo y pintura, pasando por *collage*, y hasta con el añadido de gráfica, representada esta por un par de obras.

Dentro de la relativa complejidad con que se plantea el conjunto cabe distinguir dos vertientes: una más acabada, con más detalles, y la otra de corte más libre y expresivo. Los polos que anteceden podrían identificarse, hasta cierto punto, con los formatos menores y mayores. Pero existen también diferencias por salvar o series, como el grupo de *collages*, cuyas imágenes previas precisan notas en el contexto dibujado, o las ágiles facturas sobre páginas de periódico. Y las pruebas de color, tan distintas, con descriptivas de eco surreal. Esta orientación convive con la expresionista, igualmente subjetiva. Y se descubren en Pagola huellas o influencias varias, desde las de un Picasso o las de un Miró a lo *Carnaval de Arlequín*, hasta las de los más próximos Fraile o Gorrillo, el segundo muy claro, sin olvidar ocasionales influjos de Saura. Tampoco falta la ascendencia de los alemanes.

No debemos limitarnos, sin embargo, a un recuento de intereses posibles, porque la pintura siempre nace de la pintura. Y Javier Pagola no se queda en servilismos. Lo suyo entra más bien en ese mundo ecléctico del que se toma lo que se necesita o prefiere. Recurso legítimo, sin duda, y tan del momento como el lúdico desenfado de Pagola, que es una más de sus virtudes. Como la creatividad en los asuntos o la ágil y acertada selección de formas para ellos.

2 DE MAYO DE 1985

## Exposición doble de Fernando Bellver

Aunque las dos exposiciones de Fernando Bellver estaban previstas con carácter simultáneo, su apertura se distanció unos días, por lo que ya quedan pocos para visitar la de Muriel, hasta el 9 del actual, y ha sido muy corta la secuencia en las salas del Palacio

de Sástago, donde la muestra ha de clausurarse el próximo 12 del corriente. Parece una lástima este desacomodo, que supongo no ha de impedir, sin embargo, el aprecio del público a los cuantiosos e interesantísimos repertorios de gráfica que el artista madrileño nos ofrece. Porque Bellver es un grabador de calidad, con muchos recursos de base, al mismo tiempo que muy creativo y moderno en sus temas y problemática.

Está Bellver incurso en la «movida madrileña», sea cual fuere semejante cosa, poco definible, desde luego, pero con existencia. Aunque posiblemente resulte cierto lo que dice Antonio Caballero y, cuando esa movida se pare, el talento de Fernando Bellver figure entre los no muchos resultados que nos deje. Y también su oficio, ya que demuestra ser capaz de verdaderas diabluras con el aguafuerte, recortes y coloreados incluidos. La colección más numerosa y representativa se encuentra en Sástago. Pero la de Muriel recoge los últimos originales, como el tríptico y los dípticos, que cuentan además entre los formatos mayores, así como los dibujos, sus característicos *Gangsters*, de los que solo uno mantiene el procedimiento en puridad, porque los otros suman *collage* de papel de seda y descubren el trabajo de aguafortista. Y aún hay un par de obras silueteadas en fibra, con volumen, como un pequeño capítulo escultórico, en coherencia con el resto.

Bellver se apoya ciertamente en el expresionismo, aunque en las primeras fechas (1979 a 1981 e incluso algo de 1982) tenga aires de crónica más directa. Me refiero a las planchas al ácido, con tinta única, con procedimiento digamos tradicional. Luego se diversifican las técnicas y aparecen piezas mixtas con plástico, iluminaciones varias, algún monotipo, *collages* de estampas anteriores y diversas adendas. Cabe decir que el conjunto constituye una miniantología de posibilidades, en la que no faltan —según creo— las series más típicas de su autor. En lo cotidiano, visto con agudeza y referido con fidelidad, se introducen pronto rasgos de gesto. Y desarrollan grupos temáticos, más lúdicos, que conviene relacionar con los *mass media*, en registro *pos-pop*, como *Miserie negra* o *Desde luego, las mujeres no tenéis educación*, este tan cruel en su ironía. Así llegamos a *Ya no quedan héroes (gracias a Dios)*, con el ángel caído de Ricardo Bellver (nótese la coincidencia). O las Postales, cuyos tonos se aproximan a los, litográficos, aunque sin serio.

Reflexiona, en fin, sobre sí mismo y sobre el arte con los repetidos autorretratos y con las escenas de pintura. Asunto considerable, por descontado, el de todo ese *pool* con referencias del cómic, truculencias descriptivas, desgarros inteligentes, bromas negras, saber hacer en abundancia y una especie de documentalismo posmoderno. Ahí queda el testimonio, dicho con pulso y garra, contenido en imágenes eficaces.

16 DE MAYO DE 1985

Muriel: Jesús Lapuente

Arquitectura simple y clara en los temas, como si Jesús Lapuente la hubiese pensado para el local donde sus dibujos se exponen. Porque la Sala Muriel se refleja en sus obras y estas en los muros que ocupan. Ya conocíamos a Lapuente, aunque ahora

venga nuevo y nítido con su monografía en los asuntos. Trae trabajos a lápiz, tanto para el negro como para los colores, procedimiento que trata con limpieza y con bastante juego, a pesar de las limitaciones que implica en los recursos. Esto no es óleo, desde luego, pero bien está en lo que se propone. Tal vez hubieran convenido a Lapuente, para una muestra rotunda, algunos formatos grandes más, a fin de que los desarrollos pudieran tener mayor ambición. No cabe atribuirle, sin embargo, ninguna ligereza. La cosa está meditada y hecha sin prisas excesivas.

El espacio se constituye en un verdadero protagonista, dentro de las fronteras que líneas y volúmenes, como elementos geométricos, le proporcionan. Arranca la secuencia del único exterior, la puerta que se abre, para ir en aumento luego los ambientes interiores, que casi rozan el aire de bocetos de un interiorista profesional. Admite en ocasiones alguna nota objetiva, como el teléfono, que subraya el vacío de la habitación. Y crece poco a poco el carácter escenográfico, al que colaboran ciertos efectos de luz. Las perspectivas se desenvuelven cuidadosamente, rígidas y hasta implacables, con el apoyo de unos colores cuya apariencia global es fría, aunque no falten excepciones a ella. Nos conduce así hacia una especie de teatrillo o escaparate desocupado, que puebla hacia el fin de la serie con alguna lámpara o con muebles dentro de sus fundas. Siguen tres versiones con personajes de una fotografía pop. Y acaba, tras las rejas, con un anuncio de salida en el último motivo.

Atento al oficio de dibujante, se maneja Lapuente con pulcritud, riguroso, con la elegancia de la sencillez en la forma, a base de línea fina, organizada. Pero el misterio de su especialidad sugiere y abre interpretaciones.

20 DE JUNIO DE 1985

## Muriel: Fabrizio Sabini

Si consideramos las artes plásticas como un lenguaje, ello nos lleva a establecer inmediatamente relaciones y diferencias entre la comunicación por la pintura o la escultura y la de los sistemas escritos o hablados. Aunque la semiótica que a nosotros nos interesa ha de centrarse sobre la obra (sobre el cuadro, por ejemplo) y no como sucede con los estudios de los lingüistas, que dirigen su análisis en primer término al medio, a la palabra, no solo ni con la prioridad a las creaciones literarias, a los dramas o a los poemas, pongamos por caso. El planteamiento teórico, en otro orden de cosas, siempre se corresponde con una práctica, con un ejercicio artístico. Algo de eso vamos a comprobar en la muestra de Fabrizio Sabini.

Nos lo presenta Pablo Trullén, quien nos dice de este creador italiano, nacido en Parma y formado en la misma ciudad, así como en la Academia de Brera, en Milán, ha hecho varias versiones (esta es la tercera) sobre textos de Baltasar Gracián, que actúan como estímulo base. A Fabrizio Sabini le interesa la fórmula del diario. Y lo que exhibe arranca de su propio dietario, del de Sabini, que es la par-

te de la exposición montada al fondo, con transparentes, como si fueran una suerte de fotolitos reproducibles. Que reproduce sobre papel, en efecto, e incluso colorea luego a mano. Otros tres bloques o aspectos completarán la presencia conjunta. Lo más llamativo es el trabajo del video que Sabini, experto en tales menesteres, ha hecho en común con Ricardo Dagli Alberi. Lleva por título *Simulacri (Simulacros)* y con bellas imágenes, muy pictóricas y recreativas, relaciona el cuerpo de la mujer con las palabras que lo describen; propone un nexo, en fin, entredos lenguajes.

Quizás el capítulo fundamental, a la hora de las realizaciones, haya de buscarse en los metacrilatos, en esas láminas a color que valoran las transparencias y la sombra proyectada, así como el doble plano. Se suceden catorce piezas, a partir del *Caminante, no hay camino...*, que alude a los intereses de Sabini a las referencias mutuas entre textos o entre textos e imágenes. Luego nos «hablará» de la estructura del siglo lingüístico, de significantes y significados. O de la espiral logarítmica. O de conexiones entre naturaleza y ciencia. O de los poderes de Oriente y Occidente. O de la verdad, de la que citaré, por vía de ejemplo, que enumera como de correspondencia, de hecho, de razón, de frecuencia, de función, lógica, de método, primaria, semántica, pragmática y de valor.

No hay que olvidar en esta compleja colección el juego de unos factores irónicos, ni tampoco el de sus varios niveles de lectura. Para disminuir la aridez del conceptualismo, nada fácil, Sabini añade el tapiz con el «diseño» del cuerpo humano y, sobre todo, las camisetas, vertiente más asequible, aunque reproduzca la misma problemática. Que es, en un cómputo global, rica, intencionada, múltiple, sabedora, inquisitiva, sonriente y casi inagotable en sus contenidos.

17 DE OCTUBRE DE 1985

## Centro de Exposiciones: Miguel Condé

Dicen que Hieronymus Bosch, llamado el Bosco, perteneció a una oculta secta herética y tuvo contactos con la alquimia. Lo que acaso explique una parte de su compleja actitud figurativa y de su multiforme mundo plástico. Ahora, ante ciertos paralelismos, ante la mitología personal de Miguel Condé, me pregunto si este pintor no extrae también sus ideas de una misteriosa fuente de conocimientos, aunque hoy apenas queden sociedades secretas y resulte muy posible que el artista sea el único miembro de su propio concilio. Pretendo así, con una referencia, como en parábola, introducirme en las fantásticas imágenes de Condé, en las que hay algo del subconsciente colectivo y no poco de esa gran cultura europea que se encarna en los germánicos, en Flandes o en Alemania.

Porque muchos aspectos de Condé me recuerdan, con cuantas distancias de tiempo y espacio se quieran buscar, grabados de Durero o cuadros del Bosco, tocados con «piedra de locura» o garra de sexualidad, todavía a caballo con la Edad

Media, por más que allí mismo se sobreponga el latino, refinado, carnaval de Venecia. Gómez Soubrier nos avisa, con su texto para el catálogo, de que por lo menos un dibujo de Condé fue incluido, en Kassel, dentro de la sección «Arte sobre Arte». Lo que ayuda a comprender mejor la propuesta, sin que el repertorio de Condé pierda por ello un ápice de originalidad. Es bien propio, incluso en la medida en que recapitula y recrea. Ya desde el punto de vista temático define su pertenencia a lo moderno. Las resonancias medievales o primitivo-renacentistas se unen con deformaciones expresivas de la nueva figuración, con el influjo del surrealismo y con detalles tecnológicos de nuestra era. Junto al pez malvado y a la serpiente se descubrirá una máquina de escribir o una cámara fotográfica.

Miguel Condé ha nacido en Pittsburgh, en la Pensylvania de los USA, hijo de padre mexicano y de madre norteamericana. En principio se establecería en Nueva York, pero hoy divide sus intereses entre esta ciudad, París —donde graba— y Sitges —donde pinta—. Quizás el Mediterráneo se abra ya paso en sus más recientes realizaciones, menos densas, más azules. Su exposición en Zaragoza, muy bien montada, se distribuye en tres bloques, dos de los cuales se atienen al orden cronológico. Solo el de óleos, por su diversidad de formatos, solicita una distribución más libre. Incluye piezas desde 1973, aunque bastantes figuren con más de un año, hasta 1985. Y lo más antiguo se hallará en lo más terroso, con rugosidades y empastes. El cambio se sitúa hacia 1977. A partir de entonces introduce un sistema diluido, que deja ver la trama del lienzo, y una paleta más clara, con rojos, rosas y azules. Este último ámbito se impone para los fondos.

El capítulo de *gouaches* y dibujos comienza en 1973-74, con materia espesa y cubriente, en tonos vivos. Pero ya se afirma el valor del trazo y se sombrea con él. Pasa luego a los dibujos limpios, de línea, sin colorear. Para volver a las aguadas, muy líquidas, sobre 1978, Su colorido crece otra vez en los últimos compases. Por lo que afecta a la obra gráfica, no cabe duda de que Condé maneja a fondo los procedimientos. Juana N. de Mordó, en cuya galería expuso por primera vez en España, nos habla de su riguroso sentido para grabar, junto a los expresivos temblores de su pintura. Presenta Condé aguafuertes con variantes y otros modos complementarios, como la punta seca. Exhibe trabajos tan sólidos como los de su *Escultor*, que se modifica de una a otra plancha. O usos varios de tintas, con tres o cuatro pasadas, como en la *Suite Baltrusaitis*.

Sus apelaciones históricas se confirman, en los dibujos, con el gusto por los papeles ya escritos o de características similares a los que se hicieron en otras épocas. Pero, frente a tal arqueologismo, nadie confundiría los seres de Condé ni su tratamiento pictórico con el de ningún antecedente. Deforma, reduplica y multiplica desde hoy, desde supuestos y sugerencias actuales. Los brazos se le alargan para coger, los ojos se le expanden para mirar, la ironía se le afila para inquirir y los símbolos se esfuerzan en la búsqueda de significados. Desde antes, desde el poso viejo de cuanto se sabe, y para ahora, para los nuevos ritos del entorno.



31 DE OCTUBRE DE 1985

## Mixto-4: Ignacio Guelbenzu

Aunque se trate de su primera exposición individual, el autor, Ignacio Guelbenzu, no es un personaje desconocido en el mundo de nuestra cultura. Apenas ha de haber en el cotarrillo de las modernidades —más o menos post— quien no sepa de su modo y actitudes. Que vivir también es un arte. Y la imagen propia constituye, no pocas veces, una manera de entenderlo. Por lo que ahora trae, para concretarnos a la muestra, anda Guelbenzu en los trabajos de pintar, menesteres en los que resulta menos tremendo de lo que se hubiera esperado, sin que falte alguna punta tremenda, nada desdeñable. Al principio arranca con dos piezas, las de la entrada, bastante suaves, con dominio de grises. Pero luego descubre más colorido, mayores impulsos y hasta algún apunte de oscurantismo sustancioso. En este rango se le esperaba.

El núcleo fundamental de lo expuesto se encuentra en la colección de papeles, a base de *gouaches*, casi siempre terminado con ceras. Le perjudica un tanto la presencia, algo pobre, aunque este no sea un aspecto decisivo. Suma además un lienzo grande, con pintura acrílica, que es un tríptico sobre el tema —según dice— de la Leda clásica. Parece obra menos sólida, más somera, como hecha de prisa. Y ha de entenderse como de carácter complementario con respecto a lo que acompaña. Los originales de la primera sala, sea como fuere, quedan más explícitos en sus representaciones. Constituyen la serie que llama «Los afectados», con un recuerdo para la España negra. Incluso con su indiscutible garra e intensidad, acaso convengan menos que los del interior, difíciles de leer en el asunto y más simbólicos, como demuestra el motivo de las herraduras-omegas. Pero los argumentos, a fin de cuentas, se consideran secundarios.

Es allí, en el fondo, donde se verán las tres o cuatro cosas más cuajadas, superiores al resto. Triunfa el color exquisito, a la vez que se utilizan adecuadamente los grafismos, el gesto, y se consiguen los contrastes de impacto. Sus trazados nerviosos, enrevesados, crean transparencias sobre la claridad del lecho. El montaje marca, por lo tanto, un *crescendo*, en el que se acentúa la impronta del gusto, ya por encima de cualquier otro problema. Y domina, con ello y al tiempo, la expresión más libre, espontánea y vitalista. Majamente plástica.

5 DE DICIEMBRE DE 1985

## Librería Muriel: Úrculo

Aunque Eduardo Úrculo (Santurce, 1938) sea un artista muy conocido, cuyo nombre excede los límites nacionales, esta exposición es su primera individual en Zaragoza, puesto que aquí, hasta el momento, solo le habíamos visto cosas sueltas, como las que trajo a una de las ferias en la Lonja, cuando estaba en lo más granado de su «pop»

sensualista, de reflejos USA. Lo dicho planteará algún problema para el comentario, puesto que hace preciso ofrecer una mínima idea de lo que Úrculo significa. Pero no se quiere tampoco repetir lo que otros han escrito antes, sino más bien acompañar, con el oportuno informe, a quien visite la muestra presente. Diré, como primer dato, que Úrculo, que no viene de Bellas Artes, sí cuenta con oficio y parece ducho en hábiles manualizaciones. Además de en pintura, su quehacer incide, según creo, en vidrieras y esmaltes.

Cultivó bastante tiempo el expresionismo de «veta hispana», para ir luego en busca de las corrientes anglosajonas, en un periodo característico dentro del cual su obra se ha comparado con la de Wesley o la de Wesselmann. Se alude también arriba a lo que supone esta fase. Pero el «pop», por lo que ahora trae, se encuentra en retroceso, sin que hayan desaparecido aún todas sus notas. Seguramente esa etapa le serviría para abrirse camino por el ancho mundo, pero ya no necesita las muletas americanas. Claro que recuerda cosas de por allí. No insistiré, por ejemplo, en que su famosa silla de bronce se relaciona con recursos similares de un Jasper Johns. Ni en que su cama deshecha, ahora sobre lienzo, me trae a la memoria algún asunto del valenciano Equipo Realidad. No se trata de influencias, sino de paralelos o coetaneidades.

Úrculo, sea como fuere, ha cambiado en progreso. Abandona, en cuanto a los temas, sus ya típicos desnudos, motivo de reconocida importancia, con una punta de sacro, o sus grandes frutas impositivas, para entregarse a motivos más íntimos y próximos, a su pequeña historia, a sus propios ropajes, como en la serie del sombrero, o incluso a las figuras de espaldas, algunas de las cuales —pintor o fotógrafo— reflexionan sobre las imágenes por crear. Y a la vez, dentro del capítulo técnico, deja el despersonalizado aerógrafo y maneja el pincel o el trazo. En una colección que arranca de 1982 (los perros en la playa) y cuya dominante se encuentra en 1984-85, exhibe, además de la escultura, acrílicos sobre tela, con cálidos e intensos fondos, junto a pasteles —que también admiten alguna vez acrílico sobre papel, siempre más suaves.

Precisamente este segundo grupo, más dibujístico, apto para delicadas terminaciones, aunque el procedimiento resulte aquí heterodoxo, encuentra lo más cumplido de su trabajo. Porque Úrculo, propicio a descriptivas que evocan vivencias, no se preocupa menos de la factura que del argumento.

13 DE MARZO DE 1986

## Julio Le Parc en la Lonja

Una exposición de primer orden, para incluirla entre los hitos indiscutibles de la temporada y hasta de los últimos años. Porque el argentino Julio Le Parc, nacido en Mendoza, en 1928, cuenta entre los artistas más representativos de la centuria, en los

campos del arte óptico cinético y luminoso, junto con Vasarely, Dorazio, Riley, Soto o Sobrino. Y además asume, como característica de la vanguardia, una actitud ética que le ha llevado a diversas actividades públicas de compromiso, desde el apoyo a los revolucionarios en Argentina hasta su participación en el Colectivo de Pintores Antifascistas, planteamientos contra el Beaubourg, impulso de un Sindicato Nacional de Artistas Plásticos o entrada, como miembro, en el Comité de Artistas del Mundo contra el Apartheid.

Aunque la muestra, muy bien montada en la Lonja, progresa de un modo lógico que facilita su recorrido e inteligencia, no resulta fácil, por su misma importancia y significado, abordarla en un comentario crítico relativamente breve. Sí conviene decir que Le Parc fue uno de los fundadores del GRAV (Grupo de Investigación de Arte Visual), creado en 1960 y desaparecido en 1968, según el acta de disolución, cuando sus participantes cuestionaban ya la eficacia del grupo. Pero, para este y otros documentos, debo remitir a un excelente catálogo, con muchos textos de Le Parc, que recogen una parte de su quehacer teórico y de manifiesto. Dirige y coordina dicho catálogo José Garnería, responsable, en el mejor sentido del término, del montaje que se hizo en Valencia, punto de partida desde donde nos viene la obra de Le Parc.

El arte óptico, al que en ocasiones se aplica la etiqueta americana «op art», para contraponerlo al «pop art», se ocupa de los fenómenos perceptivos o visuales y se adentra en el movimiento (en lo cinético) y en el uso de luz. La introducción de factores espacio-temporales que supone cualquier dinámica, sea cual fuere el método, puede originarse en los propios cambios del público que se desplaza, en la incidencia directa o manual, en agentes naturales y, por último, recurrir a motores. Las experiencias de Le Parc, realizadas entre 1959 y 1985, son ejemplares para entenderlo. Si se comienza la visita por el centro, de frente, el primer espacio nos planteará los trabajos en superficie, a los que se suma pronto el color, cuyas bandas son auténticos espectros o paletas-luz que imponen sus ritmos curvos.

Sus modulaciones, en las que adquiere el volumen a manera de tubos o planchas, se abren también en blanco, negro y gris, para buscar pronto los límites más amplios del colorido. Este bloque inicia la nave de la derecha, a cuyo fondo se hallarán los relieves, exentos o en cajas. El intermedio lumínico del testero, con motores y a veces con sistemas pulsátiles, constituye uno de los aportes más espectaculares del conjunto, y nos lleva, ya en el lado izquierdo, a los móviles —por aire o a mano—, a los desplazamientos —perceptivos— y a las contorsiones —mecanizadas—. Todo lo cual culmina con los juegos, a base de movimientos provocados por el visitante, que pulsan su puesta en marcha, en los que también se incluyen las secuencias de espejos y de gafas. Pero no hay que engañarse: lo lúdico no es inocente en Le Parc. Provoca la participación y con frecuencia ha servido para fines ideológicos, como el famoso *Derribe los mitos*, que no está presente aquí. Son intencionales, al igual que cualquier

otra pieza en el rigurosísimo, inquisitivo, comprometido mundo de Le Parc. Mundo que también es hermoso, según las reglas del pensamiento que se hace geometría.

20 DE MARZO DE 1986

## Exposición doble de Somatén Albano

Maja gente, de empuje y juventud, esta del Somatén Albano, nombre que recuerda el de una banda musical, y cualquiera sabe lo que significa, por más que nos expliquen las dos palabras en serio o en broma. De todos los ilustrativos textos que recoge su catálogo —que no son pocos— elegiré, para información del público, el de las «virtudes» que José Luis Cano codifica en un inteligente juego de cultura y contra, de licencia-virtuosismo. Escribe así: «Su patológica necesidad destructora; su escatológica pasión por lo feo; un irreverente sentido del humor; su pretendida mala fe en la elección de medios; un exacerbado o indolente empleo de la gestualidad; su cínico tratamiento de la historia del arte...». Espero no haber sacado el párrafo de contexto y que contribuya a mejor entender los que ahora se llaman «posicionamientos» o enfoques del grupo. Conviene y entra, desde luego, en las funciones de la crítica. Que añade, como juicio de valor, que en el colectivo encuentra muchos valores.

Seguramente, estos seis artistas, nacidos en la década de los 60 y que funcionan al exterior desde diciembre de 1984, darán que hablar muy mucho. Unidos o en muestras individuales han de ser parte imprescindible del cotarro aquí y aun fuera de casa. Los veo bien, con gancho y con conocimientos, aunque en ocasiones se esfuercen por disimularlos. Ahora me ocupan como grupo, por su postura común, en la medida que la ofrecen sus dos exposiciones simultáneas, en la Sala Gargallo y en el Bar Modo, donde se explican por caminos rotundos en el primero. Constituyen un bloque enérgico, informado, con capacidad de hacer, notable productor de imágenes, en onda, con filias neoexpresionistas y hasta posmodernas, aunque adopten actitudes de vanguardia. Ya se sabe que también la «trans» y el «pos» se superan. Ellos ven e impulsan a mirar.

Apenas procede el comentario en detalle, de cada uno; pero se les nombra por vía paradigmática y comprobante. Que no es moco de pavo. Descubro todo un pintor en Germán Díez, que hace también esculturas y lo que sea menester. Anda por lo neosurreal, con mucha expresión subjetiva y ágiles desarrollos. Miguel Ángel García, más claroscuroista, más de dibujo, queda mejor en la Gargallo, con las que supongo últimas obras, dentro de cierto aire a lo cómic *underground*. De Pascual Lorient captan y golpean los toreros brutalistas, incluido el montaje del *Hara-Kiri*. Y por semejante expresionismo asilvestrado va César Martín, crudo en el sangriento tema del caballo-feto. Por lo que respecta a Francisco Medel, limpio y preciso, se acerca a lo italiano, a un Clemente, por ejemplo, con iconografía propia y agudo

planteamiento de la silueta sobre el campo, casi como un símbolo. Javier Vidal, por último, es un gran creativo, con mano apenas oculta, que desde el icono camina hacia el espacio.

Arriscados, inventores e irrespetuosos podrán no sorprender, porque es difícil hoy en día; pero dejan clásicos a los modernos, no se conforman y procuran decir algo suyo. Pájaros así no vuelan a cualquier hora.

28 DE MARZO DE 1986

## Miguel Marcos: Xavier Grau

Bajo la denominación *support-surface*, entonces en alza, Grau, Broto y Tena se presentaban en 1976 a la XXXVII Bienal de Venecia. Ya habían expuesto unidos anteriormente y lo han hecho más tarde, alguna vez, si no recuerdo mal, junto con Miguel Marcos, galerista y director de la sala donde Grau cuelga hoy su rica y expresiva obra. El núcleo citado puede considerarse aragonés, si se atiende al origen de Broto y Tena; pero Xavier Grau nació en Barcelona, en 1951. Y todo el colectivo, al que solo se relaciona por semejanzas, contactos y trayectorias paralelas —aunque en ocasiones se hable del Grupo Trama—, se relaciona con Maeght, por lo menos desde mitad de los 70. El ámbito catalán pesa y se impone. Lo que resulta obvio por lo que a Grau se refiere.

De nuevo ha de perdonarme el artista este introito informativo que le relaciona con nuestro Broto, con el que existe clara similitud. El público de Zaragoza ha podido comprobarlo en varias oportunidades. Pero las últimas muestras, según lo que aquí hemos visto, marcan caminos divergentes. Estuvieron más próximos en los desarrollos teóricos de antaño. Ahora se advierte aún en Grau la huella del expresionismo abstracto a la americana, pasado por Cataluña y por el influjo de Tàpies. Manifiesta, sin embargo, un carácter propio, cuya definición va en aumento conforme avanza el criterio de pictoricidad. Porque Grau se complace en la factura, en sus múltiples recursos.

Se diría que recupera, desde lo contemporáneo, criterios de pintura histórica, cosa que era ya evidente en lo que nos trajo hace dos años y pico. Incluso creo reconocer ecos venecianos en su paleta y en sus contrastes de luz, que nos proporcionan un espectáculo plástico y lírico, de la mejor ley. Su colorido, por lo demás, evoluciona todavía, si son más antiguos, como creo, los originales con tonos naranjas, rojos o fresáceos, o bien sus intensos azules ultramar, para ir después a lo oscuro, a los pardos, ocreos, en fin, neutros. El ambiente, muy mediterráneo de cualquier modo, acoge agonistas y misterios. Se descubren ojos y perfiles. Considero, no obstante, que es inútil hablar de abstracto o de figurativo, dialéctica superada en lo que Grau nos ofrece.

Gusta Xavier Grau, eso sí, de lo suntuoso, de lo complejo, como un gran barroco que hubiera atravesado las vanguardias. Acumula rasgos gestuales, formas semipreci-

sas, signos, pinceladas nerviosas, transparencias, raspaduras, brochazos, toques con pasta. Pero acaso se vuelve un tanto triste para su mucha vitalidad. Como quien medita.

10 DE ABRIL DE 1986

## Torre Nueva: Lennie Bell

Plástica en sus problemas fundamentales, como concepto, realización y terminado, la escultura de Lennie Bell no renuncia, ni mucho menos, a contar una historia. Es también narrativa, además de humana en su tema. Porque un cuerpo puede limitarse a la casi abstracta referencia de proporciones, cosa que no encontraremos aquí, pese al soplo clásico que planea sobre alguna de las obras.

Claro que, para un análisis, los modos de Lennie Bell y los principios o tradiciones que confluyen sobre ella ofrecen cierta complejidad. Acaso nos lo sugiera su currículum, puesto que nació en Nueva York, en los USA, ha vivido en Suráfrica y ha viajado mucho, para establecerse, hasta el momento, en nuestro país. Así que se le descubre algún primitivismo, incluso con una pieza-tótem, junto a sensualidades mediterráneas y no poco de modernidad, desde neovanguardias, como la metafísica, hasta los expresionismos omnipresentes.

De todo eso hay, sin que se reduzca a ninguna etiqueta preestablecida. La dominante, desde luego, se halla en un fuerte subjetivismo. Nos cuenta, con muy buena y conocedora traza, algo personal, algo que pudo y debió de ser difícil, si se juzga por las imágenes que ha dejado, como la mirada hacia dentro, la quietud que encierra o la cabeza de una Judit o Salomé del día (*What Now?*). Para volver al eterno retorno (*A New Begining*). Lennie Bell nos lo dice con pocas piezas, en un hábil montaje que las hace rodeables, salvo en casos tan concretos como el brazo que arranca del muro en el aludido *What Now?* o la *Mujer apoyada*. Trae propuestas tan escenográficas como la de *A mi amiga Frida* con la que invade el suelo.

Utiliza muy distintos materiales, sin desvirtuarlos, pero con alguna trasposición de apariencias. Una vez casi hace confundir la materia, la piedra con el yeso. En esta y otras ocasiones combina, como en el añadido de cemento. Y se encontrará bastante madera policromada —también lo está la caliza—, porque Lennie Bell gusta del color, según demuestran sus terminaciones al contar con él (contraste rosado-añil de *Frida* o impacto verde de *Mujer apoyada*) y con las líneas para subrayar sombras. Entra lo pictórico, sin que se pierda el sentido del bulto, del volumen. Su coherencia reside más en los factores expresivos que en las formas. Y su intensidad no excluye el refinamiento.

17 DE ABRIL DE 1986

## Problemas y grandeza de Arco'86

Tras el retraso sufrido en su apertura y el boicot de 24 galerías, miembros de la correspondiente asociación profesional, se esperaba con alguna inquietud el desarro-

llo de la feria de este año, tal vez para pulsar sus posibilidades de futuro. Porque Arco es la muestra de arte con mayor importancia —casi única por sus dimensiones y características— que existe en nuestro país. Y ha dado un juego excelente, hasta el momento, de cara al público y en un terreno informativo, sean cuales fueren sus frutos comerciales, en los que no se entra. Si llega a desaparecer, el perjuicio será tremendo para cuantos se mueven en el mundo de la plástica. Pero se confía, se desea que los temores no anuncien desgracia ninguna. Arco tiene aún síntomas saludables. Y ha hecho su prestigio a pulso, por méritos propios.

Mucha ha sido la concurrencia, con 266 *stands* en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo, y con 173 galerías, de las que 98 eran españolas y 75 extranjeras, aunque entre las nacionales brillaran por su ausencia firmas como Juana Mordó, Fernando Vijande, Kreisler o Theo. Pero el colectivo tuvo envergadura más que suficiente, a lo que colaboraron también 47 revistas, de cuyo concurso recordaré, por vía de ejemplo, la oferta de *Arteguía* con un directorio muy completo, o el curioso montaje de *La Luna de Madrid*, este con una ruleta en la que todos nos detuvimos un rato. Pese a cuanto se indica, quizás la animación no llegase, por lo menos cuando recorrí las instalaciones, a las cotas de 1985. Tampoco acompañó el tiempo, incómodo para viajes, ni alguna otra circunstancia externa. Por más que las tres plantas, con sus 12 000 metros cuadrados, nunca pareciesen desocupadas. Se calculan unos 100 000 visitantes.

No hubo tanta movida ni una novedad tan acusada como en los dos certámenes anteriores. Demasiados hacen lo mismo en distintos sitios. 1984 presentaba y 1985 difundía lo que hoy otros se dedican a proseguir. En cuanto a niveles, sin embargo, anduvieron los promedios de buena guisa, sin cumbres muy marcadas, pero con notable tono, aspecto que los disidentes no llegaron a empañar. Lo que sí promovieron es un Arco paralelo, con las salas abiertas desde las diez de la mañana hasta las diez de la noche. Pude ver así la baza de Juana Mordó (Lucio Muñoz) o la de Tórculo (La Hermandad Pictórica) que no llegaron, por fin, al recinto. Se notaba cierto descenso en las iniciativas extranjeras, aún con 15 países presentes. Dejó vacíos Italia, con eclipses notorios, junto a notas de calidad, entre las que elijo las de Giorgio Persano (Pistoletto, Paladino y Romano) o Valente (Rurik, Nicastro, Del Pezzo, Plensa y Segura). Se reconoce el interés de Austria y Alemania. Ariadne, austríaca, incluyó a Horacio Sapere, aunque el mallorquín figurase también en 4 Gats. Con Thomas, de la RFA, fue Víctor Mira, uno de los mayores impactos del conjunto. En el ámbito germánico, por lo general, continúa el impulso expresionista. Me han sorprendido algunas aportaciones americanas, muy fuertes, y portuguesas, a las que sumo las de Francia, Bélgica, Suiza y una exótica Formosa, que luego se apoyaba en Vázquez Cereijo y Sangil.

Ha funcionado la escultura, que va en ascenso proporcional, como sucede con la fotografía, de la que escojo, para citar unos expositores, el *stand* de Kubinski, Brigitte March y Mayer and Mayer. Al volumen colaboran cumplidamente los nuestros, con valiosas piezas de Calero (en Diart) y Sinaga (en Evelio Gayubo), así como la Galería Miguel Marcos, única que acudió de Zaragoza, que llevaba a Broto y La-

mazares, el segundo con madera tallada y coloreada. Miguel Marcos sigue en la brecha con éxito. Y por lo que se refiere a los artistas de casa, ya que Lamazares no lo es, debo aludir a Paco Simón, que va con Gaspar. Tengo anotadas cosas sueltas de Saura, Beulas y Dis Berlín, aunque de ello se ocupará Mercedes Marina en esta misma página. Y ya fuera de esos límites elaboro una lista de lo que más me ha captado.

Gran parte de lo que me atrajo se hallaba en el piso inferior. Me detuve así en el invento de Wolf Vostell, en Quejido, en Bartolozzi, en Nagel, en Eduardo Arroyo, en Arranz Bravo, en Leiro, en Ceesepe, en Morea, en las fotografías de Ouke-Lele y en las selecciones de Juana de Aizpuru, Soto Mesa, Franco Toselli (Italia) y Paula Cooper (USA). Las otras dos plantas se dedicaban más a lo establecido, con algunos maestros históricos (Solana) o bien planteamientos comerciales explícitos. Me quedo con Bellver, Lindstrom, Viladecamps, Vilella, Gancedo, Agenjo, José Ortega y los bloques de Berruet, Varrón y Fernán Gómez, para no limitarme a lo seguro de Picasso, Miró, Clavé, Tàpies, Picabia, Magritte o Ernst, vivos o muertos.

El balance, a mi entender, resulta dignísimo, serio y sólido, más aún si se tiene en cuenta que esto es una feria y no una bienal, con los objetivos que se deducen. Pero también supone un acontecimiento de cultura, un señalado logro y una plataforma de lanzamiento para nuestro arte. Una realización que no debería perderse.

24 DE ABRIL DE 1986

## Luzán: esculturas de Julio L. Hernández

Pueblan inmóviles el espacio. Sus personajes están quietos, eternos en su metálica existencia. El tiempo, misterioso amante de la realidad, es un compañero sutil cuyo transcurso queda atrapado, detenido, como está presente el eclipse, la huella de los seres y de las cosas. Me refiero, según indica el epígrafe, a las esculturas de Julio López Hernández, un artista de terrible verismo; tanto, que, a fuerza de natural, traspasa sus límites y se adentra en sobrerrealidades que afectan al espíritu. Algunas de sus obras me recuerdan el rotundo concepto barroco y, en tal línea, los monumentos funerarios de comienzos del XVII, todavía con sabor italiano, al modo de los Leoni, pero ya hechos con la grave objetividad de nuestras gentes.

Julio López Hernández es madrileño, con estudios en San Fernando y más tarde profesor de la Escuela de Artes y Oficios de la capital. Tiene un largo currículum y se le han dedicado una multitud de publicaciones. Muchos de los autores insisten en ellas, de una u otra forma, sobre el realismo, pero lo matizan e inclinan hacia lo surrealista. Escribe Valeriano Bozal que «... la escultura de Julio L. Hernández, a primera vista, una reproducción fiel de objetos, figuras, utensilios, etcétera, en ocasiones de tamaño natural... Se trata, entonces, de la cristalización expresiva de una realidad parada, existente solo en apariencia, pero vacía por dentro...». Y Campoy, tras calificarlo de «exacerbado y literal, aclara que su versión de lo cotidiano puede ser tan fantástica y extremada «... como la de los pájaros



espaciales de Brancusi...». Por su parte, Antonio Bonet, cuya prosa introduce el catálogo de la Luzán, considera equivocación grave entenderlo como «... un escultor propicio a un arte naturalista, autor de vulgares figuras de personas y animales, de sórdidos y realistas ambientes, de un costumbrismo tipificado, cargados de una pintoresca literatura...».

Lo que Hernández nos ha traído a Zaragoza constituye una especie de antología, más que por cuestiones cronológicas, aunque hay datas antiguas de los 60, por contener sus facetas más representativas, como son, para citar algunas, las piezas enterizas frente a los fragmentos, los desarrollos instantáneos junto a los seriados o sucesivos, el bulto completo y los relieves, el tamaño natural y la medallística de formatos menores. Notas como *Muchachas en domingo* (1965) aceptan la convención; pero pronto se acentúa un aire de crónica social, tipo *El metro de Tetuán-Vallecas* o incluso la *Castañera*, ambas de 1970. Y del mismo año parece ser el torso, más las manos separadas, en *El tesoro de Marcela*. Hernández marcha, en conjunto, desde lo llano y directo, como un *Juzgado de guardia* (que recuerda las pinturas de Amalia Avia), hasta lo simbólico. Recoge y recapitula, no obstante, o anuncia futuros hallazgos. Véase la diferencia entre los dos *Jacobos*. También evoluciona hacia preocupaciones más plásticas.

La ausencia-presencia, el reflejo o la proyección crecen en protagonismo, aunque hubiesen empezado antes, según avala *El alumno de las cinco y media* (1970). Pero el centro de la muestra se halla en las figuras grandes que forman grupo, como el de los dos *Luis* (1976) en secuencia, o el de *Marcela y su luz* (1980-82) donde se suceden momentos de un acto: el de quitarse las lentillas (arrodillada, manos, espejo). Véanse también los dibujos. Además estos empeños múltiples nos dan cuenta del uso de materiales. Cursan en conglomerados con resina de poliéster, a base de pizarra y piedra, o bien, en otras ocasiones, mármol, aunque la mayoría se oriente hacia el bronce definitivo. Se apreciará, por último, una suerte de tono doméstico, ya presente en la hermosa, ligera y perforada *Parte de la familia* (1972), que prosigue en *Esperanza* (1977), la hija del autor, cuya efigie se recoge luego en el cristal o en el libro sobre el que se proyecta.

Hacia el final, *El fogón de los dioses* recupera nostalgias escultóricas de los volúmenes, menos centrados en la descriptiva. Pero nada impide que, como en la Biblia, todos los vivientes se hayan convertido en estatuas de sal. Una impresionante lección artística, a la vez legible y provocadora de inquietudes.

22 DE MAYO DE 1986

## Mixto-4: Pedro Tramullas

Cuando Pedro Tramullas expuso por última vez en Zaragoza, hace ya casi cuatro años, califiqué su escultura de multiforme y escribí que era «polivalente, rica e incluso dispersa». Esto, como la mayoría de lo dicho entonces, se puede firmar aún,

particularmente si consideramos que la exposición del instituto, que encierra mucha garra, inteligencia e inquietud, tiene un cierto carácter antológico en el que los dibujos se suman a los volúmenes. Pensé por ello, en principio, que un enfoque por fechas pudiera resultar adecuado para abordarla; pero, tras un examen cuidadoso, se imponen otros criterios, puesto que Tramullas va y vuelve, para recoger así planteamientos anteriores.

Pedro Tramullas, nacido en Francia, aragonés de pro y residente en Jaca, es hombre experimental y emprendedor, al que se deben iniciativas como el simposio de Hecho. Su temperamento activo queda también reflejado en la obra cuyo desarrollo cambia bastante desde la primera data, de 1964, hasta ahora. Conviene más, sin embargo, hacer grupos por materiales, antes que cronológicos. Hay tres grandes rangos, en efecto, que se corresponden con el uso de piedra, madera y metal, bases que exigen, cada una, procedimientos específicos. Los capítulos admiten, sea como fuere, nuevas subdivisiones. Y también aspectos intermedios, especialmente por lo que afecta a las peanas que en Tramullas debemos considerar parte integrante del trabajo escultórico.

En la piedra se descubren variaciones, por ejemplo, entre lo pulido y lo rugoso, entre el refinamiento y un aire de primitivismo. No pocas piezas recordarán culturas antiguas. Tómense las tectónicas sustentante-sustentado de un megalito, que era piedra solar como lo fueron las precolombinas (no se olvide el dintel, la puerta) y algunas románicas. Pero un simple bordillo puede servir de pedestal. O desde el cimiento-roca se levantan las mil ubres de un quemador, a modo de fecunda diosa asiática. Comienzan por entonces los *assemblages* que dan tanto juego. Pronto suelta Tramullas elementos ferrosos: tuercas, cojinetes y fragmentos de máquina. O los combina.

El metal le conduce a móviles giratorios o a la incorporación de luz. Y a las bromas como la de ese robot-fuente pintado, la del gato con ruedas o la de la mano de aluminio, en tendencia que cabría llamar lúdica. Dentro de la madera, en fin, se diferenciará la línea en el espacio, el zigzag o las puntas, de labores muy talladas, tipo visible en el colgante con el sol y la luna. Campean los signos que expresan lo interno, a la vez que una búsqueda cuyos hallazgos abren caminos. Tramullas posee un notable poso cultural, pero investiga los orígenes.

29 DE MAYO DE 1986

## I Premio Isabel de Portugal de arte

Es la primera vez que la Institución «Fernando el Católico», de la Diputación Provincial de Zaragoza, convoca el premio bajo el nombre de la reina Isabel de Portugal, santa cuyo hermoso milagro de las rosas ha servido y sirve aún a nuestros artistas de motivo plástico. Pero cabe, sin duda, considerar este concurso como

indiscutible, aunque no inmediato, sucesor del San Jorge que promovía la misma entidad con similares propuestas, y se continúa tras un paréntesis de tres años. Quien escribe, que siempre dio gran importancia al San Jorge, como certamen específico para los aragoneses, celebra muy mucho su restablecimiento. Y le desea larga vida, fecunda y útil para nuestra tierra y para el desarrollo de su cultura.

Los fallos del jurado, en las distintas secciones, se hicieron públicos ayer. Pero, puesto que he sido miembro del mismo, al que incumbe una quinta parte de la responsabilidad, creo oportuno insistir sobre el asunto con algunas consideraciones, sin que estas aludan a las posturas particulares, cosa además difícil, porque las votaciones fueron rigurosamente secretas. Para todos era claro lo que suponía la reanudación, así como que los resultados pueden condicionar el futuro, a modo de propuesta. Pero no hubo acuerdo alguno de atender *curricula* o prestigios de nadie. Parece plausible, en cambio, aunque lo arriesgo a título personal y sin evidencia, que no se haya querido volver sobre los ya ganadores del San Jorge, como Fernando Navarro, Julio Senac o García Torcal, que no estaban, de suyo, rechazados por las bases.

Para la pintura, que tuvo la participación más cuantiosa, entraron fundamentalmente en danza los nombres de Juan José Vera, Daniel Sahún, Izaskun Arrieta y Ángel María Aransay. A los que se sumaban, con menos probabilidades, los de García Torcal, Faustino Manchado, Fermín Ledesma, Ruiz Cortés y Luis Salas. En la quinta votación empataron Vera y Aransay. Y también en la sexta. Pero la igualdad se deshizo, por fin, a favor del primero, con un cuadro de peso y garra, que lleva por título *Verde luz naranja*. Bien está, aunque también Aransay, veterano luchador de nuestra pintura, de los que colaboran sin decaer, hubiera merecido primera plaza con su excelente obra *Rosas de Isabel*, muy bien compuesta y de paleta más suave que en empeños anteriores.

Aunque la escultura haya encontrado su momento en Zaragoza, no lo demostró aquí por el número de piezas, no muy alto, ni por el nivel de conjunto. Funcionaron con opciones Miguel Ángel Arrudi, Mariano Colás, Arturo Gómez, Guillermo Moreo, Pablo Ruiz, Antonio Poves, Luis Sánchez Colás y Juan Carlos Laporta. Pronto destacarían Arrudi y Gómez, con empates en la cuarta y quinta ronda, empates que no hubo modo de romper, por lo que el galardón queda ex aequo para *Cornudo*, de Miguel Ángel Arrudi, metálico, coloreado y vivaz, en la onda del día, y para *Guerreo*, de Arturo Gómez, este con madera, más contenido y reflexivo.

En el dibujo, algo escaso, sobresalieron Faustino Manchado, Francisco Benesat, Ángel del Río, José Luis Tomás, Jesús Lapuente e Izaskun Arrieta. Junto a la ganadora, Izaskun Arrieta, se mantuvieron bastante Manchado y Lapuente. Como se verá, no ha regido un criterio inamovible, ya que coexiste un histórico, en pintura, con la mayor modernidad de la escultura y con un dibujo, *Historias de un libro*, de mano suelta, a guisa de gesto.

30 DE OCTUBRE DE 1986

## Dos exposiciones —y algo más— de Miguel Ángel Arrudi

Algo más, porque Miguel Ángel Arrudi ha tomado las plazas de Ariño y Santa Cruz, sin contar con el calcinado automóvil al que atraviesa un enorme cuchillo, obra que se puede ver en la plaza de Aragón, delante del monumento al Justicia. De modo que las exposiciones propiamente dichas, las que ocupan la Barbasán y el Modo, rebosan sus límites y escapan hacia la calle. En el suelo del primer espacio El Arrudi escribe: «Esta sala me resulta pequeña». Y así es, sin duda, porque lo suyo acomoda mejor fuera. La gran escultura, como la basca, como la gente, está al aire libre.

El Arrudi, sin embargo, no hace propiamente escultura de esculpir, digamos de cincel, por lo menos en la mayoría de las piezas. Ni tampoco de modelar, de más o menos dulces acariciamientos. Trabaja por montajes, como un diseñador. Las distintas partes se sueldan o simplemente se adicionan, hasta conseguir la nota conjunta. Son importantes las relaciones de unas y otras, su estructura. Y también el terminado, ya que, con un sentido muy moderno y en onda, usa mucho del color, casi siempre a través de la pintura con *spray*. Cuenta también la silicona, que cubre aristas y dinamiza las superficies, como se ve en el colectivo de Modo. La propuesta final será agresiva, con garra, de una considerable potencia, más creadora que de oficio, aunque El Arrudi manualice lo que haga falta.

No voy a decir que asombre a los enteradillos, porque en estos tiempos de información, para el artista y para quien lo sigue, es ya difícil la sorpresa. El Arrudi le echa, desde luego, gana y desparpajo. Interpreta conocimientos a su modo. Tiene personalidad. Trae ecos dadaístas por lo provocativo y por el sistema de objeto incorporado. Que enlazan con el «pop», nacido, al fin y al cabo, como «new dadá». Pero acumula también grandes dosis expresivas, muy de nuestro tiempo, que ya no parecen venir de viejas vanguardias, sin que falten problemas conceptuales. Véase, por ejemplo, el desarrollo con latas en la Barbasán. Tampoco es ajeno al *povera*, por lo menos en los aprovechamientos de buzones o frigoríficos. En su «mecano», sea como fuere, la dominante es metálica, de chatarra, con fragmentos de oxicorte a juego con las piedras incididas o coloreadas, que incluso admiten algunos silueteados de figura, como en los alabastros. Se imponen las grandes vigas torcidas y los desperdicios varios: muelles, ruedas, cadenas, etcétera.

Anarcoide y propenso a vencerse por contenidos, El Arrudi sabe no poco de plásticas. Y de impacto. Hasta se le perdonan deslices más estéticos, más finolis. Porque quiere y puede. Es mucho Arrudi.

6 DE NOVIEMBRE DE 1986

## Mixto-4: Royo Díez

En varias ocasiones he mostrado mi preferencia, dentro de nuestro joven panorama urbano, por el Grupo Zotall, al que precisamente pertenece Royo Díez. Que no

confunde, como tampoco sus compañeros, modernidad con cuento chino, ni desparrajo con ausencia de valores pictóricos. Al contrario. Encuentro en él, con maneras actuales, un notorio conocimiento de lo que siempre ha sido pintar, sin que ello prejuzgue caminos únicos o dogmas plásticos de ninguna especie. Royo Díez, con su cultura a cuestas, tiene bastante de barroco, un punto de manierista y muy mucho de ecléctico. Está en el asunto y le gusta lo que hace. Incluso, si algún riesgo corre, es el de trabajar más de la cuenta, el de llenarlo todo, porque dedica atención a cuantos aspectos la solicitan. Atiende al cesto y a los mimbres, con lo que su labor adquiere una valiosa y actualísima suculencia.

La sala donde expone, por lo pronto, queda ya repleta con una serie de grandes formatos que, a falta de altura bastante, apenas respiran. Royo Díez demostrará así que no se arruga con una individual, que llega de sobras. Ya le habíamos visto alguna otra vez, aunque esta resulte la más rotunda, la más cumplida. Hay, eso sí, alguna diversidad que concretaré particularmente en dos cuadros muy distintos del resto, grises, preocupados por la línea. Parecen obras anteriores. Luego se centra en un intenso quehacer, sin gran amplitud de paleta, pero con colorido rico en resultados. También se impone la abundancia de pasta que se acumula sobre el lienzo en regruesos o sucesivas capas grasas. Y se añaden los cambios de factura, desde el pincel a la espátula, con mudanza incluso en la dirección de toque.

Aunque la dialéctica figurativo-abstracto sea secundaria, se trata aquí de motivos reconocibles como paisajes o arquitecturas. Según las obras, sin embargo, se advertirán más o menos elementos simbólicos. Y el espacio, que admite distancias y traza horizontes, no es propiamente un trasunto de lo real. Royo Díez no apura la perspectiva, se desinteresa de las profundidades ilusionistas, se aleja de las convenciones, alude, en fin, a lo que se halla fuera, frente al cuadro. Debo insistir, por último, en que no desdeña nada, en que se ocupa a un tiempo del tema y del fondo, de la forma y del color, de la materia y de la luz dramatizadora. Este barroquismo le viene como anillo al dedo para servirnos hermosos efectos de pintura, actuales y entroncados, libres y sabedores, suyos y en la onda.

4 DE DICIEMBRE DE 1986

## Decor-Art: María Eugenia Sánchez

En cada colección de fotografías que nos presenta —puesto que ya son varias las exposiciones que ha realizado en Zaragoza— María Eugenia Sánchez San Pío propone una problemática algo distinta, aunque todas tengan algo en común, una semejanza de estilo, si se quiere admitir el término para este uso. Suele colgar, en todo caso, alguna pieza que sirva de enlace con lo anterior. Su última muestra, a comienzos de año, conservaba aún bastantes figuras; pero introducía las fachadas, con tomas frontales, en las que era patente la importancia de los huecos, de las puertas y ventanas. Hoy ya no quedan personajes. Sí se encontrará, en cambio, un original, *Entre hojas*, que mantiene el rescoldo de las arquitecturas.

Sus temas actuales, en dos bloques diferenciados, se centrarán sobre el paisaje, visto bajo la nostálgica luz del otoño, y sobre las naturalezas muertas, planteadas con tan pocos elementos que casi derivan, en su estática sencillez, hacia lo metafísico. María Eugenia aprovecha para los exteriores, como punto de partida, la rica paleta que le proporciona la estación. Y los trabaja luego con mucho laboratorio, para conseguir brillos y sorprendentes efectos especiales. Incluso se sirve de solarizaciones, como la de *Atardecer en Venezia*, que imponen su viraje cromático. Gusta María Eugenia del tiempo, de cualquier tiempo. Y del ocaso pasa a la luz de la mañana, mientras los árboles derivan a esquemas geométricos, en *Verticales*, o las flores hacia manchas de color, en *Amarillo y Lila*.

Para los bodegones recurre también a su lírica alquimia, pero las cosas ya no se transforman o desconocen. Solo unos desenfoques en las siluetas, una especie de *sfumato*, integran los frutos o los objetos en el ambiente. Estos humildes protagonistas, dispuestos sin complejidades, tienen a la vez un aire naïf y un toque misterioso. Por una suerte de animismo, que los hace vivir, la terracota, el vidrio, la manzana o el encaje dan cuenta de un refinado gusto en el que, según antiguas normas orientales, lo simple coincide con lo bello.

18 DE DICIEMBRE DE 1986

## Mixto-4: Francisco Rallo

Exposición valiosa y muy bien montada, prevista en sus formatos, en sus agrupamientos y en su secuencia, la que nos ofrece la sala del Mixto. Funciona con sentido este Francisco Rallo (miembro que fue del Forma) al que no veíamos en individual desde 1982, entonces con una muestra también importante, en la que al color-espacio-atmósfera se unían figuras geométricas. Lo de hoy tiene un cierto carácter transicional, como un despegue y un punto de partida hacia el futuro, ya con logros muy considerables. Trabaja Rallo con acrílicos, sobre cartones o lienzos, soportes que parecen influir en los distintos desarrollos plásticos. Se exceptúa de lo dicho la serigrafía, ajustadísima, por sus texturas, a las posibilidades del procedimiento, en su calidad de gráfica.

Entre las cartulinas o cartones se encontrarán las notas más próximas a lo de antes, más hechas, con veladuras y con fondos aún muy elaborados. Luego, en las telas, hace más fresco y ágil, con una gestualidad libre, en la que el rasgo cuenta particularmente como elemento. Las últimas piezas, las de ámbito oscuro con más contraste de tonos, resultan también las de mayor potencia expresiva. Porque hacia ahí se dirige este conjunto que, conforme avanza, crece en fuerza y en valores pictóricos. Sus motivos conservan todavía, sobre todo al principio, algunos recuerdos de los cuerpos regulares, como atestiguan los círculos-bolas; pero domina ya una apariencia biológica, con frecuentes curvas e incluso con sugerencias humanoides y de algún instrumento musical.

Desde los amarillos y rosas que le conocíamos, de los que permanece un poco, se abre camino una nueva paleta, con azules, verdes más ácidos y hasta negro. La pincelada es directa, espontánea, y se hace notar progresivamente el empaste. Es muy explícito, además, el montaje, puesto que conduce, a través de los sucesivos bloques —que se relacionan por dimensiones, tema o colorido—, hasta una notable y consecuente culminación. Que puede servir, a su vez, de fecundo comienzo.

18 DE DICIEMBRE DE 1986

## Atrium: Teresa Ramón

Continúa Teresa Ramón su personal trayectoria, su progreso pictórico, mientras alambica y hace más sutiles sus contenidos, mientras recorre el misterioso camino de lo simbólico. Creo haber dicho ya que esta artista oscense, cuyo avance sigo con el máximo interés, arrancaba de unas preocupaciones fundamentales técnicas, puesto que basó las primeras peculiaridades de su estilo —con cuantas reservas se quieran hacer para el término— en la «cocina» de su factura. Pero ha sabido sumar, poco a poco, distintos intereses. Apenas quedan ya restos de sus antes característicos dorados, puesto que se limitan hoy al testigo de algún espacio menor, que lo mismo indica una onda de modernidad, que trae el eco de una vieja tabla.

Encuentro en Teresa Ramón un complejo mundo de cultura artística, desde algún signo o pictograma egipcio, hasta notas posimpresionistas, a lo Gauguin, pongamos por caso, sin que falten regustos flamencos u holandeses. Recuerdo que Teresa Ramón en su momento, hizo su propio *Jardín de las delicias*. Lo que acaso nos oriente sobre su temática e intencionalidad. Entonces aludí a sus contactos surrealistas y al realismo mágico o poético. Pero el sentido se densificará con nuevos problemas iconológicos.

Todo ello no impide —por el contrario, impulsa— cierto aire ornamental y hasta de sofisticado ingenuismo que se acentúa con la disposición en franjas y con las repeticiones de motivos: vegetales o zoo-mórficos, pájaros o peces. Estos últimos, por cierto, parecen sospechosos de malignidad. La figura, sea como fuere, ya no acapara el repertorio. Reaparece el bodegón, que podría implicar preocupaciones más directamente plásticas. Una de las naturalezas muertas, con manzanas flotantes, va con desarrollo más ambiental, sin bandas, y nos remonta a etapas anteriores. También difiere un poco del resto el asunto de Leda, por lo menos en el desnudo. Con mayor frecuencia, casi siempre, Teresa Ramón silueteará en azul los elementos, aunque luego no se pueda seguir el contorno en su totalidad.

Sobre soporte rígido, salvo en un caso único, con su predominio mate y sus raspaditos, la sensación oscila entre el mural y el retablo antiguo, siempre como sugerencia y consonante con sus descripciones. Los detallados dibujos a tinta subrayan, con sus animales fantásticos, el rico mundo de Teresa Ramón.

27 DE DICIEMBRE DE 1986

## Modo: Somatén Albano

Se quedan en cuadro. Quiero decir, en cuatro, porque el temible Somatén ha perdido un par de miembros: Javier Vidal, al que vimos hace poco en una muestra separada, y César Martín, hoy ausente. Pero todavía funciona el asunto. Y se trata, por ahora, del mismo inquieto colectivo, irrespetuoso y creador, que conocemos desde diciembre de 1984. Tiene aún, como ya he comentado, filias neoexpresionistas y hasta posmodernas, aunque adopten posturas de vanguardia, porque ya se sabe que también la «trans» y el «pos» se superan. Los del Somatén, en fin, andan al día, con bastantes informes. Y crean imágenes a porrillo.

Permanecen en el grupo Germán Díez, Miguel Ángel García, Pascual Lorient y Francisco Medel. El primero, Germán Díez, se sitúa entre lo más figurativo y expresionista con sus temas de toros. Trae la apariencia más desastrada, más cutre, aunque debajo resida un considerable pintor. Por lo que se refiere a Miguel Ángel García, que antes iba de cómic claroscurista, entra ahora en los iconos o símbolos, muy pictórico además y con una distribución del cuadro en zonas, a través de los motivos. Responde Pascual Lorient con pinturas y esculturas gordillescas, hechas muy suyas, nada reverenciales en la temática que relata con expresivas deformaciones, aunque el políptico y el volumen queden algo distintos que el esqueleto o el corazón, pongamos por caso. Completará Francisco Medel con sus preocupaciones matéricas y su refinamiento integrado. Trabaja en monocromo o casi, con algún eco italiano, sencillos trazos geométricos y no poca elegancia y conoceres.

El cuarteto de imagen parece volver, desde la rabiosa modernidad, a los orígenes, a la descripción simple y eficaz, al signo incluso. Pero en su tiempo, comprometidos con las vivencias. De algún modo recuperan antiguas magias con las que juegan y comunican. Son rotundos creadores-destructores. ¿Durará su empuje?

2 DE ENERO DE 1987

## Museo de Bellas Artes: Clemente Ochoa

Nacido en Cascante, en la vecina Navarra, Clemente Ochoa inició entre nosotros, en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, su formación como escultor. Para irse luego a San Jorge de Barcelona. Hoy es allí catedrático de Expresión Plástica. Por lo que puedo recordar no ha hecho exposiciones en esta su casa. Y me imagino que a causa de ello ha querido venir con una muestra rotunda, cuantiosa en el número de piezas, por encima del medio centenar, y con algún formato grande, incluso de más de dos metros de altura. Lo expuesto tiene, en otro orden de cosas y aunque no precise fechas, cierto aire antológico, con una línea que no será difícil comprender a grandes rasgos.

Lo más antiguo que nos trae ha de buscarse en los temas deportivos o en las escenas de maternidad, es decir, en las descripciones más explícitas, aunque no supongan ya un realismo propiamente dicho, puesto que no detallan. El entrelazamiento de *Lucha* o la tensión de *Fuerza* servirán de cumplidos ejemplos. Desde ellos Ochoa



deriva hacia formas estilizadas, de amplia base, con tendencia crónica, en las que deja las superficies rugosas en favor de las lisas, con gran interés por las pátinas. Véanse *Mediterránea*, *Fuga* o *Brisa*, desarrollos cuya espiritualidad en ascenso enlaza con la fase que sigue.

De este modo llega, por una progresiva síntesis, a la etapa que podríamos llamar mística, casi abstracta, aunque nunca pierda del todo el contacto con lo figurativo, a través de elementos diferenciales, como los huevos-cabezas», o de proporciones humanas. Lo indican así *Amistad* o *Ansia*. Y también se sitúan en este capítulo los animales. Pero considero más clara culminación la de *Mito*. Por encima de la que supone *Encuentro*, donde se recuperan ecos de vanguardia. Un poco fuera de tales coordenadas quedan las notas grandes: *Fusión* (acero-corten) y *Discordia* (hierro y latón). Debo advertir que la mayoría cursa con bronce patinado y/o pulido, aunque Ochoa se atreva con distintos materiales, como granito, fibrocemento o aluminio. Conoce el oficio tanto en lo que afecta a volúmenes como en terminaciones. Y utiliza sus recursos profesionales sin academicismos, en una búsqueda continuada, con apoyo en los hallazgos previos y sin detenerse en lo ya conseguido.

29 DE ENERO DE 1987

## Sástago: Doroteo Arnaiz

Este artista madrileño, nuevo en Zaragoza pese a su larga carrera, nos trae una exposición antológica, muy considerable, que llena las salas de Sástago con un alto número de pinturas, grabados y dibujos. Se puede seguir así su quehacer desde 1957, con una trayectoria clara cuyo desarrollo se corresponde en los tres capítulos. Sus planteamientos resultan rigurosos, inteligentes y cimentan su solidez, tomados en conjunto, sobre una indiscutible capacidad para la línea, desde la que aborda otras posibilidades. En los cuadros más antiguos arranca de un interés por los personajes y espacios campesinos, como demuestra, por ejemplo, *Memorias de Castilla*, en la onda de un Zabaleta, con un punto caricaturesco.

Entrará después, a comienzos de los 60, en una suerte de pintura con signos de la que pasa a lo que equivaldría a las experimentaciones del Grupo El Paso, dentro de un dramatismo y una severidad que recuerdan a Saura. Tras un momento de transición, a partir de 1967, Arnaiz aumenta el colorido, con inquietudes muy pictóricas por la materia en los fondos. Desde 1968, por fin, evoluciona hacia un simbolismo temático, con menos empastes y más cuidada factura. Los motivos se recortan progresivamente netos sobre el campo. Pero en 1986 rompe con ello, para entragarse a la atmósfera y a una nueva sutileza.

Cabe hallar las mismas etapas en el grabado y en el dibujo. Además, en el bloque gráfico, Arnáiz impone su casta de ilustrador (*Rimas*, de Bécquer, o *Poemas*, de Neruda). En cuanto a fechas y procedimientos anda, sobre 1962, con aguafuerte-aguatinta y color, bastante matérico. En 1963 bordea el abstracto. Y tres años más tarde, en el 66, ofrece el uso mecánico de la ruleta. Pronto vendrán series como los «Desastres de la paz», de honda preocupación ideológica, junto con algún gofrado en los siste-

mas. Las limpias delimitaciones y los tonos planos contribuyen al impacto de las secuencias de 1968, con los permutables triples, que ya en el de *Goya* semejan serigrafía, sin dejar de ser excavados por ácido. Con los «floreros» y otros asuntos desemboca de modo similar al ya dicho. La calidad conseguida con técnicas como la manera negra su categoría en el menester.

Sus planteamientos de dibujante se implican, por supuesto, en el origen de las demás vertientes. Empieza aquí con el ágil trazo del *Espejo* (1959), antes de ir a los símbolos y al trágico contraste. Pero no insistiré en el curso de los diversos períodos. Solo debo añadir que acaso, conforme se acerca al presente, parezca más íntimo. El hombre y sus problemas sociales ceden, poco a poco, a los matices del sentimiento y la sensibilidad.

5 DE FEBRERO DE 1987

## Goya: García Torcal

Pintura luminosa, reflectante, llena de color, empuje y movimiento. Ya conocemos el buen hacer y la coherencia de Francisco García Torcal, que ha sido uno de nuestros mejores abstractos, líricos siempre y con un interés materico en las etapas centrales de su obra; pero hoy, sin abandono de una poética que imprime carácter, trabaja un paisanaje reconocible, cada vez más próximo a esquemas reales. Recordaré lo difícil que ha sido para esta generación encontrar un camino que, desde el signo, el gesto, la actividad o las calidades de materia —como en el caso que nos ocupa— les condujese de regreso a lo figurativo. O pudiera ofrecer, por uno u otro impulso, salida razonable, con futuro, a su propia línea de trabajo. Torcal, desde luego, ha sabido encontrarla cumplidamente.

En su nueva etapa aprovecha muchos de los hallazgos anteriores. Su tratamiento del paisaje se apoya hoy en aquellas vistas planetarias de fantástico acento, que antes describía en monocromos sepías o grises. Pero su paleta actual, gloriosa, rica y brillante, que admite en su abanico incluso el negro, recupera los tonos fluorescentes que utilizaba en la primera abstracción, aún sin pasta. Para abandonar esta, en su momento, recurría al *collage*, del que ha hecho uso en varios períodos, a base de impresos cuyos tipos vibran la superficie. En lo expuesto quedan algunas notas con este procedimiento, aunque Torcal lo haya suprimido en las últimas fases, para conseguir las texturas directamente con el óleo o el acrílico. Donde el sistema permanece, de todas formas, se verán no solo las letras, sino también los perfiles que proporciona el rasgado del papel, en funciones de límite para edificios o montañas.

Conozco en detalle la obra de Torcal, antes y ahora, puesto que la he seguido atentamente durante no poco tiempo. Un texto de quien firma introduce su catálogo. Y casi temo que, una larga amistad, con la persona y con su arte, rompa cualquier actitud crítica. Pero se trata a mi entender, en esta ocasión, con una postura válida y fundada, de ponerse en acorde con lo que el artista ofrece. Creo, por lo demás y sin otras consideraciones especiales, que tenemos un señor pintor, fiel a sí mismo, con una enorme dosis de sensibilidad, que busca sin descanso, que no se para en mieles

ya obtenidas, que encuentra y profundiza en sus hallazgos. Una constante de expresión, que viene de su mundo interno, recorre cuanto lleva hecho en su carrera, sea abstracción o naturaleza, signo o recuerdo, empaste o luz, relieve o espacio, magia del espíritu o de las cosas próximas. Siempre regalo para quien lo mira.

26 DE FEBRERO DE 1987

## Goya: José Lamiel

Ingenuista, si se considera lo deliberado de su factura, y acaso verdaderamente ingenuo, por libre y sin contaminaciones, José Lamiel vuelve con la tranquila y estática emoción de su obra. Expuso por última vez a finales de 1983. Y ya entonces apuntaba cambios que ahora nos confirma. Parece que Lamiel ha dulcificado sus planteamientos, que aclara y amplía su paleta, que disminuye la nostalgia, la tristeza compasiva, el melancólico acento en los seres solitarios. Hay hoy más luz y mayor calidez. E incluso sensualidad acaso, según descubren los desnudos, románticos y tiernos, pero ya sugerentes.

Dedica aún varios de sus óleos a los niños, con sus diminutos-enormes problemas, y a las maternidades tan características. Quedan todavía verdes carnaciones de presencia humilde. Poco a poco, sin embargo, se deslizan sonrosadas delicadezas, sin romper su mundo de conmovedoras emociones populares. Se ha dicho que las estilizaciones de Lamiel recuerdan a las de Modigliani, de igual modo que la vibración de su pasta se relaciona con la de Cristino de Vera. Y aunque estos nombres se citen siempre como simple orientación visual, lo cierto es que nuestro artista turolense se aleja de sus ámbitos e influjos. Véanse, por ejemplo, los paisajes luminosos, suave referencia esclarecida del difícil campo aragonés.

Restan, como de costumbre, los sencillos, metódicos y ordenados bodegones, donde los elementos se colocan en fila disciplinada. Incluso las tres monjas, casi bizantinas en su hieratismo y diversas del resto por su color, parecen integrar una naturaleza muerta, en función de objetos, de flores o de frutos. A la muestra actual, como ya hizo en la precedente, Lamiel ha traído esculturas, en su mayoría pequeñas y fundidas en bronce, aunque sume un gran yeso, proyecto para un monumento, ya erigido, cuyas directrices no difieren del conjunto. Se trata de piezas esbeltas —puesto que también aquí estiliza su autor—, delicadas, al límite de lo frágil, en conseguidas actitudes. Se exceptúa del contexto el Grupo Hermanos, más descriptivo, que tampoco rompe la coherencia y sirve de enlace con los cuadros. Lamiel insiste en el encanto de la infancia. Y el bondadoso sentimiento impregna cuanto hace.

5 DE MARZO DE 1987

## Sástago: Enrique Larroy

Disiento de mi buen amigo Juan Manuel Bonet, por lo demás crítico excelente, en su afirmación de que Zaragoza trata mal a sus artistas, dicho así, sin matices. Si muchos huyen de la quema, del ámbito provinciano, ha de atribuirse, entre otras causas, a

falta de infraestructura para el deseable lanzamiento. Pero esa es otra historia. No se aplica el desafecto, en todo caso, a nuestro Enrique Larroy, a quien Bonet, que lo introduce en catálogo, reconoce con perspicacia «condiciones para sobrevivir», según palabras de Javier Rubio. Pocas pegas se le han puesto en esta su casa. Y no, desde luego, quien esto firma, que lo considera un inteligente y agudo pintor —de los de pintar, que no es redundancia—, hombre listo para enterarse de lo que se cuece y con sobrada ironía para mover el invento.

Hace un par de años escribí que «lo suyo funciona» y que «hemos de asistir pronto —si alguno por ahí sabe entenderlo— al irresistible, justo lanzamiento de Enrique Larroy». Va en camino. Su exposición actual nos lo confirma. Resulta importante, da el tono y cumple la exigencia, pese a una cierta y acaso excesiva variedad. Con él mismo he comentado que parece una «colectiva de Larroy». Creo que es voluntario y de algún modo trata de romper, de abrirse. Fracciona, por ejemplo, las secuencias temáticas e incluso alterna, al disponer, formatos y maneras. Hay multitud de atisbos, de proyectos divergentes salpicados por los muros, aunque la mano que los traza sea la misma. Y también la cabeza. Pero Larroy, como buen «moderno» (no sé si llamarlo ecléctico, por el desgaste de la palabreja), admite todo, desde Man Ray, si hace falta, hasta Léger. O hasta Caneja, por ir más cerca. En conjunto, anda de paisaje, si bien con polos muy diversos, que hacen saltar la antítesis abstracto-figurativo.

Con frecuencia rompe la profundidad natural a base de elementos que proporcionan planitud, como los repetidos lunares, motivo que recupera de etapas anteriores. Cosa compatible con acusadas perspectivas lineales, como la del *Muro* o la del *Fenomenal bostezo*. Lo más antiguo, con algún tema de troncos, recuerda aún lo que expuso en Libros. Luego se suceden los cambios, las posibilidades, como la factura líquida, sin pasta, de *Chimeneas*, junto a los vibrados, de pincelada corta, en *El molino*. De igual modo oscila el color, sordo o intenso, hasta en la misma serie, según demostrará el *Camino de la luz*. Hacia el final, arriba, llega el luminoso y desconcertante *Cementerio*. O los bolos de sus paisajes naranja y verde, que actúan de cortina ante el espacio. Paleta, forma y descripción se gozan en sus variantes, comunes acaso solo por la fuerza de expresar. Abre la muestra, como algo más que un complemento, un montaje de vídeo, en el que, con Larroy, participan Emilio Casanova, Blas Calvo y Jesús Lou.

12 DE MARZO DE 1987

## Goya: María Carmen Viñas

Cuando se habla de esmaltes hay que dar por descontado el conocimiento de una técnica, la limpieza y la solicitud en el quehacer, aunque existan niveles en cada una de las cuestiones. Dentro de las cuales María Carmen Viñas alcanza cotas poco comunes. Pero el punto verdaderamente decisivo reside, sin duda, en la creatividad, en lo que se innova, en lo que se dice y no solo en la manera de pronunciarlo,

aunque ambas cosas sean inseparables. Por eso me interesa tanto lo que María Carmen nos ofrece, porque con este noble procedimiento del fuego rara vez se consigue un tono mayor de inventiva, un carácter nuevo y propio, como el que ella descubre. Debo repetir que, quizás por este motivo, se trata de la esmaltista aragonesa con más audiencia lejos de nuestros lares.

No insistiré mucho, en cambio, sobre la peculiaridad de su trabajo, a la que ya me he referido en otras ocasiones. Conviene, sea como fuere, volver un mínimo sobre el sistema que usa: el de los «incididos». Los llama así porque sus planchas metálicas se inciden, se quiebran o abren, se ondulan o alabea, por medio de temperaturas muy altas, que exceden el grado habitual. De este modo, los óxidos en fusión resbalan por las pendientes y propician efectos de tipo informalista. A los que María Carmen Viñas contrapone, en el polo opuesto al de sus calidades abstractas, el aumento de la sugerencia figurativa del conjunto, así como del talante escultórico de las piezas, tanto por lo que se refiere a las de bulto redondo, que no constituyen mayoría, como en lo que afecta a los relieves.

En ambos capítulos se ha hecho importantísimo el montaje. Que participa considerablemente del aspecto global e incluso resulta ya imprescindible en la composición de cada una de las realizaciones. Las varillas y planchas, los bronce, las piedras o las maderas forman ya parte de la obra, como un todo, en la que no se han de considerar adendas por separado. María Carmen, además, ya en otra problemática, introduce cambios en el colorido dominante. Abandona los azules anteriores y, con su gama, decrece la preferencia por los temas marinos que aún se encuentran, sin embargo, en diversas notas. Quedan verdes; pero se les imponen los cálidos, como en el gran sol, bien intensos, o como en alguna sonrosada gaviota, llenos de matices. María Carmen Viñas viene rica, plena de luz, brillos, transparencias y reflejos. La suya no es labor casera para distraer —tampoco desdeñable—, sino de Ubre originalidad creadora. Quienes conocen y estiman los esmaltes han de saber lo mucho que eso significa.

19 DE MARZO DE 1987

## Exposición doble de Agustín Ibarrola

Las coincidencias, que nunca son casuales en el sentido estricto, puesto que los acontecimientos maduran a su propio compás, nos traen simultáneamente al castellano José Ortega y al vasco Agustín Ibarrola, dos viejos luchadores de la libertad, distintos en su plástica, pero próximos en la ideología. Ambos habían estado en Zaragoza, aunque no con exposiciones tan rotundas y, por lo que a Ibarrola se refiere, con especiales dificultades la última vez, en 1980. Le habíamos visto antes, por fortuna, en 1975, cuando vino a la Galería Atenas. Y recordaré el planteamiento de mi comentario entonces, en el que afirmaba: «... si hay algún pintor que exige hoy, en España, un enfoque sociológico, es, sin duda, Agustín Ibarrola». Para referirme

luego a «... un arte comprometido, en fin, al que no pueden ser ajenas circunstancias de lugar y tiempo, políticas y sociales». Porque, como dijo Moreno Galván, para él, primero fue la ética, y luego, acaso, la estética.

Hace once años, las aportaciones de Ibarrola me parecieron ya de primer orden.

Su muestra era de peso, aunque no tuviese la cuantía de lo que hoy propone. Porque ha venido con un conjunto extenso y de enorme fuerza, que se distribuye en dos zonas distintas. Parte, en los antiguos depósitos de agua del Pignatelli, donde monta uno de sus «bosques de cartón», constituido por elementos que ya estuvieron en Madrid, en el Palacio de Cristal. Pero queda como si se hubiese preparado de propio para las bóvedas, dramático en sus colgaduras de embalaje, opacas, con algún corte o desdoblamiento, que se combinan con las de plástico transparente. Su tema común es el peligro nuclear, que se define mediante pocas y enérgicas notas figurativas (personas, aves y algún objeto-símbolo) y con trazos que encarnan la lluvia de radiactividad.

Este desarrollo imponente se prolonga al exterior, al parque, con el mural *Hombro a hombro*, fundido en hierro, y con las esculturas de traviesas agrupadas, tan características de Ibarrola, que a un tiempo citan lo actual y los orígenes. Una de ellas se ha creado aquí, en Zaragoza. También en la Lonja, fuera, hay alguna de estas enérgicas construcciones, de tremendo impacto. Que se continúan igualmente dentro. Se trata de una auténtica antología cuyo curso parece casi imposible reflejar en un espacio limitado. Arranca, de todas formas, en los años 50, con un motivo de fábricas, extraño de color, y con pictóricas acuarelas. Los más descriptivos asuntos sociales, aunque existan en cuadros tempranos, se hallarán expresos en la década de los 60.

Pronto, a partir de ese límite, incluye Ibarrola calidades como de xilografía. Y evoluciona, ahora desde 1980, a líneas casi ópticas y a personajes muy esquemáticos, que se peculiarizan en no pocas ocasiones por la «txapela». Llega hasta el signo, cerca de un mínimo actuante. O a la fosforescencia del escenario donde se proyectará el vídeo del «parque natural». Mucho Ibarrola, desde luego, para un rápido recorrido, en el que no conviene olvidarse de la escultura en madera, con honda raigambre vasca por substrato y símbolos, entre los que descuella el tótem. Ibarrola es un escultor y pintor de importancia, sin muchas músicas de coloricos o modelados; pero, aún más que eso, se encontrará un hombre de ideas, épico en su escala, con la que nos refiere sus preocupaciones, su compromiso y su proyecto de futuro.

26 DE MARZO DE 1987

## Palacio de Sástago: Eduardo Salavera

Expone Salavera en la sala del fondo de Sástago, espacio muy serio, de noble proporción, al que el artista responde con la necesaria dignidad y coherencia. Se diría que trata el conjunto, una serie de quince cuadros, casi como obra única, con relaciones

entre pieza y pieza: temáticas, formales e incluso de paleta, como si ofreciese un acorde global. Acaso resulte más lírico, más sutil que en nuestras inmediatamente anteriores. Enlaza, no obstante, con lo que vimos en el Salón de Otoño y, de manera más remota, con lo de la Caja y hasta con lo de Odile. Culmina, en fin, su trayectoria de los últimos años, una trayectoria de pintor indiscutible, de esos que conocen su oficio y buscan sus bases en los maestros del pasado próximo.

Esta vez quizás tenga menos impronta francesa, menos ecos de la *peinture* que recorrió las últimas décadas del XIX y la primera de nuestro siglo en el país vecino. Se diluye su predilecto Matisse. Pervive, en cambio, la tendencia a la mancha, que me hace pensar aún en los *macchiaioli* o en los impresionistas alemanes del tipo Liebermann. Lo cierto es que hemos redescubierto experiencias germánicas y lo latino ya no se entiende como único. La expresividad ha tocado también a Salavera, pese a que su obra aparece grata a los ojos, sin grandes desgarros. El asunto, en lo que tiene de común a todas las telas —que son, por cierto, del mismo formato—, evoca la naturaleza incontaminada. Me dice el autor que se inspira en las *Sombras del paraíso*, de Alexandre. Ninguna referencia urbana, en todo caso. Solo paisajes y figuras desnudas en ellos.

Precisamente dos vistas no pobladas, sin seres que las ocupen, dan las notas más débiles, más suaves del colectivo. Creo que con plena deliberación. El colorismo no se deduce siempre de muchos o intensos colores, porque también existen tratamientos modulados. Y sutilezas, como en la factura, que se goza tanto en las capas transparentes como en las libres pinceladas visibles, que dejan la pasta justa. Sigue explícita la sensibilidad de Salavera para la materia y para la luz. Sabe del dibujo, pero lo enmascara de modo voluntario, para ir a «borrones». Ya se ha dicho que es pintor de mancha. Y de síntesis entre lo clásico y lo del día, entre lo idílico y lo expresivo, entre lo abstracto y lo reconocible. Contrasta con inteligencia. No ha venido con cualquier cosa, sino para hacer honor al reto planteado.

19 DE ABRIL DE 1987

## Sástago: Santiago Arranz

Se trata, sin duda, de uno de los artistas con más calidad y posibilidades que han salido de nuestra autonomía en los últimos años. Santiago Arranz, joven aún, natural de Sabinánigo, hizo su aparición fulgurante en Zaragoza con una muestra doble, a finales de 1984. Y vuelve ahora, esta vez al Palacio de Sástago, a la noble sala del fondo, con un colectivo de envergadura, sujeto por cuadros de amplias dimensiones, en cuyo conjunto continúa la línea que le conocíamos, siempre muy pictórica y enterada de lo que se guisa en el mundo. Enlaza directamente, por lo tanto, con lo que le vimos en el Salón de Otoño, a base de grandes personajes que ocupaban la totalidad del soporte. Hoy, sin embargo, aunque descubra el mismo interés por la pasta y por la luz, de tal modo que las referencias resultan inconfundibles, ofrece cambios y

tantea nuevos caminos. Incluso me pregunto si las tablas de la entrada, tan simples y emblemáticas, no supondrán un ejercicio de cara al futuro. Pero el carácter medio de la exposición es muy otro, y continúa la trayectoria de Arranz con variaciones medidas. La línea de sus temas evoluciona y hace mudar, al mismo tiempo, los elementos plásticos. Disminuyen, por lo pronto, los seres humanos, se amaneran y decrecen, para dar entrada primero a los animales y luego al dominio de las arquitecturas. Estas, como en un paso natural, a través de sus ritmos, nos conducen hasta un límite prácticamente no figurativo, aunque haya espacio, por lo que las últimas obras recuerdan al surrealismo abstracto, puesto al día.

Un primer puente con lo anterior se hallará en la obra pareja de la que Arranz presenta en Arte Joven. En paralelo con los motivos, además, varía la luz. Las notas iniciales aparecen más sombrías, como propias de un ámbito lluvioso (creo que están pintadas en Fontainebleau), aunque también influya el carácter estacional. Poco a poco la paleta se hace más clara y viva, para terminar con tonos ligeros, casi apastelados en el último paisaje cuyo riesgo es la blandura, accidental, según supongo. También pasa de más descriptivo a menos referencias reales, y de más barroco a motivos más libres en el ambiente, que respiran mejor. Hay verdaderos montajes de formas, verdaderos enganches morfológicos, como la secuencia entre árboles y bosque o entre las balaustradas y la dinámica abstracta que deriva de ellas. No se detiene Arranz, no se queda en lo hecho. Su pincel pasa por una cabeza pensante.

21 DE MAYO DE 1987

## Torrubia inaugura Espejo

Hace algún tiempo se ensayaba con insistencia, aunque no con éxito siempre, la fórmula del arte-bar, como alternativa a las salas convencionales. Hoy parece que resucita el sistema, si bien parte de los establecimientos que acogen exposiciones duran poco en el menester. Espero y deseo que Espejo (calle Santiago, 30-32), un local de este tipo, que nos ofrece su primera muestra, tenga una vida larga. Y le propondría, por lo menos en los inicios, hasta que el público se acostumbre a su existencia y líneas, que alargue la duración de sus programas. Comienza, por lo demás, con buen pie, con una valiosa firma recuperada: la de Miguel Torrubia. Se dijo que Espejo iba a dedicarse, de preferencia, a los más jóvenes; pero opta, según vemos, por un nombre con peso específico, ya seguro.

Porque Miguel Torrubia, cuya recuperación merece aplausos para los organizadores, tuvo en nuestro ámbito una presencia de considerable interés, con un manejo habilísimo de los materiales escultóricos en que trabajaba. No exponía desde 1974. Por lo que para este reestreno hubiéramos preferido —los que apreciamos su obra—, si no una colección más amplia, puesto que esta lo es suficiente, al menos un mayor énfasis en el hierro, vehículo con el que Torrubia obtiene sus logros más cumplidos.



Pero la nota dominante es hoy la madera. Y al capítulo de volumen se suman algunos cuadros de corte geométrico, los «módulos espaciales», con matices ópticos, sin que supongan novedades.

Sigue Torrubia con sus digeridos aires de vanguardia, con diversos recuerdos, no pocos invocados de manera consciente, a modo de homenaje, como el que rinde a Miró. También le preocupa la dinámica, el movimiento que dibujan los planos en el espacio. Incluso hay una pieza giratoria. En la madera, sin embargo, aun con las gratificaciones del color, no consigue la rotundidad de las propuestas metálicas. Hay algo de marquetería, no de talla, menos sólido y concluyente que la otra faceta. Miguel Torrubia, desde luego, acierta todavía en el ritmo y en la disposición. Confirma dotes nada comunes para el oficio de la escultura, dentro de su rama constructiva.

28 DE MAYO DE 1987

## Goya: Alexander Sokolov

Corren buenos tiempos para los escultores. Aunque no sean tantos, en definitiva, los que verdaderamente esculpen, es decir, los que trabajan la piedra por sustracción, para sacar del bloque la figura que lleva dentro, según dijo Miguel Ángel. Existen, desde luego, otras técnicas válidas, como la constructiva o el modelado, este para vaciar o no luego. Pero, en un campo teórico, la primacía recae aún sobre el cincel. Y el mármol constituye un nobilísimo material para su uso. Sobre tales elementos descansa la obra de Alexander Sokolov, un inglés que ha recorrido diversos países para establecerse, por fin, en España. Ahora reside en el pueblo almeriense de Olula del Río, cerca de Macael, junto a la cantera de donde se extrae su materia prima. Con la que nos describe anatomías, en la mejor línea del humanismo.

De acuerdo con lo que antecede Sokolov utiliza con preferencia el mármol de Almería, aunque en su repertorio también lo haya italiano, portugués y de Granada. Incluso se encontrarán en la exposición dos originales en piedra irlandesa, oscura y difícil, que propicia aspectos más dramáticos. La mayor parte, sin embargo, queda dulce, casi preciosista, con un claro colorido (rosa, gris o matices de blanco) que rima con las formas acariciables y refinadas. Se impone el motivo de los torsos, sean masculinos o femeninos, que se escalonan en su sensualidad y hasta en sus terminaciones. Igualmente descubren más o menos movimiento, con un máximo en los temas de baile, y varían los niveles de estilización, puesto que llegan al límite de lo legible como figurativo, mientras que otras veces buscan detalles individualizadores. Esto último se acentúa en los bustos, distintos del resto, hasta adquirir el carácter de retratos.

Junto a las felices simplificaciones, aunque algunas formas y el pulido de superficies tengan algo de mecánico —que se subraya con el barniz— los tratamientos realistas parece más toscos, menos evolucionados. Y se hallan, no obstante, entre lo último, como si el artista se inspirase en un renacer neoclásico. Sokolov tiene, desde luego, notables condiciones para un oficio tradicional. Y elegancia para convertirlo en un *look* de nuestros días.

28 DE MAYO DE 1987

## Mixto-4: José Miguel Fuertes

De vez en cuando tienta al crítico el deseo de volver a los análisis rigurosos, de origen semiótico, elemento por elemento, para profundizar, desde ahí, en los niveles de significado. De modo que, seducido en buena parte —no del todo— por el impulso, puesto que las tentaciones están para caer en ellas, comienzo por preguntarme sobre la clave física que condiciona la escultura de José Miguel Fuertes. Y creo encontrarla en el material, sobre todo en la madera (haya, pino, nogal), aunque tres obras la combinen con piedra, en concreto con alabastro. El vehículo base, vivo y caliente por sus vetas y color, propicia una cierta tendencia orgánica, de la que tampoco escapará el yeso blanco y traslúcido, que parece aludir a dientes o a carne. Y mantiene además semejanzas con el resto.

Aunque sus formas cambien bastante, Fuertes suele preferir la curva, con marcada insistencia en el óvalo, así como en los desarrollos modulares o por secuencia. Solo un original, el que corta y reutiliza el prisma para sugerir una figura sentada, acusará ángulos y dominio de planos o vértices. Esto aparte —puesto que seguramente se trata de un planteamiento algo más antiguo— los resultados varían desde el abstracto, tipo el *Apoyo de Hulotropus*, hasta el más explícito figurativo que muestra la cabeza seccionada. Su mayor descriptiva se corresponde con una orientación surreal o metafísica. Lo que coordinará también con las rosajas inquietantes y con la importancia del espacio vacío. Jugar con él y con los macizos siempre fue menester del escultor. Pero el hueco crea aquí un halo misterioso.

La serie de *Figuras en el espacio* arranca del formato más grande y exento. Pasa después a los límites con módulos cilíndricos, como en un recorte de silueta, al tiempo que se hace más pictórico por el adosado y por el teñido de superficies. El color, incluso con el carácter de pátina, asume un importante papel. Fuertes cuenta muy mucho con la visualidad, sin merma de lo táctil, de lo acariable y liso, frente a lo rugoso y a la huella de la herramienta. El pulido puede relacionarse con la dinámica, con las formas ovoides o «movimientoides». Y esta con la tensión de las composiciones, estudiadas, que establecen distancia entre los volúmenes y valores de ausencia. Queda aún el reflejo del trabajo, como indican los vástagos que unen distintas piezas, bien visibles, para que ostenten su carácter necesario. Fuertes saca, en fin, las consecuencias de materia y de técnica, para introducir intereses que oscilan entre la atención a procesos naturales y planteamientos de lo que supera o excede nuestro mundo inmediato. Los dos polos no andan tan lejos..

12 DE JUNIO DE 1987

## Broto, por partida doble

Solemne y hasta suntuosa, con un aire de reconocimiento u homenaje, la exposición de José Manuel Broto en la Lonja se completa con la de la Galería Miguel Marcos,

para constituir la presencia más importante que este pintor aragonés ha tenido en Zaragoza. Y parece oportuna, porque Broto había despertado cierta polémica con su mural para nuestro primer teatro que, como ya se sabe, fue reabierto hace poco. Nadie duda, por lo menos entre los que se manejan en el cotarro del arte, acerca de la capacidad y categoría de Broto, pero bien está que las confirme, que dé la cara con un conjunto de esta envergadura, para convencimiento de incrédulos y placer de conciudadanos.

Trae medio centenar de obras, muchas de ellas, incluso la mayoría, en formatos muy grandes. Y si ciertamente la pintura no se ha de valorar por metros, tampoco la amplitud resuelta está al alcance de cualquier advenedizo. Tenemos, por lo tanto, una muestra rotunda, aunque no tenga carácter antológico, ya que el cuadro más antiguo se fecha en 1985 y casi todos datan en 1986 y 1987. Solamente los primeros van al óleo, mientras que el resto cursa con acrílicos, en los que se detectará alguna incorporación. Quiero decir, para volver al hilo, que casi todo es posterior a lo que le teníamos visto en la ciudad, hasta febrero de 1986. Corresponde a lo que expuso en Madrid, con la adenda de las dos telas de mayores dimensiones, que, según creo, no cupieron entonces. El conjunto impresiona.

Para acogerlo se ha cambiado el montaje de la Lonja, al subir los paneles de apoyo. Queda muy bien, salvo por lo que se refiere a la luz. Sus responsables han sabido entender el problema y dejan que los lienzos, distintos entre sí, respiren y se expandan. Lástima que, para algunos, falte distancia, pero las columnas imponen su ley insoslayable. El catálogo, en otro orden de problemas, tiene verdadera entidad: cumple los requerimientos de especificación, reproduce la totalidad de los originales y lleva un excelente texto de Juan Manuel Bonet, de los que no abundan, al que remito, en particular, como guía para quienes no conozcan la trayectoria anterior de Broto. Que, hora es de repetirlo, cuenta con abundantes puntos de interés. Por lo que a etapas próximas incumbe, debo recordar su profundo sentido pictórico que varias veces me trajo el eco veneciano.

En su última individual, Broto andaba por ámbitos oscuros de los que ya ha salido en parte. Hoy descubre un nuevo mundo de mutaciones, acaso como un tanteo como un bloque de experiencias ya muy granadas. Son muchos los registros de color, desde el blanco negro, que puede verse en notas de Miguel Marcos, a la riqueza y al impacto de su sabiduría. Como cambia entre lo claro y lo tenebroso. Broto se mueve en grados distintos de figuración, del motivo preciso a lo simbólico. Tiende a concretar su temática y no sé si esto es preferible. Propiamente no cabe distribuir el colectivo en series, aunque existan recurrencias, como los cercados o las cintas. Una fascinante especialidad, que subraya Bonet, se impone en cualquier caso. Muchas piezas se han de leer como paisajes, incluso con línea de horizonte. Y otras, además de lo atmosférico, acusan perspectiva en las formas. Broto, que admite multitud de posibilidades en su cultura plástica, se interesó en su momento por los espacialistas americanos. E igualmente por los expresionistas abstractos. El gesto, la libertad y lo espontáneo suponen aún grandes bazas en su quehacer.

No voy a plantear un recuento de orígenes o de influencias para una firma tan reconocible y propia como la de Broto. Acaso cite, como excepción, un Tàpies admirado y omnipresente. Pero Broto asume contemporaneidades. Y misterios. Algunos, entre los más valiosos, pudieran encontrarse de regreso a la mística. Con lo que las bandas se hacen caminos y las escaleras, al fin y al cabo, nos conducen al conocimiento. Aunque para los pintores, desde luego, lo decisivo es pintar. Lo que hace Broto por encima de otras consideraciones.

12 DE JUNIO DE 1987

## Mixto-4: Eugenio Ampudia

Tener en Zaragoza un centro con programaciones como las del Mixto-4, dentro de una línea orientada hacia valores locales, es un lujo que no sé si comprendemos y valoramos. Por allí pasa casi todo lo que vale la pena. O mucho de lo que hay, en más establecido o en más moderno. Afecta a lo segundo, a la modernidad, anda la «pintura española» de Eugenio Ampudia, al que ya conocíamos de una interesante exposición en el museo. Se le recordará, sin duda, como un artista con gancho iconográfico, con muchas cosas que decir y con no poca gracia, impulso, garra e ironía para contarlas. Asume el papel de narrador de imágenes, para zambullirse deliberadamente en los tópicos del país, sean guardias civiles o toreros, abanicos o navajas.

No se trata, sin embargo, de una descriptiva convencional. Con frecuencia eleva el motivo a la categoría de símbolo. Y no siempre resulta directo ni fácil, por lo que conviene adentrarse en sus estratos. Cuenta además los asuntos con un repertorio plástico de cierta amplitud y mucha fuerza expresiva. Presenta aún, por otra parte, diferencias de enfoque y recursos que podrían atribuirse a su evolución. Parecen más antiguos los papeles y, dentro de ellos, los temas de arquitecturas que dejan ver el trazo base, así como el puñal-emblema. Siguen, con el mismo soporte, esas naturalezas muertas de mucho color, que incluyen símbolos agresivos el cuchillo, la banderilla o el melón vagina. Para el conjunto de la muestra el núcleo se halla, sin duda, en la *Maternidad*, cuadro que constituye una especie de *Guernica*, donde se oponen el pueblo y los poderes, para dar nacimiento a lo nuevo. También se enfrentarán los personajes de *Peineta* en una especie de torbellino.

Pinta Ampudia con variedad de vehículos: pigmentos con látex, tintas de serigrafía, dorados a *spray* o a pincel y hasta papel de estaño. Todo en la misma tela. Cada zona y tono adquieren así una determinada densidad, como la pastosa, grasa, de los rojos sangre. Y ha crecido notablemente el color. Las composiciones, por su parte más barrocas, dinámicas, aunque abandonen poco a poco su insistencia en la espiral, propuesta de la que aún hay restos. Sabe ir Ampudia de lo lírico (*Chica con luna llena*) a lo dramático (*Luna*) con un blanco que rompe. Hace síntesis de sus signos en el *Mercado de Vera* y desemboca, por fin, en el paisaje vivo de *España-río* o en el burlesco asunto de *Olivas, huesos de oliva* con su ágil desorden. Va en onda, tiene ideas y refiere con desparpajo, con mano suelta desde el ojo atento.

1 DE OCTUBRE DE 1987

## Miguel Marcos: Esculturas de Sinaga

Para abrir fuego, como iniciación de la temporada 1987-88, la galería Miguel Marcos elige uno de nuestros más conspicuos escultores, Fernando Sinaga (Zaragoza, 1951) de cuya rigurosísima trayectoria hemos tenido abundantes noticias y no pocos ejemplos en colectivas, aunque su única individual en la ciudad se remonte a 1976. De Sinaga me ha interesado siempre su cuidadosísimo quehacer, incluso cuando no había definido aún características tan exactas y reconocibles como las que ahora ostenta. Hubo y hay en su equipaje ecos muy varios, casi todos propicios a la pureza prístina de las formas simples. Pero cualquier influjo se sume en su refinado y específico *pool*.

Lo dicho pudiera referirse a un Brancussi aerodinámico, que volase en sus mármoles-pájaros; a las reducciones minimalistas, en las que permanece lo imprescindible, o a la armonía del *wabi* japonés, al arte de hallar en las cosas sencillas mayor belleza que en los elaborados adornos. Como en el ascético ejercicio de la vieja cultura, para Sinaga cuentan muy mucho las distancias, los espacios, la distribución de las piezas. Que han de ser pocas y rotundas en suprimir lo superfluo. El *zen* traza su ley silenciosa. Aunque no quisiera insistir en el impacto de Oriente, venido aquí, en todo caso, por cauces anglosajones que tienden al concepto.

Sinaga ha elegido la madera, por más que el matrimonio con ese vehículo acaso no resulte eterno y ya despunten otros amores, como los que antes existieron. Hoy mima los estucados para añadir sus pátinas de color. Comienza con los azules, en el original más antiguo, relacionable con el frontispicio de nuestras Cortes. Ya conocíamos esta nota, como alguna más de las expuestas. Pero, en el conjunto, de lo más curvo, elemental y abstracto Sinaga se encamina hacia las estructuras e incluso hacia los objetos o utensilios. Del colorido intenso pasa a los verdes suaves, en cuyo colectivo entran tanto el tronco-fuente como el desarrollo serpentino. Y lo orgánico cede, en la escalera, ante lo constructivo y el instrumento.

El carácter de artefacto o herramienta culmina con los añadidos de hierro que cursan junto a tonos grises, menos impositivos a la vista. Es la última etapa por el momento. Tal vez las obras más recientes, como puesta al día, parezcan más arbitrarias. Pero Sinaga, que recupera en ellas el gusto por el útil agrario o popular, integra su interés en el contexto. Todavía cada escultura esconde un sentido, una poética íntima, una trascendencia. Y propone un equilibrio entre el pensamiento distanciado y lo sensible, placentero y próximo.

15 DE OCTUBRE DE 1987

## Bayo inaugura la nueva sala de la Escuela

Respeto en mucho el currículum y la profesionalidad de Natalio Bayo, pintor bien conocido entre nosotros y aun fuera de nuestros límites, cuyo oficio y saber constituyen, de por sí, una garantía. Celebro que se le haya elegido para abrir fuego en la

nueva sala de la Escuela de Artes, un local remozado y puesto en excelentes condiciones por la dirección del centro, dirección que ahora encabeza Jaime Ángel. Su equipo, según parece, proyecta además poner en funcionamiento una segunda sala, más pequeña, en la que se presentarán alumnos. De ambas programaciones va a encargarse Pascual Blanco, pulso seguro, que ya consigue su primer éxito con la antológica del que fue su compañero en el Azuda 40.

Por esta vez, Natalio Bayo habrá de perdonarme que una parte del texto, ineludiblemente limitado, lo ocupe con la escuela. Pero sin ella apenas se podría hablar de arte en Zaragoza. Busca hoy su sitio en el concierto de exposiciones, plaza que debió obtener hace tiempo. Su emplazamiento e instalación, junto al enunciado de propósitos y la calidad de quienes los formulan, permiten augurios del todo positivos. Arriba se recoge ya, por lo pronto, el acierto del primer paso en su andadura. Bayo ha traído una secuencia muy completa, a base de piezas representativas, que guarda como propietario, sean lienzos mayores, ya vistos en gran parte, sean dibujos, muchos de ellos nunca exhibidos ante el público.

Bayo arranca de 1970 con robustas figuras y colores menos intensos de los que luego aportará. Dos años después, el impacto del cartelismo, próximo al «pop», se une con las inquietudes surrealistas. Hacia 1974 se advierte un corte, acaso referible al viaje a Italia, del que fluyen claras influencias del Renacimiento, que desemboca en una suerte de manierismo. Cambia también la técnica, en la que usa de líneas para sensibilizar espacios, así como de zonas diluidas, en aguas, y posteriormente de salpicaduras. Alcanza una iconografía característica en la que conviven personajes históricos y arquetipos. El *Autorretrato en familia*, de 1979, con su composición geométrica, su equilibrio y sus plegados de partos, nos remontará a Piero della Francesca. En 1982 cambia el colorido. Pero nos adentramos ya en las últimas fases, en la monográfica sobre *San Jorge*, que hizo en la Lonja, o en los desarrollos con acuarelas de la Luzán. No trataré de seguir los pormenores, aunque sí recomiendo detenerse en los dibujos. Si como pintor Bayo tiene envidia, de lo que estoy seguro, debe no poco al arte de la línea, sobre el que descansan los más sólidos cimientos.

15 DE OCTUBRE DE 1987

## Muriel: Julia Dorado

Otra vez ha salido al exterior. Julia Dorado, encerrada hace tiempo en sombríos corredores a cuyo término se descubría la luz, escapó al paisaje, casi espacio únicamente, para volver luego hacia interiores objetuales. Y retorna ahora al aire libre, en lo que hoy llama jardines o reflexiones sobre la naturaleza. O sobre el paraíso, no necesariamente perdido o imposible. Me pregunto si el diario de su aventura, en textos-cuadros o frases que se visualizan, requerirá del crítico una glosa poética que eluda talleres, paletas y registros de realización. Pero pienso aún, como siempre,

que Julia Dorado es una insobornable pintora, de las que pintan por encima de cualquier otra problemática y, por supuesto, por encima de los temas elegidos, aunque lo haga a partir de ellos.

Así que su camino a través del civilizado campo de los parques, muy consciente, se carga también de sentimiento y saberes. Con lo que asume, en primer plano, un carácter pictórico. A comienzos de 1986 había dejado entrar, en una recuperación de lo reconocible, muebles e incluso personajes. Lo anterior, más abstracto, tuvo algo de americano, mientras que el regreso de las cosas supo a posvanguardista. Pero en su fase actual parece preferir, frente a lo uno y lo otro, sus propias raíces plásticas. Me refiero a la trayectoria que condujo del Pórtico al Grupo Zaragoza, a la síntesis expresión-construcción en que el segundo término componente descansaría sobre la forma, en el dibujo, en la línea que sujeta, como el primero reside en el color y en las múltiples posibilidades de la factura. Flores o plantas son solo la excusa con que la artista se provoca.

Quedan ciertamente testigos de las etapas anteriores, porque no hay un fin ineludible y descalificador del pasado. Hacer sigue en la cresta de la ola, con el gozarse en las técnicas y en sus recursos, en las delicadezas de dicción y en las transparencias, en los juegos de distintos vehículos. El color continúa en el candelero. Y el ir afuera, aunque secundario como asunto, pide una renovada luminosidad. El contraste de clarooscuro se hace mayor en varias piezas. E incluso llega a dramatizarse. También, si no me equivoco, marcha hacia las claridades el pensamiento.

29 DE OCTUBRE DE 1987

#### Mixto-4: María José Julián

Entre las gentes del Zotall —quiero decir entre los que han pertenecido al Grupo, puesto que este ya no funciona como colectivo— se encuentran, según pienso, los más cuajados artistas de su generación. Me refiero a lo que por pictórico entienden los mismos profesionales de su ramo, asunto en el que ya he insistido otras veces. Y María José Julián es de las que pintan desde el principio, de las que saben poner los colores en una superficie. Hace algún tiempo, sin embargo, que no veía obra suya en número relativamente alto. Por lo que descubro, como es lógico, variaciones. De las cuales, por lo menos alguna de ellas, la hacen derivar hacia un interés menor por la factura en sí y por la pasta, a lo que contrapone un papel en ascenso del colorido, aunque coexistan aspectos densos y oscuros.

Lo que mejor enlaza con aquello que conocíamos se hallará en la segunda sala, en los dos paisajes grandes con profundidad oblicua, entonados y semejantes en la paleta a períodos inmediatos. E incluso con algún regreuso de materia. Pasamos luego a los interiores de estudio, igualmente con perspectiva lineal, producto en este caso de lo arquitectónico. De ahí, a través de intermedios como el bodegón con tina-

ja y otros cacharros, cabe ir a la serie de los toneles, donde se introducen los colores más intensos. La trayectoria, no obstante, resulta discontinua, fenómeno que atribuyo a un momento de tanteos, de búsqueda o, en cualquier caso, de abandono de lo que antes practicaba.

Muy distinta al resto se verá, por ejemplo, la tela de fondo rojo con inscripciones doradas, en la que su vibración con el empaste oscuro ocasiona un efecto impresionista en un desarrollo casi abstracto. Otras vertientes se deducen de los cambios de soporte y técnica: lienzos con dominio de óleo y papeles con preferencia por los plásticos. Pero quedan aún notas específicas, como el gusto veneciano de los barquitos de papel. En conjunto tiende hacia una objetualidad más impositiva como imagen, a manera de icono, y hacia una dicción más lisa, sea o no plana, con menos capas o estratos. El espacio juega aún en la mayor parte de las piezas. María José Julián simplifica, plantea nuevas directrices, sin perder su encanto profesional, raíz de donde absorbe el agua del conocimiento.

12 DE NOVIEMBRE DE 1987

## Goya: Baqué Calvo

Desde su exposición anterior, hace poco más de dos años, marca Baqué una línea ascendente que conduce al afianzamiento de un estilo propio, a partir de características siempre diferenciales en su obra. La suerte de los miembros del Azuda, tras disolverse el Grupo, ha sido desigual, con algunos eclipses. Y el mismo Baqué tuvo en su trayectoria vacilaciones o paréntesis. Hoy define. La muestra que ha llevado a Goya, con más peso y cuantía que cualquiera de las que le habíamos visto, continúa el camino de la inmediata y apoya la madurez de su factura en el uso del óleo, como técnica flexible que propicia enlazar con las tradiciones y maneras de los maestros.

José Ignacio Baqué. Baqué Calvo, busca su modernidad con una progresiva recuperación del hacer casi artesano. Siempre le gustó pintar, en el sentido estricto, y el aceite le permite adentrarse en los matices, en las veladuras y en las pátinas. Y aunque sea, al fin y a la postre, solo un vehículo, un procedimiento, arrastra intereses que modifican la suma. A Baqué le preocupa el trabajo como se hacía en el XVII o XVIII, sin que por ello renuncie a la libertad o a los hallazgos de su tiempo. Con respecto a lo que le conocíamos antes, resulta ahora más contrastado, proclive a contraposiciones claroscuroistas. La luminosidad parece salir del fondo, por transparencia, y enriquece las posibilidades del color.

Acaso Baqué se oriente hacia el tenebrismo, a la hermosa manera de un barroco. Porque ese adjetivo le tienta también en otros aspectos. Propicia, por ejemplo, cierta aparente confusión por los distintos recursos que acumula, pese a que sus composiciones se estructuran con un orden y en una tectónica bastante simples. Pero deja entrar lo clásico y lo moderno, el oficio y el signo o el desgarro del gesto, la profundidad y la zona plana. E incluso los temas que evocan el pasado se sitúan en coorde-



nadas presentes. Hay mayoría de figuras solitarias, con ocasionales recuerdos de iconografía histórica, a los que se añaden influjos de la actual escuela catalana, como los de Cuixart, e impulsos expresionistas. Que sirven tanto a los seres humanos, guiñolescos o no, como a los animales, plantas y ámbitos o espacios.

Cada cuadro exige su planteamiento. Lo que ocasiona cierta dispersión que admite piezas alejadas del promedio restante, como ese original neutro, entonado y patinado. La luz, sin embargo, protagoniza un conjunto, dramático y pictórico. En el que Baqué asume una actitud personal y firme, por encima de las precedentes.

19 DE NOVIEMBRE DE 1987

## Sástago: Aransay, en su año de plata

Como en un reconocimiento, desde hace tiempo merecido, se ha puesto a disposición de Ángel Aransay, último ganador del Premio Santa Isabel (antes San Jorge), todo el espacio posible de Sástago, para permitirle una muestra cuantiosa y significativa. La oferta supuso un reto considerable, al que Aransay ha contestado con inteligencia y rotundidad. Según veremos en lo que expone, prefiere limitarse a obra actual, sin recurrir al lícito sistema de la antológica, acaso más fácil tras los 25 años que lleva en la brecha. Da la cara con lo de ahora, por lo tanto, y con ello —pienso— ha de convencer a no pocos incrédulos. Porque presenta un colectivo sólido, propio, inconfundible, extenso, vario en su coherencia y, por encima de todo, con alta categoría pictórica. No se trata, para quien escribe, de un gratuito entusiasmo con el que se complace a un artista de la tierra, sino de la confirmación de una tesis que, para cuantos viven en nuestro mundo plástico, estaba ya en el aire.

Ángel Aransay (Zaragoza, 1943) cuenta con una de las trayectorias más progresivas y conscientes entre los pintores de nuestros días. Pero no aludiré a su evolución, que, por ir paso a paso, pudo parecernos menos novedosa que la de otros. De alguno de sus aspectos me he ocupado en el texto de su catálogo, así como en distintas publicaciones, como el *Diccionario antológico de artistas aragoneses*. Solo quiero insistir en mi fe desde los comienzos acerca de su valía, en su talante de muralista (lástima que ajenas querellas le hayan impedido demostrarlo en el Pilar) y en su entronque con el «gran estilo», con el aliento romano del *xvi*. O con el de Venecia. A nadie extrañará que aluda al Greco y a toda la ilustre progenie de Tiziano, a través de Tintoretto. Pero Aransay es un intelectual que conoce sus clásicos y sus modernos. Y tiene una magnífica memoria de ojos y de mente, en la que dejaron su poso lo mismo Leonardo y Miguel Ángel que Delacroix y Turner. Que no suponen mala huella.

La pintura, a fin de cuentas, se aprende en la pintura. Y Aransay goza y aprovecha en cualquiera de sus momentos, desde Rembrandt a Bacon. Ahora mismo, recuperada la historia de los neomanieristas o por lo anacrónicos, basta entrar en el patio de Sástago para advertir su ingenioso remedo en los personajes recortados que se sitúan al modo del viejo ilusionismo. Los cambios de escala (rostro gigante, mano) desper-

tarán también recuerdos de «manera», como ciertos agobios de espacio o el juego ocasional del espejo. Ha hecho el montaje de su exposición, sea como fuere, con habilidad y sentido, incluso en lo que afecta a detalles como los diversos formatos que evitan la monotonía del conjunto. Cuelga, desde luego, dimensiones muy ambiciosas, como la de su *Epifanía* mayor, con 2 por 4,5 metros. La sala de la izquierda recoge precisamente estos cuadros de más amplitud, digamos de prestigio, con aire conmemorativo u oficial, según el ejemplo del alegórico *Aragón*. No ha de ser fácil que encontremos telas con tantas y tamañas figuras. El ser humano, con una larga topografía de rostros, es su protagonista.

La segunda sala, no obstante, se dedica a las galerías o pasillos, ensayos de luz, de color y principalmente de espacio, como si el escenario encarnase un antiguo problema que no procede desdeñar. Sigue un bloque intimista, que refiere la propia vivencia, como los nocturnos o los motivos de sueño. O la anécdota de la calle que, a través de la sugerencia de realización, nos conduce a los épicos escultores. Para cerrar con las aguadas. Resulta curioso y enriquece que trate los acrílicos —mayoría de lo que ha hecho— como óleo, como temple o como acuarela, según los casos. Lo que contribuye a la variedad. Lo mismo que las diferentes facturas, de más insistida a más abreviada. Todo colabora a una imagen global, casi a una parábola artística o una densa reflexión sobre el propio quehacer. Que se descubre con más posibilidades que nunca, más libre y abierto, desinhibido, con más dilatada y jugosa paleta, acorde con su energía creadora del presente y también favorable augurio de éxitos venideros. Visita imprescindible a la importante exposición de Aransay.

17 DE DICIEMBRE DE 1987

## Sástago: La Hermandad Pictórica

A través de una cuidadosísima muestra, de carácter casi antológico —aunque en consonancia con la edad de los artistas, abarque solo 16 años—. Sástago nos replantea uno de los fenómenos más curiosos de nuestro cotarro artístico: el de la Hermandad Pictórica. Ya conocemos a Vicente y Ángel P. Rodrigo, cuya trayectoria, que escapa de los límites locales, he seguido muy atentamente desde los orígenes. Ellos hablan de una evolución atípica, porque en un determinado momento abandonan la vanguardia para ensimismarse y, en simultáneo, volver al sano de lo real y al gozo en el trabajo preciso. Pero lo que es, sin duda, un hito para ellos, entra también en la circunstancia que atraviesa al devenir contemporáneo general. Del que sirven como ejemplo.

Quiero decir que en el curso de los 70, a la vez que se produce entre nosotros la cúspide vanguardista, se encuentran ya los gérmenes de una nueva postura para superarla. En tal contexto encaja la Hermandad, aunque sus miembros sean individualmente originales y hasta inconfundibles. Creo que la exposición, con un montaje ordenado al que corresponde un catálogo bien hecho, permitirá comprobar lo

que antecede. Se abre con un panel informativo, para luego, en el patio, recibarnos con algunos «volátiles», figuras recortadas, que nos introducen en el primer cuatrienio (1970-1974), cuyo desarrollo se sitúa alrededor del núcleo central. Andaban los Rodrigo entonces por las proximidades del «pop», con mucha gracia y no poca inocencia, a base de tonos planos y con bastantes siluetas remarcadas. Podrían referirse al realismo crítico; pero eran más irónicos, si se comparan con el Crónica, por ejemplo, y menos políticos, con menos carga de ideología.

Conviene ver los procedentes a 1970, además de la gráfica que se expone arriba, con carteles y otras aplicaciones. El patio, sin embargo, desde la propuesta *trompe l'œil* del laberinto, nos lleva a la segunda etapa, entre 1974 y 1978, que implica la ruptura y la búsqueda de algo más personal. Debo relacionarla con su regreso de la India, ya que hallo regustos exóticos y motivos ornamentales en oro. Quedan también restos ilusionistas. Quizás deba reconocer que, en su día, me costó digerir esa especie de mezcla entre el Tíbet y el Pirineo, con su parafernalia mística. Que más tarde se define, de 1978 a 1982, entre el placer de la factura, la nitidez y la geometría —secreta y visible—, los hallazgos pictóricos y los reflujos naturales, ahora en calma quietud.

Los cuatro últimos años (1982-1986), dispuestos en la sala del fondo, nos dicen que, sin detenerse, la marcha se ha remansado. Desde fechas algo anteriores anoto en mis críticas algunas diferencias de estilo entre los dos hermanos. A Vicente, como norma en tonos fríos, se le descubrirán más ecos orientales, acaso japoneses, junto con estructuras más regularizadas. Ángel, en cambio, prefiere el zigzag y las oblicuas, a la vez que usa colores cálidos y plantea más ambientes. Podrían aludir con tales características, según me cuentan, a sus signos y elementos dominantes: tierra y agua, para Vicente, y aire y fuego, para Ángel. Conviene considerarlo, dentro de su sentido, para personas que se adentran en lo iniciático, que lo acarician. Lo que nos explicará parte de su secuencia, así como el abandono de los primeros enfoques. Una filosofía impregna su quehacer, su minuciosa labor, sería y altamente considerable, en la que, por una larga alquimia, obtienen la esencia pura del paisaje natural.

14 DE ENERO DE 1988

## Los bocetos de Saura para su *Elegía*

En el Palacio de Sástago, en su galería alta y con carácter simultáneo a la Muestra de Arte Joven que ocupa el resto, es decir, la parte baja del patio y las salas, se presentan oficialmente en Zaragoza los bocetos para la *Elegía* de Antonio Saura, aunque, si mal no recuerdo, se habían podido ver ya en Expoaragón 87. Se trata, como es sabido, de los trabajos preparatorios para la pintura del techo de la Diputación Provincial de Huesca, 200 metros cuadrados en su desarrollo definitivo, obra que fue inaugurada el pasado mes de noviembre. Ahora, en lo que aquí se exhibe, tienen también interés considerable las fotografías de Jean Bescós, hechas durante el proceso, así como los vídeos y su instalación-montaje de los que responde Emilio Casanova.

Conozco, por supuesto, el resultado del gran empeño de Saura y había visto igualmente estas notas preliminares, aspectos ambos de los que he ofrecido opinión, más o menos pública, siempre positiva. De lo mucho que se ha escrito al respecto, dentro de nuestras páginas, recordaré el lúcido artículo de Fernando Alvira Banzo en el semanal de 18 de octubre. No pretendo añadir una crítica formal de la *Elegía*, pero es una pieza con la que me siento entrañado, unido de manera entrañable, y sobre la que quisiera hacer algunas precisiones. En primer lugar, por lo que se refiere a su magnitud y transcendencia, insistiré en que constituye, con sus 10 por 20 metros, la mayor obra de Saura, ubicada además en una sede oficial, donde ha de permanecer en el futuro. Creo que Huesca se ha hecho, al recibirla, un formidable servicio de imagen. Que se corresponde con la calidad objetiva.

Alguna «culpa» me incumbe en el asunto y no voy a ocultarla por el juego de relativas modestias. Sospecho, por lo que he vivido, que Saura asustaba un poco (solo en la génesis de la idea) al equipo responsable del edificio. Acaso temían que su fuerza y dramatismo se impusiesen en exceso. Elegir a Saura fue voluntad expresa y eficaz del entonces presidente de la Diputación Provincial de Huesca, Carlos García, cuya postura avalé, desde el principio, dentro de mis funciones de asesor, ayudándole a convencer a los menos dispuestos. Me correspondieron además las primeras etapas del encargo, en las cuales establecí los contactos, hice la propuesta y llevé a Saura los planos con una doble oferta: el techo o un mural más reducido. Le tentó, como esperábamos, la empresa de más riesgo. Y hablamos, si la memoria no me falla, de posibilidades. En ellas el artista incluía ya el uso de color, la apertura (estaba preocupado por el concepto barroco), la multifocalidad, la dinámica y hasta la referencia a su gráfica o a las diversas técnicas sobre papel. Sugeriré que se compare el *Cocktail party*, por ejemplo, con el boceto superviviente de los 10 ensayos.

La iniciativa del anterior presidente, en cuyo mandato casi se llevó a término, ha sido recogida con entusiasmo por la corporación que le ha seguido, encabezada por Marcelino Iglesias, ya que se supo comprender, según pienso, su categoría y altura. El mismo Antonio Saura dijo hace poco, en una paráfrasis de Buñuel, que «... si no era el mejor pintor del mundo podría ser, al menos, el mejor pintor aragonés del mundo». Supongo que se valorará la frase sin malentendidos. Nuestro más ilustre aragonés en el campo de la plástica ha planteado para Huesca su realización de más envergadura.

21 DE ENERO DE 1988

## Enrique Gastón: Girón y su geometría

Es todo una aventura, en cualquier hora y lugar, abrir una galería de arte. Pero ponerla en Jaulín y especializarla en abstracción geométrica requiere un esfuerzo imaginativo, un idealismo y un valor a prueba de bomba. Con ello lucha y se divierte, entre imposibles razonables, Enrique Gastón, que con sus propias manos ha dispues-

to una casa de Jaulín para mostrarnos cuadros, una casa llena de sugerencias, cuyo recinto admite preciosos grabados de Callot, junto a los originales de Lagunas, Mira o Broto. Los Gastón contaban ya con una trayectoria como galeristas, porque dentro del menester anduvieron Rafael, en Estocolmo, y Carmen, en Zaragoza. Esta cerraba, si no recuerdo mal, hacia 1982-83. Los propósitos de Enrique, sea como fuere, parecen algo distintos. Según se practica en varios países europeos, aunque él se inspire más en Canadá, crea una sala de exposiciones con residencia para los artistas. Están previstos, por el momento, doce al año, entre extranjeros y propios.

Resulta imposible, desde luego, ocuparse en esta página de las muestras que se inauguran fuera del recinto urbano de Zaragoza, cuando apenas hay espacio —ni tiempo— bastante para lo que acontece en la ciudad. Solo el carácter insólito del caso aconseja, de modo excepcional, una constancia. Lo cierto es, en otra problemática, que la geometría tiene serios entronques en el abstracto aragonés, y que no se agota en el transcurso del tiempo. A demostrarlo viene José Luis Girón, primera firma que se programa en Jaulín, pintor riguroso que, según lo visible de etapas anteriores, arranca de un paisaje esquematizado, ya muy atento a la construcción y a la luz, para dirigirse hacia desarrollos completamente abstractos.

Creo que Girón ha trabajado con César López Osornio, línea que entronca con la de Vasarely y Le Parc. Girón es de los que unen el espíritu riguroso de las figuras regulares y la pulcritud técnica con la sensibilidad y, por así decirlo, el humanismo. Ello no impide cierto eco tecnológico, sobre todo en las últimas obras, algunas de las cuales me recuerdan fotografías de láminas de silicio con chips grabados. Pero se detectan diversas series. Lo más antiguo que expone se caracteriza por la multifocalidad. Pronto da entrada a las luces centrales y deriva, en lo reciente, hacia propuestas en vertical que parecen pulsátiles, preocupadas por lo perceptivo. Sus colores evolucionan desde el tratamiento por tonos, monocromáticos o casi, a las contraposiciones y contrastes complementarios. Un camino, en fin, que Girón recorre con pausa, cuidadoso, con sentimiento y en veta creativa, puesto que lo geométrico también la permite. Y no poco.

4 DE FEBRERO DE 1988

## Centro de Exposiciones: Gustavo Torner

Exposición cuidada y cumplida, pulcra y elegante, que se valora tanto por su conjunto como por el excelente acabado de cada una de las piezas. Se diría que en ella, en la sala de la CAMPZAR, todo contribuye a una obra única, acorde con el espacio, neta, culta y rigurosa. Sumaremos, sin embargo, nueve cuadros, cinco esculturas y tres series de gráfica, capítulos que convendrá distinguir a la hora del análisis, aunque los tres respondan a un mismo espíritu e incluso descubran similitudes en el desarrollo. Tendría menos sentido, en cambio, el enfoque a través de una trayectoria temporal, pese a que hay datas muy diversas, a partir de 1969 y

hasta 1987. A Torner, por otra parte, no lo habíamos visto en Zaragoza desde 1970, en una muestra doble, y lo de hoy enlaza con lo de entonces sin discontinuidades ni quebrantos.

Sabido es que Gustavo Torner (Cuenca, 1925) fue fundador del Museo de Arte Abstracto de su ciudad natal, junto con Zóbel, y se halla muy ligado a las actividades plásticas de la Fundación March. En su evolución partió del campo figurativo, con sus primeras láminas de botánica, para recoger pronto resonancias impresionistas. Entraría luego en el informalismo. Y hubo otras etapas. Pero aquí, cuando expuso en el 70, andaba ya por caminos muy próximos a los de ahora. En lo que trae encontraremos mucho, sin duda, de recapitulación, sin que ello signifique merma de su creatividad. Dentro de una limpia geometría —que evoca a veces recuerdos de Mondrian, aunque combine los tonos planos con otras posibilidades, incluso táctiles— nos presenta diversas variaciones. Considera, por ejemplo las de colorido, como el paso de los tres primarios al gris en una *Noche oscura* que avanza también hacia la claridad, hacia la luz mística, a la vez que introduce materiales distintos: feldespatos, arena y hasta la raíz de un arbusto.

Entre lo más antiguo de su pintura se incluyen *Los cuatro cuartetos* (1978), a modo de políptico, y *Rothko funerals*, este en el carácter más cálido y trágico del repertorio. Pero hacia el final, en *No* se cierra un paréntesis con la misma inclinación al dramatismo. Dentro de sus fronteras Torner equilibra la medida regularidad con los factores expresivos, como materia y texturaciones, colores suaves —tipo pastel— o algunos límites-tablillas. Lo escultórico se relaciona con el plano a través de los cuadros y de las formas rectangulares áureas, así como por los triángulos en que estas se dividen por la diagonal. Hay notas tan rotundas como *El elogio de la locura* y otras, menores, que podrían considerarse bocetos. Todas, sea como fuere, resuelven y modulan. Quedan aún, por último, los tres bloques de serigrafías: *Equivalencias*, de 1969, entre la ironía y la metafísica; *Sur-Geometrías* (1972) con su homenaje a los arquitectos, desde Brunelleschi a Mies van der Rohe, y *Japonesadas* (1974-85) que recrea finezas orientales.

Tiene Gustavo Torner el don de síntesis para conseguir la eficacia, el impacto visual, con un mínimo de elementos. Y el de quien, gozándose en la cultura, de la que toma citas y propuestas, piensa en contemporáneo y adopta actitudes actuales. Su exquisito desarrollo formal envuelve contenidos.

18 DE FEBRERO DE 1988

## Sástago: naturalezas españolas

Exposición cuantiosa, de verdadera importancia, en la que se puede seguir buena parte de la trayectoria de nuestra plástica contemporánea. Este colectivo estuvo antes en el Reina Sofía; pero en Zaragoza, supongo que por exigencias de espacio, se ha hecho preciso suprimir muchas piezas del casi centenar y medio que lo integra-

ban en origen. Aun así, lo que resta, seleccionado con acierto, constituye un núcleo significativo y muy eficaz para el propósito que se deduce. El título, *Naturalezas españolas*, acota, junto con unas fronteras geográficas, un tema que cabe relacionar con los géneros y el estudio desde su prisma, tan al gusto del siglo XIX. Pero creo que, en este caso, se superan las limitaciones previsibles.

Las coordenadas de tiempo, por lo pronto, entre 1940 y 1987, nos hablan de un arte próximo, si no rigurosamente actual, por lo menos posterior a la Guerra Civil. Convendrá volver sobre ello más abajo, ya que se impone ahora ocuparse de la temática. Naturaleza, aunque en su seno quepa cuanto queramos endosarle, sugiere dos géneros preferenciales: paisaje y bodegón, como si dijéramos viva y muerta. Por paisaje se entiende el cuadro que representa un exterior natural, mientras que el término bodegón, que arranca en principio de la luz de bodega o taller, se identifica pronto con las descripciones de objetos inanimados, como cosas, vegetales o animales ya muertos, en muchos casos vistos como comida. El modo de plasmar esos asuntos implica, sin duda, la sociedad desde y para la que se realizan. Pero no insistiré en las reflexiones. Recomendando, como puntos de vista diferentes, los textos en catálogo de Julio Caro Baroja y Francisco Calvo Serraller.

El mismo Calvo Serraller y Ana Vázquez de Parga, comisarios de la muestra, indican en la introducción que, sin renunciar a la perspectiva histórica, quieren complementarla incluyendo también el momento en que «... la dinámica vanguardista quiebra, en el fondo y en la forma, los géneros y los cauces de expresión tradicionales». Calvo Serraller ha utilizado ya otras veces el término vanguardia en un sentido amplio —véase *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*— perfectamente admisible, por más que la ignorancia de algunos, irresponsables en ciertas funciones, descalifique tal uso. Se compartan o no, es necesario respetar los planteamientos del prójimo, cuando no se demuestran falsos o irrazonables. Pero bueno será, tras las cuestiones de principios, volver al hilo del asunto.

Si el visitante solo espera pintura o escultura tradicional, pudiera sorprenderse desde la entrada, frente a los montajes del patio, como el que presenta Schlosser o los de Pasos y Villelia. Quizás aquí y en la sala del fondo se encuentre lo más «moderno». Pero la exposición ha sido organizada a través de un ingenioso juego de preposiciones (ante, con, contra, sobre y tras la naturaleza) que encarnan períodos sucesivos, en cuatro décadas, de 1940 a 1980, a las que se añade la etapa de 1980 a 1987. Empiécese por las salas de la derecha. Hay un bloque previo en el que no sé si dejar solos a Solana y a Dalí o adjuntarles un Benjamín Palencia que también figura en la fase siguiente.

Dicha fase. 1940-1950, hace necesario referirse a Pancho Cossío, Ortega Muñoz, Caneja, Zabaleta, San José, Barjola, Martínez Novillo, Redondela y Álvaro Delgado, para terminarla con Francisco López Hernández y Antonio López. Entre 1950 y 1960 selecciono a Ferrant, Tàpies, Ràfols Casamada, Chirino, Rueda, Guinovart, Mompó, Lucio Muñoz, Saura y Hernández Pijuán. Siguen, de 1960 a 1970, Sempere, Alfaro,

Gordillo, Alcaín, Arroyo, Úrculo, el *Crónica*, Nagel y Rosa Torres. Sobre la naturaleza (1970-1980) se caracteriza bastante con Canelo y Miquel Navarro. Y bastan, para los próximos compases, Quejido, Pérez Villalta, Campano, García Sevilla, Sicilia y Plensa. Desearía explicar en qué consisten las actitudes ante lo externo. Estimo, sin embargo, que la propuesta se ofrece así por un recurso de orden o sistema, que considero legítimo. Desarrolla, en todo caso, una evolución bien detectada, con obras de primer orden.

25 DE FEBRERO DE 1988

### Costa-3: Jesús Solanas

Entendemos por linografía, como es sabido, la obra gráfica realizada a partir de una plancha de linóleo, con un sistema similar al de los grabados en madera, en relieve, para que tome la tinta en las zonas reservadas. Con este único procedimiento, que necesita una matriz distinta para cada uno de los colores, presenta su exposición el bilbilitano Jesús Solanas Donoso, artista que pasó en su aprendizaje por la Escuela de Artes Aplicadas y por la de San Fernando, ambas de Madrid. Estuvo también, como catedrático de Dibujo, en Zaragoza; pero ha vuelto por fin a Calatayud, donde actualmente reside. Pocas dudas caben sobre su manejo de la forma y sobre su fidelidad a lo que lleva entre manos.

Porque el lenguaje de lo que hoy cuelga en la Costa-3 parece derivar muy directamente de la técnica que utiliza, así como de los predecesores conocidos en la misma o en la muy próxima xilografía, aunque con esta existan en la práctica diferencias de algún monto. Debo insistir, en todo caso, sobre las semejanzas entre la propuesta de Jesús Solanas y, por ejemplo, la de Marechal. Tampoco son ajenas la de Munch, las de los expresionistas alemanes, la de los grabadores revolucionarios mexicanos o la del mismísimo Guayasamín. El maestro de la pintura ecuatoriana se reflejará en algún rostro iracundo o en manos potentes, próximas. Pero esto no es un recuento de influencias que acaso desconoce el propio interesado, sino una manera de orientar la visita. Solanas tiene su estilo, con base en ciertas esquematizaciones geométricas, dentro del poso poscubista, y en una línea cuyo registro refleja el material en que fue trazada.

Trae Solanas estampaciones a una (las menos) y a varias tintas. Las primeras suelen ir sobre papel color. Y hay otras, entonadas, que cursan hasta con tres: dos azules y el negro, pongamos por caso. Se comprende que desde aquí y desde su aguda expresividad Solanas apunte intenciones que incluso sugieren, en algunas piezas, problemáticas por encima de la descriptiva. Pero los géneros cambian mucho. Solanas no se limita a la figura, puesto que entra en naturaleza muerta y en paisaje, si bien en los seres humanos halla bazas más enérgicas. Tiene garra y se apoya debidamente en el vehículo de su trabajo.



10 DE MARZO DE 1988

## Sástago: escultura española actual

Anda la escultura de muy buena guisa por nuestros lares. Esto no ha sucedido siempre, ni mucho menos, porque hubo épocas en las que costaba encontrar algo que valiese la pena. Pero hoy, afortunadamente, es distinto. Los de casa saben aquello que se cuece por el ancho mundo, mientras que los foráneos nos visitan y dan fe de lo que por ahí funciona. Recuérdese el Premio Pablo Gargallo que, junto a la colectiva que ahora nos ocupa y la ya próxima del «Itinerario» —que se habrá abierto, en los depósitos del Pignatelli, cuando aparezcan estas líneas—, proporciona todo un panorama, lúcido y valiente, de lo que el volumen da de sí en nuestro país. Supongo que alguien responde de estas sabrosas culpas.

No siempre se ha de criticar la política de las instituciones en materia de plástica. A sus técnicos, junto como a quien decide, atribuyo el notable incremento, en calidad y número, de lo que se da a conocer. Y es digno de verse que las entidades públicas tomen partido por lo nuevo y no por lo caduco, sin que tampoco les ciegue un fetichismo de novedades. Creo que la «escultura española actual» lo demuestra cumplidamente. Su selección y seguimiento, en los que colaboraron Sástago y el Museo Pablo Gargallo, se han hecho desde aquí, con sentido y sin miedo. Son autores de la idea Alfredo Romero y Pablo Rico, para cuyos textos en catálogo recomendaré atentas reflexiones. Ayudaron a coordinar, en una empresa nada fácil, Ángela Orleans, María Jesús Tudelilla y María Teresa Luesma.

Para quien, como el que firma, suele quejarse de los montajes inadecuados, será un placer decir que las piezas se hallan muy hábilmente dispuestas, con conocimiento y gusto, dejándolas respirar, sin temores al vacío. Convence ver en cada sala, aislados, tres o cuatro originales que la llenan sin agobio. Los planteamientos, por lo demás, aparecen muy diversos, como es lógico, pero no les falta un nivel común de modernidad. La apuesta es, dentro de nuestro orden, por lo que hoy se valora en los ámbitos internacionales. Otras veces me he referido ya al modo en que estas alternativas redefinen el concepto mismo de lo escultórico.

Sigue sin haber demasiada labor en piedra, aunque Belloti utilice la de Calatorao en sus «ensayos» y se descubran las hermosas calidades del granito, que se combinan con pie de madera, en el sexual obelisco de Manuel Paz. Incluso escasea la talla en su carácter más extenso, en el que cabe el irónico nogal de Leiro y la sugerente oferta de Calero, si bien este mezcla posibilidades. Si busco los demás aragoneses me resulta muy rotunda la «cuerda» de Arrudi; siempre con asumido eco de vanguardias, la obra de Ibáñez, y de corte intelectual, bien pensada, la de Sinaga. En el conjunto varios se apoyan sobre la mezcla de materiales, como son el hierro y la lona para Cotanda; hierro, plomo, escayola, cristal y porcelana para Jordi Colomer, o acero, madera y escayola para Moraza. Dominan lo metálico y lo constructivo, aunque tampoco falten vertientes distintas.

Lllaman la atención algunos estilizados diseños, como el de Catania, el ágil perfil de Sergi Aguilar o al reflejo populista de Lllauradó. Igualmente, los objetos de Badiola, Bados e Irazu. Y muy en particular los agresivos *Fuegos* de Gabriel. O disposiciones espaciales como la de Eva Lootz y hasta la «escalera interrumpida» de Ángeles Marco. No olvido la justada metáfora de Miquel Navarro, ni la más terrible de Carlos Pazos. Tampoco la potencia de Susana Solano, la óptica de aguas en el galvanizado de Romero o la sensible fibra de vidrio en el manejo de Emilio Martínez. Quedan aún el misterio de Manuel Saiz y los específicos lenguajes de María Luisa Fernández, Víctor Blasco, Schlosser o Riera i Aragó. Balance, en fin, de abundante y actualísima entidad.

17 DE MARZO DE 1988

## Museo Gargallo: Ricardo Calero

En repetidas ocasiones me he referido a los nuevos presupuestos de la escultura, así como al panorama que de ellos hemos podido obtener en Zaragoza durante los últimos meses. Tenemos hoy, por ejemplo, en simultáneo, el colectivo joven de Sástago que comenté la semana pasada—; el «Itinerario», en los Depósitos del Pignatelli, y la individual de Ricardo Calero, que ocupa el Gargallo. Este artista, por cierto, participa también en las otras dos muestras. Lo que permite apreciar la coherencia de su obra última. Verdad es que a Calero lo hemos visto bastante en notas sueltas, pero no exponía él solo desde 1983, desde aquella secuencia en que estudiaba, con tres fases, la superficie, la textura y el color. Desde allí, si bien se mira y se conocen las etapas intermedias, podrá detectarse una trayectoria llena de sentido.

Porque Calero, aunque ahora se haga más conceptual y menos realizador, menos tallista amante de la madera y más propenso a construir, al *assemblage* de materiales varios, guarda aún muchos recuerdos de sus experiencias anteriores. Quizás por eso conserva todavía un soplo pictórico, un sentimiento que impregna la idea, un registro sensible en las terminaciones. Por lo mismo, aunque una y construya, le queda un regusto táctil y unos abundantísimos valores visuales, como pátinas, requemados y calidades, en fin, que solicitan al ojo. Y posiblemente a la mano. Pero no conviene olvidar el espacio, ya que se trata de instalaciones, de montajes, sin que lo sean exclusivamente o sin que abandonen por completo otras vías. Bulle su inquietud creativa.

Dentro de una cierta unidad, desde luego, se descubren diferencias entre el *Espacio acotado*—con el motivo de cerca e interior, tan insistente en Calero— y el *Llanto mudéjar*, mural transformable, próximo a la esculto-pintura, que incide en el ámbito desde un plano. Y me limito a dos polos, puesto que tampoco son muchos los originales. Calero se sirve de madera, hierro, piedras y diversos reciclados o elementos pobres para configurar sus límites y sus características formas enrolladas o fálicas. Traza así un repertorio que cabe entender como de signos, hasta cierto punto icónicos, para su *Viaje ritual*, título de la exposición, que acaso alude al camino entre las realidades urbanas y el estudio, el pensamiento. Parece preferible, en este caso, hablar de símbolos, antes de referirse a una tendencia concreta como el surrealismo. O al menos conviene considerar, según sugiere Pablo Rico al presentarnos a Calero, las

matizaciones sobre la presencia de lo inconsciente en su obra. Que se halla inmersa en la modernidad, sin duda, pero desde una intrahistoria. Y con un lenguaje propio, de los que solo sintetiza la práctica

17 DE MARZO DE 1988

## Escuela de Artes I: Ignacio Mayayo

Aún aprendo. El mismísimo Goya ponía estas palabras al pie de uno de sus grabados con la efigie de un viejo. Porque no hay desdoro en aprender, ni nadie alcanza las cumbres de la sapiencia sin esforzarse. Por eso tranquiliza encontrar gentes como Ignacio Mayayo que lo reconocen, trabajan lo suyo y en cada momento se plantean nuevas dificultades. Acaso por encima de otros más asentados, prefieren continuar en rodaje, en pleno ejercicio. Y el rango de profesor —lo es de la escuela cuya sala ocupa— no le impide estudiar la obra del prójimo, la que dejaron los maestros o cualquier invento donde haya asunto que lo valga. Véase lo expuesto. Ignacio Mayayo «se lo curra» a modo, sin trucos.

Hace poco le vimos una pequeña muestra en la Infanta, de carácter individual. Y antes, con más envergadura, estuvo en una semicolectiva de la CAMPZAR, en 1985. Por entonces y en conjunto, andaba con precauciones expresionistas, por lo que cité, como referencia, los nombres de Grosz, Munch y Kokoschka. Pero hoy parece volver al seno del realismo que ya antes, contiguo a lo surreal, fue campo de sus experiencias. Dudo, sin embargo, que le interesen ahora las realidades más o menos mágicas o el híper, tipo un Antonio López, y más bien pienso que se inclina por los históricos flamencos, con sus recursos puestos al día en temas e intenciones. La exposición, sea como fuere, resulta de cierta complejidad, ya que consta de 9 óleos, 4 acuarelas, 8 dibujos de paisaje y unos cuantos apuntes de figura.

Todo se apoya en lo natural. El último bloque tiene un planteamiento de estudio relativamente rápido para sus actitudes o posturas. Las vistas urbanas, en cambio, sobre todo las que van a lápiz duro, más que las realizadas con lápiz-pastel, ofrecen una labor mucho más lenta. Que se hace pacientísima, de chinos, limpia y llena de pormenores, en *Zaragoza. Casco viejo*. Mientras que con el agua, en campo libre y con técnica rápida, fresca, recuerda un poco a los paisajistas de la segunda mitad del XIX. Claro que el punto fuerte y los problemas se halla en el óleo.

En este capítulo se aprecian algunas desigualdades de factura e incluso de pasta. El retrato se sitúa entre lo más rotundo y suelto. Pero las notas teatrales (sobre El Grifo o sobre el grupo de la escuela) proponen aspectos más rígidos, aunque también es cierto que se trata de composiciones difíciles, con varios personajes y notables escollos de luz. Porque también para ella enfrenta Mayayo la realidad, aunque la interprete en función plástica.

Otra vez trae ecos del pasado. Tal vez del barroco de los Países Bajos, de Rembrandt o de Vermeer, con las distancias que se quiera. Pero, desde cualquier base, Mayayo crece y mejora, se hace progresivamente con las iluminaciones y el color, con el procedimiento. Como antes la línea, cada cosa se la gana a pulso. Así es oro todo lo que reluce.

25 DE MARZO DE 1988

## Escuela de Artes I: Izaskun Arrieta

Sin perder su fuerza, su impulso gestual, activo y vitalista, la aragonesa Izaskun ha cambiado bastante desde que conozco su obra e hice su primera presentación en plaza. Pero no voy a remontarme a los orígenes conocidos. Y sí quiero, en cambio, constatar que su trayectoria, que conduce desde el comienzo hasta hoy, era ya rica en cambios cuando Izaskun expuso en la CAMPZAR, en la semicolectiva de 1984. Por entonces la encontré, respecto a lo anterior, más lírica, más suave. Acaso para agredir menos el soporte, había cambiado la madera por el lienzo, a la vez que presentaba una notoria disminución de los negros dramáticos del período inmediato, hasta el punto de que casi me pareció un homenaje al blanco neto, ahora aún frecuente, incluso como fondo en reserva, bien visible.

Sea como fuere, si tomamos en conjunto lo de ahora y lo referimos al pasado en bloque, encontraremos la pintura de Izaskun más clara y colorista que antes, aunque también al principio tuviese cierto interés por el segundo aspecto. Además, los cuadros me parecen de mayor apertura, como si ese abrirse, junto con la nueva paleta, reflejasen un distinto mundo que sale al exterior, una recuperada alegría. Pero no entraré en interpretaciones psicológicas, que solo apunto en la medida de su evidente presencia, material y detectable, en la obra expuesta. En la que tampoco encuentro muy legibles temas figurativos, sino más bien alusiones a espacios y modos de disponer que pueden sugerirnos alguna cosa o idea. E incluso esto resulta desigual de pieza a pieza, desde la *Luna*, por ejemplo, al *Géiser* o la *Penetración*.

Casi siempre —tal vez salvo en una de las telas grandes— hallaremos composiciones equilibradas, que sujetan, de algún modo, la energía de los movimientos y ritmos curvos. Izaskun, desde luego, mantiene el libre impulso a la hora de hacer. Creo que ha descendido, en cambio, su gusto por las texturas e incluso por las zonas veladas, como contrapartida del enriquecimiento del color. En el que admite recién descubiertas posibilidades cálidas y hasta tonos metálicos, como los oros. La última data, que nos recibe al entrar, da cuenta de una cierta dulcificación. No sé si esta le conviene, pero supone un camino explorable que Izaskun, siempre pintora, debe recorrer a su antojo. De momento, para que no haya dudas acerca del nivel, ofrece una valiosa muestra.

21 DE ABRIL DE 1988

## Zarauto: Póstigo y su doctor Govantes

Este magnífico Augusto Govantes, entrañable y corpulento psiquiatra de cabeza piriforme y papada solemne, nos tiene deslumbrados, hasta tal punto que, por el interés de sus muchos contenidos, corremos el riesgo de olvidar la mano hábil que nos los hace visibles. Aunque me consta que no ha de ser así, en definitiva, que nadie

confundirá las virtudes de Govantes con las de quien lo dibuja, bueno será que el crítico especifique su escala de valores. Me gusta Govantes porque está bien hecho, y está bien hecho, entre otras cosas, porque demuestra su eficacia para comunicarnos lo que desea. También, sin duda, y como base necesaria, porque son correctas las relaciones entre sus elementos formales, el tema y la intencionalidad.

Antonio Postigo es un dibujante con calidad y de considerables recursos. Acaso debería calificarlo, puesto que lo merece, de pintor; pero creo que aquí y ahora predominan los fundamentos de línea. A partir de su debut individual en 1982 —en el que demostraba, dentro del mundo del cómic, su ágil uso de distintos vehículos— ha expuesto en varias colectivas y realizado importantes trabajos profesionales, entre los que destacan algunos aparecidos en *Heraldo de Aragon*, como las *Sombras chinescas* o el *Gabinete del doctor Govantes*. Para ambos Postigo colabora con Juan Bolea, en una felicísima simbiosis, ya que, pese a la independencia de texto e imagen, hay un acoplamiento de tal categoría que resulta difícil atribuir a uno u otra cualquier tipo de prelación.

Claro que Govantes, como las personas que viven, evoluciona. Se advertirá, por lo pronto, alguna cuestión técnica. Postigo admite en este campo un carácter mixto de bastante diversidad. Pero, al principio y en conjunto, dominan la pluma y el grafismo, mientras que luego se impone el trazo de rotulador. Parece que, al iniciar la secuencia, Postigo busca una mayor descriptiva de pormenores que ayude a definir, mientras que luego procura una síntesis de formas, que cursa con tonos planos, a fin de propiciar mejores reproducciones impresas. Aunque, si lo necesita, puede volver al juego de tonos y al detalle. Quedan además los inéditos de diferentes fechas, a lápiz o a tinta. Véase, por ejemplo, la presentación del personaje. En la suma el protagonista es unas veces más real y otras se acerca a la clave caricaturesca. Durante su trayectoria, sea como fuere. Postigo hace crecer el color, que va a más vivo y luminoso, en paralelo con las simplificaciones. Pero no se queda en una posibilidad. Afina su factura y regresa al origen: el de una excelente mano de ilustrador.

5 DE MAYO DE 1988

## Depósitos del Pignatelli: Carl André

Es frío y puede dejar helado al público. Pero a estas alturas no voy a discutir la validez del *minimal*, sobre todo porque, pese a quien pese, el fenómeno ha sucedido y tiene implicaciones muy variadas con otros movimientos anteriores o que inmediatamente lo siguen. Aunque las etiquetas resulten peligrosas, añadiré, como medida informativa, que el catálogo de la colección Sonnabend, expuesto hace poco en Madrid, definía el arte mínimo o de estructuras primarias sobre la base de dos requisitos: que los materiales no se transformen y que su presencia no suscite imagen o metáfora alguna. Por ahí anda, sin reducirlo a un simple nombre, la práctica de Carl André (Quincy, Massachusetts, 1935), un trabajo que, en el caso que nos ocupa, desarrolla

con planchas de hierro de un metro de lado, a manera de módulos repetitivos, que sitúa en el suelo de los antiguos depósitos de agua del Pignatelli.

Esta tendencia, también llamada «ABC art» o «cool», tiene manifestaciones bastante distintas, aunque sus partidarios, en conjunto, prefieren formas o volúmenes elementales, como paralelepípedos rectos o cubos. Se hallan así próximos a la estética de algunas de las primeras vanguardias, sobre todo a la del suprematismo y los constructivistas. Carl André se incluye, en concreto, entre los que proponen obras de carácter variable, para ser expuestas en lugares diversos. Y ahí radica parte del problema. No conozco el sitio para el que fue concebido el montaje; pero quedaba divinamente en el Palacio de Cristal de Madrid, donde estuvo hasta hace poco. Ahora no parece lo mismo con un espacio menos abierto y ágil, más modulado ya, de suyo, en naves. Y falta el contraste de color que se producía entre la clara estructura y los óxidos.

Dentro de nuestros depósitos, las placas se han dispuesto en tres zonas. A la izquierda corre un pasillo de una; a la derecha otro, más corto, de dos, y en el centro, un cuadrado, un rectángulo ancho y un segundo rectángulo estrecho que acentúa la perspectiva. Nada más que lo descrito. El efecto resulta escaso y puede decepcionar. Claro que, por sus propias coordenadas, la obra no apela a lo sensible y se mueve en un campo de conceptos, difícil de comprender para quien no dispone de información previa. Tal vez conviniesen unos paneles explicativos. Pero el gusto es otra cosa que a nadie se obliga a compartir. Se trata de saber que esto existe como arte. Pero el crítico, después de todo, piensa que no es tan gélido como se dice, que algo hay en Carl André, un soplo áureo de proporciones o de amor a la materia, suficiente para que el mínimo no lo sea tanto.

12 DE MAYO DE 1988

## Sástago y Zeus: Antológica de Alberto Duce

Parece que, dentro de su política cultural, las instituciones promuevan este tipo de antologías, como reconocimiento a la trayectoria, ya larga, sólida y establecida, de nuestros más conocidos artistas, como el caso que nos ocupa. Y conviene que estas iniciativas, a modo de homenaje, se produzcan cuando los creadores están vivos, sin esperar a la hora de las alabanzas postreras, casi siempre de tan poco provecho para quien las recibe como para la justicia. Me alegra así que se llenen las salas del Palacio de Sástago con esta nutrida colección del aragonés Alberto Duce (Zaragoza, 1915) cuando el pintor se halla en fecunda madurez. Ciertamente, si ha sido hijo de su tiempo y aporta unas coordenadas generacionales, también es persona del presente y ha hecho un poderoso esfuerzo para no perder el hilo.

A la amplia selección de la Diputación Provincial, con un buen catálogo del que responde, como comisaria, Josefina Clavería, se une la muestra inaugurada en Zeus, con carácter simultáneo, más reducida y solo de obra reciente. Recomendando la visita doble, por lo que puede tener de complementaria, aunque el núcleo principal se encuentre en Sástago. Ya de entrada, en el patio, nos reciben una serie de vitrinas

con dibujos de distintas épocas, varios de ellos preparatorios para cuadros mayores. Este aspecto se completa arriba, junto con trabajos para imprenta y con obra gráfica. Del repertorio aludido destacaré los aguafuertes para las *Soledades*, de Góngora, y para los *Poemas*, de Safo, secuencias ambas con variante de aguatinata, las dos llenas de sensualidad, así como las portadas de *Letras* y otras ilustraciones o carteles de los años 30, esquemáticos y eficaces.

Ocupa la pintura todos los espacios de abajo, a partir del fondo, donde se recoge buena parte de lo antiguo, aunque el montaje no sea exclusivamente cronológico, puesto que hay agrupamientos por tema. Algunos de los primeros pasos como paisajista quedan, por ejemplo, a la derecha. Duce, como ya descubre en los dibujos, atiende con esmero los problemas de luz, pero sus modelados claroscuroistas no le impiden el uso de una línea rotunda a la vez que ágil. Este carácter lineal, de límite, se impone en el curso de la evolución y domina, de hecho, los 20 últimos años de su quehacer. Al principio sus bodegones, género y retratos recuerdan a un Marín Bagüés o a las mejores cosas de Vicente Paricio. O hasta se piensa en Vázquez Díaz, si consideramos desnudos como el que sirve de portada al catálogo. Triunfa la forma y se contiene el colorido. Más cuanto más libre, convence la aptitud de Duce como retratista.

Pronto insinúa la preocupación por modernizarse: Matisse, cubismo, movimiento futurista o Miró. Este se refleja en una nada habitual litografía. Ha de ser Picasso, no obstante, el motor de sus esquemas geométricos y luego la clave de su clara línea. Llegan así los temas paradisiacos de Duce, de aire mediterráneo, en los que el color es mancha que impregna la textura, dulce y grata, frente a la fluidez de las siluetas, también en parte caprichosas, puesto que se originan más en la mano hábil que en la visión premiosa. Con apoyo en el grafista, ducho en las formas, el conjunto pone de manifiesto a un gran profesional, ejemplo para pintores incluso de diversa onda.

19 DE MAYO DE 1988

## Mixto-4: Fernando Lázaro Bello

Últimamente solo habíamos visto obras sueltas de Fernando Lázaro Bello. Porque hace ya bastante tiempo, un par de años, que no presentaba una individual. Y la última fue de pintura, mientras que esta exposición se centra en cinco piezas a base de madera y hierro, que se han de considerar prioritarias respecto a los cuadros, siempre sobre papel, cuyas formas parecen derivarse en ocasiones de las propuestas en bulto. La muestra resulta algo corta por número de originales, pero de indiscutible interés y gancho. Se comprende el deseo de que las obras respiren, aunque el capítulo pictórico se quede un poco en simple complemento, en recurso para arropar el núcleo más fuerte, sin que en tal juicio haya de incluirse todo lo que Lázaro cuelga.

El párrafo anterior no trata de darle una de cal y otra de arena, para ser constructivo, sino que procura dejar constancia de un hecho, la cuantía, a la vez que confirma la calidad e importancia de la obra de Lázaro. Para el volumen se sirve de una carac-

terística mezcla de materiales. Hay un centro de roble o de pino, de vigas o traviesas, con aire erosionado de vejez, que Lázaro cohesiona con cargas e incluso termina con pátinas. Las tallas se rodean o completan con elementos metálicos preexistentes, como flejes o ruedas. Y el conjunto, que combina muy bien, sugiere sensaciones de movimiento, sobre todo en tres casos que son verdaderos móviles. Pero también los demás se relacionan con el círculo, con el giro y con cierto aspecto de máquinas antiguas, como hallazgos arqueológicos de una era industrial. Una vez incluye figura humana, un torso femenino, a manera de corazón-eje para su monociclo.

Pronto advertiremos que gran parte de la pintura se relaciona con los mismos desarrollos. Y parece que se deduce de ellos, más que haberles servido de esbozo. Pero también enlaza con lo que conocíamos de Lázaro. Parte de un trabajo serio e intenso en el soporte, con uso de técnicas mixtas que suelen acabar con pastel o carboncillo para el dibujo de los motivos. Hay un sabor matérico en las preparaciones, sobre las cuales admite incluso *collages* de cartón ondulado. Pero los grafismos o gestos expresivos campean libres. El aspecto queda más simple que en etapas anteriores. Y también más sobrio, ya que, sin reducir mucho el colorido, Lázaro prefiere ahora un tono dominante, con las justas e imprescindibles notas para contrastar. Las dos facetas que ofrece Lázaro, pese a sus semejanzas, pueden ser independientes en lo plástico. Ambas, sea como fuere, tienen entidad, demuestran conocimientos y son creativas.

19 DE MAYO DE 1988

## Museo de Zaragoza: Fernando Malo

Se diría que estamos ante una exposición doble, casi ante dos, aunque ambas consistan en cerámica hecha con procedimientos parecidos. Fernando Malo ha dispuesto sus murales, más pictóricos, en la primera mitad de la sala —que ha sido renovada y pintada, por cierto, con lo que parece más luminosa—, mientras que en el fondo sitúa las piezas de bulto, que constituyen una especie de homenaje a la jarra. En esta segunda iniciativa estaba previsto que participasen algunos compañeros; pero, por lo que había en la inauguración, solo respondió Fidel Ferrando. Queda Malo, por ello, como responsable casi único. Y defiende de sobras su papel en las dos facetas elegidas.

Como todo el resto de lo que presenta, los plafones cursan con gres, vehículo favorito de Malo, aunque incluya pequeñas notas de porcelana (vitrificación completa) que en algún caso le sirven para unir elementos. Los originales más antiguos contrastan la gama cálida y las texturas del refractario con las zonas vidriadas. Luego sube el color, y los engobes azules y blancos, los cobaltos y los caolines, promueven un aspecto de pintura, a la manera de un abstracto cuyos hallazgos parecen perfectamente traducibles a esta técnica. No importa tanto, a fin de cuentas, con qué se pinta una obra, sino lo que de ello resulta.

En el fono del local y alrededor de un vaso o cacharro auténtico, de torno, se exhiben toda una serie de ensayos sobre recipientes imposibles. ¿Qué es lo indispensable para que una jarra lo sea? Hay, desde luego, fracciones formales, como la pan-



za, la vertedera o el asa, pero estas toman distinto sentido si se despojan de su función específica. Surge así una curiosa experimentación de volúmenes escultóricos. Malo los realiza a partir de láminas, con gres y con engobes del mismo tipo que los arriba indicados. Súmense, para terminar, salpicaduras, improntas o trazos. Desarrollos o colores subrayan uno u otro integrante y apuntan una multitud de posibles caminos. Malo trasciende la artesanía, en la que se apoya, para emprender experiencias plásticas de rango mayor.

2 DE JUNIO DE 1988

## Miguel Marcos: Andrés Nágel

Queda movida, variada, la exposición de Andrés Nágel en Miguel Marcos. Con sus distintos elementos, sean pintura, escultura o gráfica, llena bien el espacio disponible, en una oferta convincente por varios conceptos, todos los cuales contribuyen a una imagen conjunta del artista. De Nágel, hasta ahora, solo habíamos visto aquí aportaciones a colectivas, la más cuantiosa en 1985. Esta es su primera individual en Zaragoza. Y parece haber querido, por ello, presentarla con un amplio abanico. Lo más próximo a lo que le conocíamos, a su *Torso en marcha*, por ejemplo, se encontrará en los volúmenes exentos de poliéster, terminados con superficie reflectante de tono amarillento. Véanse los dos de la entrada, dinámicos, con modelado más hecho que el del resto de la muestra. La tercera pieza de este tipo, una especie de metáfora o sinestesia musical, enlaza con otros bloques.

Relaciono lo dicho con el carácter de humor o ironía que apuntan los planteamientos en acero cortén, cinco en suma, más proclives a la idea, más simples. Forzosamente, por la naturaleza de su materia básica, que viene en planchas, han de partir del plano que, si conviene, rompen y alzan. Todavía hay otro caso de bulto completo en poliéster, pero pintado al óleo, con un tema de artista y cuadro, en el que se levantan perfiles. Este sistema liga bien con el de los asuntos taurinos, en particular con uno de ellos que supone rememoraciones cubistas. El motivo del muerto trae un recorte de la resina plástica en plan marquetería, como si de madera se tratase. Entramos así, por lo demás, en las obras adosadas. A Nágel le interesan mucho las superposiciones. Por lo que será coherente, el uso de *collage* con recortes, diversos papeles, telas y otros elementos.

Queda aún el capítulo de los aguafuertes, que técnicamente podría derivarse también del *collage*. Pero su tratamiento se sale un tanto de las restantes direcciones. Acaso se trata de su descriptiva, puesto que aborda estatuas de argumento clásico, cursadas en una suerte de romanticismo que el gesto hace entender como contemporáneo. Aparte ya del estudio de procedimiento. En un balance global, si se compara con lo anterior, Nágel juega hoy más con las formas y con los sucesivos estratos. También con el colorido. Viene con inventiva, versátil, con capacidad manualizadora, con gusto y gracia.

29 DE SEPTIEMBRE DE 1988

## Ana Pérez Ruiz, en la Aljafería

Creo que Dánae, si atendemos a un orden cronológico, es el último cuadro de Ana Pérez Ruiz en su exposición de la Aljafería. Culmina con él un bloque de obra que la artista ha titulado «Paseo por la pintura, la vida y la muerte», en la medida que representa un trayecto de crisis, casi de ciclo vital, tanto en los aspectos plásticos como en los personales, polos que no deberían considerarse el uno sin el otro. Pero no incumbe aquí al crítico, salvo por lo que tiene de sugerencia que facilite la lectura, ocuparse del doloroso acontecimiento que oscureció la alegría creadora, fresca y lúdica, de Ana Pérez Ruiz. Dejó escrito en el catálogo que una nube negra había barrido los recreos. Pero ahora, desde su seno tormentoso, llueve fecundidad sobre Dánae.

El haber hecho su presentación, con un examen algo más extenso de la obra, me inclina a no apurar demasiado los análisis estructurales. Pero debo decir, con todo, que la actitud de Ana me parece ejemplar. Abandonó en otro tiempo la pintura y vuelve a ella. Para lo que elige lo más pictórico que conoce. Tomo el óleo y la tela —boceto o dibujos aparte— y dirige su mirada a los maestros: a Velázquez, que lo es por excelencia; al Goya trágico; al Greco, como nexo de unión con Italia, y al padre Tiziano, de la colorista Venecia, ducho en colores. Los grises velazqueños o los fuertes contrastes del aragonés han de conducir, de este modo, a un nuevo y cálido renacimiento. Regresan así los rasgos individuales, antes ausentes, así como el desnudo y la sensualidad en el decir.

Se entenderá que estamos ante un *après* con todas sus ventajas y problemas. Da al público, por lo pronto, las facilidades del reconocimiento. Pero también proporciona a la artista motivos, composiciones o referencias de tonos y de luces. La impulsa, pero le hace asumir un riesgo. Porque no se trata de copiar lo difícilmente imitable, sino de digerirlo y hacer algo propio.

Requiere saber mirar hasta conseguir carne para nuestra carne. Supongo que nadie piensa otra cosa sobre la exposición de Ana Pérez Ruiz. Véanse, como ejemplo, los espacios que Ana estudia con atento y penetrante interés. El vacío parece además, para ella, como un símbolo de la muerte, de la ausencia. Pero es el lienzo, pongamos por caso, el que explica las relaciones entre el perro de Goya y las piedras-distancia de un jardín Zen. Aún hay infantas que cantar, porque aquí y ahora viven en nuestros ojos. Ana Pérez Ruiz lo explica con lucidez al entregarse de nuevo a los pinceles.

29 DE SEPTIEMBRE DE 1988

## Spectrum: Brian Griffin

Dentro de su línea, a base de fotografías importantes, Spectrum nos presenta en esta ocasión la obra de un retratista: Brian Griffin. Su labor es efectivamente el retrato, pero realiza este de una forma original, puesto que el personaje se define con el

ambiente o los accesorios que le rodean. Demuestra el autor, por otro lado, mucha ironía. Así, ya desde el título, el protagonista comparte su papel con la actividad profesional que desempeña, en un juego de referencias visuales y bromas. Claro ejemplo es el del jefe de ventas de una empresa de ingeniería (se especifica todo ello en el título) que mira una pelota de golf con pose propia de Hamlet.

La técnica le proporciona un repertorio más que suficiente para apoyar esos escarceos, lúdicos, aunque no carentes de crítica, y no es remiso en acudir a cualquier recurso que considere necesario para exponer sus interpretaciones. Véase la imagen de *Thomas Sech. Abogado*, en la que la figura gigante se superpone a la de un moderno bloque de oficinas, para resaltar la importancia del hombre y de su profesión, entendida esta con un claro sentido grandilocuente. Lo realmente llamativo se halla en la habilidad para plantear efectos luminosos. Sus claroscuros, siempre muy marcados, se resuelven con gran limpieza. Los utiliza tanto para que capten y dirijan nuestra atención, como para facilitar la sorpresa. Así sucede con las caras que aparecen como una mancha blanca, por exceso de luz, y logran una extraña dualidad al reflejarse en un espejo, y con el enfrentamiento entre la mano iluminada y la sombreada, que conforman una cámara imaginaria de director de cine.

Se trata de un retrato en el que subyace, aún con apariencia clásica, un gran poso de creatividad artística, de muy alto interés. La oposición entre lo formal y la intención teórica da lugar a una dicotomía fecunda. Las concepciones de Brian Griffin en el terreno iconográfico aportan un elemento decisivo a la hora de dar cuerpo a sus originales. Estos nacen en la mente antes de que los enfoque el objetivo.

15 DE OCTUBRE DE 1988

## Escultura en la Aljafería

Uno de los artistas ha plantado su red frente a las murallas, por pensar —acaso— que más valía quedarse fuera que perder el respeto al edificio y llenar el recinto con pisapapeles en forma de figuritas como varias de las que se pueden ver en el patio. Y no me refiero, claro está, a que se prefieran obras abstractas o descriptivas. Porque en el segundo capítulo hay notas tan dignas como la de Francisco Rallo o como la estilización de Lamiel. Incluso el juego ilusionista de Roures Saura tiene su sentido y vigencia. El problema es de los que quieren y no pueden, de los que se agarran a lo clásico sin saber darle réplica, con blandura y sin entenderlo en absoluto.

Con lo dicho se explican algunos de los pequeños y débiles monumentos que últimamente pueblan Zaragoza, de los que deberíamos pedir responsabilidades. Pero este es asunto que incumbe también a los artistas en su vertiente asociativa. Porque ellos —no solo los críticos y las galerías o los técnicos— participaron ya en un sistema para evitar desafueros. Recordaré el «espíritu de Panticosa», los acuerdos mayoritarios de pintores y escultores y, por último, la comisión de seguimiento nombrada para las entidades públicas. No obstante, entramos con ello en otra historia. Y la colectiva

tiene ya, sin ramificaciones, suficientes puntos de interés, desde el montaje de Arrudi en la entrada. Igual que este lo han entendido muy bien los que consideran el emplazamiento, como Pedro Fuertes o Zacarías Pellicer. A falta de catálogo, que se hará con fotografías *in situ*, hay cierta dificultad para atribuir cada aportación. No supe encontrar, por ejemplo, la de Francisca Abreu, que llevaba el número 9 en el plano.

Me detuve especialmente en las de Arturo Gómez, Fernando Navarro, Juan Carlos Laporta, Jesús París, Javier Sancho y Pedro Tramullas. También me interesó el primitivismo de Fontecha, el movimiento de Cabré, el uso de cerámica por Esmeralda Sánchez y el de metacrilato por Lizalde. Súmense en el capítulo destacado Mariano Colás, Jesús Buisán, José Miguel Fuertes, Amate y Pablo Ruiz. Me dicen que se solicitó la participación de 80 escultores y acudieron poco más de la cuarta parte. No se puede hablar, en consecuencia, de un panorama muy completo, pero hay bastante que ver. Además, el sitio es magnífico, muy bien elegido por quien lo haya hecho.

20 DE OCTUBRE DE 1988

## Spectrum: Gene Fenn

La obra de este neoyorquino afincado en París, importante figura de la fotografía publicitaria y de ramas afines, se integra de lleno en el mundo profesional de la cámara. Y digo esto último, obvio en apariencia, porque si bien mantiene contactos con la pintura, intenta y consigue separar ambos medios. Estudió con los cubistas André Lhote y Fernand Léger, pero su relación con fotógrafos le ha llevado a considerar este vehículo como independiente. Concibe este trabajo con un sentido práctico y rodea su obra de un tono de oficio. Se basa en las escenografías, las modelos y sus poses para resaltar lo que se desea vender. Técnicamente utiliza tanto el blanco y negro como el color, y en ocasiones los superpone (*Modelo Teddy Thurman*). Realiza una fotografía de aparente sencillez, sin demasiados recursos de laboratorio, aunque aparezcan algunos en originales como *Carnet du Bal*. Juega con la luz, las formas o la composición hasta que logra un equilibrio sugerente. Nos acerca al fabuloso mundo de la alta costura y abre caminos para que nuestra imaginación sueñe, con una sensibilidad amable y sensual.

Otro asunto que cuenta en la exposición es el retrato. Sigue, para este, una línea clásica —recordemos que Gene Fenn nació en 1911— y su galería está plagada de famosos: Zsa Zsa Gabor, Gloria Swanson, Picasso o Miró, entre ellos. Procura ofrecernos aquí sugerencias psicológicas, al igual que en la moda mantiene un enfoque sociológico al presentarnos su ambiente sofisticado. Asimila las vanguardias cuando ya han perdido parte de su virulencia, cuando la sociedad ya las ha metamorfoseado para absorberlas.

Repaso, en fin, a la labor de uno de los grandes fotógrafos de la moda. Vemos así cómo los recursos artísticos se utilizan para una necesidad profesional, sin que se pierda el placer que proporcionan las obras de arte.

27 DE OCTUBRE DE 1988

## Mixto-4: Santiago Lagunas

A juzgar por lo que lleva hecho, el Mixto-4 tiene un «conseguidor», alguien que logra lo que parecería imposible para un centro de este tipo, fuera de su alcance. Entre sus milagros que se derivan, sin duda, de una magnífica trayectoria, cuenta hoy que un Santiago Lagunas, perseguido por instituciones con muchos más medios, haya aceptado hacer una individual en esta pequeña y prestigiosa sala. Se trata de una exposición de obra reciente, llena de coherencia, que incluye datas entre 1985 y 1988. Los dos primeros años se disponen, en su mayoría, en el espacio más próximo a la entrada, mientras que los otros dos ocupan el fondo. Todo va en acrílico sobre tela, con formatos parejos o similares, y se mueve, sin ninguna monotonía, dentro de unas coordenadas muy reconocibles. Porque Lagunas tiene una enorme y persistente personalidad.

Me ha sorprendido su tono vitalista. Me dijeron que estaba cansado y supuse que le dolían desengaños, recuerdos o nostalgias. No sé si será así, pero en su pintura queda mucho vigor, mucha luz, llamas y resplandores. Gran parte de su obra parece encendida en rojos y naranjas, aunque culmine, por ahora, en blanco, negro y gris, con un cuadro tan serio y contenido. Siempre fue un amante de los claroscuros, que rinde hoy su homenaje a Goya nada literal, de quien lo entiende por pictórico, sin anécdotas. El quehacer de Lagunas tiene el impacto de una vidriera cuyas tiras emplomadas, oscuras, parecen retener las expansiones del colorido luminoso. Se ha escrito ya varias veces, desde aquel texto de Gilber Rérat para el Grupo Zaragoza, que nuestra escuela abstracta busca «... elaborar una síntesis de las concepciones construcción-expresión, aparentemente contradictorias...». Pues bien, este planteamiento se inicia con el magisterio de Santiago Lagunas.

Nadie ignora aquí que Lagunas fue miembro y principal impulsor del Pórtico, fundado en 1947, colectivo al que corresponde la primera exposición abstracta en España. El Pórtico tuvo, desde sus comienzos, una considerable influencia cubista. De la que seguramente extrajo Lagunas sus sólidas estructuraciones, siempre a base de un enrejado negro, visible todavía. Este esquema suele presentar una dominante angulosa, pero no falta alguna pieza con ritmos más curvos, menos agresivos. Como no desentona la tristeza e incluso la calma, frente a su energía. Para él, sea como fuere, la intensidad es compatible con el refinamiento, aunque —color contra forma— se contrapongan los valores expresivos con los supuestos racionales hasta conseguir un equilibrio dinámico. Por ahí anda su estilo, por un cierto control, si bien en un lienzo, hacia el final, puede encontrarse una factura menos controlada. Su paleta, en conjunto, resulta suntuosa, con algunos ecos americanos que, junto a determinados desarrollos, me traen a la memoria cosas de Guayasamín. Lo que no ha de interpretarse —espero— como merma de la personalidad de Lagunas, clara en el ardiente sol y en los crepúsculos de los que tanto gusta.

Santiago Lagunas, desde luego, es un histórico y su presencia se planteará a modo de justo homenaje. Pero también nos ha traído una excelente colección, de por sí, aunque no lo conociésemos. Véanla.

27 DE OCTUBRE DE 1988

## Goya: Rallo Lahoz

Hay mucho oficio, mucho conocimiento y largas horas de quehacer en la escultura de Francisco Rallo Lahoz. Pero también, sin duda, una voluntad de estilo, una inquietud, como de quien no se conforma con saberse sus clásicos o con el hábil manejo con la materia. Rallo tiene, eso sí, un respeto muy hondo por los vehículos de su trabajo. Es más, se goza en los materiales. Saca partido, por ejemplo, de la calidad microcristalina de un jaspe con pequeñas incrustaciones de alabastro, hasta convertirlo en un objeto precioso. Gusta de nuestras piedras y elige cuidadosamente un magnífico calatorao, negro y profundo, sin veta; un durísimo hecho gris o un traslúcido alabastro. Juega con las texturaciones rugosas de los fósiles para ofrecernos un aspecto arqueológico. O acomoda las formas femeninas al veteado de una suntuosa madera de Oregón.

Se apreciará que Rallo suele preferir una técnica sustractiva: talla, en fin, con mayor abundancia de piedra, sin que falten el ciprés o el ébano. Con este, en su precioso color no teñido, lleno de irregularidades, logra Rallo algunas claras resonancias africanas, primitivas por su esquematización, pero con notable refinamiento. Suma también aditivas, como el caso de las terracotas. E incluso, por lo menos con tres piezas, todas ellas de tema mitológico, procura demostrarnos la diferencia entre lo que esculpe y los fundidos posteriores, ya que replica el mármol, pongamos por caso, en bronce. Acabo de aludir a la temática. Y Rallo elige, casi siempre, motivos de raigambre histórica, como dioses, personajes de la Antigüedad o alegorías. Admite, sin embargo, algunas posibilidades distintas, como la del autorretrato.

Claro que esta nota más descriptiva, sujeta al parecido, constituye una excepción. Lo que domina cumplidamente es el torso masculino o femenino, más solemne y quieto o más dinámico. Todos con un enfoque creativo que no se ata al natural, no lo copia, aunque esté familiarizado con sus particularidades. Así como en alguna de las pequeñas cosas más realistas me recuerda a Burriel, las estilizaciones más audaces y longuilíneas se acercan a Honorio García Condoy. Rallo entiende el volumen, pero también la superficie terminada. Puede dejar visible una vez la huella de la herramienta, si bien se inclina por pulir, aunque sin exceso, sin apurarlo. Da prueba así de su equilibrio y su serenidad. Que no residen solo en su mano, ya que arrancan del pensamiento. Si pintar, como dijo Leonardo, es cosa de la mente; como añadiría Miguel Ángel, se esculpe con los sesos. Y con el amor a la obra.

27 DE OCTUBRE DE 1988

## Barbasán: Isidro Ferrer

Según nos dice el manifiesto: «La naturaleza es una entelequia metacrítica al servicio de hombre». Y continúa: «No puede haber arte realista (incluso la fotografía escoge) sino industrial, tamizado por el cedazo de la maquinaria...». Había comenza-

do afirmando que «el concepto de arte agoniza en el lecho mullido por la neoburguesía». No tiene, en fin, desperdicio, y la gracia no hay que tomarla del todo a broma. Hablo del *Soviet Concept* de Isidro Ferrer, uno de los catálogos más majos que llevo vistos últimamente, rotundo en su diseño, plagado de agudeza, ironía y hasta ambigüedad en su contenido. Recoge también un móvil constructivo-óptico y otro recortable con vestuario para el proletariado artístico. He aquí una pequeña joya sonriente, en consonancia con la exposición a que corresponde.

Porque Isidro Ferrer, a quien ya conocíamos como dibujante por una individual en Modo y por su Premio Santa Isabel, ha preparado muy bien la muestra. Su montaje se completará con una serie de «esculturas» con aire lúdico-mecánico, sin excluir la rueda dentada que tiene su gancho y encajaría no poco en la plástica del momento. Pero lo que más importa se hallará, desde luego, en el dibujo, entendido este con unos límites amplios que exceden el soporte del papel, puesto que no existen grandes diferencias con lo hecho sobre tela. Y tampoco las da el procedimiento, ni siquiera cuando entran los recortes.

Isidro Ferrer trabaja limpio y seguro. Consigue un tremendo impacto visual con larga permanencia en la retina, sobre todo por el uso de zonas planas, sean en azules, rojos o grises. Todo está cuidado, hasta las etiquetas con los precios. La eficacia de sus imágenes se basa en una notable variedad de recursos cuyo origen se puede buscar en la ilustración, el cómic o el cartelismo. Pero apunta también el pintor, como avalarán las repetidas texturas matéricas. Conviven estas con un repertorio amplio, con rasgados y *collages*, con iconos simples o con deformaciones expresivas, con sobras fotográficas o con ficciones de volumen. *Los niños moscovitas —por supuesto— aman a Picasso* y *Las buenas ideas de Gorbachov* convirtieron su mancha en ratoncito. Son *Los mecanismos de la cultura* una «perestroika» sugerente con algo más que simple humor, aunque también contenga mucho de eso.

17 DE DICIEMBRE DE 1988

## Exposición doble de Emilio de Arce

Ya conocemos la seria, inteligente y rigurosa aventura plástica de Emilio de Arce. Que me parece uno de los pintores aragoneses más significativos de su generación. Como tal se incluye en la colectiva sobre vanguardia de los setenta, que se puede ver en la Escuela de Artes. Vale la pena fijarse allí en sus dos cuadros. El primero, del mismo año 1970, es uno de los casos más explícitos y más tempranos de compromiso en el tema, mientras que el segundo, de 1976, abstracto y matérico, con un poso de geometría, completa la hipótesis planteada. Pocos la cumplirán mejor. Pero se trata ahora de referirse a su etapa actual, en la que emprende un cuidadoso y fecundo examen del cubismo. Lo comprobaremos así con la doble muestra que nos ofrece, en la Aljafería y en el Mixto-4.

Emilio de Arce, si se toma el conjunto, presenta dos técnicas preferentes: óleo sobre tela (aunque admita otros soportes) y mixta sobre papel (aquí con variaciones de procedimiento). Pero no hay grandes diferencias entre una y otra sede, por más que en el instituto abunde la obra menor, junto con la tendencia al *collage*. Y acaso incluya también notas algo desligadas del resto, más sensuales y libres. Hay, por otra parte, una enorme coherencia en la relectura que plantea Arce de una de las grandes vanguardias históricas. Como en su día a los cubistas, le han preocupado las sinestesias, las referencias de sentido a sentido, entre lo que se ve y se toca, por ejemplo, y lo que se oye. La música ha sido para Arce, en este caso, una exigente instigadora. De modo que no extrañará la importancia que asumen los ritmos lineales, sean cerrados, centrípetos o abiertos a manera de fuga.

*Concierto para flauta, violín y pandereta, interpretado por Picasso, Juan Gris y yo* es un título que podría servirle de manifiesto. Sonido y maestros se integran en el mundo creativo —y cotidiano— de Arce. También asoman Cézanne, el ancestro común, o Braque o Archipenko. Este último se escucha en los pequeños desarrollos de volumen, próximos a la escultura, modalidad que Arce despliega, al fin, con una construcción metálica, eficaz y simple. Los formatos ovales de los relieves se trasladan también a óleos mayores como en un eco de los períodos analíticos. A los que obedecen la dispersión de planos y el simultaneísmo. Pero hay también un recuerdo para la síntesis y hasta, en la serie «Mahler», para las fases negras iniciadoras. Si arrancamos de la fecha más antigua en la muestra, 1985, donde lo geométrico se halla en oficio de perspectiva, podremos avanzar por todas las sendas cubistas, hasta los límites del abstracto. De los severos esquemas formales se desprende una austeridad en el color. Los modelos de Arce se inclinaron por tonos neutros, con abundancia de grises y pardos, así como por verdes secos y amarillos poco brillantes. Aunque en parecido espectro, él amplía un poco. Lo que incluso le conduce a una paleta que antes apenas había tocado. No se ata aquí ni en otros campos. Estudia y saca consecuencias. También templará la rigidez del cubismo con el uso expresivo, ocasional, del *dripping*. Bajo la razón tal vez duerme el fauno. Pero Arce, consciente siempre, sabe despertarlo a tiempo. No es poca sabiduría para añadir a la auténtica pintura.

17 DE DICIEMBRE DE 1988

## Vanguardia aragonesa

Sinceramente creo que es una exposición importante. Contará, por lo pronto, su cuantía, sus 66 obras de 33 autores que ocupan toda la planta baja de la Escuela de Artes: las salas y los claustros. Además, se trata de una propuesta concebida a partir de una hipótesis de trabajo, dentro de una serie de estudios sobre la década de los setenta que frieron el motivo de una de las secciones del IV Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte. Intenta probar que, en el ámbito aragonés, el límite de las vanguardias —en cuanto a las actitudes extremas, sin que implique



juicio de calidad— se produjo precisamente en esos diez años. Han existido antes, desde luego, firmas o grupos vanguardistas de los que no se discute la validez o significado.

También se podía suponer, como la exposición corrobora en alta medida, que en los comienzos dominaban las preocupaciones ideológicas o políticas, mientras que luego, algo después de la mitad, pongamos desde 1976-77, se impuso el acento plástico, con preferencias reduccionistas. Llegamos así al *minimal*, al soporte-superficie y a referencias conceptuales con atisbos, por ejemplo, ecológicos. Para confirmarlo, la tesis se apoya fundamentalmente en los Grupos Forma, Azuda-40, Equipo G. T., Algarada y Colectivo Plástico de Zaragoza. Incluso cabe considerar en este concepto la Hermandad Pictórica y la etiqueta *Support-Surface* a la que se acogieron varios de los que se presentaron en la Escuela de Artes en 1976. Fuera de lo dicho apenas quedarán nombres individuales entre los que participan.

El tratamiento por grupos, que se justifica en los motivos y criterios que encabezan el catálogo, viene impuesto además por los mismos sucesos de los setenta y por el papel que entonces desempeñaban los agolpamientos. Puede que, para ciertos gustos, sobren algunas firmas, pero se ha preferido respetar la integridad de cada núcleo, incluso con las personas que colaboraron accidentalmente o mantuvieron posturas paralelas. Como excepción se me habla, pongamos por caso, de un Ángel Aransay, para el que tengo pruebas gráficas de su trabajo en el contexto del colectivo. Y que supone, en otro orden de cosas y por lo que afecta a su segunda data, un verdadero paradigma, que no era fácil encontrar, de neofiguración baconiana en la segunda mitad de los setenta. O de un Emilio de Arce cuyo carácter representativo defiende en esta misma página. Parece razonable, de todas formas, que el comisario haya dispuesto de un pequeño margen a su albedrío, aunque se decida por los grupos como sistema de objetivar en lo posible.

Queda dicho que no se incluye escultura, puesto que pronto veremos un panorama aragonés muy extenso, ni tampoco determinadas orientaciones que se ha pensado no entran en el planteamiento, como el informalismo o la abstracción lírica en un sentido amplio. O como el abanico de realismos mágicos y resurrecciones surrealistas que, para el tiempo acotado aquí, implican el aprovechamiento de unas facilidades de lectura convencional. Para los que quieran profundizar en el asunto, recomiendo la lectura del catálogo —sólido, a mi entender— que contiene, junto con el artículo introductor de quien suscribe estas líneas, textos de Jaime Ángel, Antonio Fortún, Alfredo Romero, Pablo Rico, María Jesús Tudelilla, Teresa Luesma y Héctor López. Todos ellos cuentan con mi absoluta confianza, pero cada uno responde, como es lógico, de lo que ha escrito. De ningún modo me hubiera atrevido a intervenir en sus opiniones o en su selección de acontecimientos.

En lo que me incumbe, asumo la responsabilidad plena de esta exposición. Para la que elegí sus participantes con el ánimo más desapasionado que permite mi saber y entender. Claro que habrá desacuerdos, pero se estimaría en mucho que fueran razonables, de gentes que hubieran supuesto algo en los setenta y en pintura, ligados

o próximos a los grupos. Otra cosa sería falta de autocrítica. O deseo de publicidad gratuita a costa del prójimo. Varias propuestas que he consultado apenas difieren en dos o tres pintores. Y repetiré que, para seleccionar, es necesario excluir. Restan, por supuesto, artistas considerables. Como cualquier rol este podría ampliarse, retocarse o perfeccionarse, pero obtendríamos una exposición distinta, con otros propósitos y hallazgos diferentes.

Considero, con independencia de haber intervenido, que se alcanza un logro fundamental para el conocimiento del arte aragonés de nuestros días. Agradezco la iniciativa de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, así como las ayudas y el decisivo patronato de la Diputación General de Aragón por medio de su Departamento de Cultura y Educación. Creo que lo hecho vale la pena.

29 DE DICIEMBRE DE 1988

## Libros: Vicente Villarrocha

Como Vicente Villarrocha es pintor por encima de todo, de los que se dirigen, juegue a lo que juegue, hacia la pintura, para él origen y término de sus inquietudes, creo entender la muestra de libros como una etapa o como un trabajo previo a empeños posteriores. Con ello no se afirma que resulte poco rotunda. Al contrario. Incluso se encontrará en la sala de la izquierda una instalación redonda, monográfica por el motivo y cerrada sobre sí, sin flecos, aunque el conjunto, nota a nota, podría leerse como estudio para sucesivas pinturas en grandes dimensiones. Este primer bloque, «Venus negra», consta de veintidós originales en acrílico y carboncillo sobre papel, a partir de un tema único: el monumento a los Sitios o, más en concreto, su alegoría de Zaragoza. Y cabe interpretarlo como un amplio surtido de bocetos, algunos muy felices, o como un planteamiento autónomo hecho para la oportunidad.

Si las dos series se miran juntas, descubren, por lo pronto, un ámbito común: la plaza de los Sitios. Lo que seguramente supone el apoyo en una vivencia real del artista, puesto que la zona urbana ha de referirse a su trabajo en la Escuela de Artes Aplicadas, donde hoy ejerce la docencia. Acaso Villarrocha cumpla también un compromiso con su propia ciudad, ya que anteriormente había buscado inspiraciones en Venecia o en París, por ejemplo. Pero su primer argumento puntual, la estatua antes aludida, que retoma sobre un capitel jónico de aire posmoderno, no describe un espacio. Lo simboliza. O se limita a peculiarizarlo o permitir que nos resulte reconocible. En el aspecto plástico integra el trazo-gesto del carbón con el brochazo seco del acrílico que, no obstante, escurre en las zonas más diluidas. Anda en los nuevos expresionismos. Pero el carácter libre no oculta una mirada atenta, experimentalista, que tantea hallazgos.

Con el título «Paseos por la plaza» se disponen en la segunda sala las diez piezas más recientes. El dibujo triunfa por completo en las seis mayores, aunque estas pudieran también constituir un ensayo preparatorio. Son vistas de edificios reconocibles en intenso carbón, con zonas muy oscuras, a las que se superponen árboles con

sus emblemáticos tonos en acrílico. Las cuatro últimas piezas, sobre papel color, enlazan por el motivo vegetal, ahora en negro, al que suman huellas de pisadas. El artista ha pasado por allí de manera que incide en el espacio, para que pierda su ilusionismo y se haga simbólico. Subyace un dibujante serio, capaz al definir y ágil en la rúbrica. Las superposiciones me recuerdan sus anteriores sombreros o instrumentos musicales. Y el efecto me trae a la memoria sistemas publicitarios, como los de resaltar en color sobre base negra. En este grupo se acentúa el aspecto de proyecto. Válido por sí mismo, pero lleno de potencialidades.

29 DE DICIEMBRE DE 1988

## Barbasán: Pilar Viviente

Intelectual y con inteligencia —términos que no siempre coinciden—, conocedora de lo que hay por el mundo y capaz, al mismo tiempo, de empresas personales, Pilar Viviente supone, a mi entender, una de las bazas jóvenes de la pintura aragonesa. Aunque hoy, como tantos de los nuestros, ande por la vecina Cataluña, ya que no tenemos aquí una imprescindible Facultad de Bellas Artes. No está dispuesta a olvidarse de Zaragoza, sea como fuere, por lo que periódicamente regresa, como nos confirma esta exposición, muy ajustada al espacio que ocupa y con bastante coherencia. Gran parte responde a una problemática común o a un motivo base, sin perjuicio de que algunos cuadros, sin duda anteriores, se salgan un poco del conjunto.

Va por delante, en consecuencia, el pequeño grupo de los *collages*, con planteamientos más espontáneos, así como los paisajes de corte minimalista. El resto parece más reflexivo y cultural, más unitario y ligado al concepto. La mayoría de las piezas descubren una preocupación por lo óptico, por los problemas visuales. Que se abordan en modo tan abstracto como el de *Acotación de la mirada* o en tan directo sentido como el de las incorporaciones gráficas de Durero. Hallaremos el núcleo en las *Mirillas-miradores*, por lo que tienen de intermedio entre lo objetual y el conceptualismo. Una superficie-cosa se abre por su ventana-fotografía a la perspectiva y a los ámbitos externos.

Queda dicho así que Pilar Viviente incorpora materiales fotográficos y también, en los casos antes aludidos, breves textos y hasta algún signo icónico. Como en lo que le conocíamos, se interesa aún por el tachismo y por las calidades, mundo que une al de la geometría, aunque se limiten mucho ahora aquella especie de circuitos impresos. El balance es menos social, más íntimo, y corresponde a experiencias de la autora, por lo menos en cierta medida.

Veremos aún materia en relieve y gusto por las texturaciones, sobre todo en el uso de la pintura férrica. Incorpora algunos metales y también elementos varios que culminan con los frascos de vidrio y las imágenes evocadoras. Como plano y distancia, Pilar Viviente contrapesa proximidad y alejamiento psíquico, poesía y presencia objetiva, cultura y realismo urbano. Cada vez más ricas sugerencias.

19 DE ENERO DE 1989

## Miguel Marcos: ocho pintores de los ochenta

Con esta colectiva continúa Miguel Marcos la línea de su anterior «Propuesta para una colección». Cabe decir que define entre ambas sus intereses, las dedicaciones y preferencias de su galería. Y es significativo que recaiga otra vez sobre dos nombres que figuraron en «26 pintores y 13 críticos»: Miquel Barceló y Ferrán García Sevilla. Los acompañan otros dos nacionales, José María Sicilia y Víctor Mira, junto con cuatro extranjeros: el portugués Juliao Sarmiento, el holandés Gerhard Naschberger, el italiano Bruno Ceccobelli y el francés Loïc Le Groumellec. Abre Miguel Marcos, por lo tanto, un panorama internacional cuya primera andadura arropa con firmas españolas de reconocido prestigio, de las que se hallan entre las más cotizadas de los ochenta.

Claro que la muestra resulta un tanto desigual, pese a sus valores indiscutibles, porque recoge muy diversos formatos con grandes diferencias, aspecto que refleja, sin duda, grados de importancia en la obra presente, aunque no todo se traduzca en centímetros. También los artistas andan, como es lógico, por distintas cotas, sin que haya correspondencia entre unos y otros extremos. Es conocida la fama, por ejemplo, de un Miquel Barceló del que se presentan tres dibujos felices y sueltos, tan elegantes como se quiera, pero que no escapan a su carácter menor y secundario. Se agradece, de cualquier forma, la oportunidad de ver aquí algo de quien va camino de mitificarse.

Mucha más envergadura hay en el *Bricolage Banda Gris* de José María Sicilia, incluido en su serie de elementos domésticos. Con una gran eficacia aparece expresivo a tope por materia y factura. Tampoco Ferrán García Sevilla va de mala guisa, siempre poco convencional, intenso, simple en apariencia, pero con gran impacto y considerable recámara. Mientras Víctor Mira, uno de los aragoneses asentados y firmes, aporta dos telas que quizá constituyan el punto clave de la colección, con sus esquemas-signos de resonancias prehistóricas en campos de sensibles calidades.

Dan réplica las cuatro ofertas exteriores. Juliao Sarmiento trabaja *collages* con fotografías y dibujos sobre lecho abstracto, siempre lleno de sugerencias. Le sigue Gerhard Naschberger con su mundo de azules ensueños que recrea, con sonrisa irónica, un repertorio infantil de osos y patitos. En onda opuesta se desenvolverá un Bruno Ceccobelli dramático y sombrío, fuera de los módulos en el soporte y en la adenda de las manos metálicas, para proponer el misterio a cambio. Y resta, en fin, Loïc Le Groumellec con su renuncia al color y el choque visual de sus sencillos megalitos en la materia texturada. Se completa así un conjunto de considerable altura, que conviene visitar con detenimiento.

9 DE FEBRERO DE 1989

## Barbasán: Dis Berlín

Imaginativo, irónico y diverso en sus maneras, Dis Berlín ha compuesto una pequeña exposición con gran impacto, bien pensada y solo en apariencia sencilla. Que descubre, a mi entender, unos planteamientos intelectuales y pictóricos al día, válidos y

valiosos. Lo que atribuyo a una especie de eclecticismo plural que le permite presentarnos posibilidades muy distintas, como las de planos frente a modelado o la de color junto al blanco y negro o el oro y la plata. E incluso las figuraciones descriptivas a la vez que motivos ornamentales o abstracto puro. Todo le queda bien y encaja al modo de un rompecabezas plástico, menos ligero de lo que a primera vista pudiera pensarse. Me parece, por el contrario, cosa seria en su género.

Pueden ser simples —lo son— las imágenes, pero conviene considerar las complejidades de concepto y el amplio abanico de factura. En varias ocasiones los esquemas tienen un acento heráldico, como de escudo de armas, con siluetas próximas a emblemas y contrastes entre los metales (oro y plata) y lo que llamaríamos colores (rojo, azul, verde, negro y, aunque no exista en los blasones, amarillo). Luego el denso espatulado desmiente la estricta semejanza. O algunso ciervos-tótem o corazones-naípe toman un matiz onírico. O se implantan sobre un tejido previo en una suerte de adenda decorativa. A la que se aproximarán también las curvas planas de un laberinto o la cuadrícula de otro, aunque el segundo conviva con las piernas a grisalla, realistas a su manera.

En el tríptico, por ejemplo, los modelados anatómicos combinan audazmente con la planitud. Y tampoco desentona en el conjunto el abstracto-diseño, tipo «soporte» de Daniel Burén, que aquí toma aire de sonrisa, más de juego que de homenaje. Sus impositivas bandas resultan compatibles con el tema casi oculto en el cuadro dorado. A Dis Berlín, desde luego, le tientan muy varios códigos, como le seduce contar cosas, sugerir o dar pistas. Sabe lo que hace, conoce sus modernos y posee un mundo propio, integrador de caminos múltiples. Sin uniformarlos.

9 DE MARZO DE 1989

## Espacio Pignatelli: Saturnus

Seguramente Saturno, planeta enorme y dios de remota antigüedad, padre de Júpiter, excede con sus múltiples significados simbólicos los límites de un reducido artículo. Y también la colectiva montada bajo su signo en el Espacio Pignatelli (antiguos depósitos de agua) resulta difícil de abordar, con múltiples sugerencias y caminos para el comentario. Con sus muy varios aspectos la muestra, producida en común por el Museo Pablo Gargallo y la Universidad de Toulouse-Le Mirail, implica un primer paso para la colaboración del centro universitario francés y la Concejalía de Acción Cultural del Ayuntamiento de Zaragoza. En la lista de expositores, que ya estuvieron en el país vecino, figuran seis aragoneses, aunque uno de ellos, Víctor Mira, no presente sus obras aquí por causas que desconozco.

Actúa como comisario, al que supongo incumbe elegir a los artistas, el crítico Gérard-Georges Lemaire, autor del excelente libro-catálogo en el que sus textos se unen a los de Bertrand Meyer y Pablo Rico, estos en calidad de coordinadores y todos ellos con un notable contenido. Aparte de la alta calidad literaria y la amplia cultura que Lemaire demuestra en su prosa, destacaré, en su área de responsabilidades, la idea misma de la exposición. Que me parece de verdadero interés, aunque acaso no sea fácil de seguir, entre otras cosas porque los mismos participantes la toman de

muy distintas maneras. Ya en principio cuenta la misma imagen de Saturno (Cronos para los griegos) cuya mitología cabe desarrollar a nivel iconográfico, aunque el monstruo insaciable que devora a sus hijos represente al tiempo, lo que ya entra en un estrato iconológico. Recuérdese el terrible cuadro de Goya que, por cierto, sirve ahora de portada. No serán muchos los que escojan derroteros de figura, como el caso de Luigi Serafini y, si no recuerdo mal, los de Mimmo Germana y Paolo Montorsi.

En cambio el devenir, el paso del tiempo, tienta a una mayoría, aunque igualmente abunden los signos-iconos, algunos exquisitos, como en el caso de nuestro Santiago Arranz. O se hallen interpretaciones que van desde el peso de la melancolía (puesto que Saturno rige los temperamentos melancólicos) hasta las saturnales, ancestro del carnaval, y la Edad de Oro, anterior a Zeus óptimo y máximo. Del apartado arquitectónico podemos tomar algunos paradigmas que ilustren la diversidad, aunque simplifiquemos en exceso. Fernando Montes opta por una supuesta arqueología fantástica; Daniel Olano, por el recorrido como experiencia del tiempo; Christian de Portzamparc, por la ciudad como depósito histórico; Richard Scoffier desarrolla la gravitación del pasado, junto a los proyectos de futuro; Paolo Farina nos habla con su *Casa del Agua*; Giuseppe Coppola, de la *Domus Saturni* con sus caballos —de Troya— que significan destrucción; Massimiliano Fuksas, en fin, refiere la jornada de alguien nacido bajo el viejo signo del plomo.

Hay, además, diseños de objetos, como los de María-Christina Hamel y Olivier Gagnere. Y otras notas de artes decorativas, como las de Alessandro Mendini. Tampoco faltan esculturas entre las que colocaré el agudo concepto de Ricardo Calero, la enérgica talla de Jean Lamore o las misteriosas cajas astronómicas de Patrik Raynaud. En cuanto a los de casa, aparte de los citados, Manuel Broto sorprende con nuevos planteamientos y Luis Salas se inclina por el símbolo, los dos en territorio muy pictórico. En el que, de otros lugares, me atraen las aportaciones de Eric Bauer, Duccio Berti, Angelo Casciello, Hélène Delprat, Marco del Re, Gerardo Dicrola, Bruno Donzelli, Aki Kuroda, François y Jean Lamore, William Mackendree, Marcello Mondazzi, José Sanleón, Mario Schifano y Oreste Zevola. El reino de Saturno es amplio y poderoso. Transcurre y convierte en ceniza, pero también produce simientes de sangre para cosechas renovadoras. A la vez con melancolía intelectual e impulso regenerador, la deidad anuncia, para terrores y esperanzas, el fin del milenio. Sobre todo ello versa esta exposición, sin duda con tesis, aunque también con problemas de lectura. Probablemente porque algo cuesta lo que algo vale.

23 DE MARZO DE 1989

## Sástago: realismo mágico

Esta exposición, con sus indiscutibles valores de oficio y calidad, ha de ser atractiva para amplios sectores de público. Lo que, de suyo, supone ya un mérito que justifica el haberla programado. Pero conviene insistir sobre el riesgo de que se malinterprete

su auténtico interés. Porque, aunque parezca obvio el decirlo, una pintura ha de entenderse y juzgarse por sus elementos pictóricos, y no por lo que describe. Para que no se tome el rábano por las hojas, procede la advertencia, según pienso, de que los realismos mágicos no constituyen hoy una vanguardia o un planteamiento especialmente progresivo. E incluso pueden encerrar un carácter retardatario en la medida que aprovecha su fácil acceso por parte de los espectadores, debido a sus enfoques más temáticos que técnicos.

Todo ello, sin embargo, en nada disminuye las virtudes de los cuatro artistas participantes en la muestra. Claro que no es posible aplicarles por igual el concepto. Puntualizaré, por lo pronto, que el término *realismo mágico*, equiparado a «nueva objetividad», se deriva de las corrientes alemanas, entre 1918 y 1924 que propugnaban un compromiso político. Lo que apenas encaja aquí. Sería mejor referirse a «realismo fantástico», incluso en lo que tiene de evasivo ante lo diario o ante la misma abstracción. Véanse, sobre tales aspectos, las indicaciones de Eduardo Westerdahl. Del segundo sentido se aleja, por ejemplo, Zamora Mañero que se aproxima algo más al objetivismo. O bien, si se prefiere, al «híper». Cásedas y Manchado aparecen más imaginativos, el segundo más cerca de límites surreales, mientras Sierra Barseló mezcla ensueños y notas cotidianas.

De Cásedas Romano, al que no veía desde hace tiempo, confirmaré su excelente realización, así como su gusto por el colorido suntuoso, de rotundo impacto, para el que posee notables condiciones. Sus temas y modos se mueven entre el cómic y los recuerdos históricos de prerrafaelistas —con resonancias medievales en sus escenas de princesas— y hasta del Rencacimiento. Acaso hoy contraste más que antes. Y ha trabajado más, particularmente en los cuadros de la sala inferior.

También onírico, como el de Cásedas, es el mundo de Faustino Manchado cuyas figuraciones, veladas y evanescentes, arrancan sus imágenes de profundos estratos del ser. Súmense maestros históricos para óleo y plumilla. Trabajador minucioso y muy capaz, aunque tal vez lento, Manchado trae algunas datas antiguas, tenebristas, de negros intensos, a los que vuelve ahora tras un paréntesis más suave y lírico, con más veladuras. Su innecesario «ataúd», en otro orden de cosas, anima el montaje.

Sierra Barseló se debate en la tendencia más que sus compañeros. Algo más duro en el decir, perfecciona, sin embargo, sus recursos de manera ascendente. Su enorme voluntad y precisos sentidos, su pulso y vista, alcanzan un premio adecuado. Varía bastante, pero suele invocar la sugerencia de los sueños. Y algunos modelos más directos se cargan también de connotaciones misteriosas por medio de símbolos como la esfera. Impone el dibujo y trata con acierto las calidades.

Nos resta Zamora Mañero, en onda hiperreal, aunque descubra una evolución que —no deja de parecer curioso— le lleva al borde del abstracto. Pero domina, en su balance, lo objetivo, la apuradísima presencia que casi buscan un *trompe l'oeil* para el que, por supuesto, se necesita una mano de categoría, como la tiene el artista que nos ocupa. Junto a las presencias simples admite composiciones más complejas. Creo, de todas formas, que trasciende el simple ilusionismo y reflexiona sobre el cuadro.

13 DE ABRIL DE 1989

## Libros: Javier Vidal

Desde Barcelona, ciudad donde actualmente vive y pinta, el aragonés Javier Vidal, nacido en Zaragoza, miembro hasta 1986 del Grupo Somatén Albano, nos trae a Libros una exposición bastante cumplida, intensa y valiosa, aunque con alguna pobreza en los materiales. Parece, cuando menos, que trabaja y se plantea una problemática. Y ha cambiado no poco, aunque mantenga notas reconocibles en su factura. Viene con obra sobre papel, a base de aguadas, en realizaciones rápidas y con imágenes simples. Su carácter expresivo es un tanto proclive al signo, sea este o no voluntario, hecho a plena consciencia. Pero en las *Fuerzas* de Vidal hay, sin duda, un eco de las esvásticas o símbolos solares.

El soporte, sin demasiada calidad en los formatos grandes, asume cierta importancia. Recorta a mano los dos mayores, como si crease límites con las rasgaduras. Para el círculo (más bien decágono) usa un montaje por piezas, mientras otras veces el contorno inhabitual acaba en ángulo, a manera de casa. Y algo hay de espacio arquitectónico en alguno de los desarrollos, de ámbito donde el motivo se encierra. Existen, de cualquier modo, delimitaciones, como se comprobará en la silueta blanca de esa especie de «buey desollado». También la dirección de las pinceladas suele partir del tema, cerrar, aunque se exceptúen los arrastres horizontales o verticales, reseguibles en el mismo sentido, según muestran los tres cuadros superpuestos.

La forma simple se corresponde bien con la limitación del colorido. Todo cursa en tonos semejantes. Javier Vidal establece relaciones dinámicas entre los ocre-amarillos y los marrones, hasta tal punto que estos contrastes protagonizan todo su quehacer. Admite algún principio diverso, como los fondos anaranjados o el registro más concesivo de los dibujos, pero siempre sin salirse de la órbita señalada, sin abrir otros campos. Sus estímulos, a fin de cuentas, son plásticos y no anecdóticos. Javier Vidal pone color contra color o crea desequilibrios, como el de la silla que cae. Las descompensaciones pueden corresponder así a un levísimo argumento. Pero lo verdaderamente importante es la pintura y la fuerza con que se impone, casi enfebrecida, a través de unos limitados medios.

18 DE MAYO DE 1989

## Hispano-20: Patricia Tobaldo

Insiste este crítico, como otros compañeros de su profesión, en que hoy resulta bastante difícil encontrar un naíf auténtico, libre de conocimientos e influencias. Gran parte de los que exponen bajo tal etiqueta asumen, en el fondo, una actitud deliberada, un «ismo». Así sucede en el caso que nos ocupa, el de la argentina Patricia Tobaldo. Que viene a ser lo que Vallejo Nájera definía como un artista que pinta a la manera del naíf. Esto no quiere decir que Patricia posea y oculte un enorme equipa-



je de recursos profesionales. Ni que falsee cosa alguna. Muchos de sus aspectos primitivos provienen, sin duda, de un oficio con poco de academia, de escasas normas en su punto de partida, aunque ello no excluya el progreso, la mejora en la medida que avanza.

Alegría, gracia y luz parecen indispensables. Pero también hay en la obra de Patricia cuidado y limpieza. Desgrana así paisajes con pequeñas casitas, árboles de hojas separadas o fantásticas flores. Se unen animales y alguna figura. Sin que le falten contrapuntos, su paleta tiene preferencias frías. Y suele poner el color con poca pasta, salvo en algunos motivos como las macetas y, sobre todo, en las colinas a modo de olas, cuyas pinceladas peinan y resiguen las curvas del perfil. Pulcritud y elegancia, dentro de la simplicidad formal y temática, se entienden desde el gusto y la cultura. Que no están reñidos, en absoluto, con un ingenuismo como el de Patricia Tobaldo.

29 DE JUNIO DE 1989

## Reflexiones sobre el Premio Isabel de Portugal

Hace ya unos días que se hicieron públicos los Premios Isabel de Portugal correspondientes a 1989; pero la muestra de obras seleccionadas se puede visitar aún en la sala de la Diputación de Zaragoza (edificio de la plaza de España) y parece el momento oportuno para detenerse, a modo de balance, en algunas reflexiones. A las que no será ajena la circunstancia de que no se exponga escultura, puesto que tal vez se hubieran podido elegir tres o cuatro piezas y, sin embargo, el jurado decidió, por unanimidad, dejar desierta la recompensa, así como, por criterio igualmente unánime, no exhibir nada en el capítulo. Que no hubiera tenido, a su entender, calidad para justificarlo.

Sobre ello debo decir, por lo pronto, que la escultura presentaba el mínimo número de participantes: 23 obras, frente a 80 de pintura, 43 de dibujo y 56 de fotografía. Además, aunque hubiera podido salvarse alguna cosa, hago mía la actitud del jurado en conjunto, ya que el nivel quedaba aquí por debajo del que ofrecían las otras secciones. Ya no será la primera vez que sucede. Pero no implica ahora, en modo alguno, falta de escultores en nuestra tierra. O que los tiempos sean antiesculturísticos. Al contrario. No conviene sacar las frases de contexto, ni menos aún aplicarlas en tiempo distinto, porque las referencias cambian muy mucho. Lo cierto es que otros concursos de la especialidad, como el Gargallo, andan viento en popa y pueden codearse con los líderes. Además, proporcionan un escaparate de novedades, guste o no a quienes defienden un arte inmutable y normativo.

Me pregunto si la Institución «Fernando el Católico», titular de la iniciativa, decidirá o no que continúe lo que, por lo visto este año, tan mal resultado obtiene. Ignoro si la baja cota ha de relacionarse con el pequeño incidente —que solo los chistes magnifican— de la convocatoria anterior en la que fue aceptado un objeto industrial. Ese sistema provocativo, a base de un *ready-made* parece ya viejo como la tos;

pero cuando Duchamp presentaba al público su célebre «fontana» (urinario), en 1913, proponía una actitud de progreso. Lo que no queda tan claro en 1989. Pero no me interesa polemizar. Apenas indicaré que hoy pervive una fuerte raíz neodadaísta, muy visible aún, por ejemplo, en las fórmulas del *nouveau réalisme* plástico. Y también, desde luego, que gran parte de los que hoy trabajan el volumen están tocados de objetualismo, cuando no de las corrientes reduccionistas. Acaso algunos, si tienen información, no la saben digerir.

No soy partidario de que se suprima sección alguna. Y menos aún por problema de discusiones. Que suelen revitalizar el cotarro artístico. Pero, si se visita el Palacio Provincial, quizás se piense que algo no funciona en Zaragoza, sin que la altura media de lo expuesto sea desdeñable. Fotografía y dibujo parecen, de hecho, un apéndice en la muestra de pintura. Por lo que casi cabría deducir que más vale dedicarse solo a esta. Comprendo, sin embargo, que el Isabel de Portugal, sucesor del San Jorge, es el único gran concurso aragonés, y eso arrastra, de modo muy lógico, a ocuparse de todas las vertientes posibles. Una vez los artistas —un reducido número de ellos— estuvieron a punto de hacerlo desaparecer, so capa de carácter no competitivo. Y me temo que tres o cuatro disfrazaron su biografía de historia del universo mundo.

Creo que es normal la medida responsable de la Institución «Fernando el Católico», porque los cambios han de pensarse cuidadosamente. Entre las alternativas posibles figura que se proponga una especialidad distinta cada año. O todo lo más, a dos. Con lo que el importe ascendería casi a un millón de pesetas, sin grandes modificaciones de presupuesto. Hoy abundan los certámenes especializados. El IV Isabel de Portugal no ha ido por ahí, como ya sabemos. Solo recordaré, por insistencia informativa, que en pintura, con 25 originales seleccionados, el premio fue para Enrique Larrroy, y tuvieron accésit José Luis Martínez Mallada y Germán Díez. En dibujo, con 11, lo obtuvo José Luis Martínez Mallada, mientras el accésit iba a Javier Vidal. Y en fotografía, sobre 18, recayó en Gonzalo Bullón, con accésit para Miguel Ángel Domingo Marqués. Una lista, en fin, admisible por completo, con categoría más que bastante.

14 DE SEPTIEMBRE DE 1989

## Aljafería: Manuel Aguado

Si no recuerdo mal, Manuel Aguado presentaba en Zaragoza sus primeros ensayos de holografía y espectrocolor hacia 1982, con una cuantiosa muestra, en el Colegio de Arquitectos, que produjo un considerable impacto. Me pareció entonces uno de los intentos más lúcidos para integrar adelantos científicos, como el uso de ordenadores o de láser, en una obra artística adecuada a los nuevos lenguajes. Esta podría resultar, desde luego, influida por el vehículo; pero se trataba de sacarle el mayor partido posible, sin dejarse atar por él. Una mayor libertad respecto a las técnicas se descubría en la Sala Torre Nueva, cinco años más tarde, es decir, en 1987.

De lo que Manuel Aguado expuso la última vez se repiten ahora bastantes piezas. Me refiero al grupo de esculturas en metales y poliéster, que se datan entre 1980 y 1987 y van con adendas de hologramas. Aunque este capítulo incluía también notas de los dos últimos años, no encontraremos aquí, salvo un mejor ajuste de elementos, grandes cambios respecto a lo inmediato. Dispone aún sobre un encofrado base recubierto, cuando conviene, con el cemento-poliéster. Continúa su línea expresiva y su gran habilidad para las terminaciones y otros aspectos visuales. Acomoda progresivamente, en fin, al tiempo que disminuye su dependencia de los procedimientos.

En el apartado del espectrocolor se hallan las aportaciones más novedosas de esta etapa. A las vistosísimas y fantasmagóricas espectrofotografías, con sus masas de color en movimiento, se unen pequeños marcos metálicos, escultóricos, que contienen hologramas. El conjunto parece aún susceptible de aglutinarse por completo, pero funciona ya como un todo unitario. Su proceso arranca, al parecer, de un boceto previo que el artista desarrolla en el ordenador. Y por lo que a temas se refiere, aparte de algunos motivos sueltos, plantea dos grandes bloques: *Semana Santa en Aragón* y *Tauro-maquía*. En los que Aguado evoluciona, desde luego, hacia una relación más completa y encajada de los componentes.

Podrá agradar más o menos, según los gustos y grados de interés, lo que Manuel Aguado ha conseguido. Pero la obra es de un notable rigor, inquieta, experimentalista, seria, técnicamente innovadora y, en este aspecto, actual a tope. No es poco.

21 DE SEPTIEMBRE DE 1989

## Espacio Pignatelli: Carlos Ochoa

Es zaragozano y se llama Carlos Ochoa. Ya conocemos su jovial aliño indumentario. Y su españolidad de esplendoroso cuño, hecha de bronce, de tierra y de sol, de clavel y de banderillas o de puya a lo varilarguero. Brinda por Ana, su hermosa musa particular, y dedica así a los toros esta exposición que ya estuvo en el sobrio marco de Veruela, pero que ahora, con la debida inteligencia en el montaje, va como anillo al dedo para el llamado Espacio Pignatelli, es decir, para los antiguos depósitos de agua en el parque de ese nombre. Antes de que termine el párrafo, sin embargo, debo advertir que nadie debería equivocarse con el tono de estas líneas que solo pretenden equipararse a la circunstancia.

Sabido es que admiro la destreza técnica, manualizadora e inventiva de Carlos Ochoa. Y aunque la habilidad para los procedimientos no siempre se corresponda, en nuestro complejo panorama, con los mejores hallazgos formales o de significado, la verdad es que Ochoa, a quien nunca falla su resolución, desarrolla hoy, con eficacia, una muestra argumental del máximo interés. Y casi se añadiría que en la onda de las más cálidas posmodernidades. Incluso ofrece múltiples niveles de lectura, desde un plano lúdico, divertido, hasta otro de crítica, sociológico. Pero mantiene,

de manera deliberada —a mi juicio—, una actitud ambigua. Flota, de este modo, entre el *kitsch* y la asunción del tópico localista más feroz, entre el sexo y la mística —que no anda lejos en ocasiones—, entre el rito y el mito, entre el cuidadoso conocimiento de su quehacer y el desparpajo.

En los depósitos de agua hay, señoras y señores, de todo: sabiduría para tallar un abanico en piedra de Calatorao, y más aún para modelar las figuras de barro; acabados en policromía, junto a sombras o perspectivas pictóricas; nuevos materiales, en fin, como lana de acero y poliéster, en convivencia con la madera y el bronce. Se ven fundidos tradicionales en el extremo de las picas —que recuerdan, por cierto, anteriores siluetas de barcos— y también nubes de fibra, cerca de la columna con *El torico*, donde evocan las torres previas. Y se añade un novedoso concepto de la instalación que, en definitiva, domina el conjunto y lo convierte en un gran teatro de luces y penumbras, de escenarios y personajes típicos, de adornos y de armas, de amor y de muerte. Vayan ustedes a la fiesta, *si el tiempo no lo impide*, como dicen los carteles y el título de la exposición.

28 DE SEPTIEMBRE DE 1989

## II Taller de Escultura de Calatorao

Tenemos en Calatorao un excelente material para la escultura, que incluso hubiera podido añadir una seña identificadora a determinadas escuelas aragonesas. Ciertamente hoy los materiales son muy varios; pero parece previsible que, desde nuevas perspectivas, desde una revalorización de los procedimientos, resucite la piedra como vehículo. Lo que ya sucede en alguna medida, por lo que el caso que nos ocupa se encuadra en el fenómeno y sirve para corroborarlo. Esa especie de mármol negro, con sus variantes de color y sus inclusiones o «corchos», ha producido, con el desarrollo del taller, magníficas piezas en las que el substrato no impide, de ningún modo, hallazgos de la máxima vigencia.

Me refiero, como el título indica, al Taller de Escultura de Calatorao que anda ya por su segunda versión y cuyos resultados se han expuesto estos días en el castillo de la misma localidad, en un espacio al aire libre que resulta adecuadísimo para que se valoren las obras. Se trata, según sabemos, de una iniciativa de la Diputación Provincial de Zaragoza, en la que colabora el Ayuntamiento de Calatorao, este con la beca concedida a cinco aragoneses. Actúa como coordinadora Teresa Luesma que ha sabido desarrollar sus funciones con eficacia y tan alto nivel técnico como humano. Las canteras, por su parte, contribuyeron con los medios mecánicos de las empresas y aún más con el apoyo y conocimientos del personal que en ellas trabaja. La colaboración entre los expertos en el corte y manejo de la piedra y los escultores ha sido muy fructífera. Había que verlos ponerse juntos al tajo. Porque la experiencia de los unos complementaba la creatividad de los otros.

Este año, de acuerdo con la convocatoria, el número de participantes fue bastante alto. Un jurado, compuesto para la versión por Eduardo Aguirre, alcalde de Calatorao; Juan José Vázquez, coordinador del Área de Cultura de la DPZ, y Evaristo Bellotti y Máximo Trueba, directores del segundo taller y del anterior, además de quien firma, que representaba a la Asociación de Críticos, se encargó de fallar los proyectos becados que correspondieron a Carlos Ochoa, Arturo Gómez, Jesús García, Vega Ruiz y Teresa Granada. Junto a ellos intervendrían Ramón Villacampa y Jesús Buisán, también aragoneses; Tonet Amorós y Rosario Plate, de Cataluña; los madrileños Angel Flórez-Estrada y José Luis Gutiérrez; Francisco López, de Valencia; la leonesa Dora García; Antonio Achucarro y Nieves Larroy, de Euskadi, y el alemán Rainer Fest. Un total de diecisiete artistas alguno de los cuales mostró su auténtica sorpresa por las posibilidades de la piedra negra de Calatorao.

Como queda dicho, esta segunda edición, en la que ya se recogen las experiencias de la precedente, fue dirigida por Evaristo Bellotti, un artista de prestigio, natural de Algeciras, que ya en 1980 obtuvo la beca para jóvenes del Ministerio de Cultura y ganó, en 1983, el primer premio del Concurso de Escultura de Arganzuela, en Madrid, donde actualmente vive. Bellotti forma además parte del Comité Conjunto Hispano-Americano y ha realizado numerosas exposiciones individuales. Claro está, sin embargo, que la categoría del profesor no ha supuesto ningún direccionismo impositivo, sino propuestas e intercambios, ya que entre los integrantes del grupo se contaban, como ya sugieren los nombres locales, trayectorias muy hechas y hasta conocedoras del material. Más bien se trata de la convivencia entre los nuestros y los de otras comunidades o los extranjeros, de manera que cada uno aprenda y enseñe, haga, muestre y descubra.

Visto lo que hay en el castillo (figura y geometría, masa o espacio-instalación) nadie dudará de la idea, de su validez, desde un enfoque artístico. Proporciona escultura de calidad y presenta un elemento base que puede darnos muchísimo juego, que incluso aspira a introducirse —comienza a lograrlo— en ámbitos nacionales o supranacionales. Y con todos los augurios favorables, ya que se trata de un mineral rico, casi vivo en sus matices de color y en sus texturas. Pero lo hecho hasta hoy también sirve para promocionar la piedra de Calatorao en sí, para una mejora de las canteras, para una política de explotación más adecuada que, a ser posible, comercialice productos cada vez más elaborados. Aunque eso se integre en otra problemática distinta, más lejos de nuestra competencia. Para esculpir, en lo que nos concierne, la materia condiciona, al fin y al cabo, una forma. Y «forma es placer», según dice la hermosa poesía expresionista.

19 DE OCTUBRE DE 1989

## Luis Puentes, en el patio de la Aljafería

Puesto que tiene un carácter antológico, la exposición se ha proyectado para ilustrar todo el recorrido de Luis Puentes. Y lo hace a través de sus mejores piezas, montadas en el patio de la Aljafería, aunque esta vez no incluya pintura y se limite a su trabajo

de escultor. Que es, para quien esto escribe, el más interesante de Puntos. Su desarrollo nos descubre, en este capítulo, un excelente entendimiento de la materia base, junto con un hondo sentido de la sencillez y geometría formal, que se apoya en los predecesores cubistas y que, por un proceso al tiempo sensible y severo, le lleva hasta esquematizaciones de aire primitivo, con recuerdos prehelénicos y, en cualquier caso, mediterráneos. Pero ofrece también otras facetas y posibilidades, como un eco múltiple de digeridas vanguardias.

Acaso por su afición a los materiales, Puntos divide la muestra en tres grandes bloques que escalona por el substrato y técnica, más que por orden cronológico. Creo, sea como fuere, que en el hierro se hallan las piezas más antiguas, aproximadamente de mediados de los sesenta. Deben de datarse por ahí el *Avestruz* que ensambla rejas de arado y, desde luego, ese *Yunque* tan claramente afín al cubismo. Avanza Puntos de más lineal a problemas tridimensionales, incluso con parecidos sistemas, como sucede en los planos de la *Muerte del toro ibérico*, expresivos en su síntesis. Para desembocar, por fin, en volúmenes más completos, como los de la *Cabeza de apóstol*, dinámica en su planteamiento del bulto.

El bronce viene del modelado, según confirman un par de terracotas. No faltan, sin embargo, ejemplos similares a los de otras técnicas. Véase el caso de la *Primavera* broncea que se inspira en las cabezas de alabastro. Lo más viejo en este metal parece la *Odalisca*, relieve aún próximo a la pintura. Siguen el ritmo de *Momentos de amor* o el *Timonel* que contrapone los tonos del bruñido total y de la mordedura ácida en su parte baja. O los toros, ibero e ibérico, más recientes, hechos de masa y empuje. Que no andan lejos del *Bisonte* mármol de Carrara.

También las piedras, con todas sus variantes, desde el yeso cristalino, hasta el ónix de Paquistán, recorren un largo camino. Comienzan más descriptivas en las *Venus* calizas o en el *Abrazo*, para simplificarse más tarde. Culminan con el alabastro, principalmente con las cabezas de antiguas resonancias, a partir de *María Teresa*, como recreaciones del Egeo o de misteriosas culturas entroncadas; pero también, con el movimiento del *Ejercicio de gimnasia* o con el colorido del *Águila jacetana* y la *Paloma*. A su respeto por la materia, en fin, añade Puntos su gusto por los contrastes de terminación, la rotundidad de forma y un carácter visual nada desdeñable. Porque su escultura, como algunas entre las mejores, se toca y se mira.

9 DE NOVIEMBRE DE 1989

## Mixto-4: Enrique Torrijos

Ha pasado mucho tiempo, no tanto en años como en pintura, desde aquellas remotas «boligrafías» con que Enrique Torrijos iniciaba su trayectoria. Y hoy se nos presenta un artista hecho, con saber y poder, mucho sentido plástico y gran capacidad para las manualizaciones. Su exposición me ha parecido coherente y pensada, con un planteamiento común para la mayoría de los originales, al que solo escapan las

tres piezas más figurativas. Es una muestra, en fin, de voluntad única, intencionada, que dice cosas; pero en la que de ningún modo se impone lo argumental o literario, ya que la manera de referirlo tiene tanta importancia como lo que nos propone. En realidad ajustan sin esfuerzo ambos niveles, puesto que la forma se ha hecho inseparable del contenido, como caras de la misma moneda.

Pero no quiero que cuanto antecede confunda al lector. Porque no se trata, ni mucho menos, de una obra descriptiva. Al contrario. Practicamente podemos considerarla abstracta en su dominante. Conviene insistir en que los formatos menores, con dibujo explícito e incluso rostros, son excepcionales, sin que desdeñemos su poder de sugerencia. Estamos ante una obra matérica, en la que priman las texturaciones y que incluso admite la adenda objetual y la instalación. Véanse los altares. No se trata, en cierta medida, de «representarlos», sino de «presentarlos», como hicieran algunos novorrealistas. Pero todavía resulta más importante, por su carácter de actualidad, el factor simbólico o emblemático. Que se extiende a todo el conjunto y excede el simple uso de signos concretos, como las cruces, o de palabras clave, como *God*.

Evitaré una lectura hermenéutica del motivo, que me parece inútil y se arriesgaría a lo arbitrario. Sin embargo, flota realmente, sin forzar interpretaciones, un aspecto religioso y hasta se diría que una misteriosa relación entre lo divino y la belleza. Aunque quien esto escribe se pregunte si todo el arte no es sagrado en lo más recóndito. Y no deja de serlo porque se ironice, se profane —se haga profano— o se desacralice en sus propósitos. Cada nota, para volver al hilo, parece aquí un retablo antiguo, con la carga sutil de calidades y múltiples matices en el color. Su paleta-vejez prefiere las tierras y los óxidos, en los metales y en las maderas, soporte ya, tocable incluso con los ojos. Poseer materia divina fue siempre, al fin y al cabo, fin de la mística.

Torrijos crece desde el arte de su época, desde referencias detectables. Pero edifica su propia historia. En la que no repite etapas, porque también importan mucho su inquietud y su impulso creativo. Construye con los nobles elementos de la idea, pero sin olvidarse de las manos.

16 DE NOVIEMBRE DE 1989

## Aljafería: Joaquín Pacheco

De su pintura fluye una poderosa personalidad, por encima de los resortes técnicos, y en ella, poco a poco, se afinan y especifican los elementos de un lenguaje. Ya conocemos el empuje de Joaquín Pacheco, a la vez bronco y sensible. La de ahora, en la Aljafería, es seguramente su exposición de mayor importancia hasta el momento o, como mínimo, la más cuantiosa. Cuelga casi medio centenar de acrílicos, casi todos sobre lienzo —aunque haya una nota sobre papel— en los que, además, cuentan mucho los relieves de materia. Que evolucionan desde el polvo de mármol, con su compleja rugosidad, a la tosca, más flexible y, por lo que parece, de más fácil manejo para el artista.

Aunque se aluda a determinados cambios, a manera de etapas en la trayectoria, conviene advertir que toda la muestra se data en este mismo año. Por lo que, como cabe imaginar, resulta unitaria y responde a requerimientos similares. Incluso tiende a unas preferencias de color. Que se vencerían por completo hacia el rojo, cuyas variantes dominan aún el conjunto, si no fuese por una decidida voluntad en busca otras posibilidades para los fondos, a fin de que la colección no quede monótona. Siempre encontraremos también el carácter expresionista, más o menos petrificado por los procedimientos y, además, con oscilaciones en el nivel figurativo que, en los últimos compases, con la serie del *Minotauro*, se hará muy explícito. Pero anteriormente permite ya la convivencia entre una geometría de mano, sin rigideces, y figura humana no muy definida.

Para una síntesis de evolución sirve decir que el comienzo es más libre, el núcleo medio más estructurado y el final más legible en sus temas. Pero no debemos admitirlo así sin excepciones. En los comienzos, de cualquier modo, a la vez que el polvo de mármol cursan los *collages*, los signos como las espas o cruces, los gestos y hasta el *dripping*, mientras que luego, con la tosca, se suprimen los papeles pegados, se solidifica el chorreo y se inicia la marcha hacia una factura más pictórica. Esta coincide con los silueteados en negro de las formas, en los que introduce brillos. Todo ello puede orientarnos en la visita, aunque tampoco haya que olvidar paréntesis como el paisaje o, por el contrario, la insistencia en símbolos y alusiones biológicas. Pacheco encierra todo un mundo en su obra que se puede manifestar por contrapesos y hasta aparentes contradicciones. Abundante, visceral y rico.

15 DE FEBRERO DE 1990

## Algunas reflexiones sobre Arco'90

Acaba de cerrarse Arco'90. Y puesto que todos hemos sido visitantes apresurados en un acontecimiento cuya extensión y características apenas permiten el reposo, creo vale la pena reflexionar sobre lo que interesa y trasciende, aunque también se haga con cierta premura inevitable. Por lo pronto y aun sin pretender que todo ello obedezca a propósito único, eran varias las exposiciones que, simultáneas con Arco, convertían Madrid en verdadera capital artística. Basta recordar *Velázquez. Todo Velázquez*, en el Museo del Prado; *Odilon Redon*, en la Juan March; la retrospectiva de *Antonio Saura*, en el Reina Sofía, o *Miquel Barceló*, en Soledad Lorenzo. Cualquiera, por sí sola, hubiera supuesto un considerable atractivo, pero juntas constituyen un poderosísimo repertorio de captación. Como lo es, cada vez más, el mismo Arco.

Vayamos a los datos oficiales de sus organizadores. Todavía no dispongo de las cifras definitivas para el año 90, aunque parece ser superan, en casi todos los aspectos, las de 1989. El número de asistentes se halla en ascenso continuo desde 1982 (25 000), con una notable subida en 1984 (90 000) y un máximo, hasta ahora, en 1989 (140 000). Y aún es más espectacular, por ejemplo, el número de periodistas



registrados, que van desde 182 en la primera, hasta 1626 en la octava versión del certamen. También parece llamativo el crecimiento de galerías. Que eran 90 en 1982 (28 extranjeras y 62 españolas) y se han convertido en 217 en 1990 (146 y 71). Las de otros orígenes despegan definitivamente en 1989 (190). Y algo parecido sucede con las revistas. Por países de procedencia encontramos expositores de 20 distintos, entre los que las participaciones más densas, fuera de la española, corresponden esta vez a la República Federal de Alemania, con 31; USA, con 20; Francia, con 18; Italia, con 14, y Gran Bretaña, con 13.

Cuanto arriba se dice solo pretende objetivar la importancia de Arco, por el recuento de lo que es capaz de mover, en indiscutible progreso desde que iniciara su andadura. Entre los que la hemos seguido desde su comienzo, incluso antes de trasladarse a la Casa de Campo, no faltan nostalgias respecto al ambiente, hoy distinto, o acerca del significado. Pero, sean cuales fueren las preferencias de cada uno, conviene recordemos que no se trata de cualquier exposición de arte contemporáneo, sino de una feria, con todo lo que el nombre implica de comercial. Este año, pese a lo que los números señalaban, la selección de galerías ha sido rigurosa, hasta el punto de excluir bastantes. Tenemos, por contra, los sellos de mayor prestigio, aunque no siempre sepan responder a la supuesta categoría que se les reconoce. Es probable que Arco'90 no presente unas novedades tan llamativas como las de, pongamos por caso, 1983. Pero también parece posible que las aguas artísticas internacionales estén hoy más calmadas.

De todas formas debo advertir que Arco no es tan fácil de ver como imaginan algunos recién escudillados observadores. Requiere, desde luego, un mínimo de información previa. Y cierta costumbre en el oficio de mirar. Porque los datos sirven, pero no bastan. Y hay que recorrer una amplia superficie subdividida, en la que no se descubre un objetivo común. Aunque el mayoritario sea la venta. No se nos plantea ahora, por ejemplo, un descubrimiento como el de los neoexpresionismos. Tal vez domine, en conjunto, una resurrección fría, pero no resulta tan evidente en conjunto. Por lo demás había ya mucho *minimal* en 1989. Que sigue aún con los repetidos nombres de Carl André (en 4 galerías) Donald Jud (en 5), Dan Flavin (en 6) o Sol LeWitt (nada menos que en 12), por referirme solo a los más conocidos. Al menos tres coincidían en los locales de Thomas Segal o Annemarie Verna. Y restan casos como el de Anthony Caro, en Ziegler y Joan Prats.

Tampoco falta soporte-superficie (léase Daniel Buren, en 3 *stands*) u otros modos de reduccionismo. Y hay mucha fotografía con plástico brillante, que dominaba principalmente en la planta baja del pabellón principal. Cabría relacionar lo inmediatamente anterior con diversa facetas conceptualistas que se afirman resucitadas. Recuértese la gran exposición de París. Por si puede constituir un paradigma, Joseph Beuys estaba en 7 sitios diferentes, si incluimos a Lucio Amelio que contó también con otras opciones como las de Paladino o Longobardi. Y no era raro encontrar elementos del arte-lenguaje cuyo corresponsal americano, Joseph Kosuth, aparecía en 8 oportunidades, entre ellas la del famoso Leo Castelli y la de Juana de Aizpuru.

Claro que Castelli sigue fiel a los más suyos, como Rauschenberg, Jasper Johns o Lichtenstein, pero con presencia simultánea de Miquel Barceló. No se puede decir que los grandes arriesguen demasiado. Juana de Aizpuru, por su parte, iba de Sol LeWitt a García Sevilla.

Varias galerías enunciaban propósitos concretos, incluso de orden teórico, como el caso de la suiza Mai 36, orientada hacia el arte mínimo y el conceptual, tanto en pintura como en escultura y fotografía. O bien, entre las nacionales, Attir-Manuel Ojeda que presentaba una «acción» de Juan Bordes y Juan Gopar. En otro de los aspectos citados, por recoger una sola nota fotográfica, aludiré a Ouka-Lele cuyo *Gorbachov con ojos-luz*, a manera de icono, fue la casi única alusión de tipo político. Porque no abundan los artistas que expresen compromiso ideológico, aunque el antedicho sea también ambiguo en alto grado. Se diría que, en bastantes capítulos, resucitan los sesenta, como si los galeristas sacasen sus fondos de entonces. Pero la década fue muy distinta aquí, en España, que en el resto de Europa o en América. Porque entre nosotros jugaba muy mucho la situación.

Dentro de tendencias próximas, con respecto a 1989 creo que abundaba menos, aunque figurasen firmas como César o Arman, el *nouveau réalisme* a la francesa. Que se relaciona con el Pop del que también quedaban ejemplares, según se deja indicado. Lo que se guarda en fondos, por lo tanto, admite casi cualquier cosa ya aceptada como valor. Ciertamente la vuelta al conceptualismo debe considerarse en las últimas preferencias. Pero hay quien vino con fondos ya «clásicos», como Picasso (diez veces). Una misma galería, la alemana Thomas, reunió al malagueño con Chagall, Klee, Miró, Alberto Giacometti, Tobey, Kokoschka, Chillida, Tàpies y hasta Baselitz o de María. Eso sin contar un pequeño formato de Renoir. Y Picasso, Matisse, Juan Gris, Paul Klee hasta Toulouse-Lautrec, convivieron en la alemana Berggruen. Por este camino iríamos a una feria de antigüedades, aunque no se dude aquí del derecho que tienen los profesionales a ofrecer sus lingoticos de oro al coleccionista y posible comprador.

En este *mare magnum*, donde abunda lo histórico reciente, sorprende el trabajo actual de algunos pintores célebres, como es el caso de un Hartung, aún gestual, pero casi blando, elegantísimo en el color. O dos sobrios Appel, uno en blando y otro en negro (el Cobra se vio tanto como el otro año). También están los más célebres autores de la vanguardia española, como los miembros del Dau al Set o El Paso. Entre estos, por supuesto, Antonio Saura y Manuel Viola. Que nos introducen en el no muy abundante elenco aragonés. Aparte del *stand* de la Diputación General de Aragón, que cumplió bien sus funciones informativas, solo hubo una galería zaragozana, la Miguel Marcos, que es también madrileña. Pero a ella, con un grupo de artistas muy valioso, Víctor Mira incluido, se referirá Mercedes Marina en esta misma página. Como a las aportaciones de Dis Berlín, Charo Pradas, Broto, Sinaga, Paco Simón o Néstor Sanmiguel. Conste aquí únicamente la preocupación de quien escribe por la escasa presencia de nuestra tierra. Espero que lo poco no sea aún objeto de comentarios negativos, crítica siempre fácil y no siempre adecuada. Todo eso aparte,

Arco continúa, para disgusto de algunos y provecho del arte nuestro de cada año, su ascenso irreprimible.

8 DE MARZO DE 1990

## Centro de Exposiciones: Jaume Plensa

Esculturas rotundas y dibujos también concluyentes, asentados, no solo con interés. Jaume Plensa, que aún no debe de haber cumplido los 35 años, puesto que nació en 1955, ofrece una obra tan redonda como la de un maduro maestro. Y lo que aquí se nos presenta casi parece una antológica recogida en mucho y largo quehacer, aunque solo abarque un lustro: de 1981, para la primera pieza, a 1986, para la última. Veremos a Plensa describir una trayectoria desde un lenguaje aprendido en las vanguardias internacionales, que conoce a fondo, hasta lograr un sello inconfundible, lleno de fuerza y bien específico. Pero conviene recordar que lo expuesto responde a una colección, la de Liu e Ignacio de Lassaleta a cuya voluntad ha de atribuirse el conjunto que ahora ofrece el Centro de Exposiciones de Ibercaja. Lo que arrastra lógicas limitaciones de cuantía y tiempo, pese a las cuales la muestra constituye uno de los hitos en la temporada.

Más llamativo acaso en lo escultórico, su camino se inicia con notas filiformes, que describen líneas, algunas con cierto sabor geométrico en su simetría, como sucede con la *Máscara*. Otras subrayan su carácter aéreo, a manera de móviles, como sucede con el *Pájaro*. O parecen plantearnos equilibrios y contrapesos. Todo ello responde al montaje de elementos, a un modo de disponer, de construir, que lo asemeja a los maestros heroicos del hierro y particularmente a Julio González. Porque en hierro va también la mayoría de lo que trae Plensa, con la única excepción de la *Cap de caball* de 1984, que cursa en bronce. Poco antes el *Personaje* y la *Dona* están aún muy próximos. Pero pronto se imponen una mayor concentración y materia en las cabezas, una de las cuales invoca sugerencias primitivas. Por entonces la *Bestia* es un terrible insecto devorador, pletórico de agresividad, amenazante. Y el terribilismo sigue en los animales, en el cráneo de caballo o en el pez-huso, este en hierro colado con ricos óxidos y calidades de superficie. Triunfan ya la densidad y la potencia.

No por ello quedan en segundo plano los dibujos que, pese a ocasionales semejanzas, tampoco se limitan al servicio de la escultura, puesto que no parecen simples bocetos. Por el contrario hacen patente su independencia. Claro que hay paralelismos y que la serie, más amplia en número de originales, permite descubrir nuevos matices. Las notas leves y lineales, por ejemplo, se relacionarán con parecidos desarrollos en el espacio. Pero las acompañan *collages* que acentúan, no solo por el procedimiento, la huella del cubismo. Y también aquí más de una cabeza nos recordará a Julio González. A mitad de camino se extiende el influjo de las vanguardias que incluso roza, en 1987, territorios kandinskyanos, por elegir un ejemplo. Cada vez, en todo caso, se impone con más garra el talante expresionista. Que se apoya en el im-

pacto técnico de los relieves y las siluetas rehundidas, remarcadas por el barniz. Y de las grandes masas que, con sus contrastes de claroscuro, dan réplica a la importancia del volumen. Mucho, en fin, de envergadura, magnitud y categoría.

29 DE MARZO DE 1990

## Gascón de Gotor: Francisco Benessat

Sin que desaparezca del todo su mundo de ensoñaciones, fantasías y hasta pesadillas cachondas —más patente en los dibujos que en las pintura o esculturas—, esta vez, en la obra de Benessat, domina algo más la factura, el modo, que el argumento. Lo que no siempre resulta deseable, aunque suela serlo y me satisfaga muy mucho en este caso. Porque Francisco Benessat, a quien ya conocemos en esta su casa, es un artista con muchos recursos plásticos, un notable pintor y escultor, al que nadie niega su derecho a irse por las ramas a la hora de elegir asunto, convenga o no a sus resultados. Para la muestra que nos ocupa, de todas formas, incluso ha reducido el número de originales, con lo que el espacio queda menos barroco y lleno que en la anterior.

Ha mantenido —eso sí— algunas piezas de volumen, a partir del relieve en bronce y el montaje de fósiles que abren boca a la entrada. Siguen una caliza, dos piedras de Hecho y una de Calatorao, en diversos grados de pulido y contraste, pero todas orgánicas en sus curvas y con un concepto coherente. Luego, ya en los cuadros, entran la boligrafía y un par de notas con rotuladores. En este capítulo hallaremos lo más temático. Porque en la pintura conviven sus facetas figurativa y abstracta, polos implícitos siempre, de alguna manera, en la trayectoria de Benessat. Que, pese a su apariencia desordenada, discurre con sentido. De modo que algún aspecto, como ese *Ya tardea*, pongamos por caso, sirve de enlace con lo que expuso en 1988. Continúa en pie, por otra parte, el extenso abanico de procedimientos.

Entre los soportes, por ejemplo, hemos de encontrar tanto papel, cartón o panel, como lienzo o arpillera. Mientras las técnicas admiten óleo, acrílico, acuarela y, por supuesto, *collages* que se ajustan muy bien con el agua. Y lo cierto es que, en esta amplitud, Benessat maneja los contrastes de luz, ve el color y pulsa las texturas, para que sirvan al propósito. Con un fuerte impacto a primer golpe de vista y con bastante también que mirar de cerca. El repertorio de elementos, por último, no apaga la imaginación, ni el talante propio, ni la ironía.

5 DE ABRIL DE 1990

## Espacio Pignatelli: Antonio Fortún

Cien cuadros, veinte años de pintura y un lugar adecuado para su presencia. Antonio Fortún ofrece en el Espacio Pignatelli —es decir, en los antiguos depósitos de agua— una antológica rotunda cuyo cuidadoso y excelente montaje contribuye a definir una

trayectoria continua; pero reseguible, a la vez, por etapas o períodos. Bien se nota que Fortún, que también escribe y pinta, por supuesto, ha sido galerista y tiene en su haber no pocas exposiciones. A lo que podría añadirse el acierto del catálogo, uno de los mejores que, por su diseño, he visto en esta y aun otras temporadas. Reproduce todas las obras expuestas, con cuantos datos son de menester, y suma un amplio repertorio de textos en el que me honra colaborar, aunque sea en el rol de simple testigo o notario de las dos décadas que se nos proponen. Con esta justa portadilla, sin embargo, no desearía distraer al público de lo principal: una seria y valiosa carrera de pintor.

Varias veces he abordado ya un panorama del quehacer de Fortún; pero, puesto que el referido catálogo incluye una bibliografía completa, me remitiré a su listado para que conste el alto número de artículos de quien firma, disponibles para su consulta al respecto. Pero procede aquí, a despecho de inevitables repeticiones, comentar lo que se presenta, por si ella propicia una visita más provechosa. Aunque el desarrollo está bastante claro. Comienza con los *collages* de 1970 que, con el puente de la técnica mixta sobre madera, pasan de la rígida geometría a una mayor libertad. Los rasgados conducen sin sobresalto a tratamientos más organicistas, a base de colores planos que se intensifican a partir de 1972. Por entonces pasa del acrílico al óleo. Y tras algún lienzo de gran impacto visual, como el de la mano en 1973, se introducen los fondos grises que ya insinuaba antes e impone Fortún a partir de 1974.

Hacia 1975 inicia la destrucción de la forma; pero curiosamente con más tendencia a la descriptiva. La figura humana, al modo de un *Cobra*, se plantea con modos dignos del expresionismo abstracto, entre ellos el *dripping*. Los dos años siguientes se caracterizan por los temas de luz y agua que culminan en la serie *Venecia y Vivaldi*. El sol se hace cada vez más nítido y esquemático junto al chorreo libre. Hasta que el *Zen* irrumpe con el gesto puro en 1979. Para complicarse y llenarse, más barroco ahora, en los últimos acrílicos del 80. Que enlazan con las acuarelas sobre papel cuyo diferente soporte y procedimiento introduce variantes, como los fondos afines al soporte-superficie en los que se implante el gesto-motivo. En 1981 deriva Fortún hacia las *Antropoformas* con reservas delimitadas por una silueta gris. Y todavía con técnicas al agua llegan las marinas y los veleros de 1982.

Propiamente no hay cambio en los temas de 1983, pero sí en su técnica y acaso, por esta causa, en el color y hasta en la forma, puesto que se acentúa lo geométrico. Poco a poco crece la arquitectura y se hace más sutil y plano el colorido, avance que no se romperá hasta 1985, en busca de propuestas menos regulares. En las arquitecturas de 1986 reaparece el sol, el círculo, y los tonos se descubren pictóricos y cálidos. Desde 1987 triunfa por completo el óleo, más dúctil y capaz de calidades en la dicción. Simultáneamente entran las partituras e instrumentos. Con asunto más figurativo la paleta empalidece y llega a la secuencia gris de 1988. Para subir luego los tonos y entregarse en 1990 a la espátula que logra vibraciones inéditas. Un largo camino, en fin, desde el *amateur*, desde el conocedor con inquietudes intelectuales, hasta una sólida profesionalidad. Tengo escrito que recorrerlo es acompañar a Fortún por los peldaños de un ascenso indiscutible.

19 DE ABRIL DE 1990

## Museo de Zaragoza: Ada Balcácer

Aunque la pintura se traslade con cierta facilidad de uno a otro ambiente, siempre legible sin las traducciones que necesita un texto literario, algunas veces resulta difícil hacerse cargo de la verdadera importancia de un artista del que, pese a su fama, apenas se conoce el entorno creativo, y del que se tienen escasas noticias en cuanto a trayectoria. Temo que a nuestro público pueda sucederle esto en el caso de Ada Balcácer, una pintora de categoría, figura indiscutible en su país, la República Dominicana, e incluso en todo el ámbito del Caribe, pero desconocida en España. Su pintura, además, aunque se relacione con tendencias internacionales, funciona con un talante y una paleta propios, que sorprenden aquí, como sucede a bote pronto con la explosión luminosa de verdes, azules y amarillos.

Desde un punto de vista ideológico esta peculiaridad asume un papel de preferencia en la obra de Ada Balcácer, muy atenta a la reafirmación cultural antillana. Ella habla de un reconocimiento justo de la potencia creativa y expresiva de las naciones tropicales. Y también del rechazo hacia una imagen de cartel turístico. Se comprenderá así que, en su trabajo, identifique los términos *pensar* y *pintar*. Pero sin olvidarse que se dirige a los ojos, a un sentido bien determinado que recibe la huella del mundo externo a través de la luz. Por lo que Ada Balcácer titula esta secuencia precisamente *Ensayos de luz IV* (el número viene de que han existido tres series anteriores con esa problemática). Nos dice Ada Balcácer que los habitantes de su tierra, casi rodeada por el mar, «... viven en el universo de la luz, como sinónimo de color, y de esa vivencia surge la constante plástica, junto a la flora en luz (floralú), resultante del tamiz horizontal de la capa superior de los árboles por cuyas diminutas e innumerables perforaciones penetra el sol...».

Me interesa mucho el arte de esta área geográfica, con el que me han puesto en contacto algunos trabajos académicos. Pienso además que de ella y de otras parecidas han de surgir movimientos renovadores fuera de los circuitos y de los grandes núcleos de mercado. Lo que no quiere decir que se desconecten de lo que pasa en el ancho mundo. Al contrario. Ya en la presentación de Ada Balcácer en catálogo me refería, por ejemplo, a un camino que desde el gesto, con algo de *action painting*, va al signo icónico. Pero la referencia al expresionismo abstracto, como cabría hacerla a la Escuela de Nueva York, no debe hacernos pensar en una pintura norteamericanizada. Nadie la confundiría. Ni tampoco, en ausencia de figuración, puesto que encontraremos ventanas, peces y hasta personajes de algún aire pop, en una primera fase, que se convierten luego en manzanas y abanicos, cuando ya realiza el cuadro en estas tierras.

También cambiará el color, desde los precitados verdes, con acentos blancos y amarillos, hasta los ocre de nuestro valle. Hay como tres estadios: el de los originales hechos en la República Dominicana, el de su recuerdo y el impacto aragonés. En el último, sin que se pierdan del todo la caligrafía o la vibración, se impone un orden

de zonas más evidente, con el que sustituye los núcleos irradiantes anteriores, en ocasiones sujetos por la acotación del espacio pictórico. En ningún período, sin embargo, pierde Ada Balcácer la personalidad o el impulso vitalista. No se conforma, por fortuna, con los honores logrados. No le basta con haber sido. Busca, mira y pone sobre la tela. Nos trae luz, más luz.

2 DE JUNIO DE 1990

## Sobre la Bienal, el pabellón español y otros hallazgos venecianos

Venecia desplegaba sus atractivos. Y poco a poco crecía el público que antes, en vísperas de inaugurarse oficialmente la Bienal, no abarrotaba aún, como ahora, las calles laberínticas y los canales coloristas —tan pintorescos que es imposible pintarlos con provecho—. Después vino la multitud, sin duda específica y sabedora pero en número que dificulta cualquier actividad. Y aunque quien escribe no reclama prioridades, tuvo la suerte de ver muchos de los pabellones y varias de las muestras periféricas sin tales apreturas. Sabido es que en torno a este certamen, el más antiguo y prestigioso de Europa, se desatan toda clase de iniciativas. Que aprovechan la extraordinaria concentración de expertos, ya que, por lo que me dicen, las acreditaciones de periodistas especializados superan hoy las dos mil quinientas.

El entorno de la Bienal tiene verdadera altura. De las exposiciones que no se incluyen propiamente en la organización, la reina ha sido, para mí, *Andy Warhol. Una retrospectiva*. Parece mentira que un Warhol al que se conoce por sus divulgadísimas serigrafías ofrezca tanta novedad. Se le ha hecho un montaje muy completo en el palazzo Grassi. Que nos descubre y explica al maestro pop como alguien que ha influido sobre casi todos los planteamientos posteriores, hasta en los conceptuales. Para una de sus series, por ejemplo, se cita a Duchamp para decir que en la repetición no importan tanto las imágenes repetidas como la idea que lleva a repetirlas. Por cierto que el conceptualismo y las tendencias reduccionistas aparecen con muy diversos matices, dentro y fuera del núcleo oficializado. El suizo Olivier Mosset, por referirme solo a una firma, exhibe obra en el pabellón de su país y también lo hace en la iglesia de San Staë, con una serie de paneles en el suelo, aunque estos no sean de suyo un montaje y escapen al *minimal* extremo por el colorido sensible. Pero si hay otra princesa, junto a Warhol, ha de ser, sin duda, la de Mondrian y el *Stijl*, en San Giorgio, pensada con mucha inteligencia, para contextualizar cada etapa del artista.

Resulta difícil abarcar todas las propuestas, sean o no del propio certamen. Cuando escribo estas páginas, todavía no se ha abierto la gran retrospectiva histórica de Tiziano. Pero se pueden ver desde los pintores flamencos de Bélgica (Palazzo Sagredo), hasta la escenografía rusa de la vanguardia heroica. Esta, con muy curiosos decorados y figurines, comparte Ca' Pesaro con nuestro Eduardo Chillida, que va «fuera de concurso». Rotundo, como siempre, se impone más en las esculturas de

hierro mayores y hasta en los alabastros, por encima de la gráfica e incluso de experiencias como las manos. Tampoco olvido la interesantísima colectiva de aragoneses, presentado bajo el título de *Percorso de città invisibili* en la chiesa di San Bartolomeo, cuya inauguración comenté oportunamente. Nuestros artistas despiertan un notable interés entre los muchos visitantes. Y sus planteamientos han parecido allí valiosos, serios y al compás de nuestros días.

En cuanto a la Bienal en sí, a lo que más directamente consideraríamos dentro de esta XLIV edición, aparte del homenaje a Chillida, descansará sobre la zona de los Giardini di Castello, donde estaban los pabellones nacionales, entre ellos el italiano, que no me dijo tanto como esperaba —con notas tan diversas como el montaje de Nicolo De Maria y las modeladas figuras de Mariani, junto con Tatafiore o Mainolfi—, y el español al que he de referirme más abajo. Allí se suma el *Ambiente Berlín*, oportuno tras la caída del muro a la que alude algún epígrafe, como el de Hans Ticha. Por el aspecto general y salvo excepciones, el aire germánico sigue neoexpresionista, línea menos frecuente ya en otros países. Quedan aún los *Tres escultores escoceses* (Mach, Watson y Whiteford) y los *Cinco artistas africanos* que creo eran de Zimbabwe y Nigeria y parecía de otro mundo, aunque salvaran mejor las esculturas que los cuadros.

No cabe duda de que el pabellón español dio la nota. En general se valoraba su impacto. Que es intenso. Pero algunos le reprochan falta de profundidad. Me parece llamativo, bienhumorado e incluso interesante, sin que me acabe de convencer como queda, ni su aspecto de feria, fallero, seguramente voluntario. Se trata, como ya sabemos, de una instalación de Antoni Miralda, en la que, de acuerdo con el título *Honeymoon* (*Luna de Miel*), el artista catalán hace alusión a una boda. Nada menos que a la del Colón de Barcelona con la estatua de la Libertad de Nueva York. Pero, según he podido enterarme por los ordenadores, el compromiso se ha roto, porque la americana tiene miedo a perder su libertad. Así anda entre comunicación y conceptualismo, una pizca de proceso, algo de neodadá y no pocas ambigüedades. El núcleo del invento lo constituye el zapato-góndola que antes navegó por los canales venecianos.

De los otros recintos nacionales me convenció, en primer lugar, el inglés, con la potente presencia de Anish Kapoor, por el contraste de las grandes piedras rosadas, que lo llenaban todo, con el trazo solitario del segundo aposento o el fuerte azul del fondo. Y también el de la República Federal de Alemania que, como casi todos los más válidos, se concibe a manera de instalación. Los tiros van por esos derroteros. Además, los comisarios son conscientes de que captar es así más fácil. Añadiré en ello el unitario de Japón y el amplio espacio de los países nórdicos. Lo de Francia atrajo mucho, con una especie de planteamiento decorativo o diseño de interiores, a base de planos y maquetas, con una conceptual rotura del muro. Me parece algo frío, aunque hábil, pulcro y riguroso. En lo mejor de la lista resta la apuesta de Jenny Holzer para Estados Unidos —cuyo pabellón visité muy deprisa por factores de tiempo—, en terreno conceptual que explora el lenguaje. Acaso deberíamos terminar con la URSS que recicla pop y otras direcciones. O con el Instituto Italo-Latino Americano.



Puesto que nunca faltarán disonancias —ni acaso sea deseable— en el *Aperto 90* (Corderie dell'Arsenale) estallaba el pequeño escándalo. Se ha divulgado ya la asociación que los americanos del *Gran Fury* hicieron de la imagen del Papa, un texto sobre el sida y la imagen de un pene. Creo que no vale la pena darle mucha importancia y que, en el terereno que nos afecta, en lo artístico, hace ya mucho que resulta difícil conseguir provocaciones. E incluso aspectos visuales novedosos. En el *Aper-to*, por otra parte, había muchas otras cosas en que detenerse y siento no poder comentarlo con detalle. Localizo tres españoles Pepe Espaliu, Perejaume y Pello Iranzu. De las presentaciones me atraen especialmente *Verso un barocco freddo*, por Barilli, y *Splendore dell'assenza di significato*, por Grauer y Jacob. En cuanto a protestas, me capta más la de los estudiantes de Bellas Artes que se pintaron de verde, al modo del *body art*. Pero la gran contestación en las calles de Venecia está ahora al margen de la Bienal. Me refiero al rechazo de que la ciudad se convierta en sede para la Exposición 2000.

Por los compartimentos nacionales —por sus instalaciones— y también por una ojeada cuantitativa al *Aperto* —con abundancia de *performances*—, se adivina que los probables polos actuales residen en el neoconceptualismo y en la objetualidad. Y esta se remonta al dadaísmo. Quien ha intuido las ondas, como de costumbre, o quien contribuye a dirigir las es el crítico Achille Bonito Oliva, responsable de *Ubi fluxus ibi motus* (en la Giudecca), anexo a la Bienal. Se recogen todos los personajes de estas tendencias, ya desde su prehistoria, con Marinetti, Balla, Duchamp, Picabia, Tristan Tzara, Schwitters o Man Ray. Con *Dada* y proximidades enlazan gentes del *nouveau réalisme*, como Arman, Klein, Spoerri y hasta cierto punto Tinguely y Christo, o bien del *Newdada*, como Oldenburg. En el primer *fluxus*, hasta 1962, entran también George Brecht, Yoko Ono, Nam June Paik o Vostell. Y en el segundo, hasta 1965, Ay-O, Beuys o Knowles. Continúan nuevos nombres hasta 1978 y «amigos del fluxus» hasta nuestros días. Mañana han de serlo más de algunos, si los presagios no mienten.

14 DE JUNIO DE 1990

## Museo Gargallo: Ricardo Cotanda

Poco después de conseguir el Premio Pablo Gargallo, en 1988, Ricardo Cotanda recibió la noticia de su selección para el *Aperto* de la Bienal de Venecia. Lo que implicaba, sin duda, una especie de espaldarazo para el escultor, y de algún modo vino a confirmar la solidez que el jurado había descubierto en su obra. Conviene que vaya por delante lo dicho por sí, en estos tiempos sin fronteras, cuando rebrotan normativas intransigentes, alguien duda —dudó— del artista. O discute hoy, empedernido en antiguas definiciones, si esto entra o sale en o del campo de la escultura. Pero no se ponen aquí en solfa los gustos —que a quien firma le interesa muy mucho lo de Cotanda—, sino posibilidades y acaso límites. Porque demasiadas veces, por problemas o trayectorias personales, se intentan cerrar caminos legítimos y fecundos. Aun-

que no sé si a lo expuesto le incumben esas polémicas, porque constituye, para mí, una propuesta que comunica, clara en su género, sin que eso descarte la ambigüedad o más bien la polisemia. Ni la ironía.

Viene Cotanda con un colectivo unitario que encuentra su rotundo pero sutil cumplimiento en la instalación. Con cierta continuidad respecto a lo que le conocíamos, trabaja a base de telas, en esta ocasión todas azules y estiradas en bastidores, con lo que toman el aspecto de piel, de superficie del volumen. La estructura de madera sustenta y proporciona las formas de círculo con las que Cotanda, en sus diversas piezas, sugiere el ojo —de ahí el título *Parpadeos*—, el ojal, el botón y hasta la luna redonda. Se mueve en un mundo de imágenes lingüísticas y visuales, de metáforas y de referencias literarias. Abundan alusiones, en tal medida que el catálogo —con categoría de oferta propia— cita las claves de cada texto y de cada icono. Entre las que Luis Buñuel aparecerá por partida doble o triple. Con lo que la muestra casi constituye un homenaje. Se apoya, desde luego, en el recuerdo del maestro aragonés, navaja en el párpado incluida.

Puesto que concepto y neodadaísmo marchan de la mano con frecuencia (en la onda del día), a las tensas lonas, ya cosificadas de por sí, se unen objetos varios, como los platos (*Ojos como platos*), los palillos (*Casi un sigilo*) o la sierra (*Sin trampa ni cartón*). Se miran las estrellas, se bordan cañamazos o se juega desde la infancia. El montaje conjunto tiene algo de partitura, de pentagrama. Se distribuye con bastante vacío, pero los elementos se relacionan por invisibles líneas de fuerza. Según dice Pablo Rico, Cotanda «... lanza hilos finísimos como telas de araña que surcan el espacio para construir trampas mortales de necesidad...». Guiña —parpadea— significados por debajo —por encima— de lo aparente. Evoca y elude, acaricia y penetra, presenta y representa, llega y se queda en la vista.

25 DE OCTUBRE DE 1990

## Sala Juana Francés: Maribel Lorén

Aunque hubiese tenido antes alguna actividad, con la muestra de Maribel Lorén Ros se inaugura oficialmente la Sala Juana Francés, que ha puesto en funcionamiento la Casa de la Mujer, en la calle Don Juan de Aragón, número 2. Por cierto que los cuadros ahora expuestos se adaptan como hechos de propio al espacio disponible. Que exige mucho y no parece fácil de llenar con formatos pequeños o con obras de otro tipo, menos extensivas, de las que solicitan un examen de cerca y pormenorizado. Puede surgir también algún problema con el suelo, muy competitivo, o con los vanos y la luz natural durante el día, puesto que no se trata de una pieza prevista de suyo para exposiciones y tiene cierto carácter polivalente. En todo caso se le desea tanto éxito en su trayectoria como el que anuncia la primera firma seleccionada.

Quizás se haya elegido a Maribel Lorén por tratarse de una pintora y no de un pintor. Bien está por lo de las discriminaciones positivas y por el sitio que ocupa. Pero posee, aparte de ello, categoría bastante para abrir cualquier andadura por

méritos plásticos, sin otras adendas de ideas o calificativos. Ya conocemos a Maribel Lorén, caspolina por nacimiento y de casa, en consecuencia, que ha hecho varias salidas ante el público zaragozano, la última de las cuales, si no me falla la memoria, fue en 1985. Cinco años ya, aunque en el paréntesis haya llevado itinerantes por la provincia. Su labor, de cualquier modo, enlaza con lo que le conocíamos. Por tanto prefiere, sin que eso implique encasillamiento, los pagos del expresionismo abstracto. Le interesan la espacialidad, el gesto libre y el color en sí.

Presenta, sin embargo, algunas inflexiones y variantes, además de las que se derivan de distintos grados de sugerencia o legibilidad. En el apartado de técnicas los diez lienzos grandes, que suponen el núcleo principal, se completan con tres papeles, también al óleo, y un par de limpias serigrafías. El segundo bloque ofrece una factura diversa, más movida —a lo que contribuye su menor tamaño— y proporcionalmente con más pasta. La dimensión de las telas se presta a más amplio tratamiento gestual, sobre todo en los largos arrastres de espátula. Inicia el tríptico en azules, más ordenado y rígido, a base de perpendiculares, con una alusión geográfica confirmable. Ya más ágil resulta *El secreto de Dédalo*, ejemplo de una serie con dominio de amarillos, ocre y sienas.

Pronto disminuye las referencias, a la vez que abandona las tierras y busca un colorido suntuoso con rojos o verdes. Enfrentados al lienzo *Cargado de futuro* entran en una reflexión pictórica acaso imprescindible, ya que le convenía reorientarse y obtener impulso. Para terminar en un proceso de simplificaciones, más austero, con toques grandes y fondos más planos, del que ya formaba parte la *Oquedad sedienta* que le vimos en la colectiva del museo. Con lo que otra vez podríamos plantearnos los límites del paisaje y de la figuración misma.

8 DE NOVIEMBRE DE 1990

## Museo de Zaragoza: Noesis Plástica

Noesis es una palabra poco habitual, propia de la filosofía aristotélica, que significa algo así como forma de conocimiento intuitivo e inmediato de un concepto. Alude aquí al nombre de una fundación o conjunto de asociaciones para el desarrollo de las experiencias creativas en la literatura y en las artes. La entidad a que nos referimos cuenta con un centro en Calaceite y en este pueblo aragonés se halla el centro de sus actividades más características, una de cuyas vertientes incluye las becas de residencia que convoca con la ayuda de la Diputación de Teruel. Por lo que supongo que a estos becarios responde la muestra que el museo nos ofrece.

De este modo llegamos a esa Noesis Plástica que da cabida a dos argentinos y cinco españoles, dentro de un aceptable nivel medio que acaso decepcione un poco si se atiende al título intelectualista. Del que se hubiera esperado algo más conceptual —aunque haya atisbos de la tendencia— o tal vez un toque misterioso y hasta esotérico. Sin embargo, lo que más convence del colectivo, por lo menos a quien es-

cribe, es la aportación de Nora Ancarola, tres telas con técnica mixta, de una misma serie, muy pictóricas, con bastante libertad y soltura de gesto. El otro argentino, Daniel Yacubovich anda en una especie de montaje o «desfacimiento» de una tela, donde un pequeño cuadro se rodea con trozos de lienzo o de bastidor, sin que acabe de ser desconstructivo, aunque con algún interés en el proceso y cierta inquietud discernible en el resultado.

Sonia Guisado entra francamente en la instalación, puesto que invade, a partir del muro, el suelo del recinto. Sus aves-aviones aparecen crucificadas en bien explícito y sugerente martirio, acaso demasiado obvio, aunque tampoco sea tan fácil una lectura de mayor profundidad. También las banderas de Victoria Campillo, como elemento geométrico simple, desembocan en el volumen de las esferas. Hay un rigor que convendría desentrañar con más obras o conocimiento de su desarrollo. Otros juegos conceptuales emprende Ricardo Mojardín, sobre todo en el marco con pintura uniforme dentro, pero también en las ingeniosas invocaciones del nombre, de la paleta o del «artificio». Mientras Manuel Belzunce pone algo de incógnita, en la onda expresiva, con sus paisajes de pasta densa o en las citas de estilizada pintura levantina. Mu-Ur Vindel, por último, complementa sus vistas solitarias al óleo, oscuras y de tinte dramático, con las grisallas acrílicas de figura, punzantes y en busca de un efecto que obtienen.

Lo que con sus becas se ha logrado aconseja seguir atentamente la trayectoria de Noesis, ya que puede proporcionarnos valiosas sorpresas.

15 DE NOVIEMBRE DE 1990

## Escuela de Artes 1: Francisco Rallo

Produce un notable impacto por la rotundidad de sus planteamientos, por el contraste casi heráldico de motivos sobre el fondo y por la ruptura que suponen las imágenes respecto a lo que Rallo nos había ofrecido en las últimas etapas de su trayectoria. Bien es verdad que su pequeña exposición previa, inaugurada a finales de octubre, dio a conocer sus nuevas inquietudes y el proceso que a ellas le ha conducido. Con lo que se rompe gran parte de la magia que pudo producirnos la sorpresa. Ahí reside la desventaja de prodigar las apariciones ante el público. Pero eso nos introduciría en otra problemática y en modo alguno desvaloriza la obra. Puesto que precisamente aquí, en la Escuela de Artes, alcanza su más alto nivel y confirma la importancia de un cambio con el que introduce potencialidades inéditas para un futuro desarrollo.

En la antesala, como añadido más que curioso, cuelga también un par de grabados al aguafuerte, primeros logros con esa técnica —según creo—, muy ligados al conjunto de lo que exhibe. Pueden ser aún ensayos de procedimiento, pero siempre por un artista ya ducho y maduro. No hace falta insistir en que Francisco Rallo Gómez lleva ya muchos años en su quehacer, desde los ya lejanos tiempos del Grupo

Forma. Aunque hoy presenta una nueva fase. Acompaña este prelude con algunos testigos, de acuerdo con lo que hizo en la González Bernal: piezas pequeñas con *collage* de dibujo infantil, que procede del *Así pinta*; pies o manos que enlazan con los anteriores «objetos», y uso de fotolito, como en la serie que aludía a la Revolución Francesa. Ya en la sala mayor, como un círculo que se cierra, encontraremos que la data más reciente anda otra vez por los fragmentos anatómicos, con esos brazos sobre azul.

El bloque central, sin embargo, entra en un enfoque de la figura humana simplificada, esquemática, al modo que vimos en la pintura levantina de la muestra anterior. Hay un precedente en el único formato vertical, más tratado. Como norma Rallo sitúa el personaje sobre zonas planas o casi planas, para insistir en algunos fragmentos con particular sentido pictórico. Con ello deja espacios muertos, a la vez que crea centros de interés para quien mira. No conviene dejarse engañar por la superficie, puesto que se trata de una mutación muy fructífera, valiente y nada arbitraria. Por encima de un largo paréntesis enlaza con los momentos figurativos del Forma. Y tampoco anda lejos de otras cosas de los setenta, como la iconografía de Pedro Giralt; pero son puras concordancias de cruce en lugar y tiempo, que no afectan a las realizaciones, ni menos todavía pueden considerarse influencias.

Su simplicidad de medios en esas figuras casi abstractas, aunque muy legibles, propicia la captación por el color y por las contraposiciones de clarooscuro. Lo que se concentra y culmina, como un símbolo, en la pareja de hombre y mujer, resueltas, enérgicas y terminantes. Dos telas para la particular antología de Rallo.

10 DE ENERO DE 1991

## Miguel Marcos: Menchu Lamas

Quienes no hayan visto pintura de Menchu Lamas desde 1985, año en que hizo su última individual aquí, tal vez tengan dificultades para atribuir a la misma mano lo que ahora expone. Porque presentaba entonces con un mundo propio, seguramente con base en los arquetipos de su origen celta, y era alegre y propensa al color, con una onda semejante a los desarrollos que contemporáneamente ofrecía su marido, Antón Patiño, otro de los artífices del vigoroso y próximo renacimiento gallego. Mientras que ahora, sin perder la independencia que la caracteriza, Menchu Lamas usa un lenguaje más frío, también de corte más generalizado, junto con una paleta sobria, a base de dos o tres tonos por cuadro.

Cabe decir que trajo una iconografía particular, identificable, y que pintaba con gusto, con franqueza y atrevimiento. Hoy parece haber perdido ambas cosas. Aunque no diré, en modo alguno, que haya dejado de interesarme. Hace seis años escribí sobre su don de gracia e imaginación para los temas, sobre su gesto abierto y sus relativas suculecias de pasta. Quiero también recordar sus figuras gatunas, sus buzos o fantasmas, sus hombres-alfabeto y sus descriptivas fálico-musicales. Echo de menos

tan fantasioso cortejo, por más que lo nuevo tenga su enjundia y sepamos es consecuencia de una trayectoria coherente. Porque hubo, desde luego, etapas intermedias y puntos de enlace. Incluso encontraremos la luna de otros tiempos, convertida en un círculo enladrillado. Como otras varias formas centrales que parecen descubrirnos este símbolo urbano, arquitectónico.

Propone Menchu Lamas piezas grandes, dispuestas con zonas planas y generalmente casi lisas, aunque admitan alguna concreción de materia o, cuando menos, superposiciones de capas. Se reseña arriba su austeridad de colorido de la que apenas escapan algunos grises plateados. Junto a la sencillez formal supone una actitud simplificadora, dentro de las que calificamos como reduccionismo. En ocasiones los discos son sustituidos por recortes, casi a modo de sombras chinescas, que semejarán una mano-perro, por ejemplo. O aves, como elemento icónico, siempre rellenas de las inevitables hiladas. Lo que se combina con series de palabras, que aportan cierto aire conceptual, con tachaduras, como sucede cuando los textos ocupan todo el fondo. También hay secuencias de números y alguna fila de signos (aspa, cruz, rombo y otros).

Podemos entender las anulaciones como un rechazo del contenido o como un sistema de marcar la importancia de la imagen literal en sí, al modo que se halla, pongamos por caso, en un periódico, sin tener en cuenta lo que significa. Tampoco se apartan mucho de este camino las dos notas más sencillas, algo distintas que el resto: una vertical con el aplantillado blanco y la otra apaisada, monocroma, con la inscripción abolida en negro. Se queda Menchu Lamas, en fin, con poco, casi con lo absolutamente imprescindible. Pero resulta aún elegante en su contención y, aunque su vocabulario tenga ecos internacionales, conserva una nota de originalidad. Y más de una de misterio. Desde su silencio llama a la inquietud de las interpretaciones.

17 DE ENERO DE 1991

## Centro de Exposiciones: Esteban Vicente

Cuando hablamos de la Escuela de Nueva York, sin olvidar los complejos contenidos de la denominación geográfica, aludimos principalmente al movimiento que Rosenberg llamaba *Action Painting*. Y un Pollock e incluso un de Kooning hacen que pensemos en cuadros de grandes dimensiones, a la vez que en su factura fuerte y violenta, que puede incluir *dripping* o goteos, brochazos o, sea como fuere, libre actividad del artista. De modo que Esteban Vicente, que estuvo en la metrópoli americana hacia los años cuarenta-cincuenta, fechas en que prosperaba un expresionismo abstracto muy enérgico, visto aquí y ahora parece menos agresivo y más europeo de lo que esperaríamos tras su larga estancia americana. Ciertamente que su paleta, pese a notas dramáticas de acento muy propio, tiene un inconfundible sello del nuevo mundo. Y el color es, a fin de cuentas, elemento pictórico fundamental. Se diría que casi único, si ha de considerarse la obra que exhibe el Centro de Exposiciones de Ibercaja.

Porque Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903) trae una colección de grata visualidad, que le acredita como matizado, fino, sensible y exquisito colorista. Claro que entra algún otro componente, como una cierta estructura a base de zonas semi-regularizadas por una geometría del sentimiento. Pero se diferencian por las intensidades de sus tonos. Apreciaremos también sensaciones de espacio a las que contribuye el carácter difuso, velado con frecuencia, aéreo y ambiental, con ecos de Rothko. El mismo Esteban Vicente califica sus trabajos actuales como «paisajes interiores», aunque recordaré que los géneros se consideran hoy con gran amplitud. Aparte de la misma naturaleza ambigua que encierra una pintura de origen abstracto, sin exceso de contenido. Tal vez convenga, para mejor interpretarla, referirse a sugerencias y a que estas parecen abrirnos ámbitos interiores. La suprarrealidad y lo expresivo nunca anduvieron lejos.

Queda dicho que Esteban Vicente, aunque se presente como ejemplo de la vanguardia neoyorkina, en la que está integrado, sin duda, no da la enérgica imagen del arrebato, de lo épico, puesto que más bien parece inmerso en un mundo lírico. Desconozco las etapas anteriores de su trayectoria, que seguramente encajarían mejor en el cliché. Porque anda ahora remansado y en pausa, introspectivo y casi esteticista. Quizás las fechas expliquen esta variación, ya que lo expuesto data a partir de 1979 con una mayoría de 1989, en los óleos, y desde 1982, en los dibujos. La secuencia encierra pocos cambios, por lo demás, y estos afectan sobre todo al colorido —como en las nostalgias castellanas— sin abandono del planteamiento básico. Conviene fijarse en el *collage*, porque explica con su despiece, a mi entender, muchas de las restantes composiciones. Tampoco olvido las otras piezas sobre papel, ricas en grises.

Para un balance global, el oficio conviene con un refinado gusto y una emotiva clave poética. No hubiera venido mal un montaje retrospectivo y antológico. Pero lo que Esteban Vicente nos ofrece, aunque no sea novedad absoluta en los años ochenta, retribuye a los ojos y confirma la mano de un notable pintor.

7 DE FEBRERO DE 1991

## Escuela de Artes 1: José Antonio Duce

Ricas e irreprochables por su técnica, las fotografías de José Antonio Duce descubren, al mismo tiempo, una fecunda imaginación y una inquietante originalidad en los motivos y en el modo de interpretarlos. Con el último aspecto me refiero principalmente al núcleo de la muestra —sala grande, al fondo— en el que desarrolla su «máquina de imaginar»: los veintidós arcanos mayores del Tarot. Sobre este tema Duce propuso ya otra serie en blanco y negro, y también de lo que ahora expone, que va en color, al menos tres originales fueron publicados por *Heraldo de Aragón* en el suplemento del domingo. El repertorio actual, sea como fuere, enlaza aún con las fantásticas figuras de los *No identificados*. Se relacionan los recursos de ambas secuencias, incluso por las tomas con lentes similares que proporcionan arrastres misteriosos.

Las esótericas imágenes de hoy obtienen gran parte de sus efectos a base de superponer clichés iguales e invertidos. Se ocasionan así sugerentes disposiciones simétricas, mientras se duplican los cuerpos, muchos de ellos desnudos femeninos, que adquieren una onírica sensualidad en sus presencias monstruosas. A las que contribuyen las barreduras a que arriba se alude. Por esta y otras características Duce resulta bien reconocible. Acaso promueva imitadores, pero su rigurosa exactitud es difícil de reproducir. Sobre la rotunda morfología de sus extraños seres juega también una amplia paleta-luz con todos sus matices, siempre sujetos a lo que representan. Por ese camino anda también su *Jesús de Nazaret*, última data del colectivo, que podríamos considerar obra intermedia entre los repetidos *No identificados* y algunas modalidades del paisaje hecho por Duce. Inicia con esta pieza un ciclo sobre el Nuevo Testamento.

Contrasta con el Tarot y lo completa una excelente colección de retratos. Los masculinos van en negro y los de mujer en color, salvo un caso con «ojo de pez», de suyo deformante, que aquí se aplica a las pieles con habilidad y eficacia. Todavía queda en el conjunto no poca «cocina» y algún montaje, como en el caso del marco oval. Y hasta impulsos gestuales, si consideramos las raspaduras sobre fondo violeta. Pero lo que más importa es el tratamiento individualizado que cada persona recibe, para describir su carácter en clave plástica, con notas propias e inconfundibles. Duce interpreta algo más que los rasgos exteriores. Como curioso ejemplo basta citar la efigie de *Pedro Avellaneda*, casi convertido en meditabundo caballero español del xvi, según los pinceles del Greco. Un género clásico, de la mejor estirpe, se revaloriza con el ingenio y las experiencias de José Antonio Duce. Fotógrafo de buena ley frente a la vida, en los recovecos del alma y en el laboratorio.

28 DE MARZO DE 1991

## Asociación de Artistas: taller de Bofarull

Podríamos considerar la colectiva a modo de homenaje. Porque bien lo merece, por parte de los artistas, el trabajo de un José Bofarull que ha contribuido como nadie a difundir las imágenes de casi todos nuestros pintores, y lo ha hecho con excelente oficio y carácter flexible. A finales de la pasada centuria se decía que, para buenos carteles, después de los parisinos —e incluso antes, según los más apasionados—, era de justicia poner el establecimiento zaragozano de Portabella (a cuyos fondos, por cierto, sigue la pista quien esto escribe). Parece lícito repetirlo hoy con el de Bofarull, sin que ello implique exageración ninguna, ya que en nuestro país es difícil, si no imposible, hallar tirajes como los suyos. Claro que hoy se trata de serigrafías y no de litos como en el xix. Pero cada procedimiento tiene su afán y cada maestro saca tanto partido como sabe de sus posibilidades y hasta de las limitaciones que implica una técnica.

Siempre respetuoso con los autores, José Bofarull procura conducirlos y, al mismo tiempo y en la medida que individualmente demandan, dejarles campo libre. Con lo que el temperamento y el estilo pierden poco o menos que lo habitual en estos casos. Ya nos lo explica Ángel Aransay en su buena prosa que esta vez se tiñe con



el tono —la tinta— de un amigo-colega. No sé si Aransay, Bofarull o la Asociación Goya, en cuyos locales de San Miguel, número 5, se exhibe las piezas seleccionadas, han sido responsables a la hora de elegirlas, tarea nada fácil, puesto que el «Bofa» debe contarlas por centenares, con las más diversas firmas de nuestro pago y de los ajenos. Los anuncios o carteles-catálogo de exposiciones, por ejemplo, a los que tan acostumbrados nos tienen salas como Luzán o Barbasán, se representan con dos únicas notas, en dos líneas tan distintas como la geométrica plana de Caruncho y el paisaje interpretado de González Laguéns.

Esta vez el protagonismo lo reclaman Bofarull —que otras permanece en discreto segundo término—, sus limpios recursos serigráficos y los que ha sido capaz de transmitir a los creadores de originales, que seguramente intervinieron en distinta medida de propia mano. Cualquiera de ellos, sin embargo, resulta definido y reconocible. Ahí están el veterano pionero Santiago Lagunas, de colorido más en vidriera que nunca, y Ricardo Santamaría con un recuerdo para sus *collages* con periódicos. O los ex-Azuda, como José Luis Cano, hábil al combinar polos, en un inteligente eclecticismo; Natalio Bayo, grabador de suma agilidad, aunque ahora funcione con la pantalla de seda, y Pascual Blanco a quien también se nota su hondo conocimiento de la gráfica, en la que vuelca su sólido concepto de la figura y el arte de componer. En la misma generación se sitúa Ángel Aransay cuyo rítmico y logrado desarrollo creo corresponde a la carpeta de Almazán.

Tampoco olvidaré un colorista y fantasioso Antonio Fernández Molina, un lúdico y suelto Paco Simón, un fotorrealismo a lo pop de Luisa Rojo, un neto y contundente Fernando Navarro, más las obras de Lola Tirado, que combina lo plano y lo pictórico, y Carmen P. Ramírez, en onda expresiva. Restan, sin desmerecer en modo alguno, Eugenio Ampudia con su pez como una huella recuperada de naturaleza, Arturo Iturbe en su moderno objeto y las actuales aportaciones del Colectivo Radiador. Muchos más cabría añadir, pero basta tan valiosa botonadura como muestra.

11 DE ABRIL DE 1991

## Agrupación Artística Aragonesa: Aguafuertes de Soulages

Frecuentemente se relaciona la obra de Soulages con la pintura de mancha, campo en el que su firma constituye uno de los más característicos ejemplos, y también, en ocasiones, con las tendencias gestuales e incluso con la informal no figurativa. Se trata, en suma, del bloque abstracto de onda expresionista, que incluso cabría entender como lírico, por ausencia de elementos geométricos puros, con presencia constructiva, si no fuese porque Soulages adopta cierta regularización de formas. Intenta, como los miembros de nuestro Grupo Pórtico, con cuanta distancia queramos establecer, una síntesis entre el color y la luz, como elementos emocionales, y un entramado más rígido para sujetarlos. De cualquier modo recordaremos que Soulages presenta aquí solo gráfica, por lo que acaso no ofrezca todas las coordenadas de su quehacer, aunque el conjunto sea significativo y contenga datas entre 1952 y 1980.

Queda dicho que Pierre Soulages, nacido en Rodez (Francia), en 1919, suele colocarse entre los tachistas, según el término establecido por Pierre Gueguen. En ese contexto lo sitúa, por ejemplo, el crítico Charles Estienne que ya nos habla de su talante neto y monumental. Si bien se mira el colectivo de sus aguafuertes podrá observarse ese manchismo, afecto a calidades en los espacios llenos que destacan sobre un fondo más claro. Lo que equivale —y a veces casi repite— el sistema de rayas negras sobre un segundo término, propio de su pintura mayor. El efecto, con una primera apariencia simple que se desmiente al descubrir las cuidadosas texturaciones y matices del color, es sólido e impresiona por su elegancia rotunda. Claro que se suceden distintas posibilidades conforme el artista se adentra en el complejo mundo del grabado y aprende sus recursos. Siente, según confiesa él mismo, un profundo respeto por los materiales que maneja: los barnices, los ácidos, el cobre, el grano de resina o el azúcar. Todo lo que, en fin, suministra la «cocina» del oficio.

Aunque no sea fácil de seguir en sus etapas, en lo que expone la Agrupación Artística (calle Lagasca, 11) descubre un claro progreso, ya desde la combinación de tintas en 1952, los trazos a una sola en 1957, y el arranque más gestual o las estructuras, como el juego de horizontales y verticales, del mismo año. Que se halla bastante representado. Otro pequeño grupo lleva fechas de comienzos de los sesenta, ya muy definido en su gusto, a caballo entre la sutileza y la suntuosidad. Para remansarse en el saber de los setenta, que le permiten simplificaciones y da el núcleo mayoritario y más inconfundible. Acaba, en parecida orientación, con un ejemplar de 1980. Pero no hay que confundir sus refinamientos con un simple formalismo o exclusivo complacerse en colores o materia, puesto que también le importan los contenidos. Tengo ante mí un texto de Pierre Soulages, escrito en 1960, que afirma: «El trabajo del pintor está penetrado por su experiencia del mundo. La pintura en cuanto experiencia poética transfigura el universo. El cuadro es una metáfora».

18 DE ABRIL DE 1991

## Centro de Exposiciones Ibercaja: Ramón Gaya

A sus ochenta años activos viene Ramón Gaya con una larga muestra de su pintura. Y parece un momento especialmente oportuno, puesto que hace poco se le ha rendido un homenaje de aniversario. Es un artista valioso, sin duda, recuperado para nuestro país en los sesenta, a su regreso. Hasta entonces anduvo en diversos exilios, primero en México y después en Italia, y cuenta en su haber con logros ya históricos, como su trabajo en el célebre *stand* español de la Exposición de París de 1937. Todo lo cual se repite aquí solo a manera de contexto, ya que los detalles de currículum resultan fáciles de hallar en el catálogo. Cierta número de datos elegidos, sin embargo, pueden contribuir a un mejor entendimiento de la obra y a situarla en el justo medio de circunstancias y época. Porque de otro modo se corre el riesgo de malinterpretarla. Lo que aquí se nos ofrece oscila mucho en las fechas, de todas formas, ya

que se distribuye desde 1939 a 1990, aunque sin cambios excesivos. Estamos ante una práctica hecha y derecha, sólida, pero no ante un innovador de la vanguardia. Que supondría cosa bien distinta.

Ramón Gaya (Huerto del Conde, Murcia, 1910) descubre una clara huella generacional, tanto más cuando se confiesa autodidacto y toma, en consecuencia, más de la cultura que del oficio. Nada tengo en contra de los pintores que escriben —Gaya lo ha hecho mucho y bien—, pero debo recordar que se implican en el manejo de dos lenguajes y nada nos autoriza a pretender que la calidad se transfiera de uno a otro. Hay casos, por fortuna, en que los dos léxicos funcionan. Y aquí tenemos un ejemplo, preferencias y modelos aparte. La verdad es que este crítico siente un gran respeto por la figura de Ramón Gaya y encuentra muchos elementos muy apreciables en su quehacer. Pero tampoco debemos convertirle, para su mal, en un clásico sobreviviente, modelo de generaciones venideras. Pinta bien. Que ya es más de algo. Insiste sobre unos recursos y confirma un estilo que varía poco en toda la trayectoria.

Casi me han atraído más las primera etapas. Lástima que solo haya una nota de 1939, con algo de aquellos «interiores vivos» de los que gustaba hablar Matisse. Pero el colorido de toda la primera fase, hasta 1956, es oscuro, casi todo en *gouache*, con un óleo único. Su factura parece entonces más elaborada, más descubrimiento, pese a las sueltas notas gestuales de las aguas. Luego hay un largo paréntesis en las datas, ya que de los sesenta y setenta solo encontraremos dibujos o piezas sobre papel. Y a comienzos de los ochenta Gaya consolida unas coordenadas con sus característicos bodegones —aunque incluya un retrato— en los que también define una paleta amarillenta que ya no abandonará. Utiliza óleo muy diluido con zonas que semejan aguadas, pero con oportunos empastes o acentos. De ahora en adelante el motivo es casi siempre una especie de rincón de estudio con flores, algún cristal y estampas de fondo.

Suele aprovechar estos «cuadros dentro del cuadro» para sus particulares homenajes. Los hay a Rembrandt, a Van Gogh, a Rosales, a Mino da Fiésole o a Rubens, por citar algunos. Que pueden relejarse en la factura de Gaya, aunque sin hacernos desconocerla, como en el caso en que alude a los *macchiaioli*. A mi juicio entran más los maestros-origen en esos bocetos para *Las cortesanas* de Carpaccio o *Las bañistas* de Cézanne. También se plantean citas culturales de otros campos, como la música. Hacia el final el dominio de la mano queda patente, aunque repita quizás con un punto de fórmula, disculpable en unos avanzados años, tan fecundos. Sea cual fuere el período en que lo tomemos, Ramón Gaya dibuja con seguridad y pinta con certeros y hábiles reflejos. Bien merece que se reconozca.

2 DE MAYO DE 1991

Antonia Puyó: Paco Simón

Antes de emprender su nueva singladura por las Américas Paco Simón recalca en Moldurarte (Galería Antonia Puyó, en Madre Sacramento, 31). Viene con una muestra más diversa que la anterior, a la que unificaban las manipulaciones de imagen;

pero esta vez, quizás por las mismas variantes que incluye, asume mayores riesgos. Tampoco le faltan obras ambiciosas y con tamaño suficiente para aseverar la importancia del conjunto. Y sus cambios, acaso influidos por el imprescindible acopio para el montaje, permiten seguir una trayectoria o, cuando menos, una línea de progreso. Ya conocemos, por lo demás, las manos hábiles de Paco Simón —que dibuja como le viene en gana— y la gracia de su mundo iconográfico, próximo al *made in USA*, aunque ahora se tiña también de ricos rollos negros o brasileños.

Trae telas y papeles en formatos distintos, con datas de dos años como mínimo. Lo más antiguo anda cerca de lo que expuso en el último Arco. Me refiero a la paleta clara, emblanquecida, que se corresponde con los aspectos más planos y con las descripciones ilustrativas, algunas de ellas con sabor a *déco*. Siguen notas ya contrastadas, más oscuras, cuyos personajes marchan hacia la síntesis o hacia cierto primitivismo negroide, de acuerdo con lo que se indica arriba. Se acentúan los caracteres expresivos y se pierde poco a poco el gusto por los rasgos definidos, hasta que desembocan en ambientes vacíos o casi y en algún tema floral. También tientan a Simón las comparaciones en el modo de figurar y hasta metáforas legibles, del tipo de «caderas como ánforas», a la búsqueda de una difícil sencillez. Lo que nos habla de esquemas formales. Los últimos compases tantean posibilidades y, a partir de las notas más negras, se lanzan otra vez hacia el color.

En un balance general Paco Simón se empeña, sonriente, en volver a lo espontáneo. Atraviesa momentos más ceñudos, digamos más expresionistas, pero continúa lúdico en las propuestas. Y hasta roza lo ingenuo desde sus atalayas de pintor con oficio y soltura. Seguro de su hacer no le importa presentarnos ensayos en los que cambia su factura, como en el pequeño cuadro con superposiciones o en el papel que desarrolla rostros silueteados. Siendo uno de nuestros pintores con más éxito, camina hacia menos complaciente y más enérgico, siempre ágil y conocedor. Pero parece, sobre todo, encontrarse en una rampa de partida.

2 DE MAYO DE 1991

## Museo de Zaragoza: Mercedes Marina y nuestra fotografía en los ochenta

Esta es, sin ninguna duda, la colectiva más importante que han celebrado los fotógrafos de nuestra autonomía. Además, se acompaña de un excelente catálogo-libro que servirá en el futuro como vademécum para cuantos quieran manejarse en el repertorio de nuestros artistas o creadores de la cámara. Se nos ofrece así una oportunidad única para emprender estudios o ensayos al respecto y creo que, a partir hoy, van a multiplicarse los trabajos, incluso desde perspectivas académicas. Con lo que tenemos un magnífico ejemplo de lo que una muestra significa como instrumento de investigación, por mucho que se empecinen en ignorarlo algunos desinformados profesionales. Quien esto firma, según se entenderá, considera el alto rango de la

propuesta, y tiene para sí, en su propósito, el deseo y hasta la urgencia de adentrarse a fondo en este campo. Pero ahora, tras reflexionar largamente, opta por otros caminos con preferencia al de los comentarios en detalle.

He vuelto a la exposición en largas y repetidas visitas; tengo un gran número de notas, que afectan a todos los participantes, y las he compulsado con lo que Mercedes Marina apunta en sus artículos —que aprecio en mucho—, en los de actuales y en los anteriores cuando los hay, y pienso que pronto podrá publicarse una monografía extensa, —participe o no en la misma— con análisis de pormenores. Pero no me parece este el momento adecuado, ni se cuenta con espacio disponible para la crítica de 53 autores y 159 obras, nada menos. Apenas podrían dedicarse cuatro palabras a cada uno. Por lo que solo diré que el nivel es de altura, con las lógicas desigualdades tanto en lo que a calidad se refiere como en las tendencias, géneros, técnicas, enfoques u orientaciones. La síntesis, de cualquier modo, también requiere un análisis previo. Que convendría afectase a los distintos capítulos.

De todas formas las imágenes del libro, donde se reproducen todas las piezas, facilitarán cualquier labor que se emprenda tras el cierre. Supongo que los interesados deben un especialísimo agradecimiento a Mercedes Marina que ha sido, por lo que conozco, la única en dedicarle aquí, precisamente desde las páginas de *Heraldo de Aragón*, una crítica tan amplia y sistemática a la fotografía. De ello se ha deducido que se le dedique el homenaje y por eso la colectiva toma el título «Exposición Mercedes Marina». Ella misma tenía ya muy avanzados los textos que ahora introducen su hija Isabel y el presidente de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, Carmelo Tartón. El primero de Mercedes, relativo a la década de los setenta, fue ponencia en el IV Congreso de la Asociación Nacional de Críticos de Arte, mientras que el segundo nunca había aparecido en público. Ambos, profundos y con la máxima sensibilidad, constituyen la base de cualquier tesis posterior sobre el tema.

Debo repetir que Mercedes Marina, con su apariencia alegre, ligera y ocasionalmente despistada, daba la talla de una intelectual como la copa de un pino. Pero temo adentrarme en cuestiones personales, porque mi amistad y cariño por Mercedes, como los lazos que me unen a los suyos, casi de familia, pueden llevarme a esos territorios que parecen devaluarse en público, como si convirtiéramos los sentimientos en literatura. Sé que ella y sus gentes me comprenderán, porque hemos estado largo tiempo juntos y hemos discutido de todo lo humano y lo divino. Y de lo que llevamos dentro. Por lo que espero han de perdonarme que vuelva a lo objetivo, para recordar el acierto que ha supuesto la iniciativa, en la que colaboran la Diputación General de Aragón, *Heraldo de Aragón* y la Sociedad Fotográfica, y también el que se ha logrado con el montaje en concreto, pese al gran número de obras y a la necesidad de separarlas en dos espacios, muy distantes uno de otro. Isabel González-Cerecedo se ha desenvuelto divinamente en un cometido que no era fácil y podía herir a más de un susceptible. Por lo que parece adecuada la idea del orden alfabético, como la de unificar formatos o la de disponerlos en bloques.

No diré que, agotado su tesoro, haya de enmudecer la fotografía aragonesa. Tendrá sin duda sus noventa. Mientras los completamos y para comprender las décadas anteriores, sin embargo, nadie habrá puesto más que nuestra Mercedes Marina. Cuyo recuerdo aún nos aporta tanto.

9 DE MAYO DE 1991

## Paraninfo: las ventanas de Ángel Aransay

Como tema para su exposición, a modo de monografía, Ángel Aransay elige esta vez las ventanas. Que son un elemento rico en valores, tanto simbólicos, puesto que relacionan lo interno con lo externo, como simplemente descriptivos. Recuérdesse que el hueco selecciona y encuadra una parte de la realidad, personajes incluidos, y en este aspecto tiene amplios precedentes de uso en la pintura histórica, entre ellos algunos de hondo carácter escenográfico, sobre todo en la escuela veneciana. Por ahí, por esas posibilidades reinterpretativas que actualizan hallazgos de los maestros, anda bastante de lo que Aransay nos propone. Tengo escrito ya que se trata de un heredero del «gran estilo», como en su época pudieran interpretarlo los manieristas. Así que no extrañará encontrarle, por ejemplo, un eco de Tiziano y hasta de nuestro Greco. Su modo de componer se apoya en las secuencias y ritmos italianos y hasta su paleta alude a tales tiempos y ámbitos, aunque en moderno lenguaje de color.

Queda implícito que Ángel Aransay cree en el estilo, con las necesarias modificaciones de nuestros días. Resulta perfectamente reconocible, desde luego, a través de cualquier etapa o género que cultive. Nadie duda tampoco de sus muchos conocimientos que abarcan el oficio de pintar y la cultura plástica, con el puente de la crítica. Por su buen hacer, por su don de síntesis y por sus cuidadas estructuraciones pienso que Aransay es, por lo menos en potencia, un magnífico muralista, de los que hoy parece difícil encontrar. Quien esto escribe no acaba de explicarse —y espera no le ciegue el haber seguido día a día su trayectoria— que los medios oficiales hayan desaprovechado esa capacidad. Pero también es cierto que aquí no conocemos casi nunca al responsable de cada cosa, ni a los técnicos que eligen o recomiendan a cada uno. Ni se respeta, por supuesto, ningún tipo de *ranking*, lista de méritos o como quiera decirse.

Tras el justo desahogo conviene volver a lo expuesto: una colección que logra imponerse al difícil Paraninfo. El asunto proporciona unidad narrativa más que suficiente, aunque evolucione y vaya desde lo humano, con incidencia en motivos especiales como la paternidad y relación de familia o las mitología (caso de las *Parcas*), hasta la ventana desnuda, como sucede en la refencia a las cuatro estaciones, con su distintas exigencias de tonos, como ya sucediera antes en los planteamientos alegóricos. Ahora deja solo el hueco, el vano, como paso al aire libre o al cielo. Cuando hay personas, los formatos pequeños pueden servirnos para estudiar relaciones y equili-

brios. También hay diversos ensayos de color. Todo lo cual se concreta en poderosas composiciones con más o menos numerosas figuras, siempre resueltas en formas y actitudes con exacto acomodo al espacio.

Esa seguridad le define, como contribuyen a perfilar sus características ciertas iteraciones formales —véanse las manos— y una manera de poner la pintura muy sólida, con pincelada constructiva. Encontraremos así un verdadero profesional cuyas preferencias, además, se cruzan con las de su tiempo y hallan un camino acorde. Si en otras geografías viviese, quizás hubiera obtenido más honra y provecho.

16 DE MAYO DE 1991

## Goya: Martínez Tendaro

Siempre hábil para conseguir el efecto conveniente y muy seguro en su oficio, Martínez Tendaro, a quien no veíamos en individual desde hace algunos años, vuelve ahora a la Galería Goya con una exposición de considerable enjundia y amplitud, en la que asume mayor riesgo que el de períodos inmediatos. Desde las etapas anteriores, que aún mantienen alguna cuota, evoluciona hacia nuevos caminos e introduce variaciones y elementos diversos, como en particular sucede con el uso de materia y las calidades que la acompañan. También ha cambiado el colorido, para hacerse más enérgico y entero, acorde con una factura de rasgos expresionistas más libres. Todo ello no implica la pérdida de lo que podríamos entender como conceptos básicos, a modo de un estilo al que se acomodan el punto de partida y el de llegada.

Martínez Tendaro pinta bien y sería absurdo ignorarlo o disminuir su mérito por una cierta tendencia a proporcionar gratificaciones visuales sin grandes problemas de lectura. Es un profesional muy serio. Recordaré, por otra parte, que en su momento ha ejercido bastante influencia sobre una generación de pintores poco más jóvenes, por lo que hablábamos entonces de «tenderetes», sin que la broma tuviese un carácter peyorativo. Pero hubo quien aprovechó sus recetas y hasta convirtió en fórmula sus trucos de taller. No muchos tenían la eficacia del artista que nos ocupa. Al que ahora veremos con testigos de lo que antes presentaba, visibles principalmente en la sala alta, en las notas de grises pálidos y maneras más cohibidas. Todavía quedan muchos lazos en los formatos pequeños, con zonas modeladas y pictóricas que se implantan o flotan en el espacio.

Pero una reciente experiencia africana, con el impacto de luz y contrastes sobre el ojo, libera, impulsa y vigoriza el cambio de planteamientos. Martínez Tendaro escucha la música del continente negro, como un mundo de quemados, cenizas y desmesuras. Claro que no debemos esperar descripciones literales. Ni siquiera evocadas mientras persiste la impresión. Suele haber, eso sí, sugerencias figurativas de personas o, sobre todo, de paisaje, aunque también descubriremos notas más abstractas. Se impone lo táctil. Los pigmentos, su pasta, se solidifican en varios casos y hasta se despedaza e incorpora por su volumen, mientras la paleta introduce un

acorde de azules mates o de tierras rojizas. Viene después, sobre el denso lecho, una pretendida simplicidad, en la que cordones auténticos subrayan las líneas horizontales o verticales.

La fiesta y el rito no se remansan al regreso, con temas ya de nuestra tierra, como el que alude a la plaza-salón-de-la-ciudad con la mancha blanca de la Seo. Cursa a través de ágiles ataques expresionistas, incluso con escurridos, pero ni entonces pierde el control de un ajuste estético. Tal es el carácter de Martínez Tintero: de sensuales impulsos que el conocimiento y el *savoir-faire* organizan.

23 DE MAYO DE 1991

## Diez años en el arte de Antonio Saura

Si era justo rendirle un homenaje que lo reconociese profeta en su tierra —como parece a este crítico—, solo así, con este empaque y envergadura, cabía plantearlo. No creo que Aragón haya sido ingrato con sus hijos, según rezan los tópicos, ni tampoco en particular con Antonio Saura. Pero, sin que le falten exposiciones entre nosotros, de alguna de las cuales tengo muy precisa memoria, acaso hubo cierto alejamiento, producto, sin duda, de la propia resonancia y amplitud del trabajo. Porque tampoco cabe pedir a los artistas que permanezcan pegados al origen cuando su trayectoria necesita nuevas voces y ámbitos más extensos. Tal vez, en cambio, se espera su regreso y hasta influencia fecundante cuando les llegan el provecho y la fama. Era hora de volver, de acompañarnos por un tiempo. Y Saura lo hace con inteligencia, en una muestra múltiple que afecta a las tres Diputaciones de nuestro territorio, aunque aquí haya de referirme principalmente a lo que expone en Sástago y de manera complementaria a la colección del Colegio de Arquitectos.

Antonio Saura (Huesca, 1930) se reencontrará con su tierra —nunca perdida del todo, a mi entender— con motivo del techo del Palacio Provincial oscense, pintura acrílica de doscientos metros cuadrados que seguramente es la más extensa en toda su carrera. Él mismo tenía hace poco la amabilidad de recordar mi intervención en la iniciativa y el encargo que se refleja aquí y ahora en los sucesivos bocetos preparatorios, ya antes expuestos en Sástago. No he de insistir al respecto. Sin embargo, repetiré que, desde los primeros tanteos, Saura hablaba de una obra abierta, a la manera de una bóveda barroca reinterpretada, y con color, como luego lo ha sido. Y pronto comenzó a referirse al carácter multifocal, a los varios centros de atención. Pero todo ello se ha comentado en su momento de modo más amplio. Saura realiza su *Elegía* en 1987, el mismo año en que aborda la ilustraciones de *Don Quijote de la Mancha*, hoy en el Colegio de Arquitectos.

Tampoco me importa recordar que por entonces, hace cuatro años largos, hubo que convencer a más de uno que desconocía la trascendencia de nuestro Saura. Seguramente era asunto de información. Pero no se ha de señalar con el dedo. Solo por si alguno se despista aún indicaré, como dato objetivo, que Antonio Saura es el artista



aragonés que goza de mayor prestigio internacional. Sin adentrarme en su largo y sólido currículum, puedo recoger que fue uno de los fundadores del Grupo El Paso, paradigma de la vanguardia madrileña e incluso nacional en su conjunto. Y aunque Saura conserve mucho de aquel momento, 1957, sigue ahora, por fortuna, vivo y bien vivo, capacitadísimo para nuevas creaciones. Las datas que presenta corresponde, como el título *Decenario* apunta, a la última década, entre 1980 y 1990.

Aunque Saura hubiese atravesado antes otras tendencias, como la surrealista, su momento clave entronca con los impulsos del expresionismo abstracto, aunque él haya mantenido siempre o casi sugerencias figurativas. Quizás fuese mejor hablar de informalismo. Tengo ante mí un texto de Saura, publicado en *Papeles de Son Armadans*, que dice: «Se impone en las pinturas informalistas una realidad estructural que lleva consigo un verdadero replanteamiento del cuadro y que propone, a través de una versión consciente del caos, el reflejo de un ansia de realidad absoluta donde no quepa separación posible entre mundo interior y mundo exterior, materia y espíritu, espacio y gesto...». Alude más tarde a «una acción demoledora como justificación del ser» e indica que se trata, ante todo de, una «proposición de libertad total». Es claro que ello implica a lo artístico con lo ideológico e incluso con lo político.

Este talante comprometido es naturalmente propio de las vanguardias. Que también practican una interrelación. El expresionismo y el gesto no descartan, por ejemplo, raíces surrealistas por aquello de lo automático. A lo que se alude ahora porque los aspectos definidores se han mantenido en los últimos diez años. Lo que tampoco ha de malinterpretarse como reincidencia, mientras perviva, como pervive, su alto voltaje creativo. Más bien corresponde a unas coordenadas generacionales de una etapa en que, con unas u otras definiciones de estilo, se valoraba el establecimiento de notas reconocibles para cada uno. Descubriremos en Sástago determinadas preferencias como, pongamos por caso, los fondos neutros y las zonas negras sobre las que se implantan las piceladas visibles que configuran el motivo. También hay una paleta dramática, de claro y oscuro con grises y pocos añadidos de color.

Corresponde gran parte de lo expuesto en Sástago a series muy conocidas, como «Retratos imaginarios, Crucifixiones, Damas, Cabezas, Multitudes» o «El Perro de Goya». Catálogo, montaje, comisario y coordinación dejan poco que desear. Arriba, junto con los bocetos de la *Elegía*, se presentan ilustraciones para *El Crítico*, o para *Pinocho*. Que se completan con las ya citadas de *Don Quijote* en el Colegio de Arquitectos. Allí se puede seguir todo un proceso, con ensayos anteriores en distintas técnicas, hasta los dibujos a línea definitivos. Junto a lo rotundidad y fuerza de los grandes cuadros, estos papeles nos confirman el ágil y fluido trazo de Antonio Saura. También él, tan eficaz e inteligente, admira y practica lo espontáneo. No sé si llevado por una coincidencia en las exposiciones zaragozanas, pienso en el *brut*, aunque en distintas fases, e incluso en un Cobra más enérgico y dramático. Libre, alerta, independiente, creador, inconfundible Saura.

6 DE JUNIO DE 1991

## Miguel Marcos: Miquel Navarro

Cuanto siguen las exposiciones zaragozanas recordarán seguramente la instalación de Miquel Navarro en la Lonja, con motivo de «Contrapunto», a finales de 1986. También lo habíamos visto antes por nuestra ciudad. Pero recuerdo aquel salón de otoño, hace cinco años, porque la obra presentada era de envergadura y puede servir de referencia para la más extensa de las que ha traído ahora a Miguel Marcos. No ha propuesto Miquel un montaje único para toda la muestra; pero cabe decir que unos originales se relacionan con otros, aunque sus dataciones sean distintas. De hecho las hay muy anteriores, como descubriremos en la vitrina, alrededor de 1984. Pero los yelmos de los guerreros y la testa pequeña tienen semejanzas de forma con la pieza más grande, en hierro, que parece más tardía.

Tuve ocasión de comentar con Miquel Navarro que todas sus realizaciones, incluso las muy esquemáticas, me parecían figurativas y hasta humanoides la mayoría de las veces. Acaso toda la escultura lo sea en el fondo, si se descuenta la matemática. Pero aquí existe una voluntad de aludir a personas y cosas, aunque varíe el nivel en que nos quedan explícitas. Y tampoco conviene, desde luego, olvidarse del espacio, entendido como aquello que separa, como distancia entre los volúmenes. Sin este concepto no se entenderían las agrupaciones que nos presenta Miquel Navarro. Y la mencionada vitrina puede ser una de ellas, con todo su aire arqueológico, a través de las figuras mutiladas y de los luchadores fálicos, en bronce pintado, como si renegasen del material en un juego ambiguo e irónico. Los colores cálidos, de tierra rojiza, que recubren también el vehículo base en las cabezas, hallan su contrapartida en los grises, como para los aspectos fríos de las piezas fundidas en cinc.

Elementos de este tipo integran el *Cruce* que es, por su tamaño, la mayor de las aportaciones. Con una especie de maqueta gigante describe un cruce con semáforos en el que se ordenan los móviles prestos a enfrentarse. El choque —el conflicto— se intuye con una sonrisa aprensiva. Acaso por ello el «mecano» nos remite a pertrechos de guerra: carros de combate, barcos o cohetes de afilada silueta. Sin perjuicio de que recordemos aún las ciudades anteriores, el difícil ámbito urbano, también inhóspito y agresivo, siempre a vista de pájaro. Porque los desarrollos en la pared, a manera de cajas, también están tomados desde arriba, en perpendicular al suelo. O a la superficie del agua, si suponemos que esos «navíos» —el de plata, el rojo o el de toques azules— navegan por los mares y no surcan una tierra simbólica con sus proas.

Las sugerencias del movimiento acaso nos traigan ecos futuristas. Como los hallaremos metafísicos en la geometrización —objetualización— y en las perspectivas que propicia el espacio. Parece que lo lúdico, más patente al principio, se equilibra con una nueva poética y hasta con cierta amenaza, por lo menos en el contexto urbano. Sin que Miguel Navarro pierda, con uno u otro enfoque, su bien definida personalidad.

6 DE JULIO DE 1991

## Paraninfo: esculturas y tapices de Robinson

Aunque Kandinsky se extrañase, no sin motivo, de que llamemos geométrico a un cuadro en el que figuran cuerpos regulares, mientras que no decimos que es botánico un cuadro en que aparecen plantas, lo cierto es que las matemáticas fueron una de las principales preocupaciones de la vanguardia heroica que condujo al primer abstracto. Y hoy resucitan principios semejantes en la recuperación que se conoce como neo-geo. Dentro de esas coordenadas se sitúa una extensa corriente de geometría simbólica, campo en el que entra John Robinson, artista inglés que pasó parte de su juventud en Australia, y escultor enamorado del número, del ritmo e incluso de los conceptos correspondientes. Sobre ello existe una larga tradición que se remonta al Renacimiento, como mínimo, y entre cuyos pioneros habríamos de contar a Leonardo. Al que no solo interesaron los polígonos u otros esquemas formales, sino también esa «combinación única de lógica e imaginación» a la que se refiere el catálogo de la muestra, «de modo que su misma esencia construye un puente natural entre la actividad artística y la científica».

Las esculturas —sobre todo en bronce— y los tapices de lana suministran a John Robinson un adecuado vehículo para sus inquietudes. Los desarrollos en volumen, entre los que también hay algunos con madera, suponen el capítulo más espectacular, por los acabados muy perfectos en las metálicas, como se verá en sus pulidos a espejo. Creo que bastantes de las piezas son reducciones de otras monumentales, a escala mucho mayor. Véase, por ejemplo, el tratamiento en dos formatos y materiales distintos con el tema que dice inspirarse en Carlos Borromeo, por su representación de la Trinidad con tres círculos unidos (aquí cuadrados que, según me informan, equivalen a circunferencias para el topólogo, en la medida en que vuelven sobre sí o se cierran). Lo que nos introduce en la problemática de los nudos, que es una de las fundamentales para la serie expuesta.

En su aspecto topológico el nudo es precisamente la introducción de una circunferencia en nuestro espacio o al menos lo entiendo así, dentro de mis limitaciones en la materia. Pero su carácter simbólico es tan amplio como antiguo y suele aludir a la conexión cerrada. El mismo signo del infinito, esa especie de ocho horizontal, constituye —según Cirlot— «un entrelazo, pero también un nudo, lo que muestra la relación con la idea de infinitud...». Pero, lo mismo que las redes, expresa también la ligadura o el apresamiento. Algunas especificaciones individuales, como el célebre corte de Alejandro Magno, implican el laberinto o el caos, por lo que destruirlo traduce la idea de logro o de victoria. El *Nudo gordiano*, que Johnson propone como *La pregunta para el hombre pensante*, es uno de los casos de anillo o toro. Tiene esta una sección transversal que gira ocho veces, si se sigue el tubo que rodea el hueco central tres veces. Debo añadir, a propósito de este aspecto, que se descubren secciones muy variadas, desde la triangular más simple, hasta la muy compleja de *Música de las esferas*, como un baldosín de la Alhambra.

Insiste el artista en el problema de la cinta de Möbius —que también tocó, si no recuerdo mal, nuestro Salamanca— de la que encontraremos una culminación en *Inmortalidad*, con su trébol descrito por una tira plana, a una sola cara. También repite los cortes de un ovoide, forma que considera como matriz u origen de la vida. Pero resulta difícil agotar los ricos planteamientos de Robinson, que aún se abren más en los tapices. Estos pueden tener mucho contacto con la escultura en notas como *Lazos de amistad*, aunque incluso entonces traigan ecos orientales. El título elegido evoca, de hecho, el célebre *yang-yin* que simboliza las fuerzas dobles y opuestas. Claro que, sin reducirlo en absoluto a precedentes, existen otros ecos o semejanzas, como el de Gargallo para los referidos ovoides, el del más sencillo Henry Moore o el continuo del alado Brancusi.

Tales referencias, que en nada empañan la originalidad, se hacen solo como orientación para los visitantes. Y acaso para que no se olvide que las obras son arte principalmente, muy válido y valioso. También cabría afirmar, en una réplica adaptada de la célebre definición de Maurice Denis, que una escultura antes de representar un corcel, una mujer desnuda o cualquier otra cosa, incluso una esfera o cuerpo geométrico, es un volumen en el espacio.

12 DE OCTUBRE DE 1991

## Fernando Latorre: Dokoupil

La inauguración de una nueva sala de exposiciones en la ciudad —y son varias las que inician su andadura este mes— produce siempre una imagen de progreso en las actividades plásticas. Se trata ahora de Fernando Latorre que abre su puerta en la calle del Pino y lo hace con una muestra de Jiri Georg Dokoupil, artista checo muy conocido en los ambientes de nuestro país, especialmente ligado a la galería sevillano-madrileña Juana de Aizpuru, donde expuso a finales del año pasado una selección de obras en la que predominaban los dibujos, como en el caso que nos ocupa. Su relación con España parece aún más estrecha si consideramos que reside muchas temporadas en Madrid o en Tenerife. A pesar de todo, se trata de la primera vez que tenemos ocasión de ver su trabajo en Zaragoza, con carácter individual, cosa que, al coincidir con la apertura de un espacio, nos proporciona un magnífico prólogo.

Dokoupil nace en Checoslovaquia, en el año 1954, aunque el comienzo de su trayectoria se sitúa en Alemania, más concretamente en la ciudad de Colonia. A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta el panorama alemán se halla en plena ebullición. Hamburgo, Berlín y, desde luego, la citada Colonia constituyen centros productivos de primer orden, con claras referencias a los anteriores expresionistas abstractos o al propio Josef Beuys. Este último dotaba al dibujo de un protagonismo muy especial, ya que no solo le confería funciones representativas, sino que con él expresaba mejor los conceptos subconscientes. Y al tiempo le permitía combinar los elementos históricos con los autobiográficos. En este ámbito se aglu-

tina el Grupo Mülheimer Freiheit, formado entre otros por Bömmels, Adamski y Dahn que es quien más estrechamente colaboró con Dokoupil, ya que les une un considerable número de obras hechas en común.

Los presupuestos del citado colectivo podrían aplicarse a la muestra de Dokoupil en la Galería Fernando Latorre. Según puntualiza Tony Godfrey en su libro *The New Image*: «Sus obras son una especie de sinsentido visual rítmico... Ni la verdad es algo absoluto para ellos (los participantes del Grupo) ni tampoco la personalidad artística... Los estilos se pueden cambiar como si fueran trajes o ropas». Este declarado eclecticismo aparece en los dibujos de Dokoupil para los que utiliza a su conveniencia maneras clásicas, que pueden recordarnos en ocasiones a maestros de fines del xix o de las primeras vanguardias del xx, como Toulouse-Lautrec o Matisse, pero también como Picasso o Brancusi. Sin embargo, en esta ocasión la línea sirve para expresar el concepto de dicotomía entre amor y sexo explícito. Las formas femeninas aparecen en ocasiones fragmentadas y repetidas, como en el tríptico de torsos. Lo que supone una provocadora pérdida de individualidad en la modelo.

Otras veces, en cambio, veremos el cuerpo yacente, para acentuar así su erotismo implícito que se enfrenta al objeto sexual en actitud pasiva. Tampoco falta lo cotidiano en una descarada naturalidad. Como contrapunto aparecen las flores en grandes formatos, que nos refuerzan los tratamientos bipolares, ahora de cuerpos vivos junto a naturalezas muertas. Se suma y capta la obra realizada con punzón caliente, con la que llegamos al límite de la pornografía manifiesta. Nos empuja entonces a reflexiones sobre las intencionalidades descontextualizadoras y sobre los conceptos de *obsesión* y *repetición*, tan característicos del arte actual. Que Dokoupil, por otra parte, ya utilizó en sus *Madonnas in Ecstasy*, con la fotografía como soporte. Ofrece, por último, tres de sus conocidas pinturas al humo, que acaso pueden resultar un tanto aisladas dentro de la muestra, pero que responden al mismo fragmentarismo inconformista de Dokoupil. Quien merece, por supuesto, una rotunda bienvenida.

17 DE OCTUBRE DE 1991

Barbasán: Chus Torrens

Si interpretásemos la muestra de Chus Torrens exclusivamente en clave numérica, por el repetido símbolo de lo triple, correríamos el riesgo de perdernos en la selva de sus significantes y significados. Pero también es cierto que en su valiosa obra de hoy no cabe olvidar esta faceta. Porque no se trata solo de la actitud mental de una pintora culta, con amplios conocimientos iconológicos, sino también de algo que se refleja incluso en el primer nivel de elementos materiales, de formas y colorido. Por lo pronto y como norma trabaja a manera de tríptico, con disposiciones horizontales o verticales, que admiten duplicación. Y también son tres los colores básicos, casi no color para dos de ellos: el negro y el oro (metal). Pero incluso el rojo, salvo en un caso

único por su tono, tiene un timbre heráldico, como el de un escudo, sobre el que cualquier desarrollo toma un aspecto de emblema. Apenas en las últimas notas aparece el blanco, como una nueva luz.

En paralelo con esa estructura repetitiva arranca Chus Torres de un signo triforme, mezcla del 1, el 2 y el 3, que al principio conserva aún cierto carácter expresivo o gestual, pero que pronto se regulariza e incluso deviene en límite, a modo de horizonte. Se abre, en definitiva, al paisaje. Sabido es que el 3 resulta de los dos números anteriores y —nos dice Pierre Grisson— «expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre». Por lo tanto «sintetiza la trinidad del ser vivo... y es el producto de la unión del cielo y la tierra». En las tradiciones iránias, según Mohammed Mokri, tiene carácter mágico-religioso y refleja el lema «buen pensamiento, buena palabra y buena acción». Es masculino, como el 1, a diferencia del 2 y el 4 femeninos, este representativo de los elementos. A los que también, como a los órganos reproductores, parece referirse la artista.

Chus Torrens enlaza con sus preocupaciones sígnicas inmediatas, ahora más intensas o menos dispersas, e incluso con las de paisajista que mostraba en la colectiva de nuestro museo, donde fue uno de los participantes que mejor entendió el sentido conceptual del planteamiento. La muestra que nos ocupa, muy unitaria, parte de bocetos que ya había realizado en 1987 a los que se sujeta con fidelidad. Y ello supone que la fase verdaderamente creadora fue la previa, mientras que para las obras definitivas se impone la disciplina de factura. Recordaré que solo una pieza deja claro el impulso, la acción. No se malinterprete, por ejemplo, la convivencia de la materia tosca con los dorados. Que podría considerarse preciosismo de joya, cuando responde a un presupuesto mental.

Deja Chus Torrens, en fin, continuas señales para que se siga el proceso de su pensamiento. Pero no es forzoso leer en el mismo sentido. Ha titulado su exposición «El viaje de vuelta de la Piedad». Con lo que invoca a una experiencia propia ante el motivo iconográfico. Que no resulta imprescindible para asimilarla en estratos visuales, plásticos por así decirlo. Interesa más el problema de espacios (que ciertamente se interpretan como interiores —su «camino cerebral»— o anímicos) que las posibles fuentes o referencias literarias a las que alude, como las relativas al fin del milenio, aunque no falten pequeños guiños e indicios. Demuestra una notable inteligencia, en fin, pero también ojos, gusto y manos ya bastante diestras.

31 DE OCTUBRE DE 1991

Centro de Exposiciones y Camón Aznar:  
Jean-Paul Riopelle

Como simple ejercicio retórico, desde luego, me pregunto si en Zaragoza nos hemos dado cuenta de lo mucho y bueno que traen nuestras salas. Pienso en lo que hoy podemos ver o en lo que, sin ir más lejos, se nos ofreció a finales de temporada, antes del

verano. Por elegir un ejemplo único recordaré la excelente muestra de Jean Dubuffet en el Museo de Bellas Artes. Que casi pasa desapercibida en el tumulto de inauguraciones, algunas con tinte oportunista, pese a que se trataba de un pintor de primer orden, con originales además de la gráfica, sin contar con la enorme importancia de su trabajo teórico. Espero que ahora, en el caso que nos ocupa, no suceda lo mismo, porque, sin establecer compulsas inútiles, estamos ante otra firma de libro. Además, los dos implicados son gentes de área francesa —con matices para Riopelle— y giran en círculos no muy distantes, pese a los distintos conceptos. Aunque aquí se asocien por la proximidad de su presencia entre nosotros y no por la de los movimientos de que se consideran representativos.

Jean-Paul Riopelle, del que simultáneamente se presenta obra en el Centro de Exposiciones de Ibercaja y en el Museo e Instituto Camón Aznar, es canadiense. Nació en Montreal (1923) y tiene, en efecto y según se nos indica, una formación americana, puesto que no va a Francia hasta 1946, cuanto ya se le había visto en Nueva York. No he de negar sus semejanzas con el expresionismo abstracto a la manera de los Estados Unidos, como *action painting*, pero se le descubrirán también ecos europeos que lo hacen mucho más legible y cercano, por lo menos para quien escribe. De hecho se le considera miembro de la «Escuela de París». Ya en 1947 se daba a conocer a esa capital dentro de una naturaleza automatista. Pronto, aunque no pierda los contactos con su origen, se trasladará allí para proseguir sus experiencias que le apartan poco a poco de las referencias más tópicas a lo automático, para definir su propio estilo. Del que casi siempre, a despecho de posteriores figuraciones, cabe decir que se impregna de una abstracción lírica y dinámica.

Visto el material que aquí se ha reunido, cuantioso y vario, como corresponde a un talante fecundo y a los muchos procedimientos de que se sirve, comprendo las dificultades que el montaje ha debido de plantear. No todas resueltas. Acaso porque era casi imposible, puesto que los espacios, ambos de mucha dignidad objetiva, se encuentran distantes uno de otro. Además, el Centro de Exposiciones encierra algunos problemas para los formatos grandes, y precisamente se ha preferido poner allí los óleos —también hay otras técnicas— que implican algunos de las mayores medidas. Por lo que al Camón Aznar se refiere, las cuestiones son de otra índole, puesto que el sistema, que en conjunto parece atenerse a procedimientos, queda un poco disperso en un tramo de la galería alta, como si ubicase piezas no colocadas en el resto. Claro que todo ello son puntos de escasa trascendencia ante el peso de una lista que, según catálogo, alcanza los cien títulos con un magnífico nivel cualitativo.

Entre los diversos agentes y las datas existe, por otra parte, una relación que conviene tener en cuenta. Los óleos antes citados se sitúan a partir de 1977, por lo que faltan las etapas definidoras de Riopelle y se acentúan las figuras reconocibles. Esto ya sucede en la serie *Iceberg* vigorosa en su desarrollo de negro y blanco, aunque también introduzca algo de color, sobre todo en los pequeños óvalos, con precisa pureza abstracta. Sigue otro bloque de 1989, en el que se incluye el *Autorretrato* junto con

otros aspectos figurativos, como el tríptico con sus laterales de aves y sus grumos blancos. Pero hallaremos notas más coloristas e incluso con oros de último cuño. Y en ocasiones añaden *collage*, aunque esta opción de factura no se relacione aparte, por lo que recuerdo; pero sí van separados, por ejemplo, los pasteles (entre 1968 y 1975) cuyas brías tramas oscuras se sobreimponen a las de fondo, aunque también se apunten organizaciones curvas.

Lo más antiguo, a partir de 1946-47, un momento clave, se ha de buscar en las acuarelas, en dimensiones reducidas y con su negro sobre color, dentro del gusto líquido, siempre con notable intensidad. A los sesenta pertenecen los *gouaches* y mixtas, mientras que los dibujos se escalonan en un tiempo más largo, puesto que son numerosos. A la técnica de punta de planta, como en *Los pájaros*, con la elegancia de su lecho suave en el que se apoya la tinta dominante, hemos de añadir sanguinas y carboncillos ambiciosos, estos ya con rotundas disposiciones circulares. En esta rica y amplia disparidad reina, sin embargo, la coherencia, aunque a veces la materia esté muy diluida o hasta proyectada por aire y otras triunfen los empastes o relieves. Unifica el carácter vivo, tenso y móvil, como en líneas de fuerza que conectasen fragmentos de materia entre sí, sean estos arrastres espatulados o concreciones de cualquier tipo. Como las neuronas con sus sinapsis o las hojas con sus ramas. O como una metáfora de la energía.

7 DE NOVIEMBRE DE 1991

## Banco Zaragozano: dibujos de Pérez Villalta

Muchos de nosotros, por metidos entre los árboles, hemos visto confuso el bosque complejo y disjunto de la posmodernidad. Ya Lyotard intentó explicarnos todo ese lío de que si lo moderno lo era respecto al arte anterior, también lo posmoderno pretende superar a lo moderno con una actitud que lo convertiría en nueva vanguardia. Quizás su característica más propia resida en que rechaza por igual su precedente inmediato y los previos: la normativa y a los que propugnan su cambio. Este último aspecto no parece cumplirse en la obra de Pérez Villalta cuyos apoyos clásicos quedan patentes. Claro que también hubo en el movimiento, si así puede llamarse, bastante de cita histórica, de referencia cultural, de eclecticismo, en fin, que permitía a cada artista coger del baúl de los recuerdos cuantos recursos considerase oportunos para su expresión.

Pienso que a Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1948) no le gustan demasiado las etiquetas. Pero hasta en eso se comporta como miembro de su generación. En los setenta, cuando él comenzaba a exponer individualmente, la crítica clasificatoria era sustituida poco a poco por otras modalidades, la mayor parte de ellas ajenas ya a compromisos ideológicos. Si vuelvo ahora sobre el planteamiento del principio es, sobre todo, porque se ha relacionado antes con Pérez Villalta y porque con ese problema iniciaba también el comentario de la única muestra que ha hecho aquí el ar-



tista, en la Sala Luzán, a comienzos de 1985. Cité entonces a Umberto Eco para decir que la posmodernidad no es una tendencia que pueda circunscribirse en lo cronológico, sino más bien una categoría espiritual o un modo de hacer. Y añadido que pone el acento en la manera de configurar más que en aquello que se configura.

Encaje más o menos en cualquiera de los términos que le aplicamos —tampoco son desdeñables en la medida en que conserven su eficacia informativa— Pérez Villalta participó intensamente en la onda renovadora. Para limitar los ejemplos solo seleccionaré su presencia en «15 pintores marginales» (1978) o en «26 pintores y 13 críticos» (1982) donde participaban Barceló, Chema Cobo, García Sevilla, Menchu Lamas, Antón Patiño, Xavier Grau o nuestro Broto. Lo cierto es que, sin que se pretenda inmovilizarlo en un estante, Pérez Villalta acumula notas de posmodernidad. Venido del campo de la arquitectura, reivindica el papel narrativo del cuadro, cuenta sus historias, insiste en su propio recuerdo personal —autobiográfico—, vuelve a los símbolos y hasta a los temas de mitología —por lo que se presta a leerlo por niveles iconológicos—, gusta de la metáfora, defiende el eclecticismo, no le faltan detalles lúdicos, recurre al pasado y abunda en peculiaridades manieristas.

Ha venido esta vez con una exposición tan cuidada como su propio catálogo, refinadísimo, por cierto, desde su elegante maqueta, hasta los tipos. Únicamente se trata de dibujos y en su mayoría, por lo que sé, han de entenderse como trabajos previos: bocetos para cuadros o para decoraciones, proyectos, cartones para murales y otras piezas por el estilo. Creo que esto es una ventaja, puesto que Pérez Villalta, a juicio de quien escribe, es hombre de trazos, de formas, de escorzos y de perspectivas lineales, más que pictórico en el sentido purista. No es que falte color, puesto que también lo hay, en general al servicio de la descriptiva, sin que por ello haya que limitarlo al de simples ilustraciones. Que no serían nunca, además, tan simples, porque Villalta, preocupado por el proceso, da al esbozo, aunque se mantenga en tal categoría, la importancia y la dignidad de un desarrollo definitivo. Hasta parece, con frecuencia, preferir la primera idea.

Puesto que reflexiona sobre su obra, para empezar compara el espacio de un interior de 1976-77, que es el más antiguo, con otro del segundo año que estudia el motivo de la Anunciación en los siglos xv y xvi. Lo que subraya ecos del manierismo. Pero no reseguiré los distintos préstamos, ni los asuntos literarios que Pérez Villalta maneja. Casi siempre es autor de figuras, de personajes y de escenas —en las que también le interesa muy mucho el escenario—, aunque se hayan de exceptuar casos como los diseños de mueble en los que, sin pérdida de un punto posible, se entrega a la fantasía juguetona con atisbos surreales. Claro que la superracionalidad le tienta siempre, por lo que descubriremos alusiones metafísicas. Pero otras vanguardias también están presentes, en especial las geométricas, como el constructivismo. También apela a épocas anteriores, al artificioso término del siglo xvi o al barroquismo triunfante. Acaso sea un poco engañador (ilusionista, como en los bellos tiempos). Pero funciona admirablemente. Sus manos y sus ojos intelectuales sacan de los maestros y leyendas cuanto han de menester.

21 DE NOVIEMBRE DE 1991

## Fernando Latorre: García-Sevilla

En bastantes ocasiones, cuando se trata de los artistas que más propiciaron en nuestro país la ruptura con las vanguardias ideológicas, elijo como referencia de una colectiva ya famosa, «26 pintores, 13 críticos», celebrada en 1982, que tuvo en su día un carácter representativo. Claro que convivían en la muestra firmas de tan distinta orientación como la de nuestro José Manuel Broto y la de Guillermo Pérez Villalta, pongamos por caso, a quien recuerdo por hallarse aún presente en la sala del Banco Zaragozano. En lo que afecta a Ferrán García-Sevilla, que participaba por méritos propios en el acontecimiento, Rosa Queralt, al presentarlo en catálogo, afirmaba que él había sentido «ansias» de pintar unos cinco años antes, contados desde entonces, por lo que su entrega al trabajo se produjo «con furia, desde una postura —según sus propias palabras— desesperada y naïve, a modo de apuesta definitiva».

Claro que la antedicha introducción planteaba el paso desde los inquietos ensayos de García-Sevilla dentro del campo lingüístico en los que se interesó por las tautologías y teorizó sobre las relativas funciones del creador y del crítico a partir de un enfoque unitario, como si se tratase de dos géneros o dos modos de ejercer. Eran también sus tiempos de *happenings*, *environments* y toda clase de actividades que lo convertían, otra vez según Rosa Queralt, «en el más prolífico, combativo y controvertido» ejemplo del conceptualismo catalán. Todo lo cual es ya historia, pero resulta útil para comprender al García-Sevilla de hoy. Puesto que, si siempre ha sacrificado en los altares de una continua innovación, como en un torbellino de cambio y de obsolescencia en las etapas, sus coordenadas personales —digamos caracterológicas— y su envergadura intelectual permanecen a lo largo de tan diversas actitudes.

Aunque lo expresivo y autobiográfico sustituyese en su momento a las proposiciones artísticas, algo queda ahora de la no tan lejana semiología. Por lo menos la importancia del signo, el letrismo y hasta unas ofertas de lectura en varios niveles. Precisamente tres de los cuadros que cuelga en Fernando Latorre pertenecen a la serie «Letras», mientras que las demás técnicas mixtas sobre tela quedan bajo el título común «Sama». Se añaden tres óleos sobre papel con lo que se configura una exposición semejante a la que tuvo en la Galería Juana de Aizpuru, sin que aquí se pierda el interés de la predecesora. Veremos un conjunto rotundo e intenso, tal vez bárbaro e iconoclasta de tópicos; pero que, por debajo del primitivismo en superficie deja salir un halo de inteligencia y de cultura. No habré sido el primero en detectar a Tàpies en sus invocaciones, por limitarnos a un nombre conocido. De manera que no faltan maestros.

Creo que ya nadie desdeña los influjos, ni se impresiona por las por las faltas de respeto plástico. Que además pueden resultar muy sanas y refrescantes. Sea como fuere, recomiendo no quedarse en rechazos y alharacas, puesto que esta es la primera individual de García-Sevilla en Zaragoza y, aunque bien conocido por los que andan en el cotarro, encierra todavía fuerza más que bastante para provocar si hay

quien responda. Esto precisamente constituye una de sus mejores bazas, como también el mundo personal, inconfundible, que no desaparece porque los personajes humanos, de los que hay un testigo suelto, abdiquen su protagonismo en la mayor presencia sígnica (flechas, laberintos o espirales, huellas de pies o manos) compatible con el gesto, con la factura libre, en una pasta que se siente como pintura. Incluso el color puede ir desde el máximo contraste del negro y el amarillo, hasta los tonos apastelados de un fondo.

Domina, sin embargo, el impacto visual, lo bien legible, sea frase o flecha clara sobre fondo oscuro. Irónico en su humor, enamorado de la solicitud neta para los ojos, pero sin renuncia a significar, Ferrán García-Sevilla necesita, como los salvajes, como los niños, que las cosas no se confundan unas con otras, que su lúdico mensaje, lleno de tensión humana, se escuche lejos de las músicas contemplativas de vanguardias o peripecias terminadas.

28 DE NOVIEMBRE DE 1991

## Libros: Javier Lacruz

Cruces, toda clase de cruces: latina y griega, regular e irregular, patriarcal y de tipo Sobrarbe, aguzada y más o menos pometeada o resarcelada. El autor, que juega de este modo con su apellido, sitúa la muestra bajo el epígrafe «Emblemas» cuya última sílaba, como signo de suma, le proporciona una nueva cruz. Claro que el título, más que en la acepción con que hoy lo maneja la iconología, ha de entenderse en un sentido amplio, a manera de jeroglífico. Pero tampoco falta el texto, el lema, encarnado ahora por una frase de Louis Cane, artista representativo del Grupo Support-Surface en Francia. Dice así: «El bastidor es un aparato muy complicado, es la madera la que estira el lienzo, eso también es una crucifixión...». El martirio sacro, a su vez, posee una enorme fuerza y ricas posibilidades simbólicas.

Aunque no sé si conviene quedarse en esta lectura para la obra de Javier Lacruz, porque creo que la hemos de mirar también desde un enfoque más plástico. Sea como fuere, cuanto se apunta en el párrafo anterior dará cuenta de un carácter y de unas intenciones. El zaragozano Javier Lacruz es hombre de cultura, coleccionista con excelente gusto y primer responsable de la Colección Cerler de Arte Contemporáneo. Tengo escrito hace algún tiempo, puesto que esta es su tercera individual aquí, que su trabajo tiene mucho de conocedor. Nunca pierde por completo la actitud de *amateur*, de aficionado en el más noble uso que el término admite, aunque el ejercicio, largo ya, mejore poco a poco sus recursos de realización. Que alcanzan hoy cotas muy considerables y de una gran eficacia para quien mira, dentro de su relativa simplicidad en los planteamientos.

Continúa Lacruz con una síntesis entre la geometría u orden proporcionado por el signo protagonista —que llega a convertirse en simples bandas para una división en cuatro o, con más frecuencia, se limita a ocupar el centro— y unas calidades visi-

bles y no pocas veces táctiles, aunque no falten zonas lisas. Con la polaridad asume niveles intelectuales y otros inferiores, subconscientes. Estos últimos se asocian al gesto espontáneo que, como la materia rugosa, supone un predominio expresivo, en contraste con las formas regulares. Encontraremos *dripping*, puesto que incluso una de las cruces termina de tal manera, con lo que se sensibiliza, lo mismo que sucede en el caso de la bifurcación que da al símbolo cierto aspecto humanoide. En cuanto al color que sirve de lecho, sin demasiado abanico en cada cuadro, pero con modulaciones, consigue un gran impacto. Es muy posible que los tonos emblanquecidos correspondan a lo último. Con ellos alcanza matices inéditos, dentro de la elegancia y equilibrio que preside el conjunto.

5 DE DICIEMBRE DE 1991

## Antonia Puyó: Jorge Fin

«Doubt: that is Art». Nada menos. Parece que Jorge Fin piensa que esa frase, en la que se equipara la duda con el arte, constituye la mejor definición de algo que presenta muchas dificultades para ser definido. Es una cita de Cy Twombly con cuyo apellido nuestro expositor se arma un barullo supongo que deliberado además de sonriente. Luego nos dice en el catálogo que «hay una enorme cantidad de dolor de cabeza en el mundo, un pozo sin fondo lleno de fango, y es la pintura excesivamente intelectualizada, donde el pintor es un creador de símbolos y signos, un lingüista, un semiólogo». Pero no se lo crean al pie de la letra. Él mismo, que juega con las palabras y con las imágenes, parece también un poco de todo eso. Afirma: «Soy un artesano como la copa de un pino. Muy fino, muy fino, muy fino». Pero eso no le libra de muchos y claros guiños intelectuales. Desde los que nos lanza que, después de tantas confusiones sobre el lenguaje plástico, hemos llegado a la duda universal.

Fin ataca el conceptualismo; pero lo practica más de un poco o, por lo menos, viene de ello, principalmente en sus cuadernos de cosas, personas y escritos, con los que plantea y descubre parte del trabajo previo a sus cuadros. Por lo que me parecen fundamentales. Pero quizás no fuese justo —ni lo bastante informativo— limitarse a ellos, cuando nos aporta una exposición tan rotunda. En la que incluso se permite el lujo de abrir con un montaje de sillones barberos, al modo de un *ready-made*, que se corresponden con algún otro pintado en papel, con los de la serie «Terciopelo», y hasta con uno de los cuadros mayores, que precisamente lleva por título *El pelo*. Este, como la mayoría de lo expuesto, cursa en acrílico sobre lienzo y ofrece, a mi entender, un dominio del dibujo. Léase de la línea y del claroscuro, sin que falten matices o notas de color que centran sus composiciones. Con frecuencia contrasta una silueta o una forma clara sobre un fondo oscuro. O viceversa, aunque esto sea menos frecuente.

Sus personajes blancos se desrealizan precisamente por la falta de colorido, como en una nueva versión manierista, muy de nuestro tiempo. Véanse los herreros. Algunas escenas, como el *Cuadro de la memoria*, *El faro* o el misterioso *Economista*, casi en-

tran en lo mitológico, visto aquí y ahora. Pero los objetos, a su vez, toman aire humano y alcanzan protagonismo, como sucede con las escaleras o toboganes. También puede surgir un rítmico camino-laberinto de las mangas de riego o de cualquier otro chorro de agua con diferentes luces del día. ¿Por dónde irá el niño para alcanzar la pelota o por qué sendas ha de ir el espectador para alcanzar el premio? Seres y útiles conviven en ambientes que más de una vez recuerdan escaparates o escenarios.

Cada oficio se acompaña de sus herramientas. Pero estas y otros elementos tienen valor simbólico, guste o no a Fin que así se interpreten. Una cocinera, pongamos por caso, estará rodeada de cuchillos y de peces. Cuyo significado nos inquieta lo bastante para despertarnos interés. Por algo Fin es partidario del hermetismo. Y los contextos o planteamientos inhabituales aumentan, sin duda, la intensidad y, con ella, la artísticidad de la oferta.

5 DE DICIEMBRE DE 1991

## Caja del Jalón: Soledad Fernández

Como primera impresión se impone el tema, desde luego, por sus abundantes desnudos femeninos, y de inmediato el tratamiento lírico y sugerente, con un punto de sensualidad y cuatro de misterio. Obras como las que expone Soledad Fernández, pintora madrileña que ganó el VI Premio Durán, no escapan de los modos convencionales por sus experiencias en el campo técnico o de factura, aunque también disfrute de hallazgos en este sentido, sino más bien por sus asociaciones, como sucede con el surrealismo al que le ligan no pocos elementos. Las figuras tratadas con exactitud desde el apoyo de un excelente dibujo, se envuelven, según el orden físico, en paños, papeles arrugados y hasta en la transparencia de los celofanes; pero, según su aspecto pictórico, parecen salir de una niebla de penumbras nacaradas que constituye el término remoto de los cuadros y crea la inquietud de lo desconocido.

Cierto que hay en lo expuesto grados de realidad. El que supongo motivo de Taro más antiguo, con personaje único, tiene también una orientación más verista incluso en el escenario. La otra descriptiva con cartas, en cambio, es más fantástica y acaso apura menos detalles, dentro de las precisas puntualizaciones que no quiere olvidar su autora. Cada vez y progresivamente se hace más onírica y simbólica. También su paleta cambia un tanto con el avance. Hay un acorde conjunto, casi museal, en el que destacan del lecho neutro los tonos de las carnaciones sedeñas y alguna nota que obedece a objetos complementarios, como un cojín o un mantón por ejemplo. Los matices de color crecen en los últimos originales entre los que sitúo *Lirio*. Por cierto que, si siempre gustó de las calidades, para que se reconozcan las materias representadas, parece interesarse ahora cada vez más por las texturas, en el sentido de pequeños relieves que invitan tanto a la mano como al ojo.

Soledad Fernández goza de unos sentidos muy agudos, que le permiten desentrañar y trasladarnos la forma, y también de un cierto carácter experimentalista con el que tantea nuevos caminos. Ambos polos se ponen al servicio de una poética global,

hecha de evocaciones, dulzuras, voluptuosidades y silencios. Sus mujeres tienen algo de arquetipos, por lo que pueden ocultar los rostros o bien, sin que se pierda un ápice de sus rasgos, desindividualizarse en un contexto de magia o fantasía. Antonio Morales ha escrito que «solo ella —Soledad Fernández— ha sabido arrancarlas de ese fondo de rosas, grises y azules para dejarlas justamente al borde del ensueño sin decidirse a hacerlas traspasar el espejo de la realidad». Ya nos advierte Héctor López, que la presenta en el catálogo zaragozano, sobre la inconveniencia de encajonarla dentro del hiperrealismo.

Además, no se mueve por tales derroteros. Su trabajo casi puede considerarse purista, a despecho de los ensayos matéricos que aborda tanto con óleo como con pastel, procedimiento en el que resulta más inhabitual, aunque lo resuelva con notable limpieza. Gran parte de sus anatomías tienen inspiración clásica e incluso creo reconocer ecos tan sólidos como el de la velazqueña *Venus del espejo*. Si oculta alguna cara, según queda dicho, no es para eludir su dificultad. Y lo mismo cabe decir de las manos que aborda en diversas posturas e incluso constituyen uno de sus protagonistas favoritos. Se atreve con toda clase de escorzos y problemas. Pero no se queda en estudios más o menos académicos. Busca expresar un talante propio, sensitivo, tierno, perfeccionista en el mundo de la vigilia, experto soñador en las propias profundidades.

16 DE ENERO DE 1992

## Escuela de Artes y Alfama: doble de Carrera Blecua

Al oscense Alberto Carrera Blecua, uno de los pintores más destacados de la capital altoaragonesa, no le habíamos visto en Zaragoza desde 1983, fuera de sus aportaciones a colectivas, como en el caso de «Treze». Y viene ahora con una muestra importante, doble —puesto que la presenta en la Escuela de Artes y en Alfama con carácter simultáneo—, que nos trae bajo un título curioso: «Alakalí», nombre de un tórrido viento gitano del desierto egipcio, según nos dice Jorge Gay en su literaria, inusitada y sugerente presentación. Este epígrafe responde, sin duda, a la unidad de pensamiento, de coherencia si se quiere, que delimita un lugar y un tiempo concretos, sin exigir, en cambio, una interpretación fija de las obras. Entiéndase que no ha de tomarse todo lo escrito como un vademécum para ver los cuadros. Esto no excluye la gran riqueza de lecturas e ideas posible, con la que se añade profundidad al discurso. A costa, según una correcta teoría de la información como la propuesta por Wiener, de que los conceptos se diluyan un tanto, si los unimos a complejidades pictóricas o del sitio en que se localizan los motivos. Sin alejarnos nunca de la consistencia formal que define a su autor.

Porque Carrera Blecua es de los que tienen mano, de los que pintan. Ciertamente también que siempre se ha contado, como nos recuerdan y como hemos podido comprobar cuantos le conocemos desde hace tiempo, entre los que saben informarse para conocer lo que funciona en cada momento por el ancho mundo. Aunque busque «su propia voz», tampoco ha eludido las múltiples modernidades, en la medida en que podían asentarse en su desarrollo. Solo recordaré su insistencia en las acciones o

instalaciones, varias de las cuales comentaba ya en mi trabajo sobre Huesca contemporánea. Quizás ahora no estemos ante uno de esos «planteamientos no convencionales», como el que puso en práctica con *El Viaje* de 1988; pero que oferte hoy una presencia doble tampoco parece un hecho fortuito, ya que nos provoca a reflexionar sobre el contexto en el que hallamos las piezas, sobre la manera de presentarlas y sobre el espacio que las alberga.

Bajo dichos condicionantes recibe el público su contenido último. Aunque no existan diferencias demasiado significativas, la Escuela de Artes acoge un mayor número de obras, distribuidas además de manera que configuren un conjunto adaptado a la sala. Se agrupan, por otra parte, de acuerdo con los temas: la densidad de la serie «Seres y estares», frente a la holgura de *Veronés el solitario*, por ejemplo, y las disposiciones horizontales o verticales como en *Kiss-Miii*. La Galería Alfama ha debido de limitar el montaje por imperio de su espacio, pese a que contiene formatos de envergadura y algunas notas de alto nivel cualitativo, y no descuida en absoluto la colocación, como cuando asocia, en el grupo paisaje-casa-ventana, los diferentes puntos de vista de una realidad-experiencia.

La figura humana, sin embargo, centra nuestra mirada en la mayoría de las ocasiones. Sus contornos o la simple sugerencia de soledad se enmarcan en paisajes que acentúan un aislamiento más o menos obsesivo, al que contribuye también lo escrito. La caligrafía nos obliga a que nos acerquemos y propicia un contacto más íntimo. Las alusiones resultan autobiográficas en uno u otro grado. Y no faltan citas literarias, con guiños propios de un hombre atento a las palabras. A veces existe relación directa entre los lenguajes, como sucede con *El libro de los poemas del mar* de Carlos Barral. Porque las imágenes, aunque no traduzcan a la letra, emanan de los versos. Para este y para varios empeños más utiliza Carrera Blecua una técnica deliberadamente mixta; llega a mezclar los medios —pinturas al agua o al aceite— sin ajustarse a normas establecidas. Con tales procedimientos enriquece su quehacer, en especial si atendemos a las sensaciones táctiles, incrementadas por los soportes, que a veces deja a la vista. Súmese la diversidad de telas o papeles entre los que hay grandes tamaños, como *El peine y tu panceta rozó el territorio*; *la deriva*, ya que incluso la filigrana proporciona un nuevo elemento en ciertos casos. Es mucho el equipaje que Alberto Carrera Blecua acumula para volver a visitarnos.

23 DE ENERO DE 1992

## Museo de Zaragoza: Pasteles de Matta

En los comienzos de este emblemático 1992, que tantas presencias americanas ha de traernos, abre nuestro programa zaragozano una pletórica y muy interesante muestra de Roberto Matta, artista chileno (Santiago, 1911) de madre vasco-francesa, al que nunca habíamos visto individualmente por aquí. Ahora, en cambio, en un cruce acaso significativo, tenemos también un óleo suyo en la gran colectiva de Ibercaja,

que comparten el Centro de Exposiciones y el Museo Camón Aznar. Entra sin dificultad en ese contexto, ya que Matta es de los que recalaron por Europa: estuvo en París con los surrealistas, a los que debe mucho, y vino a España, para contraer tan buenas amistades como la de García Lorca o la de Alberti. Al fin y al cabo, como apunta la compañía de los poetas, a él mismo le atrae la literatura y le tientan los juegos de palabras. No olvida que el pensamiento se forma en la boca.

Para esta colección, que es la suya, la que conserva en su castillo-residencia de Tarquinia, cerca de los vestigios etruscos, Matta ha elegido el título «Amusatevi», como un imperativo de divertirse; pero también como referencia a las doncellas que constituyen la raíz de lo lúdico (a-musa-te-vi). El tema, según sus propias palabras, está dedicado «a las once musas de la música y a las otras nueve no identificadas». Tanto retruécano —en el sentido extenso— nos trae a la memoria las célebres asociaciones por sonido de las que gusta su autor, como aquella en que explicaba el paso entre «Les vertes tiges des roses» (*Los verdes tallos de las rosas*) y «Le vertige d'Eros» (*El vértigo de Eros*). Habían pasado ya etapas como la de morfologías psicológicas o la de paisajes interiores. Y, tras adaptar la de cubismo transparente a las expresiones de aislamiento y angustia que implica el mundo tecnológico, entraba en su característico trastoque de términos.

Hacia 1940 las figuras de aire orgánico o mecanicista toman un aspecto de historieta, del que hay aún bastante en lo que ahora nos ofrece. Pronto, en un ámbito más expresivo, aparecieron las crucifixiones, los amantes de brazos abiertos y los astronautas. Para adentrarse luego Matta en una orientación más política. Sigue con secuencias cósmicas y apocalípticas hasta los setenta. Que es precisamente la década en que se inician los pasteles expuestos. Por cierto que cien piezas, todas de un hierro y señal, no son cosa de todos los días, y menos aún este bloque coherente, aunque se distribuya en algo más de diez años, hasta 1987. Porque el conjunto responde a una misma técnica rápida y flexible, heredera del automatismo surreal, así como a un talante irónico, lleno de fresca desfachatez, y a un planteamiento común: el de las imágenes dibujadas para su gozo particular, sin exigencias exteriores, ni siquiera de tipo pictórico. Por lo que demuestran al límite la enorme soltura del Matta grafista.

Creo que lo más antiguo del «mattalogo» es alguna de las tecnologías, como la cámara, y también *La grande buffe*. Pero quizás no haya que insistir en fechas, puesto que los motivos vuelven. Así sucede con el vídeo o la televisión (antipalabra); con los avances mecánicos, como el automóvil (en curioso desarrollo de cómic), o con la comida, la bebida y otras sensualidades que Matta nos presenta. Claro que la música constituye, según el subtítulo, un bloque mayoritario. Pianos y cuerdas, bocas que cantan (la *Boc-cante* tiene tres, nada menos) y cuerpos quebrados que bailan. Aunque también hallemos deportes (fútbol o ciclismo); mitologías que se relacionan con el Picasso mediterráneo, sin que falten alusiones a Eros; juergas varias entre el riso (arroz) y la risa; musas de la prensa, dichas con factura algo distinta, y hasta el tormento de los aplausos.

Le sobran manos y ojos, ideas y fantasía. Y vida sin tasa ni cuidado alguno. Es mucho Matta el de hoy y siempre.



23 DE ENERO DE 1992

## Centro de Exposiciones y Camón Aznar: Confluencias (Iberoamericanos en Europa)

Varias y dispares son las Américas, incluso cuando sus gentes, en especial sus creadores, han sufrido ya el influjo europeo. Como sucede a los artistas que rinden una visita inevitable a París. O a los que allí se quedan. O a los muchos que vienen a visitarnos y permanecen con nosotros. Claro que hay impactos mutuos. Pero no se borra el origen, por fortuna, ni la rica diversidad de aquellas múltiples culturas. Cuyo denominador común, que actúa junto a las raíces indígenas de cada país, es nuestra impronta, asumida con una u otra actitud según momentos y áreas geográficas. La misma conmemoración del Descubrimiento ha sido contestada, sin que ello la desvirtúe. Porque hay no poco que recordar y este año, 1992, ha de ser el más lleno de *Confluencias*. Este es el título elegido para la cuantiosa colectiva de artistas iberoamericanos en Europa, que promueve Ibercaja, cuyos fondos se distribuyen entre el Centro de Exposiciones y el Museo e Instituto Camón Aznar.

La iniciativa, que al parecer incluye una itinerancia que puede sobrepasar nuestras fronteras y hasta devolver a los ojos del Nuevo Mundo lo que nos han ofrecido algunas de sus grandes figuras, parece magnífica en principio. Sin recontarlas leo que recoge 96 obras de 24 firmas diferentes. Entre las que se hallarán algunas de las más famosas, aunque también falten nombres de alto nivel, como el del cubano Wifredo Lam, el del colombiano Fernando Botero o el del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, por referirme solo a personalidades muy conocidas. Pero debe reconocerse la gran importancia del conjunto, cosa que conviene dejar en claro como punto previo a cualquier otra observación. Porque el imprescindible oficio crítico pudiera presentarse como cicatería que alaba con cuentagotas lo que merece amplio elogio, sin regateos de ninguna especie.

Se ha editado un catálogo excelente, con bastantes textos de calidad y con reproducción de casi todas las piezas, aunque no encuentro las del uruguayo Joaquín Torres-García, tres seductores cuadritos pequeños que he buscado quizás por innecesario completismo. Aprecio en mucho lo que nos proporciona el comisario o coordinador artístico de la muestra, César López Osornio, en cuyas aportaciones adivino un enorme trabajo y considerable conocimiento. Pero sabido es que las exposiciones, sobre todo las que agrupan cosas tan dispersas, también necesitan un concepto global o al menos un orden que facilite su interpretación por el público. Lo que aquí cuesta un tanto descubrir. Al inaugurarla hubo criterios explícitos, bien defendibles, respecto a la libertad sin trabas de tipo ideológico, político o religioso.

Acaso por escasa perspicacia, me queda aún confusa, en cambio, la directriz que guía esos límites «europeos» de los participantes —aunque algo se explique en las introducciones—, como también el problema generacional. Pienso que, de acuerdo con las líneas actuales, se hubiera podido buscar argumentos como ilustrar en qué consiste la pintura hispanoamericana, lo que tiene en común —si tiene algo— o lo

que ha recibido de Europa. Al menos cabía disponerla por nacionalidades, por zonas o por cronología, tal vez por décadas. La visita hubiera resultado así más cómoda, más didáctica y hubiera conseguido mayor eficacia. Insistiré, sin embargo, en que se cumple con lo que hay, como propuesta cuantitativa y cualitativamente valiosa, y en la que se aprecia una labor de López Osornio y también la organización general de Gonzalo de Diego. Solo a lo ya hecho es fácil hallarle olvidos o sugerirle mejoras.

En el último sentido y ya que en el Camón Aznar hay una sala de geométricos, en la que están, con el mismo López Osornio, Jonquières, Torres Agüero, Tomasello, Bolívar, Demarco, Arden y García Rossi, si no omito ninguno, hubiera sido conveniente unirles lo que hay fuera, en la misma sede, y hasta lo que se ha colgado en el Centro de Exposiciones del venezolano Soto y del argentino Le Parc. Se alude a un movimiento en que los hispanoamericanos han intervenido de manera decisiva, suficiente para influir a los europeos o para participar en los principales sucesos que a él afectan. Cuestión semejante a lo que supone Lucio Fontana para el espacialismo de cuyo primer gran texto, el *Manifiesto Blanco* —que tanto convencía a nuestro Pablo Serrano— fue cabeza e impulsor. Por el mismo camino andaba luego el Groupe Espace francés.

Quedan, por supuesto, otras muchas posibilidades, a las que sería lícito calificar de expresionistas, surrealistas o afines a diversos «ismos». Pero es imposible emprender aquí un estudio sistemático. Sí añadiré que selecciono, para mi museo imaginario particular, las obras de Matta, Barcala, Fernández Muro, Sarah Grillo, Maza, Seguí y Julio Silva. Aunque quizás todos los restantes sean también dignísimos del museo, si espacios de esa clase les convencer, fuera ya de los que cada uno conservamos en nuestro recuerdo antológico. Se suma aquí muy densa pintura, repleta de visualidad y contenidos, sin dominio de la anécdota pintoresca o folclórica, como bien afirma su comisario.

30 DE ENERO DE 1992

## Paraninfo: Sergio Abraín

La realidad física de una obra de arte —o la de una muestra tomada como conjunto— no supone más que un aspecto parcial que se completa en la mente del espectador. Puede así llamarnos la atención sobre el proceso creativo, sobre la idea, o bien sobre la propia materia lingüística que se forma a partir de las reflexiones derivadas de su propuesta. Que incluso a veces se desvía intencionadamente de lo sensible, para que predomine el concepto. Claro que las premisas teóricas, válidas aún, no son nuevas. Desde comienzos de los sesenta se investiga en este sentido, que ha evolucionado a lo largo de tres décadas, principalmente en lo que de manera amplia denominaríamos metalenguaje, puesto que utiliza el medio para redefinirse él mismo. Desde tales principios abordaremos lo que Sergio Abraín nos ofrece. Sus «Intervenciones imaginarias», que proponen un recorrido múltiple por el Paraninfo, constituyen una especulación de muy considerable agudeza, al tiempo que impulsan hacia ella al visitante.

Dispone en el pasillo, al ingreso, un primer bloque de dieciséis piezas con soporte de madera, a modo de lingotes, en una alternancia de pintura dorada y plateada, ambas con terminaciones de algún descuido consciente, que sugieren la calidad me-

táctica, más que fingirla. Unas proporcionan su base a la presentación de los acetatos que sirvieron para confeccionar el catálogo, con lo que añaden una referencia externa, pero íntimamente relacionada. Mientras los formatos verticales, que adquieren profundidad al ser cubiertos por un cristal en oblicua, acogen dibujos con los característicos volúmenes de Abraín, algunos con ecos reconocibles, acaso como piezas de un extraño ajedrez. Aunque también haya signos o gestos. En ambos capítulos el carácter dimensional se suma a una oferta implicada en las técnicas o agentes: los medios mezclados de la escultura, pintura, dibujo e impresión gráfica. Sin olvidar tampoco las palabras del artista, que llama a estos originales »Apuntes en el teléfono«, para volver, en alguna medida, al momento de captar la imagen.

Las fotografías vienen a redescubrir o a replantearnos un juego entre las realidades y lo ilusorio (más bien la idea no realizada, aunque cupiera llevarla a término). Son testigos de las aludidas intervenciones no cumplidas o proyectos de las que se podrían hacer, y como tales se entienden, lejos de leerlas como descriptivas simples. Si tenemos en cuenta que incluso modifican el propio edificio donde la muestra se sitúa, además de otros conocidos paisajes ciudadanos, tendremos el nivel de su verdad tangible. Los motivos de obras y ruinas, aunque en línea no muy diferente, apuntan un tono simbólico, que no impide considerarlos más veraces, más proclives a una existencia definitiva. En este sentido interesa el tratamiento de *Subsuelo* que solo deja ver la parte en superficie, de manera que el resto queda oculto, como la punta de un iceberg terrestre. Y aún hemos de añadir los jardines, con un parque que contribuye a la coherencia de la zona baja.

Conocemos, sin duda, aportaciones definidas a una estética de ámbito urbano, como la que hizo Abraín en la plaza de España. De ese talante es, a fin de cuentas, la que encontraremos aquí, en la rotonda inferior del Paraninfo. El soporte es entonces un espacio y no un papel. Pero el trabajo auténtico dentro del edificio también apela al ilusionismo, por lo menos al del claroscuro que finge bulto, ya que consiste en la instalación de seis falsos fustes de columna. ¿Cómo resultarán al fotografiarlos? Un inteligente Sergio Abraín, que sabe no poco del arte nuestro de cada día, nos invita a pensar en ello. Como en tantas otras cosas, hasta en una trayectoria futura de la que ya nos insinúa pistas.

30 DE ENERO DE 1992

Miguel Marcos: Carlos Alcolea

Apenas era conocido en esta plaza. Desde luego, para tratarse de un pintor ya cuajado y con una quincena de exposiciones individuales —la mayoría en Madrid— tampoco parece de los que buscan levantar polvareda. Su entidad no precisa alharacas. Le había visto alguna cosa y leído alguna crítica. Sé que estuvo en eventos capitalinos, como el D. F., cuya huella olvida sin desdoro. Alguien ha escrito que es un artista «secreto» y, no obstante, su actitud resulta curiosa, porque pasa de exponer regularmente, según deduzco de sus palabras, y lo ha hecho, en cambio, en los lugares oportunos, con presencia en lo mejor del circuito. Ignoro si propone una paradoja, si sostiene una

postura ambigua que comparte con otros artistas coetáneos o si se subleva contra una exigencia de hoy. Todo ello me interesa, sea como fuere, en la medida que influye sobre su obra. Muy considerable, por cierto, desde un enfoque pictórico.

Aunque contenga valiosas experiencias y hallazgos, evito llamarla seria, ya que más bien oscila entre irónica, lúdica y un tantico triste. Esto aparte, Carlos Alcolea ha traído una exposición sólida, sin que su carácter disperso, absolutamente voluntario, disminuya ninguna de sus bazas. Asume su variedad por completo, puesto que entre los cuatro lienzos —tres grandes y uno menor— y las diez cartulinas, abre toda una serie de posibilidades, no solo con orientaciones o facturas diferentes para cada cuadro, sino incluso dentro de una misma superficie, por lo menos en los formatos mayores. Véase, por ejemplo, una escala del negro al gris, que se continúa en el arco cromático, todo a base de zonas planas, compatible en la tela con un arabesco lineal y una especie de pez descrito en forma y color. Porque Alcolea se atreve, aquí o en otros casos, con tonos agudos y luminosos, lo mismo que con gestos hábiles, de notable elegancia en el movimiento.

Sus monstruos nada amenazadores ofrecen un aire surreal que planea sobre el conjunto, aunque se defina más en las telas, como en el caso del personaje que persigue al sol con su cazamariposas. También descubriremos una lágrima en relieve, porque los marcianitos también lloran. Extraña ternura que tampoco falta en algunos papeles, capítulo donde, por otra parte, se produce la máxima divergencia. Junto a la figura del doble infinito (signos sobre el plano azul de fondo, con materia para los ojos) véase, por ejemplo, el *collage* canadiense de hojas emblemáticas, reales, con el sello de correos pegado. Alcolea puede ir desde modos del expresionismo abstracto, aunque con sugerencias, hasta la extrema delicadeza en el trazo o las notas picassianas. Y abundan las alusiones a su propia persona o a su trabajo: la cabeza llena de colores —solo separados arriba—, la mano que toma posesión, la impronta de un pie o el ojo que mira pinceles. Además de las citas o resonancias.

Por su diversidad viene a plantearnos algo así como un antiestilo. Teoría y práctica están siempre próximos, y cuando el estilo se cuestiona, para lo histórico, como conjunto de características que hacen reconocible un período, una escuela o un autor, es porque los profesionales, los que pintan algo como Alcolea, se aburren ya de mantener las mismas coordenadas.

6 DE FEBRERO DE 1992

Juana Francés: Luis Salas

En el pasado mes, con motivo, la Bienal Martínez Guerricabeitia, organizada por la Universidad de Valencia, he tenido ocasión de analizar y seleccionar obra de Luis Salas, dentro de la misma serie que hoy expone en la Casa de la Mujer. Salas que representaba en Valencia, junto con Enrique Larroy y ambos en un nivel dignísimo, a

los artistas de nuestra comunidad autónoma, causó allí, como su compañero, una excelente impresión. Que en su caso relaciono, entre otras posibilidades válidas, con el colorido del cuadro. De hecho, en este punto destacaba de un conjunto muy serio, dominado por una preferencia más bien oscura y neutra, con abundancia de grises u ocre. Su fondo, que he descrito ya como rosa-media-de-torero, era o me lo pareció entonces la nota más alegre y pictórica del conjunto. Lo que no consideraremos poco, si se piensa en una compañía con nombres de mucho prestigio en el cotarro nacional y hasta en otros de mayor amplitud.

Se trataba, como arriba consta, de una pieza inmediata en tiempo y con características similares a las que hemos de encontrar hoy. Sus componentes apenas varían, aunque admitan combinatoria. En casi todos los originales de la Juana Francés insiste Salas sobre el mismo espacio-color donde juegan el motivo icónico del cuerno, único o repetido, siempre a modo de trofeo, y sobre las ornamentaciones en campo más claro, con ese serpenteada o ce enrollada, como si enriqueciesen un pañuelo o mantilla. O más bien, acaso, como bordados o alamares del traje de luces. Todo ello nos remite al mundo de los toros. Pero conviene advertir que Salas elude los tópicos. Ni sangre ni arena permanecen en lo convencional. No elige el amarillo del ruedo o el rojo de la herida. Tampoco describe lances, triunfos o tragedias. Y aun sospecho que tras el tema, tan hispánico y localista, se ocultan otras voces y otros ámbitos.

Interesan muy mucho tales opciones. Si de algún modo quiere buscarse la trascendencia por encima de lo individual, recomiendo el inteligente y cumplido texto de catálogo que firma Rafael Ordóñez. Ya en su título alude a Eros y Thanatos (Amor y Muerte) para adentrarse luego en interpretaciones iconológicas e históricas, a partir de la antigua mitología, de Creta y de su minotauromaquia. Me tienta volver sobre el problema del masculino y femenino en los toros, para decantarme por el animal-yang, frente al diestro-yin, bailarina de riesgo y misteriosa danza sacra. Pero tal vez, sin que estos caminos falseen la lectura de la muestra, puesto a penetrarla en sus sentidos profundos, elijo las relaciones con la propia biografía del pintor, dentro de la cual cada momento se expresa en una nota o secuencia.

Como Luis Salas tiene un carácter muy visualista, traduce cada incidente vivido al lenguaje plástico. De manera que los escasos elementos concretos, fundamentalmente las astas, casi heráldicas, y también las espirales parecen flotar sobre el color, casi con cierto regusto mínimo. Pero ni el fondo es plano, porque en él se gozan múltiples matices de factura, ni las cosas caen, ya que las sostienen sus propias relaciones, como en una mecánica planetaria. Tres de los formatos mayores, como alguno menor, cursan con el rosa. Otro se ha dejado invadir por los adornos sobre blanco denso, como si tantease un nuevo horror al vacío, mientras que en una de las cajicas, apenas se esgrafía la última capa, para que descubramos el motivo. Como norma, el contrapeso de las manchas claras y oscuras fundamenta el sólido don compositivo que define a Luis Salas.

13 DE FEBRERO DE 1992

## Casino de Zaragoza: Luis Marco

En tiempos difíciles para el mantenimiento de unas características de autor, puesto que se halla en relativa crisis la obra fácilmente atribuible a determinado artista, Luis Marco continúa su trayectoria sin titubeos, mesurada y continua, sobria en las variantes y de largas secuencias. Con un cuadro muy próximo a los que hoy exhibe obtuvo en 1991 el primer lugar en el Premio de Pintura Casino de Zaragoza. Poco después visité su estudio y pude revisar un buen número de originales. De este nuevo trato, a manera de amistad para los ojos, resultaría el texto que introduce su catálogo, aunque las piezas no coincidan por completo con las que vi entonces. Por lo que hice referencias a lienzos que luego no ha traído a la muestra, sin que por ello modifique ninguno de los principales enfoques y especificaciones. Queda dicho que Luis Marco cambia con lentitud, evoluciona de manera despaciosa, con apoyo en las etapas previas.

Debo confesar que, entre tanto ejercicio de antiestilo, aunque comparta los rechazos a la pasada y machacona estilística, encuentro tranquilizadores los desarrollos ininterrumpidos como el de Luis Marco cuyas notas reconocemos con facilidad. La insistencia en ciertos enfoques pudiera suponer limitaciones, si generalizamos; pero en el caso que nos ocupa Marco no repite, sino que más bien desenvuelve o perfecciona. Lo que no siempre implica un acrecentamiento, porque ya sabemos que el camino reduccionista tiende, como límite, a quedarse con el imprescindible mínimo. Dicho esto, tampoco conviene olvidarse de que, por lo que le conozco y según tengo escrito desde su exposición en 1987, nuestro Luis Marco escapa de las tendencias frías, del *cool* estadounidense, puesto que aporta matices sensibles y sugerencias temáticas. Entra también aquí su mano y manejo de los recursos del oficio, aunque no lo parezca a miradas presurosas. Lo avala cierto perfeccionismo en los terminados.

A la sala del Casino solo ha podido llevar diez telas, dadas las exigencias del espacio que aconsejaba, además, algunos formatos menores. Con todo ello, pese a las dificultades de montaje, la muestra funciona. Continúa Luis Marco en la línea de contraste entre oscuro y claro, entre motivo y fondo. Trata este con preparaciones neutras, grises, que recubre de aguadas blanquecinas, para promover efectos aéreos con su libre discontinuidad. Un par de veces contrapone una banda vertical, matemáticamente —aunque quizás de sentimiento— medida en su anchura. Los temas centrales, pese al rechazo de cualquier argumento explícito, pueden hacer sugerencias o provocarnos recuerdos, como si arrancasen de huellas fósiles o de elementos orgánicos de diverso tipo. Aunque algunas permanezcan muy sobrias de color, otras se enriquecen en juegos minerales o procuren el impacto del rojo.

Es posible que las citadas bandas verticales o el díptico anuncien los pasos a seguir. Una vez más Luis Marco marcha con cautela. Conciso y eficaz, manualiza con limpieza sus breves y coherentes supuestos plásticos.

5 DE MARZO DE 1992

## Provincia: Pedro Bericat

Cuando la posmodernidad comenzó a cuestionarse la eficacia del estilo, al menos como conjunto de características que hacen reconocible a cada autor, también se supondría que las vanguardias estaban definitivamente rotas. Y que incluso reciclarlas era solo ejercer el legítimo derecho a unas referencias que se sacan del baúl de la cultura: el artificio de las citas, en fin, como apuntan las ya célebres *Apostillas*. Quien esto escribe, que en el otro mundo desea convertirse en Umberto Eco, novelas incluidas, sospecha, pese a todo, que las vanguardias han vuelto o no se fueron nunca, porque los viejos modernos nunca mueren. Al menos en lo que afecta a los pujos conceptuales, de tanta importancia para redefinir el hecho artístico, o bien a los planteamientos reduccionistas, según se apoyen en la idea o en las notas fundamentales de lo plástico. Principios que se recuerdan a propósito del montaje (?) que Pedro Bericat nos ofrece. Algo va de concepto, de etérea escasez y de relativa provocación. Aunque hoy resulte difícil provocar a nadie. Y no sea educado ofender a los anfitriones.

Sería obvio decir que las obras con materia exigua, aunque sea más por pequeñez que por minimalismo, como sucede en lo que Bericat nos propone, cursan con aparato teórico. En la sala baja de Provincia apenas encontraremos ocho redondeles colgados junto al techo, con fotografías o fotoesmaltes difíciles de ver. Eso se llama algo así como *El estado de misterio o las paredes oyen*. Arriba tampoco hay mucho: otras ocho piezas, estas a base de cristales que parecen placas de ampliadora, cuyo centro descubre cierto trabajo, con unas series numéricas. Acaso sumemos alguna cosica, como la supuesta imagen de Ramón y Cajal que necesita, para manifestarse, la fe de quien la contempla. O el ángulo oportuno, que casi es lo mismo. Seguramente estamos ante alusiones a la historia, a la de la cámara y a la del responsable, a través de efigies en portada y contraportada, en las que reconoceremos a Bericat y su mujer, muy jóvenes aún.

Los protagonistas aparecen, como supongo se imaginará, en el catálogo, soporte imprescindible del invento. Que contiene muchos textos de distinta índole, de los cuales me detendría en el de Manuel Llorente y en el de Juan José Vázquez. Ambos coinciden en la penetrante, por adecuada, contestación al gusto. También de manera especial interesa el de Javier Barreiro, aunque los expertos discutan todavía si los perros con un ojo de cada color han de ser sordos a la fuerza. O si son los únicos individuos que no oyen. O que no ven en absoluto. Y faltan aún varios artículos significativos, como el del propio Bericat que anda entre Quevedo y Mauricio J. Monsuárez. Por lo demás, a propósito de memorias, estuvimos hablando de los merovingios. A lo que alguien, quizás el crítico, añadió que había conocido a Velázquez y así, como persona, le dio un desengaño terrible. Después le dijo a Bericat y a Provincia que eran muy valientes. Ya nadie, ni José Antonio ni la Editora Nacional, ambos en la tumba, van a llevarlos a juicio; pero acaso el dólar los declare en imperdonable blasfemia, reservada al penitenciario de la pintura. No sería medalla desdeñable.

A mí el balance, tan reducido y con tanta letra, me llega al corazón y al bolígrafo. Lo que es como decir al sombrero. Y conste que me acerco al asunto con la máxima seriedad y que el tono solo intenta mantenerse acorde con el objeto de estudio. No es la primera vez que Bericat avanza en esta onda. Sabe que la considero y he respondido a ella en otros comentarios que conoce el artista (si es que consiente en el abominable nombre de la rosa).

12 DE MARZO DE 1992

## Miguel Marcos: Joan Brossa

Entre los varios movimientos a los que resulta plausible aludir como referencia para las obras de Brossa, por sus afinidades o a manera de antecedentes, el dadaísmo desempeña un papel importante que, a mi entender, no se ha valorado como merecería. Incluso hay conocidos críticos nacionales que lo olvidan en sus ensayos, mientras insisten sobre los comienzos mágicos y surrealistas del *Dau al Set*, revista que da nombre al más célebre grupo catalán de posguerra, de la que Joan Brossa (Barcelona, 1919) fue miembro fundador, junto con Tàpies, Ponç, Puig y Tharrats. Pero deberíamos plantearnos que el mismo nombre, *Dado al Sete*, enuncia un carácter irracional y provocativo, puesto que propone nada menos que la séptima cara, la que no existe. Y no basta con que establezcamos los lazos múltiples que unen y superponen las dos trayectorias, puesto que en la misma base de las vanguardias, en su propia esencia, encontraremos las interrelaciones como inevitables.

Por sus resultados plásticos —que interesan aquí de un modo preferente, aunque en Brossa no sea fácil, ni tampoco convenga, separar este aspecto de la literatura— el bloque surreal y el dadá tienen diferencias profundas. Porque en el primero apenas cambian los elementos estructurales que podríamos llamar históricos: la composición o la factura técnica, pongamos por caso. Si algo aporta en este terreno, ha de buscarse en los orígenes automatistas con su gestualidad luego retomada por el expresionismo abstracto. El dadá, por el contrario, revoluciona los presupuestos mismos e incluso la definición de arte. Introduce factores de objetualidad antes desconocidos. Recordaremos que el inventor del *ready-made* fue Marcel Duchamp con su célebre *Fontana* y otras piezas similares, como el *Secador de botellas* o la *Rueda de bicicleta*. Los desarrollos que ahora exhibe Brossa tienen mucho que ver con todo ello.

Claro que Brossa no identifica sus poemas-objeto con un *ready-made* literal, puesto que este implica que no se altere el aspecto externo de las cosas y él lo cambia a veces o combina piezas distintas. Se acercaría así al *objet trouvé*, ya que configura desde algo previo, con existencia anterior. Pero los componentes conservan demasiada independencia para lo que se acostumbra en el *assemblage*. Sea como fuere, el uso es semejante al de los prepop o al del *nouveau réalisme* francés. Lo específico hay que detectarlo en las intenciones; pero los enfoques críticos, demostrativos o excitantes de Brossa tampoco están lejos de los neodadaístas, más aún cuando apuntan preocu-



paciones ideológicas o sociales, como en el *Esqueleto-homenaje a Miguel Hernández*. Aunque, desde luego, los intereses son variables a lo largo de una evolución. Y cuantos andan en el mundo del arte, puesto que Brossa disfruta de una merecida moda, le han visto en su relativa diversidad últimamente. Tuvo una muestra magna en el Reina Sofía, que coincidió con Arco'91; fue la estrella de Miguel Marcos en la feria del 92, y hoy mismo, si no me equivoco, clausura en el Palacio Provincial de Huesca.

Su presencia de aquí no consta solo de los poemas-objeto a que se dedica gran parte de lo dicho. Además, ha traído abundante obra gráfica, parte de ella, por lo menos en lo que son serigrafías, de 1982 que es la primera data en lo expuesto. Se advertirá la sencillez y hasta una cierta elementalidad, aunque descubramos notas tan curiosas como las rúbricas, la escritura en arado, o el signo de la avería. Hemos de sumarles un par de litos posteriores, con el contrasentido de la nieve para la playa o el juego-sombra de las letras. Funciona, sin duda, el concepto. Como sucede en los tratamientos de volumen que se escalonan de 1989 a 1991. También aquí lo más antiguo supone mayor síntesis y sugerencias más directas, como el *Pam* con la pandereta y los dedos marcados. Por cierto que la correspondencia entre distintos sentidos fue siempre tema para los modernos heroicos. Véase aquí la nota sinestésica de *Zaza o el sonido del tacto*.

En Brossa parece normal el estímulo simultáneo de vista y oído a través de los ojos. Hace cortocircuitos entre órganos como entre lenguajes. Lo suyo son los tropos traducidos a iconos y a corporeidad. Conviene volver sobre la teoría de Roman Jakobson que clasificaba el surrealismo entre las artes metafóricas, mientras que la pintura cubista era metonímica, según él, como la epopeya y como el cine-montaje. Y la metáfora se apoya sobre una comparación tácita o sobrentendida. Por ahí se sitúan los pagos surreales. Pero no olvidemos que Brossa ha recorrido diferentes etapas. Tras lo mágico y por encima de la realidad vino un dominio conceptualista, hasta que la plástica reclamó sus fueros. De todo ello —y más aún de lo último—, como de la lúdica sonrisa y la ironía, quedan ecos y vestigios en lo que hoy se nos presenta.

26 DE MARZO DE 1992

## Libros: Margó Venegas

Desde el comienzo, ante la pintura de Margó Venegas, he tenido la sensación de que algo en ella permanecía semioculto. Manifiesta y tácita a la vez, hunde sus raíces en el expresionismo, puesto que transmite estados de ánimo más o menos detectables. Parece que su autora velase en cierto modo, aunque no en la forma, lo más íntimo de sus sentimientos y experiencias. Si fuera así, como pronto sospecharemos, tampoco resultaría incomprensible su actitud, por más que nos induzca a una relativa ambigüedad entre lo que sugiere y lo que explica, entre el pudor y el impulso de autopresentarse. Seguramente a demandas vocacionales Margó concibe su quehacer como una aventura en la que compromete el espíritu y el cuerpo, casi como en un rapto amoroso que traduce a lo visual con una mezcla de dramatismo y ligera ironía lúdica.

Quiero suponer que este análisis fluye naturalmente de lo que Margó Venegas nos ha traído. Porque un verdadero seguro al hablar de arte, que evita despropósitos, consiste en plantearse el comentario en un acorde teórico con el objeto que lo provoca. En demasiadas ocasiones, por desgracia, quienes escriben marchan por su propio camino y olvidan el punto de partida. Cuesta admitir, por ejemplo, la lluvia arbitraria y mimética de términos lingüísticos —que ya no suponen novedad alguna como recurso— para referirse a una pieza en la que sus características objetuales dominan sobre los valores comunicativos. Lo que esta autora nos trae, en la medida que entronca con su autobiografía, se sitúa dentro de unas fronteras determinadas, como las que resularon de la recuperación de las vanguardias expresivas, que no llega a nuestro país antes de los ochenta.

Ante la propuesta y su contexto será coherente que la crítica quede alejada ya del antes inseparable binomio estética-ética, como su registro pide. También las interpretaciones se interiorizan o bien atienden a circunstancias concretas en una especie de pragmática. Con un eco del romanticismo incluso cabe responder a la poética en su mismo tono. Fue Baudelaire el que dijo que «el mejor modo de dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía». Aunque luego se burlase de quienes no llegan a comprender tal sistema. En el mismo tiempo evolutivo de la obra se entenderán las diferencias entre unas piezas y otras. El talante irónico, pongamos por caso, se hace patente en la escultura, en esa mesa-cama que reza así en jeroglífico: «Hasta cuándo necesitaré una mano ajena que me encienda el seso». Y, puesto que es su cabeza la que se ilumina, hemos de creer que pugna por liberarse del maestro en todos los sentidos.

También entra en lo posible, sin embargo, que contenga una sugerencia sexual. Y no sería ciertamente única. Pese a que toda la colección date en pocos meses, encontraremos inflexiones. Se inicia con la serie en papel de formato grande, sobre cuyo color, con ecos caribeños, campean las siluetas muchas veces esgrafiadas como en ataque, que actúan como línea clara. Se impone entonces el dramatismo. Del que pasa a escenas en tamaños menores, más atentas al fondo y con más tratamiento en los personajes. Para ir, con el intermedio de las cabezas-tótem incisas en la madera, hasta los lienzos de figuras o caballos más monumentales, que recuerdan tanto al *Jinete Azul*, como a la más reciente Nueva Forma alemana. Pero los nombres de esos grupos solo han de tomarse como cita orientativa. Porque, si algo hay evidente en Margó Venegas es que siente y piensa ella misma, con o sin precedentes. Se juega su propia vida.

26 DE MARZO DE 1992

## Goya: Concha Benedito

Dicen que la pintura es, por encima de todo, color. Y se trata, desde luego, de su elemento imprescindible, puesto que hoy entendemos el cuadro como una superficie cubierta de colores que ni siquiera necesitan un orden previo, según postularon los

reduccionismos. Pero cabe también considerarlo desde otros muchos puntos de vista de acuerdo con los cuales predominará el carácter de forma, icónico a veces, de objeto o de mensaje codificado. Nunca implicará una sola faceta. Y cada artista se inclina hacia uno o más enfoques preferentes para que rijan su trabajo, aspecto que ha de ser tenido en cuenta por cualquier exégesis. En el caso de Concha Benedito propondría, entre otros estilemas considerables, la realización franca y el impacto visual con base en los tonos intensos y luminosos.

Poco importa hacer aquí referencia al estilo, aunque el término se asuma con dificultad en determinadas propuestas. Porque Concha Benedito tiene unas características bien definidas que hacen su obra reconocible. Incluso calificaríamos esta de insistente, ya que repite planteamientos, entre los que contamos el modo de componer. Para el que prefiere, como norma, zonas triangulares a partir de una oblicua o diagonal aproximada. Resultan de ella una parte en la que se acumulan factores pictóricos y otra en la que suele definirse lo más identificable como descriptivo. También pueden inscribirse los primeros en una especie de isósceles centrado, con más aire simétrico. A través de lo dicho se entenderá, en otro orden de problemas, que estamos ante desarrollos próximos a los del expresionismo abstracto, pero sin renunciar a un mínimo de representación. Que suele aludir a la figura femenina. Algo similar, en fin, a lo que antes se llamaba tendencia neofigurativa, aunque en onda más cercana.

Sobre tales esquemas impone la factura abierta, en ritmos envolventes, donde no faltan gestos libres, como garabateos en el trazo y hasta gotas o escurridos. Pero, aunque predomine el empuje, también es capaz de transparencias y delicadezas en la dicción. Hay un eco goyesco en sus realizaciones. Y por último, claro está, hemos de volver a su colorismo encendido por la luz, dentro de las coordenadas levantinas. Del que una nota dominante o un fragmento llamativo dan pie al título de los cuadros. Encontraremos así *Amarillenta* y *Verdolera*, *Falda Roja* y *Ocreterra*, *Azulada* y *Azuljona*. Entre tantos otros en que también se enuncia lo oscuro, como en *Sombras de noche*. Cerraríamos el repertorio con los contrastes y sugerencias del *Misterio de la imagen* y la *Imagen del instante*. O mejor todavía con el *Color-Color*, auténtico como el café-café.

Valiente, generosa en su esfuerzo, tal vez un poco superficial —aunque exponga sentimientos—, Concha Benedito concibe su versión humana, en clave enérgica y sensualista, como un regalo para los ojos.

9 DE ABRIL DE 1992

Miguel Marcos: Eduardo Arroyo

Es como si viniese del pasado, como el artista que llega del frío, aunque no parezca precisamente distanciador. Quizá le hayamos visto poco en España, por lo menos hasta que obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982. Hasta entonces era

un madrileño que estuvo mucho tiempo en el exilio francés y del que ocasionalmente se presentaban algunas obras. O se reproducían por su impacto como imágenes características (recuérdese el uso de la botella del Tío Pepe, que produjo réplicas cercanas en su momento). Claro que cuantos se mueven en el mundo del arte han conocido su prestigio y sus andanzas. Saben que se marchó a París hacia fines de los cincuenta y que es hombre de facetas múltiples, puesto que su currículum acopia una larga lista de exposiciones y también ha hecho ilustración en abundancia, así como decorados teatrales entre los que destacan los de *La vida es sueño* (1982).

Por si fuera poco tiene publicados varios libros, de los que la biografía de «Panamá» Al Brown alcanzó fama notable. Pero debo insistir en que, con el máximo respeto, nos trae otras voces desde otros ámbitos. Lo asocio siempre, por lo pronto, con el pop a la manera anglosajona, aunque los temas puedan ser muy españoles, como avalarán los lunares u otros motivos andaluces que pueblan las paredes de Miguel Marcos. Él, como ha estado lejos, no tiene miedo de la españolada. O comparte el controvertido regreso a las esencias locales. O bien refiere su anécdota. O las tres cosas a la vez. Porque quien tanto ha escrito puede permitirse cierta literatura incluso en el campo de la plástica. Lo que también, por cierto, nos recuerda períodos anteriores durante los cuales el mensaje, con uno u otro grado de claridad, tenía que imponerse a los principios formales. Claro que en determinadas fases se ha vuelto a recuperar la narrativa. Pero la recuperación constituye, como es lógico, un *revival*. Que puede ser tan actualísimo como se quiera.

Estábamos en la pequeña historia. Por ahí encuadraremos la serie sobre papel que ahora ofrece Arroyo, si es cierto, como me dicen, que es la «Waldorf Astoria» y se basa en el hecho sucedido durante la estancia de Carmen Amaya en Nueva York, en el hotel de ese nombre, en cuyas habitaciones le dio por freír sardinas. Porque eso no se lee directamente y por completo en los dibujos, aunque haya atisbos y sugerencias. Esto es, de cualquier modo, obra reciente. Y antes Arroyo, en la senda estadounidense, utilizaba elementos venidos incluso de los anuncios. Pero hoy busca una iconografía más propia e individualizada. Con la que confluye una «artisticidad» mayor. El aspecto pictórico se acentúa, por ejemplo, en las notas con centro de *collage* abstracto y cuatro animales en las esquinas. Frente al talante pop de las etiquetas, de las zonas planas y de las repeticiones, como los lunares, a veces sobre soportes tan inesperados como un armario o una columna.

El núcleo pesante, no solo por el peso físico, se ha de buscar en las esculturas que llama *Deshollinadores*. Acaso evocarán para muchos los cuentos infantiles. Pero a quien firma también le traen ecos —críticos e irónicos— de un carácter «inconfundible y genuinamente americano». Me recuerdan, sin que pueda eludir un posible despropósito, las palabras de Labordeta sobre aquellos que «se han ido a la emigración» y «uno trabaja de negro». Construye Arroyo sus memorables testas enchisteradas con piezas de distintos materiales, puesto que, si bien domina el medio metálico, oscuro y con algún pulido a oro, el artista no duda en añadir al rompecabezas (o compone-cabezas) maderas, mármol u objetos previos de entidad reconocible,

como sucede con los tiradores-labios. Lo importante es que Eduardo Arroyo está, según creo, a favor de la magia misteriosa y cenicienta que solo poseen los deshollinadores de nuestro mundo.

9 DE ABRIL DE 1992

## Fernando Latorre: Hubert Marcellly

Casi todo el tiempo la sala estuvo vacía. De modo que pude visitar la exposición en solitario. Y si ha de considerarse una lástima, desde luego, el escaso poder de convocatoria de eventos con auténtica calidad —que acaso nos demuestre el riesgo y ánimo de galeristas como Fernando Latorre—, esta vez y para el crítico ha sido una suerte inesperada descubrir relaciones de espacio y reflejos de las piezas entre sí que hubieran permanecido inéditos con un local lleno. Creo que la obra de Hubert Marcellly, un escultor francés afincado en Madrid, que nos llega —supongo— por contactos con la Casa de Valázquez cuya beca disfruta o disfrutaba, tiene un toque intimista que hace necesario, para su disfrute y hasta entendimiento, cierta dosis de sosiego, de calma propicia, lejos de ruidos, para que permita una respuesta a sus solicitudes a la mente, al ojo y hasta a las manos.

Hay algo más que supuestos intelectuales. Por ello, aunque se quieran establecer contactos con el minimalismo —puesto que las etiquetas, a las que todos recurrimos, aunque sea para añadir matices y diferencias, suponen un cómodo sistema informativo—, conviene insistir en que aquí hallaremos factores sensibles. Por otra parte los materiales han sufrido transformaciones y la propuesta incluye multitud de sugerencias. Me pregunto, por ejemplo, en qué medida existe relación entre la muestra y la acentuada tendencia a los incisos que quien escribe considera específica para este caso. Y cabe que solo asocie de una manera elemental y momentánea, no generalizable; pero también me parece que algunos relieves de Hubert Marcellly (en el sentido de adosados al muro) esconden un sentido dentro o tras la epidermis, como en una sutil polaridad entre lo externo y lo íntimo, entre la envoltura humana y el abismo o la dulzura interior.

Claro que las superficies, exquisitamente terminadas con resina de poliéster, ocultan posibilidades como las telas o, por lo menos, inducen a nuevos puntos de vista no frontales, como si provocasen el descubrimiento del pan de oro o de los colores. Un suave bisel lateral rompe la apariencia estática de los desarrollos más simples, de las figuras geométricas. O plantea el choque de recta y curva. También las taquillas, que en principio se aproximarían más a las exigencias industriales de lo mínimo, van suspendidas en el aire, con lo que se desrealizan. Además de que no se abren, pero resultan accesibles desde los lados, para que entremos en los secretos de su almuñeble. Más explícito, más fácil de mirar, es el tapizado rojo en una de las notas, aunque se le atribuya parecido efecto. Este, como otros, se dirigen a la vista, aunque el enfoque conjunto no es pictórico, si bien pudiera acercarse más en el repetitivo despiece de doce elementos, con el que culminan las referencias seriales de Hubert Marcellly. Quien nos presenta, por cierto, un limpio y cuidadoso montaje.

30 DE ABRIL DE 1992

## Escuela de Artes 1: Manuel Marteles

A través del tiempo han perdurado los narradores, los que nos refieren, con uno u otro lenguaje, relatos más o menos verídicos, desde la leyenda —tal vez realidad envuelta en fantasía— al símbolo, desde el testimonio al mito. Manuel Marteles pertenece a esa raza. Es un inagotable inventor de consejas o cuentos visuales, sensual, cachondo y hasta pantagruélico. Ya en otras ocasiones hemos recogido sus ecos rabelesianos. Recordaré el pequeño y jugoso libro con «apuntes para una epopeya» y la muestra que llevaba por título «Variaciones fabuladas sobre la pintura y otras procacidades». O la que hizo en el Mixto-4 en 1989, directa precursora de la que nos presenta. Por entonces varios de los personajes, con tan notables atributos como los de ahora, se disfrazaban al modo oriental. Mientras que hoy andan por caminos bien españoles, como confirma un magnífico catálogo con oportuno texto de Manuel Pérez-Lizano.

El protagonista es un malogrado novillero, Jesús Mingarro, al que Manuel Marteles, su hermano de solsticio en el nacimiento, dedica un homenaje de categoría. Conviene advertir que un retablo, porque de eso se trata, además de un conjunto con figuras pintadas que representan cualquier suceso, también puede ser un pequeño escenario en el que actúan figurillas o títeres. Propongo el segundo sentido solo para acentuar la oferta narrativa, en consonancia con el precedente. Marteles hace de su oficio el escaparate para una desparpajuda historia cuyo argumento, arbitrario quizás a primera vista, contiene una amplia información de probable carácter autobiográfico, ya que nos habla en metáforas no tanto de la propia vida en cuanto a hechos, sino de experiencias pasadas, evocaciones y desbordante desarrollo imaginativo.

Hay algo de surreal en todo ello, de afluencia desde las capas profundas, por debajo de lo consciente. Pero también existe un trabajo de pintor sin el que la literatura no se captaría con los ojos. Marteles concreta en seis grandes acrílicos sobre tabla, con encuadre de arcos multicentros, para disponer en dos pisos triples. Aunque cada casa lleve su propia inscripción, según la vieja costumbre de las explicaciones escritas, los recursos parecen más plásticos que antes. Cabría remontar determinados elementos a los que Marteles utilizaba con el Grupo Forma o el Instituto de Arte y Zoología. Ya en los apuntes sobre papel o en los estudios sobre cartón —estos coloreados— se hallarán gestos, zonas vibradas y aspectos informales de diversa índole. Así pasan a las pinturas los fondos aerográficos de etapas previas que todavía tenemos en la memoria.

La ingenuidad sagrada de Marteles, divertida siempre, se ha hecho más sutil, pese a sus eficaces desmesuras. Nota tras nota el autor hace patente su capacidad para manejar dos repertorios en paralelo: el de las palabras y el de las imágenes. Puesto que ironiza sobre tantas cosas, diríamos que el arte, como el sexo, tampoco escapa de su burla interna. Cuanto interesa la merece.

14 DE MAYO DE 1992

## Provincia: Javier Peñafiel

Esta galería, que ha recibido, por cierto, el Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte a la mejor trayectoria en 1991, hace una apuesta valiente y actual. Además, es una de las pocas que promociona artistas locales, como bien demostrará la presencia de Javier Peñafiel, a quien ya conocemos en esta su casa, con unas cuantas piezas elegidas y no siempre fáciles de leer, pese a su grata visualidad y sutil elegancia en las texturas. Aunque joven aún, Peñafiel define ya sus intereses con notable coherencia, sin que ello le impida variaciones. Quien esto escribe lleva algún tiempo sin verlo en solitario, puesto que no pudo asistir a la exposición que hizo aquí en 1990. Pero ha podido seguirlo a través de colectivas y concursos, como el de Nueva Empresa o el de Tauste. Con lo que a ellos envió enlaza, sin duda, lo que hoy nos ofrece.

Cabe tomar el original amarillo de la parte alta a modo de puente con las etapas anteriores, por lo menos en lo que atañe a sus preocupaciones coloristas. Y en el mismo bloque pondríamos el suntuoso morado-óxido de abajo, que tal vez sea la nota más rica en este aspecto. Dentro de su contenida sencillez formal, común también al resto, ambos rompen el marco de los formatos tradicionales. Desde ese tipo de propuestas —todavía adosadas, pero que escapan al cuadrado—, Peñafiel arriba pronto al volumen exento, problemática en la que convendrá detenerse para su examen. Porque en las ambiguas fronteras entre pintura y escultura se mueven algunos de los principales estilemas de Peñafiel. Aunque no se trate de adentrarnos en definiciones o diferencias entre los dos medios, que parecen inútiles y obsoletas, sino de establecer que estamos en ese filo-límite de lo que se percibe por los ojos o por las manos, donde se ve lo táctil posible, por así decirlo.

Quizás como corolario de tales supuestos, desde su inconfesada preferencia visual Peñafiel desemboca en la pureza renovadora del blanco, el teórico no color o suma de colores, que se llena ahora de matices. Los trabajos cursan sobre una especie de fieltro, con acetatos tratados por evaporación. Que modifica el tono único en origen, ocasiona pequeñas concreciones o rugosidades y conserva manchas de aspecto líquido. Esto también sirve para los desarrollos más espaciales, para los montajes con maderas. De los que dos van en vertical, todavía para apoyarse en la pared, y otro en bulto redondo sobre una especie de carriles de aglomerado. Queda todavía uno más que, como el antedicho, incorpora un elemento pobre, el poliuretano, aunque lo encere y valore dentro de un mórbido gusto por los materiales. En el último se introduce un factor de inestabilidad o equilibrio, a la vez que distancia.

Espero que cuanto antecede no empuje hacia una lectura próxima en exceso a lo pobre o al concepto. Ni siquiera a lo mínimo. Porque solo serían referencias afines. Javier Peñafiel no pretende, a mi entender, quedarse en la humildad del vehículo, ni en la forma simple, ni en la idea. Es demasiado pictórico. Le atraen las hermosas calidades, el proceso de manualizarlas y las sugerencias sensibles —e incluso simbólicas acaso— que de ellas se derivan.

21 DE MAYO DE 1992

## Cámara de Comercio: Nelson Villalobo

Es cubano y trae muchas cosas: una exposición rica, diversa y exuberante, como si fuese una colectiva de autores unidos por lazos familiares. Propone su pequeña antología que abarca ocho años, de 1985 a 1992. Para un espacio, en fin, con muchas dificultades de montaje, no del todo adecuado a sus funciones, elige venir a tope, con 138 obras, aunque la mayoría de ellas cursen en tamaño menor. Pero bastan los pocos formatos grandes para sujetar el conjunto. Que cae sobre nosotros como una catarata de sentimientos, símbolos y, sobre todo, pintura. Eso, el acto de pintar y hacerlo bien, posee y llena por completo a Nelson Villalobo. Si nos atenemos a tal característica y más aún a la vehemencia, a la fecundidad y al alto número de guiños acerca de la historia o de los ancestros, acaso el crítico sopesa un tono expresionista y hasta psicológico. Hay, sin embargo, otros caminos.

Quien esto escribe cree que resultará difícil orientarse en la muestra, dada su disposición y cuantía. Por ello considera preferible sujetarse a una trayectoria cronológica, con lectura menos subjetiva y más concreta, para no perdernos en la manigua de sabrosa, picante e incluso erótica maleza, a la que el mismo autor califica como «un popurrí pictórico, un ajiaco espeso, un mestizaje amoroso». Conviene comenzar la visita por la izquierda, donde está lo más antiguo, aunque el orden no sea después absoluto. En 1985 se sitúan los primeros *collages*, a base de fotografías manipuladas por los grises, en las que el dibujo puede continuar la imagen previa. Su tema es fúnebre y dramático: el recuerdo de una hermana muerta. Y lo expuesto es solo parte de un grupo más amplio, porque Villalobo gusta de las series.

Así que continúa con otra de ellas, en la que usa acetatos y ofrece referencias muy reconocibles, como las citas de Durero, Leonardo, Tiziano, Picasso o Matisse, ya que le atraen los maestros y de su trabajo arranca. Incluye también textos ajenos o propios. Pero vuelve pronto al *collage* con las siluetas cuyos interiores van del Renacimiento al cubismo. Técnica que abandona por el óleo sin adendas en los motivos del artista y el modelo, con los que son simultáneas, hacia 1988, las notas *abstracto-metafísicas* que parten de formas vegetales. Claro que en la instalación no siguen estas, sino los cuatro asuntos griegos con frases del Apocalipsis. Villalobo retomará luego el mundo clásico en una especie de grisallas, aunque ahora lo mezcle con aspectos como los africanos. Cerca anda un capítulo con frases bíblicas, montado aparte, que recuerda los recuadros del pop.

Se advierte un límite en 1990 con las paletas, llenas de colorido, que conducen a las calaveras, más constructivas. Por ahí anda la figura protectora del Eleguá, que luego reaparece. Porque en 1991 Villalobo reside ya entre nosotros. El bloque que titula *Sobre la mesa* está hecho en Jaraba. Algo le vimos hace un año. Se mueven las composiciones y aumenta la gestualidad, sin que disminuya el color, aunque nuestra tierra le haga sentir el peso del ambiente. Retorna el argumento de artista y modelo, con algún arriscado cuerpo amarillo o azul. Lo que Villalobo presentó al concurso de la Cámara, por el contrario, es ya oscuro y neutro, con una paleta



española. Que en general domina cuanto resta, salvo choques ocasionales. Véase al lado derecho en los sencillos bodegones, tan eficaces, que permiten seguir un proceso de agrisamiento. Solo queda objeto simple, atmósfera y factura.

Restan aún series como la tauromaquia, entre Goya y Picasso; los autorretratos con nombre; nuevos *collages* decorativos, afines a diseños para cerámica, y dibujos cuya línea se emparentará con la de Matisse o con la picassiana. Mucha obra, en definitiva, la que el fértil y multiforme Nelson Villalobo nos ofrece.

4 DE JUNIO DE 1992

## Escuela de Artes 2: Lara Almárcegui

Vuelve ágil y con garra, fresca y fértil, rápida y llena de luz. Es de casa y supe de ella hace mucho tiempo para sus pocos años. Ha tenido sus primeros éxitos aquí, en los certámenes juveniles; pero tuvo que irse, como tantos otros, para emprender estudios superiores de Bellas Artes de los que Aragón, con incomprensible desidia, no dispone aún. Fue a Cuenca y el ambiente ha sido favorable a su pintura, acaso por los grandes abstractos que guarda en el museo, cuya impronta —la de un Feito por citar solo un ejemplo— podría detectarse. Tampoco son malas referencias. Le han tentado los rojos y los negros, más la paleta neutra española. Sin merma de su carácter libre, tímido, nervioso y veloz, como el de un pájaro en vuelo o el de un caballo en carrera.

Lara Almárcegui es ahora distinta a la que conocíamos. Anda por pagos del expresionismo de acción, a base de pinceladas sueltas, arrastres y estrías, aunque admita sugerencias figurativas. Veremos aún paisaje por su actitud ante el espacio, ante la profundidad, a partir de la nota más oscura, que abre la serie. Y sigue así en los cuadros con verdes y azules. Luego se rompe esa estructuración, a la vez que entra el colorido dramático y de contraste, tan propio de nuestra vanguardia comprometida. El gesto se hace más independiente al quedar libre de cualquier recuerdo descriptivo. E incluso parece abrirse un proceso de simplificaciones con la obra que deja el blanco del soporte visible. Lara es joven, pero camina con firmeza; tiene gusto, sentido y sensibilidad; no va a dejarlo y la volveremos a ver en un inmediato futuro.

4 DE JUNIO DE 1992

## Torreón Fortea: Joaquín Escuder

El ya clásico *Menos es más* podría invertirse, sin pérdida de exactitud o de sentido, para obtener el «+ = -» que Joaquín Escuder nos propone como título de su exposición. De donde fácilmente podríamos deducir, a la manera minimalista, que el máximo orden se consigue con los mínimos elementos. O bien, con el esfuerzo de remontarnos a los orígenes, quizás llegaríamos al padre constructivismo que engendra todas las posibles geometrías del siglo xx. Desde los rectángulos de Escuder, solo

armazones de madera en sus ventanas, alcanzamos así supuestos neoplásticos de horizontales, verticales y ángulos rectos, o diseños de la Bauhaus, que se relacionan con los anteriores sin necesidad de un lazo como el de Theo van Doesburg, llegado desde De Stijl. Todo encaja, puesto que el mismo protagonista de la muestra afirma que estuvo hace poco en Alemania, que se interesó por los problemas de arte y arquitectura, que le impresiona la organización formal de las letras y que le va ese mundo de recuperaciones, muy de su tiempo.

Este crítico, sin embargo, no se queda del todo tranquilo con tan sólidas explicaciones. O por lo menos solo con ellas. Debe advertir que vio la exposición en un día ordinario, por la mañana, sin público alguno en los alrededores, con cierto olor a humedad y rodeado por los espacios que, a su entender, se crean en la obra. Cuyo tema son las ventanas, su apertura y hasta sus reflejos. De modo que el paisaje aún le parece una primera magnitud a considerar. Cree que Escuder viene de él, lo practicaba todavía cuando hizo sus árboles y no ha dejado de cultivarlo en lo que hoy nos ofrece. Quien esto escribe planteó no hace mucho una colectiva, «Aproximación al paisaje aragonés», que no todos los implicados entendieron. Conviene repasar ahora las últimas exposiciones, incluso simplemente las que hoy podemos ver en nuestras salas, para advertir cómo se amplía la definición de un género. Esta lo avala y se mueve en onda.

Tampoco quiero desmentir la clara racionalización que se observa en Escuder, al relacionarlo con lo que antes le conocíamos. Bastan las alusiones a Möbius, uno de los cimientos de la proyectiva, para adentrarnos en el mundo casi místico de la alta matemática. Creo que estamos ante un artista al que mucho aprecio, inteligente e intelectual, con el que no cuenta dejarse arrastar por interpretaciones más o menos científicas o históricas. Pero otra cosa es el grado de lectura que se alcance ante la obra concreta, sin aparato teórico, ni textos de ninguna clase. Debo repetir que la he visto antes de conocer catálogo o declaraciones. Por lo que me resulta difícil adjudicarle un curso cronológico, sobre todo con esas datas de 1984-1992. Lo primero que me ha sorprendido es la profundidad de los ámbitos blanquecinos. Y lo austero de unos tonos en que apenas sobresalen los azules. También el montaje, con el valor de los formatos menores o del gran mural de la sala baja.

Colocaríamos en los comienzos el *Gnomon* y la *Ventana de cuatro vanos* en contraste sobre el oscuro, con la máxima sencillez. Pronto llegará el *Laberinto*, algo más complejo, con aire constructivo. Para crecer luego la banda negra, como un relieve, en *Mars* o en *Raíz cuadrada de dos*. Por ahí andan, sin duda, las manchas de *Rorschach* y quizás el signo-número *Seis* con otros tantos cuadros, casi como una tautología. Tal vez hacia el final queden *Rumor, mm* y los *Horizontes*. Pero es casi imposible adivinar un desarrollo. Que aquí importa lo suyo, para comprender la trayectoria y el punto hacia el que se dirige. Abundan hasta el exceso, como hemos comprobado, los guiños culturales. Que cursan con muy diverso apoyo formal. Pero no falta nunca el rigor, sin que el frío de las reducciones hiele un principio humano que palpita y mira desde las estancias.

4 DE JUNIO DE 1992

## Decor-Art: Teodoro Pérez Bordetas

En las páginas de *Heraldo de Aragón* estamos acostumbrados a ver los siempre eficaces dibujos de Teodoro Pérez Bordetas, con aspectos de distintos pueblos que constituyen ya el más extenso repertorio, sin duda, recogido dentro de nuestras fronteras autonómicas. Pero revisar ahora los originales, en conjunto y con el señuelo del color, ha de considerarse como un atractivo suplementario. Del muy extenso trabajo de Pérez Bordetas, con el que suelen ir oportunos textos de Miguel Caballú Albiac, se han hecho también varias ediciones. Precisamente tengo ante mí, producto de los dos autores citados, un notable libro que acaban de presentar con el título *En esta tierra*. Contiene 95 imágenes y sus descripciones que se publicaron entre enero de 1991 y el mismo mes del año en curso. Algunas de las primeras se exponen en Decor-Art, aunque no todas a causa del espacio.

Ya he comentado otras veces el trazo ágil y personal de Pérez Bordetas, que define unas vistas inconfundibles. Para el caso que nos ocupa podemos hablar de notas coloreadas, puesto que es la línea la que sujeta, mientras que el agua solo queda libre en los cielos y en ciertas manchas como las de arbolado o algún aspecto de la naturaleza. Huyen del tópico y también de los pormenores, porque basta su síntesis para que cualquiera reconozca con facilidad el modelo. Suelen mantener un colorido en tonos acordes a la descriptiva, aunque no falten piezas más contenidas y grises en su totalidad, ni tampoco zonas llamativas, como un amarillo en las nubes, por ejemplo. Salvo rara excepción dejan muy patente el fondo blanco, sin rellenarlo en exceso. Lo que subraya su levedad y carácter sumario. La mayor parte se limitan a monumentos y caserío, pero no eluden figuras complementarias e incluso algún apunte argumental, como una boda.

Teodoro Pérez Bordetas tiene, en fin, facilidad y agudo instinto para caracterizar los más diversos lugares. Condiciones que ha puesto al servicio de los pueblos aragoneses, hasta conseguir una magnífica colección de ellos, verdadero recorrido por nuestra geografía.

11 DE JUNIO DE 1992

## Mixto-4: Eloy Laguardia

Quienes conocen la historia, muy cercana aún, de nuestro abstracto, recordarán el nombre de Eloy G. Laguardia como uno de los pioneros, ya que fue miembro del Grupo Pórtico y acaso uno de los más característicos en su momento, junto con Santiago Lagunas y Fermín Aguayo, aunque no interviniese en la célebre primera exposición inaugurada en abril de 1947. Pero ya sabemos que en esta todos los participantes eran todavía más o menos figurativos. Mientras que los tres mencionados abordaron muy pronto la tendencia, entre los más madrugadores para el contexto que nos ocupa, aunque sea difícil discutir prioridades absolutas incluso en el reducido ámbito aragonés. Pocas dudas hay, sin embargo, sobre la continuidad inmediata e impacto público de los artistas concretos, por entonces o posterior. En tales puntos reside la trascendencia del Pórtico y de sus firmas emblemáticas.

Queda fuera de duda, por lo tanto, la importancia que para nuestra memoria tiene la recuperación de Laguardia. Que no había expuesto aquí desde los cincuenta, si bien puntualizaremos que prácticamente interrumpió por aquellas fechas su actividad pública. Y que la de ahora, si no me fallan los datos, constituye su única individual, ya que tampoco las había hecho antes. Como corolario de cuanto antecede, aunque su obra de hoy enlace muy bien con la conservada de hace cuarenta años —o a causa de ello—, su presencia conduce al crítico hacia consideraciones muy diversas. Porque una cosa es la retrospectiva, con su status en el tiempo, y otra la vuelta de un histórico, tras un largo paréntesis, con una práctica que casi confundiríamos con la de ayer. En eso estamos, ya que casi todas las fechas son recientes, salvo la de un solitario testigo de 1971 con el que no existe gran distancia en el estilo del resto.

He de preguntarme, aunque acaso parezca injusto para Laguardia, por el interés de su aportación en 1992. Claro que basta perseguir un mejor conocimiento de lo sucedido para resucitarlo. Pero no se trata solo —espero— de mitificaciones, expediente que en nada beneficia al interesado, aunque pueda parecerlo. Vendría a ser como momificarlo en vida, a beneficio de una narración estereotipada. Con lo que sabemos de Laguardia, que no es mucho, iremos fácilmente a comparar, por ejemplo, el equilibrio o choque entre la estructura, racional y casi geométrica (libre), y el color u otros factores expresivos como la pasta, con los polos que ya eran discernibles en el Pórtico y adjudicamos como estilemas a la Escuela de Zaragoza. Desde tales referencias cabe adentrarse en la medida de lo que cambia, como la pérdida en algunos originales del entramado negro, «en vidriera», o el modo en que se acentúa la construcción poscubista en un par de cuadros.

También se hallarán atractivas las variantes de ritmos, en especial cuando recurre a los curvos, y de colores, estos con una secuencia que va desde los más serios, a la antigua usanza, hasta los más alegres y modernos; desde el casi monocromo, hasta los agudos contrastes. En conjunto, para bien o para mal, goza de cierto ornamentalismo. Valoraremos, por último y con ojos de nuestros días, el ensayo de esas nuevas posibilidades, sus compensadas composiciones y la realización en sí, con pequeños toques visibles que se adaptan a las zonas delimitadas. Convince, desde luego, aunque le hubiera sido difícil intentarlo con lo que trae, si Zaragoza no lo conociese desde otras instancias. Porque, aunque modernizada, su pintura viene del pasado, arranca de él y en él se apoya. Tampoco renuncia quien escribe a su influjo y seducción, aunque lo plantee con actitud compleja y antitópica.

25 DE JUNIO DE 1992

Miguel Marcos: Alfonso Albacete

Viene con un mundo de mitos y de héroes, como el de una antigua epopeya mística y misteriosa. Nos trae a Narciso. Que no es solo el hijo de un río, tan bello como para que las ninfas muriesen por su amor desdeñoso. Ni siquiera, según descubro aquí, el

de las historias de quien se mira en las aguas, se enamora de su imagen y se ahoga en ellas. Pienso ahora en el carácter funerario y hasta universalista del símbolo. Ya Cirlot nos encamina a las interpretaciones de Gasquet y Bachelart, por las que se concibe al personaje no como manifestación en el plano sexual, sino como presencia en el nivel cósmico (véase la *Constelación* de Albacete) trasunto de la actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta. Es egoísmo y vanidad; pero todo el mundo, en cierto modo, es un inmenso Narciso en el acto de reflexionar sobre su propia naturaleza.

Podríamos haber visto también a Enkidu, el héroe enemigo y luego compañero de Gilgames. Que fue inducido por su muerte a la búsqueda de la inmortalidad. Creo que Albacete le dedicó una serie en 1990, con la que se completaría lo que ahora nos trae. Quizás entonces aflorasen más claras las preocupaciones del artista, sus pensamientos sobre la vida y sobre su fin. Porque comprendo la intención de índole casi metafísica que Albacete nos plantea; pero me interesa sobre todo su reflejo en imágenes. En las que ahora expone encuentro un punto onírico, lleno de sugerencias, mucho impacto visual y bastantes de los recursos propios del momento. Lo cierto es que el malagueño Alfonso Albacete (Antequera, 1950) nunca había venido a Zaragoza y que solo ocasionalmente le había visto alguna obra, aunque haya tenido no pocas noticias suyas.

Confiado solo a la memoria, sin datos de *dossier*, creo recordar instalaciones, luego influjos de vuelta a la pintura, franceses y estadounidenses. También unas secuencias de Madrid y Viena. Me hablan ahora de su alta sensibilidad al entorno y al ambiente plástico de cada una de sus estancias, cosa que ratifico. Pero no acabo de unir lo de ahora con lo que conocía, quizás porque se trata de un artista deliberadamente proclive a los cambios, aspecto nada raro en la generación que triunfa en los ochenta. La mayor parte de lo que Albacete exhibe es de 1990, aunque la serie «Narciso» llegue a 1991 y sus «Metamorfosis» arranquen de 1989. Veo un par de notas muy distintas, casi ópticas, que golpean con el objeto, bajo los títulos *Proverbio* y *Parábola*. Tampoco tiene el mismo carácter que el resto esa *Pérgola* con motivo romano a grisalla, por más que los encuadramientos y el cruce de tabla la relacionen con otras piezas.

La mayoría de las veces logra una síntesis de gran eficacia a la que contribuyen efectos de color. Parece interesarse por problemas de espacio, incluso fuera de los sistemas y formatos convencionales (díptico vertical, ventana abierta, subcuadro o plástico que sobresale). Pero no conviene que olvidemos la voluntad narrativa, con ecos histórico-míticos como los ya citados o el de Alejandro, en los que de algún modo se refugia o refleja la problemática del autor.

8 DE JULIO DE 1992

## Sobre Saura, El perro de Goya y la soledad de quien mira

La *Cabeza de perro*, obra a la que también se llama sin motivo *Perro enterrado en la arena*, es una de las más enigmáticas que produjo Goya. Actualmente en el Prado, estuvo integrada, como sabemos, en la decoración de la Quinta del Sordo, conjunto muy

libre, avanzadísimo para su época, del que los estudiosos reconocen que aún hoy se extraen consecuencias para el arte contemporáneo. Como viene a subrayar, por otra parte, la colección que Antonio Saura le dedica, expuesta ahora en el claustro superior y en una de las salas de nuestro museo. A quien escribe, como también a Saura —según deduzco— esta imagen le ha producido siempre un profundo efecto de soledad. Me recuerda aquellos versos de Nivaria Tejera, que siento no poder reproducir con exactitud, en los que decía algo así como que cada uno de nosotros lleva dentro un perro solitario que aúlla y gime desesperadamente.

De este modo identifico también la pequeña cabeza con quien la ha pintado, según hace Saura en cuyos cuadros resulta difícil diferenciar los dos protagonistas: el perro y Goya mismo. Entre la doble masa, la dorada del fondo y la marrón oscura del primer término, apenas asoma, casi suena, el ladrido ya próximo que ha de iniciarse. Camón Aznar se preguntaba si se encuentra al borde una tierra o flota sobre un agua negra, y si la segunda puede cubrir el arrepentimiento de un gran espectro que provocaría «el último aullido en un universo fúnebre». Pero no continuaré por este camino de referencias que Saura ha explorado a fondo en su actual catálogo. Siempre le interesó la teoría o el análisis, de modo que maneja tanto el ojo como la palabra. Y en el uso de la segunda es uno de los pintores más hábiles que conozco. Acaso por ello rechaza, para Goya y para sí, el menosprecio de las capacidades intelectuales del artista. Le sorprende este maltrato en un Sánchez Cantón, cuando dice que buscarle criptografías al tema parece «entretenimiento problemático y de nulo resultado serio». Porque Goya tenía «extravíos de visionario, pero no era un pensador». Más bien «para este menester sus recursos eran cortos y escaso su repertorio de erudición literaria». Todo en boca del mismo historiador del arte.

Huelga repetir que la pintura es cosa mental y más aún, ciertamente, en el caso de Saura, aunque solo funcione mano en ristre. Quiero decir que nos la ofrece manualizada y no a través de otros posibles expedientes conceptuales. Luego la explicará con un lenguaje escrito. No ya en este catálogo, sino en uno anterior que corresponde a la antológica de 1980, Saura incluía un texto en el que asocia la «extremosa» figura del perro con recuerdos de su infancia y, desde ella, con las ideas de «surgimiento», «nacimiento» y «aparición». Formalmente no será difícil extraer del cuadro origen las «dos zonas con diferente intensidad de color», más oscura, como norma, la de abajo, en ocasiones salpicada. Pronto concluirá: «la cabeza del perro asomándose no es otra cosa que la del propio Goya contemplando algo que está sucediendo». Y la de Saura, que mira a Goya y descubre el mundo, y la nuestra, en fin, que es ojo porque los ve.

Parece aventurado explicarse más allá del autoanálisis que precede. Solo debo, para mejor información, puntualizar o añadir algunos aspectos. Insistiré, por lo pronto, en que se trata de un planteamiento temático, en el que no solo se cita, sino que también se arranca de un enfoque goyesco. Entran a la vez retratos imaginarios de Goya y el repetido perro, de etapas muy diversas, ya que se trata de notas recurrentes en la trayectoria de Saura. Pero el conjunto resulta bastante unitario. Se puede comparar lo más antiguo con lo más próximo en el comienzo del pasillo (1963 con 1990) o bien en la sala (1966-67 y 1967-68 con 1989). Se descubrirá una coheren-

cia global que relacionaríamos con el modelo que la impulsa. Además, Saura pertenece a una generación que confía en el estilo, por lo que no le importa volver sobre desarrollos anteriores hasta agotarlos. La semejanza con uno mismo resulta, en este contexto, una virtud clave.

A partir de las ilustraciones he podido rastrear que la primera data (1957) junto con otra de 1968, que me parecen las iniciales tanto en el retrato como en el perro, se hallan en la colección de papeles. Que en la muestra están sin fecha, aunque la haya en el listado. Tampoco se expone todo lo previsto, puesto que descubro algún hueco. Quizás la pieza de 1957 sea la más distinta. Porque casi todo insiste en la estructura de dos zonas, casi siempre en negros y grises, sin merma de variantes. Las cabezas suelen ir centradas, con *dripping* —reseguible en el papel— o pinceladas grandes, a base de materia, con algún color además de los antedichos en los que entra el blanco. Sin que domine, hay un número considerable de tratamientos en oblicua y hasta acumulativos en un ángulo, directos descendientes de Goya. Importan mucho los espacios que podríamos considerar desiertos o huecos. Por los que esta secuencia se contrapone a la serie de las «Multitudes», con verdadero horror al vacío, casi informalista en su poco modulada composición, a la manera del arte bruto.

Aunque seguramente sea Saura el más inconfundible de nuestros artistas y se le atribuyan cuantos estilemas conviniere para encuadrarlo, se asociará con movimientos como el Cobra o el expresionismo abstracto, incluso si aporta figuración. Por supuesto que practica la veta brava y expresiva de su ancestro. En un artículo publicado en *Papeles de Son Armadans*, Antonio Saura propuso «un ansia absoluta donde no quepa separación entre mundo interior y mundo exterior, materia y espíritu, espacio y gesto». Acaso los dos últimos términos nos den la síntesis de sus preocupaciones plásticas. Más tarde nos dirá que existe «una acción demoledora como justificación del ser» o que, por encima de otras posibilidades, el informalismo es un manifiesto de libertad total. Exprimida desde dentro hacia el mundo entorno. Al que contempla ese Saura-Goya, convertido en perro solitario que emerge desde el fondo del alma y hacia el antipaisaje de cada día.

22 DE OCTUBRE DE 1992

## Miguel Marcos: Gerardo Delgado

Pintura de pausas punteadas por muy leves motivos, de tonos neutros, elegantes y sordos a los que apenas animan pequeñas notas azules. Ya conocíamos la calidad poética y la ambición cultural del sevillano Gerardo Delgado (Olivares, 1942) que vino a Zaragoza en 1985, hace siete años nada menos. Aunque lo de entonces tuviese un carácter más intenso, con más desgarró en su factura —incluso proclive a la materia y a las adendas objetivas— y con apoyos algo distintos en los que primaban los de tipo literario. Recuerdo que una de las secuencias aludía, bajo el título *El Archipiélago*, al ámbito de las islas griegas, a través del poeta alemán Friedrich Hölderlin, gran admirador del mundo helénico. La resonancia del romanticismo era también

detectable, hasta cierto punto en la serie de «Ruinas». Y todavía sigue presente, si bien el artista prefiere partir hoy de inspiraciones musicales, sin que, por supuesto, sean explícitas en los cuadros, ni estos escapen al interés por los textos poéticos.

Nos propone ahora un colectivo de diez grandes lienzos con técnica mixta, que presenta bajo el epígrafe «El caminante», acompañados por una cita orientadora respecto al timbre y temple de su planteamiento: «Y es la sombra más sombra, más peligro el peligro, más silencio el silencio». Parece que el pintor arranca de la obra compuesta por Schubert para un poema de Schmidt, obra que se conoce como *El caminante*, en la que se reflejaría la interminable marcha de un viajero. Pero es difícil que la palabra el sonido y la imagen recojan de igual modo —ni siquiera equivalentemente— un contenido de esa clase. Sobrentenderemos que se trata de paralelismos o de afinidades sensibles. Aunque en las telas de Gerardo Delgado, sea como fuere, haya alusiones figurativas o acaso formas imprecisas, propiciadas por el movimiento, como vestigios o fantasmas de un paso.

Aparte de su origen concreto según se indica, *El caminante* trae a la memoria los vagabundos de autores flamencos como el Bosco, tal vez en el recuerdo consciente o inconsciente de quien invoca su símbolo. No conviene olvidar que el camino es la vida. Pero Delgado solo relata, a fin de cuentas, con un lenguaje visual, casi sin elementos descriptivos, aunque permita que entreveamos cosas. Como norma trabaja en díptico, con dos zonas en tensión: la de arriba con alguna sugerencia, mientras que la de abajo permanece abstracta. Los colores quedan contenidos, sobrios, casi desmaterializados, lejos de sus notas anteriores, ya que ahora, acorde con los tiempos, usa una dicción muy diluida, que incluso admite escurridos y se queda en un aspecto líquido.

El argumento de partida, necesario tal vez como primer impulso, da lugar a un resultado pictórico en el que ya no resulta imprescindible. Aunque su conocimiento añada disfrute a la propuesta intelectual y plena de sensibilidad que nos hace Gerardo Delgado.

29 DE OCTUBRE DE 1992

## Antonia Puyó: la psicofonía del renacido Forma

Vuelve el Grupo Forma. Con voces del pasado, con imágenes más o menos retrospectivas, con actitudes recuperadas, acaso requeridas de nuevo desde la nostalgia amorosa y lúdica, regresa, después de cuatro lustros, el colectivo con que culminó nuestra vanguardia en los setenta. Lo dicho no implica un juicio de calidad o interés —que siempre los hubo y hay—, sino una constancia ya histórica, aunque reciente. El Forma, según explica Jaime Ángel como síntesis de un amplio estudio, se inicia en mayo de 1972 y se hace estable en el verano de 1973, para afirmarse el año siguiente en una línea conceptual característica. En 1975 introduce una especie de faceta ecológica con su Centro de Investigación de Arte y Zoología. Asume, en fin, un comportamiento de actualidad y recorre desde el *body* y los *happenings*, hasta el *povera* y aspectos de arte-naturaleza.



Conviene considerar las posibles modificaciones de un sistema artístico entre cuyos elementos cuentan no solo los creadores y sus obras, sino también los intérpretes, críticos o expertos, y el público más o menos conocedor. Los nombres permanecen, pero varían las circunstancias en que el producto se realiza y se recibe. Claro que se repetirán las firmas del prestigioso Forma en lo que sus mismos participantes llaman *Psicofonía del gorrión de borra a los veinte años*. Unos más que otros participan del recuerdo común. Incluso el montaje, que se inicia con esas patas colgantes, como un móvil, alude al *Manifiesto pánico de la tortura del pollo urbano* (del que, por cierto, se hizo una magnífica edición en 1988). Tras esta apertura sumaremos todavía los contrastes fondo-tema y la referencia arte-lenguaje de Marteles, las naturalezas de Cortés y el aspecto pobre y la revisión objetual de Rallo, mientras Paco Simón parece el único que elige lo suyo de ahora, más despegado de otros tiempos, aunque su aportación tenga notable caché.

Si los tomamos uno por uno, Fernando Cortés recrea, con espíritu del momento, ecologías resucitadas. Contrapone la textura del soporte a las zonas de paisaje pintado con descriptiva lírica. Y con materia. Añade el regusto conmemorativo de las pequeñas ramas o las piedras, como notas venidas de lo externo. Regresa y actualiza.

También Manuel Marteles escucha voces psicofónicas. Recoge el lecho visual de antaño; pero incluye en los triángulos motivos recientes con los que desgrana, como en el texto, gotas de hambre metafísico apenas disfrazado por la mitología. A los dioses griegos responde la tragedia africana en una de sus más terribles y conocidas imágenes.

Francisco Rallo, entre entonces y ahora, une en la objetualidad referencias de aquel *nouveau réalisme* con vertientes de nuestros días, como pueden ser los fotolitos —que entrañan juegos de imagen— o las figuras de dicción. No menos a caballo entre etapas se encontrarán los personajes de cómic, junto con la iconografía de un trabajo próximo, cumplido e informado.

En cuanto a Francisco Simón queda dicho que renuncia, en cierto modo, a las relaciones y precedentes mutuos. Para lo que está, sin duda, en su derecho. Se trata solo de un plantamiento distinto que confirmará la trayectoria segura y enterada en la que, como vimos en la última individual, ya no se entrega a la servidumbre del pop. Aporta los cuadros más rotundos, sobre todo en los lienzos. Con él cerraremos el comentario de la muestra que constituye, de por sí, un acontecimiento para la ciudad. Una especie de *happening*, muy propio del Grupo Forma.

29 DE OCTUBRE DE 1992

## Museo Camón Aznar: retrospectiva de Enrique Trullenque

En el texto con que colaboro a su catálogo, he pretendido disfrazar de actitud pragmática, que afecta al conocimiento de persona y circunstancias, la profunda vibración humana que desde el principio asocio a cualquier presencia, después recuerdo,

de Enrique Trullenque. Pero supongo que el recurso falla en alguna medida, como cualquier sistema de velar lo que se siente. La poderosa personalidad de Enrique, que acrecienta su oficio de pintor con muy distintas posibilidades, se impone incluso en imagen. Y muchas veces descubriremos su perpetua sonrisa a través de los cuadros. Pero ya había escrito desde ángulos más personales el difícil y dolorido artículo que supone una necrológica, por lo que he preferido luego recopilar las numerosas veces que se entrecruzan su trabajo y el menester del crítico a lo largo de los años, desde 1968 en colectivas y desde los inquietos setenta en individuales.

La gran antológica o retrospectiva que ha venido al Camón Aznar, inaugurada antes en Alcañiz, ciudad natal del artista, abarca desde 1972 —solo con una data— hasta 1990, fecha del fallecimiento en plena y fecunda actividad. Se monta en el museo con un orden cronológico que arranca del patio, para seguir en la sala de temporales y encontrar su término en la galería alta, con lo más reciente. Dispone de un catálogo magnífico, cuantioso y adecuado en el color y rico en textos, al que quizá reprocharía, en otro caso, la abundancia de testimonios amistosos y de aportaciones simplemente literarias respecto a las académicas o críticas. Pero de nuevo recordaré que lo propicia el carácter de Enrique, así como la diversidad de sus actividades. Pese a los pujos objetivos quien esto firma tampoco se librará del problema, si lo es, ni aun considera positivo, como excepción, renunciar a entrañables fogonazos de la memoria. Aunque no parezca actitud de crítico.

Desde tal postura sí añadiré que el trabajo de los comisarios, Juan Manuel Bonet y Ana Isabel Herce, ha de considerarse excelente. En él se unen cualidades interpretativas con una labor muy sólida en acopio de datos e imprescindible exactitud. Tampoco es muy frecuente verlo. El aire de homenaje, bien merecido, no destruye aquí los valores de índole digamos científica que deben fundamentar las investigaciones en arte contemporáneo. Recordaré el preciso desarrollo cronológico y la completa bibliografía. El listado constituye además un instrumento útil para un recorrido de la muestra con provecho. Se abrirá este, como queda dicho, en 1972 y con figuras bastante explícitas. Aparecen ya los rojos y blancos característicos de Enrique Trullenque, aunque a lo largo de los setenta, junto con esos dos ingredientes básicos, crezca también el negro, quizás como producto del compromiso ideológico en una etapa difícil. A la vez que nace un desarrollo abstracto, aunque con ocasionales regresos a descripciones reconocibles.

No desgarnaré en detalle una trayectoria muy coherente, a la que ya me he referido en varias ocasiones. Vista ahora la obra en conjunto, sin embargo, advierto que su base expresionista y los hallazgos de factura abstracta riman bien con esa nueva figuración tan mal definida hasta el momento por los teóricos. Si pasamos a los ochenta, los tenebrosos augurios del Grupo El Paso (Millares y, sobre todo, Saura por aragonés) con su estirpe goyesca, derivan hacia relativas semejanzas con Salvador Victoria (el de la geometría más el gesto) y hacia las proximidades con artistas de su generación, como José Luis Lasala, buen amigo de Enrique, o incluso José Manuel Broto. Se alegra la paleta y pronto, a partir de 1984, reaparece algún título-tema, en

principio de índole arquitectónica, tan querida de la posmodernidad. Progresivamente aumenta un carácter más estrictamente pictórico y, con una dicción muy libre, se amplía el color, hasta los azules ya muy eficaces en 1986. Tampoco faltan imágenes, por lo que crecen en paralelo repertorios plásticos y lingüísticos. Inmerso en la pintura, repleto de nocturnos y de luces, se fue Enrique Trullenque.

5 DE NOVIEMBRE DE 1992

## Decor-Art: Sánchez de San Pío

Tras presentarnos varias colecciones temáticas de fotografía, aunque siempre con un estilo propio —si se quiere entender el discutido término como conjunto de características reconocibles—, María Eugenia Sánchez de San Pío vuelve a uno de sus motivos predilectos, Venecia, aunque lo haga hoy de modo muy distinto que en tiempos anteriores. Ya le había dedicado otra muestra; pero aquella presentaba, si no recuerdo mal, el carácter de poético reportaje sobre un acontecimiento concreto: el carnaval. Por más que este, sobre todo allí, encierre siempre mucho de misterio y símbolo de la transgresión, y por más que María Eugenia no renuncie en absoluto a su peculiaridad, a las máscaras y disfraces, por ejemplo, o a los escenarios seductores que ella envuelve en una amorosa ternura, ahora no se trata tanto de los lugares, ni tampoco de la fiesta, sino de un poso fantástico del pasado que impregna y que define, de lo que la autora llama *Leyendas y fantasmas de Venecia*.

María Eugenia procura recrear el ambiente. Y puesto que una exposición no es lo mismo que un conjunto de originales, ha dispuesto la sala con maniqués enmascarados, a los que envuelve una adecuada música, y que incluso se corresponden, por lo menos en el caso de la mujer de capa morada, con una secuencia de imágenes. A estas acompañan, además, textos que cuentan las historias o fábulas recogidas in situ por la artista, algunas fascinantes en su desarrollo, visible a través de la cámara. Porque las obras vienen a ser líricas ilustraciones de cada leyenda. Que en ciertos casos incluso admite más de una viñeta. Por otra parte, aunque con la elegancia y suavidad de siempre, el argumento de espectros, duendes y apariciones parece solicitar figuras imprecisas y luces engañosas, acordes con las noches venecianas, que se traducen por contornos velados, barridos y esfumaturas.

Puede recordarnos lo que hizo; pero las variaciones han sido considerables a lo largo de su evolución. Antes los característicos efectos residían más en la toma, mientras que hoy se confían de preferencia al laboratorio, cada vez más complejo. Resulta más sobrio, por el contrario, el colorido, voluntariamente limitado y oscuro, para producir las tétricas sensaciones que se atribuyen al mundo de los espíritus. Nos ofrece una presencia neutra y entonada, sin que falten golpes de color que acompañan a los de luz. Respecto a lo que conocíamos, en fin, cambian los recursos, la plástica y el concepto. En un progresivo ajuste del lenguaje a lo que desea comunicarnos, cada vez más conseguido, cada vez más lleno de sugerencias.

19 DE NOVIEMBRE DE 1992

## Fernando Latorre: Juan Sotomayor

Aunque reduccionista, distanciadora, extensiva e insistente, la obra de Juan Sotomayor —este andaluz que hizo un buen tramo de su etapa primera y clave en Zaragoza, donde fue miembro del Grupo Zotall— propone sugerencias bastantes para alejarla de lo mínimo, evoca alguna emotividad, descubre una decantada elegancia en su factura y encierra cambios sutiles que, esta vez más aún que las anteriores, evitan que caiga en la simple repetición de planteamientos. No pude ver lo que Sotomayor llevó a Miguel Marcos en 1990, aunque conservo de entonces una magnífica crítica de Mercedes Marina, llena de agudeza sensible, como todas la suyas, en la que nos habla de aquel *Aleph* de Borges, punto que contiene el universo o desde el que, en otro sentido, se conocen las cosas en sus múltiples apariencias, una tras otra. Sí comenté, en cambio, la amplia muestra que en 1988 ocupaba las naves de la Lonja.

Con esas dos exposiciones enlaza lo que Sotomayor presenta, si bien diríamos que no pretende completar algo tan monográfico como en la segunda citada. Claro que la de hoy es mucho más corta en número de piezas. Continúa el uso de superficies relativamente extensas —que la sala limita, como es lógico—, y su técnica de acrílico en la que diluye la materia acaso para centrarse por completo en el registro de aguada, propicio a los escurridos y que mantiene, sin embargo, tenues calidades en su aspecto. El concepto, en fin, no ha cambiado mucho, sin que ello quiera decir que el artista no evolucione. Cuanto cuelga en la Fernando Latorre corresponde a 1992; pero los cuadros más antiguos, con tonos grises y con la ruptura horizontal, muy geométrica, de las bandas verticales, están más próximos a lo que expuso en Miguel Marcos.

Consolida aún los grises en el formato grande, que parece plantear un espacio pictórico ignoto. Y pronto introduce nuevas horizontales, a la vez que renovadas opciones para el colorido, con matices en verde, amarillo o rojo. A través de su riqueza y de la espacialidad aumentan en esta fase unos indicios paisajistas que apenas se insinúan, ya que sigue prácticamente abstracto. Al respecto recordaré que Sotomayor ya había tocado este territorio y que, además, algunas leves texturas de sus bandas recordaban y recuerdan troncos de árboles u otras descriptivas a manera de bosque. Sin que el deseo simbólico de Sotomayor deniegue esas notas por el hecho de aludir a ideas menos materializadas, como cuando indica que su pintura ofrece una metáfora de la fragilidad. Lo que no sé hasta qué punto es legible para los ojos, sin acompañamiento de palabras.

Antes hablaríamos de refinamiento, de leve ornamentalismo y hasta de alambicada sencillez. Por otra parte parece que Sotomayor llega, por ahora y con un progresivo interés hacia la luz, a cierta dramatización característica de las últimas telas, que podrían identificarse como serie negra, en las que incluye destellos similares a gráficas de un misterioso espectrofotómetro. Pero, sin que le venza completamente la poética del claroscuro, prefiere recoger y desarrollar los ecos reductores tan caros a la inmediata vanguardia que le ha precedido.

26 DE NOVIEMBRE DE 1992

## Miguel Marcos: Zush

Pienso que todo lo que rodea la obra de Zush —fantástico o técnico, ficticio o real— no es simple parafernalia. Con lo que quiero decir, aunque la palabra no se encuentre en el diccionario, que supone algo más que un rimero de cosas casi inútiles, apenas vestido de la pintura o disfraz propicio para las valoraciones extraplásticas, como se pudiera pretender con apresurados criterios. Por el contrario, considero que el conjunto tiene una especie de coherencia dinámica y responde a un planteamiento común en el que se equilibran, hasta cierto punto, los aspectos racionales y superracionales, conscientes y de las capas profundas del ser. Desde una notable amplitud de estilemas, que deja abierto su rol, alcanza Zush una relativa unidad de concepto y propósitos. En el discurso entran tanto la biografía, incluso con sus más extraños avatares, como el uso de la informática o la invención de un mundo fabuloso, exclusivo del artista.

Conviene decir, por ejemplo, que adquiere su firma de guerra durante su breve estancia en una casa de salud, según me cuentan, por un mínimo consumo de marihuana. Allí uno de los internados, esquizofrénico, le llama Zush, nombre que sustituye desde entonces al verdadero en origen, Albert Porta, el de un inteligente barcelonés nacido en 1946, que en 1968, fecha de comienzo para sus exposiciones individuales, se establece en Ibiza donde funda un estado imaginario de ideas y ensueños: el *Evrugo Mental State*. En él habitan unos personajillos que reaparecen en distintas piezas. Y también anda por allí el ego máximo que reclama alguna presencia explícita. Todo ello quedaría en muy poco, sin embargo, si no se presentase con un rico e interesantísimo repertorio que podemos llamar pictórico. Y que es de primera clase.

De manera que la vida y milagros de este famoso Zush dan escenario y actitudes a una propuesta servida con variedad de vehículos. Incluso justifican la mezcla o interferencia de un lenguaje escrito que supongo no descodificable, por lo menos para quien no haya sido iniciado en el secreto. Que pertenece al pintor y quizás sea el de la infancia, antes de que la contaminasen palabras adultas, o el del animalejo solitario que cada uno lleva dentro y que gime desesperadamente. El caso es que no se puede separar de la persona su oferta visual concreta. De la que ha traído buena muestra Miguel Marcos, con algunos formatos grandes, como los dos que parecen fotografías ampliadas. Parece ser que aborda esos desarrollos con ordenador, para luego tratarlos con un intermedio —una suerte de robot— a gran escala. Y todavía interviene su mano para contribuir a formas o colorido. También con ordenadores ha trabajado las dos figuras, masculina y femenina, a partir de originales fotográficos, aunque los termine en directo.

Los grafitos dan las notas más espontáneas, dos de ellos sin manipulación alguna, mientras que otro añade rostros, manchas y grumos, quizás de pegamento, a manera de ojos en relieve. Pero en los tres triunfa el trazo enrevesado, un tanto es-

quizo o bruto y gestual por supuesto. El mayor carácter objetivo se halla, en cambio, en esa goma que sale del cerebro y termina en el pincel. Como la pintura. Todavía falta una cuantiosa serie en pequeñas dimensiones, de variantes muy fecundas, con diversas tintas, aceite, fotocopias a color retocadas, juegos de simetría y mil recursos más. Tiene espacio aquí para potenciar sus ingenios. Y tampoco han de olvidarse los «libros», llenos de hallazgos en el sentido extenso. Zush es, sin duda, uno de los más inquietos innovadores con que contamos. Claro que resucita surrealismos y bucea en el subconsciente. Pero también ensaya a fondo lo que la imagen da de sí en nuestros días. La suya es una de las exposiciones con más entidad en la temporada.

17 DE DICIEMBRE DE 1992

## Hermanos Bayeu: Fernando Navarro

Posiblemente dentro del campo de la escultura, por su trabajo más lento y costoso, se justifican mejor estas exposiciones antológicas o casi, como la que Fernando Navarro nos presenta bajo el título «Rever», con más de medio centenar de piezas que se distribuyen en la sala Hermanos Bayeu y aledaños del Espacio Pignatelli. Sus datas se sitúan entre 1970 y 1990. Lo que supone que habíamos visto ya gran parte, aunque el colectivo sirva, a manera de repaso, para una valoración de conjunto en la que pronto destacará la coherencia a lo largo de toda su trayectoria. A la que contribuyen, sin duda, los materiales utilizados —con absoluto dominio del acero— que el artista respeta y de los que incluso extrae algunas notas de estilo, si el término se entiende como conglomerado de características que permiten reconocer una realización del artista. Y Fernando Navarro, aunque con bastantes referencias de diversas vanguardias internacionales, se reconoce con suma facilidad.

Incluso diría que me parece uno de nuestros más definidos escultores en un campo moderno, sin sujetarse a la última moda. El suyo no es, como norma, un trabajo de modelado y fundido, como tampoco de gubia o de cincel. Pero apenas trae novedades en los componentes y, aunque capaz de concebir una muestra unitaria, atento al espacio disponible, no se entrega a las instalaciones en el sentido más directo. Utiliza sobre todo el montaje de elementos, algunos de tipo industrial sin modificaciones en la forma, aunque suela terminar las superficies lisas con tonos intensos y planos. Con frecuencia busca los perfiles, con quiebros y torsiones, así como los tubos y esferas. Todo ello puede relacionarse, hasta cierto punto, con el diseño para productos de industria, como bien se indica al presentarlo, aunque el colorido y algunos otros aspectos arrastren cierto aire lúdico.

Debo recordar que Fernando Navarro fue miembro fundador de aquel Equipo L.T. que lanzara el manifiesto *Arte Go-Mez*, *hacia un arte global* de tan inconfundibles raíces dadaístas. Y estas reaparecen, como contrapartida al poso geométrico o constructivo. Las primeras obras de lo que hoy exhibe se relacionan todavía con el Grupo. Aunque resulte inabordable un análisis detallado y hasta ahora se haya preferido la

síntesis, observaremos que hasta mediados de los setenta campeon las notas sin pintar, casi siempre con óxidos, más alguna adenda objetual tipo neodadaísta. Las sugerencias humanas del comienzo se prolongan hasta el fin de la década, cuando se imponen los pliegues en rojo, azul y amarillo que se continúan hasta mediados de los ochenta. Por entonces, sobre 1984, entrarán algunos juegos de lenguaje, con respuestas entre títulos y formas, a la vez que se acentúan el movimiento y las inclusiones de espacio. También incorpora la esfera.

Hacia 1984 y de ahí en adelante crecen los verdes y los blancos. Las parejas, que vienen de la etapa inmediatamente anterior, actúan en ocasiones a modo de personajes. Y dan paso a las secuencias de su última individual, tan exacta y nítida, en la Escuela de Artes de Zaragoza. Muestra de la que no hay aquí demasiada representación. Pero no he de volver sobre ella. Basta lo dicho para acercarse a la escultura de Navarro. Porque vale la pena hacerlo con una visita detallada. Solo añadiré que a veces implica una clara vocación monumental.

28 DE DICIEMBRE DE 1992

## Libros: Jorge de los Ríos

Desde la muestra anterior, hace poco más de un año, Jorge de los Ríos parece evolucionar, dentro de su pintura fundamentalmente matérica, hacia una depuración y, sobre todo, hacia un talante más sombrío y dramático, producto de la relativa austeridad de sus elementos, pero acaso también de unas circunstancias personales ya enunciadas en el último período que le conocíamos. Sobre ello y con el respeto que merecen los avatares privados de cada uno, conviene decir que las obras abstractas de origen expresionista —e incluso el expresionismo en general— se prestan a ofrecernos de manera voluntaria o a descubrirnos sin pretenderlo los estados de ánimo o sentimientos del artista. Cosa que parece inevitable en un *action painting*, pongamos por caso, y que con diversas medidas se detectará en las tendencias afines. A través del gesto y de los varios desgarros de factura, sin olvidarse del colorido, afloran estratos profundos de quien los vuelca en el cuadro.

Jorge de los Ríos mantiene referencias catalanas, más o menos remotas, y su sello de autodidacto con gusto y elegancia. Continúa con el máximo interés por la materia, verdadero protagonista de su trabajo; pero quizás y en conjunto haya reducido su volumen y, sobre todo, admita variantes de acuerdo con el soporte, ya que el papel las solicita más leves, aunque con técnica similar a la utilizada para el lienzo. Por lo demás ya preludiaba en 1991 una considerable simplificación de las estructuras y hasta preferencias por negro. Hoy se inclina hacia las composiciones informales, sin formas rectoras, y casi se limita a los contrastes de claroscuro, aunque las texturas no se reparten de modo uniforme y el disolvente aporte sus matices al concierto dramático de los tonos. Solo una vez se impone el blanco y alguna otra se enriquece el contexto. En el que la luz asume un papel fundamental sobre las rugosidades y hasta sobre estrías o los signos —sin llegar a palabras— que atacan el empaste.

De lo dicho se deduce que la superficie no solo deja de ser lisa, sino que tampoco resulta plana. Con lo que entran sensaciones de espacio. A las que se suma el repetido planteamiento horizontal y ocasionalmente incluso cierta disposición que nos recuerda al paisaje, con sugerencias bastante explícitas en un par de notas. Pero ni en estas dejará de advertirse el talante íntimo y la impronta humana y sensible del autor. Que en el conjunto nos remite, con una propuesta abstracta de suyo, a un ámbito meditativo y melancólico, de soledad y afectos. Y hasta, si tomamos el ejemplo del díptico, de tiempo que pasa, del curso necesario para ir desde la noche al amanecer del espíritu. Nos lo refiere Jorge de los Ríos con una factura larga, que reflexiona y vuelve sobre cada pieza, cuyo detenimiento cuidadoso no es obstáculo para la verdad expresiva. Porque los temores, tristezas y esperanzas no son de un día.

7 DE ENERO DE 1993

## Caja de Madrid A: esmaltes de Pilar Castellano

Conviene repetir periódicamente que los esmaltes o cualquier otra de las técnicas aplicadas a lo que antes se llamaban artes menores —como si las hubiese grandes y pequeñas en el concepto— solo implican un vehículo para lo que se comunica o para la creación de una realidad. Es el artista y su mensaje o, en último término, los resultados visuales o táctiles con que se perciben esos extremos, los que pueden tener más o menos importancia. Hay esculturas mucho más pobres que algunos tapices, pongamos por caso. Y en todo campo es posible una actitud renovadora. Por lo que, si volvemos al objeto de este artículo, deberíamos hacer las debidas diferencias entre los trabajos de artesanía, de copia o repetitivos, y los que, como el ejemplo que nos ocupa, se plantean una problemática tanto de procedimientos como de contenidos. Niveles que no se producen, al fin y al cabo, el uno sin el otro, como caras inseparables de la misma moneda, en la que se acentúa cualquiera de sus aspectos en cada oportunidad.

Por ello, aunque comente casi a bote pronto la muestra de Pilar Castellano, ya que las prioridades de tiempo así lo solicitan, no puedo olvidar los supuestos que preceden, ya que con demasiada frecuencia se mete en el mismo saco a todos los esmaltistas, cuando este oficio, como todos, tiene muy distintos grados de cualificación. Por otra parte, conozco a la expositora desde hace años, desde su etapa formativa en nuestra Escuela de Artes, y sé bien de su exigencia en las manualizaciones —que traduzco por limpieza, exactitud y profesionalidad— y de su carácter abierto a experiencias. Había visto, por lo menos en diapositiva, casi todas las obras e introduzco su catálogo con un pequeño texto. En el que ya se esboza una trayectoria que no es preciso agotar aquí. De todas formas insistiré en que hay un primer período, a partir de 1980, con base en el excavado —que junto con las transparencias considero característico del núcleo zaragozano—, al comienzo con tonos más cálidos y luego en contraste con fríos. Y siempre, además, con adecuados ajustes de ritmo en las composiciones.



Hacia 1986 se detectan los cambios más notables, aunque ese año todavía practique también el *champlevé* que luego abandona progresivamente. Presenta ya bastantes volúmenes escultóricos, con tratamiento de la plancha caliente, sistema que se perpetúa luego, con algunas piezas que recuerdan a Gargallo en la síntesis de un rostro o en la valoración de la parte hueca. También acoge otros recursos. En toda la segunda mitad, hasta 1991, investiga los materiales, con notables resultados conseguidos con granos de distintos módulos, de los que obtiene efectos como piedras preciosas, o bien con redecilla, mica, granalla o tubo metálico. Tengo escrito ya que tanto admite un paisaje explícito como un móvil abstracto. Todo ello con una paleta extensa y sensible, con una precisión que raya en el preciosismo y dentro de un talante lírico que arranca sus mejores notas del pulcro manejo de los materiales.

21 DE ENERO DE 1993

## Fernando Latorre: George Condo

Posiblemente la posmodernidad, como Lyotard afirma, constituye una nueva fórmula de la vanguardia, ya que su actitud ante lo moderno es, si bien miramos, la misma que el proyecto vanguardista sostuvo respecto a las normas históricas y oficiales que enfrentaba. Pero hay matices dignos de análisis entre los que se cuentan el menor compromiso del replanteamiento, para el que ya no es decisiva la correspondencia de ética y estética; el espectro de posibilidades que admite en simultáneo, aunque siempre hubiese interrelaciones entre los distintos enfoques, y cierta desconfianza hacia cualquier clasificación, incluso hacia la dicotomía entre figurativo y abstracto. Pues bien, la muestra de George Condo que Fernando Latorre nos ofrece sirve para ejemplificar algunos de tales puntos, sobre todo por lo que afecta al eclecticismo, una de las características más visibles en la obra que expone.

El estadounidense George Condo (New Hampshire, 1957) parece plantearse, entre irónico, reflexivo y manierista de nuestro tiempo, las consecuencias que se pueden extraer de los varios problemas propuestos por la modernidad. E incluso recurre a épocas anteriores en el amplio abanico de sus citas, siempre con deliberado anacronismo, como decidido partidario de abrir el baúl de la cultura y que cada uno tome lo que considere oportuno para montarse su *look* particular, su equipaje artístico. Que no arranca tanto de los seres o entorno como de la propia actitud creativa del autor con base en los modelos elegibles, sobre todo de las firmas famosas. No es la primera vez que se plantea el nacimiento de la pintura desde la pintura misma y no desde los estímulos reales. Son cuadros, elementos o referencias sacadas de ellos los que dan carne a las múltiples ideas de Condo.

Esta concreta exposición, sin embargo, se queda corta para descubrir tan rico y espejeante juego. Se ha limitado a ocho lienzos, por lo que el conjunto resulta un tanto escaso para la lectura de intencionalidad profunda, aunque en parte se conozca por información previa. También sabemos que determinados montajes de este tipo cursan con pocas piezas, como para dejarlas respirar, ya que implican intereses

discontinuos. Cada aspecto funciona por su cuenta, con sus alusiones específicas, aunque existan maestros de la especial preferencia de Condo, entre los que destacan, si los tenemos que deducir de lo que ahora trae, Pollock, Miró y Picasso, este por encima de cualquier otro. Pero se permite yuxtaponer dos fases, como unos planos cubistas junto a la limpia línea mediterránea.

También conviven en la misma unidad posibilidades opuestas, como el polo de una figuración —más o menos fantástica o zúrrela— y el de un fórmula abstracta que puede ir del *action painting* a los límites del soporte-superficie. E incluso cualquiera de ellos admite la compañía de una tela en negro o blanco. Claro que Condo no copia, aunque se permita reproducir técnicas puntuales o incorpore imágenes con guiños reconocibles para el público conocedor. Desempolva de la memoria común, que poseemos como depósito colectivo, y reinterpreta según sus apetencias que naturalmente acentúan unos presupuestos de hoy. Con los que en alguna medida adensa el talante frívolo que cupiera atribuir al inteligente manejo de sus apropiaciones. Realizadas, por lo demás, desde un talento plástico nada desdeñable.

11 DE MARZO DE 1993

## Ciocolato: Antonio Chipriana

Incluso en ámbitos locales como el nuestro cualquier desarrollo de las artes plásticas depende en buena medida, para su renovación, de los impulsos que nacen en circuitos alternativos y hasta de carácter marginal. Sin desconocer la importancia de instituciones y galerías, los nuevos valores y presupuestos deben gestarse —y se manifiestan, de hecho, muchas veces— en espacios menos rígidos. Por eso la crítica ha de prestar atención a los lugares donde suelen exponer los principiantes o quienes nunca encontraron acomodo en salas establecidas. Creo que bajo este enfoque se inicia Ciocolato (que pronto cambiará su nombre por Café Bomarzo), sito en Espoz y Mina, número 9.

Elige para su apertura un pintor joven, Antonio Chipriana, recientemente seleccionado en el II Certamen «Nueva Empresa». Vaya por delante que su obra me interesa, ya que descubre una madurez notable en las realizaciones, muy diestramente llevadas a término. Quizás necesite, en cambio, profundizar en el concepto. No en el modo de manualizarlo, sino en aquello que nos plantea. Desearía dedicarle un artículo amplio, ya que Chipriana lo merece. Lo considero uno de nuestros artistas en mayor progresión. De los que tienen, en fin, más futuro, si no falla mi bola de cristal. Pero ha de compartir estas líneas con Ciocolato, puesto que los dos son debutantes. Otra vez será. Esperaba en el ámbito, por cierto y con admirar muy mucho a Chipriana, riesgos mayores y experiencias de última hora.

La mayoría de lo que expone Chipriana, sin excluir los papeles, nos remite a Tàpies. No oculta su admiración por el maestro catalán, aunque termine con una pieza en la que prácticamente se despidе de él, supongo que como indicio de que abando-

na su manera. No es la única referencia, porque cualquiera habrá reconocido a Barceló, por ejemplo. Y se hallarán propuestas distintas, como la compartimentada del *Gran observador silencioso*. En uno y otro aspecto el pintor domina su lenguaje, con bastantes recursos de factura en el concreto orden de la plástica. Con el que además conviven adendas, collage, huellas y signos, alguno de estos tan característico como la cruz. Pero parece que las manchas de la entrada, muy resueltas, auguran un nuevo camino, con pronósticos positivos y sin trabas.

18 DE MARZO DE 1993

## Zaragoza Gráfica: A. R. Penck

Hasta 1980 A. R. Penck, cuyo verdadero nombre es Ralf Winckler, residió en la República Democrática Alemana donde había nacido (Dresde, 1939). Pero las trabas de las autoridades orientales a su quehacer artístico acabarían por impulsarle a establecerse en la zona occidental. Y aunque se dice que su trabajo, desde ese momento, pierde algo de su pugnaz inquietud, no cabe duda de que estamos ante uno de los pintores más representativos de la «onda germánica», de su vuelta triunfante al panorama europeo, desde una raíz principalmente expresionista, con un sentido opuesto al extremo racionalismo de las inmediatas vanguardias. Por lo que a nuestro país atañe, los planteamientos de Penck, que se presentó con una propuesta colectiva renovadora, llegan hacia 1983, con poca diferencia respecto a los que trajo la transvanguardia.

Aunque el párrafo anterior lo sitúe en determinado contexto, Penck, vario y múltiple —del cine a la novela, de la escultura o pintura a la gráfica—, desarrolla al mismo tiempo un importante discurso teórico, muy propio de un tiempo en que los artistas procuran incrementar sus análisis y estudios complementarios. No conviene confundir los sencillos esquemas de Penck, de cierto aire primitivo, sin duda, con una ingenuidad espontánea. Ni siquiera con el ingenuismo voluntario, si solo consideramos ese extremo. Basta el equilibrio de sus composiciones, la cuidadosa disposición de las formas en el campo, para advertir que implica un profundo conocimiento. Sin merma de que, como en la prehistoria o en los pueblos hoy marginales, se descubra en Penck un carácter sacro o casi sacro del signo. Que no siempre resulta descodificable de manera clara y unívoca. Porque el misterio parece aún, como en las viejas etapas arcaicas, ingrediente imprescindible para las artes.

En lo que ahora presenta, bastante de lo cual vimos en Arco, comprobaremos hasta qué punto se impone el aspecto signíco. Pero la muestra no constituye un todo homogéneo. Eso no quiere decir que se infravalore. Al contrario. La exposición tiene entidad y se estima el riesgo que traerla supone. Por lo demás, el aguafuerte, abstracto y gestual, cuenta entre lo más antiguo, así como la lito con ecos picassianos y argumento de sexo bien explícito. Esta casi recuerda una aguatainta, sin serlo, por sus zonas de aguada libre, a la esponja. El resto, la mayor parte por su número, va en

serigrafía. A este procedimiento corresponde el pequeño formato; las dos piezas de *Elefante y rinoceronte*, con rojo, negro y azul; alguna suelta como *Cerámica*, en los mismos colores; la serie «Dresden» que suma además el amarillo, y la «Standart-West'93», limitada al negro y rojo en sus libres trazos.

En cuanto a la última secuencia, el propio Penck define que «un estándar es una estructura que con sus identidades y no-identidades representa una fenomenología elemental topológica». Es bien conocida su figura «standart», especie de estereotipo humano como el que podríamos hallar entre los prehistóricos, aunque difiera el uso. Convive con otras imágenes simplificadas, de mayor o menor carácter icónico, como el óvalo-ojo, la flecha o lanza, la cruz o aspa, las aves y las cabezas zoomórficas. Siempre con una fuerza más vitalista que destructiva, un extraordinario impacto y un enorme poder de permanencia en la retina. Y con una personalidad inconfundible.

25 DE MARZO DE 1993

## Caja de Madrid 1: Carmen Isasi

Cada vez es más alto el número de artistas que, como Carmen Isasi, enriquece su obra con un considerable sustrato de análisis plástico y hasta filosófico. A la licenciatura en Bellas Artes de Bilbao suma un máster en Estética y Teoría, junto con su experiencia en los talleres madrileños de Chema Cobo y Nancy Spero. Claro que no se trata tanto de apurar un currículum como de advertir, en la medida de lo posible, el peso de lo que podríamos llamar nueva orientación en una obra concreta. Porque Carmen Isasi viene con una muestra redonda —rotunda en este sentido—, coherente, algo triste quizás, muy reflexiva, que pronto descubre la correspondencia entre los factores de forma y las intenciones, como en un deliberado acomodo de los distintos niveles, para que sus elementos encajen en una propuesta global.

Presenta Carmen Isasi una especie de grandes piezas fabriles que cursan, en su mayoría, con materia, en el centro del soporte, de modo que casi nunca tocan los límites. Su aspecto de relieves, con rugosidades e improntas, campea sobre los fondos menos táctiles, pero aún texturados, sin que falte alguna zona diluida, incluso con escurridos. Una sola nota, más por capas superpuestas, acentúa el carácter de valiosa antigüedad. Para el resto, vejez únicamente. Pero todo, también el austero abanico de color, con resonancia metálica, grasa y con brillo, subraya el origen de lo que fueron antes estos motivos hoy protagonistas. Su modelo se halla, sin duda, en los desechos industriales, inservibles hasta que la autora los recupera y dignifica, los reconvierte para darles renovada importancia.

Me pregunto hasta dónde llega el símbolo y hasta qué punto los objetos, como en la pintura metafísica, son trasunto de las personas. Se trata entonces, si así se entiende, de reinsertar existencias marginales en el contexto social. Y acaso, con talante casi místico, de que lo muerto vuelva al ciclo de la vida. A ello responderían los desarrollos geométricos cerrados, principalmente el círculo, y las composiciones siempre

estables. También la coexistencia de algún volumen ilusorio con lo plano, puesto que este sistema desrealiza, como sucede en el pequeño recurso del choque entre el detalle descriptivo y la pasta o la superficie en sí. La lectura, a fin de cuentas, no ha de ser unitaria ni explícita por completo, aunque lo parezca en sus cotas más accesibles. Quedará el misterio de los significados últimos, donde el espíritu se manifiesta.

9 DE ABRIL DE 1993

## Libros y Torreón de Fortea: El Mon Parnasse de Cano

El Parnaso, monte cercano al centro de Grecia, estuvo en la época clásica bajo el patrocinio de Dioniso y de Apolo. Su nombre llega hasta nosotros como templo o recinto de las artes, ya que el dios solar, que lo era a la vez de la medida, moraba allí junto con las nueve Musas. Fue también, si creemos lo que las tradiciones dicen, el sitio donde embarrancó el navío de Deucalión, especie de Noé griego que hizo un arca para salvarse del diluvio. Claro que José Luis Cano escoge, sin duda, el primer aspecto de la leyenda, es decir, el que supone un enfoque alegórico de las disciplinas creativas. Ya antes se había servido del mismo argumento en la cafetería del Torreón Fortea, aunque con otro carácter. Resultaba entonces más descriptivo y sensual, mientras que lo expuesto hoy queda más abstracto y simbólico, sin que falten pistas y menos aún elementos sensibles. Cabe atribuirle más concepto, pero sin conceptuismo. Estamos ante el producto de quien reflexiona, desde un ángulo culto, sobre su propio discurso y obra. Ya conocemos su talante de pensador que realiza con certeza, rápida y enorme eficacia.

No es raro en nuestros días el apoyo de referencias literarias como las que proporciona Cano. Seguramente facilitan la lectura y, en la propuesta que nos ocupa, incluso han podido suministrar al pintor estímulos diferenciales para cada cuadro. En ocasiones parece difícil, sin embargo, establecer los niveles de correspondencia entre lenguajes. Pero tampoco estamos, con entera certeza, en el terreno de la arbitrariedad. Véanse los pequeños *collages* de Libros, para confirmarlo, con su hoja de racionamiento y la frase latina que alude a cada una de las protagonistas. *Dulciloquis calamos*, *Euterpe platibus urget* reza, por ejemplo, el que asume la representación de la música (aunque Euterpe también encarnó a la poesía lírica). La cita se ajusta bien al tema-excusa. Pero si buscamos el formato mayor, ahora en Fortea, descubriremos la tela más leve, menos material, más fluida y transparente del conjunto. Ya aparte de la sugerencia en su motivo concreto.

Por encima del elemento específico, como el *To be & not to be* (sic) para Melpómene (imagen de la tragedia), comprobaremos que también la factura deviene más trágica, de más impacto, por densidad y gesto. Porque a Cano, un polifacético creador como la copa de un pino, le interesa principalmente lo pictórico. Y como prueba aduciría que sus actuales preocupaciones empiezan antes de adentrarse en el mito. El colectivo, entre Fortea y Libros, se unifica por los colores o más bien por su auste-

ra y aguda economía, ya que estamos en el mundo de los grises y lo neutro, por lo menos como dominante y aunque se salgan ciertas notas. Además, hay una composición definida por el modo de dividir en zonas la superficie disponible, a través de cruces, medias cruces, trapecios o polígonos similares. Así como un reiterado contraste entre geometría y tratamiento libre, como si este flotase sin tocar los límites. O entre el medio acuoso, incluso con escurridos, y el relativo empaste que permiten los acrílicos. Mucho de ello se anticipa ya en las naturalezas muertas. Que son lo más antiguo. Como las manchas desestructuradas implican la última etapa.

Los bodegones culminan, en cierto modo, con el enigma o esfinge. Cuya división del espacio por moduladores —creo que son anillos— se advierte también en algún papel de Libros y se continúa en la secuencia de Fortea, más de impulso directo en su comienzo, que pronto nos conducirá a las Musas en tamaño mayor. Aunque Cano no plantee ya alegorías con desnudos, sino una especie de emblemas o indicaciones de concordancia. Más que las mujeres caracterizadas por unos atributos iconográficos nos queda su residuo casi arqueológico. Del que quizá solo encontremos huesos fósiles, como sucede con la histórica Clío. Hasta el mismo Apolo se representa con el esqueleto de su enemiga-amante-ánima, la serpiente Pitón. Tal vez segundo ego del personaje y del que lo cuenta. Cano mismo nos habla en tono de biografía, cuando menos acerca de su trayectoria artística, oculta o manifiesta. Y su quehacer ofrece una compleja polaridad: racional y sensitivo, elaborado y sencillo, conocedor y espontáneo, con un punto de hombre que medita y cuatro de quien se cumple en el desarrollo de la pintura. Su *Mon Parnasse*, más que un monte sacro, es un valle profundamente suyo.

15 DE ABRIL DE 1993

## Banco Zaragozano: José María Sicilia

Creo que José María Sicilia (Madrid, 1954), uno de los artistas españoles más famosos y cotizados de su generación, está entre los que valoran la pintura por el modo de hacerla, por su índole propiamente pictórica, y no por lo que comunica. Cosa solo en parte cierta, porque del mismo argumento se derivan cuadros buenos o malos; pero también sabemos que significativo y contenido o intencionalidad son aspectos de suyo inseparables, como las caras de una moneda. Y todavía tendríamos que unir las aportaciones de quien interpreta, mayores para una obra más abierta y libre, aunque contribuyan siempre en una u otra medida. Incluso me parece que la muestra del Banco Zaragozano, en la que Sicilia despliega toda su elegancia, conocimientos técnicos y matices a la hora de realizar, confirma la tesis expuesta, ya que, dentro de su apariencia exquisita, no le faltan motivos legibles e indicios que propician la reflexión sobre asuntos, desarrollos y actitudes.

Lo más llamativo reside ahora en el uso de ceras cuyas capas suministran un amplio abanico de transparencias y juegos de luz. Este soporte base se trabaja, para definir los objetos, principalmente con acuarela; pero también con acrílico en una

serie y hasta con adenda en otra (hilos que actúan como línea con volumen). Sin que se apure la semejanza con el procedimiento histórico, cabe referirse al encauste, según lo conocemos en el mundo clásico. Añade así Sicilia —supongo que de modo deliberado— un prestigio cultural que rima con el aspecto de propuesta refinada, casi de antigüedad preciosa, aunque mantenga el carácter contemporáneo, a la manera extendida en la escultura actual. Francisco Calvo Serraller, en el complejo artículo con que presenta a Sicilia, lleno de citas, alude al precedente de Jasper Johns, que ha introducido ensayos muy diversos y al que la cera o la parafina sirvieron para producir efectos de cosificación, de algo que cristaliza y se detiene.

Diferirán los conceptos, desde luego, por más que se admita la forzosa lentitud del proceso, común en ambos casos y contraria a un sistema gestual y expresionista en último término. Para Sicilia queda explícito, en cambio, el interés por la luz que arriba se apunta, con todas sus gradaciones al introducirse en los sucesivos estratos. Tampoco conviene olvidar la materia en sí, poco habitual como vehículo y con sus propias calidades. Su inconsistencia, al menos desde el punto de vista psicológico de quien la mira, le añade un nuevo timbre de refinamiento. Su carne es perecedera, como cuanto existe. Que camina hacia un inevitable fin. Lo que quizá debiera relacionarse con los temas de Sicilia, tan tenues en una primera impresión que afecta ya a la imagen y a su entidad. Se recibe esta con filtros intermedios, en planos, en profundidades escalonadas, como mancha, como trazo-silueta o, cuando procede, con un color tan céreo y velado como su entorno.

Tanta perseguida levedad del ser descubre las cosas como sombras o vestigios, sujetos al tiempo que sobre ellos transcurre. Acaso algo más que la excusa de una colmena, un insecto o una calabaza nos remita a esa Arcadia que el catálogo pretende. Se trata ciertamente, en su talante esencial, de naturalezas muertas que no resucitan por el simple vuelo de una mariposa, ni por el escurrido del agua sangrienta en superficie. Sicilia no acecha, como Cézanne lo procuraba, el «parecido de los melocotones». No intenta «rehacer a Pussin sobre la naturaleza». Lo que presenta son reflejos inmóviles, como una premonición de la muerte, especificada por ese cráneo, entre el símbolo y el eco arqueológico, que preside en uno de los niveles varias de las secuencias que José María Sicilia nos ha traído. La *vanitas* de lo inerte desemboca, por fin, en una calavera que invita a barrocos y embriagadores pensamientos de fugacidad.

22 DE ABRIL DE 1993

## Palacio de Fuenclara: Lara Almárcegui

Una instalación puede modificar completamente el espacio o bien adaptarse a él para producir sensaciones más sutiles. Por este segundo camino anda la propuesta de Lara Almárcegui, con una sencillez visual estimulante que arranca de los elementos del propio entorno: el Palacio Fuenclara de nuestra ciudad. A partir de los soportes del mismo edificio —pilares octogonales— realiza una arquitectura-cobijo inscrita en otro medio

arquitectónico. Se trata de la garita situada en el centro del patio, que reproduce los mismos esquemas geométricos de los azulejos que la rodean. A este mimetismo de la construcción se añade su carácter lúdico, ya que a través de los vanos situados a diferentes alturas, apropiadas para los distintos observadores que participen en el juego, descubrimos el interior. Allí las formas ambiguas de plomo, con referencias a casas o ambientes personales, se juntan con flores (tan obsolescentes) por las que transcurre el tiempo. Como a través de todo el conjunto en las distintas horas del día.

Súmense varias pinturas en lugares poco accesibles de la escalera, con un concepto similar, ya que pasan por su tamiz unas sensaciones habituales (constructivas o decorativas). Entre ellas las más obvias y las más ocultas apuntan esa nueva dicotomía característica del conjunto. Con lo que restarán, por último, las piezas de plomo fluidas, con clara sugerencia de lo viejo, lo caduco, y menos evidente del instante detenido en su desarrollo. Reflexiones atentas, en fin, y bien manualizadas por Lara Almárcegui, una artista joven, inteligente, sensible y de probado interés, como ya demostró en el reciente Certamen Juvenil de Artes Plásticas. A buen seguro tendremos oportunidad de seguirla en el futuro.

22 DE ABRIL DE 1993

## Decor-Art: Maita Monzón

Hace ya algún tiempo que no veía una exposición de esta pintora, puesto que, si la memoria no me falla, comenté su última individual, que era también la de su debut aquí, nada menos que en 1983. Desde entonces ha progresado mucho y confirma los augurios positivos, sin salirse de un mismo concepto y parecidas coordenadas. Sobre todo me refiero al dominio de un paisajismo puro, hasta el punto de parecer superfluos los temas de casas y más aún los retratos que presentó hace diez años. En los cuales, sin embargo, demostraba condiciones y buenas trazas. También desarrolla hoy sus distintas posibilidades y, en particular, los notables atisbos de colorista. Con lo que arriba ahora a términos precisos.

Claro que, dentro esta vez de un conjunto más cuajado y con estilemas propios, la muestra no parece hecha ex profeso para el espacio donde se presenta. Que no resulta muy fácil, además. Lo cierto es que Maita Monzón incluye obras quizás anteriores, entre las que las dos notas más pálidas, de tonos emblanquecidos, suponen lo más antiguo. El resto busca los contrastes de luz y color, con «enfrentamientos insospechados» —según palabras de Raimundo Lozano— y variable intensidad en una paleta definida, tanto por lo que afecta a los acrílicos como a los óleos, aunque estos queden, como era de suponer, más ricos en la materia, menos secos. De cualquier modo hallaremos pinceladas muy libres, incluso arbitrarias en ocasiones, con cierto impulso gestual. Queda dicho, en otro orden de cosas, que Maita Monzón insiste sobre la naturaleza sin detalles, poco descriptiva. Suele disponerla en planos u ondulaciones. O bien como un entrante de aguas.



Estamos, desde luego, ante un paisaje imaginario, aunque haya recuerdos o estímulos exteriores. Maita Monzón permanece, en consecuencia, dentro del territorio expresionista. Con un limpio impacto que traduce el sentimiento.

13 DE MAYO DE 1993

## Antonia Puyó: Miguel Galanda

Sin perder cierta continuidad en sus características, el caspolino Miguel Galanda, al que ya conocemos aquí de varias exposiciones, plantea novedades en la obra que ha llevado a la galería Antonia Puyó. En primer lugar, tenemos el volumen exento, como modalidad inédita o casi, aunque se relacione con los cuadros a través de la iconografía, sobre todo por los cuerpos partidos; de los símbolos, entre el *pool* tradicional y la moderna ciencia psicológica; de los criterios de forma, con aspectos comunes, y hasta de un relativo carácter pictórico, más visible en las piezas policromadas que en el bronce. Sea como fuere las maderas se gozan en su propio colorido y texturas. También entrañan, como el metal, verdaderos criterios de volumen. Y si pueden remontarse a un pintor como Picasso, tampoco les faltarán referencias desde Marino Marini a Leiro. Que no desmerecen los planteamientos originales de Galanda.

Aunque se considere en mucho la validez de esas experiencias y no se pretenda, de ningún modo, confinar al artista en un campo predeterminado, el peso de la muestra recae aún sobre la pintura y particularmente sobre los lienzos, con mayor formato que los papeles. Estos, por otra parte, resultan más contrastados, más «negros» que lo demás, más goyescos en suma. Porque las telas parecen entretejadas a un voluntario proceso de refinamiento y depuración. Ha renunciado al sistema de *collage* que le conocíamos y también a las otras técnicas mixtas que parece manejaba en lo de Madrid, que no pude ver, ya que no he vuelto a visitarle una individual desde la de abril de 1990. Se limita ahora al óleo, muy diluido, casi a la manera de una aguada, con lo que rechaza la materia y propicia formas imprecisas y juegos de fluidez que dominan en los fondos, sin merma de invadir ciertos motivos centrales.

Ha cambiado el color, hoy más suave y oscuro, hacia una paleta que acaso pudiéramos deducir de su estancia parisina. Y ya no dominan tanto, aunque haya ejemplos, las divisiones de figura que antes llegaban a una especie de rodajas metafísicas, en imagen de las contradicciones humanas y también de los niveles. En contrapartida introduce las cabezas. Queda dicho que a Galanda le tientan siempre los símbolos y recurre a todo el repertorio cultural. El pez psíquico que vuela, maligno acaso, como la nave de los locos, se relacionarían con el gran visionario esotérico Hieronymus Bosch. Y es curioso constatar que el gran maestro flamenco, tan descriptivo, pintaba con muy poco empaste, como era norma de la época, en paralelo con lo que emprende nuestro artista. En el que ahora encontraremos,

quizá como signo dominante, el fuego o la luz, la energía transformadora y el espíritu, con una dicción líquida y desmaterializada. En contraste, a su vez, con las montañas de basura o desperdicios. Porque Galanda funde el mito y las realidades del momento.

20 DE MAYO DE 1993

## Barbasán: Eva Armisen

Empezaron solitarios y eran *El malo*, *El bueno* y *El feo*, como en las películas de gente dura. Tenía, como otros tienen aún, aspectos agresivos, actitudes torcidas y torvas. Pero luego establecen vigoroso y ambiguo contacto. Entran en conversación o en controversia. Por lo demás ya conocemos la trayectoria de Eva Armisen, que ganó el Primer Premio de los Certámenes Juveniles Aragoneses de Artes Plásticas de 1992, por lo que figura en la conmemorativa de los diez años del concurso. También le hemos visto un par de individuales en salas de poco aforo. Pero esta da mejor su medida. Y enlaza, sin duda, con la antedicha colectiva cuyos cuadros actuales encarnaban ya tipos aislados, casi caracterológicos, definidos por la postura o el gesto. Ahora, tras el inicio de continuidad, busca las primeras relaciones, como *Cómplices* o *El abrazo*. Aunque ciertamente ya había hecho antes bastantes escenas, como la del *Silencio* que fue premiada.

La verdad es que, con una o varias figuras, a Eva Armisen le van los desarrollos narrativos. A los que considero no ha de renunciar, por lo menos por ahora. Aquí destacan, desde luego, las notas más argumentales. Al principio resulta algo más suave en su plástica, aunque siempre lejos de cualquier debilidad, como en los rostros o concretamente en *El pescador y sus peces*. Pero pronto arriban los choques más enérgicos con el uso de negros, el contraste de rojos y hasta la contraposición de formas curvas y aguzadas. El núcleo fundamental abarca desde el tema de Neptuno, con sexo explícito, hasta *El y su pájaro* o *Palabras de amor*. Dentro queda una conversación de gran empuje o un perro dentado, casi símbolo ya de los neoexpresionistas. Me parece que Eva Armisen se desenvuelve mejor con los formatos pequeños, sin merma de volcarse siempre, y también que aborda, hacia los últimos compases, algunos problemas de imagen-lenguaje, como el de *No me lo quito de la cabeza*.

Incluso el motivo de *Conversación con Afrika* (sic) va enmarcado por texto. Introduce además el primitivismo que creo imprescindible para entenderla. Porque ciertamente, en un sentido lato, todo son facetas expresionistas; pero Eva Armisen tiene mucho de lo que se ha dado en llamar artes marginales al modo en que las valoraba Dubuffet con su *art brut* (se trata de un artista del que no se han sacado todavía las conclusiones). De modo que las vertientes negras o las esquizo, por ejemplo, pesan mucho en la obra que nos ocupa. Claro que ella no acentúa lo «antiartístico», aunque si su violencia, y recoge, por el contrario, unos estilemas que asume deliberada-

mente en su propio quehacer. Estamos ante un planteamiento intelectual y de no poca inteligencia. Lo que no resulta contradictorio con el carácter impulsivo y casi biológico de la excitada factura. Al contrario.

20 DE MAYO DE 1993

## Fernando Latorre: Curro González

Sus cuadros traen recuerdos de gentes de Sevilla. Pero no el machadiano olor del limonero, sino el anonimato de la multitud o el sombrío aspecto de las instalaciones fabriles. Curro González es de los que prefieren contar cosas y no se conforma con la pintura-placer-de-los-sentidos. Ni siquiera con la lírica, acaso porque nuestros tiempos no estén para músicas. Por ello, de las tres series que expone en Fernando Latorre, todas datadas en este mismo año, dos desarrollan motivos tomados en la Expo'92, fotografías de gentes que visitaron el certamen, turistas —supongo quiere decir— que llenan todo y lo estropean con su simple presencia, voluntaria o involuntariamente. Intuyo también que puede interesarle lo enigmático de los desconocidos, que se presentan a nosotros como un simple número, sin individualizarse apenas, como los insectos que también representa en ocasiones.

Precisamente en lo que él llama retablos, por su carácter de políptico, utiliza, como tema de la tela central, una metamorfosis con larva, fase intermedia e imago —abeja—, quizás como metáfora del tiempo, ya que en la última o primera aparece también un curioso reloj. Por cierto que, en el contexto de poca pasta con que Curro González trabaja el óleo, las celdillas del panal quedan en relieve. Tampoco ha de olvidarse la imagen de la colmena humana. La representación sobre la que se mueven los pequeños animales es, a fin de cuentas, una arquitectura, un exterior de ciudad o un supermercado. Siempre flanqueada por personajes sin intensidad de color, a los que cabe aplicar el término de grises. Los mismos que el artista traslada al siguiente bloque: el de las acuarelas, aunque aquí falten casi todas las cabezas como signo aún más despersonalizador.

En el tono también triste de las pinturas al agua se advertirá una zona clara, con bastantes reservas del fondo, cuya forma evoca una mano. Parece ser la cita de un cuadro clásico, de Hieronymus Bosch quizá, aunque no puedo asegurarlo. Por una parte indica el interés por la representación de época y entorno en los pintores flamencos, mientras despierta, por otra, la memoria de aquel cuervo repetido en las obras de Leonardo, según la exégesis freudiana. Más despegada, más externa, en cambio, parece la secuencia de tiempo en *Hacia el final de la jornada*, acaso un poco anterior, en la que consta un anochecer que casi llamaríamos impresionista, con el matiz irónico que se desee, ya que nos trae ocho sucesivas etapas de luz, en un bloque taciturno, que no representa catedrales, sino la vista de una fábrica sevillana con su mole inerte y productiva. Claro que tientan al pintor los aspectos urbanos y las reflexiones sobre la degradación y desechos de la sociedad de consu-

mo. Pero aún los traduce con refinamientos como los colores que escapan de los lienzos pegados. Es un efecto más que se pone al servicio del sentido y lo subraya en términos visuales.

28 DE OCTUBRE DE 1993

## Galería Caz: Joan Fontcuberta

Con Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) se abre en nuestra ciudad un nuevo espacio para exposiciones. Y lo cierto es que, dígame lo que se quiera, no sobran en absoluto. Tal vez tengamos un exceso de salas o locales donde se exhiben obras de arte. Pero galerías apenas hay y menos aún capaces de mantener permanencias o promocionar un mínimo de firmas propias. De modo que sea bienvenida Caz. De la que espero mucho por el buen hacer y la experiencia de su promotor y director, Ángel Cazcarro. Ha establecido su sede en María Agustín, número 37, con un aspecto moderno y sencillo en su presentación, que ya parece hablarnos de la futura línea. Que creo no ha de orientarse hacia lo convencional. Veremos hasta qué punto ofrece una verdadera alternativa. En la que confío. Por lo pronto Fontcuberta supone un riesgo, puesto que implica un lenguaje de hoy con su particular uso del medio fotográfico dentro de un rango creativo. Y apenas lo habíamos visto por aquí, aunque vino en 1977 con algo muy diferente a lo de ahora.

Acaso el mayor interés de Fontcuberta resida en que, sin dejar de ser fotógrafo insobornable, de notorios recursos, no exalta la técnica en exclusiva, sino que la pone al servicio de unos principios intencionales. Propone a través de un vehículo, como pudiera hacerlo con otro. Propicia, además, una serie de confrontaciones entre las varias apariencias, entre la realidad, su imagen obtenida por la luz y la reproducción sistemática de la segunda. Se mueve así entre el contraste, respecto al método, y la tautología, en lo que afecta al motivo. Asume, además, problemas de objetualismo, ya que su propuesta alude en paralelo a la función y a la visualidad, a la forma y a la superficie. Véanse los ejemplos del camisón y la tumbona, el primero intervenido por delante, mientras conserva estampado de origen en la parte posterior, y la segunda con sus tres zonas desde la inferior modificada.

Los efectos de procedimiento admiten variantes sobre lo que aporta el fotograma o trabajo con emulsión, siempre sobre base previa, ya figurativa, como en una especie de palimpsesto. Fontcuberta suele tomar aquí papeles pintados con temas florales. Pero cabe el cambio de soporte, como el caso en que el artista elige un cuadro anónimo, ya existente. También compara el positivo y el negativo (con el que estampa a su vez). O suma la transparencia ocasionada por una flor natural. Conviene advertir aquí que, sean de uno u otro orden sus preocupaciones últimas, no siempre serán tan legibles como los problemas de materia y forma. Por las características de la muestra Fontcuberta ha limitado aquí su espectro global, digamos biológico, al tema concreto de las plantas o flores. Por eso escoge el título

*Contra Natura* con el que refuerza el enfrentamiento entre las reproducciones o representaciones conseguidas o repetidas por cualquier sistema y los verdaderos seres o cosas.

Ya en otra problemática, esos papeles pintados derivan de la popularización de ilusionismos menos accesibles a un público extenso. Y aportan un aire *kitsch* por lo que de pretencioso entrañan. Cota desde la que no parece arbitrario interpretar una actitud irónica que enfrenta determinadas situaciones sociales. En consecuencia, estamos ante un discurso de importancia, de considerable profundidad y matices. Por lo que, aun siendo la obra expuesta de relativa envergadura, no todo queda explícito por completo. Claro que tampoco hace falta. Ni es deseable al límite, porque claridad y contenido pueden ser inversamente proporcionales. Joan Fontcuberta, desde luego, se atreve lo suyo y no le faltan cosas que decir acerca de un asunto y de unos procesos sobre los que ha reflexionado muy mucho.

4 DE NOVIEMBRE DE 1993

## Goya: Leoncio Mairal

El cuadro *Amanecer en el Somontano*, que elijo como paradigma, podría demostrar perfectamente las principales preocupaciones de Leoncio Mairal. Que es, como bien sabemos, puesto que expone con regularidad en Zaragoza, un notable pintor de paisajes aragoneses, oscenses en particular, que se inclinan cada vez más por las luces geográficas, estacionales y atmosféricas, es decir, por los momentos determinados en lugares y tiempo. Ello permite acercar su obra, en un sentido lato, a los caminos de los impresionistas. A los que le aproximan también ciertos ensayos en el color, con los que supera su austeridad antes mantenida. Así sucede ahora con unos contrastes complementarios tan llenos de recuerdos históricos (Monet, Renoir) como los que Mairal propone entre las amapolas y los campos verdes. Claro que aún conserva mucho de su paleta característica, más propensa a la contención, sin que sus variantes rompan tampoco un estilo y una coherencia del conjunto.

Hace unos cuatro años apuntamos ya cierta mesurada evolución en la obra de Mairal, cambio del que no escapaban los temas, puesto que la naturaleza casi abstracta, tierra y un mínimo de elementos descriptivos, se había enriquecido con diversos detalles. También hoy, como entonces, encontramos árboles y flores, soporte de una paleta otoñal, pongamos por caso en los primeros, y notas vivas en las segundas. Además de las arquitecturas, tan oscenses como los surcos de los campos, las colinas erosionadas o las montañas y valles pirenaicos. Véanse la *Catedral de Huesca*, *La Puerta* o el *Pasadizo de Alquézar*. Algunos cielos y piedras tomarán un curioso y renovado aire romántico, como avala *Reflejo en el Castillo*. Con lo que Mairal, cuyas desnudas directrices enlazaban con las de una Escuela de Madrid, acaso a través de una depuración como la de Beulas, parece haberse hecho ahora algo más literario, con más argumento, siempre dentro de unos límites.

Sus actitudes recientes, con las que no me refiero solo a las de esta muestra, propician un carácter más accesible, más amable, aunque Mairal nunca ha tenido una lectura difícil. Además, este planteamiento no excluye ensayos como los de las emulsiones, ni ha de entenderse como ligero o en superficie, aunque procure una visualidad más grata, hacerse, en fin, más atractivo a los ojos, con menos problemas para su aceptación que los derivados de una síntesis hasta el extremo. Todo esto no impide que se prefieran las notas sobrias, con esa técnica tan justa de arrastres o toques cortos en claro sobre lecho oscuro, procedimiento que maneja muy libremente en los motivos de rastros. También deben sumarse entre los mejores aciertos sus lejanas perspectivas que se subrayan con esas típicas boiras de nuestro territorio.

Con prudencia y sensibilidad Mairal reafirma y a la vez tantea posibilidades. Tiene un equipaje sólido, concreto, pero tampoco se entrega a repetirse. Le gusta convencer, sin que ello suponga renuncia ninguna. No salta en el vacío, ni tampoco se detiene.

11 DE NOVIEMBRE DE 1993

## Corona de Aragón y Antonia Puyó: Andres Nagel

Impresiona de entrada. Sobre todo en la vieja iglesia del Pignatelli —Sala Corona de Aragón— donde la mezcla de bulto redondo con relieves murales permite un montaje más espectacular que cursa en grandes formatos. Pero tampoco es manco lo de Antonia Puyó, con un corte más pictórico, que incluso suma un grabado y un *collage* planos, y propone así el polo opuesto a los bronceos anteriores, visibles a través de las vidrieras. Nagel me parece, cada vez más, una fuerza desatada de la naturaleza, aunque su preferencia sea urbanita, desde el aprovechamiento de los desechos de consumo, hasta las señales de tráfico; desde el sexo o las garantías para su seguridad en la práctica, hasta la droga y sus jeringas insistentes. O civilizado de la admiración, en fin, al signo interrogativo del intelectual. Como los símbolos que utiliza Nagel. A quien, por cierto, le tienta muy mucho el juego comparativo de los lenguajes y su mecanismo propio.

Habrà que volver sobre alguna de estas cuestiones. No obstante, conviene decir primero que ya conocíamos aquí la obra de Andrés Nagel, puesto que ha expuesto individualmente en Zaragoza; pero nunca en una muestra tan cuantiosa y rotunda como esta doble. Siempre lo he considerado uno de los artistas más creativos en su rama y tendencia —extremos nada fáciles de situar—, juicio que ahora se confirma. Y que quizás en 1988 no resultase tan avasallador. Puesto que, sin que se le atribuya menos fuerza innovadora o agresividad entonces, hoy capta con su más seguro y barroco efecto, suministra un impacto visual de más alto nivel. Aún pueden compararse sus pátinas bronceas, que siempre propician un aire serio y establecido, con los desarrollos del mismo tema en poliéster y fibra de vidrio, con colores al óleo. Léanse las dos versiones de *Raquel T. I.* o las del motivo de boxeo.

A Nagel le gusta volver sobre determinados asuntos. O interpretar variantes, según descubre la secuencia *Yo cerré la boca al tío Ricardo I.* Aborda series, como «Lista de espías» o «Uñas Eva». Y debemos prestarles atención a los títulos que sugieren la ironía —la crítica acaso— con que cursan sus argumentos, como ejemplificará *Erre ache negativo* (sic). También lo escrito sirve, hasta constituir una suerte de crucigrama en que la palabra puede corresponder a la imagen, aunque en el *Autorretrato* los recuadros impliquen colores y números. Claro que resulta difícil referirse a originales concretos, porque ninguno de los dos catálogos —ni el de Corona de Aragón ni el de Antonia Puyó— recogen lo que verdaderamente se exhibe. De cualquier modo, salvo por los testigos anteriores ya mencionados, interpreto que las datas quedan entre 1990 y 1993, si nos atenemos a los materiales que arriba se citan, es decir, poliéster y fibra de vidrio, con pintura al aceite, más zinc, plomo y alguna adenda objetiva.

Estas últimas, con antecedentes neodadaístas, aportan un nuevo dato que, como el de la cultura urbana, establece relaciones con el pop o con el *nouveau réalisme*, aunque no tratemos de encasillar a Nagel en esos movimientos. De los que, en último grado, daría una versión actualizada que acentúa los factores expresivos con sus eficacísimas deformaciones. A través de Nagel, por otra parte, podríamos volver sobre el problema de la esculto-pintura, y hacerlo casi por excelencia, con un enfoque de nuestros días. Lo cierto es que Nagel solicita en simultáneo a los ojos, al tacto e incluso a las sensaciones globales; atiende al espacio, al volumen y a la superficie; considera el material, la silueta —que a veces escalona en planos— y el color. La misma pieza admite, para él, figura exenta, relieve real y perspectiva, además de zona pictórica. Hace mucho tiempo que artistas como Nagel superaron la dictadura de los medios. Lo que no significa que el contenido fluya por conducto distinto del eminentemente plástico.

25 DE NOVIEMBRE DE 1993

## Galería Jalón: Muñoz Vera

Aunque de ningún modo se pretenda encasillar al pintor chileno Muñoz Vera (Concepción, 1956) por las solicitudes informativas e incluso por las recientes polémicas conviene relacionarlo con los llamados «realismos de nuevo cuño» que, tras la posmodernidad, intentan sobreponerse hoy a cualquier recuperación de las vanguardias no figurativas y más aún de las objetuales o de las que priman el concepto. Como referencia y como cabeza visible en España, sea o no su propósito y justo o de limitada exactitud el supuesto, citaremos el liderazgo de Antonio López. Lo cierto es que realista se opone durante casi toda la centuria al término «abstracto»; pero también hay más de una línea en nuestro siglo que se acerca a los planteamientos venidos del XIX, como el compromiso ideológico. Por ello hablamos de crónica social y, en cuanto a la imagen, de hiperrealismo o fotorrealismo.

Las dos últimas direcciones citadas no coinciden siempre —hasta se diría que pocas veces— con las vertientes mágicas o fantásticas, cuya precisión terminológica he discutido en otros comentarios, y menos aún con la nueva objetividad o con el *nouveau réalisme*, movimientos ambos ya históricos, el primero en torno a 1918 y el segundo hacia finales de los cincuenta. Por lo demás, convengo en que Muñoz Vera no se conforma con transcribir personas o escenarios con pelos y detalles; pero sí tiene que ver con la fotografía —la usa, a manera de apunte, cuando se trata de modelos vivos, y quizás también para distintos géneros— y además arrastra una estética de la cámara, por ejemplo en lo que se refiere a sus encuadres y tomas frontales. Tampoco es ajeno al hiper, aunque sepa destilar los ambientes, seres y cosas que su mirada descubre. El reportaje se tiñe así con una poética que no empaña lo explícito de la actitud ante problemas de nuestro tiempo.

Su pintura resuelve la descriptiva de calidades, si las entendemos como aquello por lo que una materia se reconoce. Las define fundamentalmente en óleo, con especial acierto para el deterioro y la vejez, sin que falten cuadros donde también entran los temples. Dice con uniformidad, ayuno de acentos, aunque destaque objetos en color. Su verismo global es de un seguro efecto. Que no disminuye en los dibujos, sea cual fuere el procedimiento que utilice. Suele combinar distintos medios dentro de un abanico de grafito, carbón, sanguina, lápiz Conté y pastel. Acentúa aquí la apariencia fotográfica, a veces con sabores añejos. O bien recuerda, por lo menos en la alegoría del ser torturado, apuntes de los maestros antiguos. Cuyo recuerdo también se abre paso en las presentaciones, en un fondo de oro y hasta en un motivo como el estudio con yesos. Parece que Muñoz Vera gusta de verse con el hábito artesano de sus predecesores y nada extrañará que invoque a los flamencos, puesto que se inclina al pormenor o a lo que conocemos como veracidad analítica.

Por cierto que el atractivo vídeo incluido en la muestra apenas explica su quehacer. Recoge cuando Muñoz Vera, al principio, pone las capas o lechos y, hacia el final, rellenos de fondos. Es decir, sustentante o epidermis, pero casi nada de la carne de su factura. Algo más, no mucho, cuenta de las estampaciones. Claro que en lo expuesto, como contrapartida, solo hay una reproducción litográfica, no obras grabadas. A Muñoz Vera no le conviene revelar sus trucos grandes o pequeños, para que continúe el embrujo del que crea imágenes ilusionistas. Las consigue muy bien, desde luego, y tiene todos los pronunciamientos favorables para que el público se impresione con su oficio, que es sólido; con su habilidad, que nadie discute y asombra a no pocos, y con la considerable trascendencia de los asuntos.

9 DE DICIEMBRE DE 1993

## Palacio de Sástago: Baqué Ximénez

Precisamente son muestras como las que nos ocupa, con carácter antológico y de un artista aragonés cuyo prestigio consideramos establecido y casi indiscutible, las que parecen más adecuadas para las instituciones. Porque, si bien es cierto que tampoco



conviene olvidarse de las firmas nacionales y hasta internacionales con verdadero rango —para no perder el pulso de los tiempos—, parece que nuestros representantes públicos tienen, en el campo de la cultura, la responsabilidad del reconocimiento y hasta del homenaje a unos valores propios. Para lo que no es obligatorio esperar a que los artistas mueran. Podemos aplaudir proyectos como la retrospectiva de Javier Ciria cuyo plan, por cierto, presenté a la Diputación hace muy mucho. Pero también cumplen nombres como el de Alberto Duce o el de Baqué Ximénez. Y mantendría su estandarte el de algún Premio San Jorge relegado, como Francisco García Torcal, por ejemplo. No sé a quién incumbe recuperarlo, si no es a la entidad pública que lo distinguió.

No obstante, aunque procedan estas disquisiciones e incluso se produzcan al hilo del acontecimiento, el crítico piensa aún, como el padre Diderot, que su función es de índole fundamentalmente puntual y temporal, que comenta lo expuesto y cómo se expone en cada caso. Ha de ocuparse, por encima de lo demás, del autor y de quien lo plantea. Acerca del primero, José Baqué Ximénez (Zaragoza, 1912), llevo escrito un alto número de artículos y he puesto el prólogo a su último catálogo: el de 1988. Cabe repetir que lo tengo por un pintor como la «copa de un pino». En cambio no reseñaré otra bibliografía, puesto que la comisaria de la antológica, Cristina Giménez Navarro, recoge ahora cinco páginas de títulos. El trabajo, con inconfundible corte académico, arranca en realidad de una excelente tesis de licenciatura. Y también aquí ha hecho Cristina Giménez una labor irreproachable en cuyos textos teóricos me honra participar.

Del comisariado podría añadirse algo respecto al montaje. Pero no le atribuyo la ruptura del orden cronológico, ya que conozco bien el rigor de Cristina Giménez. Más bien creo que los relativos saltos responden al deseo, más o menos feliz, de quienes han resuelto la disposición material. El patio acoge, con todo el impacto del color, obra reciente, de 1989 a 1992, aunque se exceptúe el motivo de toros (1985). Para el resto se inicia el recorrido en las salas de la derecha, con lo más temprano en la primera, a la que sigue el momento clave desde Pórtico hasta la colectiva de la Lonja en 1949. El final se reserva para carteles y dibujos, estos a partir de las academias y con hitos muy interesantes en los bocetos para *Vértice*: el *collage* y el otro *gouache*. Se descubren muy modernos en su día, como sucede con los *affiches*, que se distribuyen entre 1933 y 1942, siempre resueltos en sus tonos planos y en su síntesis. El salón de fondo, por último, mezcla fechas desde 1960, si no me falla la memoria, hasta 1989.

En 1985 tuve ya ocasión de comentar datas antiguas, desde la *Gitana* de 1933 que marca el paso por el Estudio Goya. Aunque para seguir la trayectoria de Baqué recomiendo de nuevo la introducción de Cristina Giménez, puedo insistir en que pronto se advierte el peso de la geometría, en ese llamado neocubismo. *Mi padre* tal vez recuerde a Vázquez Díaz, mientras el *Chino del remolino* (1940) supone ya un ascenso detectable en lo constructivo. *Albañiles* y *Marinero* traen un aire etnológico, próximo a los maestros vascos. Y las inquietudes culminan, por ahora, en sugestivos bodegones como el anatómico o *Historia natural* (c. 1945). Falta aquí el *Hombre clásico* (1946)

que Baqué debió de llevar a la colectiva presentada por Pórtico en 1947. Lo digo así porque me resisto aún al tratamiento como grupo, por lo menos en las presencias zaragozanas. De ese año, de 1946, es también el *Cuarteto de cuerda* que aporta un eco metafísico.

Me detengo más en sus compases iniciales cuyo cenit pondremos en 1948, con el valiente *Maniquí*, o en 1949, cuando era abstracto y hasta matérico en una pieza. Visto lo cual me parece que las glosas tópicas no han valorado a Baqué Ximénez en lo que merecería como representante de nuestras vanguardias. Lo demás puede tratarse sin pormenores, no por menos pictórico, sino por más conocido. Corresponde además a mi propia etapa crítica. Véase, por elegir un aspecto característico, el crecimiento del color, hasta su despliegue triunfal de rojos y verdes esmeraldas, de violetas, amarillos y ultramares, sin olvidar el negro. No pierde, sin embargo, los esquemas compositivos, como si no quisiese renegar de su herencia cubista. Su paleta, sus deformaciones y la «comedia humana» resultante contribuyen, sea como fuere, al aspecto conjunto de expresionismo, como tendencia máxima de Baqué.

Será lícito buscarle referencias, sean de figura o de paisaje, en la Escuela de Madrid. También, citar a un Álvaro Delgado, a un García Ochoa o a un Mateos. De hecho lo he apuntado así en otras ocasiones. Pero pocas personalidades tenemos más definidas que la de José Baqué Ximénez cuyos cuadros me parecen absolutamente inconfundibles. Además, es representativo hasta el punto de que puede darnos coordenadas para todo el arte aragonés al menos de medio siglo.

9 DE DICIEMBRE DE 1993

## Galería Caz: Dick Rekalde

Precisa y limpia en la forma, muy visual, con límites bien establecidos para cada pieza, aunque alguna encuentre reflejo en su oponente, la obra que presenta Dick Rekalde ha de considerarse en el concepto de «pintura», puesto que apela sobre todo a la mirada. No importa que desarrolle con volumen o hasta que cree su propio espacio. Claro que tampoco interesan en exceso aquí las clasificaciones convencionales, es decir, ubicar lo expuesto en un capítulo u otro. Y ni siquiera entraríamos en ese problema, a no ser porque contribuye a explicarnos la propuesta de Rekalde. Que puede moverse desde principios arquitectónicos; pero siempre desemboca, por intención, en una prioridad de la superficie que refleja la luz o la absorbe, con valores accesibles al ojo incluso cuando utiliza aspectos texturados. De reducida incidencia, por lo demás, si se comparan con los lisos.

Cabe también, sin perderse en vericuetos semánticos, apuntar el planteamiento como metalenguaje, puesto que se trata de un arte que habla (principalmente, al menos) de asuntos artísticos. En este sentido hay cierta ambigüedad contradictoria, que creo deliberada. Vale la pena sugerirlo en la medida en que se pudiera confundir su carácter pictórico o constructivo con las descripciones de cosas o de edificaciones

fragmentarias. *El copista del museo*, por ejemplo, se inspira en la escalera del Guggenheim, sin duda; pero no pretende una réplica figurativa, sino que alude a su solución y la convierte en algo distinto que ya no depende del origen. Me ha recordado, por cierto, lo que conocía del Rekalde que estuvo en el Arco último. No anda muy lejos *La silla de cazes* (debería decirse caces, pero ya no pensaríamos en la Galería Caz). Asiento aparte, no cuesta referirla a los conductos de agua, por los pequeños interiores azules, aunque no se hiciese pensando en semejante fin. Descubre un agudo interés lingüístico.

Igualmente enlaza con direcciones anteriores el bloque de cuatro, más expresivo y pictoricista en lo que podríamos llamar el «marco», mientras que el tema central sirve de nexo con la instalación específica: el *Demuestrario* con sus 144 cajas de colores, todas únicas por sus variantes, con el motivo curvo en choque con las caras rectas. Trae ecos de las máquinas tragaperras y su carácter lúdico, al que contribuye la vivacidad de tonos, justifica el título «Game paused» que se ha dado a la exposición. La contrapartida es *99 + 99 + ...*, sobrio y velado incluso en el centro-espejo que recoge al espectador junto con las notas coloreadas. Los dos originales que restan, esa especie de espejo negro con mucho de objetual, de mueble, que nos provoca hacia el fondo, y *La gota* que detiene al *voyeur* con la plancha de aluminio aristada, implican un refinamiento acaso equívoco en el terminado de las maderas. Que en el primero casi parece el de un reduccionista japonés, mientras que el segundo trae a la memoria los instrumentos musicales, femeninos, que invitan a la caricia erótica.

Intuimos una dialéctica creativa a través de las oposiciones. Como un distanciamiento sensible que se enfrenta con la elegancia de los resultados, exactos y aéreos. O una manualización cuidadosa que da respuesta a los procesos de rango intelectual. O un contraste entre los planos y las posibilidades que descubren los diversos puntos de vista. Polos abiertos, en fin, para una lúcida y sutil coexistencia, fundamentalmente de orden artístico.

16 DE DICIEMBRE DE 1993

## Biblioteca de Aragón: Pilar Urbano

Creo que en la Biblioteca de Aragón no se había previsto una sala para exposiciones propiamente dicha. Lo que siempre arrastra problemas en los montajes, y acaso por ellos y por lo que cuesta conseguir prestigio en el circuito resulte difícil sostener allí un nivel constante de calidad. Tiene que asentarlo, sin duda; pero ya ofrece muestras aisladas de verdadero interés, como sucede en el caso que nos ocupa. Se trata de Pilar Urbano, a quien conocíamos en esta su casa de presencias anteriores. Es una pintora que sabe lo que hace, de suyo no figurativa, aunque acepte pequeñas sugerencias para cuadros concretos. En conjunto se inclina hacia el abstracto lírico, de corte expresionista, por lo tanto, desde el cual toca procedimientos y tendencias

afines, como la materia, el gesto, los signos o los caracteres gráficos más o menos descifrables. Con estas bases trae ahora una extensa y cumplida serie sobre papel cuyo desgarró —o más bien factura libre— no le impide lograr aspectos sensibles y gratos para los ojos.

A su nuevo gancho y atractivo contribuye muy mucho el color. Y comprobaremos que cuando este aumenta su intensidad e impacto, disminuyen los otros factores, como la propensión táctil de las piezas, por ejemplo. De ello deriva cierta sencillez con la que se valoran mejor las aportaciones. La secuencia, que data entre 1991 y 1993, podría ordenarse precisamente por esos datos visuales. Al principio cursan de manera semejante a la que conocimos en sus *Adobes* de la Sala Luzán. Incluso ofrecen las mismas formas, rectangulares, aunque de sentimiento más que de línea reglada. Los blancos que siguen, ya en 1992, están cargados con diversos tonos, pero pierden densidad matérica al plantearse como aguadas acrílicas. No faltan caracteres y hasta ciertos apuntes de objetos reconocibles, como el de los panes. Pero ya en el mismo año vuelve a implicar texturas, a veces con lecho de *collage*, para constituir una especie de palimpsesto. Se volcará luego sobre la capa superior con estrías e incisiones caligráficas.

Dentro de 1992 desarrolla un capítulo en azul que halla sus precedentes en dos pequeñas notas de 1990. Completa su renovada visualidad con espirales, paralelas o garabateos controlados. Súmese alguna presencia de *graffiti*, como la A que puede aludir tanto a la anarquía como al amor. Desemboca, por último, en la síntesis azul-blanco, a modo de conclusión dialéctica entre las etapas que se oponen. El contexto resulta más pálido, con menos carga que al comienzo; admite el timbre de las ceras; retoma casi todos sus recursos en la dicción, activa y expresiva, y juega otra vez con las transparencias, las superposiciones y los *collages*. Hacia el final enriquece el colorido, se complace en los grises y matiza sus posibilidades. Establece un diálogo entre distintos elementos del que las letras o números acaso constituyan símbolos en el límite de lo descodificable. Se configuran cartas, mensajes misteriosos. Y puesto que el abstracto permite predicar una y otra cosa, nos sugiere un sursurro en la noche, la llamada del ser solitario, un afecto que pide retorno y, sobre todo, una imperiosa necesidad de comunicarse.

6 DE ENERO DE 1994

## Fondo Arte Contemporáneo: Eugenio Estrada

Ya conocíamos a este pintor profundo y grave, de acento metafísico y mesetario, leonés por su origen, pero establecido entre nosotros. Claro que desde su última individual en Zaragoza, diez años atrás, cabría suponerle algunos cambios. Pese a estos, que no han dejado de producirse, sigue en pie el meollo de la obra, término que incluye un estrato de intencionalidad o propósito. Descansaba y se apoya aún sobre una sólida base de dibujo, de volúmenes precisos. Y en consonancia con ella interesa

mucho a Eugenio Estrada el modo de componer, de distribuir los factores en juego, así como los enlaces entre diversos niveles, de los materiales a los de imagen, sin que olvidemos alusiones históricas, inmediatas o no, ni actitudes expresivas que respondan a vivencias.

Su currículum, que por cierto reseña una estadía americana, se orienta principalmente por la enseñanza. Tiene escritos varios libros didácticos y defendió una valiosa tesis doctoral sobre la plástica infantil y sus relaciones con el arte contemporáneo, tema en el que le considero un auténtico especialista y sobre el que ha publicado bastante. A quien firma, ese equipaje teórico le parece afín al predominio de la forma en el quehacer conjunto de Estrada. Aunque hoy se sumen y crezcan distintas posibilidades, entre las que consigue relevancia el color, nota que no ha de interpretarse, por sí misma, como virtud o demérito. Casi siempre se conecta el mayor peso de la línea y del claroscuro con tonos neutros y secos, como sucede en el cubismo de análisis, pongamos por caso; pero también es cierto que en las síntesis o etapas sucesivas suele admitirse una paleta más amplia y brillante. Tal vez proceda entender desde ahí el ascenso del colorido que ahora ofrece Estrada.

También otros aspectos permiten asociarlo con las vanguardias heroicas. Con los cezannianos, por ejemplo, le une la atención a las sinestesias —sensaciones subjetivas propias de un sentido, sugeridas por lo que percibe el órgano de otro diferente—, según demostrarán sus citas de lo audible, en lo que pinta o en sus títulos. Tampoco faltan ecos metafísicos, como arriba se apunta, aunque no del más vulgarizado Giorgio de Chirico, a cuyas extensas perspectivas no recurre Estrada, puesto que prefiere, de modo habitual, cerrar en lo próximo, con planos paralelos a la superficie. Si acaso habrá de recordarse en las ceras, junto al más análogo Carrá o al inquietante bodegonista que fue Morandi, capaz de poner pulso de vida en los objetos. Ya en los óleos sobre lienzo que se exponen nos acercaremos a la misma tendencia —pienso en los maniqués de los que tampoco faltan indicios aquí— con las tablas casi humanas o los personajes recortados como muñecos en una barraca de tiro.

Conviene establecer que, tras un amplio paréntesis, Estrada presenta datas desde 1989. Lo más antiguo se identifica por su menor intensidad o por su cercanía al abstracto constructivo, como en esa especie de rueda, ya con el nuevo color, sin embargo. En el balance se atreve Estrada con el impacto puro en los primeros términos, aunque conserve los grises de sus fondos. Además, aumenta el número de elementos, para hacerse más complejo, más barroco, ya que también crece la dinámica en sus disposiciones y hasta se acompaña de movimientos gestuales. La materia no se acomoda siempre a los límites de las cosas, no solo las constituye, ya que en algunos rasgos al borde de lo arbitrario descubre la acción de pintar. En este impulso que emerge, en la suma de las variantes, quizás resurja el carácter de los tristes trópicos, lejano en la experiencia. O el expresionismo que da contrapartida al rigor intelectual de quien tan seguramente ordena e informa.

13 DE ENERO DE 1994

## Central Hispano 20: doble exposicion de Écrevisse

Solo las cosas serias merecen una broma inteligente. Como el arte, por ejemplo, que ha sido el depósito de algunos entre los mejores hallazgos de la humanidad, con independencia de su temática e incluso de las ideas a cuyo servicio se haya puesto. Por ahí, por la sonrisa desmitificadora —para la que resulta imprescindible un mínimo que desmitificar—, andan buena parte de los tiros que dispara Écrevisse. Este grupo me ha interesado desde la primera exposición, y he leído también alguno de sus escritos. Del conjunto pienso que hunde su raíz en el dadá, tanto por sus cachondeos y siempre relativas provocaciones, como por el objetualismo que descubre. Aún debo añadir que hasta cierto punto revisa el concepto de «arte», como pudiera hacerlo la tendencia dadaísta. Resucitada hoy en una considerable dosis, pese a los viejos maestros de otras vanguardias menos vivas.

Acaso se pretenda etiquetar las dos muestras de Écrevisse —que ocupan simultáneamente las sucursales de Capitán Portolés, 1, y plaza de San Francisco, 14— con ese «dadaísmo de perfumería» que rechaza ahora un histórico como Cuixart. Claro que por el mundo hay muy escasa imaginación. Pero ni las generalizaciones se justifican, ni este caso está entre los de repetidores que solo «chupan rueda», aunque los implicados admitan sugerencias y tengan influjos. Para eso guardamos la cultura de cuyo baúl es lícito servirse. No faltaba más. Los integrantes de Écrevisse saben lo suyo, pero no se parecen al príncipe que todo lo aprendió en los libros. Hacen lo que pueden con sus medios. Esta vez «L'Écrevisse rêve» —título global— trae en su sueño inventos de todo orden: *collages*, pinturas, dibujos y poemas-objeto. Como botón de muestra véase *El placer hermético de los artistas-dioses* con sus *Instrucciones para la adquisición de una o varias obras de arte* (sic), código de barras incluido.

Tampoco hay que desdeñar los nombres que los participantes utilizan, porque no tienen desperdicio y están llenos de resonancias. Conozco a más de un protagonista. Pero no emprenderé identificaciones y hasta me parece difícil adjudicar piezas a cada uno, especialmente en Capitán Portolés donde no hay firmas. Sea como fuere, el del *dripping* sobre aglomerados de corcho, enérgico y vital, entre el *brut* y el expresionismo abstracto, aunque traiga figuras, se denomina Ch. Delaire. Los cuidadosos montajes, bien manualizados, con alguna ironía mística, pertenecen a M. Glasse. Mientras que las cajicas seductoras de Michel A. Zone valoran lo viejo y manejan con acierto la nostalgia de antiguos grabados y los fondos textuales. Por su parte Antuan (sic) Duhanell juega el dibujo sobre cartón de embalaje, con un punto de cómic y mucha facilidad, a la vez que recicla los cristales rotos. Y Pierre D. La, por último, responde de esos poemas objeto a lo Brossa, con su ingenio y su sentido escultórico.

Esta vez, sin embargo, no entraré en preferencias, ya que me interesa más el balance. El de un colectivo joven que se halla entre lo más fresco y digno de atención con que contamos. Y casi siento llamarlo joven, porque en muchas bocas, el adjetivo adquiere un tinte discriminatorio.

20 DE ENERO DE 1994

## Jose Manuel Broto inaugura la Galería Fernando Latorre Dos

Para mí que José Manuel Broto, probablemente el artista aragonés de más prestigio en su generación, es hombre de pocas palabras y muchos pinceles. Apenas dice cosa de provecho en las declaraciones e incluso en los cuadros, si en estos se buscan simples anécdotas. Porque hasta su argumento suele ser pictórico. Lo conozco desde hace tiempo, desde su etapa de estudiante, y me consta lo difícil que resulta sacarle indicios válidos sobre su obra. Se corre el riesgo de hacer en el comentario literatura más o menos paralela, y eso si se consiguen evitar los despropósitos asociativos de que hablaba Richards en su *Practical Criticism*. Creo que Broto persigue una pureza sin sucedáneos desde su actitud sensible, digna y digamos pudorosa, no tanto en la faceta humana, cordialísima siempre, como en la comunicación que es donde solo apela a resortes visuales. Lo que, traducido a términos lingüísticos, implica un máximo de pictoriedad o también de ambigüedad, puesto que esta define su lenguaje específico respecto al de la palabra.

El párrafo anterior explica en parte los intereses de Broto a lo largo de su trayectoria. Si me refiero a lo que ha presentado aquí, en Zaragoza, tras su inicio en el Palacio Provincial (1968), recordaré los tableros monocromáticos que expuso en Galdano, grises o negros, con pequeños tacos de madera a modo de fichas derivadas, sobre los cuales ya en 1969 escribí que «la concepción era absolutamente pictórica». A las maderas une pronto, en Libros, *collages* de cartulina, y a sus recursos de color, los azules y blancos, siempre con purismo semejante en la simplicidad de su geometría. Vienen luego dos colectivas, en 1974 y 1976, que corresponden a la presencia en Atenas y en la Escuela de Artes. A Tena y Rubio, que le acompañan en una, se han de sumar León y Teixidor para la otra. Hacia mediados de los setenta anda Broto por la pintura-pintura, algo así como el café-café. Soporte-superficie, es el nombre de un grupo francés que radicaliza esa tendencia, y con tal epígrafe se presentaban Broto, Tena y Grau en la XXXVII Bienal de Venecia.

Los ochenta suponen el abandono del reduccionismo y de los manifiestos o textos ideológicos. En 1982, cuando estuvo en Pepe Rebollo, se detectaban dos fuentes: «el amigo americano» y Tàpies. Lo demás está muy cerca, puesto que Miguel Marcos programa a Broto en 1984, 1986 y 1987, este año en doble con la Lonja. Me impresionó entonces el conjunto y señalé que de los estadounidenses le interesaba tanto el expresionismo abstracto, vital para su quehacer, como la vertiente espacialista. Hice referencia a una «fascinante espacialidad». Y al impacto de su sabiduría. Y de su color más aún, de mayor interés que la manera en que pudieran concretarse determinados motivos. Posteriormente, si no me fallan la memoria y el fichero, aparte de colectivas lo hemos visto en 1990-91 (Banco Zaragozano) con los *Vestigia vitae*, esa especie de huellas de la memoria a las que también prefiero negarles talante literario. Y en 1992, al inaugurar Zaragoza Gráfica, galería que arriesga mucho y trae cosas muy serias en su terreno.

Del conjunto se deduce para Broto una alta artisticidad en la que cualquier descriptiva ha de considerarse secundaria. Su contacto con un lenguaje de palabras se ha de establecer por relación más que por similitud, por metonimias más que por metáforas. Aunque se le califique de lírico y no sea arbitrario hacerlo, hemos de atribuirlo al misterio y al intimismo, por una parte, y por otra al tipo de abstracción llamada lírica, es decir, no matemática. Claro que hoy, junto a sugerencias de tema, volvemos a descubrir formas regulares, por lo menos en la secuencia de *Las horas*, aunque mezcladas o superpuestas al ámbito. Creo que ahí entramos en la más aguda problemática de Broto, puesto que la pintura habla fundamentalmente de pintura. Se pregunta si el cuadro es una superficie, como postulara el *Support-surface*, o una propuesta ilusionista que finge las tres dimensiones. La serie compatibiliza lo plano y lo profundo, casi diríamos la perspectiva aérea.

Sus formatos menores tienen una tridimensionalidad más explícita en la forma, en el objeto central a modo de emblema sobre los fondos casi planos. Mientras que los grandes se muestran más atmosféricos, aunque se concrete la figura o el cuerpo, como si Broto recuperase géneros históricos. De hecho cita los estudios de aguas de Leonardo y las proporciones Luca Paccioli. Lo líquido, el elemento azaroso, y el cristal, el orden. También la música, a la que alude el gran tríptico, respeta sus leyes, sus pausas. Y el tiempo se introduce en lo inmóvil como el sonido en lo visual, como una sinestesia. Para que llegue a nuestros ojos su paleta, ya amplía y en la que identifico ocasionales ecos venecianos y fulgores barrocos, propone ahora tonalidades menos opacas, con más transparencias y notable aumento de matices y gradaciones. A la vez que contrasta por la luz. O se sirve de enormes brochas, que extienden blancos sobre el lecho. Pura y convincente visualidad.

Con esta exposición abre la Galería Fernando Latorre su segunda sala en Zaragoza, sobre cuyo acto inaugural se ha informado ya en estas páginas. Sita en Sanclemente, 6 y 8, dispone de un espacio claro y muy adaptable a sus funciones, que recuerda un poco al de Soledad Lorenzo en Madrid. Su emplazamiento y características son adecuadísimos, aspectos que, unidos a la experiencia profesional de su director, permiten augurarle un excelente futuro. Sea bienvenida.

20 DE ENERO DE 1994

## Sástago: obra gráfica de Antoni Tàpies. 1947-1990

Claro que eran otros tiempos, aunque no muy lejanos. Pero en 1982, cuando Antoni Tàpies vino a la Lonja, como debut en nuestra ciudad, puesto que hasta entonces no había expuesto aquí individualmente, el crítico se vio obligado aún a defender su nivel internacional —poco discutible—, su obra y su tendencia. Porque la muestra produjo un *shock* que creo no esperaba ni el mismo artista. Algunos sectores de público apenas lo aceptaron y hasta creyeron ofensivas sus propuestas, sin que sea fácil atribuir motivos a esa actitud, en la que es lícito sospechar componentes ideoló-



gicos. Hubo escépticos, despistadillos y hasta furibundos, cosa que hubiera parecido lógica en pleno auge de las vanguardias y carecía entonces de justificación, en cambio, puesto que bien pudo producirse cuatro o cinco lustros antes, si Tàpies llega a Zaragoza en su momento.

Había sido el gran ausente. Porque aunque la crítica no esté obligada al rimero de alabanzas, conviene repetir que Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) es el pintor más importante con que contamos. Su extenso currículum recoge una lista casi interminable de premios en España y fuera de ella, que cabría encuadrar entre las Bienales de Venecia de 1958 y 1993. Su aportación a la última, donde fue «León de Oro» y uno de los mayores atractivos del certamen, resultaba tan viva y tan actual como siempre supo mantenerse el maestro. Tuve la suerte de verla en directo y se movía, desde luego, en la onda común de las abundantes instalaciones entre las que cabe considerarla un cenit. Para refrendar su enorme prestigio, recurriré a las palabras de Juan Eduardo Cirlot que dijo: «Tàpies vino a resolver el concepto pictórico en un período de desorientación, cuando las grandes directrices del esquematismo pospicassiano comenzaban a mostrarse agotadas». Luego alude al «sentimiento innato de la materia», a la «suntuosidad y hondura de sus calidades».

La hija del mismo teórico, Lourdes Cirlot, encabeza con el apartado matérico de *La pintura informal en Cataluña* que creo fue su tesis. Es sabido, por otra parte, que se halla entre los fundadores del Dau al Set, uno de los grupos decisivos para el reinicio vanguardista de posguerra, aunque en los comienzos Tàpies no fuese abstracto, como se comprobará en los primeros compases de la antológica que nos ocupa. Pero el aire de aquellos días tiñe varias de sus fases con facetas dadaístas. Que quizás expliquen su gusto en ocasiones objetual. Aparte de la ya citada, cuenta con un inmenso repertorio bibliográfico, del que entresacaré el libro de Victòria Combalia en 1989, y también, por reciente, el catálogo de *Comunicació sobre el mur* de 1992. En cuanto específicos de gráfica se suma el de Carl Vogel, para 1973-1978, que continúa el de Galfetti, este para 1947-1972. Todavía debiéramos añadir escritos del propio Tàpies, como la *Memoria personal* o *Psicoanálisis y marxismo*.

Tàpies globalmente y su gráfica en particular están, como espero se desprenda de lo que antecede, muy bien estudiados. Por lo que, en este sentido, poco se le puede pedir a lo que Sástago plantea. Las piezas reales, por supuesto, importan más que las investigaciones. Y ahí se ha de poner el acento. Si bien los múltiples de Tàpies no se pueden considerar inaccesibles, tampoco será fácil que dispongamos de otra colección como esta. A la que solo faltan las datas posteriores a 1990. Por lo que precisamente considero menos justificable que se margine el recuerdo de un hito notable en el mismo campo. Se trata de la *Suite Montseny* que Zaragoza Gráfica trajo el pasado octubre como verdadera primicia, ya que supuso entonces su presentación en España, según indicamos en esta sección. Creo que el esfuerzo exige todas las atenciones.

A la vista del catálogo que se edita, no quisiera tocar, por el contrario, un problema que acaso no pueda eludirse en el futuro. Me refiero a los criterios con que las entidades públicas eligen comisarios, a las funciones de estos —que no son las de un simple

«conseguidor»— y al papel de los técnicos institucionales que pueden invadir espacios de otro orden. Todo ello desde el ángulo que proporciona el balance final ante el público. Pero no procede insistir más, en la medida que esta vez no dudo de los muchos méritos que como galerista acumula Miguel Marcos, buen conocedor de Tàpies y de los cauces. O de la trascendencia, incluso académica, que Alfredo Romero está capacitado para dar a un texto introductorio. Por otra parte reitero que lo principal es el regalo rotundo que se hace a los zaragozanos. Ocupa todas las salas de Sástago, sin olvidarse de la galería superior, y conviene una visita que arranque en las de la derecha.

Se abre el montaje cronológico con tres buriles de 1947, anteriores al *Dau al Set*, más fantásticos los dos primeros y picassiano el tercero. Enlazan las litografías negras y dramáticas de 1959, donde ya podríamos calificarlo de no figurativo, para adentrarse en el color hacia 1960, con azul, gris y bistre o con rojo y carmín, por ejemplo. Siguen las litos, varias con relieve, hasta 1968. Porque al año siguiente, por lo menos según lo comprobamos ahora, ensaya el aguafuerte, pronto dotado de carácter objetivo y hasta pobre (tijeras, arroz, alubias, que se convierten en arpillera, grava, crin o cartón en 1971). Son aguatinas, con dominio amarillo y rojo como la bandera pide, las tres piezas de la *Suite Catalana* en las que hallaremos caligrafía, otros signos, gesto y hasta pies-huella, todo al servicio del símbolo. Vuelve luego, todavía 1972, al aguafuerte puro o con *collage*. Por entonces y hasta 1975 surgen las mejores texturas. Pensemos en los problemas para traducir a estampa las calidades de materia. Hay igualmente figuraciones explícitas.

Desde 1976 se detectarán variantes como el azúcar o mezclas con lito y nuevos *collages*, mientras la calcografía en colores triunfa a partir de 1981. El número de colores visibles, según estima Vogel, no coincide frecuentemente con el de estampaciones mediante tórculo o prensa. Las tintas se superponen para dar la apariencia de un tono único, o bien se juxtaponen y gradúan en varios grises, marrones o rojos. En 1984 se alternan o combinan los distintos procedimientos. Encuentro carborundo, pongamos por caso, de 1985 en adelante, aunque vuelva el grabado puro dos años después. Sin merma de renovadas pruebas mixtas, incluso con serigrafía en 1990. Impresionan los acomodos de dos o más piezas en grandes formatos. Verlo para creer en la enjundia de Antoni Tàpies.

30 DE ENERO DE 1994

## Antonia Puyó: Eduardo Chillida Belzunce

Encontraremos espacios habitables vistos desde el interior, siempre hacia fuera. De modo que la luz es algo que ha de penetrar en la casa o en el estudio, e incluso el paisaje, cuando se atisba o descubre, solo aparece en el marco de la ventana abierta. Hay bastantes objetos además, principalmente los útiles del oficio, los botes y pinceles, y también las obras en ocasiones, acaso para recrearse en el juego del cuadro dentro del cuadro, como lo hicieran los barrocos, como Vermeer de Delf y otros maestros menores holandeses, aunque con menos encalmado intimismo. A parecido carácter responden

las estructuras arquitectónicas y la paleta de paredes adentro, adecuada para describir lo viejo y húmedo, que solo crece en luminosidad sobre los huecos abiertos al mundo. Con generoso derroche, sin tasa, con la crudeza de los blancos en su máximo, mientras que poco a poco impone el refugio de la penumbra y de la sombra.

Hablo, por supuesto, de Eduardo Chillida Belzunce, notable pintor cuyo nombre se inscribe en una saga ilustre. Me dicen que empezó, como su padre, en el campo de la escultura, pero las circunstancias le llevaron a decidirse por su actual empeño, aunque de su trato con el volumen quizás conserve la solidez del dibujo y unas perspectivas profundas en las que no faltan deformaciones. Si volvemos al hilo familiar, sin duda importante por su peso, cabría entender que Eduardo alude a la casa paterna —casi como claustro materno, aunque suene a relativa paradoja— desde la que proyecta su expresión al entorno, sin apenas salir. Aclararé que el crítico actúa esta vez por metáfora en sentido lato y no pretende semejanzas con Eduardo Chillida el Mayor, ya que el hijo tiene sus personales y valiosos estilemas individualizadores. Por más que tampoco le sean ajenos los de la tierra vasca y el mar cercano, sobre todo cuando describe alguna vista externa como paradigma de las tonalidades guipuzcoanas, presentes, desde luego, en el conjunto.

Por otra parte, la realización ofrece zonas con distintas facturas. Los desarrollos panorámicos de la imagen, casi al modo de un gran angular, propios para grandes formatos, posibilitan la convivencia de dicciones varias en la misma tela, como transparencias, más o menos empaste, pinceladas visibles y otros recursos. En paralelo con matices coloristas. Hay un gusto por lo pictórico como tal. Eduardo Chillida trabaja con empuje, volcándose, menos reflexivo de lo que pudiera parecer, ya que termina a bote pronto, al ritmo de cada solicitud, como si en ello se jugase la existencia. Exprime así sus sentimientos en las coordenadas de un orden racional, en la geometría de las techumbres y los muros que constituye su habitáculo insistente, limitado y amplio, territorio ya conocido desde cuya base el artista contempla otro universo más allá, claro multiforme.

3 DE FEBRERO DE 1994

## Torreón Fortea: las cúpulas de Santiago Arranz

Por su acierto en el montaje la propuesta de Santiago Arranz me parece un buen ejemplo de cómo se puede explicar al público, en una sala de exposiciones, todo el proceso que conduce a una obra inmueble en el sentido de no permitir desplazamiento fuera de la arquitectura a que se halla finalmente sujeta. Me refiero a las dos cúpulas, ya terminadas, que se encargaron al artista de Sabiñánigo para la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza (El Cubo). Sobre su génesis Arranz, a quien ya conocemos por varias individuales, nos ofrece toda una serie de pasos, etapas y desarrollos, desde el momento en que configura un alfabeto personal, relacionado con las letras antropomorfas que presentó en Huesca, hasta los desenlaces de los que, como es lógico, solo puede traer fotografías.

Conviene emprender la visita desde abajo, a partir del local inferior derecho. Encontraremos allí, en el gran muro, un vocabulario de signos icónicos (por la relación que la mayor parte guardan con seres o cosas) a base de cartulina recortada y pegada. Su esquematismo, semejante al de la prehistoria, incluye la figura humana, los animales e incluso objetos como las vasijas, y también citas modernas e inesperadas, como el avión pongamos por caso. Pese a las similitudes, su significado parece descodificable solo relativamente. Queda un porcentaje de misterio, puesto que el colectivo permanece en el terreno de los símbolos y actúa por metáfora. Incluso las medias esferas, que son su destino, tienen de por sí un carácter simbólico, ya que una representa el cielo y la otra la tierra, una la luz o el *yang* y otra las tinieblas o el *yin*. Los dos hemisferios unidos encarnan el universo o el infinito.

Como la elegancia y el gusto de Arranz se traducen en las estilizaciones de forma, los contenidos y su apertura dan cuenta del complejo mundo cultural en que se mueve. Mientras el conjunto nos habla de un trabajo limpio, inteligente y cuidadoso. A sus pictogramas básicos sigue, en el suelo, un círculo a manera de ensayo con fotocopias sobre esa posibilidad. En las paredes hay pruebas de taller con lápiz y rotulador que afinan, poco a poco, el particular repertorio. De ahí recoge Arranz fragmentos para los bocetos de las cúpulas, los definitivos, ya que suma otro no llevado a término, este con recortes de cartón. Y pronto desembocamos en las diapositivas de las realizaciones finales, más rítmicas y caligráficas, más ligadas en sus elementos. Su fondo, que alude al urbanismo, tiene un eco de los planos o mapas —en la realidad son planchas de aluminio— y sobre él, que resulta claro, campean las figuras de tonos oscuros, como negro, almagre u ocre denso, y con sensaciones de materia.

Pensaríamos que termina aquí. Pero un cuantioso núcleo de la muestra corresponde al tratamiento de las imágenes, como si pidiesen consecuencias cada una por separado. Con el *gouache* como vehículo Arranz se sirve de un sistema en creciente, desde el lecho claro, hasta el motivo, con un intermedio de *collage* en papel de emballar. Este equivale a los recuadros metálicos; pero en las nuevas versiones invade los perfiles descriptivos y produce una especie de vibración. El cierre se encomienda, por fin, a un nuevo inventario de signos, con témperas, ahora menos espontáneos, más pulidos, tal vez como una meta previsible. El máximo de vitalidad no se encuentra en el abecedario, sino en el uso que compone palabras y frases. Escenas para la vista, al fin y al cabo, con el refinamiento que Arranz sabe proporcionarles.

3 DE FEBRERO DE 1994

## Hermanos Bayeu: Salvador Victoria

Resulta difícil predecir si esta sala, como todo el resto de las que funcionan en el Pignatelli, va a mantener las cotas de calidad que alcanzó en el período inmediato. Sus objetivos parecen distintos ahora, especialmente orientados hacia la docencia, aunque tampoco en lo anterior faltase alguna solicitud didáctica. Sea como fuere,

Salvador Victoria avala con su prestigio el propósito de los organizadores. La muestra da comienzo a una nueva etapa del ciclo «Arte en la escuela» que ya tuvo un desarrollo de considerable interés en su fase del Mixto-4, bajo las certeras directrices de Manuel Val. A quien creo se encomienda ahora y cuyo proyecto se centra en nombres aragoneses, a la vez que supera los límites zaragozanos y se programa, como itinerancia, para diversas localidades. Se trata de una iniciativa de la Delegación de Educación y Ciencia, con la que colabora el Departamento de Cultura de la Diputación General de Aragón.

En todo caso estamos ante un paréntesis, como los cien días de gracia, en el que no proceden los juicios generales. Que habremos de abordar en el futuro. Por el momento aquí está Salvador Victoria, cuya presencia siempre satisface, esta vez con obra reciente que data a partir de 1990. No hace falta —supongo— insistir en la categoría de este turolense (Rubielos de Mora, 1929) afincado en Madrid, que es una de las figuras más importantes del abstracto español. Su trabajo, aparte de los principios más o menos impresionistas o luministas, se mueve entre dos polos de los que hoy logra la síntesis. Uno de ellos reside en la *action painting* o pintura de acción, que precisaríamos también, siempre dentro del término abstracto, con la adenda de expresionismo o con el adjetivo lírico. El otro ha de buscarse en la geometría, ya que el círculo constituye un estilema reiterado en su trayectoria.

Desconcierta, en cambio, la cita en los textos de un Kleim, que atribuyo a errata, ya que supongo ha de ser el estadounidense Franz Kline, tan expresivo y propenso a los contrastes de blanco y negro, puesto que no encajaría ninguno de los Klein más famosos (no, desde luego, Ives Klein) ni menos aún el austriaco Gustav Klimt. Con Kline volvemos a la abstracción expresiva. Estas precisiones solo tienen en cuenta la aplicación a la enseñanza, puesto que las actividades didácticas incluidas en el catálogo resultan útiles, están muy cuidadas y demuestran excelente orientación para las fichas. Sin que se atribuya mérito alguno al artículo que el firmante de este comentario ha escrito para introducir la figura de Victoria. Donde se trazan ya unas coordenadas y se mencionan las exposiciones que ha realizado en Zaragoza.

El contenido de tal prólogo implica una crítica razonada, puesto que sitúa a Salvador Victoria, esboza sus valores y afirma su significado. E incluso analiza los capítulos en que cabría dividir lo expuesto. Con carácter informativo repetiré, sin embargo, que hay tres vertientes distintas: una más pictórica y de más envergadura, en la que entran los óleos sobre lienzo; la segunda más libre y gestual, a base de técnicas mixtas, y la tercera con uso de *collages*. Un bloque prima la espacialidad, mientras que en otro juegan las marañas o garabateos de línea, gestuales, como los de una rúbrica, y en el último, con los pegados, triunfan tonos planos y propicios para los contrastes, aunque admitan matices por transparencia. Tampoco faltan procedimientos convergentes, como el *collage* y la técnica mixta. De manera que todo el papel puede considerarse un fecundo campo experimental. Porque Victoria, siempre reconocible, no renuncia a la inquietud creadora.

10 DE FEBRERO DE 1994

## Juana Francés: Pilar Moré

Exposición de carácter unitario con su idea central o hilo conductor al que solo escapan los pequeños *collages*, más claros y ligeros, que ocupan el segundo espacio, por así decirlo, al fondo de la Sala Juana Francés. Porque todo lo demás se orienta y liga por un argumento, que solo hasta cierto punto cabe considerar tema-excusa, y tiene —lo que es más importante— un enfoque y hasta unas notas comunes. La fragatina Pilar Moré, a quien conocemos y apreciamos en esta su casa, se inspira en el Génesis cuyo influjo no ha de recaer solo en las figuras, puesto que en las obras se ven las de Adán y Eva, sino también en el espíritu, en la potencia creadora que respira el Libro Sagrado y tiene su reflejo en un trabajo activo, con no poca vitalidad y abundancia de resortes para expresarse, muchos de los cuales, como zonas rasgadas o incisiones, ilustran de por sí una actitud dinámica.

Los tres cuadros grandes cursan sobre una variante de papel para embalar que enlaza, por cierto, con problemas de otros períodos. Este soporte, cuya última capa consiste en una especie de resina, permite un ataque tan explícito como supone el esgrafiarlo o romperlo de manera irregular para que aparezcan estratos inferiores. Naturalmente, se suma el gesto pictórico, cuando el material, que incluso va en reserva para ciertas zonas, ha sugerido buena parte de la apariencia definitiva. En la que hay posos de antes, como una paleta propia, profunda en los rojos arropados de negros, o como los residuos de aquellos mapas de tierra y cosmos a los que Pilar Moré aludía en su momento. Pero se imponen ahora la acumulación barroca, el relativo desorden y la fuerza de un despertar con resonancias de arquetipo. Los primeros padres de la humanidad aparecen serigrafados, en un *d'après* que se toma de Durero, desea ser reconocido como tal y mantiene impronta de su técnica.

Dos de los formatos mayores se centran en uno de los protagonistas, mientras que el tercero propone adendas objetivas para el fragmento de la mano y la manzana, muy dentro de algunos usos actuales. Completan lo que podríamos entender como una instalación conjunta cuatro cajas de tamaño menor, que insisten en los motivos principales (hombre, mujer y manzanas), y un montaje con ocho tubos, por mitad verticales y en el suelo, con las serigrafías correspondientes. De todo ello se deduce que, si bien el colorido, las dicciones y hasta el modo de organizar las superficies hunden sus raíces en la trayectoria previa de Pilar Moré, de manera que confirma su sello inconfundible, el concepto global de la muestra y determinados sistemas de factura, incluida la manipulación de imágenes, implican un talante distinto, como una puesta al día más o menos deliberada por lo que a la autora se refiere. Que llega a esos pagos con naturalidad absoluta, sin obsesiones miméticas ni excesivos pujos renovadores, para dejarnos constancia de una génesis no tanto del universo y de su caída, como del propio quehacer y de su desarrollo.

20 DE FEBRERO DE 1994

## Galería Caz: las ortopedias de Juan Urrios

Impresionante. Como en el viejo repertorio pop —y conste que las similitudes con el amigo americano son más bien escasas— sus imágenes, sobre todo los rostros, más que los objetos, tienen un enorme impacto y resultan tremendamente explícitas, bien legibles en su nivel iconográfico, aunque no tan simples si se pretende profundizar en ellas. Por su fácil y directa percepción quizás nos recuerden al realismo histórico; pero pronto termina cualquier semejanza también aquí, puesto que Juan Urrios no presenta seres que de verdad existan, sino *puzzles* o composiciones de varias piezas, ortopedias, como él las llama, aunque el término encierre altos porcentajes de ironía, ya que al superponer varios individuos no intenta conseguir un promedio, como no sea de lo anómalo. Acentúa características concretas, muy fuera de la norma. Por otra parte, una diferencia más considerable aún respecto al cauce convencional se produce en el terreno artístico, y proviene de los vehículos o sistemas.

Aunque los aborde con medios inhabituales, Urrios recupera los géneros, ya que expone retratos y naturalezas muertas. Los primeros, que dominan en número, imponen también su mayor intensidad icónica, pero todas las piezas siguen un proceso relativamente semejante. Arrancan de fotografía en color que se introduce por escáner en los circuitos informáticos y allí se manipulan o se juntan en una especie de *collage* técnico. En conjunto aluden a la marginalidad. Las representaciones humanas, como queda dicho, no corrigen sus rasgos diferenciales y más bien son estos los que dan al personaje, al compuesto de personalidades distintas, su aspecto de extraño, de extranjero moral. Urrios parece cuestionar así las posibilidades de una normalización o de una reinserción, en fin, orientada como hasta hoy. Al recoger rasgos sueltos, además, fuerza un enfoque particularizado hacia ellos, los desvincula del todo que constituyen. Por lo que uno piensa en los atributos-clave de Lombroso para los criminales natos. O en la frenología que preconizó Gall.

El desarrollo es más evidente para los bodegones por la manera en que se unen sus elementos: por capas o estratos. Se refieren también a la delincuencia y asocian armas o dinero con material específico visto a través de rayos X, como en los aeropuertos o en las cárceles. En los tres originales del tema se observará una apariencia de trama que hemos de atribuir a que las fotografías proceden de televisión, puesto que también descubren márgenes más oscuros, como una pista para los visitantes cuya complicidad se solicita. Dentro del capítulo anterior, allá donde conviven en una obra notas de personas diversas, siempre internos privados de libertad, el perfeccionismo alcanza cotas de resolución semejantes a las de los mejores logros publicitarios. Quizás por eso recuerden a los carteles de Benetton. O a otras ampliaciones de efecto que hubo en el *Aperto* de Venecia, pogamos por caso las de cadáveres en el depósito. O a la célebre serie de ahogados en el Sena.

Menos siniestro, el colectivo que nos ocupa no parece menos inquietante. Esos ojos, que reflejan dos fuentes de luz idénticas y nos miran desde el mismo ángulo, pueden no ser reales —sabemos que no hay artificios de ese cariz—; pero constituyen

una amenaza en potencia de arquetipos como los que surgen en los sueños y podrían esperarnos en una esquina peligrosa. Han sido destilados del bienestar común y encarnan un riesgo del que apenas se habla, como de la muerte. Más que uniones de orden formal, implican un injerto de dos o más agonistas. Por eso hablan de mestizaje, no en la raza, que también se halla alguna vez, sino en la cultura o en los *estatus*. Pueden limitarse a dos cabezas, la de un negro y la de un travesti, por ejemplo, o aumentar su complejidad para que los pasos se hagan indetectables. El título, «Ortopedias», nos trae la paradoja definitiva. Urrios no corrige lo desviado, sino que lo pone de manifiesto con la máxima eficacia. Impresionan su nitidez, su visualidad y sus contenidos.

24 DE FEBRERO DE 1994

## Paraninfo: Leonardo Pérez Obis

Pocas veces nos proporciona el Paraninfo exposiciones tan considerables como la que ahora nos ocupa y como esperaríamos de la sala «fuerte» de la Universidad. Tampoco ha definido unos criterios en su trayectoria, muy desigual, aunque ciertamente quepa atribuirlo a la escasez de presupuestos y al mismo espacio, no muy bien acondicionado para la función. Sin embargo, no procede insistir ahora sobre ello, cuando se nos presenta un artista ya veterano, con oficio y notables virtudes, cuyos valores han de plantearse tanto por su interés hoy, como teniendo en cuenta el momento en que produjo sus obras. Porque se trata de una pequeña antología, planteada —muy seriamente además— con carácter histórico, aunque el protagonista se encuentre, por fortuna, bien vivo a sus 91 años. Me refiero a Leonardo Pérez Obis, pintor y fotógrafo con una larga carrera en la que acumula premios y prestigio.

Quien esto escribe simpatiza con la persona y con el talante plástico de Pérez Obis. Aunque no convenga sacar las cosas de quicio, ni olvidar que todo ha de mirarse, al fin y al cabo, con los ojos de nuestros días, desde enfoques actuales, como haríamos incluso con etapas mucho más lejanas, sin que por eso dejemos en el olvido los parámetros de entonces en la medida en que los conocemos. Hay en la muestra, sea como fuere, una excelente labor de comisariado y en lo que afecta a documentación y catalogación. De todo esto responde, con verdadero rango profesional, María Isabel Sepúlveda. El catálogo, sin grandes lujos, tiene eficacia, concreta lo expuesto y desarrolla con exactitud el currículum y la bibliografía. En cuanto a las piezas, se han dispuesto con orden cronológico salvo por las variaciones imprescindibles para el montaje y, en particular, por los carteles que dan entrada.

El trabajo de cartelista se halla, sin duda, entre lo mejor. Porque Pérez Obis, cuyo realismo tiene mucho de anecdótico, se decanta con las simplificaciones y la tendencia plana en el colorido. Sus bocetos destinados a fiestas, como los del Pilar de 1930, entroncan con otros de la misma época, como el de León Astruc para 1923 y, sobre todo, con el que este hace para 1925. Se advertirá un silueteado y reconstrucción formal a lo Zuloaga, maestro con el que también podría relacionarse la paleta. Otra cosa



son los óleos sobre distintos soportes, que se inician con retratos infantiles, género que domina Pérez Obis, aunque desde el principio hace evidente su dependencia de la cámara. Se acentúa el carácter instantáneo con consciencia en la actitud y un color que se conserva pese al tiempo. Capta con acierto la gracia infantil. Un cambio muy detectable, de tema y luz, se produce en las composiciones con figuras que cierran los años treinta y abren los cuarenta, ya que se trata de exteriores con varios personajes y una búsqueda de naturalidad cotidiana.

Vuelve al retrato en el mismo año 1940, al principio con ámbito más oscuro y contraste luminoso. Que continúa pese al golpe de color de 1943 y se aclara en 1950. Los motivos fantásticos de 1957 y 1959 constituyen un atractivo intermedio, más cerca del cartel, con sus esquemas y su geometría. El último período, ya en los sesenta y setenta, se dedica al paisajismo con sus distintas iluminaciones. Hay una exótica escena marroquí. Y también cierta tendencia a la vista turística en la descriptiva del nacimiento del Ebro. Pero en los últimos compases se entrega a la pasta y apunta notas de novedad. Súmense un colectivo de dibujos a carboncillo o lápiz, varios muy libres, y aspectos como las portadas para revistas, las fotografías o las curiosas pegatinas para ellas. Con lo que se obtiene un balance de consideración. Que merece respeto y el homenaje que se le dedica.

3 DE MARZO DE 1994

## Miguel Marcos: Mitsuo Miura

Hace poco lo vimos en Arco'94, en el *stand* de Juana Mordó. Pero ya lo conocíamos aquí, puesto que ha venido dos veces a Zaragoza, una a Costa-3 y la otra, como esta, a Miguel Marcos. La segunda, en el año 1989, iba ya en la misma línea por tratarse también de una instalación. E incluso había cierta similitud en el tema y en los tonos, dado que entonces el motivo-origen era también la playa mediterránea, lugar que provoca a Mitsuo Miura de una manera especialísima y sobre cuyos incentivos conjuga factores mínimos —sin que podamos calificarlo de frío—, evocaciones naturales y planteamientos próximos a las tendencias ecológicas o del paisaje. Cercanas estas al conceptualismo, aunque los puristas rechacen de su seno esas prácticas por no considerarlas ya proposiciones a priori, si se ponderan sus referencias a la realidad exterior. Todo ello, en el caso de Mitsuo Miura, con una gran elegancia y eficacia.

Sobre las bases apuntadas vayamos a lo que hoy nos ofrece Mitsuo Miura. Dispone en la galería piezas preexistentes, a manera de módulos con los que realiza en el local una intervención que denomina *El placer de un espacio*. Resulta esta vez, a mi juicio, menos concreta que la anterior, ya que no alude a un paraje externo como entonces lo hacía con una zona determinada de la costa meridional de nuestro país. Presenta ahora un ámbito imaginario, un invento pensado para los espectadores. Y más que nada, puesto que la muestra se inscribe en la II Bienal de Arquitectura y Urbanismo, desea interpretar un aspecto arquitectónico, integrarse en él, modificar-

lo. Por cierto y entre paréntesis, se aplaude el talante de Miguel Marcos que asume el riesgo de una iniciativa sin augurios comerciales. Pero volvemos de inmediato a los elementos con que Mitsuo Miura materializa el proyecto.

El lado izquierdo de la sala, sector que delimitan los pilares, se ocupa con cinco telas pendientes en orden, como una escala de color. Su leve y blanda transparencia y sus posibles movimientos encarnan o simbolizan la fugacidad de la brisa marina, en un desarrollo que Mitsuo Miura había hecho ya hace unos años y que asemeja mucho a los estandartes que poblaban la avenida de la última Bienal de Venecia. El ala derecha, en cambio, con más amplitud y sosiego, introduce una idea de calma, de remanso, como el de las olas que mueren sobre la arena. Dos paredes van pintadas en verde mar, seguramente para sugerir las aguas, mientras que una serie de ocho elipsoides o formas de medialuna estilizada, en madera pulida y con tonalidades suaves, se distribuyen a distinta altura sobre los muros. Con lo que permiten verlas desde diversos ángulos.

Completa el montaje una serie de fotografías que también aluden a la playa, como actuaciones del artista o como hallazgos casuales que proceden de lo hecho por otras personas. Estas imágenes fijan la atención sobre notas mínimas, acordes con un sutil reduccionismo, y constituyen una especie de diario íntimo de lo que su propietario realiza y descubre. Se acercan, desde luego, a los planteamientos *Land*. Sin embargo, aunque arranquen de la realidad encontrada y parezcan simples caprichos, también se relacionan con la propuesta conjunta. En la que no conviene desdeñar el carácter de espacio ilusorio, artificialmente creado, como un escenario en el que los visitantes se introducen. De nuevo se rompen así, con un ejemplo sin estridencias, escueto en sus medios, los límites entre la arquitectura y las artes plásticas.

10 DE MARZO DE 1994

## Fernando Latorre: Pepe Cerdá

El interés que Pepe Cerdá demuestra por la pintura y sus mecanismos, casi compulsivo en su insistencia, me trae a la memoria los planteamientos que Umberto Eco atribuye como diferenciales al arte contemporáneo. Que ya no pone su acento en la forma, sino en la manera de formar. Cada vez más se plantea como reflexión sobre sus mismos problemas, como arte acerca del arte, como obra que explica su poética, que define el campo donde se sitúa. Pero acaso, sin que perdamos de vista tales supuestos, las preocupaciones de Cerdá vayan por un camino menos teórico, puesto que más bien están centradas por el propio oficio, por los medios y, en todo caso, por los problemas de índole representativa. Sea como fuere, el brote conceptual no impide aquí sugerencias de lo externo, de la realidad fuera del cuadro, es decir, no se limita a las propuestas a priori.

Sabemos, por lo pronto, que Pepe Cerdá —uno de los artistas en que este crítico deposita su confianza— viene de lejos con esa inquietud, hasta el punto de que es lícito pensar en la importancia de su biografía, en sus avatares como individuo, en lo que aflora, en fin, desde los recovecos interiores, con mucho más peso que el mundo de los seres y las cosas. De donde pueden salir las imágenes; pero no el sistema con

que se manipulan, ni tampoco su último significado. Incluso cabe entender los originales, puesto que los dispone en capas sucesivas, como metáforas de los diversos niveles de consciencia. Esta vez los más profundos descubren la efigie figurada del pintor en algunas ocasiones, mientras que en otras plantean las tablas de los bastidores que constituyen, por así decirlo, el revés de la trama. Aunque también resulta plausible que, en simultáneo, los estratos supongan distintas posibilidades de lectura.

Abajo podemos encontrar también animales como la vaca o la oveja —motivos quizás interpretables— u otros temas que se contraponen a los de arriba, casi siempre de tendencia abstracta, que llega al garabato o gesto, sin merma de configurarse en descriptiva cuando conviene. Atisbamos lo inferior como un icono impreciso, esfumado por el efecto de la materia que lo recubre. Ya se indica, por lo demás, que conocíamos avances de Cerdá en esa línea. Entre los que considero sus ensayos con un cristal traslúcido que velaba el asunto en sus pormenores. La última muestra en Zaragoza, en 1992, sirvió para confirmarnos su enfoque óptico y la medida del logro ilusionista. Pepe Cerdá estuvo luego en Arco y expuso en Barcelona. A la Maeght llevó igualmente su juego de planos y la magia superpuesta de las resinas. El segundo horizonte, en definitiva, siempre oculta-manifiesta aquello que reviste.

Maneja ahora dos telas. Una de las cuales, la del fondo, que llega a parecernos casi fotográfica, va trabajada con acrílicos por la superficie anterior, mientras que la otra se nos presenta por el revés y los trazos, fundamentalmente de carbón, pasan y se hacen visibles por efecto del aceite. Conviene considerar de nuevo el uso de estos vehículos tradicionales, que cursan además con el lienzo como soporte, como si Pepe Cerdá probase lo que hoy dan de sí. Hasta sospecharíamos una actitud reivindicativa, que apoya una factura al borde de lo artesano o, cuando menos, otorga un papel imprescindible a una manualización hábil. Lo que contradice sus hondas especulaciones de concepto —que refuerzan los juegos de palabras—, aunque tal vez solo ofrezca un polo dialéctico opuesto, para conseguir la síntesis. No busca Pepe Cerdá una pintura con distintos materiales a los de antaño, sino, precisamente con ellos, lucha por colocarla en la perspectiva de nuestro tiempo.

17 DE MARZO DE 1994

## Facultad de Filosofía: Eduardo Flores

Sencillez y eficacia son términos que con frecuencia marchan juntos en el mensaje. Y propician casi siempre un aumento de la claridad, incluso con pérdida de contenido. Esta vez, sin embargo, en las «Ideas simples» que Eduardo Flores nos presenta, el nivel comunicativo de intención no parece resentirse en absoluto. Al contrario. La muestra es ingeniosa, fresca, lúdica, sin pujos de grandeza, pero inteligente. Acaso resulte un tanto ligera, más que superficial, porque el artista rechaza cualquier actitud pretenciosa. Descubre, eso sí, ciertas desigualdades, como de quien tiene poca obra disponible. Quizás los camaleones en tres colores supongan un intento de sujetar lo expuesto con algunos formatos de envergadura. Porque la especie de semáforo que constituyen supone una línea muy distinta al resto.

Tampoco los siete papeles se aglutinan en dirección única. Los *Litros* compartimentados en seis recuadros con tonos que aluden a la bebida correspondiente traen un inconfundible eco pop, a la vez que un hábil problema de lenguaje. Cerca andan los *Litros de vino y flores* (blanco y tinto) y algo menos feliz parece el motivo de la torre de vasos, como una nueva Babel-Pisa. Hay economía de imagen y de orden narrativo en el *Beso apasionado* o en *Tè cuento un secreto*. Más o menos certera, la misma vivacidad expresiva, irónica, ingeniosa, con algún atisbo biográfico, caracteriza un conjunto muy digno de ser tenido en cuenta.

24 DE MARZO DE 1994

## Banco Zaragozano: Pablo Palazuelo

Junto con Lago, Lara y Valdivieso, Palazuelo fue uno de los pintores que la Librería Pórtico presentó en nuestra ciudad, allá por el año 1948. Ocasión en la que, como es sabido, el texto que encabezaba el catálogo estos cuatro artistas produjo una dura respuesta de la crítica, ofendida por las acusaciones acerca de su ejercicio, aunque luego el asunto quedase en nada. Se recuerda el incidente, que constituye una parte de la pequeña historia, porque viene a demostrarnos una actitud de Palazuelo, ya con carácter de vanguardia a finales de los cuarenta. Claro que por entonces nunca había hecho una individual, capítulo que no abre hasta 1955 y, por lo que recogen mis datos, nunca ha desarrollado en Zaragoza. De modo que con lo ahora expuesto realiza una especie de tardío debut, tras un largo paréntesis desde el preludio en aquellas difíciles circunstancias. Hoy viene, por supuesto, con dataciones mucho más próximas, entre 1987 y 1993, y todo sobre papel, a base de lápiz y/o *gouache*, más alguna adenda de tinta china.

Pablo Palazuelo (Madrid, 1916) se adscribe a una orientación geométrica que, con el término más extenso, cabe llamar constructivista. Pero, para él, la geometría es un sistema de organizar el espacio. Eso explicará que se haya hablado con frecuencia de su espacialismo, como hace Gillo Dorfles quien, por cierto, toma de Moreno Galván las dos posibilidades de la tendencia, una metafísica y otra fisiológica, y sitúa a Palazuelo en la primera, seguramente por el aire de espiritualidad que respira su obra. Vicente Aguilera Cerni, hace ya bastante, en 1966, atribuye la inclusión de Palazuelo en la mítica del espacio a que su «manejo de los elementos dimensionales no nace estrictamente de una ponderación racional y sistematizada, sino de fuerzas ausentes del cuadro, aunque en él aparezcan sus efectos». Claro que ha pasado tiempo desde entonces. Pero lo que siempre queda es la pureza matemática, cristalina, de Pablo Palazuelo. En su trayectoria se depura hacia la exactitud, el refinamiento, el equilibrio y el perfeccionismo, hasta conseguir un medido impacto en el espectador.

Esta limpia visualidad, que no se limita a lo perceptivo, valora de por sí los planteamientos de Palazuelo. Por otra parte, aunque el análisis del número haya tenido siempre algo de difícil para el público mayoritario —que lo acepta en las aplicaciones, pero no tanto como experiencia pictórica—, creo que no hace falta ya una defensa de oficio. Si la necesitásemos, Palazuelo colaboraría con el simple estar entre nosotros, con el rigor de sus propuestas. Gran parte de las cuales, las que aquí se agrupan principal-

mente en la planta baja, cursan solo con línea, sin que por ello disminuya su dinámica, sino al contrario, puesto que el movimiento se impone ya desde las *Diferencias* de 1987, más complejas, hasta las *Conjuntiones* de 1993, pasando por el motivo del laberinto en 1991. El negativo, el fondo oscuro, se introduce pronto a manera de reflejo.

Ya sobre color o negro, los *Artefactos* (1989) acentúan cierto mecanicismo, mientras *Sinensis* recuerda al espejo y desemboca en el amarillo contra el negro, en el máximo contraste psicológico. Las otras notas amarillas, más poligonales, aunque con algunos ángulos redondeados, conducen a la sobria elegancia de los *Umbríos*, cerca, a su vez, de la secuencia ovoide, como el ajuste de un rompecabezas. Por último, las bandas rojas y horizontales de las *Sucesiones* (1991), como un avance vivo, vibran en vertical para *Marín*, entre 1992 y 1993. O de nuevo buscan estructuras constructivas en *Transverse*. De los contrastes, de la tensión en las fuerzas combinadas y de su ajuste nace la armonía que fluye, como la luz que crea, que hace visibles las formas.

7 DE ABRIL DE 1994

## Hermanos Bayeu y Odeón: Juan José Vera

Como principio y puesto que no conviene olvidar la propia historia, debo decir que Juan José Vera Ayuso fue uno de los miembros fundadores y asiduos del que acabó llamándose Grupo Zaragoza cuyo núcleo estuvo constituido por Ricardo Santamaría, Daniel Sahún, Julia Dorado y el propio Vera. Precisamente reclamaron el enlace con Pórtico, en los años sesenta, a través del artista que nos ocupa, ya que había expuesto junto a Lagunas en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna de 1949, en la Lonja. De este colectivo, que antes del nombre precitado utilizaba el de Escuela de Zaragoza y el de Grupo Escuela de Zaragoza —según precisa Jaime Ángel, con su habitual exactitud, en el catálogo de la retrospectiva dedicada al Pórtico— emana en su momento el *Manifiesto de Riglos* que quizá sea el alegato más específico de nuestra vanguardia.

Solo con lo dicho, para no demorarse en otros datos, supongo se comprenderá que Juan José Vera (Guadalajara, 1926) es un «histórico» aragonés de importancia, sin que el nacimiento modifique en modo alguno esta consideración, puesto que desarrolla aquí toda su trayectoria y está inmerso en la problemática de un pasado próximo que nos afecta muy mucho. Creo se entiende así al programarlo en el ciclo «Escuela y Arte actual», con lo que Pascual Blanco subtitula «Vital ambición creativa» en el texto didáctico del catálogo para la sala Hermanos Bayeu. Donde se expone escultura, mientras que en otra muestra simultánea, inaugurada en Odeón, se exhibe la obra pictórica. Las dos con datas recientes, ya que Vera se halla, por fortuna, activo y en plena creatividad. Para quien esto firma, aunque ya le conociese piezas en volumen, estas proporcionan una relativa sorpresa y bastantes aspectos de interés.

Ahora llega el turno de recordar que el Grupo Zaragoza, sobre todo en su segunda fase, tiene mucho que ver con el *nouveau réalisme* francés y, por lo tanto, con los movimientos neodadaístas. De manera que no extrañará en absoluto una tendencia objetual bien visible en cualquier trabajo de bulto que Vera realiza. Para limitarme a los de ahora, aun-

que también afectase a los más antiguos, pienso que tienen más de *objet trouvé* —es decir, de producto que se encuentra casualmente, como un desecho o vestigio— que de *ready-made* prefabricado o producido por sistemas industriales. No falta un clavo sin modificación, salvo retoques de forma, o un verdadero pecio o resto de naufragio cuya calidad y desgaste seducen al que elige. Pero la mayoría se basa en *assemblages* de hierros y/o maderas que pudieran ser, de por sí, más o menos independientes, aunque casi siempre se integren en la estructura, figurativa en no pocas ocasiones, aunque de carácter esquemático. Lo que recordará una ascendencia racional, afín al cubismo y hasta constructivista.

Vera, además, sin que ello quite nada al gancho y empuje de su propuesta, no esculpe en sentido estricto, sino que ensambla elementos. Propenso a disponerlos en planos, nos remonta a su enfoque de pintor, como la pasta de sus cuadros (y hasta las adendas de ayer) hablan de quien siente las tres dimensiones. La visualidad y el colorido también se relacionan, aunque entre las pinturas solo alguna recuerde la paleta de los viejos tiempos. Hace ya bastante que Vera desdramatiza y añade nuevas posibilidades, camino por el que avanza hoy con los tonos fluorescentes o casi. Que no compararé con los de antaño en juicio de aciertos, porque cada día tiene su afán y cada ámbito hace su oferta al ojo. Parecen lógicas las preferencias hacia lo que ya conocíamos, pero Vera confirma, cuando menos, que no se detiene. Y que, como escribí para su presencia en Holanda, un canto de alegría nace de la lucha. A su fecundo abanico de medios añadiremos series de dibujos, serigrafías de gran impacto y muy enérgicos grabados. Recomendable.

14 DE ABRIL DE 1994

## Galería Caz: Begoña Montalbán

Inquietante, rica y sugestiva ambigüedad. No precisamente respecto al sexo, ya que la obra asume un inconfundible mundo femenino, sino más bien en lo que se refiere a lenguaje y significados. Incluso su feminismo, si franqueamos la superficie, tiene un toque irónico y hasta perverso, sin que tampoco se disparen esas opciones. Aunque le reconozca un carácter personal muy definido, me recuerda los planteamientos de Rosemarie Tröckel con la que también hay cierta similitud en los materiales. No estamos aquí, sea como fuere, ante una escultura según las normas establecidas, ya que, aun tratándose de volúmenes a fin de cuentas, participan del objetualismo y, por lo menos en algunos casos, de cierta condición escenográfica por incluir espacio y por el modo de presentarse.

Lo más antiguo, que se remonta a 1991 y ocupa el fondo de la sala, tiene un carácter de instalación con ese miriñaque en boa de marabú que cuelga de poleas sobre un cojín de raso. Igualmente implican distancia los dos maniquíes que se relacionan por la voz, aunque el diálogo —monólogo— marche solo del primero al segundo, sin respuesta posible. En el conjunto apela Begoña Montalbán a varios sentidos, por encima de la sinestesia. Al hecho de oír, ver o tocar, por ejemplo (lo que se escucha, el color y la textura de plumas o terciopelo). O al término cuyo concepto enlaza con la forma. Recordaremos el título de la muestra, «Sujetos», que no se toma solo como sinónimo de individuos, sino también en las acepciones de atados o ligados. Y quizás en la más dudosa de sumisos. Otra vez la sugerencia ambigua, ya que no faltan citas de la mujer, orgánicas y por indumentaria, mientras que casi todas las piezas se cierran o se cosen.

Hasta las pequeñas tintas que completan el montaje cursan con «cesuras» (pausas, cortes), luego suturadas con pelo de caballo, a manera del *catgut* para una intervención quirúrgica. Los elementos de cada nota se unen por crin, por corchetes o por cualquier tipo de enganches. Pero, tras los maniquíes vestidos-desnudos, el interior queda vacío, sin ocupante, objeto sin sujeto (valga el juego de palabras, como los que propone la artista). Encontramos ahora una ausencia. O bien un interior que se contrapone a lo externo, como en la piel que se descubre por la mirilla. Queda algo de cofre, de caja que, al abrirse, descubre lo íntimo. En los últimos compases, además, se atempera el colorido, para limitarse a los rojos y los tonos claros, sin más contrapartida negra que los plintos.

Como la tensión dentro-fuera, con alusiones al propio cuerpo, se advierte la de cuanto se abrocha o desabrocha, de la costura entre fragmentos y la totalidad. Pero más todavía la de un predominio de la idea, por encima de medios tradicionales, en contraste con una cuidadosa, exacta y hasta exquisita manualización. Que sirve de adecuado vehículo al complejo y plurívoco mensaje de Begoña Montalbán.

14 DE ABRIL DE 1994

## Gerardo Rueda inaugura la nueva Zaragoza Gráfica

Por su general desarrollo constructivista e incluso por una dinámica afín con el suprematismo y no tanto por estrictas semejanzas, Gerardo Rueda me trae a la memoria que la pintora rusa Liubov Popova hizo, precisamente en el momento en que se encaminaba hacia la abstracción, copias de o ilustraciones sobre los motivos ornamentales de Samarkanda. En los que el rechazo islámico de la figura, sobrepuesto a los mongoles, contribuye a constituir un complejo mundo matemático del que participan la exactitud del número, la fantasía y hasta la mística si la consideramos como acceso a una sustancia que trasciende la materia común. Sin que se nieguen enlaces de talante y espíritu, no deja de ser curiosa la coincidencia, puesto que también lo expuesto hoy evoca el antiquísimo encanto de la ciudad uzbeka, centro del imperio de Tamerlán y emporio en la ruta de caravanas. Y lo hace con la más rotunda propuesta geométrica.

Gerardo Rueda (Madrid, 1926) ha elegido para su serie gráfica el título «Recuerdo de Samarkanda» que despierta una avalancha de sensaciones, imposible de circunscribir a los ojos. Vemos, escuchamos y sentimos la multitud y su movimiento, la enhiesta arquitectura, los sonidos y aromas del bazar. Pero tampoco conviene —o no hay que limitarse, al menos— caer en los simples despropósitos asociativos, como prevenía I. A. Richards en su *Practical Criticism*. Se ha traído a cuento un nombre, porque existen relaciones detectables en la forma, sobre todo, y acaso en el temperamento. Gerardo Rueda, al fin y al cabo, pedía para su pintura a la vez rigor y emotividad, con un maridaje muy propio de las tendencias constructivas, en contra del carácter frío que se les atribuyen al generalizar y que se cumple exclusivamente en extremos como los minimalistas.

No hace falta insistir en que estamos ante uno de los grandes hitos de nuestra vanguardia. Vicente Aguilera Cerni nos dice, al hablarnos de Rueda, que «las imágenes abrieron ventanas secretas tan solo reservadas para la sensibilidad, convirtiéndose en la revelación de un remoto tras mundo emocional». De nuevo, sin embargo, con-

viene ceñirse a lo presente, de lo que se esfuerza en separar a quien escribe, por su valor paradigmático, la importancia del protagonista. Nos ha traído aquí una secuencia de grabados al *collagraph* con carborundo, que se flanquean y explican con dos *collages* originales y con otros dos múltiples en madera. Los papeles pegados —no estos en concreto— podrían darnos el punto de partida, ya que el núcleo central se apoya en sus hallazgos, mientras que los volúmenes proporcionan la consecuencia final, con un ensamblaje de piezas en bulto.

En la presentación del excelente libro, editado por Polígrafa, que Juan Manuel Bonet ha escrito sobre Rueda, tuve ocasión de referirme a varias posibilidades de los *papiers collés* en el arte contemporáneo. Impulsados por el cubismo, que introduce también otros elementos en la composición, se inclinan de suyo por cuerpos regulares, ya que incorporan forma, junto con el color y la textura. Gerardo Rueda prefiere esta raíz; pero no ignora las aportaciones del dadá, a las que atribuyo principios objetivos que también entrarían en coordenadas pobres. Menos se relaciona con aspectos de sobrerealidad, aunque algunos de sus montajes —no ahora— tengan cierto aire metafísico. En cuanto a la expresión queda explícita en los rasgados, con una dosis espontánea, aunque se subraye que Rueda depende menos del gesto que otros coetáneos. Tampoco tuvo unos principios surrealistas y en casi todo su quehacer se impone lo racional. En ello es, sin duda, una de las firmas más representativas del país, como bien comprobaremos.

La exposición de Gerardo Rueda, con sus grabados en la estela del *collage* por las superposiciones de planos características y las roturas al borde del ilusionismo, inaugura la nueva sede de Zaragoza Gráfica, sita en Pedro María Ric, número 17, con un magnífico local, claro y amplio, al que la división de zonas permite ofrecer tres muestras simultáneas. En este caso, junto al de Rueda, presenta dos pequeños colectivos: uno con diez Caprichos de Goya y otro con gráfica de Marx Ernst, que incluye aguafuerte y litografía. Suponen una presencia muy considerable; pero no parece el momento de comentar las genialidades del maestro aragonés o la incursión del conocido surrealista. Quede constancia de su mucho interés y de los mejores augurios para una galería que, bajo la mano diestra de Pepe Navarro, se arriesga a tan cumplidas ampliaciones.

28 DE ABRIL DE 1994

## Paraninfo: Aventuras y desventuras de Manolo Marteles y el Vaso Solanas

Dicen, cuentan que los han censurado. Tan frescos, tan provocativos, tan majos, tan pantagruélicos, tan agudos. Los malconocen. Y les estropean el invento. No se explica y menos aún en el edificio que representa el cenit de la cultura, en un paraninfo de universidad. Pero mientras la indignación se vuelve endecasílabos, como hubiera escrito Umbral en uno de sus felices hallazgos, acaso convenga también referirse a los hechos. Concretamente se ha impedido que una obra ocupe el sitio para el que fue realizada, el arco en que culmina la escalera de honor. Es más importante de lo que parece, porque ese gran formato regía buena parte del conjunto. Recordaré que la



muestra lleva el título «La enciclopedia universal/El retablo universal». Pues bien, la pieza que se desplaza y recorta encarnaba la segunda parte, como un cierre del espacio arquitectónico, con un aire sacro, inaccesible, cuyo polo opuesto y complementario era el *Osculatorio*, a nivel más humano, ya que podríamos —se comparta o no— besarlo en remedo satírico de las devociones convencionales.

Espero quede claro que algo falla con la ausencia, que el concepto resulta menos explícito. No había, cuando visité la exposición, catálogos a la vista. Por lo que acaso carezca de algún dato informativo, aunque después he conocido un curioso y lúcido diario del asunto. Pero la idea clave no engaña. Para nuestro «templo del saber», El Vaso Solanas y El Marteles eligieron el compendio de conocimientos, un diccionario enciclopédico, con ecos de aquella *Enciclopedia* que resumió las ciencias en el siglo XVIII. Todo está allí, en el libro-madre que ellos nos ofrecen, por hojas sueltas y en bloque, a base de fotocopias con manipulaciones que implican páginas impresas, fotos —algunas de cuadros célebres—, etiquetas de vino en negativo, dibujos y gestos libres. A la presentación no encuadrada, se adjuntan bolsas de plástico con tapas de bote, papeles o trapos viejos, pelo o pegatinas institucionales, por limitarse a unas cuantas cosas.

El retablo, más narrativo aún, contrapesa el orden alfabético, al tiempo que ofrece la *summa* a partir de ese tremendo creador chungo, con un lenguaje que ya no es de palabras, sino iconográfico, de imagen. La mayor escena, que se repite abajo y en el cartel, es la que no ha podido ponerse en su plaza idónea. Le acompañan las «casas» o friso, como pictórica historia del universo, con esa especie de grisallas —blanco, negro y algún complemento—, que traen El Vaso Solanas y El Manolo Marteles. No se distingue lo de uno y lo de otro, no quieren que se identifique, puesto que presentan un trabajo en común, largo, con más de un año de preparación. Pero hay atisbos. Y ambos derrochan recursos y sensaciones, compromiso con la existencia, propuestas imaginativas que se elevan desde lo cotidiano, gracia repajolera, falta de respeto —que hace mucha falta—, ganas de explicarse sin obviedades, vitalidad, en fin, que no abunda tanto por el mundo. Quiero creer que quien los cercena lo más mínimo no es un inquisidor a la usanza antigua. Solo tiene miedo a las protestas, al qué dirán, a los que supone se han de horrorizar por el desparpajo irreverente, desaforado y refrescante. A quienes no se escandalizan, sin embargo, de mirarse al espejo.

12 DE MAYO DE 1994

Odeón: Pilar Dolz

Muy buen grabado, fresco y resuelto, sin exageraciones ni gritos que llamen la atención. Ofrece, en cambio, un justo equilibrio entre el tema y los aspectos puramente plásticos, a veces de tipo casi informalista, y también entre los niveles intencionales y la técnica. Es sabido que quienes cultivan el arte del tórculo, como Pilar Dolz, se dejan arrastrar con frecuencia por la alquimia y el misterio del medio, para quedarse en simples expertos, en hábiles estampadores. No sucede lo mismo en el caso que nos ocupa y por ello conviene insistir en que cada una de las partes guarda aquí las debi-

das proporciones. O que todas, mejor aún, se integran en un propósito y desarrollo común. Cosa nada fácil y menos todavía si se logra con una sencillez que solo más espacio entrega sus múltiples matices.

Resulta curioso que el trabajo de Pilar Dolz pueda ligarse a primera vista con una actualización del impresionismo. Claro que sin ninguna clase de pormenores, más abstracto por decirlo así. Pero el examen detenido nos descubre un enfoque y unas preocupaciones más al día. Por lo pronto y por el asunto apunta hacia el entorno físico y particularmente hacia el mundo vegetal, ya que en las sucesivas series, a partir de la que parece más antigua, la de paisaje —solo con una pieza— la veremos centrarse sobre fragmentos de plantas. Lo que, más que en el *Land* o *Earthworks*, encuadraríamos en un gusto, no en un proceso, de corte ecológico. Aunque existen pequeños cambios de actitud ante el natural, cada uno con sus modulaciones de factura que implican logros diferenciales. El manejo de planchas cuadradas, además, permite a Pilar Dolz abordarlas en uno u otro sentido.

De modo que el motivo de paisaje, por ejemplo, puede suponer una variante de los *Tallos* posteriores, donde elige la disposición horizontal frente a las verticales que más tarde hallaremos. En las que se acentúan los esquemas geométricos. Luego las *Hierbas*, aunque simplifiquen el concepto, proporcionan rasgos de gesto más libre e imperioso, mientras que las *Hojas*, como huellas, hechas con los dedos, vibran por sus acentuadas pulsiones. Las distintas maneras de expresarse encuentran su ajuste en las diferencias de forma, colorido y hasta densidad o viscosidad del vehículo, pero el sistema de grabar permanece relativamente estable. En esencia se trata de aguafuertes con uso de barniz blando y la artista actúa en directo sobre la plancha. Desde luego tiene un conocimiento profundo de lo que lleva entre manos. Para cada obra se sirve de una sola matriz y varias tintas de cuya separación responden los aceites. Pero no importa tanto el dominio de los procedimientos, indispensable en origen, como lo que extrae de su materialización: una rica y sugestiva poética.

30 DE MAYO DE 1994

## Gregorio Millas: el surrealismo y el mar (*Mail-Art*)

Quizás el título despiste un poco, porque se trata solamente, en realidad, del tema propuesto a los participantes para el desarrollo de la muestra. Lo fundamental consiste en que se presenta y explica al público, con amplio catálogo promovido por la propia galería y por el Centro de Archivos Pictóricos en Aragón, un amplio repertorio de *Mail-Art* o arte postal, es decir, de trabajos cuya base se halla en el envío por correo. El factor clave reside, por tanto, en el medio que utilizan los autores. De algún modo cabe enmarcarlo dentro de límites conceptuales y más en la medida que aprovecha prácticas no artísticas de suyo. Joaquín Dolz afirma que resulta difícil y valioso «calibrar el grado en que se acerca a actividades paralelas, como el “Narrative art”, por ejemplo, o enfoques ulteriores en el tiempo, como el sociológico». Este último, desde luego, queda claro en las ideas solidarias de intercambio entre personas de áreas y países distintos.

La exposición, llena de todo el entusiasmo que han sabido ponerle sus impulsores, en particular Juan Antonio Sánchez Oliver que actúa de comisario, resulta inabarcable en sus detalles. Lo más interesante, si se atiende a la iniciativa, está en los casos que verdaderamente remiten sus colaboraciones por sistema postal. Porque hay aquí un añadido de firmas aragonesas que ofrecen sus obras con independencia del procedimiento, aunque se atengan, desde luego, al lema propuesto: «El surrealismo y el mar». Otras veces, en sucesos de esta clase, se había dado ya un pie fijo, como el que planteó Guy Bleus en Bélgica, según los datos de Julio Antonio Sánchez. El maridaje parecía fecundo para nuestro entorno, puesto que existe aquí una fuerte raíz surreal y también contamos con «mailaristas» pioneros, como Sergio Abraín, Pedro Bericat o Luis Marco. Aparte del I Congreso Nacional de Artistas Multidisciplinares con la «Comunicación en Red Universal», que tuvo lugar en la Biblioteca de Aragón, en 1992.

Considero imposible, sin embargo, dejar constancia de los nombres, ni siquiera por lo que afecta a la lista local. Solo insistiré en que prefiero las aportaciones más ligadas al *Mail*, o sea con sobres, cartas con caligramas y dibujos, sellos y matasellos de diversos orígenes. O bien ingeniosos objetos que siguen camino semejante, desde una tabla a una caja y su etiqueta con dirección. También las tarjetas de diseño propio, con *collages* y hasta composiciones en bulto, dentro de las diversas resonancias neodadaístas o del pop. Que tampoco quedan lejos del surrealismo, muy aficionado, por cierto, a los fotomontajes. Si arriba hemos subrayado aspectos sociales, no deberemos entender que falten otros de índole incluso psicológica que enriquecen los contactos entre individuos. Las facetas pueden ser tan variadas como los seres humanos.

23 DE JUNIO DE 1994

## Odeón: Miguel Ángel Arrudi

La versatilidad, información y desparpajo creativo de Miguel Ángel Arrudi pueden considerarse un lujo en nuestro ambiente. Bueno será admitirlo de antemano, porque su actitud, provocativa y desconcertante en ocasiones, siempre dispuesta al riesgo, acaso equivoque a más de uno. Creo haber seguido su trayectoria desde el principio y con todo el interés que merece; pero no procede profundizar en sus distintos planteamientos, muy numerosos, de los que me limitaré a elegir, para ceñirme a referencias que faciliten la lectura, su paso por el *povera* (al que se adscribía una de las piezas que llevó a «Vanguardia aragonesa de los setenta») y su carácter proclive al compromiso ideológico. El primero me interesa aquí por su objetualismo y por el uso que Arrudi hace aún de materiales baratos. El segundo, por unos contenidos y un enfoque intencional explícito.

Aparte de los certeros textos orientadores que aportan Manuel Pérez-Lizano y María José Magaña, recomendaré en el catálogo las defensas del verde como remedio a los problemas urbanos. Marcha con ellas Arrudi en una línea que cabe calificar de

arte ecológico, ya que prefiero esta denominación, con más uso en nuestra lengua, que *Land Art* o *Earthworks*, términos ambos que nacen a fines de los sesenta como reflejo de una postura contra la sencillez minimalista y contra la tecnología industrial. Aunque casi equivalente a los dos, *Ecological Art*, que aparece en la muestra de John Gibson de Nueva York, subraya en sentido estricto aquello que afecta a procesos vivos y transformaciones energéticas, como creo sucede cuando Arrudi dispone estructuras que luego la yedra ha de cubrir. Me trae a la memoria, sin que suponga contacto ni influjo directo, el desarrollo de esas vigas logradas por depósitos y adherencias marinas. La naturaleza modifica el sustrato y crea sus propias formas.

Parecen también claras las relaciones con el arte pobre, y no solo porque Arrudi use guijarros (los hay abundantes en lo que expone en Medinaceli) o carbón. Viene de lo objetual y deriva, hasta cierto punto, hacia el concepto, ya que suele tratarse —aunque se exceptúe alguna— de obras no realizadas y hasta que nunca se han de llevar a su estadio definitivo, sean maquetas en bulto o esbozos dibujados. Pero su conceptualismo se aleja del que practican movimientos más lingüísticos, como el *Art & Language*, que rechazan de su seno al *Land* e incluso al *povera* por su apoyo físico. En Arrudi lo hay, desde luego, y no me importa adjudicarle un notable gusto por la factura manualizada. Véanse los cinco embudos —ideas urbanísticas— en tamaños descendentes —perspectiva— con el acero atacado por óxidos en su cara interna para obtener calidades.

El resto se inscribe igualmente en las coordenadas del diseño para la ciudad, bien como arquitectura en sí —museo, por ejemplo—, bien como diversas propuestas que humanicen o tengan un «papel social beneficioso». La mayoría del trabajo en volumen, que podríamos llamar escultórico, funciona con elementos ya elaborados, como los conductos de aire, las redecillas metálicas y los «suelos» de plástico verde, a los que se suman la fibra de vidrio teñida del mismo color o los minerales (el carbón y las piedras, estas en lo de Medinaceli, a modo de gaviones). Imita Arrudi sin ilusionismo la futura presencia de vegetales. Y hay un poso geométrico, constructivo, que el paso del tiempo ha de modificar y perfeccionar. Encontraremos paradigmas en proyectos como la pérgola de la plaza de San Francisco, en la que las plantas trepadoras darán cuerpo a las columnas, o la Fundación Arrudi cuyo edificio está previsto para autogenerarse. Ahí es nada.

1 DE JULIO DE 1994

## Galería Caz: Paco Polán

La diversidad de materiales, medios y aspectos en la obra de Paco Polán (Pamplona, 1963) permite deducir, sin embargo, un factor único, origen de lo múltiple: el dibujo. Como las variantes, si se ordenan en el tiempo, conducen del volumen al plano, aunque exceptuemos alguna nota. Por decirlo así, marchan desde la escultura hacia lo que llamaríamos pictórico o por lo menos sujeto al muro, camino poco habitual en los desarrollos contemporáneos, por más que tampoco falte una actitud proclive a suprimir la

distancia entre los distintos vehículos. Sin tan clara trayectoria se entremezclan también un fondo complejo y de humor nada fácil —que acaso responda a raíces dadaístas, a las que cabe atribuir igualmente el objetualismo del comienzo— con reflexiones sobre el quehacer del artista, sobre sus avatares y hasta acerca del género que aborda.

Por lo pronto, hemos de insistir en un carácter ambiguo, rico en matices, que oscila entre las preferencias manualizadoras, con apoyos tan visibles como la invocación a línea o forma, y los enfoques intelectuales. Me pregunto si Paco Polán ofrece en su polaridad, de manera deliberada o no, agudo y atento al entorno, un paradigma del difícil momento en que se cuestionan las vanguardias y en el que, precisamente por ello, ya fuera de cualquier oficialismo, estas podrían volver a su auténtico sentido. El caso es que con muy pocas piezas y no demasiadas complicaciones, aunque incluya algún pequeño motor o elementos tan distantes entre sí como la madera y el plástico, el agua y la película, traza un conjunto con ideas y progresivo, que invita, por el corto número y por las propias diferencias, al comentario por separado dentro de los límites que el espacio impone. Conviene puntualizar que hay una data de 1991 y dos de 1992, mientras que el resto se sitúa en 1994.

Parece como si *Patrulla de cobardes contrarreloj*, más objeto, móvil y rodeable, que permite verla por el revés, sirviese de contacto con etapas anteriores. Habla de semejanzas y sutiles individualidades. Y de sentimientos, puesto que el miedo campea en los rápidos latidos, cada uno con su ritmo particular. Siguen *Vigila tu espalda* y *La ira no tiene moraleja*, bastante ilusionistas, que desembocan en el tubo fluorescente, las lupas y el espejo de la segunda, con su color rojo colérico y la ineludible metamorfosis de los animales. También alude a un estado de ánimo y su «falta de moraleja» contiene una irónica enseñanza, como en una paradoja entre los lenguajes. La primera, algo más sencilla, trae en su juego, también especular en la medida que refleja al espectador —parte así del invento—, ecos autobiográficos, ya desde caballito infantil, y relaciones con los demás, con los otros.

Lo plano sobre la pared se acentúa en la última fase, dentro de este año. Culminará con esa especie de aucas aleccionadoras y satíricas con los motivos del niño limpio, la vida sana, el uso de la bayoneta y el tiempo libre. Los protagonistas se convierten en signos icónicos definidos por los rasgos imprescindibles para su lectura. Se orienta entonces Polán hacia problemas del paisaje. Uno de los cuales, *Terapia de día*, nos muestra como se diluye —igual que la imagen en el recuerdo—, pierde nitidez y se convierte en abstracto. Con lo que ilustra un proceso de cambios y degradaciones. Intercalaremos las *Beatas clónicas*, otra vez dinámicas y con volumen, que aluden a los experimentos biológicos con moscas y a los extraños hallazgos que propician las «mártires» de la ciencia y su progreso. Por fin, de nuevo con un tema de naturaleza, Polán elige la fotografía. Como antes nos hablaba de terapia, ahora el país imaginario se llama *Anestesia*, y dentro de él se halla el *Estrecho de Asueto* cuyos accidentes están hechos con harina. Se trata de una maqueta que fija la cámara. Tan varios y estimulantes proyectos cierran la temporada inicial de Galería Caz: fecunda, llena de riesgo y con hitos de verdadera importancia.

2 DE JULIO DE 1994

## Fondo de Arte Contemporáneo: Juan Carlos Romano

Producto de una personalidad polifacética, que se derrama con igual impulso al que descubre cuando llena todo el espacio disponible en sus lienzos, la obra de Juan Carlos Romano, impositiva y sugerente, ocupa por completo, casi satura, la pequeña Sala del Fondo de Arte Contemporáneo. Que pese a ello le proporciona un marco oportuno y también ajustado por su línea —según pienso— a las preferencias del pintor. Este no se conforma, sea como fuere, con traer el último período y ha querido ofrecernos una especie de miniantología o más bien añadir un preludio que muestre algo de las etapas anteriores, aunque tenga que limitarse a un reducido número de aspectos e incluso falten series que el mismo autor considera características. En sus planteamientos de hoy, más resueltos y maduros como cabe suponer, culmina la susodicha tendencia al *horror vacui* que confiere cierto aire de primitivismo acumulativo, al modo totémico quizás o al de las descripciones ingenuas, aunque en el caso que nos ocupa existan profundos elementos culturales y sea mejor referirse a los viejos retablos cuyos múltiples pormenores configuran la pieza conjunta.

En un orden cronológico, de 1991 a 1994, arrancaremos con las notas menos legibles en los detalles que incluso llegan a parecer abstractas, vistas en conjunto, pero descubren seres al examinarlas de cerca. Una de ellas enlaza, al parecer, con lo que Romano llama su serie plateada, que no aparece aquí. El camino proseguiría con cierto barroquismo formal y acaso con influjos o ecos de los que luego ha de librarse. Aunque no resulte fácil seguir su trayectoria con tan pocos elementos, entramos en las divisiones con zonas tratadas de distinto modo, que vibran por toque o por signos, ya en el concepto de *horror al vacío*. Incluso pueden incluir el cuadro dentro del cuadro. O aluden con algún título al ilusionismo, a la trampa para el ojo. Desembocamos así en los contrastes, en una dualidad que a veces exalta el color. Y pronto, en desarrollos digamos menores, como experiencias personales traducidas o pequeños poemas.

Son muy densas las relaciones con la literatura y con la música, también en la fase final y a distintos niveles. Formalmente hay ritmos de la una y de la otra. Pero también surgen contenidos, sentimientos similares y hasta una intencionalidad o un carácter sensible común. Con todo ello se expresa, se explica, se exprime Juan Carlos Romano, poseedor de una calida humanidad, de una rica voz, grande y cuidada, en sonidos y en paleta. Por cierto que los tonos, velados siempre como por el recuerdo o la imaginación, muy pálidos incluso en algún caso concreto, parecen intensificarse y hasta contraponerse otra vez en los últimos óleos: *Reposo* y *Plaza de colores*. Donde también logran su mejor acoplamiento los mil y un personajes que conviven en los mundos fantásticos del artista. Cuyos desarrollos solo calificaríamos de surreales en el sentido histórico, en el de los viejos maestros a quienes se considera precedentes, como los flamencos del xv y xvi. O acaso en el contexto más general de lo que se halla, aunque salga de su seno, por encima de las realidades cotidianas.

20 DE OCTUBRE DE 1994

## Galería Caz: Rogelio López Cuenca

Parece conveniente revisar algunos aspectos sobre lo que supuso la introducción de elementos lingüísticos en el terreno de las artes visuales. Desde finales de los sesenta un buen número de autores tratan de aproximarnos a postulados en los que las ideas desplazan a la mera expresión física de la obra de arte. Para Simón Marchán podemos dividirlos en dos grandes grupos: conceptuales lingüísticos y conceptuales empírico-mediales. Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959) comparte con los unos sus recursos fonéticos y las herencias del neopositivismo lógico y la semiología semántica (por ejemplo, de Wittgestein); mientras que de los otros toma, sobre todo, las relaciones del concepto con el soporte y la referencialidad icónica. Sin embargo, habría claras diferencias con los primeros, que provienen básicamente de la naturaleza poética del trabajo y de las materias primas de las que se nutre (los *media*). Se trata de una contraprogramación de los estímulos visuales que recibimos diariamente, con un deseo subversivo (López Cuenca, entre otros, fundó el colectivo de agitación Agustín Parejo School) más cercano al espíritu de las vanguardias iniciales.

Para su debut aquí trae una muestra de obra reciente en la que el deseo de mestizaje actúa como principal elemento de cohesión. No solo recurre a distintos idiomas (francés, inglés, castellano o alemán), sino que apura las relaciones visuales-verbales. La poesía funciona como base de vehículos tan diversos como la pintura —véase *Vivir en los pronombres*, con el verso reinventado de Pedro Salinas como eslogan— o los rótulos publicitarios del impactante *Dichterisch wohnet der Mensch* (lo poético vive en los hombres, más o menos literalmente) como una llamada de atención hacia los mecanismos de pensamiento.

Sobre los hábitos de la percepción y el lenguaje publicitario nos ilustran las cuatro piezas de datas más próximas (1994). *Poésie, Beauté, Passion* y *Absolu* actúan como señales en una primera aproximación para transformarse en palabras-concepto y hablarnos, por último, del procedimiento pictórico con las visibles pinceladas de óleo. A la ya mencionada forma de reprogramar estímulos, se une la efectividad de los *media*. Los logotipos —algunos bien reconocibles— son quizás unas de las más agresivas técnicas publicitarias, concebidas para agredir, captar y luego transmitir el mensaje escrito. En este sentido Dan Cameron mencionó la «semántica posmoderna», término que se adapta bien a una propuesta ecléctica, fundada en el debate de la diferencia, corriente aún no bastante debatida en nuestro país.

Completan la muestra las fotografías manipuladas, con añadidos de pastillas como dimensión objetual que participan del tono irónico, igual que la contundente *Merde pour la poésie* que atiende a las dificultades de lectura. O el mismo título de la exposición, *Write or wrong*, fiel manifiesto del juego fonético y semántico.

3 DE NOVIEMBRE DE 1994

## Galeria Goya: Glauco Capozzoli

La legibilidad y sugerencia, al mismo tiempo, de sus imágenes hacen muy atractiva la obra de Glauco Capozzoli para sectores de público dignos de consideración y particularmente para quienes toman la pintura como un arte sobre todo representativo. En cuyo caso el tema se convierte en uno de los elementos principales del cuadro. No diré que Capozzoli participe de los planteamientos teóricos en torno a los realismos de nuevo cuño, porque me consta que estaba entregado a la tendencia que hoy practica hace bastante ya, por lo menos en la década de los setenta, puesto que aparece en mi fichero una crítica que le dediqué en 1978. Y no ha cambiado mucho desde entonces, aunque tal vez ahora acentúe menos los caracteres mágicos, surreales o misteriosos, sin que la obra deje de producirnos una cierta y moderada inquietud por lo que implica, sin nombrarlo de manera expresa, y conserve también un inconfundible tono poético.

Esta vez su exposición no se limita a la figura, por más que el mayor peso recaiga aún sobre las piezas que describen desnudos femeninos. Pero hay también apretados bodegones de cierto aire metafísico en su quietud, aplicable también a los otros géneros, y paisajes algo más libres, con dicción más suelta, que recuerdan un poco las recientes recuperaciones del romanticismo. Aunque solitarios y silenciosos, debería exceptuar aquí los motivos de Borja y sus alrededores, puesto que, si bien se desrealizan en alguna medida, parecen más apegados a sus lugares de origen. Tómese, por ejemplo, la paleta algo más cálida, frente al frío alejamiento de lo demás, sea cual fuere el asunto. Los interiores con personas (solo uno carece de protagonista) producen una sensación vacía y gélida, de abandono. O acaso de modelos ateridas, puesto que miramos el propio estudio del pintor, aunque un extraño sortilegio lo transforme en claustro de ideas y soledades.

Del entorno neutro y distante saca Capozzoli las carnaciones y algunas notas de colorido más suntuoso, sin exceso. Aunque capaz de enfrentarse a los matices, lo que mejor domina es el dibujo, como un hombre de ese *Quattrocento* que le sirve de apoyo histórico y base de su moderno sentido suprarreal. Lo que actualiza, desde luego, es aquello que describe y no tanto los resortes que usa para presentarlo, es decir, el claroscuro con el que construye sus volúmenes y la perspectiva y los moduladores que proporcionan el ilusionismo del espacio. Conviene volver así a los problemas de forma, a la honda capacidad del dibujante que demuestran varias piezas de línea, unas más apuradas que otras, un par de las cuales, al menos, podemos considerarlas como bocetos para desarrollos mayores. En el mismo sentido súmese la gráfica, los aguafuertes y litografías. Para obtener un conjunto bien resuelto, con su porcentaje de estilización. La suave sensualidad en que se goza trata de complacer a los espectadores, siempre dentro de una dignísima factura.



24 DE NOVIEMBRE DE 1994

## Banco Zaragozano: Rafael Canogar

Puesto que conozco su obra de varias etapas, el poso y hondura de sus planteamientos, debo pensar que los diversos avatares que atraviesa no responden a una fácil adaptación a la moda, ni a ningún otro tipo de oportunismo, sino al talante con que Rafael Canogar (Toledo, 1935) enfoca su trabajo y entiende las funciones creativas. Por lo que en cada circunstancia responde desde nuevos enfoques a las mudables solicitudes del entorno. Afirma Wiener que cualquier propuesta, para que contribuya a la información general, debe decir algo sustancialmente distinto del patrimonio ya disponible en la comunidad. Porque, de lo contrario, solo repetiría lo ya sabido. Supuesto teórico esclarecedor para el artista que nos ocupa, siempre con algo nuevo y hasta inesperado que ofrecernos, del más agudo interés para el período concreto en que lo realiza. A lo que llega, sin embargo, con una notable coherencia en la actitud de conjunto.

Tengo escrito que es uno de los pintores más inteligentes de una generación donde no faltan. Véase la agudeza intelectual de nuestro Antonio Saura, compañero de Canogar en El Paso. Para enfrascarnos en los cambios e inflexiones del segundo, tuvimos aquí una retrospectiva importante en la Luzán, que abarcaba desde los tiempos del grupo, a fines de los cincuenta, hasta 1980. Por lo tanto, vimos al Canogar informal, con la dramática preferencia por blancos y negros que aún reaparece; luego, la crónica de realidad, impregnada de la misma violencia, pero mucho más explícita con sus agresivos tratamientos en volumen; un intermedio colorista, al que siguen lienzos pegados, superpuestos como ahora, que estudian el soporte en el sentido de sobrepasar los límites habituales del cuadro, y lo que colocaríamos, pese al riesgo de las etiquetas, en aquella pintura-pintura cuyo grupo francés extremo se llamó *Support-Surface*.

Aunque podamos confirmar antecedentes en lo anterior, lo que nos presenta el Banco Zaragozano enlaza con cierta dificultad, ya que faltan más de diez años en la secuencia, con series como las de escenas urbanas o las de cabezas, en alguna de las cuales Canogar utilizaba desarrollos en rectángulo y *collage*. Como paso a lo que vemos hoy, distribuido entre 1992 y 1994 si los datos no me fallan, puesto que el catálogo no incluye lista ni dataciones, salvo en las piezas que reproduce. Lo expuesto funciona con superposiciones, aspecto en el que actúan incluso las zonas pintadas —que traen ecos del neoplasticismo—; pero el carácter geométrico del procedimiento —que también origina el formato— con formas regulares de los sucesivos lechos o superficies, se temple aquí con factores expresionistas, como el gusto por el material, por su textura, y los cantos discontinuos y hasta rasgados. Claro que la fuerza no impide la elegancia de recursos y una refinada visualidad. Hay como una síntesis construcción-destrucción.

Quizás cupiese adjudicarle una trayectoria que comenzaría en los más enérgicos choques de blanco y negro, para dar pronto entrada a los recuadros amarillos y rojos, sin que falte un caso de pan de oro. Luego recupera el todo o nada de la luz, los no colores sin más, aunque el último, una especie de frontón, deje aparecer la madera base. Pese a similitudes accidentales o sugerencias, Canogar ha vuelto a los principios no figurativos. Claro que puede ocurrir, como postula Umberto Eco, que el arte, puesto que tiene su propia manera de hablarnos del mundo, no lo haga a través del tema, como una novela, sino a través del modo en que la obra se estructura, manifestando en cuanto a forma las tendencias históricas y personales que en ella tienen primacía. Así sucede con lo que Canogar nos ha traído.

1 DE DICIEMBRE DE 1994

## Pablo Serrano: Mario de Ayguavives

Al amontonar sus piezas del período inmediato, como si las guardase en un almacén, hace el efecto de que establece una continuidad, a la vez que cierra una etapa. Lo cierto es que reutiliza el conjunto, lo enseña bajo distinto enfoque y le da otro sentido. De esa manera Mario de Ayguavives, artista al que pronosticamos desde el comienzo un positivo futuro, replantea los problemas de su objeto ya característico, la caja, y los trasciende en cuanto a forma con una composición global por adenda, y en cuanto a significado, porque las relaciones de continente y contenido se enriquecen ahora con las del espacio que la acoge (nuevo continente) y esa especie de macropieza en la que conviven envoltura y envuelto. Además, el contenido no es solo lo que queda dentro. No olvidemos que el término supone aquello que se comunica: el concepto o la información que se traslada.

El último aspecto resulta bien legible. Ya sabemos que Mario estaba trabajando con cartón y el mismo material le conducía hasta la preferencia por los paralelepípedos. Con una forma sencilla y un substrato sin apenas modificaciones —salvo por alguna pintura o pátina y por los remaches— se le consideraba cerca de un arte del ABC, de las estructuras elementales. Lo he diferenciado siempre, sin embargo, del minimalismo por no encontrarle la imprescindible frialdad, como tampoco lo considero inmerso en el concepto puro, ya que gusta de las manualizaciones y hasta goza con ellas. Sea como fuere, aunque de presupuestos formalmente simples cabe extraer desarrollos casi infinitos, que hubieran permitido al artista seguir en planteamientos similares, opta por liquidarlos, por «museizarlos» en una especie de tropo o imagen de semejanza. A eso alude el título de la muestra, «FMMA» (Fundación Museo Mario de Ayguavives). Que es una instalación.

Toma sus piezas; añade maderas, plásticos de embalaje y algún papel, y construye una gran macla en la que existe una estructuración global y también relaciones internas. Así nos ofrece toda una etapa y abre otra. Por otra parte, alude al museo-depósito, que guarda, como las cajas. Ya se ha ironizado mucho sobre este asunto y acaso no valiese la pena hacerlo otra vez, si no fuese por lo mucho que a nuestra comunidad

autónoma importa en este momento, cuando ventila un posible museo, centro o instituto de arte contemporáneo. Y cuando, sin que se aclare el modelo, ni el proyecto, ni las prioridades, parece que continúan las compras. No será ocioso, por lo tanto, que reflexionemos sobre el tema. Conviene pensar que cuanto se adquiera ha de contribuir a un concepto y ha de explicarnos qué es el arte. E incluso constituirá en sí mismo una proposición sobre arte, una obra colectiva. Pero empiezo a desconfiar de que los responsables políticos entiendan todo ello.

Véanse los problemas concretos del Pablo Serrano, con fondos escasísimos, falta de talleres, de centro de información y hasta de verdadera sala de temporales, ya que la actual, donde expone Mario de Ayguavives, apenas es un pasillo. Por cierto que considero su propuesta como un alegato en favor de quien, en medio de las penurias, dirige acertadamente las escasas posibilidades. Pero, para volver a lo expuesto, se observará que asume una actitud. Excede lo formal para adentrarse en significados, a modo de metáfora.

23 DE DICIEMBRE DE 1994

## Libros: Ángel Pascual Rodrigo

Un viaje, sobre todo si se implica en nuestra trama vital, siempre tiene algo de iniciático, de acceso al misterio. Creo que la Hermandad Pictórica lo entendía así antes de separarse, ya que propuso la imagen de subida a las montañas, sean cumbres exóticas, sean las de nuestro Pirineo. También parece la idea de Ángel Pascual Rodrigo quien, ya sin Vicente, nos presentó una monográfica sobre otro gran monte aragonés: el Moncayo. Fue en nuestro museo, en noviembre de 1990, y buena parte de las notas que apuntaba han tenido ahora su desarrollo, por lo que serán válidos algunos puntos expuestos en el comentario de entonces. De acuerdo con ellos evitaremos confundir que Ángel Pascual no arrancase en su día como «pintor de oficio», con que no ofrezca hoy, tras un perfeccionamiento casi franciscano, cumplida manualización, cuidadosas y notables terminaciones.

Pero no insistiré en su indiscutible profesionalidad. Porque prefiero volver al asunto que arriba se apuntaba, aunque ahora sobre travesías marinas, en la medida en que considero influye sobre tema y factura de los cuadros actuales. Ángel Pascual lleva ya un tiempo establecido en Mallorca. Y no falta quien, con mediterránea perspicacia, nos hable de su navegación, a la manera de antiguos periplos o del regreso de Ulises. Motivo que, por cierto, toca Claudio de Lorena, conocido maestro del XVII al que el artista que nos ocupa cita una y otra vez en la muestra. Fue un pintor que supo servirse de la mitología como pretexto para acercarse a la naturaleza y para adentrarse en matices de luz, cosa que también interesa al nuestro. De quien ya conocíamos antes otras referencias cultas, entre las que resurgen aquí las románticas, las vibraciones impresionistas y las aperturas orientales. Pero añadiríamos que Ángel Pascual va algo más lejos.

Plantea, si no me equivoco, un concepto de paisaje y también los diversos niveles de lectura. En el segundo aspecto no se trata solo de que al estrato formal e iconográfico suceda el iconológico y/o las intencionalidades cuya relevancia no se impone. Más

bien se trata de «sentidos» hermenéuticos, que no se limitan al literal, a lo directamente legible. Admiten la alegoría, por ejemplo, y hasta cierto carácter anagógico lato. Por lo que afecta a su relativo conceptualismo, para detectarlo atenderemos al montaje, a la disposición de las distintas piezas, que separa lo unido de suyo y junta lo disperso. Véanse también los tamaños proporcionales; el espacio vacío, de fondo, frente al que ocupa la descriptiva; los soportes con asunto, en fin, junto a los monocromos abstractos, y los choques de color. Puesto que la iconicidad no es cuestión de grado, el autor parece preguntarse si la pintura, después de todo, tampoco reproduce el mundo externo y solo llega a constituir un espejo opaco donde ese mundo se refleja.

Curiosa actitud, dado que Ángel Pascual Rodrigo no renuncia al predominio de contenido. Tengo escrito ya que su cultura y agudeza le inclinan hacia toques literarios. Pero progresivamente incluso la alusión se hace más pictórica, mientras avanza la visualidad y hasta el perfeccionismo.

12 DE ENERO DE 1995

## Miguel Marcos: Miguel Ángel Campano

Conozco bastante y sigo la trayectoria de Miguel Ángel Campano —me refiero más a la obra que a la persona—, especialmente desde que obtuvo el Premio de los Festivales de Navarra celebrados en Olite el año 1983, si no me fallan los datos. Recuerdo el cuadro que presentó entonces, una nota en la estirpe de Cézanne, en concreto un aspecto de *La Montagne Ste-Victoire*, hecha, sin embargo, con el libre lenguaje de un momento que volvía muy mucho a la pintura. Y recupero esa memoria, porque me parece, con espíritu pragmático, que condiciona o dirige en cierta medida la manera con que quien firma ha de interpretar a Campano. Por lo pronto debo decir que, si bien sale al público en 1969, cuando comienzan sus exposiciones, su presencia se hizo más notable en la década de los ochenta, por haber intervenido en colectivas tan sonadas como «Madrid D. F., 26 pintores y 13 críticos» o «Cota Cero», por limitarnos a unas pocas citas. Lástima que, por causas ajenas a mi voluntad, no pude ver la muestra que trajo a Zaragoza en 1987.

Conservo, en cambio, el certero comentario de Mercedes Marina que también aludía a Cézanne y le adjuntaba la huella de Poussin. Este reflujo histórico que se apoya en el pasado porque, como dijo Malraux, la pintura nace de la pintura y no del mundo externo, constituye una de las características esenciales, para mí, en el quehacer de Campano. Tomo de Calvo Serraller unas frases del catálogo que introducía el ya citado acontecimiento Madrid D. F. «¿Por qué Campano opta por tomar a Cézanne o a Delacroix —se pregunta— como puntos de partida?». Para contestarse-contestarnos que «es casi un problema de identificación emocional, de reconocimiento de una fuerza de voluntad paralela, lo que habita las formas, el surgimiento del color, y la extensión del mismísimo espacio». Más que nada una actitud, una concordancia en el modo de entender los problemas, que se toma como cimiento para plantearse nuevas situaciones. La similitud de motivos resulta secundaria, casi como una excusa, frente al fondo pictórico común.

Claro que podríamos argüir que, pese a todo, esta vez Campano trae algo distinto, que no arranca de ningún motivo histórico como en la inmediata serie poussiniana de *Ruth y Booz*. Cabría plantearse que viene, por el contrario, bien abstracto, con la tinta única, con el todo o nada. De blanco y negro. Pero también aquí resuenan en mi oído ecos históricos inmediatos, de una vanguardia que muchas veces supo renunciar a los adornos en un austero reduccionismo. En su bien conocido *De lo espiritual en el arte* explica Kandinsky que el luto negro —a diferencia de su contrario, que también lo hay— significa el duelo sin esperanza y es como un «nada» sin opciones, como un «nada» muerto después de la muerte del sol, como un silencio eterno, sin porvenir, que resuena interiormente. Aunque quien ahora escribe solo intente subrayar con argumentos de autoridades un interés por lo oscuro, por la noche, por la sombra, tampoco piensa que el negro sea tan fúnebre. Apenas más que el blanco, su contracolor, ambos iguales en valores absolutos.

No lo veo sin vida en las realizaciones de Campano. En cuanto a límite de cálidos y fríos, el negro se puede situar en los dos extremos. Según sus características se convierte en ausencia o suma de todos los colores (papel que no ha de corresponder solo a su antítesis). Con Campano en concreto no lo encuentro frío ni acromático. Más bien le descubro toda clase de matices y texturas. E incluso alguna vez se deja cubrir por un blanco que, como contrapartida, permite adivinarlo. La secuencia grande con formas curvas, la que me aporta mayores sugerencias, ofrece también el repertorio de posibilidades más rico. La de rectas o notas más simples, por el contrario, arrastra reflejos mínimos, aunque con exceso de energía, de fuerza, y lejos del distanciamiento. En este bloque, ya anunciado por un ejemplar del previo *Verano*, reconozco, por ejemplo, con cuanta distancia se quiera, a un Soulage. O a toda esa vanguardia de luz y sombra, como un Franz Kline. Para los últimos compases, en los cuadros pequeños, más rítmicos y formales, volvería de nuevo los ojos hacia el Kandinsky de *Punto y línea sobre el plano*. Se trata de los elementos primordiales para el pintor, de los primeros desarrollos negros sobre el soporte blanco.

9 DE FEBRERO DE 1995

## Barbasán: Pilar Nicolás Vadillo

Su tranquila apariencia, sus tonos suaves —rosas, azules y amarillos emblanquecidos— y la sencillez de sus iconos —alacenas, jarrones, macetas o fruteros— hacen pensar en un carácter receptivo y sensible, en un mundo de natural apariencia femenina, de armónico equilibrio. Que Pilar Nicolás mantiene a lo largo de su mesurada trayectoria, hasta la meta de una pintura inconfundible. En modo alguno le importa admitir estilemas que siempre se atribuyen a su sexo, ya que, por el contrario, los asume más o menos deliberadamente. Y bien está que así sea. Porque conviene, si se juzga oportuno, referirse a pintores buenos o malos, progresivos o tradicionales, más que a hombres o mujeres, aunque cada uno tenga su propio modo de manifestarse. Para cuanto signifique expresión, esa especificidad supone un principio de verdad básica.

Por lo que a Pilar Nicolás afecta, ya la conocíamos en esta su casa. Pero quizás alcance hoy nuevas y más altas cotas, mejores ajustes. Su microcosmos, que llamaríamos familiar o más bien interior, ha cambiado poco, aunque varíe cuidadosamente la manera de ofrecerlo. Siguen ahí las flores de humilde aspecto, como virtudes del alma, aunque acaso recubran y solo dejen ver por transparencia —como las veladuras que agradan a su autora— sentimientos de mucha mayor intensidad. No encuentro en el conjunto, por otra parte, etapas claras, si bien las disposiciones horizontales, más rígidas, enlazarían con lo expuesto en 1989. Continúan los *collages* con cenefas de papel cuyas arrugas semejan las del paño. También siguen las adendas objetivas, de plantas auténticas, junto con otros relieves que propician el aparejo o la pasta.

En orden de concepto, ya que no cronológico, porque todo es reciente, desembocamos en cuadros solo pintados, como las composiciones, más profundas y aéreas también que el resto, con un colorido sutil que permite la entrada de pequeñas notas más vivaces. Recordaremos entonces, con matices, las naturalezas muertas de Pancho Cossío. Que no es referencia desdeñable. Aunque muy pictórica en tales empeños, Pilar Nicolás tampoco abandona los intereses táctiles, de corte experimental, capítulo del que obtiene valiosos hallazgos. Sirven de constantes, en cualquier caso, su elegancia contenida y sus temas. Al fin y al cabo, según piensan los japoneses, colocar o presentar flores es un arte a la vez espontáneo y complejo, con el que se simboliza el ciclo vegetal en conjunto o el de la vida. Pero también, por lo mismo, lo efímero y la materia. Los espíritus sensitivos y afinados, como el de Pilar Nicolás, logran intuirlo siempre.

16 DE FEBRERO DE 1995

## Museo de Zaragoza: taurografía de Bescós y Saura

Incluida en las programaciones de la sala del museo, cuyos desiguales criterios resultan difíciles de entender, casi queda sin relieve una muestra interesante, que recoge el trabajo conjunto del fotógrafo parisino Jean Bescós, aragonés por su origen, y de un artista bien conocido, nuestro Antonio Saura, que fue miembro del Grupo El Paso y es hoy una de las figuras más prestigiosas del país. Bajo el título «Taurografía», con un eco inevitable tanto de «Tauromaquia» como de «Saurografía», se presentan una serie de fotos sobre suertes taurinas, de la que responde Bescós, en muchas de las cuales ha intervenido luego Saura. Aunque ambos se conocen en 1984, su colaboración data de 1987, cuando el pintor hizo el gran techo para Huesca, cuyo proceso seguiría Bescós con la cámara, para dar lugar al libro *Elegía*.

Por lo que al motivo se refiere, me consta que Jean Bescós, que en *Elegía* usa el término *tauromagia*, se ocupa desde hace tiempo de la llamada fiesta nacional —aunque también funciona en el sur de Francia— y que ha realizado estudios acerca de carteles. Sus imágenes poseen una gran eficacia, obtenida a partir de una notable técnica, pero más aún de un ojo nada convencional que descubre aspectos inéditos. Maneja el dramatismo del blanco y negro, con ricas gamas de grises y excelentes calidades, para descubrírnos la soledad en la plaza y la tragedia al acecho. Algunas de las

fotos quedan libres, pero gran parte han recibido intervenciones de Saura. Que nos habla del procedimiento a partir de 1957. Por entonces, en efecto, adquiere relevancia la acumulación de lenguajes, como el fotográfico y el pictórico.

Cabría replantear, en consecuencia, el problema de medios e interacciones entre los mismos, empeño inaccesible a causa del espacio. Adviértase que estamos ante la libertad con que el artista toma una materia previa, ya artística en este caso, con un sistema que inicia el dadaísmo. Saura se hace responsable pleno de los resultados, aunque su aportación sea distinta en su cuantía o superficie según las piezas. También él se limita a los no colores, al juego de contrastes que subraya o completa, que violenta o destruye. Unas veces utiliza la foto como lecho; otras modifica a los protagonistas, como cuando hace minotauro al diestro; alguna apunta la sinestesia del bramido; varias, en fin, dividen el campo entre la escena intacta y la superpuesta. Desata Saura las metáforas y el baile fantástico de amor y odio. El ruedo es luz mientras la muerte ríe.

23 DE FEBRERO DE 1995

## Esculturas de La Caixa en la Lonja

Aunque resulte difícil hoy, de dudosa eficacia y hasta inadecuado con frecuencia, separar los distintos aspectos plásticos por las técnicas o medios, no cabe duda de que el desarrollo de los trabajos en volumen, sean cuales fueren sus límites, ha contribuido a que los conceptos alcancen la claridad y matices necesarios. Recordaremos la propuesta de William Tucker para el que una escultura es «un objeto que aparece inmerso en la realidad global perceptible como un todo separado, es decir, como una figura: sin representar otra cosa más allá de sí misma». Así como que Joseph Beuys afirmaba: «Mis objetos han de considerarse como estímulos para la transformación de la idea de escultura, o de arte en general». Van por delante esas definiciones, pese a los escollos de cualquier tentativa al respecto, porque la muestra de la Lonja se presta a contrastarlas e incluso a un ejercicio sobre el tema.

Estamos ante unos excelentes fondos que proceden de la Fundación la Caixa, que sus mismos promotores califican como «arte contemporáneo», aunque quien escribe hubiera preferido llamarlo «actual», ya que nos hablan de los años ochenta y noventa. La fecha más antigua, la de Schlosser, es aquí de 1982. Sea como fuere, el colectivo logra un nivel ejemplar. Nadie postula ya una exigencia figurativa. Solo podríamos acercarnos en el íglú de Mario Merz, que es una auténtica arquitectura, tomada en sentido simbólico. Puesto que se construye con reciclados, proporciona un buen ejemplo de *povera*, mientras que por su tamaño y potencia se alza como emblema del conjunto. Con sus periódicos, piedras y vidrios nos introduce, por otra parte, en el capítulo de materiales. En una aproximación didáctica para el ICE, hace bastantes años, advertía ya que estos constituyen una de las principales aportaciones diferenciales de hoy. Otras son los procedimientos, los montajes, y el nuevo sentido de espacio que incluyen las instalaciones.

Encontraremos ahora, además de lo indicado, escay y arena (Adrián Alemán); acero (Tony Crag); hormigón, escayola y alfombra (Jordi Colomer); madera (Richard Deacon y Jan Vercruysse); bronce (Günther Förg); cobre, hierro, cemento y vidrio (Cristina Iglesias); hierro (Guijarro y Susana Solano); madera y goma (Pello Irazu), mármol (Anish Kapoor y Richard Long); granito (Bückriem), y barro, sebo, paja, hollín y hierro (Schlosser). Deberíamos separar los *objets trouvés* incorporados, como los maletines de Alemán o, hasta cierto punto, los marcos y pedestales de Vercruysse, vacíos como en una negativa. Algo de objetual, pero lejos del *ready made*, conservan las notas de Tony Crag, junto a la ironía en los trozos de tubos que configuran las «medidas femeninas» de Guijarro, oferta en el muro, aunque no tan pictórica como la de Förg.

Por sus cuidados ensamblajes destacan Pello Irazu y Deacon. Por su sencillo uso de la piedra, en cambio, la elegancia de Anish Kapoor, que conserva una sombra ilusionista en el hueco, y la rotundidad de Bückriem. Aparte de Merz, merecen calificación de instalaciones o de disposiciones en el espacio, por lo menos, la de Cristina Iglesias con distancia entre sus dos elementos, y la de Richard Long cuyos círculos remontan a recorridos, ya no pisables, como sucede con el suelo-alfombra de Colomer. También implica espacialidad el péndulo de Schlosser, de valores simbólicos en materiales no muy comunes. Y resta aún la sugerencia fluida en la fuente que aporta Susana Solano, próxima a la extraordinaria pieza del Museo de Vitoria que vimos en Arco. Un gratificante paseo, en fin, por la escultura más válida de nuestros días.

23 DE FEBRERO DE 1995

## Fundación Pablo Serrano: Pedro Giralt

Tengo tanto escrito sobre Pedro Giralt, he comentado tantas veces su obra a lo largo de casi tres décadas, que he de ponderar una evolución cuyos cambios afectan no solo al artista, sino también al crítico. Y si hemos de plantearnos las coordenadas del momento, estas nos conduce inevitablemente hacia los símbolos. Se diría que resucita hoy —se valora de nuevo— el simbolismo de ayer, porque las afinidades con lo histórico implican preocupaciones contemporáneas. Con uno u otro origen descubro posibilidades iconológicas en las imágenes de Giralt, y no las desvinculo de los factores materiales, puesto que hay correspondencia. A niveles temáticos se mueve, por ejemplo, el título: *Desvelamiento*. Con lo que parece que manifiesta, desvela, tal vez en el sentido del intelecto y hasta en el de iniciación. Quien escribe, no obstante, siempre partidario de la ambivalencia del signo, lo interpreta por igual como el disimulo de las cosas secretas.

En aspectos de forma los cuadros demuestran un gran conocimiento de la figura humana, de su anatomía, y del hecho pictórico en la pasta y en el colorido. Todo lo cual intentará desmentirnos en cierta medida, velarnos, con ataques gestuales y pulsiones, y con unos rejuegos coloristas muy variados, desde el tono plano y cubriente, hasta las transparencias. No resulta menor el espectro, con notas ácidas que recuerdan períodos anteriores —aunque aquí lo más antiguo, de 1993, sea lo más sobrio—, en el seno de un talante medio algo más matizado. Diríamos que Giralt prefiere desa-



rollos cromáticos horizontales, aunque le interesen mucho los valores, problemas de luz, a fin de cuentas, que vuelven a relacionarnos con los velos. Claro que unas veces el icono introduce esos sentidos, como en el arco iris o la luna, mientras otras alude a la memoria, como los arcos que hemos de referir a un puente y a los baños de la infancia bajo sus ojos.

Tampoco los cuernos, tan repetitivos, eluden sus ambigüedades, puesto que pueden señalarnos el creciente lunar (los del toro) o el mismo sol (carnero) y hasta los ramajes chamánicos (ciervo). Como el búho o la lechuza, atributo de Minerva, encarna lo materno, la reina de la noche y lo oscuro. El sexo, en una línea paralela, presentará su propia clave. El verdadero tema de la cuidada serie es el desnudo —desvestido, desvelado— también extremadamente contradictorio. Nos habla de la sensualidad amoratoria e incluso, en zonas profundas, de la degradación, de la caída, sin que esta tengamos que entenderla en el sentido bíblico, sino como descenso al mundo o exteriorización de perspectivas. Por otra parte, en el polo opuesto, se traduce también por el acceso místico. La desnudez supone pureza corpórea e intelectual, moral y espiritual. No solo vanidades y erotismo. Antes del pecado Adán y Eva estaban desnudos y eran suyos, sin limitaciones, el Paraíso y el placer.

23 DE MARZO DE 1995

## Centro Ibercaja: retrospectiva de Zao Wou-Ki

Al referirse a las influencias extremo orientales sobre Occidente a partir del siglo xiv, Jean Roger Riviére pasa revista a los historiadores y críticos que las han estudiado, sobre todo en Italia, desde Berenson hasta Baltrusaitis. Sterling, por ejemplo, relaciona algún aspecto del *Tratado de la pintura* de Leonardo con un texto de Kuo-Hsi en el siglo xi. O apunta las semejanzas de nuestro paisaje monocromo del xv y xvi con modelos del Este. Más tardío y a más bajo nivel, se produce otro impacto considerable con lo que en el xviii y xix se llamaban las «chinerías». Pero seguramente los intercambios anteriores no han sido tan extensos como los del arte actual, puesto que varios teóricos atribuyen el gestualismo y casi toda la abstracción expresiva a influjos presuntos o reales del zen. Cuanto se lleva dicho procede y se entenderá, desde luego, en el contexto de la retrospectiva que presenta Ibercaja del pintor chino Zao Wou-Ki, capaz de darnos una especie de síntesis entre culturas.

Descubre Zao Wou-Ki notas de su origen, que no ha perdido en absoluto. Creo ver, hasta cierto punto, el rechazo de la simetría, en la medida en que pueda detectarse tan cerca del campo informalista; pero principalmente una concepción del espacio como entidad positiva, no como simple contenedor donde las cosas se recortan, sino como matriz de ellas, según nos explica Umberto Eco. Lo que supone la creencia en la unidad del universo, de modo que los motivos se tratan «con un estilo impresionista, confundidos con el fondo». Debo advertir, sin embargo, que Wou-Ki no es tanto un paradigma de lo que nos llega, como de cierto proceso de occidentalización que nos hace más legible el substrato. Y Wou-Ki, que nació en Pekín e hizo

su aprendizaje en la Academia de Hangchow, se instalaba en París en 1948 y adquiría la nacionalidad francesa. Junto a la que recibe el peso y gloria de la *peinture*, como hoy avalan sus homenajes a Monet o a Matisse. Él mismo reconoce que le interesa Francia por el impresionismo.

Se ha establecido para Wou-Ki una trayectoria desde elegantes planteamientos figurativos, hasta una sutilísima abstracción. Aunque la muestra confirme, según creo, que casi siempre mantiene un espacio identificable como paisajístico. Claro que hay matices, ya que se expone obra de 1955 a 1994, y entre las primeras —véase *Ciudad sumergida*— existen mayores dosis temáticas y de impronta signica. Combina la caligrafía de su país con usos de nuestra pintura lírica e incluso de acción como tal, aunque su carácter sea reflexivo, sereno y de entronque con la naturaleza. Sobre la que refleja estados de ánimo en una actitud expresionista decantada hacia imágenes no figurativas; pero con sugerencias instantáneas, de tiempo horario, estacional o atmosférico, más propias del impresionismo. Al que nos encaminan también las vibraciones o pulsiones. La verdad es que Wou-Ki cuenta con un amplio repertorio en recursos de una u otra tendencia: mancha libre, gestos, signos, agarres a modo de emulsión, materia fluida o táctil, cuarteados, goteos o escurridos.

Los grandes formatos subrayan su espacialidad y la importancia rotunda de su quehacer. En el que se proyectan sentimientos sin ruido y sin furia, en la mística de lo que transcurre. Zao Wou-Ki funde dos mundos distintos y distantes, para los que sale el mismo sol y se refleja la misma lluvia sobre las hojas.

20 DE ABRIL DE 1995

## Torreón Fortea y Moldurarte: Francesco Varotto

Sobre la exigencia perentoria, apenas controlable, que una pintura plantea a lo largo de su realización, escribía Jackson Pollock: «no tengo miedo de hacer cambios, ni siquiera de destruir la imagen, porque sé que el cuadro tiene una vida propia...». Palabras que, referidas a la obra de Francesco Varotto, nos llevarán a subrayar un desarrollo espontáneo e incluso los estilemas del expresionismo abstracto. Aunque respecto al último término procedan algunas precisiones, en el sentido de que este artista italiano, que nos llega de Padova, suscita abundantes sugerencias. Rara vez las propone, sin embargo, sobre la base de unas semejanzas formales que solo en casos aislados cabe atribuirle, puesto que más bien evoca con el clima y, desde luego, más por medio de tonos y dicciones que por la línea, inexistente salvo en lo que supone el gesto. Nada tiene de arbitrario el título de la muestra: *En el principio era el color*.

Varotto, cuya poética funciona tanto en la faceta literaria como en la plástica, apunta que el comienzo puede venir de un recuerdo, de una idea de luz o de un sonido que provoque el movimiento inicial o los impulsos de raíz colorista. Por tanto, admite la realidad como punto de partida, aunque luego esta resulte casi indiscernible. En ocasiones diríamos que cultiva una especie de impresionismo expresivo, sin

que ello arrastre actitudes contradictorias. Porque se apoya en una impresión, en un impacto de la naturaleza, aunque lo acople a su estado de ánimo, como propugnan en las culturas orientales. Siente y nos traslada, por concretarlo, la tarde que cae. U otro aspecto del tiempo diurno, estacional o atmosférico, como lo harían las manchas de un Monet tardío. Pero también es posible que Varotto halle, a través de un relativo azar, paralelismos de talante con una historia en su escenario. Y aluda así a Perseo en los aires o a la noche de Medea.

A fin de cuentas se sitúa en el mundo mediterráneo que es, entre otras cosas, el de la mitología, repertorio por el que conocemos mucho más que simples leyendas de dioses lascivos. También explica nuestro entorno antes o al margen de la ciencia. Y discurre acerca de los límites del hombre, sobre sus sentimientos y los arquetipos que los encarnan. Sin separarnos de aquello que nos ocupa, del epígrafe antes citado, pensemos que entre los grandes símbolos está ciertamente el de cada color. El del azul del aire y de las aguas, como ejemplo aquí, el más inmaterial y profundo de los colores, en el que la vista se hunde sin obstáculo, puro y frío, que desrealiza y deshace las formas. Hasta que la tela cubierta de pintura, con su aérea ligereza y elegante liquidez, casi sin orden identificable —informal—, solo en clave de espíritu represente. Y sea en sí misma.

25 DE MAYO DE 1995

## Torreón Fortea: Santiago Gimeno

La diversidad de materiales y un nuevo modo de entender el espacio se hallan, sin duda, entre las características que definen la escultura actual, para diferenciarla de los estilos conclusos. Y a los dos aspectos presta considerable atención Santiago Gimeno, un agudo y serio artista de casa, nacido en la provincia —en Nonaspe—, ganador del VII Premio Santa Isabel y con un amplio currículum de obras y bibliografía. Hizo su última exposición aquí en marzo de 1992. Por entonces utilizaba principalmente piedra de Calatorao, aunque hubiera complementos metálicos y alguna nota suelta de distinto orden, por ejemplo, los pigmentos, que quizá preludiasen el repertorio de hoy. Ofrecía también ideas que luego ha desarrollado, como el regreso a los orígenes, las sugerencias simbólicas, toques de mecanicismo y una poética de lo sencillo capaz de producir, a su vez, formas limpias.

Aunque todas las datas sean ahora de 1995, cabe encontrar inflexiones. En orden de progreso por su desarrollo se inician con la instalación de la zona baja, que solicita un descenso de iniciación. Monta allí Gimeno una especie de *cromlech*, círculo mágico con pilares de hierro. La curva del conjunto parece responder a las bóvedas de la sala, como estas hallan similitud con las bovedillas que coronan las piezas, acompañadas de pequeñas escaleras que repiten las reales. Se llama *Crónicas diarias*, acaso porque recuerda máquinas de uso, sin que desaparezca su misterio sacro, de resonancias prehistóricas. Hay o habrá una arqueología de nuestro tiempo, como

subraya el inteligente texto de Fernando Alvira. Por otra parte, con frecuencia la obra del momento ya no pretende tanto «fabricar» volúmenes como intervenir en el espacio, recrearlo e incluso apoderarse de él.

Arriba, entre realizaciones más sueltas e individualizadas, *Destizantes* conserva aún el carácter instrumental, mientras que el hierro, solitario en el gran cuadrado, se completa con polvo de mármol en ese armario que no desdeña su función de mueble. A partir del cual, como un intermedio, el *objet trouvé* del *Camino de huellas*, casi *ready-made*, insiste en los residuos que produce una sociedad de consumo, rica en desperdicios. Para llegar, aunque ocupen la primera sala, al conjunto que combina la chapa con lino. El oxicorte crea sobre los seis cuadrados del suelo unos signos elementales que luego se estampan para darnos ese conjunto de *Huellas sobre tela*. Gimeno parece seducido aquí por el grabado, por lo que sucede en la superficie de su trabajo tridimensional, que apela al ojo. Es un paso de concepto cuyas expectativas resulta difícil pronosticar, aunque convenza, desde luego, su materialización concreta.

En un trayecto interpretativo el sustrato va desde los minerales —caliza o alabastro— que simbolizan la naturaleza, el alma o el ser libre, hasta el duro hierro de la rigidez, de nuestra inflexible cultura, aunque no olvidemos su ambivalencia, puesto que protege contra el mal al tiempo que puede causarlo. Para hermanarse, al fin, con el tejido que liga los estados de existencia en un plano cosmológico. Los «iconos desnudos», como el cuadrado, la flecha y demás, asumen valores universales cuya descodificación no siempre queda explícita para el mismo que la presenta. Gimeno, por supuesto, sondea los misterios de lo simple, de la economía formal, y los niveles profundos del significado con un lenguaje riguroso que se decanta en las sucesivas propuestas.

23 DE NOVIEMBRE DE 1995

## Torreón Fortea: Miguel Ángel Encuentra

Parece como si Miguel Ángel Encuentra, ya antiguo luchador de nuestro arte, hubiera propuesto una metáfora con su exposición. Así, cuando habla de planetas o cuerpos celestes, traducimos seres humanos que se ocultan, se ponen en el ocaso, para renacer en el orto. Distribuye sus cuadros en tres series: «Eclipses, Espaciales y Penumbras». Tal vez su historia encarna, en microcosmos, la secuencia del universo. Y el atardecer ha sido el suyo, preludio de una recuperada luz cuya crudeza evita, sin embargo, para quedarse en el mundo intermedio. Porque la aventura vital —y la pictórica— había sido negra como la muerte, densa en claroscuros, aunque hoy prefiera el descanso de los grises. Como antes se entregaba a la materia rugosa, táctil, y ahora busca calidades que apelan más al ojo que a la mano.

El eclipse, en cuanto desaparición temporal, supone un suceso dramático e incluso de peligrosos augurios. Anuncia disturbios, enfermedades, pero permite volver a la salud y a la claridad. Los musulmanes, que no toman por negativo lo que se esconde

en la luna menguante o creciente y se ponen bajo el signo protector de esta, consideran las fases del satélite como símbolo de lo que perece y resucita, de los ritmos naturales. También, desde un enfoque psicológico, las mudanzas de aspecto representan modificaciones en la trayectoria del individuo, en su itinerario secreto. Encuentra dirige la mirada a lo alto para ver dentro de sí, para «encontrarse» tras un momento difícil. Lo que de modo inseparable afecta al trabajo artístico. Igualmente resurge y culmina con algo que luego superará.

Una madera redonda —que data en 1994, pero reinterpreta otra de 1968— recuerda su origen matérico, con relieve real. Desde él inicia un proceso unitario que se concreta y apoya en el círculo, forma geométrica limitada por puntos equidistantes del centro, que Encuentra repite con insistentes disposiciones. El interior se llena de texturas siempre distintas que se implatarán sobre sutiles diferencias en los fondos. Estos llegan a producir resonancias surreales, fuera de los parámetros cotidianos. Solo un par de piezas con horizonte explícito quedan algo más ligeras. A lo que contribuye el azul de los cielos. El resto es sobrio en su colorido, sobre todo en las salas de arriba. Puesto que abajo, cuando se abre su opción, resulta un tanto cálido, aunque sin exceso.

Domina, por lo demás, el timbre acuoso de los lavados. Véanse los papeles donde campean tintas sin añadidos, mientras que en las telas se suman acrílicos y hasta medios metálicos. En la factura se manifiesta la imagen como una revelación. Del líquido primario emerge un hombre nuevo, una pintura nueva, más aérea, menos encerrada y trágica. A través del tiempo que marcan los astros y miden los discos terrestres de misterioso aire precolombino, la senda personal y el camino del cosmos buscan la luz, desembocan en ella.

7 DE DICIEMBRE DE 1995

## Galería Goya: Beatriz Guttman

Acerca de Beatriz Guttman, que presenta en Goya una óptima pintura luminosa, llena de color, decía no hace mucho Calvo Serraller: «Su obra, dentro de la abstracción, sugiere siempre presencias figurativas... Utiliza generalmente campos cromáticos homogéneos sin permitir intromisiones tonales de tintes extraños en ellos que hacen coincidir texturas pastosas con matices más sutiles». Palabras que bien pueden servir de pórtico en la medida, nada desdeñable, que los estilemas permanecen. Por que de suyo hemos de entender su lírica y enérgica propuesta como abstracta, vencida al polo expresionista. Por lo que le cumplen, más o menos según los casos, términos como tachismo o *action painting*. Sin embargo, los cuadros se leen sin esfuerzo como paisajes, incluso con la ayuda de una línea de horizonte o límite del cielo. Las manchas acuosas, además, líquidas y fluidas, se mueven libres; pero también contrastan con la materia en varias piezas, unas por el relieve del propio empaste, otras por una suerte de *collage* integrado. Más que por temas se rige, a fin de cuentas, por la «pictorialidad», a la que se subordinan los aspectos descriptivos.

Diríamos que rompe las fronteras divisorias entre la tendencia expresiva y la impresionista, sin que esto entrañe contradicciones. Porque parece arrancar de una impresión (una luz, un tono, un efecto de la naturaleza), pero su factura obedece luego al carácter, al sentimiento. Mientras difumina también la diferencia entre las posibilidades abstractas que se fundan en modelos naturales y las desvinculadas de ellos, si tal cosa se considera posible. Tanto pudiera partir de un recuerdo como de un sueño, de un sitio imaginario o de un impulso afectivo. Así creo que lo entiende Juan Ángel Blasco, cuya exégesis aprecio en mucho, cuando nos habla de «lejanías» en el libro que ha dedicado a Beatriz Guttman. Como para el romanticismo, lo lejano se busca en el tiempo (en la memoria), en la distancia física (duración del recorrido), en lo exótico (alejamiento cultural) y hasta en la representación de espacio aéreo, de profundidad.

Claro que, si bien Beatriz Guttman se halla inmersa en un mundo de orden interpretativo —es crítica de arte, conservadora y secretaria del Museo de Villafamés—, su depurada plástica elige un camino sensible, vitalista y exultante en el color. Manifiesta su rica personalidad, muy valiosa, y su extensa cultura en la limpia elegancia y quizás en algunos influjos de su conocimiento: el que tiene de las vanguardias o de las actitudes de Oriente. Pero incluso aquí, más que el sagrado Fuji-Yama o el acantilado japonés, le importa el lenguaje específico, siempre visual, para el que los lugares solo implican un pretexto. O acaso espíritus de la naturaleza que entran en el alma y expresan sus secretos entresijos.

18 DE ENERO DE 1996

## Museo de Zaragoza: tres propuestas para el Pilar

Si cada obra, como decía Jean-Marie Girard, resulta de la historia estética vivida por su autor, parece normal que los planteamientos de distintos artistas —en tiempos tan informados y ricos en supuestos de libertad— difieran considerablemente incluso para el mismo proyecto. Una vez más lo comprobaremos en el caso que nos ocupa: los bocetos para una *Regina Pacis* en el Pilar de Zaragoza que presentan tres aragoneses. Responden a una generosa oferta de *Heraldo de Aragón* que, con motivo de su centenario, promueve y facilita los medios para que se continúe en nuestro siglo la trayectoria de los que en el XVIII y XIX llenaron la basílica con sus realizaciones. Empresa que ya tropezó con serios escollos en una tentativa inmediata; pero que ahora, con el mecenazgo, la experiencia y algunas dosis de estrategia pública, puede llevarse a término.

Quizás se haga difícil elegir uno de los trabajos, en la medida en que son muy diferentes. Por eso abre este comentario un pensamiento sobre la diversidad. No participé en la primera etapa del concurso, por llamarlo así, cuando se invitó a los tres de los que había de salir el nombre definitivo. Tampoco intervengo para nada en la decisión, que parece se ha producido ya o está a punto de producirse. Creo, por principio, que el Pilar necesita pinturas actuales y lamento que no se hayan concretado hasta hoy. También pienso que, si existe contraste de opiniones, nunca se justificará arremeter contra propuestas de por sí valiosas, sino que se deben plantear opciones. Para

este problema concreto, por ejemplo, que alguna entidad asumiese la segunda bóveda y hasta una tercera. O que se convocase un nuevo concurso para esas posibilidades. En la idea de firma única han de contar los enfoques que aporten los varios organismos implicados.

Dada mi relación múltiple con ellos en un plano profesional, renuncio a descubrir preferencias. E incluso me inhibiré en lo que pueda acordarse por el pleno de la Academia de San Luis cuyo informe ha solicitado el Cabildo, como el de San Fernando de Madrid. Tampoco me pareció oportuno, como crítico con largo ejercicio en *Heraldo de Aragón*, representar de modo alguno a la Universidad, pese a ser uno de sus especialistas en arte contemporáneo. Tengo, además, absoluta confianza en quienes han sido designados para la comisión por las instancias que toman parte. Solo como adenda informativa recordaré otros planes para pintar bóvedas en nuestro templo y el rechazo público que se obtuvo al exponer los diseños correspondientes. Antes se había pensado en Dalí. Y después en una *Reina de la Hispanidad*, para la que envió un magnífico boceto la dominicana Ada Balcácer. Sin que ningún sistema diese frutos. Porque no es fácil. De modo que conviene tener en cuenta los datos previos para el mejor desenlace, siempre deseable y posible.

Queda dicho que no procedería seleccionar aquí un candidato. Los tres merecen mi respeto por sus currículos y, ni desde este ángulo ni desde las realizaciones, espero inconvenientes. Aunque pudiera haberlos, muy respetables, desde bases ideológicas, de adaptación física o de talante al espacio y de orden espiritual. En uno más que en otro, sin que se intente individualizarlos. Dentro de lo que se exhibe da apariencia de menor oficio, de factura más pobre, lo de Santiago Arranz; pero diré, en su defensa, que juega otro papel, de concepto, con mucha modernidad implícita en sus guiños que van desde el aire de un *Beato*, hasta reflejos de *brut*. Jorge Gay, en cambio, se asienta en un gran dibujo, con mucho efecto claroscuro, y sus ecos son clásicos, como el muy reconocible del *Juicio Final* de Miguel Ángel, ahora con día y noche, abajo y arriba. Es sólido y convence con su gran estilo y su mano diestra. Por lo que a Pascual Blanco se refiere, seguro y asentado al componer, tiene el don de la forma y estudia como nadie los cuerpos. Compatibles con la dulce afabilidad de la Virgen. Ha hecho un espléndido trabajo y sus colores, más amables que de costumbre, responderán bien si se elevan a definitivos. Tres alternativas, en fin, con dignísimo nivel, cada una según el modo en que el pintor entiende —define— el arte.

1 DE FEBRERO DE 1996

## Antonia Puyó: Carmen Calvo

Las obras de envergadura, hechas con pequeños elementos en orden riguroso, evocan una instalación de museo, como si fuesen restos arqueológicos clasificados. Aunque la propuesta de Carmen Calvo, más cálida y accesible, en vez de plantearse una memoria colectiva a través de piezas encontradas o procedentes de excavaciones, re-

coja vivencias de la propia artista, puesto que su espíritu permanece en las cosas materiales. De algún modo, sin embargo, como advirtiera el evolucionismo, los avatares o el trayecto del individuo (la ontogénesis) repiten el proceso seguido por la especie (filogénesis). Quiero decir que los recuerdos de la autora tienen cierta validez global, bastante para permitirnos interpretarlos, reconocerlos o hasta reconocernos por semejanzas vividas. En el *Autorretrato* de Carmen Calvo, por ejemplo, el atlas encarna los estudios de la infancia, como los pinceles y brochas o la caja de colores, el oficio de hoy o las etapas de su acceso.

Claro que no se limita a problemas argumentales, ni se queda, con la tan común autobiografía, en el campo de la metafísica más o menos imperante, según palabras de Umberto Eco. No todo lo que trae, por otra parte, obedece al mismo sistema. Entre lo más antiguo, hallaremos *Materias* (1991) que contrapone el plomo y el barro cocido, tan característico este de Carmen Calvo. Da cuenta así de los intereses que el título enuncia. La mayor parte se distribuye entre 1994 y 1995; pero *Dejo huella*, de 1995, con esa especie de macarrones parece testigo de un período anterior. Ya vimos en Zaragoza, en su primera exposición de 1984, desarrollos vermiculares, junto con un acento lingüístico, el de sus *Escrituras* entonces, del que no conviene olvidarse. Si bien domina ahora lo objetual, que puede entenderse en tres conceptos: el de función, el de la pura forma y el simbólico. O bien, en un terreno plástico y sin que se pretenda traducir literalmente: de la presencia en sí, de la silueta y de la imagen o del carácter representativo. Véanse los tres niveles en *No se lo digas a nadie* (el guante real, los numerosos recortes y las sombras ilusionistas).

El aspecto descubre la función y esta define al instrumento que la ejercita. Sea como fuere, el objetualismo de Carmen Calvo se acerca más al *objet trouvé*—residuo en este caso, resultante de lo que pasó— que al ready made. Sobre todo porque se integra en un conjunto, en un *assemblage*, aunque más que composiciones, cuando dispone con tanta pulcritud, hablemos de simples adendas. Sin que al seleccionar desdeñe el colorido o los atributos formales, Carmen Calvo jerarquiza sobre todo con el sitio que cada componente ocupa sobre el plano-base. Este, por cierto, propicia una visualidad frontal y pictórica—que el fondo refuerza—, y que lo constituyan volúmenes adosados o libres, mientras que los bodegones se apropian del espacio y se auto-declaran tridimensionales. Ambas alternativas pueden compartir principios matéricos. En cuanto a la lectura como símbolos, en fin, debo creer que no se trivializa el término porque lo apliquemos a cosas cotidianas. Lo que se requiere, según Gilbert Durand, es «homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador».

Consideramos la imaginación como una potencia dinámica que transforma lo percibido, copia del natural, para trascenderlo. Así, los fragmentos de Carmen Calvo y la suma que los relaciona superan la naturaleza del signo y adquieren un espontáneo poder de resonancia. Las experiencias personales, los variables estados de ánimo—de la ternura o la sensualidad a la ironía—, se elevan hasta una validez generalizable que podemos leer y compartir.



8 DE FEBRERO DE 1996

## Luzán: Gonzalo Tena

Su aspecto lúdico, burbujeante, en paralelo con la directa y aguda visualidad de las obras, bien pudiera servir de vehículo para que emerjan los niveles profundos, conscientes o no por parte del artista. Los motivos, como ilusiones en un teatro mágico de ultravioletas, son también trazos efímeros, estrellas fugaces en la noche. No sé por qué, pese a la supuesta ligereza de unos personajes que recuerdan al cómic, quien escribe piensa en espacios misteriosos, en cielos cerrados, en criptas o cavernas, en aguas sin brillos ni reflejos. Acaso el negro de los fondos sugiere tales cosas. Nada casual, nada aleatorio, nada prescindible. Esa ausencia o suma de todos los colores, ese silencio cromático, nos remite al secreto; pero no, en cambio, al espíritu tranquilo. Hay aquí una especie de violencia primitiva, aunque no ingenua, y tal vez un punto irónico y más o menos siniestro. Descubrimos un hambre ignoto, casi metafísico; tensos lazos que unen o enfrentan y combates que acercan o destruyen. Más por las luchas que por las superficies donde se sitúan trae a la memoria algún tema goyesco, tan cruel como el de aquellos garrotazos.

Señalaba Kandinsky que el negro simboliza la muerte, acorde con la línea horizontal. Ambos reducen el sonido a la mínima expresión y arrastran un carácter frío incontestable. Conviene, sin embargo, plantearse cierta bipolaridad en los signos. Estamos ante la contrapartida del blanco que también se reconoce como helada desolación y luto. Pero el duelo abrumador reside en la oscuridad completa. De ella sale el proceso configurativo, como un fogonazo. De la tierra materna y del agua nutricia se extrae el hombre; de su carencia, del caos, la luz; de la materia, la forma que define. Gonzalo Tena incluso saca físicamente sus agonistas del soporte: los talla en la madera, los graba en la piedra, los pinta, casi como una incandescencia de color, sobre el lienzo o el papel. Lecho negro, con indicios de calidad matérica en los dos primeros casos y con ordenado toque en las telas. El excelente montaje de agrupamiento, con un aire decorativo, subraya los distintos bloques. Que corresponden, en cuanto al asunto, a tres series: «Ósea, Pelea y Family life».

La primera traslada sus huesos a otras posibilidades y ya hemos aludido a la segunda. La última es la más cuantiosa. Aseguraba el ilustre burlador no hacer caso de problemas de familia. Pero las relaciones paterno o materno-filiales se encuentran siempre en la base de la creación. El padre alcanza su grandeza representativa en los mitos de los orígenes. Anuncia el renacer; es luz y vuelve a la luz; surge de la tierra sombría —madre— o del océano tenebroso: del negro envolvente. Y aunque el empaque de los arquetipos parezca ajeno a Gonzalo Tena, a sus dibujos que simplifican fases inmediatas, a sus coloridos y a su ingenio más bien sarcástico, queda dicho que, a través de todo ello, permite sospechar problemas de calado, bastante pensamiento y no tan sencillo. Hace algún tiempo ya que plantea reflexiones argumentales. Tras el Tena de los lejanos principios reduccionistas hubo un paréntesis transicional al que siguieron propuestas o enigmas que conducen hasta los de aho-

ra. Y hoy, por debajo de la gracia libre, del ágil desarrollo, del impacto que entra por los ojos y del sentido del humor, algo, como siempre que se sobrepasa la realidad, nos provoca e inquieta.

22 DE FEBRERO DE 1996

## Palacio de Sástago: Julián Borreguero

Los veteranos luchadores de nuestro arte deben conservar siempre un sitio en el corazón de la memoria. Con todo el respeto que merece un largo quehacer, como el que a Julián Borreguero le permite ofrecernos una retrospectiva de 1959 a 1995. No entenderíamos otra actitud que la de consideración a su prestigio, aunque se admitan, por supuesto, la mesurada divergencia o los matices. No, en cambio, las intemperancias verbales de quienes, con equipaje muy corto aún, no valoran lo sucedido en el campo de la pintura —y hasta en el histórico— por prejuicios inamistosos o de grupo. Pero basta ya de avisos a navegantes despistadillos y críticos improvisados. Pensemos solo en la trayectoria de Borreguero, rica en variantes y sólida en permanencias, con unas características que tipifican su obra como identificable y hasta inconfundible. Su gusto expresionista en forma y color tiende al barroquismo acumulativo que cursará, según convenga, con la pasta, la maraña del trazo-gesto o las superposiciones de manchas o arrastres.

Sigo atentamente su camino, con diversos comentarios, al menos desde 1963 y hasta 1972. Y como prueba de mi convencimiento presenté una de sus carpetas gráficas. De modo que mantenía en el recuerdo bastante de lo que ahora expone en el ambiente de Sástago. Lo apoya un buen catálogo, de los que no abundan, con valiosas colaboraciones entre las que destaca la de Alfredo Romero por su utilidad para adentrarse en los sucesivos períodos. El montaje individualiza dos secuencias, retratos —una miniantológica de por sí— e *Iber*, y dispone el resto por cronología, a partir de las salas de la derecha. Iniciaremos la visita con el interés por la materia que Borreguero descubre en 1959, hasta atemperarlo en el mural de 1960, tan solanesco como *Tribu*, pero menos denso y más luminoso en el colorido. Tras otros intermedios de paisaje urbano, género de la mayor importancia para él, llegan las dos piezas de 1963 seleccionadas de la serie «Blancos», muy cercana al abstracto, donde parece cumplirse aquella síntesis que propugnara el Grupo Zaragoza.

Por entonces escribí sobre el proceso de *abstractización* en el paisaje, puesto que el suyo se desprendía poco a poco de los detalles descriptivos, aunque sin perder por completo el contacto con lo real. Marcha —decía— hacia un enfrentamiento de luz y sombra, cortado en planos netos, con el que consigue una suerte de trágica trascendencia. En el mismo año desarrolla arabescos lineales (no olvidemos que las plumillas de *Iber* andan por 1961-62 y que desembocan en el *Toro* de 1964). Pero acaso quede un eco informal en notas como *Buda* (1964). El mismo Borreguero pensaba en las nuevas figuraciones como resultante de técnicas ensayadas por el abstracto, aunque creía superado este. Surge entonces el procedimiento de las plantillas y el pulverizador que hallamos desde 1965, hasta llegar a la colorista monografía de *Marruecos* (sala del

fondo) que dio al público en 1970. El sistema propicia un recorte de siluetas casi ilustrativo o publicitario, no lejos de ciertos recursos del pop. En 1971 realiza una importante antológica, aunque en lugar impropio. Allí estuvo el notable *Albarracín*, junto con previas notas negras y posteriores dorados o azules.

Alterna edificios y figura humana hasta los ochenta. Pero hay luego una brusca interrupción. De la que se recupera con efectistas *contratipados* de luz hacia 1991, con agudos tonos en los últimos compases, en 1995. Su cabeza no ha olvidado el oficio de dibujante y de pintor, sean cuales fueren las circunstancias. Hoy es siempre todavía.

29 DE FEBRERO DE 1996

## Museo Pablo Serrano: Antonio Chipriana

Dentro de su generación Antonio Chipriana es, sin duda, uno de los artistas más considerables. Cree en lo que lleva entre manos, trabaja mucho, le inquietan los contenidos, tiene condiciones para manualizar, procura informarse y realiza, en fin, con verdadero empuje. Evolucionan a saltos, pero sin caer en el vacío de la arbitrariedad. Las dos últimas veces que le he visto, ambas en 1994, optaba ya por una especie de instalaciones. Me refiero a lo que expuso en la colectiva de la Sala Arte Joven y a la individual de la Escuela, sobre todo a la segunda donde ya dispuso un conjunto en el que, sin embargo, las piezas eran válidas por separado. Entonces, como ahora, descubriría muchas referencias, puesto que bebe con avidez de cuanto encuentra interesante. Actitud que considero positiva. Propuse, junto a influjos más próximos, el de un Bruce Nauman, de igual modo que el mismo Chipriana cita hoy a Beuys, para quien sus objetos deben considerarse como estímulos que transformen la idea de escultura, es decir, para quien importa preferentemente el concepto.

Imperativos de urgencia e inevitables límites me impiden un desarrollo tan amplio como desearía. Porque esta es la muestra más rotunda que hasta el momento le conozco a Chipriana. He de prescindir de cierta proporción descriptiva, para no quedarme sin valoraciones, que podrán no plantearse como eje de la crítica; pero resultan imprescindibles en un caso de interés emergente, para el que se impone el testimonio. Tanto más cuando ciertas instancias y no pocos reaccionarios, aunque estén de vuelta sin haber ido a ningún sitio, se empeñan en sepultar todas las vanguardias. Pues bien, los montajes de Chipriana —y las acciones, si las hubo— entran en ese campo, que aún debe suministrarnos bastantes consecuencias. No sé en qué medida se realizó *happening* o solo lo implican las escenas en su contexto. Lo que encuentro son tres espacios, puesto que podríamos considerar como primero el casi vacío con el cartel. Los otros dos serán ese laboratorio, al que no encaja mal lo de *Cleaning Room*, y la nave grande a la que adjudico mejor el título *Now*, con algo de ciencia fantástica, de mística y de miedo a lo ignoto.

Del principio aprecio particularmente el silencio que conduce al ser. De la habitación más objetual, su carácter y lo ambiguo de las cosas. Pero es el tercer bloque el que más convence, con el uso de la luz que unifica, si bien las obras no han perdido aún

su independencia e incluso parecen, por lo menos en parte, realizadas sin objetivo unitario. Captan y transmiten, desde luego, aunque con distintos niveles de facilidad para su lectura. Tienen poder imaginativo y enjundia física.

7 DE MARZO DE 1996

## Caja Rural de Huesca: Rosa Gimeno

Limpia en perfiles y rotunda en volúmenes, la obra de Rosa Gimeno respira cierta *objetualidad*, a la vez que un aire humano del que participan las cosas e incluso las figuraciones animales. Lo que trae un remoto eco metafísico. No hay que confundir, sin embargo, esa especie de animismo con las actitudes que descartan representar en favor de la simple presentación. Esta zaragozana, a quien fuera de notas sueltas no vemos desde 1986 (en Sástago) rechaza un encuadramiento por el medio que utiliza. Lo más suyo es la escultura; pero tienen aquí mayoría los dibujos con barra compuesta y pastel, hacia los que entenderíamos como paso la *Fuente* que relaciona lo pintado y el bulto real, para que el segundo aspecto (primero en orden lógico) proyecte su doble (su apariencia) sobre el muro. Las sombras constituyen el verdadero núcleo de la muestra y, si sustituimos el signo de forma por el simbólico, conviene decir que como arquetipo implican no solo lo que se opone a la luz, sino también la imagen misma de lo seres, su esencia sutil, su segunda naturaleza.

Lo oscuro, la umbría, es uno de los principios vitales y en muchas culturas se identifica con lo femenino. Rosa Gimeno, en la que adivinamos un conocimiento histórico considerable, alude al pasado de manera consciente. Por ejemplo, se autorretrata como llave de modelo medieval, aunque sobre diseño y con terminación de hoy. En un juego de palabras da la clave del hombre —la mujer— medida de todas las opciones, que a la vez abre y cierra, que sirve de puente entre lo sombrío y lo luminoso. Según glosa de Loeffler-Delachaux, formula el enigma, apunta hacia el acceso difícil, hacia el misterio a penetrar. El análisis de la autora recuerda que cada planteamiento responde siempre a la experiencia de la propia vida, aunque lo expongamos mediante cita de una etapa para la especie en conjunto. Como sucede con el sabor rupestre de la siluetas, afines a una magia de simpatía en la que poseerlas implique dominio sobre el mundo externo. No faltan las astas o cuernos del poder antiguo y celeste, aunque en el tono relativamente humilde del rebeco.

La descripción de los irracionales habla de fundamentos instintivos, contrapuestos a la pura inteligencia pensante; pero se materializa por sus límites, en concepto, como pudiera servir para un rito de caza o fertilidad. Aparte de la pieza doble, en espacio de la sala y pared, encontraremos un relieve que traduce las cabezas, ahora de perros. Estas conviven con un orden cercano al museo de arqueología. Lo que nos remitirá a los recipientes sobre papel, ante los que no olvidamos el carácter ancestral de los alfareros, creadores que informan la materia. Las propuestas se responden, ya que existe un bodegón de hierro, bronce y cerámica, por lo tanto, de lo que llamaríamos escultura, aunque subraye su existencia por sí, no solo ilusoria, reproductiva. La naturaleza

muerta de esta clase, en cuanto proporciona sentido en el marco de su cotidianeidad aparente, alcanza la plenitud de posibilidades entre parecer y ser. Una de las varias tesis sobre las que debemos reflexionar ante la pulcra, refinada y sensible factura de Rosa Gimeno, tan rica en sugerencias y significados.

11 DE ABRIL DE 1996

## Caja Rural de Huesca y Moldurarte: Teresa Ramón

El azul, la nota más profunda y sutil de los colores, se impone todavía a la mirada. Que se hunde en su pureza, en el viento que camina o en el denso líquido primario. De manera que oros y fuegos son solo arena donde las olas rompen o encendida luz de cóleras celestes. Pero también ahora, junto a los espacios y a los elementos, el plano pictórico desarrolla su cualidad específica, desde la forma al símbolo. Al fin y al cabo el término abstracción lírica designaba la pintura del signo —sentido más preciso que el de carácter globalizador para el colectivo no geométrico— y las dos palabras confluyen en la obra de Teresa Ramón, al mismo tiempo poesía y conjunto de señales secretas pero decodificables. Recordaremos de esta cumplida oscense, como última individual en Zaragoza, aquellas *Bellas y bestias* en horas azules de hace un par de años. Primero eran los monstruos de un temible subconsciente; luego, la atmósfera luminosa y el mar, la sombra de Picasso y el placer palpitante de Matisse. De los que aún quedan algunas parejas o arquetipos, inmersos en el gran substrato del Mediterráneo, cuna de antiguas civilizaciones. Se completa un descenso iniciático hacia el Sur, donde la memoria de la especie refleja, como un espejo, la de la pintora. O viceversa.

Adivinamos episodios concretos de su propia vida convertidos en pictogramas, junto a sedimentos de remotas culturas o imágenes en que la historia puso su carga de significado. Coexisten un ordenador o un teléfono de nuestros días con la omnipresente diosa *Tanit* cuyo influjo recorre el mundo arcaico, las cuencas orientales, las riberas marinas hasta las costas de Tarsis. Está cerca de la *Astarté* sirio-fenicia, de la *Ishtar* babilónica con su copa y su anillo —las connotaciones de este cambian para la autora— y hasta de un origen común para *Afrodita* y *Venus*, aunque no haya que confundirlas entre sí y la dos últimas separen sexo de maternidad. Por otra parte, los iconos, que en la suma traen una resonancia precolombina, descubren, si se analizan individualmente, ancestros de otras áreas: ruedas solares, cruces, peces, tipologías fálicas, antropomorfos, ojos y manos. Abundan los contenidos bilaterales y de correspondencia. Incluso la misma *Tanit* tiene en sus líneas maestras una curiosa semejanza con la inicial-logotipo de los anarquistas. Y varias veces aparece en *graffiti*.

Es mucha la modernidad de concordancias en la artista, de respuestas entre ayer y hoy, de conocimiento culto y mestizo que se dirige a la cabeza y al corazón. Pero también de honda plástica en sí, de superficies cubiertas de colores, por encima de los argumentos y en una insoluble coherencia. Narra, desde luego, aunque cualquier poso descriptivo ceda ante el medio, ante el vehículo. La mancha aérea, excelente logro de su nueva etapa, armoniza con zonas y hasta cuadros completos en los que triunfa el

horror al vacío, porque los ya citados signos avanzan hasta llenarlo todo. Nada arbitrario, no obstante, porque siempre responde a la solicitud representativa y pictórica. Las unidades parciales, legibles en detalle, se convierten en un campo donde importa el efecto visual del bloque más que los componentes. Identificaremos aún representaciones solares o lunares, de poder o de fecundidad, deidades que muestran su enojo en metáfora, que imponen difíciles pruebas a los humanos, junto a la oculta tristeza, el dolor solitario y la misteriosa dulzura manifiestas en el colorido, en las figuraciones esquemáticas y en el modo de plantearlas. Hablamos de pintura, de rotunda pintura.

9 DE MAYO DE 1996

## Lonja: José Luis Lasala

Conviene decir, como aviso a expertos de nuevo cuño y artículo único, que José Luis Lasala ha sido y es persona muy significativa en nuestra cultura. Estuvo en el inicio del Grupo Intento y entre los fundadores del Azuda de cuyo seno saldrían no pocos hitos de nuestra vanguardia en los setenta. Durante cierto tiempo ejerció la crítica con profesionalidad y agudos enfoques en el *Andalán* de tiempos heroicos. Ha hecho ilustración de libros y revistas, carteles, fundas de disco, escenografías y otras disciplinas aplicadas. Y nadie ignora —supongo— sus responsabilidades hoy en Ibercaja. Por su parte, quien escribe, que aprecia en mucho esa contribución conjunta, sigue su trayectoria desde el comienzo. Como parece oportuno establecer diferencias, añadiré que en el repertorio bibliográfico de José Luis Lasala figuran 33 artículos a mi nombre. Lo que avala un largo y atento análisis.

He comentado sucesivas exposiciones suyas, la última individual en 1990, si no me falla la memoria, aunque no falten posteriores presencias compartidas, como la de pintura-pintura aragonesa en 1991. De la que procede acordarse, puesto que Lasala recupera ahora, aunque con distinta actitud, o reflexiona sobre algunos de los principios reduccionistas en el planteamiento extensivo, intenso, insistente, definido y de fuerte impacto que hace en la Lonja. Cabe aplicarle la conocida frase de Louis Cane: «La pintura es (entre otras cosas) un cierto tipo de relación con el color». El mismo Lasala declaraba, aunque no tengo delante las palabras concretas, su interés por las superficies, por los nexos entre lo pintado y esa especie de relieves con maderas o diversos añadidos. Aunque las referencias a paisaje e incluso el espacio lo diferencien ya en gran medida de un puro *support-surface* a la francesa (límite estricto de la pintura-pintura) que se centró en los lazos entre la «epidermis» del cuadro (labor del artista) y la carne del mismo, el soporte, «ni muerto ni pasivo», como escribía Joaquim Dols.

Su visualidad nada fría, por gracia del colorido, aleja a Lasala de una tentación *minimal* propia del pasado. Claro que en la obra expuesta, que se sitúa entre 1994 y 1996, hay ecos de varias etapas anteriores, remotas o próximas. La actitud por completo plástica de los citados movimientos no fue incompatible con cargas conceptuales, filosóficas o políticas, de un carácter dialéctico y posestructuralista. Hemos de supo-

ner que respondió a unas circunstancias y tiende a difuminarse una vez desaparecidas estas. Sea como fuere, los motivos de arquitecturas cuentan con precedentes inmediatos. Véanse las primeras notas (a la derecha) en las que arcos o formas regulares remiten a lo constructivo; pero se suma la materia, no solo las tablillas o el cartón, sino también la rugosidad táctil de la cal con sus blancos y hasta con los azuletes populares, que luego derivan hacia los amarillos. Estos compases, densos y matéricos, resultan más aborascados y tienden progresivamente a simplificarse. Como disminuye la importancia de una factura cuya huella permanece en el cuadro.

Puede aludir a su lugar geográfico, más como posible recuerdo que por ninguna veleidad descriptiva. O a un tiempo estacional, como en los meses que se identifican por sus tonos, y hasta atmosférico. O simplemente a un color, de cosa o por sí mismo. O asociarse con un personaje, con un sonido, con un estado de ánimo, si el título no proviene de sugerencias posteriores. No obstante, hay una trayectoria propia, por encima de lo argumental, que lleva hacia el orden, hacia composiciones menos dinámicas y más claras, hacia la unidad, casi hacia el monocromo, aunque siempre conserve matices por zonas, incluso en la serie volcánica roja donde, como en otros casos, pinta las maderas para integrarlas. Al avanzar se hace más sencillo, más refinado, más neto. Sin que se rompa la propuesta unitaria, el acorde que llena las naves de la Lonja.

13 DE JUNIO DE 1996

## Facultad de Filosofía: Esmaltearagón

Al compás de los tiempos, de las tendencias y de la «metafísica imperante» —como dice Eco— evolucionan también las que se conocen como artes aplicadas y en concreto los esmaltes. Esta colectiva viene a confirmarlo. Pocos de quienes exponen se inclinan por el protagonismo tradicional de las técnicas. Más bien usan sus recursos como vehículo de la propia creatividad, para lo que cabe leer como escultura o pintura —acaso abstracta e informalista— propuestas con otros medios. Compruébese que escasean los campeados y que apenas hay algún tabique de alambre. Incluso quien escribe pierde el prurito de la terminología que antes se apoderaba de algunos de sus comentarios sobre el procedimiento.

Descubriremos aquí notas que definen la peculiaridad de cada uno, casi con carácter estilístico. Participan 10 autores con un total de 24 piezas entre murales y volúmenes completos. Interesa mucho algún original grande, como el de María Pilar Castellano, sobrio, pulcro y rotundo. O la cuantiosa presencia de Clara Castán, con obras de pared y en redondo, a base de ondulaciones o arrugas en la plancha. También la espacialidad de Pilar Ibáñez, a la que suma esa especie de platos colgantes; el sabor lúdico de José Manuel Gárate que combina, en un caso, la madera; el riguroso equilibrio de Gloria Sánchez entre contorno y forma; el contraste motivo-fondo en Jesús Segovia; el juego de calidades y hasta de materiales que presenta Pilar Sanz; el tratamiento en aguas de Carmen Alaiza; el desarrollo sobre hierro de Mariela García Vives, y el vaso de María Mateo.

Un pequeño panorama, en fin, bastante significativo. Nos llega por iniciativa de Esmaltearagón que se inscribe, como es sabido, en la Asociación de Artistas Plásticos Goya. Cumple su propósito de presentarnos la especialidad en vivo y en directo.

27 DE JUNIO DE 1996

## Fernando Latorre: Jorge Girbau

Cualquier obra en volumen, por encima del tema si lo tiene, constituye un objeto en el espacio. Dentro de esta línea recordaré que Baudelaire, cuando en tono irónico considera aburrida la escultura de su tiempo, la califica así porque solo presenta cosas, de modo que una silla hecha por el escultor es precisamente una silla en la que todo el mundo tiende a sentarse, hasta que el guarda del museo nos advierte de que descansaríamos sobre una pieza artística, mientras que a nadie en su sano juicio se le ocurre ponerse encima de un cuadro. El comentario del poeta y crítico, recogido por Félix de Azúa, me viene quizás a la memoria porque la instalación de Jorge Girbau está compuesta precisamente de doce solemnes sitaliaes. Con ellos alude —lleno de guiños y nada susceptible, por tanto, de aburrimiento— a la *Cena* de Leonardo en el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán. Sobre ese asunto volveremos más abajo. Por ahora priman los vínculos con lo objetual, también rico en sugerencias.

Se trata aquí de aspectos más sutiles que el *ready-made* o el uso del *objet trouvé* en un ensamblaje, tan caros al dadaísmo o al surrealismo. Estamos ante una sillería, puesto que la palabra define un conjunto de asientos con criterio o estilo común. Pero no está estructurada como esos muebles suelen plantearse. El parentesco se halla acaso en la forma y hasta cabría remitirlo a la función. En la que con frecuencia se sitúan los límites para que algo sea lo que es. Claro que nadie va a servirse aquí del utensilio. Por lo que la referencia será simbólica en cuanto alude a una realidad distinta: cita la *Cena* de Leonardo, punto de arranque para una propuesta significativa propia. Con lo que volvemos al problema descriptivo. Girbau presenta esculturas que representan sillas. Y lo son. Además, vistas como tropo, encarnan a los apóstoles que las ocupan en el modelo. E incluso, salvo para el caso de Judas, feliz en su humor, Girbau añade una cara, una «persona» que en su origen equivale a máscara, término que a su vez, en buen castellano y desde el siglo xvi, significa imagen de un rostro.

Por ahí anda Pedro de Sancristóval en el catálogo. Quien explica igualmente el proceso de construcción, extracción y restitución, aunque este escrito no lo traslade literalmente. Girbau trabaja con plancha de hierro. Con ella configura los bloques, luego retira materia —corta o excava—, y la restituye, por fin, en una especie de *patch-work* cuyos trazos de soldadura dan rasgos semejantes a los de una máscara funeraria o teatral. El carácter de escena, por cierto, importa mucho en las instalaciones, colectivo al que pertenece nuestro caso. Cabe relacionarlo, desde luego, con la manera de componer en el xv, para lo que hubiera sido mejor ordenar los elementos en plano recto que en semicírculo. Pensemos en la pintura. Cabe enlazarla con el boceto, pero tampoco hubieran sobrado algunos dibujos mayores, para explicarnos pro-



blemas de concepto. En cuanto a formas concretas, advertiremos la coherencia en la trayectoria que las produce. Por fotos u originales conocía las cajas, en cubos más sobrios, sin curvatura; los escalonamientos como minas al aire libre; las mesas, ya con patas y concavidades, y esa especie de tumbonas. Desembocábamos ya en mobiliario, si así puede llamarse, parecido al de hoy.

Dubuffet asume que muchos se alarmen de la indiferenciación entre el objeto artístico y el que no lo es, al que no atribuyen valor alguno. Pero en Girbau el objetualismo no anda por esos pagos. Nadie duda de su *escultoricidad*, de su carácter específico. Ni de la potencia y diseño expresivo que Girbau imprime en sus férreas realizaciones.

21 DE NOVIEMBRE DE 1996

## Cajalón: Cristóbal Toral

Desarrolla Cristóbal Toral (Torre-Alhaquime, Cádiz, 1940) uno de los llamados códigos icónicos fuertes, aunque quizás no convenga atribuirle, como ya discutí la última vez que expuso en Zaragoza, hace más de siete años, una etiqueta muy precisa. Por eso no dejaremos de relacionarlo con la tradición del realismo e incluso encaja bastante bien en la tendencia «híper» o, según prefiere Simón Marchán, «superrealista». Sopesé entonces los distintos términos posibles, como mágico, poético y otros, que José Hierro descartaba o sometía a puntualizaciones. Siempre desde un alto nivel valorativo, cabe suscribir ahora la mayor parte de aquel comentario, aunque quizás el crítico reconozca en su actitud cambios mayores que en la del artista. Sea como fuere, insisto que esa clase de pintura, aunque valiosa, corre el peligro de interesarnos solo por su temática. Constituye así, antes y ahora, una corriente de persistencia en sus parámetros semióticos, con riesgo tanto mayor cuanto más pretenda imponerse en términos culturalistas y descontextualizados.

Me preocupa que se relacione con enfoques de vuelta al orden, y suponga, aunque muy considerable de por sí, refugio para otros que no supieron evolucionar desde sus enfoques pretéritos. Como queda dicho, lo que Marchán califica de «superrealidad» renuncia, sobre todo en el ala extrema conservadora, «a la mayor parte de innovaciones lingüísticas desde hace un siglo». Una de sus ramas remite a los usos y convenciones históricas de los trabajos de caballete. Reinstaura sus principales valores. Por eso parece proporcionarles su gran oportunidad a quienes añoran el pasado porque no les gusta lo de hoy, a quienes piensan que todo, a partir de Cézanne, es un despiste colectivo. Y olvidan que se puede engañar a uno durante mucho tiempo o a muchos durante poco tiempo. Pero no a todos y continuamente. De cualquier manera son muy diversas las voces que caben en el mismo ámbito, sin necesidad de descalificarse unas a otras.

Si lo tomo dentro de su sistema, respeto y me fascinan las condiciones de Toral, su ojo que mira y su mano que da forma. Hasta admito su concepto, en la idea de que conviene adecuarse a la propuesta que nos ofrece. Más bien le asigno miedos ajenos,

un temor a que sirva de coartada. Con los más extendidos módulos de juicio pinta bien. No pude escucharlo personalmente; pero dijo, según creo, que algunos lo consideran extravagancia. Aunque no sea este el caso de quien escribe. Que lo agradece —aunque procuraría definir en qué consiste—, como reconoce a Cajalón el mérito de traer la muestra. Con toda su variedad de fechas en la que, por cierto, entre lo más antiguo está lo más importante de tamaño y ambiciones. Su carácter muy figurativo legitima organizar por géneros. Tendríamos así naturalezas muertas —cuyos referentes tradicionales se buscarían en el barroco español—, interiores con figuras —que remontaremos a los maestros menores holandeses— y equipajes que guardan, ocultan y sugieren —de ancestros surrealistas, también detectables en otros asuntos—.

Los medios resultan casi museales. Se identificará así el concepto de *espacio*; el dibujo preciso; las luces y penumbras matizadas; la sobria paleta, rica en su contención; la factura de dominante lisa, con poca materia, y cuantos elementos, en fin, utiliza Toral para substanciar la obra. Pero los misterios suprarrealistas no solo se insinúan con las maletas o frutas voladoras. También los desnudos solitarios, los seres anónimos en ambientes envejecidos, nos hablan del aspecto secreto, más allá de lo físico, que solo algunos y en momentos de lucidez descubren y son capaces de fijar.

28 DE NOVIEMBRE DE 1996

## Miguel Marcos: Víctor Mira, «El quinto perro»

Entre los muchos homenajes que se dedican a Goya, no pocos de los cuales descuidan lo principal, uno de los más justificados es, sin duda, el que puedan rendirle los pintores que ponemos en la estela del maestro, aquellos a quienes atribuimos una «veta brava», una expresividad creativa que sale de los estratos profundos. Quiero creerlo así en un caso como el de Víctor Mira (Zaragoza, 1949), aunque sus palabras —no su obra— desorienten un tanto, aunque me parezca literatura buena parte de esa historia sobre la carta a Saura y «el quinto perro» con el que se identifica —los otros cuatro, también aragoneses, serían Goya, Gracián, Buñuel y el mismo Saura—, mientras que los cuadros siguen tan rotundos, resueltos y diestros en su materia. Tan complejos, plurívocos y pictóricos, con su gran impacto de color. Me refiero a los óleos que expone en Miguel Marcos, ya que no he podido ver el repertorio de gráfica que presenta en Fuendetodos.

Decía que solo secundariamente interesa ese rechazo de aquello que, no obstante, se practica: unirse a los fastos y conmemoraciones. Por ser costumbre en la que entramos todos, no negaré a Víctor Mira el derecho a contradecirse, a una ambigüedad que muchas veces incluso traducimos por *artisticidad*, ya que da entrada a muchos aspectos particulares y propios del lenguaje plástico. Además, aunque tan definido y reconocible, Mira tiene y goza muchos rasgos de su generación, con ecos italianos transvanguardistas. Contexto en que se detecta el retorno al cuadro pintado. Súmese el paso fácil que con Mira se sigue desde los signos formales a los simbólicos. Por ejemplo, en el *Interior español* —con bandera y «vanitas»— y *Exterior holandés* —con

molinos de viento—, es decir, lo interno ante lo externo, la persona contrapuesta a lo exterior que lo circunda. O bien el cansado *Caminante* que ilumina las tinieblas. No falta el susodicho regusto literario, ni tampoco la superación del antagonismo figurativo-abstracto. En la *Bachcantata*, con su dramático choque de negro y azul, tan grato a Mira, quedan muy pocos elementos. Y apenas se insinúan los fuegos de la *Nit de Sant Joan*.

Asume conscientemente referencias o citas. Tal vez considera ineficaz —y casi imposible— olvidarse de que el estímulo remite a la sensibilidad y cultura de los receptores sobre cuyos conocimientos, muy varios, debe asentarse la interpretación. *Naturaleza muerta* —cruz y cráneo— «española» —con rojo y amarillo— casi resulta de un juego de palabras. El *Goya* de la conocida chistera introduce otro asunto, porque el hueso mondo y lirondo subraya lo poco que importa el sombrero de nivel social. Un *collage* le confiere su vehículo pobre y con cierto desgarro. Estamos ante un autorretrato, como lo es el «perro», a un tiempo de Goya y de quien lo mira (Mira). Agudo e inquieto, este advertirá que cada uno se retrata en lo que hace. Cada pieza supone tanto una propuesta con la que su autor define lo que entiende por arte, como un autorretrato íntimo. Cuando trabajaba en el suyo, el maestro no tenía en su pensamiento «... imagen alguna tranquilizadora, ni la idea misma de belleza». «Excluyó lo plácido —piensa el discípulo— y en eso también fue moderno».

Mira intuye unas polaridades goyescas en las que nos enfrasca. Es un pintor de hoy, con ojos actuales, el que rinde homenaje a quien le proporciona modelo y espejo para sus fecundas contradicciones. Aunque aprecio en mucho a Víctor Mira, no sé si lo escrito conforma una crítica valorativa. Pero tampoco me importa demasiado que lo sea.

5 DE DICIEMBRE DE 1996

## Después de Goya. Una mirada subjetiva

Magna exposición, verdaderamente extraordinaria, es decir, fuera de lo habitual, la que se presenta en la Lonja, Sala Luzán y Palacio de Montemuzo. Al reflexionar sobre ella, puesto que vale la pena estudiarla con detenimiento, pienso que si cualquier cuadro o escultura implica un postulado sobre arte y plantea el concepto de su autor, también un conjunto de varias, como un museo (véase el libro de Alfred Barr) o incluso una colectiva, define lo que su responsable entiende por arte. Léase que los comisarios de «Después de Goya. Una mirada subjetiva» (Antonio Saura y Jacqueline Chaillat, esta con carácter adjunto) a la vez que descifran lo que al maestro le hubiera gustado, atestiguan lo que a ellos mismos les interesa de la plástica contemporánea. Respecto a Saura, a quien conozco más, diríase que traza una especie de autorretrato artístico, por ejemplo, cuando insiste sobre zonas como la *Action painting* americana y su hermano japonés, o sobre los próximos neofigurativos, como el *brut* o el Cobra. Ignoro si todo ello complacería a Goya; pero convence, desde luego, a Saura. Y a quien escribe.

Me admira, por lo pronto, el alto número de originales difíciles de conseguir y, dentro de ellos, el nivel que alcanzan y su carácter representativo. No pocos corresponden a firmas que nunca habíamos visto en Zaragoza. Con más de 200 piezas de calidades contrastadas, la suma integra, como dijo Manuel Solá en el acto de apertura, creadores vivos o desaparecidos, pero con «... tres rasgos comunes: la pasión, la expresividad y la novedad». Los tres podríamos considerarlos muy goyescos y el segundo descubre criterios básicos de Saura. Que aborda la tarea con talante parcial y apasionado, como Baudelaire defendió para la crítica. De ningún modo hay que objetarlo, puesto que habla de «mirada subjetiva». Ya conocemos, por lo demás, las altas cotas teóricas de Saura para las que literalmente solicita espacio. «Debe —afirma— otorgársele, al menos, el derecho a mostrar mediante palabras aquellas zonas oscuras de su pensamiento pictórico». Por categoría intelectual, prestigio y conocimientos nadie pretenderá —supongo— un «zapatero a tus zapatos», sino más bien a tus metafísicas. Lo que tampoco significa declararlo filósofo o comisario por encima de pintor.

Desde el máximo respecto a Saura, activo y eficaz, no de palabras gratuitas, formularé las precisiones que siguen. A primera vista la muestra aparece como un acopio sin mucho orden. Lo más importante por formatos y técnicas está en la Lonja, mientras que Montemuzo queda relativamente flojo, pese a insistir sobre los «desastres de la guerra» y pese a las esculturas de Magdalena Abakanowicz que creo son —¡horror de horrores!— la única aportación femenina. ¿No será que en las vanguardias históricas hubo pocas mujeres, aunque alguna sí, fuera de las tendencias geométricas? Lo brindo a quienes protestan de vez en cuando por las cuotas. También advertiremos otros pequeños desajustes, de esos que los críticos ocasionales magnifican o esconden según personas. Bien lo de Luzán, donde todo va sobre papel, como la mayoría de Montemuzo. En la CAI descubriremos bastantes de los dibujos y notas gráficas con más atractivo. Y las obras más antiguas, puesto que hallaremos arranques como la aguada de Víctor Hugo, las litos de Daumier o el dibujo de Doré. También está allí el murciélago de Kubin elegido para cartel y emblema. Y una pared con notable densidad española.

De nuestro país, en el Montemuzo solo recuerdo el cómic antifranquista de Picasso. Más hay en la Lonja. Véase al mismo Picasso en tres lienzos magníficos, o a Joan Miró de cuyas mujeres destaca la del Museo de Álava. O antes, quizás, a Gutiérrez Solana. Después, a Tàpies. Para detenernos en las aportaciones de Fermín Aguayo y, por fin, en las de Gordillo y Víctor Mira. Echo de menos al Grupo El Paso. No sorprende y parece digno que Saura se autoexcluya; pero me faltan Millares, Feito o Canogar. Claro que volveríamos a lo subjetivo, aunque extrañe. Insisto en la prioridad expresionista, desde los «pre», como Ensor, hasta los neo alemanes y, por supuesto, los abstractos de acción. Hay un Pollock revelador, rotundos De Kooning y pequeñas representaciones de Kline y Motherwell. Acompañan los grandes óleos de Shiraga con sus arrastres, y además, entre los europeos, Soulages o Michaux. De lo que llamaríamos neofigurativo se impone el triple de Bacon, paralelo con el espontáneo Dubuffet y con el Cobra en el que no fallan el danés Asger Jorn (Copenhague), el belga Alechinsky (Bruselas) o los holandeses Appel y Constant (Ámsterdam). La expresión se prolongará hasta Baselitz, pongamos por caso.

Aunque justificables y justificados de sobra, detectaremos cierta entonación literaria en los títulos que compartimentan el excelente catálogo y procuran organizar lo expuesto: *El sueño de la razón*, *La figura moderna*, *Los desastres de la guerra*, *Espacio y gesto*, *La mirada cruel* y *La imagen pintada*. Bueno hubiera sido el orden cronológico que, no obstante, juzgamos imposible para tamaños y soportes muy desiguales ente sí. Esto no impide el auténtico gozo de situarse ante cuadros de primera clase, de esos que forman el museo imaginario de cada uno, como la colección constituye el del propio Saura. Cuya tarea se agradece y reconoce en su feliz término. Para convencimiento de incrédulos y provecho de visitantes.

19 DE DICIEMBRE DE 1996

Antonia Puyó: Vicente Pascual

Si aceptamos, por ejemplo, que las semejanzas entre el arte infantil y el expresionismo abstracto quedan en un nivel de forma, admitiremos que la similitud entre las obras primitivas y las de un artista contemporáneo debe interpretarse también dentro de esos límites. En este caso concreto tradúzcase que el repertorio de medios culturales disponibles para los amerindios, de cuyas pinturas hallamos eco en las que expone Vicente Pascual, difiere mucho del que atribuimos a un aragonés de nuestro tiempo, aunque viva hoy en los Estados Unidos y el paisaje que lo entorna implique estímulos más o menos próximos. La comparación será de motivos y quizás de símbolos básicos; pero no parece extensible a otros estratos, puesto que hay una profunda diversidad en lo que llamaríamos sus «almas». Por otra parte, Vicente Pascual, lejos de hacer una propuesta etnológica, quizás busque arquetipos de validez muy extensa, comunes a la especie, según la teoría de Franz Boas, quien postula que solo cambian las condiciones de vida, mientras que el sistema, el mecanismo psicológico, permanece idéntico en todos los grupos humanos.

El término primitivismo, incluso con el sufijo de lo deliberado a cuestas, difícilmente encaja por completo para lo que se expone. Solemos equipararlo con rigidez, relativa abstracción, esquematizaciones, carácter inmediato, sentido ornamental, alta potencia expresiva y no mucho dominio de recursos; aspectos a los que, como comprobaremos, se adscribe de modo muy variable la propuesta. No al último, desde luego, ya que Vicente Pascual lleva a sus espaldas una considerable profesionalidad. De hecho, por encima del tema, la muestra que nos ofrece enlaza con períodos anteriores, sobre todo por su factura, por la manera de vibrarla en el toque, que ya campeaba cuando lo vimos en 1992. Sin perjuicio de que nos recuerde a los trabajos sobre cuero, que han de implantarse en una superficie rugosa. Tampoco el color, aunque suba o se intensifique, resulta ajeno al de ayer, al tiempo que mantiene su contacto con la referencia en sus tierras cálidas o verdes, en sus hilos de sangre. Entre los tonos que encarnan lo húmedo y lo seco, se vence hacia los segundos, como si recordase aires desérticos, sean cuales fueren los que ahora le rodean.

Incluso su geometría, si apuramos la oposición, prefiere la recta a la curva, lo masculino a lo femenino, lo árido a lo líquido, aunque con excepciones. Entre los símbolos elementales encontraremos el repetido triángulo que los precolombinos relacionaban con el sol y la fecundidad; hacia arriba, con el fuego y el hombre; hacia abajo, con el agua y la mujer. También se hallará la cruz que señala los puntos cardinales. No me extraña que Juan Domínguez Lasierra apunte con acierto un residuo de paisaje, a la vez que el parentesco con el tantra por su simetría (ya antes se interesó Vicente Pascual por el budismo). En lo que me afecta pienso que el orden es de gran importancia aquí, como cauce por el que fluye la vida, como precinto de seguridad, como muro contra el terror externo. Lo que sale desde dentro se expresa en un mundo hostil, sujeto por la trama de horizontales, verticales y oblicuas (las más escuetas posibilidades del movimiento, frías, calientes y cálido-frías, como hubiera dicho Kandinsky). Una cuidadosa labor que organiza el cosmos, que da sentido al curso de la propia existencia. Con el refinamiento de una larga trayectoria.

26 DE DICIEMBRE DE 1996

## Galería Goya: Ocho pintores aragoneses

Puesto que en su 250 aniversario se repiten los homenajes a Francisco de Goya —y estamos ante uno más—, otra vez se impone reflexionar acerca de los motivos, el provecho o la eficacia de estas celebraciones. Que en algunos casos pudieran ser solo ocasionales. Parece que aquí, sin embargo, su propio nombre impulsa y hasta casi exige a la galería algún tipo de recuerdo que responda a la advocación. Por otra parte, repetiré que los pintores, sobre todo los que sienten alguna resonancia del maestro, tienen más justificada que nadie su presencia conmemorativa. De modo que no sorprende la muestra. En la que participan ocho aragoneses unidos por lazos ya históricos, de tiempo cercano. Se trata de los miembros que integraron el Azuda-40, aunque, con un fenómeno curioso en su contexto, prefieran que no figure el nombre del grupo. Algo así como exponer juntos, pero no revueltos. O planteárselo conscientes de que la idea del Azuda servía para entonces, mientras que hoy apenas interesa invocarla, por lo menos para presentarse al público en acontecimientos de este tipo. Cada uno sabe sus cosas.

Cualquier mención individual ha de ser breve, dado el número y el espacio disponible. Pero conviene hacerla para la oportuna constatación de cómo se entiende la propuesta. Véase, casi como paradigma teórico, la postura de José Luis Cano que llama *Sastres de la Guerra* (sic), como la serie grabada, a unos inteligentes *d'après* cuyo desarrollo prueba agudo conocimiento de estilos famosos, de maneras conocidas. Pedro Giralt, en cambio, prefiere el aspecto crítico de la iconografía, que no repite sino traduce a sus penetrantes imágenes impositivas, como resonancia del carácter que inspiró las escenas de la *Óptica del Cortejo*. Natalio Bayo, muy ágil al describir, se acerca en distintas proporciones al origen, más en los caballos a modo de cabeza de perro, pero siempre por el dibujo neto, con el que da cuenta simultánea de *Los Caprichos* en el

Museo Pablo Serrano. También José Luis Lasala alude al perro goyesco y reflexiona sobre el semihundido, con las tablillas oblicuas, dinámicas, que organizan zonas sobre la base de color intenso con tendencia monocromática, cerca de lo que expuso en la Lonja.

Acaso los demás no postulen tales citas goyescas. Solo el espíritu, el talante pictórico, establece contacto en las obras de José Ignacio Baqué al que veremos pronto en una cumplida antológica de la que ahora ofrece el anticipo. Por su motivo se aproxima al modelo la *Maja oriental* de Antonio Fortún, aunque el tratamiento corresponda a las mismas conclusiones cubistas que el de los limpios y exactos bodegones, con tonos planos. Vicente Dolader arranca de la geometría, como es sabido, y ahora llega al paisaje en una estricta, curiosa y atractiva trayectoria, incluso con adendas de materia o relieve. Resta por último, en el orden y no en la calidad, desde luego, el impacto de las piezas que aporta Pascual Blanco cuya sentida modernidad busca la síntesis de hoy con sus etapas anteriores, como en el motivo de las bandas degradadas. Sigue en pie su dominio de la figura.

30 DE ENERO DE 1997

## Banco Zaragozano: retratos imaginarios de Antonio Saura

Ya conocéis su ácido humor de retratista. Su sagaz porte culto, propenso a referencias, le lleva a presentarnos personajes históricos, a pintar la memoria de actitudes y gentes. Ya conocéis a Saura. Ni la prosa poética le es ajena en su tono, ni sus ojos de presa, de pesares y honduras dirigen la mirada hacia lo cotidiano. Sus fantasmas trascienden; se encela en el pasado para sentir su tiempo. Su objetivo es la vida. Él mismo reconoce su despliegue de espectros, los complejos circuitos del ya largo camino, recordos procelosos donde el endriago acecha, mientras siente la sangre que late en su garganta. Hace poco mostraba sus raíces y gustos: los amigos de Goya, los que Saura supone conmueven al maestro en el trono de gloria de la segunda escala —que es la de los recuerdos, la que extrae su materia de quienes no te olvidan—. Nos hablaba del Cobra, de lo espontáneo acaso, y mucho, hasta el extremo, de gestos y de acciones, de expresionismo, en fin, que nace en lo romántico y pasa por el símbolo y se exprime en muy largas pinceladas rotundas.

Define así su propio concepto vitalista, su manera indomable de estrujar la pintura, para que comprendamos mejor lo que presenta. Viene ahora solitario, doliente y en silencio, ya sin las multitudes que juntó en otras horas, insumiso a la ofrenda de las *Crucifixiones*, perplejo ante el misterio de lo uno y lo trino, rebelde en el naufragio de los autos de fe. Evoca nuestra España, la más honda y temible, la negra y fraticida, con Felipe el Segundo, con el Perro de Goya, con la figura agreste del autor de desastres, de los que no debieron tal vez haber nacido, de los muertos que cuelgan como frutos siniestros que el árbol no alimenta. Cadáveres y vivos, remotos y presentes, todos tienen la vista clavada en nuestro rostro. Sus ojos que nos miran son ojos

que nos hielan y son acusaciones venidas de otro mundo. Si el universo triste que rodea y somete, que ahoga los sentimientos, no es más cruel y absurdo que cuantos se imaginan.

Cada testigo queda como una planta rala en el terreno yermo, como una charca seca perdida en el desierto. Veremos al artista, que pudiera ser Rembrandt, tan vestido de negro como una vieja estampa. O quizá sea Saura. Queda cerca e intensa, tan frontal como el resto, la mujer del sillón, aristada y dinámica en un escalofrío de grises y contrastes. Y no lejos el monstruo entre íntimo y extraño, o las caras de antiguos y modernos retratos, que se le multiplican incluso si están solos y hacen crecer pupilas hasta en los más difíciles ángulos y rincones. Luego, otra vez de frente, los libros que te hostigan desde abajo, en la cripta. El espacio y el grito, las espadas de luz, la danza de las manos que mueven los pinceles, las gotas de pintura que chorrean y manchan siluetas y penumbras son, como las palabras, maneras de enfrentarse con el entorno hostil, magmático e informe —como diría Saura—, porque corroe el alma. Semilla de la muerte que Saura nos enseña. Los pintores procuran conjurar su dominio. Y fracasan y vuelven a una desesperada batalla de la imagen.

13 DE MARZO DE 1997

## Lanuz: Carmen Molinero

Muestra pensada y bien cumplida, precisa y con impacto visual, que puede considerarse instalación, puesto que Carmen Molinero la ha concebido precisamente para el sitio que ocupa, es decir, para la sala del espacio joven Baltasar Gracián. Ciertamente que si tomamos las imágenes una por una mantienen la independencia y parecen —son— susceptibles de diversas combinaciones en un plano hipotético. Sin embargo, el conjunto se unifica por la semejanza de sus propuestas, que configuran aquí partes de un todo, y más aún por el medio y el colorido. Se trata de calcomanías con procedimiento serigráfico (creo que su autora hizo los primeros ensayos con pantallas de seda en el taller de Arteleku), puestas en directo sobre la pared, a base de verde y negro. La técnica, que recuerda juegos infantiles, alude también a la piel y nos remite al uso recuperado del tatuaje. Además, el revoque del muro constituye su epidermis, ni muerta ni pasiva, como hubiera dicho un miembro del soporte-superficie (sin que pensemos en ninguna similitud con el grupo francés). Aunque con aguda simplicidad, Carmen Molinero es ajena a reduccionismos. Va por otros rumbos.

Arranca de dibujos bastante sencillos, con siluetas marcadas. Pero con lo que estimo lucidez y valor no ha querido presentar los originales móviles. La exposición resulta así absolutamente efímera, solo perdurable en vídeo o fotografías. Porque las nuevas disposiciones de los elementos —en cuanto múltiples— cambiarán según el territorio para el que se planteen. El número de iconos que entran en liza, quince, es bastante alto. Funciona con sobriedad en los recursos, tanto de línea como de tintas. Queda expreso que se limita a verde y negro, austero repertorio, neto y más bien frío, que Carmen Molinero maneja casi siempre en plano, sin tonos o sombras salvo en un par de casos, como el



sillón o la escalera. Precisamente esta última figura podría escapar un poco al resto y ofrecer alguna sugerencia simbólica. Casi todas las representaciones tienen un carácter cotidiano; pero subida y bajada, que se disponen en zigzag (con un eco de perspectivas a lo Piranesi), siempre implican un relativo carácter misterioso. El ático y el sótano son, a fin de cuentas, las habitaciones desiertas y secretas de la casa.

Los temas, por lo demás, permanecen habituales y domésticos. Incluso la artista nos habla de *wallpaper*, como el que sirve para decoración, aunque lo integren «colecciones de distinta naturaleza». Sus pequeños motivos —Carmen Molinero tiene afición a los tamaños reducidos, aunque luego los agrupe en notas mayores— se descontextualizan respecto a la vida diaria, como el dibujo sale de sus coordenadas al eludir el papel. Queda claro un talante intimista, de matices en su poética, pero sin argumento explícito o por lo menos muy legible. Se adivinan problemas como la ausencia. Ella no está, está de espaldas —cabeza— o tapada —toalla de baño—. Tampoco aparece tras las cortinas recortables, ni se ve completa sobre el calzado. Busca una comedia dinámica: los pies que andan o el mueble que cae. Quizá, desde lo inmediato, se eleva hasta el conocimiento o desciende hacia el interior de su propio espíritu. Pero solo nos descubre la piel marcada por las cosas de cada día. Descritas con limpio lenguaje experimental.

27 DE MARZO DE 1997

## Miguel Marcos: Bernardí Roig

Obra de estirpe culta, rica en referencias al propio mundo del arte, y que, sin embargo, contrapesa su talante intelectual con limpias y cuidadosas manualizaciones, simplificadas cuando conviene. Su principal vehículo es el dibujo. De modo que se apoya en la línea y en el juego del claroscuro, del todo o nada, que apenas amplía con unos acentos sueltos o con añadidos reales como la mariposa, los pétalos amarillos, los capullos mustios o la cuerda que ata sus tallos. Bernardí Roig titula la muestra, con un eco de Elliot, «Negro baldío». Y resulta certero, dentro de un contexto que evoca lo barroco, aplicar ese término —que traducimos por vacío, yermo, estéril o vano— al que puede considerarse como la síntesis o como la negación de todos los colores. Los aspectos funerarios, sus símbolos y calaveras, traen a la memoria aquellas *vanitas* que imponían la reflexión sobre lo breve de la vida. Véanse aquí los homenajes a Pereda o Valdés Leal. Incluso las flores marchitas constituyen una metáfora del tiempo y de su paso ineludible. Ya decía Kandinsky que, como nada sin posibilidades, como nada muerto después de la muerte del sol, un silencio eterno, sin porvenir, resuena interiormente en el negro.

Roig ofrece intensos factores temáticos que no se restringen a los citados asuntos. Su iconografía nos plantea crucifijos; nos habla de piedad pasada, de la ascética y de la mística, del sexo; roza el autorretrato simbólico a través del cráneo omnipresente, y hasta juega con las palabras de la naturaleza muerta. Pero es ducho en ambivalencias y polaridades. Su interés argumental no elude cierta ironía crítica y hasta de repuntes agresivos a lo Witkin (aunque Roig no haya traído fotos). Se compagina además con

experiencias de medios (detectaremos el ordenador en *De la Devoción*) o esmeradas facturas con distintos útiles o materias, como grafito, carboncillo, ceniza y hasta secreciones humanas. Por otra parte, el recurso histórico, digamos a la pintura tradicional, se contrasta con claras citas de la vanguardia y en particular de Malevich. El repetido cuadrado negro recuerda aquel «punto cero del reduccionismo». Junto con las cruces, como en el caso de las cuatro griegas a las que acompaña el gesto, habla de los «iconos desnudos», aunque Roig incrementa sus planteamientos y significados.

Tan dibujante como parece y es en el fondo (lo que le ata a conceptos de plano, pese a varios papeles vegetales superpuestos que crean transparencias, en consonancia con los motivos de cristales, y espacios), el reproducir en un soporte bidimensional algo que tiene tres dimensiones marcha en paralelo con una idea aparentemente contradictoria: el objetualismo. Se inicia en los formatos, según descubren los triángulos y hasta las cruces, y sigue hasta la única escultura metálica y sombría. Pero su enfoque se manifestará mejor en las pequeñas adendas aludidas, como la mariposa o las flores. Si antes ya convivía con lo abstracto (con lo geométrico, con lo gestual), en este horizonte no representa, desde luego, solo presenta. El ancestro dadaísta, no remoto para Bernardí Roig, tiene mucho papel en sus complejidades. Su demanda de reflexión sobre los cimientos mismos de la actividad puede encarnarse en extremas actitudes supresivas, en doctas sugerencias de conocimiento y en sutiles, firmes y refinadas formas.

3 DE ABRIL DE 1997

## Luzán: Günter Haese

Aérea, ligera, preciosista, grácil y elegante, la escultura del alemán Günter Haese (Kiel, 1924) aprisiona el espacio en su tela de araña, en sus hilos metálicos, en sus series rítmicas, en sus brillos sutiles y leves movimientos. Se trata de un ejercicio evolucionado y serio, con cierta complicidad lúdica tal vez, pero precisa y meditada, que supone un concepto propio en cuanto a las configuraciones. Más que el vacío plantea aquello que está dentro, como en una jaula o red que ni siquiera mantiene sus límites en un sitio concreto. Se asociará con fenómenos perceptivos, aunque no parezca eficaz ceñirlo al op, si este se considera como etiqueta restringida. Claro que le preocupan los supuestos visuales y asume un carácter cinético, tendencia en la que, como enumera Joaquim Dols, cabe «una dinámica real o virtual, mecánica, óptica o de ambiente, prevista o aleatoria», responsable de la forma que recibimos, de la luz, del color en su caso, de la cadencia y del relieve con el ámbito que entraña. Implica, al introducir el factor tiempo, una actitud renovadora y contraria a los principios históricos, ya que va de obras fijas y ficticias a cambiantes y «auténticas», tan inestables como la naturaleza.

De cualquier modo quedan lejos de Haese las causas por las que el penetrante Baudelaire, en su Salón de 1846, consideraba «aburrida» la escultura tradicional. Nada ahora de inmediatez o de pujos representativos; pero tampoco estamos ante el objetualismo con fórmulas al uso. Ni triunfa la inmovilidad de la esencia, ni el truco de la apariencia. Pero sí los variables matices de la segunda. Aunque los factores sean

distintos, podríamos invocar como antecedentes los *mobiles* —según el término que introdujo Duchamp— de Alexander Calder. Bastan aquí los desplazamientos de los visitantes, un soplo o estímulo, un rápido toque a los apoyos e incluso una vibración como la música, para desatar las potencialidades de cada pieza. Y hasta su sonido, por lo menos en una. Pese a las diferencias de fechas, puesto que las encontraremos escalonadas de 1966-68 (el montaje sonoro que alude al viento) a 1996 (entre los últimos se cuentan las dos «torres»), el conjunto tiene una gran coherencia por los materiales, desarrollos y propósitos.

Trabaja Haese con bronce y latón, con alambres o pequeños perfiles rectos o enrollados. Pocos elementos sobrepasan las líneas por solidez; casi parece que la propuesta flota en el aire, apenas sostenida —casi siempre— por endeble patas. Abundan las siluetas curvas, desde sectores cilíndricos a semiesferas o bolas; pero también encontraremos cubos, como el que evoca átomos en su interior. De hecho se circunscribe al campo de la geometría, aunque existan ocasionales sugerencias en el aspecto global (antenas de radar, por ejemplo) o en los detalles a los que el artista presta gran atención y que en ocasiones recuerdan vagamente objetos o seres, sin que falten símbolos como la doble frontalidad de Jano. No es el único eco griego o de otras culturas, en orden mitológico o sacro, como los hay técnicos o biológicos. En el colorido, que subraya motivos, se imponen las exquisitas notas doradas a las que se suman negros u óxidos. Todo el juego de retículas, espirales, péndulos y contrapesos palpita y se estremece al menor impulso, con la secuela de reflejos movedizos. Algo se agita y vive, despierta de su inquieta quietud origen.

10 DE ABRIL DE 1997

## Galería Caz: Alicia Martín

Inteligentemente prevista para la ocasión y el espacio concreto donde se sitúa, la muestra de Alicia Martín (Madrid, 1964) está constituida por piezas autónomas de suyo, aunque bien pudieran tomarse en bloques, cuya suma ofrece una secuencia desde el contenido más denso, casi diríamos simbólico, hasta el supuesto abstracto. Comienza por los libros, motivo ya protagonista cuando vino a Zaragoza hace cinco años. Presentaba entonces volúmenes parafinados, siempre abiertos, con lo que aludía más a su texto, aunque no fuesen legibles, y hasta a lo fecundo de la apertura, mientras que las tapas cerradas de hoy invocan la materia virgen, las potencialidades de lo que aún no se conoce; pero, sobre todo, acentúan una *objetualidad* distinta, casi desnaturalizadora. Cada obra o parte de ella supone una especie de *objet trouvé* elegido para el propósito, más por su forma, sin renunciar a sugerencias, que por lo impreso en sus páginas. Al ser estas impenetrables velan sentimientos y palabras, quizás porque la autora tiende a menos lírica, menos complaciente, menos literaria que antes.

En la parte alta de la galería hallaremos ya un montaje con libros cortados en ángulo, que arrancan de un rincón, como otros dos rompen las esquinas de la escalera. Todos parecen salir del suelo o de la pared, es decir, su fragmentarismo emana de la tierra

que sostiene o del muro que interrumpe. O entra en ellos. Pero esas lecturas no deben alejarnos de los problemas visuales. Pueden resultar complementarios y reveladores los ocho dibujos del *Doble juego* que desarrollan el proceso de realizar y borrar, lo creativo y lo destructivo, desde la nada previa, hasta la nada última. Falta además la nota alusiva al propio cuerpo —o a su imagen—, la *Acupuntura* que relacionaríamos con la serie antes citada por lo que tiene de actuación o testimonio del acto cumplido. Observaremos que la intencionalidad sobrepasa los medios, que estos no permanecen en sus límites tradicionales y que la artista selecciona uno u otro según facilita su planteamiento.

Compruébese en la sala inferior. Los muebles sobre el tabique con sus ejercicios perspectivos, en dos de los casos, se corresponden hasta cierto punto con los dibujos en que las cosas se desmaterializan o diluyen. Lo que, a su vez, establece contacto con el hacer y deshacer. Mientras que el tercero de los volúmenes, la *Estructura negra* abandona las evocaciones de *Mudanza* o *Derroche* de intimidad para abrir un capítulo más abstracto que llega a su apogeo, sin duda, en *Polisemia*, un conjunto de semiesferas iguales que parecen arrojar sombras diversas. Su título, significado múltiple, se aplica aquí a las variantes proyectadas a partir de la forma única. El carácter menos descriptivo, menos obvio y más conceptual que en las propuestas inmediatas viene a darnos el cenit congruente, aunque más frío y expuesto, en que el conjunto desemboca, ajeno ya a casi todas las connotaciones de otro orden que el de su lenguaje específico. Cuando en tiempos cercanos tantos artistas han ido de los signos formales a los simbólicos, Alicia Martín traza un difícil y lúcido camino inverso.

17 DE ABRIL DE 1997

## Juana Francés: Popi Bruned

Ante la rica paleta, diáfana y luminosa, de Popi Bruned y ante su encanto narrativo, recordaremos que color es por encima de todo la pintura y también que, para muchas de sus diversas posibilidades, consiste en el arte de referir, de contar historias, de presentarnos sitios imaginarios o no. Como Popi lo hace. De modo que resulta placentero detenerse en sus tonos alegres, casi de esmalte, y en los mil episodios que encarnan sus pequeños personajes, a veces reconocibles como personas concretas por un gesto o una actitud, descubiertos con cariño. Ayer, con las evocaciones del tiempo ido, y hoy, con los detalles de un espacio que traduce el carácter mismo de su autora, se acoplan en un concepto mágico del mundo, pero con la magia de los sucesos cotidianos. No se limita a lo identificable de las formas y busca el espíritu secreto de las cosas y de los seres. Con una sincera y serena sencillez, con una docta inocencia en la que conviven pasado, presente y futuro.

Su fantasía, sus territorios interiores, pueden ser ahora la propia casa, su nostálgico jardín, un verde campo de golf, unos paisajes animosos y dulces, una vivienda pirenaica de piedra, una fachada urbana llena de pormenores o una pintoresca plaza de toros. Ella pertenece a esa estirpe de «soñadores y poetas que —como dice Bihajj-Merin— vive en la jungla de las grandes ciudades» y no necesita recrear las selvas fabulosas del aduanero Rousseau, aunque sepa huir del cemento y adentrarse en otros próximos paraísos. Quizás hace unos años quien escribe se hubiera preocupado más

por la tendencia en sí, por lo que Vallejo Nájera llama ingenuismo, con un sufijo que obedece al enfoque deliberado de los que pintan a la manera ingenua. Y Popi Bruned viene, desde luego, de un mundo de cultura lleno de matices, por lo que su propuesta es tan meditada como deliciosa. Tengo escrito que no es propiamente o más bien no es solo naïf, porque encierra conocimiento a montones, sabe pintar muy mucho, sin miedo al gran formato. Pero la verdadera ingenuidad, como aquí se adivina, reside en el alma.

Entre los significados posibles del término francés, siempre he preferido el de quien nace libre y, por lo tanto, no admite convencionalismos ajenos a su albedrío. Tal vez porque no los necesita para expresarse, para exprimir lo que lleva dentro. Popi Bruned no persigue una coherencia engañosa y común entre las realidades y su representación; establece una identidad profunda entre ambos polos, como la que encontramos en algunos artistas no profesionales o en la infancia. «Los niños también saben —remachaba Paul Klee— y el hecho encierra sabiduría». Precisamente Gauguin, pionero en embarcarse hacia la lejana y utópica isla del naïf, reconocía haber «retrocedido hasta muy lejos, más allá de los caballos del Partenón, hasta el da da de mi niñez, hasta aquel amable caballito balancín de madera». No extraña que Popi ponga un niño tan ilustre como el *Marianito* de Goya en el testero de la muestra como homenaje al modelo y al maestro, a dos edades distintas con sus propios niveles intuitivos y de experiencia.

Triunfan su gracia, su ironía, la añoranza y un punto de malicia. O de tierna tristeza oculta en el talante feliz. Como afirma José Luis Ara, es divertida y trasmite. No volveré sobre los recursos que Popi comparte con las fecundas ramas primitivistas, como la síntesis o el sabroso deseo de orden y claridad, compatible con hallazgos suprainstintivos. Bien sabemos que lo espontáneo obtuvo ya el aprecio de las vanguardias históricas y luego la consagración en el *brut*. Sin sus aportaciones malentenderíamos el arte de nuestra época. Como Popi Bruned confirma, incluso sin pretenderlo, por medio de su limpio y amoroso lenguaje.

24 DE ABRIL DE 1997

## Paraninfo: José Luis Blasco

Muchos de los cacareados regresos realistas, con sus códigos de imagen fuerte, se entregan a la evasión imaginativa, entre supuestas magias y mal entendidos surrealismos. Por eso tranquiliza encontrar quien, como José Luis Blasco, para referirse a sus descripciones habla solo de géneros, es decir, de las palabras que tradicionalmente designan cada uno de los grupos temáticos en que clasificamos las obras. Titula su muestra «Desnudos y paisajes», con lo que alude a dos de los bloques más propios de la pintura. Diríamos que implican la persona —en su aspecto íntimo— y el escenario —precisamente el opuesto, el más ajeno—, casi como si el mundo exterior fuese un complemento que arropa, un vestido que dulcifica y acompaña. Quizás se teme aún al cuerpo libre, que no se entiende en su pureza original, sino en el abandono de la inocencia, recuerdo del paraíso perdido. Por ello, aunque las anatomías femeninas de José Luis

Blasco apenas contengan la sensualidad justa, puede que en algunos espacios no agraden sus motivos. Hace tiempo que no expone en individual. Suerte que el Paraninfo sea más abierto, porque no se comprenden hoy escollos de esta clase.

Estudiar los géneros no es lo mismo que limitarse a los asuntos. Cada artista define con sus propuestas. También lo hace José Luis, veterano combatiente del quehacer, con seguro oficio y muy ligado al Estudio Goya —de cuyo ámbito proceden las tomas de modelo—, institución que no es puro residuo de nuestro ayer, sino todavía centro activo y con resueltos partidarios. Queda dicho que José Luis aboceta en directo. Para la figura usa más el pastel, como procedimiento rápido para tres o cuatro sesiones. E incluso para una sola, como demuestra la nota de espaldas. Se suman cuatro óleos, uno de ellos oscuro y anterior al resto (de 1978), y otro, el retrato, más específico. Puesto que dibuja bien, José Luis se recrea en los escorzos y en la diversidad de actitudes. El colorido, como es lógico, se reduce por las carnaciones, aunque se intensifique en casos como el de las dos mujeres que recuerda un poco a Iturrino. Compatibiliza aspectos *fauve* con los esquemas que llamaríamos poscubistas. También es intensa la geometrización de los paisajes con caserío, como *Albarracín* y, aunque menos, *Mendigorría* y *Plaza de Aragón*, este lo más antiguo del conjunto (1963). Porque la mayor parte se sitúa a partir de 1994.

En las últimas fechas (todo va al aceite) se acentúa el color con las tomas otoñales y veraniegas, ya no urbanas, sino de campos, colinas, viñas rojas y trigos amarillos. La estructuración angulosa o en zigzag cede a las ondulaciones, más vivaces. Hay un medido avance que resulta de un trabajo cuidadoso, siempre en contacto con el natural, para interpretarlo en su clave de estilo inconfundible.

1 DE MAYO DE 1997

## Palacio del Justiciazgo: José Orús

A unos pocos de nuestros artistas contemporáneos —no muchos, si nos atenemos a la veracidad estricta— podríamos aplicarles lo que Hermenegildo Estevan dijo de su maestro Marcelino de Unceta: «un aragonés que, con menos amor a la tierra en que nació, emigrado a París [o a las Américas en lenguaje del día], se hubiera tenido por superhombre y hubiera llenado su casa de gloria y de fortuna». Bien vale para José Orús cuya fama no es ciertamente escasa; pero que no quiso quedarse en otras latitudes más propicias al prestigio internacional y, aunque fue a París en los años cincuenta, volvió a casa y desde entonces vive en su «Zaragocica». Cosa que no parece la tarjeta más adecuada para alharacas externas y derivaciones mercantiles. Sin que suponga, en cambio, escollo alguno para reconocerle su carácter de pionero en el abstracto español, sobre todo en el capítulo del informalismo donde quizás ocupa el primer lugar, según tengo escrito en el catálogo de la importante antológica que en 1993 se le hizo en la Lonja.

El período entre 1952 y 1958 es uno de los más creativos, originales y rotundos de José Orús. A quien cabe considerar el informalista más temprano y paradigmático de toda el área hispana, incluso si el término se toma en el riguroso sentido de los planteamientos que rechazan cualquier composición o sistema de forma, como sucede, por ejemplo, con las series en que Dubuffet se autodenomina «anarquitecto del

suelo». Claro que el *art informel* también estuvo relacionado con el campo matérico y táctil, y José Orús, cuando ya ofrece disposiciones de núcleo central u otras preferencias de orden, sobrepasa las microtexturas y entra en problemas plenos de materia y luz. Que le conducen hasta lo que ahora nos ofrece. También fue uno de los primeros que aquí experimentaron una especie de *Luminism* a la manera anglosajona, y no digo luminismo para que no se confunda con enfoques atmosféricos o estacionales. Hablamos —en palabras de Joaquim Dols— del «... conjunto de actividades desarrolladas a partir de una materia de base lumínica, sea natural, proyectada o ambiental».

Tanto la materia como luz han sido trabajadas con objeto de que permaneciese explícita su presencia, atendidas en sí, por encima de considerarlas como vehículo comunicativo, aunque también lo sean. Desde lo que Desirée Orús bautizó como «mundos paralelos», el pintor se vence hacia el segundo de los factores, con lo que se aproxima a problemas comparables a los de las construcciones que Thomas Wilfred llamaba *lumia*. Actualmente lo vemos en pleno uso de la luz negra, de modo que en cada cuadro existen tres posibilidades distintas: el color con iluminación blanca, el de los ultravioletas y el que resulta de la luminiscencia remanente. Respecto a lo inmediato, estas 22 piezas de 1996-97 amplían el espectro colorista (el blanco, por ejemplo, que vira a verde o azul). También se acentúan los efectos vibratorios con sus secuelas perceptivas. Insistiré, además, en que ya no dominan los materiales y su relieve, puesto que este falta en varios centros. Algunas veces se alude a motivos cósmicos en la obra de José Orús, como meteoritos, cometas o cuerpos incandescentes. Hoy también debemos entender su espacialismo como superación del espacio pictórico tradicional.

La exposición, con sus variantes y su intensa visualidad, ocasiona un gran impacto. No sé hasta qué punto es José Orús profeta en su tierra, cosa siempre difícil, pero estoy seguro de que sus experiencias serían valoradas en muchos ámbitos. Así se cumple en cuantos sin perjuicios lo conocen.

5 DE JUNIO DE 1997

## Lonja: «La corrida», de Fernando Botero

Tiene don de gracia y un enorme gancho que se cimenta principalmente en un canon característico para sus figuras, quizás semejante al de otros artistas próximos en origen; pero ya inconfundible del famoso pintor y escultor colombiano Fernando Botero (Medellín, 1932). Para traerlo a Zaragoza, como en apoyo de quienes tanto aprecian sus legibles, personales y atractivas imágenes, se opta por un tema monográfico, la corrida, nombre que él mismo prefiere a cualquier otro y que ya cobijó sus motivos taurinos en la Galería Marlborough de Nueva York, en 1985. De por entonces data el comienzo de lo expuesto, que va de 1983 a 1997. Pero el montaje de la Lonja no es cronológico, ni tampoco se dispone por las diversas suertes, aunque haya querencia al respecto, al menos en uno de los dos espacios de dibujo, el dedicado a los picadores. Por cierto que en las piezas sobre papel (acuarelas, lápices, sanguinas, pasteles, bistres o combinaciones) se hallan muchos de los mejores logros.

Acaso de Botero, siempre tan rotundo, convencen más algunos aspectos menores incluso en formato. Pero también hay dibujos y, por supuesto, óleos de envergadura, suficientes para conseguir una formidable muestra de la que nuestro Ayuntamiento (depositario de una de las tres únicas individuales de Botero en España) puede sentirse orgulloso, aunque solo considere la repercusión de la firma. Que no es el único valor. Claro que, sin quitarle un ápice, conviene matizar su alcance en distintos contextos. Es el más conocido de los iberoamericanos (sin olvidarnos de Tamayo, Lam o Matta) y el más cotizado de todos. «¿Qué nos prueban ambas circunstancias?», se pregunta Damián Bayón. Para contestarse: «Nada que tenga que ver directamente ni con la originalidad ni con la calidad, y menos aún con la trascendencia de lo que Botero viene haciendo en estos años». Alude luego a una jaula dorada de la que le será difícil salir, en el supuesto de que lo intente. Ahí reside el problema de no pocas ofertas figurativas: sobrestiman un código fuerte y confían, para sus dividendos, en la lectura icónica sencilla y en el carisma del asunto.

Cuenta también el mantenimiento de unos estilemas reconocibles. Como el de los personajes regordetes de Botero, aunque él arguya que lo suyo debe calificarse de «amplitud» o «generosidad formal». La verdad es que, al adentrarnos en esta obra, nos rodea el mundillo de la fiesta, muy bien descrito: peones, varilargueros, diestros, alguaciles, monosabios y comparsas, todos rollizos, obesos, globulosos. También los caballos y, por supuesto, los toros hinchados, turgentes, hiperbólicos. Recordaremos a Rubens, aunque Botero arranque más de los renacentistas florentinos, de los enanos velazqueños, del Picasso neoclásico y hasta del muralismo mejicano. No importa, ya que los hace carne en un *pool* singular y privativo, con notas de maestro y casi humorísticas. Sin olvidar un asomo de tragedia en la cogida o en la muerte que sobrevuela, el rito de sangre admite un talante jocoso que le quita hierro. Con repetida actitud e iguales resortes de factura. El autor afirmará que sus propuestas de las colectivas en los años cuarenta son sorprendentemente similares a las de hoy; pero los ya lejanos hombres del pueblo, robustos y con objetos minúsculos, tenían, a mi entender, otras connotaciones.

Según comprobaremos, los tres lustros son ahora muy parecidos, con definiciones sabias en el dibujo y muy persuasivas en el color, oportuno y feliz, comparable al de campos ilustrativos (más en los lienzos grandes). Reiteran calidades como las de petos o perlas, y la dicción es uniforme, lisa, siempre sujeta a forma. El caso es que lo de Botero funciona con verdadera eficacia. Y gustar, gusta. Vayan ustedes al ruedo de la Lonja y contemplen cien hermosos cuadros, cien —es un decir, como en los toros—. No se pierdan un espectáculo de categoría.

12 DE JUNIO DE 1997

## Museo Pablo Gargallo: Ricardo Santamaría

Buena es la ocasión para ofrecer un testimonio positivo —a estas alturas espero que no haga falta una defensa— sobre la importancia y significado de Ricardo Santamaría (Zaragoza, 1920) tanto por lo que se refiere al arte local, como en escenarios de más alcance. Porque él, como hombre inmerso en nuestra vanguardia, engendró muchas



veces un tono de polémica, en otro tiempo producto de las incomprensiones oficiales y siempre fruto de su sincero apasionamiento. Para que los matices no empañen el campo, repetiré que admiro y respeto la coherencia de Santamaría, como también su capacidad teórica, tan propia de la lucha contra el inmovilismo imperante en sus etapas más álgidas. Otra cosa serán los pequeños desacuerdos de estrategia o de eficacia en el persistir de unas actitudes. O su coincidencia o despegue de la coyuntura concreta. Pero la ética de Santamaría es indiscutible. Y lo que escribe, además, interesa muy mucho, ya desde sus inicios y desde el trabajo en común con sus compañeros. Que cumplió así una de las solicitudes de modernidad, a la que no responden muchos grupos sin manifiestos ni textos programáticos.

Tengo ante mí un libro de Santamaría, *20 años de Arte Abstracto (Zaragoza, 1947-1967)*, publicado en 1995, y también otro algo anterior, *El grito del silencio*. Se explica bien y ofrece un documento, tan ardoroso y parcial como se quiera, pero de primera mano y con enjundia. En síntesis conviene recordar que Ricardo Santamaría fue uno de los principales miembros y animadores del Grupo Zaragoza que enlazaba con las características básicas de lo que Jean Casou había llamado Escuela de Zaragoza, tal y como pudo representarla el Pórtico de Santiago Lagunas o Fermín Aguayo. No entraré a discutir el nombre, del que ya me he ocupado varias veces en artículos de mayor amplitud. Para entender las causas de un posible equívoco recomiendo el estudio de Jaime Ángel Cañellas, que ayuda igualmente a fijar las etapas del colectivo. Este, con varios artistas entre los que descuellan el mismo Santamaría, Juan José Vera, Daniel Sahún y Julia Dorado, llevó su quehacer a varias localidades españolas, europeas y del Oriente Medio. Fue, sin duda, una de las iniciativas más importantes de los sesenta. En 1967 desembocaron en París, donde Gilbert Rérat dijo que ellos intentaban una síntesis de los términos *abstracción-construcción*.

Pero pienso que la obra de Santamaría expuesta hoy en el Gargallo, fechada entre 1969 y 1990, no representa el choque entre no figuración fría y caliente, sino una fase posterior que, en cierto modo y sin etiquetas rígidas, prolonga el impacto del *nouveau réalisme* francés. Esta tendencia, como el pop de los anglosajones, tiene cimientos dadaístas. Como su ancestro, el neodadá procura sacar el arte de su aislamiento, enfrentarlo con los problemas sociales de su época. Supone una contrapartida de lo lírico-informal y se orienta hacia las acciones y el objetualismo. Precisamente el segundo aspecto, el de la presencia de objetos, se detectará en las esculturas y esculto-pinturas que ha traído Santamaría. Se trata de *assemblages* o ensamblados que admiten el *objet trouvé*. Los relieves, que añaden color, entran más en las llamadas *combine paintings*. Y en cuanto a las piezas rodeables o no adosadas, cabe dividir las en dos grupos por el sustrato. Las maderas son más antiguas, mientras que los hierros se sitúan en 1989-1990, es decir, entre lo más próximo. Hay en este último bloque un templado eco de las máquinas de Tinguely, acaso producto del azar o de supuestos comunes. Lo cierto es que Ricardo Santamaría, nada inmóvil, nos propone un espléndido gabinete de misteriosos mecanismos quietos e inútiles. Si el arte, sobre todo cuando inquieta, puede considerarse inútil alguna vez.

6 DE NOVIEMBRE DE 1997

## Zaragoza Gráfica: Pepe Yagües

Siempre he sospechado que algunas leyendas solo se relatan del modo «socialmente correcto». Es casi seguro, aunque no se diga, que la princesa tenía prisionero al dragón, sujeto con una cadenita y sin dejarle usar sus alas de mariposa (según lo describe Paolo Ucello). También parece muy posible que las doncellas (siete son multitud) tuviesen encerrado al Minotauro en el Laberinto y burlasen su fiereza según las costumbres mediterráneas. Por ahí anda, entre los pliegues del mito invertido, buena parte de lo que Pepe Yagües nos cuenta. Si buscamos en su obra, veremos que las ninfas persiguen a los sátiros, que se imponen las minotauresas, que la bella se halla tan a gusto en brazos del monstruo y este sufre su pasión sobre la dama. Claro que la cosa no resulta tan sencilla. Yagües no se conforma con el consabido trayecto desde el signo formal al simbólico y utiliza el símbolo como elemento formal. Además, se divierte con un doble lenguaje: texto e imagen chocan en toda la gama, desde la obviedad, hasta el sugerente paralelismo. Quizás como metáfora de otras interesantes contraposiciones.

Queda expreso el mito del hijo de Zeus y Pasífae; pero también de Picasso, Neruda y Pepe Yagües, como nos dice su presentador, que tampoco olvida el triple carácter de una historia cuyo aspecto psicológico deja «la intimidad —del artista— a la intemperie». Y alude, por supuesto a relaciones lingüísticas. El juego de palabras se traduce literalmente, como en el *Beso de tornillo* donde bocas se unen de acuerdo con el título, o en la flagrante traducción que implica *De tal falo*. Aunque no se trate solo de encuentros y coincidencias. Porque debemos sumarles un debate de medios en el que se confunden con agilidad, por ejemplo, las fronteras entre el volumen y lo pictórico, entre el objetualismo y la representación. O entre el ensamblaje de pequeñas adendas y el grabado. O entre conceptos de escultura distintos, como los trabajos con resina o madera, más «reales», y los silueteados en hierro que, por cierto, podríamos referir a Bruce Nauman por los contactos entre personajes.

Conviven no pocas opciones. Ya en las piezas únicas veremos alguna data más antigua, desligada del Minotauro. Siguen los contornos metálicos y la cuerda. Para desembocar en los papeles con recortes y con hierros pintados. Los múltiples añaden la resina e incluso el cristal (*In vitro*). Luego entran los aguafuertes al azúcar, varios con añadidos objetuales. Cierra el ciclo, por fin, la gráfica de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (seis grabados), libro que constituye, a su vez, una escultura. Si lo tomamos en conjunto, Yagües mezcla adecuadas dosis de ingeniosa agudeza y simple tautología. Premio para el que logre separarlos. Porque vale la pena.

En simultáneo con la exposición de Yagües, los bajos de Zaragoza Gráfica presentan dos valores emergentes de considerable altura, ambos finalistas del Isabel de Portugal. A falta de espacio para comentario más extenso, cabe decir que David Navarro aporta el nítido impacto de sus xilografías a tres tintas, muy definidas por sus contras-

tes de claroscuro y de líneas curvas con rectas dentadas. Distinto en técnica y estilística, Andrés Navarro practica un monotipo experimental sobre metacrilato, con todo un repertorio de calidades y tramas-red. Cuelga de manera libre y moderna, y hasta se permite una sombra en el suelo.

12 DE FEBRERO DE 1998

## Palacio del Justicia: Guillermo Cabal

Para que las distintas series temáticas enlacen o más bien para que algunos asuntos resulten menos incisivos, menos cargados de ideología, impregnándose, en cambio, de misterio, Guillermo Cabal inventa un argumento cuya protagonista es Nicea, una de las Náyades, es decir, una ninfa de las aguas. Quizás parezca recurso innecesario; pero el carácter sensible y hasta ingenuo del pintor, un tanto mórbido y rico en intimidades, se complace en la frágil e imaginaria leyenda o mito de la semidiosa, de la «muchacha sin edad, ebria de magnificencia» que sale de la urbe «por el puente y hacia los complejos fabriles». La concibe inmutable ante las estaciones, fechas u horas diurnas. Todo —el escenario, por supuesto— está quieto, detenido en el tiempo. Cabal nos lleva así desde la paz de las tumbas, a través del río que transfigura la memoria, hasta el ayer inmóvil, hasta las fábricas del principio de nuestro siglo con chimeneas como agujas de catedrales.

Ya conocemos a Guillermo Cabal que por última vez expuso individualmente en 1994. Por cierto que repite dos cuadros de entonces. Y mantiene para el resto su metódica y cuidadosa realización, con una paleta restringida que logra aciertos en su sobriedad, sobre un dibujo laborioso y sólido. Claro que hay diferencias hasta hoy. Lo más antiguo, lo que habíamos visto, como la imagen escultórica de la fosa común (1993) y otra data anterior (1992) corresponde a las vibraciones de factura. Al año siguiente esa nota, que luego desaparecerá, se une con el máximo de colorido en una experiencia única. Siguen, a modo de interludio, los elementos decorativos de cemeniterio que se sitúan en 1995. Lo demás, a partir del primer ángel de piedra que lanza su texto fuera del rectángulo, queda entre 1996 y 1997, excepto el tardío formato pequeño con uno de los pocos interiores, también solitario y silencioso.

En el núcleo central se imponen los puentes que abren camino hacia las fábricas abandonadas. No será raro que en estos motivos la distancia vele o difumine las formas, cubiertas de evocadora neblina. Ignoramos a dónde nos conducen los pasajes de hierro, si no es al cielo como rezan sus rótulos. Recuérdese que el pontífice —el emperador romano o los papas— es el que hace puentes para conducirnos al bienestar o a la inmortalidad definitiva. Cabal se conforma con llevarnos al mundo del trabajo, de una manera lírica, sin acidez, por medio de las naves que nadie ocupa, de los humos desaparecidos. Pero no cabe reducirlo a los temas, ni al realismo, aunque busque pormenores, ni basta con que escape a un mundo de fantasía. Interesa el ajuste de contenido y medios. Los tonos pétreos, por ejemplo, y el preciso trazo que materializan las tallas ornamentales. O bien las perspectivas de esas estructuras metálicas que nos empujan hacia el fondo, hacia el más allá. O las calidades que encarnan la sutil

decrepitud de los edificios. Ajeno al talante oportunista de los «nuevos cuños», Cabal tiene una sombría y calma poética —no solo literaria— a la que llega por su propio camino, acaso con limitaciones de información, pero con seriedad, pulcritud y una digna y absoluta honradez.

26 DE FEBRERO DE 1998

## Urban Gallery: Mariano Viejo

Pocas veces, aunque procuremos no olvidar los factores directamente pictóricos, ha de seducirnos tanto un enfoque desde la psicología de los símbolos como en la exposición que Mariano Viejo presenta. Porque ya no se trata solo de que la tierra, como en él era habitual, domine el conjunto con sus tonos y texturas, sino también de la importancia que asumen iconos tan ricos en significado como el ave fénix o las crisálidas, signos sobre los que conviene volver. Nuestra memoria colectiva, por lo demás, recuerda a Viejo como curtido y valioso luchador del arte aragonés en el que, como sus coetáneos, alcanzaba el punto álgido de la vanguardia en la década de los setenta. Continúa luego su trabajo en una trayectoria con limitadas variantes cuyos hitos próximos se hallan en las individuales de 1989 y 1995. De la segunda, con resonancias de la primera, arranca hoy para unos desarrollos que conservan estilemas característicos, como el gusto por los ocre y marrones o la relativa sencillez con que dispone los elementos, pese al supuesto barroquismo de ciertos cuadros.

Si nos dejamos arrastrar por sugerencias de nivel iconológico, tampoco eludiremos problemas materiales en la evolución de lo que nos ofrece. Lo encuadra entre 1995 y 1997 y la diferencia clave respecto a lo anterior reside en los *collages* de tela sobre tela, procedimiento al que apenas escapa una de las piezas. Este recurso, que utiliza a modo indagatorio, se ve desde las fechas más antiguas en las que, por cierto, campea la simplicidad, aunque lo que fueron menhires o diversos megalitos en otras etapas se convierta ahora en una especie de árboles cuando los hilos sueltos, abajo, parecen raíces que buscan la savia. Traza entonces —y permanecen— zonas simples, preferentemente horizontales, aunque resulte más movido el único caso de *decollage* o despegue. Con la organización en estratos brotan, entre gestos o goteos, seres reconocibles que culminan en el gran friso de pájaros mitológicos: los fénix que renacen de sus cenizas. Como lo que vuelve al seno de la madre para resucitar y, en sentido psicológico, como aquello que nos permite sobrevivir a través de los cambios.

El suelo, femenino y oscuro, se opone a lo celeste, masculino y luminoso. Es tierra, densa, quieta y pesante que nos atrae a la muerte para revitalizarnos, para emerger al mañana. La idea se repite con distinta imagen, puesto que el tramo final lo ocupan las crisálidas que encarnan la metamorfosis, la cripta oculta, la sombría cámara interior. Más aún que envuelta protectora implican lo transitorio entre dos fases del devenir (en la pintura y acaso en el artista). Hablan de un futuro impredecible y hasta de sorpresas. Esta serie arruga los paños y une a los sistemas previos, como los hilos destrenzados, grafismos individuales en los que casi adivinaremos un alfabeto propio, no descodificable. Junto

con pulsiones y algunos toques de color que escapan a la dominante, Viejo usa también purpurinas o metálicos, oros o platas que evocan los tornasoles de la mariposa incompleta. Acude, de manera más o menos consciente, a metáforas del eterno manantial de juventud. Representa el fin de un período en su vida y en su quehacer que busca a tientas, con perseverancia y medios de veterano ducho, el imago definitivo de su obra.

12 DE MARZO DE 1998

## Odeón: las «Variaciones» de Ángel Aransay

Como es sabido, la terminología musical llama variación a cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema. A ello responden el título y la especificidad de una muestra donde Ángel Aransay ofrece un programa de seis movimientos, a manera de concierto en imágenes. Este artista tiene por costumbre que sus salidas ante el público obedezcan a un proyecto unitario, es decir, que no se limiten a la mera suma de piezas, sino que constituyan un verdadero conjunto cuyo motivo, aunque pudiera parecerse simple excusa, ejerza influencia sobre los mesurados cambios de concepto y factura. Cosa que aquí resulta evidente. Al hilo de tan ajustadas propuestas acaso sea hora de reiterar el testimonio acerca de las altas cotas profesionales en que se mueve Ángel Aransay, dentro de un inconfundible estilo propio, manifiesto en toda su trayectoria, que no le impide plantearse nuevos enfoques.

Se trata de un pintor con larga práctica, que en su día no quiso rendirse a la onda abstracta —aunque algunos de sus paisajes no anduviesen lejos—, ni tampoco a los reduccionismos de los setenta. Si cuando la marea del tiempo, poco después, cruzó las preferencias generales y las suyas (con la vuelta al cuadro, a lo narrativo y a las expresiones de signo individual) llega a salir de nuestro mundillo para promocionarse, hubiera tenido oportunidades de sobras en otros espacios de resonancia. Continúa, sin embargo, en su «Zaragocica», sin distraerse por anécdotas secundarias o pujos oportunistas. Y ahí está su serio trabajo, más agudo de lo que estiman exámenes presurosos. Véase lo que ahora expone. Argumentalmente se apoya en *La Canción de la Tierra* de Gustav Mahler, y su secuencia rima con la obra del maestro austríaco.

Diríamos que Aransay asume una suerte de manierismo culto. Implica una multitud de referencias, lazos, metáforas y hasta guiños entre distintos lenguajes. Captan las sinestesias, las sensaciones que asociamos a distinto sentido del que las recibe, los juegos entre diversos órganos, como los intercambios entre vista y oído o gusto por ejemplo. Los bebedores —todas las figuras llevan un vaso o copa, escancian o beben— vienen de la composición base. Además de que el vino, por su aspecto y como alma de la uva, es sangre de la tierra y elixir de inmortalidad. Y la embriaguez simboliza el conocimiento. Pero también encarna la alegría directa y hasta la burla. *La Gioconda del Frangélico* cita un licor que puede explicarnos su sonrisa en *scherzo*, o sea, en broma. Claro que desde el risueño placer de la primavera podemos ir a la elegía y fuga del *Amigo ausente*, solo con tonos funerarios, donde no queda nadie ya. En el resto compone a partir de una figura.

Mantiene sus estilemas; pero admite modalidades, variantes. Arriba se alude al espectro cromático, hoy con más notas que otras veces. Cuentan las del nocturno, el *En-sueño granate*, *La mandorla dorada*, la monocromía —que añade una lúdica coincidencia entre los lados y el nombre de Septimino— o el *Brindis Violeta* que alude tanto a la protagonista de *La Traviata* como al color dominante. No olvidamos planteamientos formulados como el contrapunto de sonidos. También diversifica el modo de poner la pintura, puesto que a sus pinceladas más características une largos toques verticales (*La Joya* a lo Buffet) o alguna superficie lisa y diluida, como la de *El lector, adagio* mediterráneo —de aire catalán— contrapuesto a los *blues* criollos, con efecto de luz. Incluso tantea dicciones plurales en el mismo cuadro. No cabe atribuirlo a eclecticismo de conveniencia, sino a la inquietud y el saber de un artista creativo, firme, pero nunca inmóvil. Al que apreciaremos en su profunda dimensión.

30 DE ABRIL DE 1998

## Lausín & Blasco: Elisabet Mabres

Hace poco he leído una maravillosa novela que describe un reino imaginario con topónimos como Lago de las Desapariciones, Pasillo de Nadie o País de los Desdichados, donde viven personajes como Predilecto o Almíbar. Me refiero a *Olvidado Rey Gudú* de Ana María Matute cuya inteligencia y sensibilidad me vienen a la memoria ante la propuesta de Elisabet Mabres. No me resisto a transcribir que del Norte, «de la Selva llega el misterio»; del Este, «de la Estepa, la destrucción, el fuego, la muerte»; del Sur, «del otro lado de la Lisias, el sueño, lo imposible..., y la mentira»; del Oeste, «de más allá de las tundras, el olvido». Ya sé que es cosa distinta —acaso próxima en su ingenio— a las *Otras cartografías* de Mabres, basadas estas, según explica al presentarnos su *Chambre Bleue*, en un antecedente del siglo XVIII. Cita el dormitorio y tertulia en que, de acuerdo con la costumbre de época, la marquesa de Rambouillet daba acogida a los intelectuales, para promover un «santuario del gusto». Allí, una de sus fieles invitadas, la escritora Madeleine Scudéry, presentó su famosa *Carte de Tendre*, panorama de «gran amistad y amor tierno», con lugares como la Nota Galante o el Lago de la Indiferencia.

Mabres asume este contexto, lo actualiza y lo desarrolla con registros inconfundiblemente femeninos, aunque lejos de los atributos tópicos del género. Nada de labores tranquilas y delicias caseras. Sí sentimientos de mujer y percepciones con sus ojos. Para ligarla con el precedente, lo más directo se hallará en los tres mapas: *Jeux Allégoriques*, *Tendre à corps perdu* y *Bahie II de Tendre*. Con los que culmina el ciclo dentro de este año, de 1998. Pero cabe leer en la muestra un itinerario por la ignota comarca que constituye la misma autora, por sus afectos y hasta por su propio cuerpo. De manera que, en cuanto curso dinámico, implica tiempo de realización y recorrido. Se inicia en 1992-93 con las series gráficas de factura conocedora y aspecto celular, de corte al microscopio. Son también de 1993 los «nexos», elementos a modo de valvas. Además de *Hallando la conjetura*, una pieza colgante y otra que relaciona muro y suelo, las tres últimas con luz. La primera etapa, en conjunto, parece más un proceso vital. A veces, sin que precise causa concreta, recuerda un parto.

*Identificación Mutua*, especie de maqueta topográfica con sus curvas de nivel, es ya de 1994, y sigue la secuencia de mesas, tan varia en componentes, que continúa esa *Geografía de lo Tierno* para desembocar en los aludidos planos de 1997. De entonces data el juego de retrato-autorretrato, fotografía-bulto, y otras posibilidades entre las que se halla el friso de látex y metacrilato, el tiraje a *offset*, los grabados «De la Suite» e incluso la precitada instalación (cama-espejo) que argumenta el montaje. A las técnicas y materiales que figuran ya por diferentes motivos se añadirán, en el balance, muchos otros recursos: resina, madera, cristal, piel de conejo, bombillas o pintura al óleo, al huevo, al pastel y laca. Con ellos Elisabet Mabres rompe, por supuesto, las fronteras entre uno y otro capítulo, entre superficie y volumen. Lo suyo es el espacio que abarca la galería completa. El debate de medios físicos, detectable objeto de interés, actúa solo, sin embargo, como mecanismo para narrarnos la vida y emociones de la artista, llena de sutileza, refinamiento, cierta exquisita voluptuosidad y una dulce y morosa ternura.

7 DE MAYO DE 1998

## Luzán: Hans Schnell

Me dice un buen amigo, fino intelectual de profunda y extensa cultura, que Hans Schnell introduce su obra con una frase en alemán cuya traducción reza —hubiera sido incapaz de descifrarla por mi cuenta— algo así como: «Cuando las palabras callan, hablan las imágenes». Sugiere que modifica una de Goethe, muy parecida: «Cuando las palabras callan, hablan las piedras». Y esta responde, según creo, a otra del Evangelio durante el episodio de las aclamaciones a la entrada en Jerusalén: «Os digo que, si ellos callasen, gritarían las piedras». No voy a servirme de tales citas para dirimir la importancia de un lenguaje concreto, ni para metáforas sobre la realidad pétrea, de la materia inerte, como principio artístico, puesto que acaso fuese inoportuno. Sí se trata, en cambio, de hacer hincapié en las bases comunicativas, en el refinamiento casi erudito de quien esas propuestas invoca, en su ilustrado carácter y hasta en su amplio modo de concebir lo icónico, sin que obligue a que el signo plástico se asocie a lo reconocible. O sea, que puede considerarse abstracto en cuanto no representa directamente, arranque o no influjos exteriores. Porque muchas veces alude a los lugares que le provocaron o de los que recoge sustancias peculiares. Procede hablar de «paisajes no figurativos».

Su extrema elegancia, conjugada con una difícil sencillez aparente, permite eludir debates como el que supondría su planteamiento solo pictórico, sin otras reflexiones sobre el medio, cuando en círculos progresivos cunde hoy la actitud contraria. Ciertamente que la pintura entendida como implantación de color sobre una superficie aún goza de buena salud. Menos interesa que pueda nacer o no descriptiva, y más antítesis como azar-voluntariedad o forma-contenido. Tampoco olvidaremos que se cuestiona la vigencia de una abstracción expresiva o lírica, si entramos en términos que no vamos a elucidar ahora. El cenit del informalismo o de la *action painting* queda ya lejos y este artista anda por la senda de una Escuela de Nueva York que actualiza con exquisito temple. Aunque parta de estímulos exteriores, en los cuadros de Schnell emerge



un mundo interno. Trabaja con una rapidez, quizás de origen inconsciente, cuyo gestualismo no rechaza controles que derivan hacia desarrollos ocasionales de orden geométrico o caligráfico. Los últimos se precisan en cuadros tardíos. Se advertirá que hay fechas muy varias, de los ochenta y los noventa, y en alguna etapa asoma un gusto de color que difiere del resto, como en la dramática nota en negro de 1994.

La dominante global está regida por los fondos de los lienzos crudos, naturales o levemente recubiertos, o por papeles como el de embalaje. Sobre unos y otros se suman efectos y trazos con óleo o linaza, tintas, grafitos, albero, yeso y sanguina. En el balance el trazo libre se sitúa sobre las manchas fluidas. Con lo que intensificará el color, a base de negros, ocre, blancos, algún rojo y escasos añadidos puntuales en los cuadros más antiguos. Si dibujar —como postula Castro Flórez— «es definir el territorio desde el que se establecen referencias», la línea —en sentido lato— especifica motivos y refleja impulsos dinámicos, no del todo ajenos al automatismo; pero resulta, al mismo tiempo, cuidada y pulcra. La técnica de Schnell, de la que conviene repetir que es simple en apariencia, alcanza matices sutiles y admite variantes mixtas de relativa complejidad, como las litos manipuladas o los *collages* que su autor llama «maquetas» cuyo desenvolvimiento espacial ofrece también. El repertorio en su conjunto exprime al propio Schnell, lo hace pintura; es su huella y toma de posesión del universo.

14 DE MAYO DE 1998

## Caja Rioja: Aurora Charlo

Como enfoque previo a cualquier interpretación de otro orden, cuando se analiza una muestra muy ligada al procedimiento material —cumplida acuarela en este caso— procede volver sobre el problema de los medios, debate de mucho interés para la crítica de hoy. Se cuestiona, por ejemplo, la vigencia no del vehículo en sí, menos aún en cuanto sirve a unos propósitos, sino más bien la actitud que supedita el concepto a unos recursos determinados y se supone que establecidos. Porque la obra siempre implicará una propuesta sobre arte, es decir, el modo de entenderlo quien lo presenta. Y suele atribuirse a la técnica de agua, entre otras cosas, un carácter conservador. Vaya por delante que Aurora Charlo no se conforma con ese término, puesto que enriquece su oferta con experiencias y variantes. Además, la pintura que llamaríamos de pincel aún goza de excelente salud y cumple funciones específicas, sobre todo si consigue, como en nuestra artista, una resuelta, atractiva, elegante y noble visualidad.

Maestra en su quehacer por conocimientos y por ejercicio de la enseñanza, lo practica Aurora Charlo con diversidad y amplitud, como si quisiera abrirse a todas las opciones de la acuarela, desde las que consideramos tradicionales, con aspectos suaves y líricos, como el del pescador solitario, en línea con los temas de aislamiento de que muchas veces gusta la autora, hasta ensayos como los de *collage* con relieve de papeles mojados o incluso, para su espléndido *Crepitar en el bosque*, de tonos flameantes, con adenda de hojas, ramitas y semillas. A la entrada, a manera de preludio, encontraremos



notas regidas por el dibujo, como pide la figura y especialmente el retrato, género difícil que debe sujetarse a semejanza con el modelo. Mientras que en el interior, en la sala, domina el paisaje, la mayoría de las veces libre en sus felices síntesis que evitan los detalles y buscan lo esencial. Añádanse algunas flores, también concisas, que se quedan en lo imprescindible con reservas tan audaces como las de *Sinfonía en blanco*.

Queda dicho que el bloque principal lo proporcionan vistas de talante imaginario, como lugares del alma, aunque tengan su punto de partida en la realidad, en un sitio concreto. Tampoco faltan diferenciaciones de hora diurna, estación o tiempo atmosférico. Entre las últimas destacaré las de nieve en muchas de las cuales juega con valentía el soporte visible. Por otra parte, Aurora Charlo trabaja mayoritariamente sobre papel húmedo y gusta de los fundidos propios del sistema, con escasos toques en seco que acostumbran a utilizarse para describir y que descubren superior densidad matérica. Suma otras posibilidades como la que supone el goteo o arrastres tan francos como el del profundo *Bajo cero*. Junto a este preferiré los cuadros de formato grande, sueltos y con pocos pormenores, aún figurativos pero en el límite, próximos a la abstracción. Varía mucho la paleta, de sutil a contrastada y enérgica, y también hay un abanico de experimentos prometedores, como el díptico o el ensamblaje de *Paseo antes del desayuno*.

Emergen en el balance las virtudes de un trabajo rápido y experto, extremadamente pulcro y muy expresivo. Porque responde a una limpia poética interior que fluye como las aguas de su recreada naturaleza.

14 DE MAYO DE 1998

## Barbasán: Esther de la Varga

Mi primer contacto con la obra de Esther de la Varga fue en la Muestra de Arte Joven donde obtuvo un premio de escultura. Y me consta que cursó esa especialidad en la Massana, escuela en la que ha seguido también estudios de fotografía y de serigrafía y grabado. Por aquí, por este último bloque, anda lo que nos ofrece en la Barbasán, una propuesta con inquietud, considerable desarrollo técnico, índole compleja y bastante interés. Sin datos precisos interpreto que «Las siete tablas», título de su exposición, aluden en particular a otras tantas matrices cuyas improntas pueden verse en solitario, mientras varias colaboran, además, al resto de las demás estampaciones. Claro que también hay en el epígrafe alguna referencia culta, como un eco de las *Tablas de la Ley*, las *XII Tablas*, las *Tablas alfonsíes* o cosas de ese orden. Ignoro si introduce algún aspecto histórico concreto; pero las imágenes se relacionan, sin duda, con el mundo musulmán y africano o de Oriente Medio, a través de indumentarias, arquitectura, mapas, caracteres y hasta del incienso y mirra que cita. Tampoco olvidaremos el retablo, compuesto de tres piezas y lo que subyace.

Conviene observar que proposiciones como la que nos ocupa, con cierta carga de concepto o conscientes, al menos, de su propia entidad teórica, sin excluir una relativa indiferencia para los medios, destaquen la importancia del procedimiento en el pro-

ducto definitivo y revelen atenta solicitud a la hora de materializarlo. Aunque el aspecto final, luego, no resulte cuidado en demasía por lo que atañe a la presentación de cada nota, el conjunto sí lo está, a poco que consideremos el vínculo entre los factores básicos, iconos autónomos cuando se toman por separado, y su *collage*, por así decirlo, para constituir un todo distinto en el que se sumen y relacionan. Incluso pueden repetirse u obtener efectos multiplicadores. El grupo-origen proporciona la mayoría de los elementos en juego, aunque escapan casos como la empuñadura del espejo egipcio o el mosaico de *Uno*. Por cierto que este acoge la elegancia del oro, como la *Mezquita*, por ejemplo, con un contraste casi suntuario. Que tienta a la artista, sin duda, junto con otros satisfactorios matices. Véase el uso de las calidades en el soporte. La sutileza, sin embargo, queda sometida a la idea y a los procesos, e introduce un serio examen de sus recursos y hallazgos. Se valora, en fin, con intereses de más enjundia.

2 DE JULIO DE 1998

## Galería Deocon: Diez mujeres

Aunque el título elegido parezca solicitarlo, como los de algunas colectivas anteriores («Pintoras aragonesas» en el Museo de Zaragoza, «In situ —18 pintoras—» en Riccio o «Mujeres, escritura y feminismo» en el Paraninfo, por ejemplo) no sé si estamos ante la ocasión oportuna para reflexionar sobre las muestras circunscritas a un determinado grupo social como fenómeno característico y de importancia para el arte de hoy, puesto que no hallaremos aquí aparato teórico, ni se descubre, en principio, un enfoque concreto del conjunto expuesto. Quiero decir que nada permite suponer una actitud crítica sobre las diferencias específicas en este campo o un repaso a las posibilidades feministas del momento. Sea como fuere, el asunto preocupa a quien esto firma desde hace tiempo. Ya en 1987 escribí un artículo en el que, no solo como broma, proponía cambiar el sistema de géneros en nuestra lengua, para que el plural incluyese a pintoras y «pintoros». También apunté que «las marginaciones llegan a ser muy complejas en este difícil mundo», por lo que deben apoyarse, como norma, las de carácter positivo, hasta por encima de lo políticamente correcto.

Sin merma de todo ello, desconfiaba entonces de los que, con simplismo tópico, solo aprecian las particularidades con base en el sexo de unos y otras. Cuando se legitiman las cuotas porque «las mujeres siempre tuvieron gusto para vestirse y para los colores», tiemblo después de haber reído, como cuando se afirma que los negros tienen el mejor sentido del ritmo. Son asertos astutos que no encajan, además, con el escaso rol en el pasado. Las circunstancias se mueven deprisa, pero no tanto como pensaríamos. Por eso entiendo a las artistas que, ante lo injusto del modelo masculino, toman la postura extrema de rechazar cualquier connivencia e incluso los procedimientos más cultivados por el hombre en el proceso histórico, y buscan nuevos caminos para expresarse. Aunque en el terreno de las opiniones personales deje claro que no prefiero la distancia entre dos polos, ni sobrestimo a tope las ventajas de separar un bloque al que marginan o que él mismo se disocie del resto. Más bien definiendo

a quienes tratan de presentarnos con talante constructivo las cualidades de seres humanos distintos —solo en ciertos aspectos— que se interrelacionan y conforman la sociedad en igual medida.

Las participantes no cuentan ahora entre las que adoptan enfoques al límite, como la exclusión de técnicas tradicionales. La mayor parte de lo que exhiben son cuadros, salvo quizás alguna cosa de Chus Martín Robledo. No la utilizaré, sin embargo, para introducir un debate de medios, ya que ella misma admite opciones. Hay, por lo demás, afinidades con bastantes facetas de vanguardia en las que incluyo el resuelto ingenuismo de Popi Bruned, colorista sin tacha de hondo mundo propio, cada vez más neta y segura, junto al abstracto intenso de Maribel Lorén, con ecos de Pórtico, o al rotundo informalismo de Adela Fumagali. Se añaden las notables experiencias de Pilar Moré a partir del *collage*. Descriptiva y muy pictórica, en cambio, es Carmen Faci, dentro de un capítulo en el que entran la elegancia lírica de Pilar Nicolás, la suelta inquietud de Marisol Catalá, los suaves ejercicios de Nati Romanos y las sensibles notas de Milagros Zatarain cuya factura recuerda a la Escuela de Madrid en flores y paisaje. Problemas especulativos aparte, la suma nos permite una mirada sobre propuestas valiosas, algunas de las cuales no habían salido al público recientemente.

5 DE NOVIEMBRE DE 1998

## Galería Antonia Puyó: Sean Scully

Pese al insistente tópico, que ya cuestionaba Kandinsky, geometría y sensibilidad no son incompatibles en el arte. Como demuestra Sean Scully (Dublín, 1945) cuyas formas regulares, bandas o cuadrados, parecen transmitirnos ondas emotivas desde su quehacer y colorido. Arranca —quizás para superarlos en una especie de dialéctica— de unos principios relacionados con las vanguardias y que de algún modo evocan a Mondrian. En efecto, las líneas se limitan a horizontales y verticales que se cruzan en ángulos rectos. También abundan los no colores (blanco, negro y gris), aunque se sobrepasen, desde luego, los primarios y los tonos planos con que el maestro holandés iba camino de la pintura «genuina», también propugnada por el suprematismo para librarse de la determinación sensorial. Pero no deberíamos deslumbrarnos con supuestas similitudes de orden histórico, ni de planteamiento ni de aspecto, ya que Scully rechaza ese «punto cero», meta que recuperaron las Nuevas Tendencias y el *Minimal*, y que no tienta, en cambio, a nuestro artista.

Diríamos que Scully, sin desdeñar los precedentes —que él mismo remonta hasta Matisse y aun más lejos— se sitúa en una vigilante antítesis, para lograr la síntesis propia, separándose así, por instinto y carácter, de las consecuencias que extrajeron los reduccionistas extremos: frialdad, ninguna sugerencia, ningún sentimiento y, por supuesto, nada reconocible. Incluso cabe leer el riguroso vocabulario de Scully como una propuesta temática a cierto nivel, por lo menos a modo de estímulo que promueve asociaciones. Estas serán algunas veces favorecidas por los títulos, sin que debamos descartar correlación de imagen, como en el caso de la serie gráfica «Siete espejos»

donde existe una respuesta entre izquierda y derecha, con el antagonismo que hallaríamos entre lo real y lo virtual. Evitaremos, sin embargo, pretender pormenores definidos, puesto que las palabras, cuando las hay, pueden referirse a un recuerdo, a un suceso o a un lugar en la memoria. La cuadrícula hace pensar en el área urbana, aunque sería preferible no traducirla por simples mapas o planos.

Creo conviene dirigirse al terreno del símbolo, en cuanto a signo que alude más allá de sí mismo, por una correspondencia de una u otra clase. Pero acaso fuera preferible hablar de metáforas. Porque eludiremos la geometría simbólica, dado que Scully, sin desconocerla —supongo—, anda más bien en el terreno de una poética individual, que basa su oferta en acontecimientos vividos, en incidentes concretos que impactaron sobre él y de los que nos traslada reminiscencias o ecos emocionales. Tiene, al menos en lo que ahora expone, un matiz intimista que en parte responde a los pequeños formatos, a las técnicas y a que todo vaya sobre papel, con un acento menor, en absoluto peyorativo. Relacionaríamos las dos únicas piezas grandes, los pasteles, con la obra de Rothko. Lo que nos explica, además, que Scully enriquece la matemática con factores expresivos. Trata dicho procedimiento en capas, con una manera sensible de particular calidez y no —o no solo— por gamas, sino también de orden humano. En cuanto a las acuarelas, densas aunque líquidas, tampoco se conforman con modelos tradicionales. Lo mismo que el grabado, capítulo dominante en esta exposición. Un conjunto, en fin, que propicia simpatía, cosa no muy común hoy en el abstracto. Como tampoco abunda la elegante visualidad con que Scully solicita adentrarse en el contenido.

5 DE NOVIEMBRE DE 1998

## Facultad de Filosofía: Sergio Muro

Tiene gancho, fresca en el decir, y no le falta meollo. A primera vista lo entroncamos con el *art brut*, tanto en el sentido de espontáneo —según lo entendieron Dubuffet y sus seguidores—, como en el de cierta rudeza y carácter menos lógico que intuitivo. Pero, si bien se mira, la parte de ingenuidad al margen de conocimientos resulta más deliberada que fidedigna. Pero por eso no desmerece en absoluto una obra que tampoco sé hasta qué punto se plantea los méritos comunes. Ya conocemos el modo en que los profesionales valoraron las posibilidades expresivas «antiartísticas» y cómo las utilizan aún conscientemente. En cuanto al caso que nos ocupa, carezco de datos —no ofrece, por supuesto, currículum—; pero el desparpajo en su factura, la firmeza de líneas y recursos ya establecidos como el *dripping* —no salpicado accidental—, permiten atribuirle una cultura plástica.

Salvo los dos caballos en relieve, uno de los cuales se llama Libertad y el otro anda en estado salvaje, casi todo son figuras, a veces con motivos como la música, pero con frecuencia más bien irónicos, como el desnudo que es *La bella durmiente* o el retrato que titula *Antepasado*. Este género tiene otros desarrollos entre los que cuento el *Perfil del asesino*. Algún caso implica reflexiones como *Dios ha muerto*. O relaciones rítmicas como la del beso. En uno de los dos intentos de mayor

envergadura aparece algo más pictórico. Pero el espacio no permite nuevos pormenores. Solo la constancia de una inteligente actitud cuyo talante de fondo supera al de forma.

12 DE NOVIEMBRE DE 1998

## Galería Gadda: Marc Jesús

Alegre, sonriente y complaciente, vital a tope y colorista cuando es de menester, Marc Jesús engancha pronto al respetable con una propuesta sencilla, aunque quizás no tanto como en principio creeríamos. Hay en lo expuesto dos capítulos distintos, las realizaciones en acero cortén y las pinturas, pero ambos guardan estrecha relación. El primero, en el fondo, más que a un tratamiento de volumen tiende al plano único, semejante a un cuadro —al que alude alguna vez—, y comparte con el otro sus figuras femeninas, aquí recortadas de manera que solo sobresale el añadido de las piezas en bulto. El fuerte código icónico y este objetualismo, sobre todo cuando recae sobre cosas cotidianas, como la plancha, el ventilador o el cochecito infantil, recuerdan aspectos del pop estadounidense. Tampoco se distancia la eficaz franqueza de las técnicas mixtas sobre lienzo.

Los papeles no impactan tanto por alta visualidad, aunque tengan sus propios resortes, dentro de una temática semejante: las mujeres regordetas, entre Botero y Matisse, con preferencia por los desnudos de carnes azules, y los bodegones, también con ecos matissianos. Pero las telas imponen mejor el estilo, más próximo a la susodicha veta popular norteamericana que a la del *fauve* o a la del naíf. Pese a lo intenso de los tonos, un silueteado casi en tabique le permite yuxtaponerlos para conseguir un efecto seguro. En lo que supongo más antiguo incluso usa relieves con pasta de papel, sistema que luego abandona. Las dos que considero últimas datas, en fin, parecen algo diferentes, más suaves y con transparencias. No desmerecen, sin que tampoco descubran grandes perspectivas.

Hecho y derecho ya, en cualquier caso, revela una clara estirpe mediterránea, detectable a través de los cuerpos rollizos y las frutas que presumimos sabrosas, de las formas rotundas y rítmicas, de los contrastes de su paleta, del simple placer de existir y el descanso al sol. El más cumplido consejo —que no necesita— consiste en recomendarle un chapuzón en las aguas cálidas, que goce y ofrezca gozosas visiones; pero que no se ponga trascendente al modo del catálogo, que no desmitifique y todo eso. Por lo que más quiera, que no complique el invento al personal.

19 DE NOVIEMBRE DE 1998

## Galería Goya: Manolo López

Conmemora Manolo López el veinticinco aniversario del momento en que fue colocada, en el paseo de la Constitución de Zaragoza, su escultura pública *Pareja del paraguas*. Como es un gran trabajador, con notable impulso creativo, lo celebra con una muestra

cuantiosa y sugerente en la que arranca de aspectos que ya le conocíamos, para ir hasta sus nuevas experiencias. Tengo escrito —y él manifiesta su amabilidad al recordarlo— que a este escultor en hierro de la más cumplida estirpe no le tienta la rutina de una base o de unos recursos. Al contrario, porque siempre nos prueba que, si el medio no le retuviese, podría dispersarse incluso en exceso. Lo vimos por última vez a finales de 1991 y tampoco ahora, como entonces, resultaba fácil hacer comprobaciones por falta de fechas y de cualquier otro tipo de datos con que ordenar una trayectoria. Aunque tampoco importe demasiado, puesto que se nota muy bien dónde está lo último. Por lo demás, ofrece muy distintos niveles de realidad y de facetas interpretativas.

Lo más novedoso se halla en un tratamiento mixto entre el volumen y el plano, es decir, en una especie de incorporación de la pintura, como si fuese un tributo propio, sin aristas, a los problemas actuales de incertidumbre en cuanto a técnica. Las figuras de bulto, sea como fuere, son como protagonistas que quieren huir del muro —del escenario—, como personajes a los que ata y condiciona su contexto. Aborda este el artista a manera de fondo: un táblex que incluso quema o rompe, en el que campean los tonos rojizos con calidades pictóricas y hasta una especie de marmolizaciones, que casi podríamos interpretar, aislándolas, como un cuadro informalista. A dicho sistema se atiene buena parte de la serie «Recordando al Prado» en la que hay versiones muy reconocibles de grandes maestros como el Greco, Velázquez o Goya. Recordaremos los *Divertimentos en el Prado* de Pablo Serrano, aunque falten aquí los matices irónicos del turolense.

Junto a las referencias se sitúan otros temas de los que gusta Manolo López: escenas taurinas, otros animales (caballos o perros) y algo de género en el que entran varios temas de paraguas —que glosan el monumental— y otros más alegóricos o poéticos. Un carácter lírico y expresivo se extiende por todas sus realizaciones, con tendencia a estilizarse por alargamiento. Pero debo insistir en que el papel dominante corresponde al hierro y deriva de su naturaleza, sin perjuicio de que Manolo López añada algún latón. Creo que existe un enfrentamiento cultural entre aquel y otros metales, sobre todo el bronce —o el cobre—, ya desde la Prehistoria y sus períodos. Constituyen también polos de índole opuesta, como lo rígido y lo flexible, el norte y el sur, lo masculino y lo femenino. Hasta solicitan distintos colores simbólicos (negro y rojo) a los que cabe encontrar correspondencias artísticas. También piden un procedimiento diferente: molde o matriz para el bronce; martillo y/o soldadura para el hierro, hasta el punto de tender al ensamblaje de piezas.

En cualquier caso Manolo López profesa a su material un respeto imponente, desde el que, sin eludir ciertas notas de más fácil lectura, indaga e investiga distintas posibilidades. Es mucha su inquietud y capacidad para darle forma.

10 DE DICIEMBRE DE 1998

## Galería Vincent: Antoni Clavé

Estamos ante una firma de muy alto nivel. En cuanto a la muestra concreta que se nos ofrece, sin olvidar una técnica efficacísima, astutamente sabia, conviene decir que interesa pronto por su grata visualidad con los justos repuntes modernos, tan lejos de la

timidez como del empacho. Hace ya mucho años, en una síntesis de la pintura catalana, Juan Eduardo Cirlot ponía a Clavé en el capítulo de los que no asumen las vanguardias «en lo que tiene de riesgo y de invención abierta, pero utilizan algunos de sus hallazgos combinándolos con otros elementos». Claro que la influencia de Picasso, señalada por dicho autor, así como el esteticismo e incluso los factores decorativos adquieren una «innegable grandeza y originalidad» en Clavé, artista de cuantiosos medios y formas monumentales. A los referidos influjos picassianos, por otra parte, deberíamos añadirles, aunque en distinta medida, los de Miró, los de origen informal y los del *art brut*, estos más por sus imágenes que por el concepto.

Nacido en Barcelona (1913) y formado con Mestres, Ferrant y Mongrel, emigra en 1944 a París donde se establece. Allí conoce al maestro indiscutible del cubismo de quien recibe sugerencias estilísticas y empíricas. Precisamente en esas fechas, en la década de los cuarenta, se sitúa el inicio de lo expuesto, colectivo complejo, ya que incluye pintura y gráfica de importancia diversa. Ambas facetas recogen un amplio abanico de tiempo, sobre todo la primera cuyas datas más antiguas son, aparte del pequeño arlequín, las de tema taurino, más explícitas que el resto, en las que no faltan esquemas de raíz geométrica, ni tampoco garabateos gestuales dentro de sus límites. De 1959 es ya la pieza de la serie «Reyes» que, como una de los «Guerreros» (1960), acentúa el aspecto espontáneo, la similitud al bruto que arriba se le adjudicaba, sin perder el correcto gancho para el público culto.

Tras la naturaleza muerta en verdes de 1960, que por su color hondo nos descubre una la paleta más amplia de la que suele atribuirse a Clavé —la de negros, blancos, grises y ocre, con algún azul intenso—, siguen las marcas en *Deux mains-Greco* de resuelto y sencillo efecto. Llegá luego el uso de *collage*, en 1970, como para demostrarnos el interés por los procedimientos, ya que lo pegado y lo pictórico se contestan a través de contrastes y superposiciones. El rojo profundo de *Points aux couleurs* ratifica lo que antecede, a la vez que *Instrument* alcanza con los pliegues el máximo ilusionismo. Restan aún otros dos *collages* de 1986, testigos de un orientalismo que se confirma con sellos a la manera japonesa. Todo esto ocupa la planta alta, mientras que en la baja se presenta una excelente colección de grabados, que va de 1966 a 1981, la mayoría a base de trabajos con *carborundum*, salvo un aguafuerte (lo más viejo). Además de distintas épocas, supone un completo repertorio de recursos: relieves, improntas, matices o texturas, calidades de madera o papel, motivos ornamentales, gestos libres o signos bajo control, manos, letras y hasta huellas de hojas escritas o de árbol.

Entre los dos grupos hay cierta correspondencia —en las estampaciones, por ejemplo, se encuentran «Guerreros»—, pero cabe hablar de notas complementarias. En el conjunto comprobaremos los valores de factura, la ilusión perceptiva cuando se la propone —como en los papeles arrugados—, la riqueza y el equilibrio innovador que no nunca se desborda. El gusto de Clavé, casi en órbita francesa, su habilidad y su elegante estética lo convierten en una de las figuras más atractivas y cotizadas del entorno.

31 DE DICIEMBRE DE 1998

## Palacio de Montemuzo: Hermógenes Pardos

Entre los diversos modos de realidad o realismos de nuevo cuño que sucedieron a la dominante abstracta —aunque no fueran, ni mucho menos, el único camino posible— encontraremos no pocas vertientes relacionadas con la surreal por su tendencia fantástica, fabulosa e incluso onírica. Con ellas entronca la sugestiva exposición, densa en significados, que Hermógenes Pardos titula «Naturaleza y ensueño» donde también resuenan ecos románticos y simbolistas. Al fin y al cabo el hombre que duerme intuye signos misteriosos, metáforas, arquetipos y enigmas. Se trata ahora de un artista aragonés de nivel más que considerable, nacido en Luceni (Zaragoza), al que hace tiempo no veíamos por nuestras salas. Y en la memoria de quien escribe perduran aspectos próximos al híper, es decir, notas propensas a la imagen ilusoria, que apuraban los pormenores con eficacia y conocimiento.

Lo que hoy nos trae es un tanto distinto. Quedan como testigos algunas obras que corresponden, por otra parte, a las fechas más antiguas. Lo que de inmediato lleva a precisar que estamos ante una muestra compleja, de pintura, dibujo y gráfica, que comprende varios años, sobre todo para el último bloque, aunque ya el primero se inicie en 1990. El motivo de lirios de 1995 (que se repite en un grafito del 98) da el trabajo más minucioso y sujeto a veracidad, al igual que la sanguina. Pero los óleos, por lo general, resultan más imaginativos y libres, además de diestros y convincentes. Su verdadera protagonista es la luz, uno de los símbolos más ricos que existen. Ordena el caos —por lo que se implica en el proceso creativo, en la cosmogénesis—; materializa el alma, el conocimiento y la energía; constituye uno de los polos elementales en cuanto se opone a las tinieblas; encarna, para los psicólogos, la euforia del ascenso, y en ella culmina, en fin, el progreso del iniciado.

Por supuesto que la iluminación es clave para la forma, según confirman las estampaciones, donde tampoco faltan abundantes símbolos, como el árbol, eje del mundo, que comunica lo subterráneo, el suelo y lo celeste; las flores y frutos de fertilidad entre los que se repite la granada de sexo y culpa (un recuerdo de Perséfone); la nube fecundante; las semillas de la alternancia muerte-vida, o los ángeles mensajeros. El artista se mueve entre lo místico y lo amoroso, nunca opuestos. Pero, aunque permanezca siempre en el territorio de los códigos icónicos fuertes, muy figurativos, y con unas connotaciones universales, que buscan validez intemporal —o precisamente por trabajar en ese campo—, las dotes de oficio cobran una especialísima relevancia. Y Hermógenes Pardos, desde que lo conozco, maneja muy bien la línea y el claroscuro, imprescindibles para las planchas. Con las que nos remontamos hasta el pequeño formato de 1983, una *Erogénesis* que se insinúa sexual. Al terminar la década usa la manera negra que cuenta en aumento. Véase la casi réplica de una *vanitas* barroca.

Sobre la citada técnica descansan unas resueltas carnaciones a comienzos de los noventa. De 1993 y 1994 son las tres piezas en color, y por entonces comienza introducir combinaciones de la repetida manera negra con una o varias posibilidades, como



aguafuerte, aguatinta, barniz blando o punta seca. La suma de esta se hallará en una *Ofelia* que evoca a los prerrafaelitas. Con buril y azúcar, por ejemplo, viene en *Abrazo*, limpio desarrollo más hecho arriba y abocetado en la zona inferior. Lo reciente incluye una dirección naturalista que no se ve en el resto, un carácter de apunte al aire libre. El balance es muy sólido, con dominio de procedimientos, sutileza, inventiva, misterio y poética propia.

7 DE ENERO DE 1999

## Galería Miguel Marcos: Carlos Franco

El resurgir de la pintura en sentido estricto, que entre nosotros suele localizarse en los ochenta, tras el apogeo de las vanguardias —alcanzado aquí en la segunda mitad de la década anterior—, tiene bastantes precedentes, porque los fenómenos rara vez aparecen de golpe. Entre esos precursores cabe situar al madrileño Carlos Franco, casi nuevo en plaza, ya que solo le habíamos visto en colectivas. Sus individuales se inician en los setenta, aunque lo que hoy nos trae se limite a fechas próximas. Pero lo más antiguo de lo expuesto, que data de 1993 —por ejemplo, los *Embarques para Citera*—, ratifica el concepto ortodoxo de *cuadro*, según tradiciones tan modernizadas como queramos entenderlas. Nótese el título y, con él, las referencias literarias y plásticas detectables en una muestra donde abundan las citas de ambos órdenes. Sabemos que cualquier obra refleja siempre, por encima o debajo de sus niveles representativos, las experiencias sensibles y estéticas del autor, y también su equipaje de conocimientos en distintas ramas.

Varios títulos aluden a la Antigüedad o a lienzos famosos. Carlos Franco ha sido ilustrador de *La Eneida*, en 1988, y recientemente ha participado en propuestas como *La Mitología Clásica* (1995) y *Las Postrimerías* (1996), trabajos que se relacionan aquí como paradigmas de preocupaciones argumentales. «El artista —como escribió Pevsner— se ha vuelto un hombre de letras». Pero nos equivocariamos si pensásemos en un absoluto predominio de problemas iconográficos. Igual que los simbolistas, al buscar una similitud con la «literatura genuina», que no fuese ninguna otra cosa, investigaron una pintura sin adendas, en estado puro —que incluso acabase por suprimir lo literario—, resulta posible aquí elevarse desde el asunto hasta problemas estrictamente pictóricos. Insistiré en que al comienzo las piezas ofrecen aspectos más semejantes a dichos enfoques, como advertiremos en la composición. Se corresponden con los tonos más laxos y sombríos de los *Embarques* o del *Angelus mesticista con Ariadna*.

Quizás el último adjetivo nos introduzca en un nuevo campo. La sugerencia de origen anda, con cierto matiz ambiguo, entre las palabras místico, espiritualista y evocadora, y mestizo, actual y comprometida en sus intereses. Vamos de lo interior a lo externo, mientras la biografía y hasta la expresión personal, por explicarlo así, se subsumen en un contexto que las generaliza en cuanto sus alusiones —iconos o datos— resultan válidas para una sociedad en conjunto. Por lo que afecta a trayectos

formales, aparte de los simbólicos, el carácter unitario por rango espacial sigue en algunas maderas o tablas como el *Viejo penetrante* (1995) o el *Autorretrato vanitas* (1997); pero no tanto en el lienzo de la *Gran menina* (1996), que prefiere un casi *collage* de imágenes. De 1995 es la serie de formatos ovalados, más en dibujo, a base de acrílicos con lápiz o tinta, que constituyen una especie de bocetos para la Casa de la Panadería de Madrid. Por los mismos años *Llama hermafrodita* y *El viejo y el cisne* van con fluorescencias.

Llegamos así a los aluminios de 1997, ensayos de soporte en cierta medida inesperados. No suponen ya las primeras notas gordillescas, aunque el eco sea muy explícito ahora. Lo acompaña un proceso de simplificación e intensa claridad que desemboca en *Dionisio viejo con Ariadna*. El cierre debe de ser *La segunda cena o cena de los Tantálidas*, de 1997-98, ya más compleja, que retoma la madera preparada y la jerarquía de motivos sobre el fondo. A través de todos esos avatares, el ojo recorre su camino «perseguiendo a la pintura».

28 DE ENERO DE 1999

## Galería Antonia Puyó: Miquel Navarro

Entre nuestros escultores muy pocos alcanzan la altura de Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) en la clasificación nacional e internacional. Obtuvo el Premio de la Crítica en Arco'95 y tiene obra importante en el Guggenheim de Nueva York, en el Pompidou de París, en el Reina Sofía de Madrid, en el IVAM de Valencia o en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Pero conviene limitarse a unos ejemplos, ya que apenas consideramos aquí las líneas del currículum, si no las confirman méritos presentes. Le hemos visto varias individuales en Zaragoza, la última hacia el fin de 1994. Y vuelve ahora al mismo sitio, aunque con aspectos un tanto distintos. Me consta que Miquel Navarro arrancó de las dos dimensiones e incluso dice que un volumen es como mil dibujos a la vez, y estos como el *scanning* del trabajo en bulto. Sea como fuere, su mayor novedad reside hoy en las cuatro grandes piezas que combinan serigrafía y acrílico.

El impacto de esos amplios desarrollos domina sobre el conjunto. Imponen las zonas de color plano —los rojos, los azules—, las imágenes tridimensionales que las acompañan —en consonancia con sus más difundidas esculturas— y los temas de asalto o ataque, no solo por los cuchillos o los tremendos falos, sino también por los factores verticales y punzantes. Ambos son rasgos, compatibles con un tierno intimismo, sobre los que insiste Miquel Navarro y que podemos considerar estilemas, unidades de estilo. La horizontalidad —discurso en el tiempo—, propia de los componentes repetitivos en sus imaginarias génesis urbanas que guardamos en la memoria, tuvo siempre la contrapartida de un elemento vertical («afirmación: cipo, hito, mojón, miliario, cruz de término, o agresión: pilastra, poste, cipote, picota, horca», según palabras del artista que recoge Pedro de Sancristóval en el catálogo de 1996). A manera de enlace entre estas pinturas y lo exento, se sitúa aquello que entenderíamos como relieve, es decir, la caja de la rosa y el insecto, tan sensible en su juego de materia y reflejo ilusorio, de sombras auténticas y representadas.

Para dicho interludio el cristal, por cuanto define a modo de caja, supone en simultáneo una actitud defensiva y reveladora. Compruébese también en los cajones de la mesa, protegidos, pero que descubren el rimero de cosas que en ellos se guardan, como nuestros recuerdos, como los posos que deja vivir. Cohabitan los medios, los talantes y hasta los humores; la cultura clásica y lo popular; ecos mediterráneos, casi arqueológicos —que duermen en lo interno—, y objetos de carácter menor; seriedad, broma y hasta escatología. Sobre el tablero exhibe Miquel Navarro notas más públicas, aunque de tamaño mediano, que engloban metales y terracotas (las figuras con mosca y conos). El balance, sin embargo, descansa sobre los formatos mayores en bronce, zinc y/o aluminio: la ciudad en la meseta, las fábricas con embudo, el casco industrial o esa macla fuente-libélula, siempre con la sugerencia de un líquido que se vierte o se absorbe. Desde el pequeño ser hasta la flor, desde el guerrero hasta la torre o la chimenea, Miquel Navarro propone una iconografía inconfundible, teñida por su emotivo y melódico vitalismo.

Todavía nos aguarda, en el patio interior, la *Mater materia* que ya conocíamos, cuyo título confirma un magistral interés por el substrato. Fundamento al que Miquel Navarro da forma para que exista en el espacio circundante. Asume y cumple así la más directa función creadora.

11 DE FEBRERO DE 1999

## Luzán: Riera i Aragó

Cuando unos motivos ofrecen tantas sugerencias como los de Riera i Aragó, resulta fácil vencerse hacia el trayecto de los signos formales a los simbólicos. Aunque tal vez ahora, más que seguirlo de manera exclusiva, debamos considerar también que los temas y sus materializaciones son, al fin y al cabo, caras de una misma moneda. En pocos casos se corresponden así una gran riqueza de significados y los aspectos sensibles con que estos se proponen. La muestra despliega una monografía argumental sobre los ingenios del transporte aéreo y submarino (o sobre sus huellas en el recuerdo). Pero además constituye una especie de acorde en cuanto a los medios y tratamientos. Utiliza siempre el bronce —al que se suman distintos componentes— con un sello de escultura, incluso modelada por lo común, sin que desatienda las calidades y ciertos efectos pictóricos. El talante unitario que todo ello proporciona, hasta el punto de parecer una instalación conjunta, resulta compatible con la diversidad en las fechas.

Su amplio espectro, que a bote pronto no descubre una trayectoria, pudiera contener cambios de actitud. La data más antigua (1984) aborda ya una refinada versión del sumergible, aunque el bote lleno de arena y agua, que le da apariencia de feto prehistórico en formol o —con tono más lúdico— de encurtido en vinagre, implica un relativo carácter objetual. Este se pierde luego para ir al volumen que describe —al menos que alude, como si la memoria erosionase el modelo— o al cuadro. Y desemboca en una conquista del espacio, como veremos en el ejemplar de nueve piezas: la progresiva inmersión bajo el líquido y, dentro del contexto, en el subconsciente

(1998). Para lo oculto en el pequeño abismo de un mar doméstico cabe asumir la imagen de la sabiduría y la fecundidad, del bautismo que regenera, sin que olvidemos la ambigua polivalencia de los arquetipos.

No creo que la lectura de esta iconografía deba limitarse a la evocación de los juguetes infantiles. Algo hay de eso, y volver al niño es volver a la magia; pero lo expuesto permite y solicita ahondar. Dice Jung: «Vemos frecuentemente en nuestros días que autos y aviones reemplazan, en los sueños contemporáneos, a los animales fabulosos y a los monstruos de tiempos remotos». Tenemos navíos capaces de esconderse y aparatos que propician el vuelo, que se proyectan en el entorno, como la hélice frágil (1998), mecanismo propulsor que ya vemos en el tríptico (1993). En definitiva hablamos de los elementos, de agua —cerrado— y de aire —abierto—, de una polaridad que parece fundirse, según apuntan los barcos suspendidos (1987), enlace con el frasco de cristal. Me pregunto si Riera i Aragó conoce la leyenda que se atribuye a la Naveta dels Tudons, porque estos, los Tudons eran gigantes que, para la conquista de su dama, se proyectaron uno a las alturas y otro a las profundidades. No seguiré la historia, que acaba en asesinato y se refiere a un megalito en quilla.

Por lo que de momento nos atañe, la muerte que supone hundirse en el océano conduce al concepto de *resurrección*, de nueva emergencia, porque el ataúd ya no es la última barca, sino la primera. Quizás se noten deterioros en las superficies, en la epidermis, como pántinas o rugosidades; pero permanece el núcleo duro, el que bucea en lo primigenio o asciende por la escala mística. Que vienen a ser lo mismo y a los que responde este panorama de metal y metáforas. Cirlot recoge una sentencia de Pompeyo el Grande, para traducirla a la ruta que los iniciados recorren: «Vivir no es necesario; navegar, sí».

25 DE FEBRERO DE 1999

## Barbasán: «De minas... y derviches», por Diego Arribas

Nos ofrece Diego Arribas una exposición muy interesante, de meditado argumento, cuya propuesta relacionaríamos con el *Land art*, en cuanto se refiere al paisaje y a sus modificaciones, e incluso con los aspectos ecológicos, ya que no pone frente a los efectos de una cultura depredadora y pretende de algún modo restituir a la naturaleza su equilibrio. Aunque el propósito origen sea de verdadera importancia, imprescindible para entender el planteamiento, debemos recordar que los puristas no admiten como conceptuales órdenes tan altos de materialidad, cosa secundaria, desde luego. En síntesis la idea es como sigue. Abandonadas las minas a cielo abierto de Ojos Negros, en la provincia de Teruel, queda un conjunto de simas y terraplenes que se degradan sin término. En su fondo Diego Arribas sugiere celebrar la «samá», la danza giratoria de los derviches, quienes compensarían con sus rituales místicos las perturbadoras secuelas del expolio.

La orden de los derviches (los que están cerca del umbral) fue fundada por Jalal-od-Din-Rumi, uno de los poetas más importantes del sufismo, autor del *Matnavi*. A los miembros se les llama giróvagos porque bailan rotando sobre sí, con

lo que imitan el tránsito de los planetas en torno al sol, al tiempo que describen la búsqueda de Dios, bajo el símbolo del astro rey. «Durante muchos años —dice Rumi— he girado con las estrellas». Arranca de la comparación neoplatónica entre el círculo y la divinidad, ubicua esta como un centro que existe por doquier. Siempre según Rumi: «si abriéramos un grano de polvo, hallaríamos en él un sol y planetas girando a su alrededor». La ceremonia en concreto, al son de la flauta —soplo del espíritu—, antes que movimiento es un signo y remeda la circunambulación cósmica. Dibuja en el espacio el paso del tiempo. A través de ella quiere Diego Arribas recomponer vitalmente la agresión contra el medio físico. O despedirse de aquello que los hombres, siempre voraces, dañaron.

Habremos entendido que se trata de una muestra varia por sus elementos, desde un vídeo, hasta una pequeña instalación en espiral con aire de megalito («Piensa que las vueltas no son circulares»). Se inicia con la tinta que define el asunto, lo más antiguo (1992), aunque del mismo año sean las eficaces notas en polvo de mineral de hierro sobre papel y haya fotografías temáticas de 1992 y 1993. Sigue una cerámica refractaria del 96 y creo que todo lo demás es de 1998: las técnicas mixtas afines al objetualismo, los negativos y las tejas pintadas. Me parecen muy sugerentes las «cajas», sobre todo las que llevan tierras, y también algunas presencias casi arqueológicas. De modo que, diverso en los vehículos, con notable riqueza de contenidos, inquieto y capaz, Diego Arribas aborda un problema de envergadura y lo formaliza ante nuestros ojos. Esperemos ahora el influjo benéfico de su proyecto —de la *samá*—, cuando «un ardor sin fin dé vueltas y vueltas en nuestras cabezas».

8 DE ABRIL DE 1999

## Museo Pablo Serrano: Papel con volumen (escultura)

En papel (aunque no falten otras posibilidades, sobre todo dentro de las nuevas tecnologías) permanecen muchos de nuestros lenguajes, como avalan los libros y documentos escritos, las partituras de música o distintas técnicas para establecer la forma y el color, como el *collage* o la mayoría de los sistemas de dibujo. También, aunque no haya sido tan frecuente, sirve de substrato al volumen, según ejemplifica esta exposición, inscrita en un ciclo sobre dicho material. Al visitarla sorprenden no tanto las diversas opciones como la creatividad con que los artistas han respondido a un pie forzado. Debemos reconocer a la comisaria, Desiré Orús, el nivel e interés del conjunto, además de un adecuado montaje para ponerlo de relieve. Por otra parte, en una colectiva resulta difícil apuntar pormenores individuales de los que participan, aunque, por lo específico del caso, convenga añadir dos líneas para cada uno.

Sin duda hay varios modos de enfocar el problema. Uno de ellos consiste en atender al concepto —o las ideas con que este se manifiesta—, muy ligado en nuestra cultura a la palabra y, por ende, al soporte plano. Nótese el conjunto de hojas manuscritas o impresas que Paco Rallo ofrece como sagaz y centrado homenaje a Ramón Acín —según descubre ya el boceto— cuyas pajaritas, por cierto, arrancan de la papi-

roflexia. O el ingenioso *Contenedor de papel: Obsoleto*, fichero por letras en conserva, que José Prieto y Vega Ruiz vinculan a la *Conserva de papel* por las falsas aceitunas fotocopiadas en los botes. A estas reflexiones sumaríamos la también inteligente relación suelo-muro de Fernando Navarro, muy conforme a la solicitud, definida como de su autor con los cuatro colores básicos de la frase. En tendencia próxima quedan Miguel Ángel Arrudi, que concibe para exterior su imaginativa propuesta, presentada en maqueta y en imágenes, digna de materializarse en su escenario definitivo, y, afín al conceptualismo en cuanto a pobre, la ambiciosa instalación de Florencio de Pedro, con espejos rotos y periódicos que traen un eco de Merz, digerido como propio y con niveles más simbólicos que el iglú.

Siempre tridimensionales, no se apartan de las paredes, sin embargo, piezas como la de José Miguel Fuertes, una especie de avispero que a través del blanco valora adecuadamente sombra y luz; los dobles o pliegues, cortes o accesos donde Arturo Gómez vuelve a mostrarnos su rigor e inquietud experimental, cercanos y que podrían servir de estudio para sus hierros; la diestra combinación de materiales de Fernando Lázaro, en la línea de sus pantallas y de la sugerente dialéctica interno-externo, aunque cambie los vehículos, e incluso las semicolumnas ilusionistas de Juan Guerrero, que imitan piedra y trazan una progresiva serie de hendiduras. En problemática de otro orden, más rodeable, hallaremos la sensibilidad casi japonesa de Yolanda Ellacuría, con un toque de alto diseño; los pilares metálicos de Santiago Gimeno que atiende muy bien a la exigencia, rotundo y con sencilla eficacia, por medio de esos brotes «vegetales», recuerdo de su *Bosque urbano*, y más pictórico, aún en bulto completo, el «paisaje» de Quinita Fogué, lúdico, colorista y con movimiento.

Limitaciones para un desarrollo extenso impiden debatir aquí, al hilo del estímulo, una definición de escultura. Pero recordaré que solo habría de formularse para pensar sobre lo definido. Partamos de «un objeto que aparece inmerso en la realidad global, perceptible como un todo separado, es decir, como una figura, sin representar otra cosa más allá de sí misma». Lo demás es lo de menos.

29 DE ABRIL DE 1999

## Galería Gadda: Humberto Tran

Recuperamos, por decirlo así y aunque sea para pocos días, un valioso artista aragonés, el zaragozano Humberto Tran, desde hace tiempo establecido en Cataluña. Acaso su interesante y satisfactoria exposición no brinde una lectura excesivamente fácil, puesto que recoge períodos distintos, sin especificarlos, y también porque la rica personalidad de su autor propicia apariencias heterogéneas. Por ello, sin que deje de alegrarnos su visita, hubiéramos deseado un repertorio más completo. Pero se comprende que una antológica de todas las etapas incumbe a las instituciones y resulta inasequible o casi para la iniciativa particular. Gadda aporta su esfuerzo y presenta un conjunto en parte retrospectivo, con saltos inevitables. Humberto Tran suma años en liza. Entre 1960 y 1976 lleva a cabo muchos trabajos para películas de dibujos y tiras cómicas o historietas. Suyos son personajes como Plurilópez o Purita y estuvo entre los «grandes» de Bruguera. Extremos que hoy solo se reflejarán en el panel del escaparate.

Una vez dentro abre con paisajes explícitos, sin resonancias ya del humor. En sus óleos advertiremos cierto toque divisionista y un registro sobrio, agrisado, según ejemplifica el tema holandés, al que añade uno mediterráneo y dos aragoneses. Estos protagonizan también las acuarelas. No hallamos, en cambio, lo que él llamaba «neoforismo» que hubiera supuesto un enlace de los edificios representados con el núcleo de la muestra, por cuanto supuso formas geométricas de carácter constructivo, aptas para el diseño de vidrieras o murales. A falta del nexo sigue un desarrollo abstracto de aire catalán en el que no faltan ecos digeridos de Miró o Tàpies. Plantea, ahora con técnicas mixtas o *gouaches* (en los segundos hay un par de notas más legibles y lúdicas), una renovada versión informalista, propensa a recordarnos su apoyo de naturaleza objetiva, incluso con aspectos matéricos en ocasiones, que se concretan en relieves o surcos. Sin embargo, no deja de preocuparle un principio arquitectónico, un orden en el espacio que, pese al gesto libre, equilibra lo informal. A fin de cuentas se trata de un magnífico dibujante.

Dice Gérard Xurriqueria que ha frecuentado «la realidad observable antes de disolver gradualmente el objeto en la rugosa superficie de los soportes y de abandonar toda sujeción exterior». Tras entregarse a las plomizas atmósferas parisinas o del norte de Europa, aprende a disminuir lo pintoresco, «a podar los afluentes secundarios, a concentrar las texturas esparcidas y a disipar los excedentes narrativos». Una terrosa tristeza urbana planea en el inicio de estas series, tal como las encontramos aquí. Luego el artista descubre colores intensos en los despojos de la ciudad, para volver, al fin, a neutros, negro y blanco, con mayor contraste. Es difícil la constancia de pormenores en lo que ha traído que, desde luego, tiene su enjundia. Pero tampoco conviene olvidarse de la escultura, capítulo que se limita a una de madera y otra de hierro, ambas muy estructuradas. Joan Lluís Montané, su más amplio y certero intérprete, afirma que analizan lo real y descubre una tendencia minimalista. Esos volúmenes, en cualquier caso, completan los polifacéticos logros de nuestro fecundo paisano.

13 DE MAYO DE 1999

## Luzán: Juan Asensio

En el deprimido ámbito local, que con frecuencia olvida aquello que vive a su alrededor, para complacerse en lo más antiguo posible, una trayectoria como la de Luzán-CAI satisface y compensa. Esta sala asume una de las pocas actitudes progresivas con que contamos. Véase, por limitarnos a exposiciones recientes, el lúdico simbolismo de Riera y Aragón o la instalación en laberinto de Vega Ruiz y José Prieto. Apuestas, conceptos y edades tan diversos como valiosos cuya apertura prosigue ahora. Porque se trata de un escultor joven y en ascenso, si juzgamos por el currículum, ya que comienza sus individuales en 1996 y las colectivas unos doce años antes. Quizás el sutil trabajo de Juan Asensio no parezca muy llamativo a primera vista, por su deliberada sencillez que incluso ha llevado a ubicarlo en el minimalismo, sin que el término le convenga de manera estricta.

Por *minimal* solemos entender las estructuras primarias, casi siempre a gran tamaño, con materiales de tipo industrial —como apunta Richard Wolheim— que no se modifican o se alteran poco y con bajísimas cotas de complejidad morfológica, perceptiva y significativa. Dimensiones aparte, que no encontraremos enormes, los substratos que Juan Asensio utiliza escapan a lo dicho, puesto que más bien los situaríamos entre los que llamamos nobles. Se trata de mármoles exóticos u otras piedras como la *bateig*. Pero además cuenta mucho el color, uno de los factores clave, junto con las texturas, la luz y el volumen por sí. La forma aparece simple, desde luego; pero desborda ese distanciamiento de lo emotivo que permite equiparar la corriente con el *Cool Art*. Admite Juan Asensio leves sugerencias temáticas en piezas como el medio cilindro donde la arenisca, por tono y calidades, evoca la madera, el tronco de árbol en el suelo.

Precisamente el juego de refinadas terminaciones y colorido niega, para su conjunto, el bajo talante sensible que al arte frío se atribuye. Asensio degrada valores y matiza, según ejemplificará la columna de granito que propicia tocarla y recuerda un medio textil. También invita al tacto el cono de mármol yugoslavo, por ejemplo. Insistiré en que Asensio se mueve con figuras geométricas o cercanas a ello; pero una ligera torsión puede animar las líneas rectas o un corte crear aristas en desarrollos curvos. Las series, por otra parte, introducen cierto factor dinámico, ya que formulan continuidades en potencia. Compruébese con las cinco piezas juntas de mármol belga o con las tres semiesferas sobre base, moduladas por el círculo, el triángulo y el cuadrado, que no eluden el signo simbólico. Estas secuencias favorecen que las obras incidan en el territorio de los espectadores, es decir, instauran un espacio existencial, no o no solo estético.

Los aspectos visuales, por último, se enriquecen con distintos resortes, desde los brillos de la mica, hasta el garabateo gestual en una pieza de pared. Pese a la pureza de sus despojadas apariencias en la línea, Juan Asensio es reduccionista sin llegar al límite. Lo emparentaríamos con un Brancusi al que se suprimiesen las descriptivas místico-arcaicas y también su abstracción orgánica. O acaso con los estilizados gustos de Extremo Oriente. Un certero montaje con las oportunas valoraciones luminosas —más importantes cuanto menos discursivo es aquello que se propone— subraya la pureza de lo expuesto. Que logra, ayuno de retórica, altos niveles de *artisticidad* y rigor. Lo elegante, si escueto, dos veces persuasivo.

20 DE MAYO DE 1999

## Asociación Tejaroz: Maribel Ximénez

Aunque la Asociación Tejaroz lleva bastante tiempo de actividad, es ahora cuando inaugura su nueva sede, en la calle Marcial, número 6. La abre con una atractiva muestra de la pintora borjana Maribel Ximénez que no hace mucho, el pasado septiembre, realizó una antológica en Sástago, diestramente conducida por María Presentación Sanz del Amo en concepto de comisaria. Esta página, por inevitables limita-



ciones de espacio, se ocupa poco de iniciativas socio-culturales como la de Tejaroz; pero la artista y la circunstancia aconsejan, sin duda, salirse esta vez del criterio. A causa de las fechas no pude comentar la susodicha presencia de Maribel Ximénez a cuyo catálogo colaboré con un artículo extenso. De modo que me complace volver hoy sobre unos estilemas sin excesivas variantes respecto a las piezas avanzadas de entonces. Continúan con un sensible carácter abstracto, que no elude sugerencias, con raíces tanto expresionistas, como en el espontáneo mundo surreal por su gesto.

Acaso la factura se haga cada vez más dinámica en su recuerdo de explosiones o eflorescencias. También encontramos mayor dominio de tonos fríos —aunque ya hubo azules, por ejemplo—, sin que falte el cálido gusto de otras etapas. Anótese, además, cierto aumento de transparencias y matices en la dicción, que se compatibiliza con el libre impulso del *dripping* o el goteo. Sea como fuere, tampoco debemos interpretarlo como camino distinto, porque se trata de posibilidades dentro de un mismo conjunto. A Maribel Ximénez le cuadran casi por igual los varios términos que se aplican a las tendencias expresivas de este orden. Su registro encaja en la abstracción lírica, no le es ajena la *Action painting* y su aspecto matérico la relaciona con el informalismo. Le atribuimos, por último, unas resonancias, si no de paisajes —como los que había—, al menos de ámbitos, de escenarios espaciales, por los motivos que destaca sobre el fondo.

Cualquier desarrollo creativo, incluso los de tipo autodidacto, se basa en las experiencias estéticas y humanas de quien lo cumple. Esto resulta particularmente cierto en la trayectoria de Maribel Ximénez. Que no desdeña el aprendizaje, vuelca sus sentimientos y hallazgos personales en los cuadros y los convierte allí en vibrante materia y color luminoso, contrastado y vitalista.

17 DE JUNIO DE 1999

## Juana Francés: Gonzalo Bujeda

Con un lenguaje visual bien específico Gonzalo Bujeda nos habla de recuerdos, experiencias, voces y ámbitos personales. En la medida que, como imagen, la casa de cada uno es su propio cuerpo y las aberturas representan el límite y paso entre lo interno y lo exterior, por donde penetra la luz y el alma asoma, la muestra plantea una brillante metáfora de quien nos la ofrece. Ciertamente se trata de una personalidad en parte oculta por atendibles motivos, ya que su oficio prioritario le proyecta diariamente al público y no desea interferir uno y otro aspecto, aunque de hecho los considere inseparables. Manifiesta, desde luego, una atenta solicitud hacia los sucesos que influyen en el día a día. Su predilección por lo cotidiano nos dirige hacia el entorno más directo, el sitio en que la familia se reúne: la vivienda.

De ahí resulta la maqueta arquitectónica con sus compartimentos y tabiques. Los suelos admiten pintura y las paredes acogen las puertas y ventanas cuyos desarrollos hemos de encontrar como piezas autónomas. Los tres formatos horizontales, a su vez, vienen a constituir una especie de plantas, y en un terreno semejante, pero ahora como alzados, se mueven los dibujos al carbón, monocromos o casi. Estos ocupan, por

supuesto, los muros de la sala, mientras que en el centro se sitúan las puertas más coloristas y vivaces, reales y hasta de posible uso. Por su carácter de serie y al disponerlas exentas, trabajadas por cara y revés, asume introducirlas en el espacio de los espectadores o más bien un enfoque deliberadamente indistinto entre este y el de las obras. Se añaden una serigrafía y las ilustraciones, intensas por su contraste y gesto, para el libro *El espejo de la memoria* de Javier Rueda, compañero en *Heraldo de Aragón*, que fue premio «Isabel de Portugal» en 1998. El título apunta ya su coherencia para el caso.

Conviven en la exposición, con propósito unitario y lúcido, un concepto intelectual que valora lo que nos rodea y convierte en motivo al mismo autor y a sus diversas actividades, y los procesos pictóricos, sensibles y con altos niveles de ambigüedad —léase *artisticidad*— por su naturaleza de suyo abstracta. Diríamos que gran parte de la factura, pese a las zonas geométricas, permanece en el informalismo como se entiende el término entre nosotros. Se ejemplificaría con homenajes como el explícito a Tàpies —también hallamos a Ràfols Casamada—, venido del campo dadaísta, o el impacto de Rothko y otros americanos del *Action painting*. Tampoco falta un efecto muy caro a las vanguardias, como la sinestesia del runrún, acaso remoto en el tiempo. Siempre informado e inteligente, Gonzalo Bujeda sabe digerir las referencias y sacarles partido sin que le dominen ni dejen de ser simples citas o estímulos. Sus ojos alerta le permiten salirse del cuadro tradicional y adentrarse en problemas del momento: la autobiografía, la instalación, los medios no comunes, los signos formales que derivan a simbólicos.

Sin embargo, la clave debemos buscarla en el archivo de su memoria, lejana o inmediata. Se detecta, por ejemplo, en la pizarra o en el teorema; pero igualmente en los pasillos que se recorren a oscuras, cuando no entra luz, con lo que conocemos. Sus puertas pueden darnos acceso —o salida— de la claridad a las tinieblas exteriores, de lo conocido a lo ignoto, de lo hogareño al enigma. Como toda la rotunda propuesta tienen un valor dinámico, ya que encarnan un pasaje e invitan a que lo atravesemos, a una positiva apropiación, a que nos movamos entre las obras, si no se aconseja tocarlas. Gonzalo Bujeda nos revela no el objeto y la circunstancia, sino las huellas evocadas y variables del objeto y la circunstancia.

24 DE JUNIO DE 1999

## Galería Gadda: Alexanco

La presencia de José Luis Alexanco, que ya estuvo aquí en 1994, siempre me recuerda aquellos Encuentros de Pamplona tan sugerentes para los inquietos artistas de nuestros setenta. En 1997, al cumplirse los veinticinco años justos, se inauguró una muestra conmemorativa entre cuyos textos de catálogo figuraba uno del propio Alexanco, activo en el acontecimiento junto con figuras como la de John Cage o grupos como el ZAJ y el Equipo Crónica (por cierto que el comisario español ha elegido para la Bienal de Venecia a Esther Ferrer y Manolo Valdés, como representantes de ambos). El meollo del asunto —según explica el mencionado artículo— era promover «una nueva manera de habitar el Arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sono-

ro». Un programa adecuadísimo, en fin, para los ejercicios acústico-visuales de Luis de Pablo y Alexanco que confirman la actitud abierta de quien ahora nos ocupa, dentro de las vanguardias con más empuje por entonces.

A fin de centrar la exposición procede referirse a las llamadas «nuevas tendencias», puesto que los aludidos estímulos plurisensoriales, a la vez que los recursos tecnológicos, constituyen algunas de sus notas comunes. Y Alexanco insiste hoy en secuencias de formas que arrancan, sin duda, del estudio con ordenadores en el Centro de Cálculo de la Complutense de Madrid. No sé hasta qué punto se detectará ese origen previo, aunque aparezca claro en las repeticiones rítmicas. De hecho ahora contrasta o superpone dos estratos distintos: la geometría y la factura libre. En 1972 puntualiza Areán, crítico aún susceptible de una consulta provechosa, que ningún racionalismo en las raíces de su quehacer «debe hacernos olvidar al Alexanco más gestual y directo, que nos ha dado en sus lienzos “fisiologistas” la medida exacta de su capacidad de pintor instintivo». Se habla de polaridades asumidas en su pugna o de síntesis entre los niveles de trabajo.

Dentro de lo que nos ofrece, comprobaremos sus estilemas en el formato grande, el único que titula *Wardah*. El orden sirve de base a la materia dinámica por el toque, también sujeta a una relativa estructura. El mayor número de originales corresponde a las series «Ammán» (piezas *Aduar*), a la que añade el epígrafe «Obras para cuarteto instrumental», y «Vía recta» (*Mataa*), compuesta «Para un instrumento». Van sobre lona con desarrollos no muy distintos a los citados, las dos en bandas y áreas, pero acaso más globalizada la segunda. Por lo que interpreto, aunque abstractas de suyo evocan huellas de lugares y principalmente sus cielos y luces en la memoria. Reflejan una especie de itinerario casi iniciático con topónimos que nos llenan el oído y nos conducen a Jordania, Siria o sus proximidades y en cualquier caso al Mediterráneo. Quizás lo refleje el color, aspecto programado en su día como las disposiciones, que en lo último traduce circunstancias concretas. Alexanco coordina sus imágenes con *El poema andaluz* de Julia Castillo, escrito en Damasco.

Suma acrílicos en madera, con *collage* y grafito, sin mucho relieve, que casi leemos como humanoides en movimiento por sus ondas verticales, y un par de litografías que acoplan la cuadrícula e incluso una red superior con formas curvas, más orgánicas. Las variantes, sea como fuere, no rompen la coherencia de un conjunto que funde principios racionalistas y expresión, acaso con un misterioso y fecundo predominio de factores emotivos.

25 DE NOVIEMBRE DE 1999

## Zaragoza Gráfica: Ràfols-Casamada reinaugura la galería

Tanto o más que volver sobre un artista sin duda bien conocido, Albert Ràfols-Casamada, y hacerlo a propósito de una sugerente y cuidadosa serie de grabados, el crítico se plantea aquí un testimonio acerca de Zaragoza Gráfica cuya trayectoria considera ejemplar en el territorio que apunta su propio nombre. Diversos avatares la han conducido hasta un nuevo emplazamiento, el tercero ya de los que ocupa, sito ahora en el

paseo de la Constitución, número 33, principal izquierda, un espacio satisfactorio y con bastantes posibilidades, en el que proyecta seguir su trabajo. No hace mucho —en junio— esta página le ofreció su (casi) despedida por considerarla una de las iniciativas privadas más serias de nuestro entorno. Lo hizo con motivo de la exposición de Elena Rodrigo que cerraba el ciclo previo. Como entonces permanecen el afecto y el respeto.

Decíamos que no solo las exposiciones estrechan lazos entre galerista, crítico, artista y aficionado (todos los bloques importan a parecido nivel), sino también los episodios comunes que exceden, con mucho, el trato frío, ajeno y remoto. El empeño de quien se arriesga a promover es difícil en un entorno básicamente hostil al arte contemporáneo. Todavía más, dentro de un contexto que no fomenta un clima estable para los creativos de hoy. Y tremendamente, en un medio sin infraestructuras de apoyo. Si alguien cree que la tarea de las galerías se limita a los negocios, se equivoca. Nadie duda ya del papel que desempeñan a la hora de marcar tendencias, lanzar unos valores y reafirmar otros. Estoy seguro de que Pepe Navarro transmitirá sin tregua su valiosa energía, sea como sea y desde donde la engendre, que ha de repercutir, ha incidido y seguirá aportando impulsos para nuestra sociedad. A la que nos debemos.

Conviene, sin embargo, añadir algunas líneas que subrayen el interés de la muestra, aunque sea con cierta brevedad imprescindible. Al autor, Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923), lo hemos visto varias veces por Zaragoza. Recuerdo particularmente su presencia en la Luzán, el año 1982. Se trata de una firma prestigiosa, con un largo currículum, rico en exposiciones y premios entre los que se cuenta el Nacional de Artes Plásticas. Esta vez ha traído un conjunto de aguafuertes que configuran el conjunto «Policromía o la Galería de los Espejos». Cada una de las doce piezas está dedicada a un gran maestro de la pintura, y se acompaña de un poema y un escolio. Ràfols es hombre culto en cualquier lenguaje, con imágenes y con palabras. A los nombres les adjudican colores. El «lodo verde de los hierros y las piedras», para Picasso; «caballos de un oro ardiente como la retama», en ese amarillo que Van Gogh amaba y definía como de «mantequilla fresca»; grises velazqueños de las distancias, «plateado resplandor», o «humo cárdeno de la hierba seca» para los violetas de Rothko. Sumaremos a Mondrian, Bonnard, Matisse, Torres García —que tanto influye sobre Ràfols—, Braque, Léger, Miró y Klee.

Son sus mentores y el objeto de su homenaje. La forma parece simple, por tratarse fundamentalmente de colorido, que viste las estructuras, y por bastarle la eficacia de su difícil sencillez. Escribe Joan Teixidor: «Allí las voces callan porque ya no sirven. Y reina vasto, acariciante, el luminoso silencio que buscábamos». Como en la música, como en las pausas del verso.

9 DE DICIEMBRE DE 1999

## Miguel Marcos: Antonio Fernández Molina

Se trata de un personaje muy presente en la trama cultural de Zaragoza y no vamos a descubrirlo hoy. Por eso y puesto que tengo escritos varios artículos acerca de su pintura, que me atrae y mucho, parecería oportuno, ante una exposición como la que

ofrece en Miguel Marcos, abordarla por etapas que ponderasen los cambios de su obra. Pero resulta casi imposible. Creo que Antonio Fernández Molina no concede gran interés al orden cronológico, pese a que aquí seleccione fechas entre 1973 y 1999, e incluso creo haber visto antes alguno de los cuadros, pero con año distinto. Aunque las semejanzas pudieran confundirme. Para el camino propuesto quizás detectaríamos mayor desarrollo de línea en los comienzos, sin que tampoco entonces falte el gozo del color, mientras que luego se imponen la mancha y lo pictórico. O tal vez descubramos que unos motivos característicos no se inician hasta la mitad. Sea como fuere, a falta de trayectoria descifrable, procede reseñar notas generales en la descriptiva o en la tendencia.

Respecto a los temas, el mismo Fernández Molina dice que cualquier artista traza, en el fondo, su autorretrato. Que entiendo no solo ni con prioridad de unos rasgos físicos. Añádanse el ámbito donde vive, los hombres que conoce y la fantasía con que sueña. Por lo que no son irrelevantes los factores repetitivos, por más que el propio autor eluda interpretaciones iconológicas de las que también desconfío con frecuencia. Bastan dos ejemplos: uno, la luna que apunta, en la manera de representarla, al signo planetario del renacimiento y la periodicidad, pasivo y fecundo, que encarna lo oscuro, lo húmedo, el alma profunda, lo imaginativo, lo onírico. A la vez es malvada: «el ojo malo» que se opone al sol. Porque se manifiesta bipolar, como el pez, símbolo del agua donde vive, de lo femenino y renovador, según postulaba Mircea Eliade; sensual, sin embargo, porque su forma confunde cabeza y cuerpo. Claro que puede venir de recuerdos infantiles o episodios concretos, sin que ello implique pérdida del significado, sea o no consciente.

Ya en alguna muestra anterior Fernández Molina se definía como un «poeta que pinta». Ciertamente el talante literario cuenta en este otro lenguaje específico. Acaso piense en géneros diversos para un mismo contenido. Por eso invocamos desde hace tiempo antecesores como García Lorca o Sender, tampoco muy lejanos de nuestro Fernández Molina en sensibilidad lírica. En cuanto a tendencia, «no seré yo —con palabras de Carlos Edmundo de Ory— quien llame surrealista o postista al pintor-poeta». Me resisto a etiquetarlo, aunque las referencias no sobren. La verdad es que descubre elementos naíf, surreales y, sobre todo, del realismo mágico. En su día aludió al postismo, movimiento y título de una revista aparecida en 1945, que se distanciaba del surrealismo por su rechazo de la factura automática plena, por la selección de datos subconscientes, por una estética sin prejuicios y sin olvido de la técnica, y por exaltar lo libre —solo condicionado a no ser anodino o impuro—, lo imaginativo y la euritmia rítmico-vital.

Autodidacta e instintivo, pero de amplia cultura, de abundantes libros y exposiciones, Fernández Molina asocia seres y objetos de manera nueva, lúdica e inesperada, a modo de *collage* de imágenes. Adicto a la magia de lo fantástico y al antídoto de la ironía contra la rutina cotidiana, el planteamiento de su pintura aún aconseja añadir a todas las suprarrealidades posibles dos citas pertinentes, la del *brut*, por lo que tiene de espontánea, y la del Cobra. Inconformista más que maldito, la ciudad le adeuda el aprecio que merece su actitud creativa, nunca convencional.

27 DE ENERO DE 2000

## Centro de Exposiciones Ibercaja: Pintura europea actual

Colectiva con buen número de obras interesantes, varias de artistas españoles y entre ellas dos del zaragozano José Manuel Broto, una de las cuales se ha elegido como emblemática para catálogo y cartel. Se trata de una valiosa colección noruega, la de Tore A. Holm, que, si bien iniciada anteriormente, se tipifica a partir de fines de los ochenta y pronto descubre un progresivo interés por el ámbito hispano. La década que configura su personalidad la sitúa en un contexto posmoderno, por lo que muchas veces se encontrarán firmas que logran su fama entonces, aunque con datas de los noventa. Lo dicho sirve para casi todas las que corresponden a nuestro país: la del mismo Broto, Barceló, Guinovart, José Hernández, Hernández Pijuán, Ràfols Casamada o Tàpies, por ejemplo. Solo un Sicilia aparece en 1985. Incluso algún famoso nombre alemán, como Rainer Feting que se ubicaba entre los «jóvenes salvajes», lleva aquí fecha de 1996.

Gran parte de lo que se ha traído, por supuesto, se adscribe a Noruega. No insistiré sobre las relaciones que desde antiguo nos unen con aquellas latitudes y ya hacían decir a Rubén Darío que «la musa de Bécquer del ensueño es esclava, bajo un celeste palio de luz escandinava». Porque esta vez, en concreto, no veo muy claro el encuentro norte-sur que apunta el subtítulo de la exposición, acaso porque la propuesta era difícil de materializar. Las piezas no dialogan unas con otras por el simple hecho de ponerlas juntas, si no se subrayan diferencias, similitudes o ecos. Más sugerente que el tópico pudiera ser la idea de que, al adquirir y exhibir un conjunto determinado, se define lo que por arte entiende quien de ello responde. Parece que a eso alude Øivind Storm Bjerke cuando habla de un debate en el concepto. Menos fondo tienen, desde una etapa neoexpresionista que las supera, las contraposiciones figurativo-abstracto. Porque todo vale, como hubiera dicho un teórico del momento.

Los artículos de dos excelentes e informados críticos, Victoria Combalía y José Corredor-Matheos, proponen unas coordenadas eficaces. Del segundo convencen en particular aspectos como el de la luz en el arte nórdico, porque vale la pena establecer comparaciones con el Mediterráneo. De Victoria Combalía considero muy útiles para una mejor comprensión ciertos extremos sobre los españoles. Pongamos por caso el remitir las cabezas arremolinadas de Barceló a un híbrido entre las *Vanitas* y las naturalezas muertas con motivos de caza. Adjúntese el talante lírico de *L'Oseille*. Puntualiza también que Broto y Grau (ambos militaron en *Support-surface*) reivindican la pintura en contra del conceptualismo. Conviene insistir porque la suma total encarna un absoluto dominio de lo pictórico. Incluso falta cualquier salida a otras posibilidades, puesto que no insinúa una problemática sobre los medios que en los últimos años se hace casi imprescindible. No encontraremos instalaciones o nuevas tecnologías. Tampoco atisbos neoconceptuales.

Lo cierto es que implica un planteamiento convencional, de vuelta al cuadro-cuadro, todavía desde su raíz posmoderna y dentro de un orden, sea de carácter más o menos descriptivo y con más o menos compromiso. Claro que no se rechaza por com-

pleto ni se descalifican esa actitud y sus resultados. Siempre que no supongan posturas excluyentes. Nos proporcionan, desde luego, mucho que mirar.

3 DE FEBRERO DE 2000

## Antonia Puyó: Álvarez Plágaro

Progresivamente bastantes aspectos del arte contemporáneo derivan hacia una reflexión sobre su propia naturaleza específica. Por lo que, como postulaba Umberto Eco, con frecuencia se considera «la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto de poética». Desde dicho enfoque no diré que Álvarez Plágaro (Vitoria, 1960) se confine en el área conceptual, porque aporta mucho de factura materializada, si bien, por lo que me dicen sobre algunas exposiciones previas aquí, hace años que descubría ya el peso del conceptualismo. Inicia sus individuales a partir de los ochenta, o sea, en dominios que consideraríamos posmodernos; pero su obra plantea una problemática artística e impulsa análisis acerca de ella. Pienso, pongamos por caso, en los conflictos entre la pieza única y el múltiple, entre la genuina —la que suponemos dotada de «aura»— y la copia o incluso la réplica. El artista rompe fronteras y distancias con sus *Cuadros Iguales* para los que, más que a ejemplares repetidos, cabe referirse a elementos únicos en cada nota y, sin pérdida de originalidad, asumibles como colectivo.

Precisaremos que se trata de versiones casi iguales, no idénticas, puesto que cada una ha sido hecha por separado, sin mecanización. Con un esmero sospechoso —la palabra no implica suspicacia de quien escribe, sino que alude a una especie de sugerencia, a lo que podría dejarnos adivinar o conjeturar— Plágaro reitera el desarrollo del modo más preciso posible en busca de la similitud. Llega al uso de cuadrículas como apoyo para que se mantenga una semejanza con muy pocas diferencias identificables. Los factores admiten así permutaciones que apenas alteran el producto. Más novedad resulta de que se sitúen en horizontal o vertical. Por ejemplo, uno de los colectivos con diez unidades, colocado longitudinalmente acentúa el efecto óptico. O bien otro de cuatro, si se dispone con la masa en la zona inferior, insinúa el paisaje, con tierra, horizonte y cielo, sea o no de forma deliberada, sin ser propiamente figurativo. Estos atisbos temáticos, junto a tan rigurosas propuestas, contarán entre los varios contrastes que nos ofrece.

Hallaremos tensión de la extrema pulcritud con los rasgos hasta cierto punto expresivos. Su manera de realizar lo traduce con zonas lisas frente a la materia empastada y las reservas donde aparece la textura del soporte, como también con los tonos densos en un contexto claro y luminoso. Parece como si Álvarez Plágaro viniese de un mundo distinto, que pudiera ser el del cómic que cultivaba y quizás compagine todavía, desparpajado, divertido e insolente. De lo que deduciríamos dos conductas plásticas —¿humanas?— sucesivas o paralelas. Tomás Paredes habla de «rebeldía ante el convencionalismo». También lo que Plágaro expone, a un tiempo

compartimentado y conjunto, tiene algo de pantalla para los ojos y para una lectura de los contenidos profundos en que el autor compromete sus últimos estratos. Se oculta y se confiesa. Deja entrever un doble fondo, como los montajes que contribuyen a configurar el medio, con volumen, solo pictóricos en la superficie externa: la manifiesta, la explícita.

No insistiré, sin embargo, en este tipo de lectura. Porque interesa volver al cierre sobre lo que parece fundamental, es decir, el trabajo en series, el sistema de variaciones casi musicales a que Álvarez Plágaro somete su primer modelo. Y la nada desdeñable postura que asume en el campo de las proposiciones o definiciones.

17 DE FEBRERO DE 2000

## Miguel Marcos: José María Yturralde

En la trayectoria global de Yturralde e incluso dentro del microcosmos que constituye la muestra actual, observamos procesos reduccionistas y de transnaturalización perceptiva —no quiero decir desnaturalización, puesto que no arrastra juicio negativo alguno— que quizás siempre existieron, al menos en germen, y que no aminoran unos hondos valores visuales. Con un criterio determinante opta por lo geométrico que pese a sus incursiones a otros campos, sobre todo en los comienzos, supone la nota más característica en conjunto. Sin embargo, muchas veces se ha indicado que las tendencias de ese tipo no suponen eludir aspectos sensibles. Su racionalidad, además de avenirse con factores emocionales y trascendentes, parece que los necesita como contrapeso a su exacto desarrollo. A medida que el autor avanza, se afinan estos equilibrios y crece el aura de poesía y el misterio que emana desde la base matemática. Al fin y al cabo esta tiene, desde la filosofía antigua, sabidos contactos con la mística.

Ligado en principio a su ciudad natal, José María Yturralde (Cuenca, 1942) arranca de ensayos matéricos en un contexto informalista, desde el que marcha hacia un abstracto de formas regulares, con influjos del constructivismo, del op art y de las propuestas espaciales italianas. En la segunda mitad de los sesenta incorpora elementos y llega al monocromo. Se liga al grupo del comprometido crítico Aguilera Cerni y afirma, por entonces y según recoge Areán, que quienes se enrolan en un trabajo semejante lo que pretenden «es darle sentido humano al arte» y que ni a él ni a sus compañeros «les interesa el mito del artista único que crea arte con un gesto casi mágico». Pronto se vincula al Centro de Cálculo de Madrid y a las experiencias con ordenadores. Tras profundizar en lo cinético con las *Estructuras volantes*, ya en los ochenta vuelve al plano. Hice su primera crítica aquí en 1971. Lo relacionaba entonces con Vasarely y me refería a sus *Figuras imposibles* y la relación entre lo que se percibe de inmediato y el análisis de estructuras. Volvió a Zaragoza en 1976 y luego tuve oportunidad de ver su fungible *Jardín de hielo* de Olite en los Festivales de Navarra (1983).

Se advertirá que deduzco las manifestaciones iniciales de haberlo seguido atentamente. Con lo que volvemos a lo expuesto, integrado en las series de «Interludios» y



«Postludios». Se trata de telas tan sencillas como rigurosas y exquisitas, a mi entender, que se sitúan entre 1997 y 1999 y en las que, dentro de su unidad de concepto, fluye una mesurada evolución. Por lo pronto y para un balance, el colorido se intensifica hasta llegar a un impacto de fluorescencia. Súmese que las degradaciones o límites imprecisos producen cierta inquietud en el espectador por la ambigüedad profundidad-superficie y propician el contraste certeza-desasosiego que contribuye a su polivalencia. Nos mantenemos aún dentro de los paralelepípedos, del cuadro en sí, al tiempo que una sutil inquietud nos introduce en lo poético. El juego de tonos, preferentemente fríos (como gris-verde o violeta-azul difuso) sin que falte algún naranja, se dirige al monocromo con los formatos grandes. En consonancia deja los motivos de ventana central, que mutan a borduras leves y se extinguen o casi.

Sigue Yturralde un curso de simplificación hacia lo «genuino», habitual en quien invoca raíces constructivas y también en casos más complejos y expresivos, como el de Rothko. Con unos sentidos alerta y una gran perspicacia teórica que no excluye los sentimientos. Al contrario.

24 DE FEBRERO DE 2000

## Galería Goya: María Eugenia Vall

Propuesta sugestiva, sensible, grata a los ojos y con muy considerable realización, que evoca una atmósfera lírica. Aunque esta se entregue al campo de los sentidos, más que al de los conceptos, conviene insistir en que cualquier obra ilustra lo que su autor entiende por arte. El abanico es amplio y conviene aceptarlo sin prejuicios. Por ejemplo, si como ahora se nos plantea que la pintura consiste sobre todo en un medio para expresarse, deberemos de interpretarla con primacía del código personal, incluso cuando no explique episodios particulares. Quiero aclarar que, sea cual fuere su nivel descriptivo, siempre se apoya tanto en los conocimientos plásticos concretos, como en las experiencias humanas de quien la asume. En el primer punto, María Eugenia Vall, con absoluto respeto por la originalidad de su estilo, ofrece concordancias con la Escuela de Madrid o, para quedarnos en nuestros nombres, con Grau Santos o Ruizanglada.

Por cierto que a este último pintor le dedica uno de sus retratos, casi a modo de homenaje, que acompaña al de la alcaldesa de Zaragoza, Luisa Fernanda Rudi. No parece, sin embargo, el género que más cultiva, aunque María Eugenia Vall lo defiende con holgura y quizás conforme un futuro y extenso capítulo en su trayectoria. Las mejores bazas, hoy por hoy, están en los bodegones con transparencias que velan, como en cortina, productos agrícolas, enseres y espacios internos. Superan a otros motivos resueltos en el modo con que acentúan el carácter de estilizada reserva, elegancia y rica intimidad semioculto en los cuadros, con su dosis de misterio. Varias naturalezas muertas quedan patentes sobre escenarios exteriores, se compatibilizan con el paisaje, como sucede con las mesas ante el escenario con suaves movimientos de la tierra e hileras sobreimpuestas por el hombre en su quehacer. La naturaleza se

hallará también libre, sin objetos que modulen lo cercano, aunque no muchas veces. En algún caso admite entonces mayor contraste, mientras que en las notas con arquitectura o urbanas tiende a gama única y casi al monocromo, en especial con los azules.

Restan aún las flores —se asemejan los girasoles y los lugares donde se cultivan— y algún desnudo al que arropan o figuras con las que se alude al paso del tiempo. Pero no solo ha de ser cuestión de temas, ya que casi nunca estamos ante una actitud propiamente argumental. Importa el medio con que la descriptiva se revela, el ejercicio pictórico a partir de una luz de desrealizadora —o idealizadora— y de un colorido suave con sutiles jerarquías, ni arbitrario ni duro, del que apenas se exceptúa la nota de un fruto intenso. María Eugenia Vall maneja con gran destreza los blancos, más aún para veladuras y acentos finales que es donde mejor se advierte el toque visible en su empaste. Ordena con equilibradas composiciones de relativa sencillez, sin que eso implique pocos elementos. Las cosas inertes, la mayoría, se unen por ritmos próximos a los musicales, como en una sinestesia de lenta sonoridad y pausas silenciosas. Así las vinculan y recrean el espíritu que las incorpora, las encarna en su poética, y la mano que las materializa.

2 DE MARZO DE 2000

## Palacio de Sástago: Yoko Ono

Muy viva, con bastante de estímulo y mucho de concepto —aunque no sin matices ni exclusivamente—, la propuesta de Yoko Ono en Sástago, de la que Pablo Rico es un comisario muy eficaz, conduce a numerosas y fecundas reflexiones. En las que conviene huir del tópico y de la lectura demasiado simple, desconectada de las complejidades implícitas en las tendencias de nuestro siglo —que se interrelacionan como es característico de la vanguardia—, e incluso quizás, solo quizás, distanciarse de lo que influyen la poderosa imagen, la fama o la actitud de la persona. No tanto de este último factor, porque no deberíamos separar en exceso lo que entendemos por arte del individuo que lo ha creado o nos lo ofrece. Varios de los incentivos que Yoko Ono expone, algunos de los cuales proceden de los años sesenta, no serían admitidos a título de conceptuales por puristas como los del grupo «Art & Language» y su correspondiente estadounidense, Joseph Kosuth. Aunque dentro del movimiento, sobre todo desde los setenta, la acción sirva a veces de vehículo que ilustra y confirma las ideas.

En 1963 Henry Flynt tipifica la tendencia como aquella «cuya materia son los conceptos, como la materia de la música, por ejemplo, es el sonido» y «puesto que los conceptos están claramente relacionados con el lenguaje, el arte del concepto es un arte cuya materia es el lenguaje». Lo que conduce a los postulados de Kosuth en su *Art after Philosophy* según los cuales «una obra de arte es una especie de “proposición” presentada en el contexto artístico como un comentario sobre arte». De modo que supone siempre «una tautología por el hecho de ser una presentación de las intenciones del artista». Que define con ella. Esa índole autorreferencial, por el que habla de sí misma, lo hallaremos solo en una faceta relativamente pequeña de lo que Yoko Ono

formula, como las *Instrucciones para fotógrafos* (1961-71) o las *Instrucciones para pintar* (1999), máximas que, para Roselee Goldberg, más que verdaderas *performances* son pautas escritas. Pero, aparte de la lingüística rigurosa, el conceptualismo tiene diversas variantes.

Adjunta Simón Marchán vertientes empírico-mediales que investigan la percepción y la hondura semiótica, sin renunciar al soporte tangible ni al sistema icónico. Concibe una tercera línea con rechazos y sustitutivos de la pieza tradicional, como la que encarna el *happening*. Entra también así en problemas ideológicos y «desde esta perspectiva intenta sintonizar con la realidad» cotidiana. Por ahí andan no pocas de la presencias en Sástago e incluso el espíritu global de «Yoko Ono Ebro» y el alegato pacifista para el segundo milenio. Se detecta un eco del neodadaísmo que no permite, de acuerdo con lo dicho, asilarse en la «torre de marfil» y escindir la cultura de la vida ni de la política. Recordaremos el *Arte, acción y participación* de Frank Popper. Porque algunos de los montajes más comprometidos, como «Mirando dentro de sí» (1961-1990) o el «Árbol de los deseos» (1966-1997), provocan al visitante para que participe. «El artista moderno puede también definirse como “programador” —subraya Popper— que trata el fenómeno artístico en función de la creatividad latente o manifiesta del espectador, el cual debe completar, mediante una acción o una reacción, el proceso creador desencadenado».

Aunque encontremos notas mínimas en su desarrollo físico (*Evento habitación azul*, de 1966), se añaden otras —digamos— más o menos escultóricas (objetual, con volumen, es la *Familia sangrienta*) o en orden al espacio, a la manera en que este se dispone (*Dos habitaciones*, de 1990, estuvo en la Bienal de Venecia en 1993). El conjunto *Grillos*, por su parte, acentúa el proceso por cuanto implica un acopio sucesivo desde el que luego invita al público para que intervenga. Fuera ya del contenido, apariencias como los rayos de sol y el río de piedras —en el patio— o las fotografías femeninas —claustró superior— descubren una belleza muy alejada de la repulsa a materializarse que proclamaban los inflexibles. Se advertirá el abanico de posibilidades y de fechas. Arranca de una época concreta, de los fértiles y utópicos sesenta y, por lo que a las opciones se refiere, simplificarlas lleva a malentendidos. Si claridad e información, como enseña la teoría, no marchan juntas y hasta son contrarias, quien ahora firma hubo de buscar un término medio que admitiese precisiones, pero sin ambigüedades valorativas. En este caso no basta con insistir sobre los aspectos seductores, lúdicos, pintorescos o sociológicos de Yoko Ono. Dentro de su capítulo es la figura más importante que ha venido a Zaragoza. Se impone reconocerlo.

30 DE MARZO DE 2000

## Torreón Fortea: Patricia Albajar

Constituye una especie de cosmogénesis personal, en cuanto crea un mundo propio con espacio, calidades matéricas, color y asuntos o relatos visuales. Patricia Albajar, que desarrolla la muestra bajo el epígrafe «Tejidos orgánicos», responde con ello a la piel

del soporte en el que apoya su trabajo. Pero tampoco olvida que, además de una manufactura en láminas, donde se entrecruzan fibras, se llama tejido a un conjunto de células semejantes entre sí y destinadas a una misma tarea. Y aún cabe referirse a la esfera de los símbolos en la que lo textil nos habla de orden y movimiento que traducen a lenguaje claro, de urdimbre y trama —de hombre y mujer—, la naturaleza de los seres humanos y los ritmos del universo. Incluso recordaremos la similitud con el embarazo, comienzo de la vida, cuyas representaciones reitera lo expuesto. Cuando la tejedora acaba su quehacer, corta el hilo, como la comadrona, tras el parto, el cordón entre el hijo y la madre.

La obra de Patricia Albajar, llena de guiños y citas, descubre una profunda índole femenina, salpicada de connotaciones irónicas, de gracia e ingenio. Sin embargo, no basta con limitarse a sus aspectos literarios, aunque haya títulos muy sugerentes y una afinidad intensa entre texto e imagen que se vinculan a bote pronto, pero aconsejan una lectura posterior. Casi procedería emprender aquí el análisis de los peligros-virtudes de Patricia (quizás, sin polaridades maniqueas, fuera preferible decir notas específicas). La más obvia consiste en atender, de manera deliberada y simultánea, a varios factores. Le interesan los argumentos y también su materialización para los ojos y hasta para el tacto. Cuida motivo y fondo. Lo llena todo con una suerte de horror al vacío de ecos primitivistas u ornamentales, ya manifiesta en los estampados que le sirven de lecho. Procederá el término barroco en su carácter metahistórico.

Queda expresa la densidad del simbolismo. En algunos de los cuadros antiguos —arranca de 1996— resulta menos patente, como en *Peluquería rasta* o *Gasterópodos en la centrifugadora*, con un elemento repetido de forma decorativa. Por cierto que el primero presenta un repunte óptico en las líneas, que luego crece para *Corazón apollado* o *Extraño caso de corazón múltiple*. Pudiera venir de etapas previas, porque el trayecto de Patricia es ya largo y rico. Multiplica por entonces los recursos, verdaderas técnicas mixtas, que van desde el *collage* discernible de *Inmaculada y extrauterina concepción*, hasta la caja de luces para las mariposas de los *Paraísos intrauterinos*. Como intermedio en fechas (1999) se sitúan las series «Molinetes» y «Shiva», una con sus formatos inhabituales y ambas con fotografías pintadas de cuerpos pintados, sobre madera y papel, respectivamente. Desembocaremos en el 2000 con las piezas de superficie lisa que dejan ver la base icónica, como sucede con los gatitos o con los plátanos. Patricia Albajar no está inmóvil. Es uno de los más inquietos valores jóvenes con que contamos. Inteligente y con expectativas.

6 DE ABRIL DE 2000

Lausín & Blasco: Carlos Vidal

Maneja Carlos Vidal (Chiapas, México, 1957) distintos alfabetos en su obra. Pero, aunque también le interese mucho la conexión entre lenguajes, no debe confundirse la suya con una tendencia semiótica purista, por más que esta se pondere para la lectura. Su amplio repertorio incluye letras —en las que cuenta el aspecto visible o estilo—, signos icónicos y un amplio espectro de color, tan importante o más que cual-

quiera de los elementos anteriores, porque no solo proporciona el campo donde los motivos se implantan, sino que añade su propio rango, acaso menos descifrable por los voluntarios niveles de ambigüedad, dada su renuncia a la esfera de las interpretaciones simbólicas. Proporciona, en cambio, la base del conjunto. Vive, vibra y acoge las vibraciones de las formas.

Pone Vidal la muestra bajo el título «Fe de errores» —lo prefiere a fe de erratas— que es igualmente el de un cuadro concreto en el que la palabra queda semioculta —una especie de testigo— bajo una mano roja cuyos dedos se dirigen hacia cinco imágenes: zapato, ojo, fuego, efe cursiva y nudo. Comprobaremos que se repiten con escasas variantes. El calzado, por ejemplo, presenta siempre el mismo modelo de tacón, como si la memoria —tal vez la de actrices de antaño— lo convirtiese en estereotipo. Alguno se adereza con calidades de cuarteado. Las cosas suelen parecer más planas que el espacio donde se sitúan, y desempeñan, en cuanto especifican, un imprescindible papel. Volvemos así a los diversos abecedarios. Con el colorido que, considerado en sí, situaríamos dentro de lo que Peirce llamaba un *qualisign*, coexisten otras categorías, desde las figuras —por lo menos en lo más antiguo, como *Las paredes que el tiempo desorienta*—, hasta el sistema Braille o de puntos, que luego mudan a constelaciones.

Abundan los personajes y personajillos, las cabezas y los pollitos, que pueden estar recubiertos por las veladuras ambientales, cimentadas a partir de un fondo oscuro. Se suman los caracteres con aire de vieja revista, derechos o al revés, que integran o no palabras completas (pan, *parfum*), sílabas o agrupamientos aleatorios. Ciertos títulos evocan publicaciones periódicas, raíces literarias, un toque ironía o un repunte arbitrario. Lo que no impide que *El murmurio del aire aviva el fuego* vaya en tonos calientes o *En el interior del castillo* traiga los más cerrados y densos. Vidal busca los contrastes en polípticos de cuatro o seis piezas (véanse los tratamientos de cada una en *El vuelo de las aves*). Sus desarrollos fragmentarios —no materiales, sino en lo descriptivo— recuerdan al pop, sin apurar similitudes, ya que, si con frecuencia admite resonancias de los medios, como contrapartida ofrece un cariz muy pictórico.

El aludido eco no supone la única referencia. Basta detenerse en un letrismo tan caro a las vanguardias históricas. Y tampoco ignoraremos, según lo apuntado arriba, un leve influjo de supuestos neoconceptuales, que no se extreman porque hay una clara materialización. Todo enlaza, desde las capas internas, físicas y psíquicas —con abundantes experiencias privadas—, y los varios factores se estructuran de modo coherente. Más que de modernidad, la actitud lúdica, atenta al argumento, expresiva a tope y colorista aconsejan relacionarlo con la posmodernidad. Con sus manifestaciones más sugestivas.

13 DE ABRIL DE 2000

## Galería Goya: Javier Larrumbide

Atrae su destreza y la segura eficacia de sus efectos. Aunque el arte no consista en ver quién hace más carambolas a tres bandas, es decir, no se ha de entender solo como habilidad, los resortes de oficio, los pulcros acabados y el logro de rotundas aparien-

cias inspiran siempre respeto y gratifican a muchos sectores de público e incluso de crítica. No disintiré, por lo tanto, de quienes aprecian y alaban a Javier Larrumbide (Bilbao, 1941), pintor de apellido ilustre, hijo del miniaturista Alberto Larrumbide; pero tampoco desearía que los méritos del ilusionismo o del *trompe l'oeil* sirviesen para descalificar otras posibilidades, actitud nada rara en estos tiempos. El campo permite siembras varias y estamos ante quien propone que se acerquen lo más posible el modelo y su trasunto, lo vivo y la reproducción. Claro que, como norma, mientras el cuadro permanece bidimensional, el entorno tiene tres dimensiones que afectan a espacio y volúmenes.

Un artista puede insistir, según parece intenta Larrumbide, en que admitamos sus imágenes, las cosas y distancias, como realidad o dentro de parámetros semejantes. No pondera que, en el fondo, se trata de una superficie cubierta de manchas con un determinado orden. Procura que leamos sus originales igual que el mundo externo. Lo advertimos ya en el paisaje, en particular cuando traza perspectivas —implica arquitectura y apenas hay aquí una nota sin su concurso— o se ocupa prioritariamente de profundidades. A lo que con la geometría colaboran también el colorido y la luz en aspectos varios entre los que cuenta el uso de las sombras como módulos de alejamiento. Véase en los porches. Sus lugares urbanos o viviendas aceptan pocos moradores, secundarios además, excepto en una de las ventanas. Los ámbitos vacíos, inmóviles o casi, traen en su quietud y en su silencio un repunte metafísico. O sea, sobrepasan las experiencias cotidianas. Van más allá.

Cualquiera de los géneros aludidos responde a lo que Larrumbide desea formular como pintura. Será en las naturalezas muertas, sin embargo, donde sus planteamientos culminen de modo explícito, donde defina su concepto. Algunas frutas y enseres —los membrillos o los platos blancos, por ejemplo— evocan el quehacer de los bodegonistas del XVII y eso, como las diversas calidades —cristal, cerámica, metales, libros— ofrece ya una idea de sus preferencias. Los objetos se acumulan en la librería, alacena o fresqueras. Una de ellas, por cierto, modifica el formato de la puerta, que sobresale, para acentuar así la sensación de un batiente semiabierto. Recursos al borde de la escultopintura se descubren también en la boca de un arma que sobrepasa el rectángulo o en el relieve de un cable. Llegamos así a lo que llama trampantojos, palabra que les conviene sin problemas, en los que garantiza haberlos realizado solo con óleo y que la tela es única, de una pieza, crea lo que crea quien los mira. Me refiero a las *Añoranzas del cazador*, *Panel de corcho* o *Reversible*.

Estos engaños al ojo, trampas o artificios, requieren dosis considerables de pericia y responden a una forma de interpretar el medio, a una determinada tendencia. Se encuadran así en el híper y hasta en el fotorrealismo, términos que muchos consideran sinónimos, aunque ahora reservemos el segundo para los casos que se apoyan en la cámara —no tan objetiva— bien por copiar sus productos, bien por utilizarlos como documentación base a partir de la que se trabaja la obra. Que busca hacerse perceptible de la misma manera que el natural.

20 DE ABRIL DE 2000

## Galería de Arte 2 Mil 2: Equipo Crónica y Manolo Valdés

En Arco 2000, la edición de este año, el Premio de la Crítica AECA España a la obra o conjunto más importante exhibido en la feria fue otorgado a Manolo Valdés. Se trata de un artista de indiscutible prestigio, fundador en 1964 del Equipo Crónica con Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo, aunque este interviniese solo en las primeras etapas. El grupo, pronto de dos miembros, tomó parte en la rama levantina de Estampa Popular cuyas preocupaciones políticas compartía. Su actitud objetiva y su compromiso encuentran vehículo en una especie de rompecabezas de imágenes que asume iconos de la cultura de masas, a la vez que de cuadros famosos, antiguos o de las vanguardias, para elevarlos a un nivel ético. Subrayaremos su carácter colectivo que aspiraba a corregir los excesos de las obras individuales, como anteriormente lo hizo, por ejemplo, el Equipo 57. También, a que el público colaborase con respuestas que, al remover los condicionamientos de la sociedad, permitieran cambios.

Lo dicho nos sitúa en la llamada «crónica de la realidad» que Aguilera Cerni, el preciso responsable del término, define como «acumulativa, comunicativa, simplificadora y signifiicante». Además, era rica en intenciones y casi utópica. Aunque Arnau Puig observe que, pese a su elevada meta, en la praxis pudo haber cierto peligro de «separación» respecto al espectador y tendencia hacia el goce subjetivo. El riesgo, sin embargo, no les arredraba e incluso el estímulo ideológico se prolonga después de la disolución. Esta se produjo a la muerte de Solbes en 1981. Por aquí, unidos aún, los habíamos visto en 1978 —cuenta entre los aciertos de la CAI, tan reveladores— con aquella *Partida de billar* a modo de metáfora, tema sobre el que encontraremos ahora varias serigrafías, como la que integra el célebre *Aidez Espagne* o las que describen trayectorias. Domina entonces el verde propio de la mesa. Son del período en común dos objetos —policromos, pero menos coloristas— que nos hablan de su neodadaísmo. Al fin y al cabo el pop, que ellos tradujeron a nuestro idioma, arranca de esa fecunda raíz.

Queda todavía bastante gráfica, y entre los grabados hallamos los que no diferencian estilo de cada uno, como los de la serie del abanico o la picassiana *Menina*, y los que hizo Manolo Valdés en solitario, donde hay diversas alternativas: algunos de tonos decididamente planos, uno con *collage* y los dos que llevan fecha, ambos a base de calidades o relieve: *Velázquez como pretexto* (1984) y *Caballero II* (1985). Si los últimos traen en sus negros resonancias de museos históricos —muy obvias—, en los otros triunfa la modernidad, en especial el cubismo con sus planos paralelos a la superficie. Claro que Manolo Valdés no rompe de inmediato ni nunca por completo. Acaso las variaciones respecto a lo de ayer residan, más que en la forma o el sistema, en la disposición de ánimo con que el autor mira y materializa. Y hasta en los que hoy somos sus intérpretes.

Por más que la muestra, con sus limitaciones lógicas, no alcance a explicarnos plenamente la magnitud que implican sus autores, sí resulta digna de aprecio y representativa de una postura en su momento, cuando se encaraban los problemas de unos relatos nar-

cóticos, es decir, de un mundo pobre y adormecido, sin desanimarse por la presunta corta eficacia. Añadimos hoy la sagaz coherencia de Manolo Valdés, siempre con el apoyo de valiosos resortes, que no buscan protagonismo, pero ofrecen limpios hallazgos visuales.

4 DE MAYO DE 2000

## Lonja: Realismo en Cataluña

Claro que me interesa el realismo. Pero —la adversativa era inevitable—, no debe —o no solo debe— atraernos como simple propuesta ilusionista para que la admitamos dentro de los mismos sistemas de percepción que el entorno tangible, sin ponderar que, en el fondo, se trata de una superficie cubierta de colores puestos en orden. Menos aún ha de convencernos como actitud descalificadora de otras posibilidades, sean abstractas o figurativas. Lo dicho procede, según entiendo, ante la muestra que la Lonja presenta cuyo excelente catálogo suma al culto y sutil manifiesto de Juan Antonio Marina, artículos de varias firmas prestigiosas, entre ellas la del comisario, Sergio Vila-Sanjuán. El texto de criterios, partidario como es lógico de la tendencia, parece sugerir un rechazo a lo moderno. «El arte de este siglo ha demostrado —indica— que, reducido a mera actividad espontánea, a flujo incontinente de la subjetividad... cae en un formulismo vacío, repetitivo y falto de originalidad».

Poco propicio a que se infravalore un conjunto, advertiré que el realismo, si tomamos el término dentro del tiempo en que se afianza —entre 1848 y 1855— supuso una de las primeras vanguardias, aun antes de que el nombre se aplique a nuestro campo. Incluso esa «sutilísima decrepitud» impresionista —según Weisbach— viene a constituir su consecuencia. Lo sucedido luego ni aburre ni produce nostalgia. Y desearía que se profundizase en lo que significan sus nuevas definiciones. De ahí que, de acuerdo con postulados conceptuales, el autor decida lo que es y no es arte. Está dentro de sus competencias. Quizás necesitemos, como se apunta, rehabilitar las ofertas más ligadas a modelo natural, si se toman con carácter metahistórico. Porque en los acontecimientos inmediatos se ataron con exceso a posturas totalitarias, tanto de izquierdas como de derechas, contra el enemigo «degenerado».

Si algo cansa por su reincidencia —y por sus pretensiones excluyentes— es el curso hiperrealista o fotorrealista, aunque en su seno haya gentes de importancia, como aquí se demuestra. Por cierto que el montaje de la exposición no coincide del todo con el proyecto original. Se echa de menos lo que no ha venido, como un Richard Estes. Además, al unirse los capítulos de exteriores —gran parte urbanos— y arquitectura, se produce una dominante de estos asuntos. En los que existe una fuerte tendencia frontal, con menos perspectivas de las que esperaríamos. Para un planteamiento por géneros —no se alude a la denominación inglesa para sexos, sino al tema— resulta prioritario o casi el llamado «Mundo del objeto» que revitaliza lo que ya abordaba la naturaleza muerta barroca, aunque hoy hallemos un contenedor o una fregona. Se ha hecho un pequeño espacio específico para el pionero Luis Marsans (Barcelona, 1930). Pudo tener más cuantía la figura y el retrato, aunque no se olviden los atisbos de sensualidad en los desnudos, ni los tipos característicos y hasta exóticos de Rudolf Häsler (ya muerto). Hay dos hábiles esculturas de cuerpo, una muy efectista, así como un par de cosas o enseres en volumen.



Restan los interiores entre los que no podía faltar algún estudio. Y, por último, el apartado de experimentación en el que no descubriremos demasiado. Vuélvase sobre Häsler y su gran desarrollo, para añadir los recuadros de Pina, el desenfoque de Visa, el juego de Padilla con los formatos o la rugosidad de Cisqueña. De entrada se anota el deseo de incorporar las vanguardias, aunque solo, por decirlo así, en sus recursos formales. El propósito es otro. Con sus dosis de conocimiento y pericia busca percepciones semejantes a las de la realidad.

18 DE MAYO DE 2000

## Palacio de Montemuzo: María Jesús Bruna

Con las piezas exentas o adosadas, a manera de pedios arrojados por la marea industrial, y sobre todo a través de la luz, María Jesús Bruna coloniza el espacio de Montemuzo, se apodera de su carácter y dimensiones. Ha dispuesto la muestra en una especie de avance progresivo hacia la oscuridad interna. Sabido es que el perfeccionamiento humano, en un proceso místico o misterioso, supone un camino de iluminación. Que físicamente se representa aquí en las tres salas sucesivas, para la primera de las cuales, «Acceso-ascenso» —recuérdense los del alma—, domina la claridad máxima y directa. Luego ha de compensarse en un segundo bloque, porque «Interior-exterior» —intermedio o tránsito— deja crecer la penumbra y algunas obras emanan, en cambio, sus propios resplandores. La tercera de sus áreas, «Alquimia» —cuyas experiencias implican el paso de la materia al espíritu—, propone una suerte de reino tenebroso donde brillan y destacan notas puntuales, acaso para sugerir un registro de secreto y de magia.

La lectura puede orientarse desde un enfoque de visualidad particularizada o de conjunto, pero también cabe entenderla como metáfora. Los desarrollos guardan relaciones con la ya aludida secuencia, a partir de los ángulos o ritmos en zigzag del comienzo, como la escala que sube e incide en su entorno, la vigorosa *Fórmula de energía*, el inquieto *Equilibrio* y otro par de casos. Más tarde los elementos se vuelven sobre sí, tienden a concentrarse, a introvertirse. Nos habla Bruna de «Contenedores de ondas», título del colectivo. Desemboca en lo íntimo, en el *Laberinto* que llevamos dentro y en la filosofía que transmuta la naturaleza, como los *Siete metales* o *Plomo y oro*. Trabaja substratos muy diversos: hierro, acero, cristal, piedras, linóleo, papel o fotos, plástico y *objet trouvé*, como los aisladores, por ejemplo, además de tubos de neón, bombillas y sonido —si puede considerarse en este concepto—. Las calidades, pátinas y colores resultan de indiscutible importancia para su propósito. El uso de refractarios quizás nos remita a etapas previas con las que igualmente conectaremos por los niveles profundos.

Hace unos años, en 1993, María Jesús Bruna aludía a los betilos —meteoritos—, cuerpos celestes o piedras de fuego. Hoy podemos emprender el recorrido con los quiebras del rayo, vibraciones energéticas, ondas al fin, como las luminosas y sonoras. Mientras el talante sacro o precientífico nos lleva a la senda de iniciación que persigue el elixir de la vida, el metal solar, y logra su sentido por la búsqueda en sí, más que por

la meta. Las cosas de cada día, nuestro mundo cotidiano y sus residuos conducen hacia un estadio absoluto del que la luz es tanto reflejo como imagen. Signos y significados alcanzan su mejor entronque. Desde el campo formal se elevan al simbólico.

25 DE MAYO DE 2000

## Casa de los Morlanes: Santiago Arranz

Muestra inteligente, bien argumentada y resuelta, cuyos planteamientos descansan sobre lo que suele denominarse posmodernidad. Sabemos que muchos autores utilizan el término para cuanto ha sucedido tras el cenit de la vanguardia —por lo que todavía estaríamos dentro de sus límites—, mientras que algunos críticos —entre los que me sitúo— prefieren dar por concluida esa etapa, puesto que no perduran las notas medulares que la definieron. Solo aludimos a sistematizaciones o problemas teóricos; pero no se pretende quitarle vigencia ni valor a supuestos que arrancan de un período tan próximo y tan rico. Muy característico, sea como fuere, de los ochenta, década en la que Santiago Arranz inicia su trayectoria (abre las individuales en 1982, viene a Zaragoza en 1984 y va a Madrid en 1985). Tras insistir en la validez de sus conceptos, que culminan con varias obras de índole pública, recordaré que realiza el mural, diseño de ventanas y decoración de puertas en los Morlanes el año 1995.

Sobre tales aspectos vuelve Arranz con una propuesta conmemorativa que supone, a su vez, el desarrollo de los precedentes. Se trata de un conjunto bastante cuantioso, con peso y cierta complejidad. Varían, por lo pronto, los procedimientos, aunque convenga advertir, para que enlace con lo anterior, que no es un abanico de medios lo que aquí se entiende como eclecticismo. La amplitud del gusto, el todo sirve, corresponde, dentro del contexto, a las referencias, a lo que el artista toma del «baúl de la cultura». En cuanto a vehículos Arranz ofrece cartulinas, hierro, zinc, pinturas —mixtas o aguadas— y relieves de yeso. Formula casi siempre tres factores simultáneos —salvo en las precitadas técnicas al agua y en piezas del comienzo—, claroscuro, zonas planas y línea, que, respectivamente, se corresponden con la visión ilusionista del mundo clásico, con su pérdida a partir del paleocristiano y con la actitud abstracta y mental, más próxima.

No atribuyo a uno u otro las explícitas connotaciones literarias, puesto que cualquiera de ellos puede asumirlas. Este carácter, como el histórico, descansa en una personalidad culta e inquieta que se lo planteó ya para su quehacer monumental en el palacio donde hoy expone. Empieza con las 32 formas (1995) que como un vocabulario base extrajo de los temas conservados en la fachada del edificio. Los iconos simples continúan por ausencia con los huecos (1996) que evocan los vanos arquitectónicos, y con los elementos metálicos en planchas (1997) que recapitulan la contribución a las puertas exteriores. Las siluetas recortadas, como todo el resto —en volumen y sobre tabla o papel—, se adscriben a fechas recientes. Las diferencias y cambios sujetos al soporte, como en el empaste sobre el más rígido, o

a los materiales no implican una pretendida pérdida de estilo, aunque defendible, no necesaria. La coherencia manifiesta concierne incluso al nivel preiconográfico —véase la austeridad de color— y, por supuesto, al de los asuntos —mitologías y escritos antiguos— y al iconológico.

Este enfoque de estratos estructurales se justifica por los mismos postulados de Arranz. Que toma de la escultura renacentista argumentos como los de Mucio Escévol, Salomón o Adonías, y con una «nueva gramática» deduce la secuencia de viaje, poder, lucha, mal, desolación o placer. Luego, esperanza, sacrificio y hasta una *Allegoría del Buen Gobierno*. Símbolos, al fin y al cabo, que no se limitan —sin dejar de serlo— a metáforas o fábulas poéticas. Crecen hasta sugerirnos arquetipos o imágenes primigenias y ligan el existir con la esencia de las cosas y de los seres.

1 DE JUNIO DE 2000

## Galería Goya: Haruhito Ota

Seguramente el recurso geográfico, que insiste en las notas de escuela u origen, supone un gran peligro para la crítica. Eugenio D'Ors, teórico más interesante y positivo de lo que muchos confiesan, acaso por prejuicios de ideología, lo llamó «Riparógrafo». Se trataba, según él, de averiguar «si el pintor gallego era bien gallego o el escultor mallorquín, más o menos catalán». Tradúzcase aquí por el problema de si Haruhito Ota resulta más o menos japonés. No voy a discutirlo. Sí interesa, en cambio, un carácter que pudiera considerarse paradigma, sin que olvidemos los aspectos particulares, las obras concretas que el artista expone. En ellas se advertirá una fuerte impronta de nuestras vanguardias; pero también un poso distinto, una manera propia de asumirlas. Reflexiono sobre la medida en que podemos generalizarlo. Haruhito (Ehime, Japón, 1950) trabaja en Madrid desde 1980, aunque creo conoce el ámbito de Occidente con anterioridad. Lo cierto es que une enfoques fotorrealistas o al borde del trampantojo con zonas abstractas u otros elementos de la modernidad, suprarreales, pongamos por caso.

Pinta con calidad, con buena mano. Dibuja, sabe poner la materia —aunque no la utilice en exceso— y ve color. Ciertamente ofrece diferencias según los géneros. El máximo del «hiper» se advierte en los paisajes urbanos, sin que les falten aportaciones de índole reciente que incluso desempeñan funciones temáticas, como trasladar la contaminación, la atmósfera sucia o densa. Sus grandes formatos llegan a niveles monumentales. Lo mismo cabe decir, con parecidos desarrollos, sobre las figuras, aunque a quien escribe le convenzan más los escenarios de Haruhito que sus personajes. Uno de ellos, *Copito*, me atrae como retrato casi humano. Las vistas de naturaleza libre, precisas y unitarias de tratamiento, tienen aire metafísico. Dentro de una coherencia global, sin embargo, se descubren otras posibilidades, como las de los frutos que se combinan con lo no figurativo. Alguien dijo que la manzana —la forma pura— viene a ser el protagonista de la primera mitad del xx. La inmediata quizás fuese una factura expresiva, el gesto que Haruhito, sin duda, ya ha conocido antes en el mundo oriental.

8 DE JUNIO DE 2000

## Lausín & Blasco: Habitaciones de —y para— cuatro artistas aragoneses

En principio era el espacio y este, que no se entenderá como muerto ni pasivo, sino como matriz donde las cosas crecen o como territorio para sentirse, engendra o desencadena los actos. Aunque también cabe pensar que cualquier desarrollo —estético aquí— se apropia del entorno y hasta lo crea, a la vez que provoca a quienes lo recorren. Elijo ese aspecto como prioritario para una lectura de la colectiva que nos ofrecen Lara Almárcegui, Mario de Ayguavives, Carmen Molinero y Quique Radigales, cuatro artistas zaragozanos de los más actuales, sin duda, dentro de su generación (nacidos entre el fin de los sesenta y comienzo de los setenta) que no forman grupo, aunque sí tienen cierta comunidad de inquietudes y cursos formativos bastante próximos.

He dado preferencia a los factores espaciales; pero la muestra podría leerse, como el artículo de su comisario —Pedro Pablo Azpeitia— que la introduce, a muchos niveles. Incluso en el ordenador que hallaremos arriba, junto con datos y escritos varios, se plantea un hipertexto. Entre las distintas opciones no olvidamos la reivindicativa, porque los participantes han tenido que obtener su información y bases teóricas fuera de nuestra comunidad donde no existen estudios superiores de Bellas Artes ni un museo contemporáneo o centro que lo valga. Sabemos bien de qué hablamos al respecto, de un sitio para el trabajo y no de simples depósitos de piezas o de conocimientos. Claro que, al tratarse de un problema implícito, tampoco sería justo pormenorizarlo en detrimento de otros con más directo interés ahora. Volveremos así a la experiencia de quien recorre la galería. Diríamos que sigue un proceso desmaterializador. Carmen arranca de objetos que elabora; Mario, de arquitecturas luego manipuladas; Quique, de un origen virtual, y Lara presenta un testimonio, no el hecho en sí. En el altílo, además, se reserva una zona para que el espectador reflexione.

Por lo que se refiere a los argumentos, el título, «Habitaciones», apunta ya un tema conjunto. Sugiere el lugar donde se vive y a su contraste externo, una propuesta sobre lo privado y lo público. Por su carácter más explícito —en cuanto a iconos— podríamos ejemplificarlo con Carmen, que evoca lo doméstico en sus figuritas de hojaldre, literaria y femenina —matícese y atiéndanse las denominaciones—, hasta para las prendas del baile interior. En cambio, Mario discurre con las fachadas que toma de la realidad y luego limpia, vacía de vanos y accesorios. Cierra así e impide ver lo que hay dentro. Menos evidente —y en paralelo, intimista— resulta Quique al abrir un repertorio de vehículos o sistemas desde su «básico». Por su parte, Lara nos contará un episodio de su estancia en Holanda y de los contactos con vecinos y amigos. Nos hace participar de su chabola y del huerto que cultiva. Cuando se postula que el arte se ha feminizado, quizás no se alude a que hoy lo practiquen más mujeres, sino de que atraen asuntos personales y específicos.

Cuentan unos recursos tecnológicos que cambian la estrategia de presentación —no solo de representación—. Recordaré el debate de medios —y los límites borrosos entre ellos— tan característico de los noventa. Domina en este caso la fotografía; pero no tanto como tal, sino como cauce de las ideas. Porque, sea cual fuere el procedimiento, nos adentramos en supuestos crecientes de conceptualismo. Para seguir el mismo orden en que se han dispuesto, Carmen traslada su quehacer con impresiones digipro o cibachrome. No es imprescindible que ella misma efectúe la transferencia y eso despersonaliza la última fase. Mario toma vistas urbanas que modifica luego en el ordenador, donde los volúmenes derivan hacia el abstracto con un eco de vanguardia geométrica. Quique da un paso adelante. Lleva su gesto digital a formato cartel (*plotter*), a fotografía, a libro (analógico-digital) y a cuadro (impresión-láser), con marco para que no haya duda. Y en lo que Lara ofrece partimos de un acontecer que fija como testimonio. Lo revela en imágenes sobre papel o en diapositivas, a las que añade planos y folletos. Insistiré en que el concepto enriquece su importancia.

Espero que el cotarro —su núcleo de repetidores— advierta que estamos ante una de las exposiciones más serias y progresivas de la temporada. Con riesgo, propósito y contenido.

15 DE JUNIO DE 2000

## Miguel Marcos: Alfonso Albacete

Presenta Alfonso Albacete (Antequera, Málaga, 1950) obra de los dos últimos años, en la que confirma su interés por el cuadro «como superficie cubierta de colores en un determinado orden». Antes le habíamos visto ir desde el pop hasta supuestos conceptuales; pero hacia el fin de los setenta recuperó la pintura. En eso continúa con una trayectoria sagaz y sin sobresaltos. Lo dicho parece una de las características definidoras de la «condición posmoderna» —en palabras de Lyotard— y encaja, desde luego, con las fechas de su inicio para nuestro país. Incluso creo que Albacete anduvo por la «movida madrileña». Dentro del desarrollo teórico —y se trata de alguien ducho en teoría— hace tiempo que me preocupa si, al rebasarla, no se alude tanto a una superada modernidad como a la vuelta a una disciplina clásica. De cualquier modo resulta discutible si hemos de ubicarnos aún dentro del período o conviene considerarlo sustituido ya por otro posterior, al que algunos denominan posposmoderno o sobremoderno.

Medida de una cuestionable permanencia pudiera ser —según apunta Fernando Castro— «la posibilidad de reescribir la modernidad, profundizar en su crisis, replantear sus problemas». Aunque la actitud de hoy sobrepase la anterior y de hecho exista en muchos sectores un nuevo deseo de manifestar, por ejemplo, aspectos sociales o propios del individuo en su esfera privada. Este cambio de postura, que ya no rechaza choques provocativos ni renuncia a las valoraciones, y una distinta estrategia de medios, tampoco quitan validez a enfoques pictóricos como el que nos ocupa, lleno de

referencias a los grandes movimientos y maestros del pasado inmediato —de Cézanne a los Delaunay—, sin que su intérprete pierda, por ello, la impronta actual. Añádase un peso de los temas que en Albacete conducen al género —ahora, naturaleza muerta, como fue mitología en 1992—, aunque con sutiles matices respecto a los históricos, puesto que reflexiona sobre contactos y distancias al modelo, así como sobre el proceso —tiempo— y el espacio que asume.

El título de la muestra, «Pinturas básicas» [sic], se inscribe en el mismo contexto con un punto de ironía o jugueteo ingenioso y por su presumible relación entre el lenguaje hablado y el visual. Viene del vaso, motivo de la serie más cuantiosa; pero también puede vincularse al colorido base o a lo básico en el procedimiento. Consta la secuencia de doce originales, más una especie de estrambote que pienso es el origen, no en la realidad, sino en una tela a su vez, también objetiva: la del florero con la rama de naranjo. Suma luego el efecto lupa que selecciona un trozo y le superpone el vidrio del recipiente. Aumenta el toque y se simplifica; se reduce el color en un progreso del amarillo, hasta una especie grisalla en que predomina la forma. Siempre advertiremos el equilibrio entre lo geométrico o racionalista y lo expresivo. Su convivencia queda más explícita a partir de la *Gama*, aún de 1999, y triunfa en el «Arcángel verde» y en las piezas dedicadas a «Luzbel», ya todas de 2000, donde Albacete compatibiliza esquemas con gestos a la manera del expresionismo abstracto. El semicírculo abajo recuerda la síntesis órfica de raciocinio y sensibilidad.

Más claros, en el fondo y por supuesto, los ángeles buenos, mientras los demonios luchan en contrastes. Pero, aunque nos movamos en un mundo de cultura, no entraré en los símbolos que el asunto implica, como se eluden los que corresponden a la copa de cristal. Aquí se trata principalmente y nada menos que de pintura. El argumento supone solo un nivel.

9 DE NOVIEMBRE DE 2000

## Antonia Puyó: Darío Basso

Pegar a la tela componentes vegetales para pintarlos luego podría considerarse un simple ensayo de factura, casi anecdótico; pero esta vez no se queda ahí; no me lo parece por un doble motivo. El primer aspecto es que dicho procedimiento se inscribe en una larga trayectoria de experiencias y hallazgos. El segundo, que constituye una especie de acorde con el asunto o, mejor aún, con el espíritu que lo anima, o sea, con la naturaleza que lo provoca. Percibimos algo intenso, fértil y hasta desmedido en lo que el artista nos ofrece. Darío Álvarez Basso (Caracas, 1966), oriundo de tierras cálidas, ha vuelto en esta secuencia sobre sus orígenes. Él mismo define la obra de hoy como «equinoccial» con lo que, más que a tiempo, a esa época que equipara lo diurno y la noche, creo alude a un espacio y en concreto a un ecosistema generoso en el que la vida prospera y pulula: la selva húmeda de los trópicos. Nos habla de un apasionado intento para transferir «toda la posible información» de ese ámbito al territorio de los cuadros, del mundo palpitante, con aire y volumen, a la superficie de dos dimensiones.

Darío Basso suele trabajar por series. Le vimos varias de gráfica en 1993 —entre ellas unas notas africanas que quizás evocasen el periplo de Klee y Macke— y un año después la de huesos o vértebras con sugerencias que cabría leer como paleontología. El «muy rico suelo» guarda, al fin y al cabo, las huellas de un pasado remoto. Igual que la jungla, la espesura, constituye el primitivo ambiente de donde salimos. Las actuales propuestas de Basso arrancan, según explica, de su ejercicio en el parque de Henry Pittier en el estado de Aragua, Venezuela. Hizo allí un catálogo de formas en busca de la confluencia entre lo que ya en los grupos expresionistas denominaban «abstracción y naturaleza». Realizó una multitud de dibujos o acuarelas y fotos. He tenido oportunidad de ver algunos, en particular al agua, y también un paso en carboncillo y acrílico hacia lo expuesto, con relieve de materia.

De cualquier modo la muestra pública va con acrílico sobre lienzo y en la totalidad usa hojas incorporadas —como norma grandes limbos de plátano— en las que se ubica el color. Suntuoso y muy pictórico, por cierto, en tonos y materia. Contrasta complementarios entre fondo y elementos, como el rojo-verde o el violeta-amarillo, a la vez que grados de luz. Esta se impone con toda su garra. Presenta desarrollos radiales, en flor, y de rombos o trapecios yuxtapuestos, junto a los foliares propios y específicos, en vertical. El conjunto produce un alto impacto en el ojo, trasunto del paisaje vitalista que se refleja en una concordancia de niveles entre los materiales, los temáticos y los significativos. Dentro de los últimos conviene subrayar apuntes argumentales y simbólicos cuya lectura no es arbitraria, porque el mismo Darío Basso la insinúa con citas incluso de personajes, como Montezuma o repetidamente Buda. El mundo de las plantas nos habla del carácter cíclico de la existencia. Y acaso el platanero, sin tronco leñoso, simbolice lo frágil e inestable. Así lo ve Buda: «Las construcciones mentales son igual que un banano».

7 DE DICIEMBRE DE 2000

## Galería Goya (a modo de homenaje): Mercedes Gómez Pablos

Un torrente de vitalidad, de libre realización, luz y contrastes, despide y pone brillante fin a la andadura de nuestra Galería Goya. Me cuesta admitir que Alicia y José Ángel abandonen el campo, porque los viejos luchadores del arte nunca mueren. Estoy seguro de que, aunque el establecimiento cierre al público, ellos seguirán en el circuito de una u otra forma, dentro de las inquietudes que tantas veces hemos compartido, con sus propuestas y sus hallazgos. Creo que no supone un tópico decirles hasta luego e incluso hasta ahora. Siempre han de encontrarnos como buenos amigos de quienes supieron mantener uno de los espacios profesionales con mejor funcionamiento de Zaragoza. Sin muchos en el escenario, de ningún modo queríamos una pérdida definitiva. Si retomamos el comienzo, para este adiós que confío sea solo momentáneo, insistiré en que me parece oportuna y adecuada la presencia de Gómez Pablos por cuanto resulta muy acorde con las directrices de Goya.

A Mercedes Gómez Pablos, nacida en Palma y con un largo arraigo francés, la hemos visto por aquí otras veces, la última en 1992. Su trabajo, definido ya, no presenta grandes cambios, aunque evolucione y descubra algunas novedades. Lo que hoy trae se sitúa en los años 1999 y 2000, salvo tres o cuatro piezas con fecha anterior que enlazan con lo que conocíamos. Claro que todo liga a través de la personalidad de su autora, de su energía, índole emotiva y gusto. Por lo que a temas se refiere, aún constituyen un bloque importante las flores, género que ella trata sin sombra de la blandura que se le suele atribuir. Como núcleo base de la muestra añadiríamos la serie de «Las Meninas», motivo para el que José Marín Medina advertía ya en 1997 que el apoyo en «fuentes precisas de nuestra tradición no se plantea en términos de influencias sino de afinidades y correspondencias». Gómez Pablos se «apropia» de la imagen velazqueña, con cuanta distancia se desee, en un estilo particular, deudor de su época y temperamento.

Todavía nos quedan asuntos como las naturalezas muertas, el caserío de pueblos, con dominio de los aragoneses —en fachadas muy frontales— y figuras diversas. El conjunto impacta por su elocuencia copiosa en la que todo abunda: actitud creativa, soltura, ornamentalismo, desenvuelta facilidad para el dibujo e intenso colorido. Porque Gómez Pablos lo prefiere así por encima de un múltiple o más amplio espectro. Tengo ante mí un artículo de Florence Delay que caracteriza la obra con el título *Noir blanc bleu*. Si hubiera de elegir su predilecto, pese al choque del blanco me quedaría con el azul, interior y profundo, donde la mirada se hunde, de tendencia inmaterial, aunque en este caso se densifique y tome pasta. Hay variantes de paleta que responden a técnica o argumento, como el gris del *Cristo* o el volumen casi en monocromo de *El sombrero o Antifaz*. Aun con óleo, responde al mando del carboncillo. Tampoco olvidaremos los dorados metálicos en ciertas vestiduras o huellas de labores que se quitan, excepto un par de veces (véase *Pause du temps*, un juego interior-exterior casi matissiano) en que hallamos el encaje o cortina.

Su riqueza de recursos y su expresionismo, con esa especie de «bote pronto», no impide la sólida organización de quien conoce los secretos de la línea, tan franca y ágil como eficaz. Por su énfasis intuimos que Mercedes Gómez Pablos traslada vivencias. Se autorretrata en los cuadros.

14 DE DICIEMBRE DE 2000

## Art 2 Mil 2: Manuel Castro

Con sus imágenes directas e incluso muy legibles a bote pronto, la obra del cordobés Manuel Castro tiene, no obstante, una especie de recámara, un tercer estrato de sugerente profundidad bajo los niveles formales y de argumento. Insinúa misteriosas implicaciones a la manera de la metafísica italiana que tendía a objetualizar los seres vivos y, sobre todo, a la humanización de las cosas inertes. Señalaríamos que tales aspectos se acrecientan en Castro conforme avanza. Porque los cuadros que expone engloban un amplio abanico de fechas, según parecen indicarnos ya su *Five o'clock tea*



que, iniciado en 1982, no concluye hasta 1995. El núcleo principal se sitúa en los noventa y llega al 2000. Lo dicho arrastra, como es lógico, variantes en cuanto a temas y factura.

Los dos *Niger*, con sus imágenes de edificaciones exóticas y su tratamiento de materia, y un bodegón dispuesto en más planos de distancia que los posteriores de una sola pieza, datan en 1994. Al año siguiente corresponde la primera *Conversación*, descriptiva que reaparece en 1999 y que, tras el intermedio de una *Venecia* ambiental, lleva a los *Sombreros* —con un recuerdo para Magritte— entre el costumbrismo y el cine negro americano al que también es posible aluda el pequeño ferrocarril. Advertiremos semejanzas con la iconografía pop —que casa con los filmes policíacos—, aunque hallemos aquí una realización francamente pictórica. Hacia el fin, junto con una cabeza que escapa bastante del resto, se encontrarán, en el terreno precitado, las *Noticias* —presa y radio— una de ellas con el protagonista casi convertido en maniquí.

Queda apuntada la referencia metafísica que afecta en particular al último bloque, a los fruteros solitarios, a las figuras de espaldas con libros —véase una calidad de pelo— o al *Personaje con cajas* que trae la inquietud del símbolo contenedor. Los grabados, por lo demás, insisten en parecidos aspectos a los del óleo sobre tela o tabla. Para constituir un conjunto relativamente unitario en el que se sumen las referidas particularidades. Frío y evocador a un tiempo, con unos considerables valores de factura.

22 DE FEBRERO DE 2001

## CAI Luzán: Arturo Gómez

Nos habla del espacio y de sus vínculos con la persona humana. Quizás por eso elige Arturo Gómez el motivo de la vivienda —titula su muestra «Domus»— con el que, en cuanto sistema arquitectónico, se alude al orden resultante «de llevar a la abstracción y coincidencia —según palabras de Cirlot— fenómenos diversos en conexión con las formas». La imagen de la casa tiene, por supuesto, implicaciones complejas. Entre ellas, dentro de un carácter secundario, cabe inscribir las que derivan de estructura, color, materia, usos, equilibrios, alturas o jerarquía de sus componentes. Pero si atendemos a lo general ofrece, sobre todo, una metáfora del mundo, como nos sugiere, en la esfera psicológica, la del ser interno. Sus elementos representan entonces estados del alma, mientras las distintas zonas remiten a las del cuerpo. Encarna además lo femenino, el refugio, el seno materno, el abrigo hospitalario que nos protege. Y parece legítimo en este caso, como piden no pocas escuelas interpretativas, el curso de los signos formales a los simbólicos.

No hemos de limitarnos a las posibilidades de esta metodología. Porque Arturo Gómez, culto, reflexivo, con equipaje teórico y agudo concepto, da preferencia al trabajo en sí del escultor, aunque lo utilice como vehículo para transmitir o comunicar. Ocupa espacios, los delimita, hace cosas palpables, volúmenes, incluso cuando los pro-

pone como símbolos, o sea, cuando formula estratos de contenido profundo. Lo que aconseja volver sobre el medio, sus bases y los procedimientos con que lo maneja. Ya en la última exposición —la semicolectiva de la misma Luzán— se centraba en el hierro, material que desde hace años prefiere. Pátinas diversas, óxidos y hasta las raspaduras o esgrafiados subrayan la naturaleza metálica y manifiestan lo externo que circunda el ámbito interior. Las planchas o perfiles se doblan o se incurvan y, cuando procede, se abren en ventanas o puertas: ojos que miran desde dentro y que permiten adentrarse a nuestra mirada. Variantes rectas o circulares articulan y definen sus inflexiones.

Las piezas más cerradas se identifican particularmente con el diseño de edificios, junto a las abiertas que evocan el patio en el que importan más sus confines, aquello que lo cierra, a los que se opone el vacío —que compite y colabora con el sustrato— y lo indefinido en vertical. Véanse las espirales, figura dinámica por excelencia, que enlaza sin pausa —como indica Champeaux— «las dos extremidades del devenir». Expresa «emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica en progreso y rotación creacional». Dentro de términos generativos no es irrelevante que mencione a Venus y tampoco la ironía erótica. Pero debemos añadir aún las construcciones en mesa —recordamos la taula, antiguo monumento megalítico— que podría leerse aquí como techo y altar o en el campo de las misteriosas señales conmemorativas. Además de los ángulos, esquinas libres, inconclusas en cuanto al contorno, y las obras que se atienen a la pared sobre la que se apoyan. La suma alcanza una gran congruencia y acaso deberíamos entenderla como un conjunto instalado que puebla y se apropia del universo que la sala constituye.

22 DE MARZO DE 2001

## Art 2 Mil 2: Ángel Pascual Rodrigo

Nocturnos, naturalmente. Me refiero a los motivos dominantes en la exposición que, con el título «Como aguas bajo el paso de la luna», nos ofrece Ángel Pascual a quien conocemos bien en esta su casa, miembro de la Hermandad Pictórica Aragonesa, —hoy disuelta ya— que ha expuesto varias veces en Zaragoza, la última hace año y medio. Como entonces, nos plantea ahora un tema monográfico con demandas propias en cuanto a colorido y luz. La muestra estaba prevista, además, para integrarla en el proyecto «Sin salirse del cauce», iniciativa de Art 2 mil 2 que, a través de diversas itinerancias, ha de poner en contacto artístico las comunidades que recorre el Ebro, en una etapa decisiva para el futuro de nuestro río. Un problema de tanta actualidad centra la idea conjunta que se abre, a modo de adelanto, con la propuesta de Ángel Pascual. Sea como fuere, él sigue su línea de trabajo con independencia de dicho argumento. Claro que este le interesa, puesto que toda su obra descubre un poso literario, con guiños cultos y reveladores, sin descuidar por ello una cocina en continua mejora.

Por sus vibraciones y sentido de lo transitorio la atenta factura nos remite al impresionismo, mientras evoca en su espíritu resonancias extremoorientales. Su minuciosa pulcritud, con mayoría de formatos menores, suele preferir el óleo, aunque admita técnicas mixtas como las variantes cobriza y bermeja a partir de la azul. Que nos

hablan de aspectos sucesivos, de una temporalidad también detectable en las *Secuencias del recuerdo*. Súmense los desarrollos con acrílicos y mica, esta para conseguir brillos o reflejos, por ejemplo en *Alba* o *Piedra prominente*. El segundo presenta la mínima descriptiva que abunda y resulta casi habitual. Bastará la silueta oscura de una barca y su remero bajo el creciente. O un personaje anónimo *En el puente de Santiani* para traer a la memoria efectos anteriores (a lo Böcklin). Incluso casos como el díptico *Bajo el velo de la luna* rozan el abstracto. Entramos en disposiciones dobles que se llegan a plantear en ángulo para adaptarse a la esquina de la sala. Otras vienen con tamaños desiguales o recuadros en *passee-partout*.

Los que conocieran su gusto por tonos anaranjados, aún presentes en varias notas, quizá se sorprendan del contexto frío donde solo las zonas iluminadas pueden dar réplica. Claro que hay algún desierto (*Una vez al menos*), pero supone la excepción. El asunto dicta requisitos. Y una crítica de concordancia apenas encontrará obstáculos para ir de los signos formales a los simbólicos. La noche, el astro que la caracteriza, las tinieblas y las aguas son imágenes que confluyen para su exégesis. La luna, como primera efigie, encarna el yin, lo tenebroso, lo húmedo, lo femenino, lo fecundo. En cuanto «crece, decrece y desaparece» —según Mircea Eliade— «está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte», por lo que «tiene una historia patética, lo mismo que la del hombre, pero su muerte no es jamás definitiva». En un plano psicológico alude, como el resto, a factores indirectos del conocer —intuitivos, discursivos—, aunque tampoco olvidemos la bipolaridad. Añadiríamos la negra madre del sueño y del engaño, pero también de la ternura. O el agua regeneradora que representa lo hacedero, lo virtual, lo informe.

Sobre el último elemento escribe Paul Claudel: «Espejo menos que escalofrío... a la vez pausa y caricia, pasaje de un arco líquido en un concierto de espuma». Suya es la palabra que sugiere.

12 DE ABRIL DE 2001

## Palacio de Sástago: Juan José Vera

Antológicas o retrospectivas —no voy a discutir ahora estas denominaciones—, las grandes muestras como la que nos ocupa desempeñan un imprescindible papel para establecer los valores de un artista, es decir, el lugar que alcanza en un contexto y la medida en que se prefiere a otros, satisface o interesa. Pienso, además, que deben hacerse en vida del interesado, porque de poco le aprovechará la fama póstuma. Afortunadamente los usos cambian y a Juan José Vera se le dedica Sástago completo cuando está vivo y bien vivo —espero que por mucho tiempo—, en ejercicio fecundo. De modo que la exposición podemos entenderla como homenaje a uno de los aragoneses que mejor entronca en la modernidad, término casi equivalente a vanguardia. Que tal vez fuese el oportuno aquí, porque, como apunta Konrad Lotter, nos sitúa en distancias temporales menores y centra su replica en lo inmediato, incluso en tendencias paralelas o coetáneas. Y creo que el abstracto, del que Vera es uno de los pioneros en el país, asume entre nosotros ese carácter, con su poso de ideología.

La actitud de Vera, valiente, progresista y solidaria, responde a tales coordenadas y se ha dejado sentir en la ciudad, ya desde sus contactos con los miembros de Pórtico. Por algo el eficiente comisario de hoy, Manuel Val, ha elegido el subtítulo «La abstracción como presencia». Bajo este epígrafe se sitúa un conjunto poderoso y sincero del que da cuenta un libro con casi 300 páginas —excede la naturaleza de catálogo— en el que colaboro con un artículo de testimonio, de quien estuvo en el lance. La historia del trayecto vanguardista de Vera, desde el nexo con el Pórtico y el paso por el Grupo Escuela de Zaragoza y Grupo Zaragoza —con los problemas que los nombres implican— nos la cuenta en detalle Jaime Ángel Cañellas, profundo conocedor del asunto, sobre el que hizo su tesis doctoral. Además del muy bien documentado que aporta Manuel Val, junto con biografía y bibliografía extensas, sumaremos lúcidos textos de Ángel Aransay y Manuel Pérez-Lizano.

Estas publicaciones, que permanecen cuando el evento pasa, son de importancia y fijan documentos, posturas generales y pormenores. Sin embargo, el desempeño crítico pide, por más que se haya escrito sobre Vera, no desatender lo que tenemos en directo: un conjunto cuantioso y bien montado que proporciona un panorama del autor. En el patio se disponen piezas rotundas, cuadros de considerables dimensiones, en el dominio de los noventa, y esculturas de 1962 y 1992. Como revés de la trama, por decirlo así, quedan las atractivas experiencias con algo de lúdico, o sea, las botellas y las pequeñas piezas en volumen. La sala del fondo se mueve en el dominio de las últimas décadas, a partir de los ochenta. Pero el comienzo cronológico, desde 1950, está en los espacios a la derecha cuyo cenit se hallaría en dramáticas esculto-pinturas o serie de maderas negras, de 1962 a 1965. Termina con la zona de los papeles —gráfica incluida— que permite seguir entera la evolución de 1951 en adelante.

Parecen razonables las etapas que se plantean con inicio en las primeras notas no figurativas, aunque se reconozca que las reinterpretaciones dificultan un recorrido estándar. Vera descubre, por otra parte, una enorme coherencia estilística, pese a los cambios y retornos. Tras la fase inicial, en paralelo de Lagunas o Aguayo, entra la de los sesenta, si bien procedería separar en esta un capítulo más cercano a Pórtico, con la repetida síntesis «construcción-expresión» que se atribuye a la Escuela, y otro objetual neodadaísta que relaciono con el nuevo realismo francés. A los últimos períodos, desde los setenta, he dedicado especialmente mi análisis en el precitado ensayo. Solo repetiré que Juan José Vera ofrece un renovado espectro de color, y que lo encontraremos ahora con más equilibrio y acaso más alegre, sin que disminuya un ápice su firme y vigorosa potencia.

26 DE ABRIL DE 2001

## Casa de los Morlanes: José Antonio Duce

El catálogo incluye un texto de Mercedes Marina, una de las escritoras que desde el campo crítico más ha hecho por la fotografía. Lo mismo que José Antonio Duce desde la práctica y desde otros ángulos —importantes y varios— como el de enseñanza. Se entenderá que hablo de personas a las que aprecio —por desgracia, Mercedes nos ha

dejado— profesional y humanamente a través de intensa y prolongada comunicación, partícipes en acontecimientos y actitudes comunes, y con las que me vinculan —o me han unido— lazos de firme amistad. Pero quizás no proceda que notas particulares ocupen mayor espacio a la hora de la sólida retrospectiva que presenta la obra de Duce desde 1952 hasta la fecha. Y lo hace, por cierto, con imaginativo manejo de las compartimentaciones disponibles en la sala.

Decide el autor distribuirla por bloques temáticos, uso frecuente hoy para eludir las miserias de un rígido historicismo. Así lo apunta la propuesta de centros como la Tate Modern o el MOMA. Aunque después, en cada grupo, acepte la cronología. Igualmente organiza así el precitado catálogo en el que, tras los artículos generales, ofrece uno por sección, más otro de cierre y varias páginas de currículum y bibliografías. Creo que en este tipo de muestras el libro publicado es valioso, en la medida en que permanece; pero el alto número de autores impide relacionarlos, aunque entre ellos haya firmas próximas en este medio, como la de Héctor López o la de José Verón. Seleccionar piezas, por otra parte, habrá sido difícil para Duce cuya larga trayectoria encadena una multitud. De la que, con buen criterio, escoge originales muy significativos. Para ponderarlos, según su propio parecer, conviene fijarse en las fechas, porque suponen planteamientos pioneros que luego repiten los epígonos. No insistiré en lo que implica decir a la comunidad algo distinto del patrimonio ya disponible.

En Duce, como dice Mercedes Marina, hay muchos Duces. Fieles a su metodología de géneros comenzaremos por los paisajes. Y puesto que es preciso elegir unas pocas citas, aun dentro de lo antológico, me detendré en los primeros (1956 y 1957), sin color, o ya con él, en un *Atardecer* (1982) muy novedoso entonces. Siguen los reportajes entre los que hay rotundos desarrollos sociológicos, como el de los *Gitanillos* o movimientos de sabor futurista como el de esa jota que recuerda a Marín Bagüés. Para los retratos ha preferido el blanco y negro, según avala el *Caballero de la mano en boca* o el personaje imaginario (Enrique VIII) con la lúdica compañía de «sus» mujeres. Véanse curiosos predominios horizontales que evocan el cine. En el desnudo hay una presencia tan creativa como la *Venus internacional* que ejemplifica las series, capítulo al que sumo las de ciudades, las historias de brujas —tan goyescas, los *No identificados* o el *Tarot herético*. Zaragoza, a la que podría llamar —como Unceta— «mi Zaragocica», culmina con las experiencias de colorido y de texturas.

Los fotoinfogramas —entre ellos la referencia a *Heraldo de Aragón*, con el que tantas veces colabora— parecen, en fin, hallazgos renovadores y subrayan la inquieta modernidad de Duce en el campo técnico. Pero entiende bien que el ordenador solo supone un medio. Tras él, como tras la cámara, se necesitan ojos y cabeza. Y una cultura cuyas citas van aquí de Miguel Ángel a Rembrandt o del aludido Greco al aragonés Goya. Más que los recursos le interesa lo directamente plástico, como las composiciones, y lo que bajo el tema subyace: su estrato intencional, el que en la teoría de los niveles se llama sentido histórico-ideológico. A la sonrisa o la ironía de quien se divierte en su quehacer se une la ética de quien mira y presenta con absoluta integridad.

3 DE MAYO DE 2001

## Hermanos Bayeu: José Prieto y Vega Ruiz

En una conferencia de Manel Clot —uno de cuyos textos nos introduce a José Prieto y Vega Ruiz— le he oído que «el arte o es conceptual o, simplemente, no es». Frase rotunda, provocadora; pero comprometida, sin duda, y de interés indiscutible en cuanto a su actitud. Y por lo que nos sirve de preámbulo, siempre que no nos exijamos rigor al aplicar la terminología. Fuera ya de las interpretaciones que califican así a quienes representan no solo lo que ven, sino también lo que conocen, existen dos grandes ramas conceptuales. En sentido estricto se habla del sistema lingüístico, como el de la revista inglesa *Art & Language* o el estadounidense Kosuth. Pero hay otra faceta empírica que investiga los caracteres semióticos de las propuestas y que no rechaza los procedimientos con que se materializan ni los signos icónicos. Cerca de este camino andan los autores de la instalación en Hermanos Bayeu.

Quienes manejan la segunda posibilidad, como en nuestro caso, eluden los apriorismos que versaban exclusivamente sobre arte. E introducen de nuevo posturas de tendencia, o sea, de vanguardia. Prieto y Ruiz formulan un argumento, digamos ético, relativo a la *Depredación*, parte del ciclo «Extensions in time and space» (que comenzó con «Alerta» en Logroño y pronto ha de seguir con «Refugio» en el Colegio de Arquitectos). Tratan hoy sobre la degradación o destrucción de la biosfera. Y lo hacen con extraordinaria eficacia, con un recorrido que se inicia en el Génesis (letra) y llega a la bomba atómica (sonido). El repertorio sonoro va desde la naturaleza hasta los ruidos humanos y la guerra. Somos los depredadores (véase el espejo) incluso con piel de cordero. Pero no quisiera quedarme en la temática, porque resulta fácil para cualquiera y son muchos los que se apuntan a lo que Eco llamaba «filosofía imperante». Comparto las inquietudes medioambientales, sin despreocuparme por los vehículos, más o menos tangibles. Su creativo empleo acrecienta mi estima por José Prieto y Vega Ruiz.

De este modo entraríamos en un debate de medios y en la problemática de las instalaciones que, desde un atendible enfoque, superan las técnicas o, si se prefiere, las resitúan dentro del principal protagonista: el espacio. José y Vega ponen el centro de sus experiencias polisensoriales en la noción de entorno. Este propicia una transferencia al espectador de buena parte de las responsabilidades del artista. Las obras, provoquen o no cambios concretos de un sitio, basan su alcance en un equilibrio de la jerarquía de los elementos que las constituyen. Y los ámbitos se conciben como símbolos correlativos entre el visitante, la escala y forma —bóveda ahora— de la arquitectura y las cosas elegidas. Resúmase el conjunto en tres términos: intervenir, expresar y participar. Por supuesto desde una perspectiva abierta y dinámica.

El presente montaje, acaso demasiado lineal para la idea —si la tomamos como fase que especifica el concepto antes de realizarlo o no— se adapta con criterio a la difícil exigencia de la sala. Se evita la continuidad, pero relacionando uno y otro compartimento en una especie de camino hacia el verdadero núcleo. La zona de entrada, don-

de residen los ejemplos de que «La piel —o la pluma— es lo más profundo» se une con el que sigue por el recorte-silueta y por las xilografías con vocación de nexo. Queda después el centro planimétrico en suelo y muro con las muestras de esquilmaciones varias. Para desembocar en el proceso que nos lleva de la Prehistoria y sus restos a las especies ya extinguidas. O a la vaca loca, carnívora, en que culmina la cadena alimentaria. Con recursos tan varios como el objeto físico y el holograma. Además del sonido al que arriba se alude, que recoge un CD, parte imprescindible en el desarrollo.

10 DE MAYO DE 2001

## CAI Luzán: Arcadio Blasco

Ante muestra tan definida, cuando ya no tiene vigencia la discriminación de las que llamábamos artes aplicadas, como si fuesen de carácter secundario, parece oportuno recordar que las técnicas solo constituyen sistemas para transmitir un mensaje. Claro que este deberíamos entenderlo como algo más que el conjunto de datos informativos y hay que ampliarlo a niveles profundos de expresividad e intenciones. Lo dicho procede, según entiendo, para referirse a la obra de Arcadio Blasco a quien no etiquetaré como ceramista, aunque domine el oficio, y ni siguiera como pintor que hace cerámica, por más que la primera vez que lo vi, en 1967, anduviese por el campo de la pintura. Sería desconocer un planteamiento actual de los medios. Importan en cuanto sirven al propósito. Hablamos de un creativo con algo que decir. Para lo que maneja los recursos que cree oportunos y perfecciona en el tiempo. De modo que no rechaza mezclas de los precitados ni entregarse al dibujo, al *collage* o al aguafuerte.

Trae Arcadio Blasco a la Luzán un conjunto cuantioso, con peso y categoría, en el que incluye originales exentos y adosados. No dispongo de fechas —no las especifica—; pero el conjunto es muy unitario, sin merma de series distintas que responden al desarrollo formal, en parte, y no poco a su propósito. Impulsa a la reflexión que una personalidad tan efusiva, que recorre un camino cada vez más sensible, se inspire tanto en las tendencias de origen geométrico. Supongo que manifiesta la mejor de las polaridades. Lo cierto es que hallaremos homenajes al cubismo y a Tatlin, el constructivista ruso que hizo el diseño para el *Monumento a la Tercera Internacional*, previsto para cristal y hierro, con un núcleo giratorio. Sin duda el motivo repercute en las movidas composiciones de Arcadio Blasco que, desde luego, se interesa mucho por la dinámica y/o lo que vibra. Súmese al capítulo la dedicatoria de seis piezas a nuestro Juan Gris. Las mismas que evocan a Paolo Uccello, tan sabio en disponer volúmenes y distancias.

Citas aparte, de una u otra manera se impone el modelo o móvil de la construcción y más si pensamos en el bulto redondo, como en esos *Camuflajes* que recuerdan antecedentes mudéjares hasta en calidades y colores, de sitios, en fin, donde triunfan el barro y la mezcla de los elementos en el horno: tierra, agua, aire y fuego. Como evidencian las puntiagudas almenas, se trata de torres defensivas, con su base triangular. Luego el bloque más numeroso, el del *Guggenbao* —nombre que contrae el museo

y su sede—, nos remite a un perseverante concepto de Arcadio Blasco, el de los «Muros o Arquitecturas para defenderse del miedo» cuya ideología aparece ahora muy explícita. Por ahí anda también la *Música para Bilbao* que contrapesa movimiento y orden o equilibrio. Como verdadera barricada traduzco el *Parapeto negro*, propuesta escultórica muy de hoy. Y en línea con los anteriores testimonios arqueológicos sitúo, teñidos de circunstancias propias, los requemados *Restos de la casa de mi amada*. El proceso interior se funde con las inquietudes globales.

No interesan prioritariamente los problemas sobre su relativo grado de abstracción. Ciertamente que el informalismo se prestaba a experimentar procedimientos. Pero vuélvase sobre lo indicado arriba. Porque su compromiso o actitud de vanguardia es indiscutible. En 1984 Arcadio Blasco declara a Rosa Olivares, aunque resulte injusto descontextualizarlo: «Esa lucha es la que origina posturas combativas o agresivas en tu papel de persona, como hombre, al lado de los débiles».

10 DE MAYO DE 2001

## Ibercaja Gómez de Avellaneda: Fernando Cortés

Sigo desde hace tiempo la trayectoria de Fernando Cortés, desde que todavía era alumno de la Escuela de Artes y participaba en el Forma, grupo que, como demuestra el estudio del profesor Jaime Ángel Cañellas, constituye el cenit de nuestra vanguardia. Hemos compartido no pocas andaduras artísticas y humanas, y miro siempre su trabajo con la máxima atención; pero no pude, por inevitables compromisos profesionales, comentar sus últimas aportaciones: las de 1997 en Fortea. Por lo que temo que me falte un vínculo con lo de ahora. Sea como fuere, Fernando Cortés lleva a la sala de Ibercaja en Gertrudis Gómez de Avellaneda —espacio excelente, aunque un tanto lejos del circuito habitual— una muestra importante, de hondo carácter pictórico. Ya se subrayó en la presencia anterior un germen impresionista, pese al escaso aspecto figurativo de las obras. Claro que, por encima del tema, todo cuadro es abstracto en su verdadera naturaleza.

Arranca Fernando Cortés de un pequeño motivo. Lo detectaremos en varios casos, aunque lo oculten sucesivas intervenciones. O se identificarán elementos vegetales, como las hojas e incluso algún árbol. Pero no me refiero tanto a ese remoto paisaje, porque es el sentido dinámico de la luz lo que remitiríamos al impresionismo. Además, salvo en un caso bien concreto, Cortés rompe con el consabido punto de vista lateral, para tomarlo desde abajo. Casi siempre, a fin de cuentas, nos hace dirigir la mirada hacia el cielo. Lo contrario —que viene a ser lo mismo en este mundo de representación— que planteaba Dubuffet como «anarquitecto» con su enfoque en picado. Así que no sorprende la apariencia informal. A ella contribuye un amplio repertorio, a base de técnicas mixtas en capas o estratos, que admite materia rugosa, lavados, estampaciones o huellas y hasta goteos u otros ecos de una lejana *action painting*. Gusto, en fin, por las calidades, que se unen al rico desarrollo del color.



Creo que el colectivo al completo es reciente. Por lo que, más que a evolución, conviene referirse a las diferencias que se descubren en los soportes, el tamaño o la gama. Sin gran distancia, lo más antiguo podría ser lo del papel reciclado, donde también aparecen las notas más descriptivas y donde las texturas salen del propio lecho. Mientras que después situaríamos los tonos menos dramáticos y el mayor uso de pigmentos. Cierran los formatos grandes, enérgicos en sus contrastes, sin que se olvide la secuencia de los siete azules con su pie quebrado en el complementario naranja. El conjunto supone, a mi entender, la más completa, lograda y rotunda de las exposiciones que nos ha ofrecido hasta el momento. Continúa, sin embargo, su línea ascendente. Porque, aunque él opine que solo se pinta un cuadro en la vida, variantes del mismo, uno define la personalidad y otros los cambios. Que en Fernando Cortés, por fortuna, no se detienen, progresan.

17 DE MAYO DE 2001

## Centro de Exposiciones Ibercaja: Jorge Oteiza

Exposición importante, precisamente de las que incumben a entidades como esta, puesto que resultan inasequibles a las galerías privadas. Para muchos Jorge Oteiza (Orío, 1908) es uno de los más significativos escultores de nuestra posguerra. Por mi parte lo considero el de mayor creatividad y base teórica, a la vez que el de más honestas e insobornables actitudes. He tenido implicaciones de tipo universitario con su obra, en particular a través de la tesis de Isabel Monforte defendida en Vitoria acerca de Arantzazu. Como también por otro trabajo doctoral presentado en Oviedo por María Soledad Álvarez que sitúa al artista en su estudio del medio siglo de escuela guipuzcoana, entre 1930 y 1980. «Este genio de la tierra que en cualquier momento puede enviarnos un rayo subterráneo» merece, en palabras de Antonio Manuel Campo, el título de «padre de la escultura vasca contemporánea».

El hecho de que algunos no supieran reconocerle como maestro provoca, sin duda, respuesta de su poderoso e intenso carácter, como apuntan textos y declaraciones. Que repetidamente hablan de copias y plagios. Ni en esto ni en otras cosas cede. «Si Oteiza se hubiera dejado manipular por los políticos —escribe Teresa Beguiristain— ahora sería el escultor representante de España». Luego lo compara con los cocodrilos. «Se les deja libres o se les encierra, pero nunca se les domestica». Así lo prueban ya los incidentes de Arantzazu, santuario donde se encuentra una valiosa representación del período figurativo de Oteiza, con un corte expresionista, que suele mencionarse como primera fase a la que sigue una segunda abstracta y cimentada en el constructivismo. Acaso no debiéramos separarlas en exceso, ya que él reelabora planteamientos en fechas posteriores al paréntesis de su crisis respecto a las posibilidades de la plástica.

Lo que se presenta corresponde enteramente al capítulo experimental e incluso arranca bastantes veces de maquetas en formatos muy reducidos. Compruébese aquí. El propio Oteiza había dicho «Tengo una increíble cantidad de escultura,

pero no es de la que sirve para mostrar ni para vender». Investiga con tamaños pequeños en tiza, alambre u hojalata. Se ha hecho un examen estructural de niveles en su trayectoria, que cabe reseguir: espacialidad, tiempo, materia, tamaño, movimiento, colores, luz, tema o propósitos. Tampoco ignoraremos de que, tras su abandono de la praxis, los críticos se ocupan más de su labor cultural y de su personalidad deslumbradora que de piezas concretas. Lo cierto es que era difícil verle tantas como ahora. Para abordarlas parece aconsejable un camino despacioso, desde el lado izquierdo de la sala, en cuyo conjunto confirmaremos la preocupación clave que ha llevado a elegir para la muestra el título «Espaciolato». Al principio propone volúmenes macizos en piedra que, a cambio, atienden en gran medida al vehículo, a sus tonos y texturas. Tras maderas y acero cortén avanza con los hierros —hay también algún metacrilato y aluminio— hacia los desarrollos por planos y las curvas y hacia la forma interna vacía, abierta y dinámica. Él mismo se define como «biólogo del espacio».

Atiende a la superficie, pero se interesa, sobre todo, por lo que esta delimita o insinúa. Su geometría se apoya, como avalan aquí los homenajes a Mondrian o a Malevitch, en las vanguardias históricas que buscaron el punto cero: neoplasticismo o suprematismo. Ha sido Oteiza quien investiga entre nosotros sus conclusiones. Pero más aún que su inquieto talante y su eficaz conocimiento, me atrae la postura ética. Para introducirnos a la visita sirve esta frase: «Yo he sido un violento de la paz, contra la violencia y contra la injusticia».

24 DE MAYO DE 2001

## Galería Ricardo Ostalé: Carlos Barboza

Atento a la línea y a la forma —titula lo expuesto «Fábrica de dibujos»— y con amplio dominio de sus resortes, Carlos Barboza traza un retablo de sus preferencias e inquietudes sociales, sobre todo del mundo intelectual, pero también de otros aspectos populares y hasta simbólicos. Teresa Grasa, que introduce la muestra con un valioso inventario-artículo, nos habla de la Carpeta negra número 24 en la que se continúa el interés de Barboza por los mitos del cine y personajes de la cultura, con uso de lápices o tintas de colores y acuarelas. Abarca desde 1997 hasta 2001. Y de ella ha seleccionado lo que ahora presenta, aunque solo veamos aquí los tres años últimos. En los que la serie más antigua, de 1999, trae reminiscencias centroamericanas, con sus metáforas animales, como la rana de la fecundidad, el ave nocturna del niño, el camaleón en el fin de la infancia o la salamandra que se alimenta de fuego y termina la juventud. Todos con seres humanos a escala mayor, en composiciones de adenda sobre las que de inmediato hemos de volver.

Tiene, desde luego, referencias del pop estadounidense al que le liga ese sistema que llamaríamos *collage* de imágenes y un talante de testimonio contemporáneo, pero difiere por ideas y propósitos. No le es ajena la «crónica de realidad» al modo que la

impulsó Aguilera Cerni en Valencia, como actitud de progreso respecto a la nueva figuración y al aludido mundo norteamericano. Arranca de circunstancias cotidianas, que hasta cierto punto adquieren un desarrollo generalizable, desde el individuo y por encima de él, y busca escenas en las que el espectador pueda sentirse implicado. Muchas veces, junto a los famosos, hallaremos gentes anónimas o figuras femeninas casi convertidas en arquetipos, de indiscutible aire sensual. Tengo dicho y debo de insistir en que Simón Marchán legitima los códigos icónicos fuertes de ciertas figuraciones, como el reportaje acerca de la comunidad, cuando las unidades argumentales asumen un carácter crítico, o sea, desde una semiótica connotativa.

Tras la citada secuencia inicial situaríamos referencias a pintores, músicos o literatos (Gauguin, Miguel Hernández, John Lennon, Henri Miller, Zola o Dalí). Su colorido ya no se limita al trazo, sino que puebla figuras y fondo. Con medios similares se incorporan pronto elementos ideológicos (*No más guerras en la selva*), motivos como el rock o influjos goyescos como en el asunto clásico del cotejo de edades o, particularmente, en *Soñar o Sueños de mujer*. También los y las cantantes, extranjeros y españoles. Un cambio técnico suponen los diálogos con los grandes maestros (Leonardo, Velázquez o Picasso) y su enriquecimiento cromático —salvo para el de Rembrandt— que deja ver el nivel inferior, puesto que superpone el que define sujetos reconocibles. Culminaremos con el caso de Goya, con la anécdota de los cuadros desclasificados (*Tu genial vejez quieren empañar*). Lo nuevo, no obstante, es que el comprometido Barboza abandone las preocupaciones colectivas y en los formatos grandes tienda al tono intimista, al microcosmos de la familia y los amigos. Sin merma de su capacidad, ni indecisión alguna de su certera mano.

7 DE JUNIO DE 2001

## Museo Pablo Serrano: José Manuel Ciria

La bipolaridad, el choque entre los opuestos, ha sido siempre un factor propio del expresionismo, incluso cuando uno de los integrantes arranca de otras actitudes como la geométrica. Lo dicho procede para introducirnos a la propuesta de José Manuel Ciria, puesto que en su seno —creo que deliberadamente— conviven —se enfrentan— vectores contrarios. De los que cabría atender, como principio, al cotejo entre la pintura y su negación. Para Ciria lo suyo no lo es en cuanto afirma que no suele entenderse como tal el análisis de problemas relativos al comportamiento de los materiales, composiciones, áreas de interés, soportes o niveles. Hago la cita de memoria, sin recogerla palabra por palabra, y la elijo porque me recuerda tesis como las del grupo francés *Supports-Surfaces*, aunque solo en lo que afecta a contactos crítica-praxis, de los que se deduce que la teoría del arte han de emprenderla los artistas.

Lo cierto es que Ciria, que elabora cuadros aunque los esconda o tape, rehuye el proceso simplificador de relaciones desnudas entre la piel —lo que el pintor pone— y la carne —lo preexistente— de la obra. En cambio descubre cierto gusto acumulativo

de gran potencia, con el que atiende al completo, desde los estratos formales de una actividad bien visible —con ecos de *Action painting* como los arrastres o goteos— hasta los que corresponden al tema. Llama a la muestra «Después de la lluvia» y la sitúa en el bloque de trabajo «Glosa líquida» que se encuadra en los «Sueños contruidos», uno de los ciclos a los que alude Héctor López en el catálogo. Los dos primeros títulos apuntan hacia la fluidez que ofrecen sus desarrollos y nos remiten a un abstracto de raíz impresionista, ya que invocan un elemento concreto, el agua, con sus calidades específicas. Pero queda claro que hay una base expresiva con la que se relatan experiencias interiores. Y sabemos que el gesto invoca una raíz surreal, acentuada aquí con el tercer epígrafe, que puede remontarnos hasta el dadá por su indagación respecto al objeto. No hace falta reconocer la *Fontana*.

En distinto orden de contrastes, al unir sueño y construcción, se adjunta a lo emotivo interno un racionalismo cubista, asumido en las superposiciones de planos, a la manera de los *collages* que tanto reiteraban el período analítico y las vanguardias que de él proceden. Ciria culmina el sistema en *Levántate y anda* con la aludida cita de Marcel Duchamp, una foto, un impreso y demás elementos dispuestos en capas. Antes habían entrado las bandas de aluminio y se mencionan expresamente los efectos ópticos del barroco Samuel van Hoogstraten. Resulta adecuado para el contexto, culto y evocador, el ensayo de Cristina García-Lasuén que habla del bodegón y lo cotidiano-opulento, la naturaleza muerta y lo inerte, y la *vanitas* y lo efímero, es decir, la obsolescencia. Términos aplicables a la mimesis, contrapuestos a las cosas reales de existencia tridimensional.

Lúcida encuesta la de Ciria, en fin, acerca del medio, sus límites, su rechazo y la amorosa entrega que exige. Y hasta sobre el espacio en el que se sitúa, al que se adapta y al que se proyecta. Hemos de recorrerlo como camino hacia una síntesis terminante.

14 DE JUNIO DE 2001

## Palacio de Sástago: «De Pictura» (Pintura española, 1948-2000)

Confirma esta colección —feliz coincidencia de iniciativas entre Mariano Yera y Javier Lacruz— la extraordinaria potencialidad de algunas apuestas privadas. Desde las que bien cabe sugerir y ofrecer elementos de apoyo a proyectos públicos. El asunto es de tal importancia que en este caso, excepcionalmente, un problema de base debe primar sobre las piezas concretas que se exhiben, aunque tengan —lo tienen— indiscutible peso y categoría. Procede ocuparse de solicitudes prioritarias relativas a la pobre infraestructura aragonesa en este campo, idea fija o casi de quien escribe. Que no la monopoliza ni ve obstáculo en que a ella se sumen cuantos la compartan y busquen mejoras, tanto si su deseo viene de atrás como si son conversos. Insistiré en la carencia de Facultad —preterida de manera inexplicable por el estamento universitario— y de centro de arte contemporáneo o cosa semejante, aunque apunten válidos propósitos

de nuestro Gobierno para impulsarlo desde lo que ya existe. Tampoco resuelve o exculpa lo pasado quejarse por lo de hoy, que busca respuestas, cuando otros tuvieron antes horas de responsable desinterés.

Sobre lo dicho conviene introducir algunas advertencias. La primera, que implicar actitudes políticas no lo transforma en asunto de partido. Por el contrario, parece imprescindible la continuidad institucional, incluso si ha de sembrarse para que otro recoja. No se puede destejer siempre lo que funciona o lo que está previsto, sea orquesta o museo. Lo cierto es que ahora hay planteamientos viables y, puesto que descansan en el instituto del Pablo Serrano o en las posibilidades de la Fundación Beulas, corresponde volver a las donaciones de particulares. Porque las compras constituyen un capítulo distinto que esperamos aborde el recién creado órgano asesor. Que probablemente se habrá constituido ya cuando esta página aparezca. A las aludidas donaciones hemos de pedirles pocas —o ninguna— cláusulas que exijan o limiten. Pensemos en lo que darían de sí las de entidades de crédito. Por otra parte, si se opta por un sistema de sede múltiple, que localice en el Serrano y la Beulas sus núcleos informativos, los fondos cedidos o públicos —estos en la medida en que se alcancen acuerdos institucionales— podrán disponerse en focos por origen, movimiento, etapa, tema o problemática, según se planifique tras el oportuno estudio.

Estamos ante decisiones trascendentes para la comunidad y no resulta admisible olvidarlas. Pero el ejercicio crítico aconseja también examinar el arte en sí y no quedarse en sus expectativas. Por eso corresponde dedicarle atención a lo que Sástago presenta, aun a falta de catálogo —que se guarda como un tesoro— y aunque no se haya inaugurado la otra mitad, la que —espero— ha de acoger la Lonja. Los organismos que programaron no han sido muy previsores. Pero bien, muy bien está lo que nos llega hasta el momento. Para ordenarlo se agrupan tendencias y se consideran tiempos, aunque sin rigidez cronológica. Aquí, lo «antiguo» hasta los setenta, mientras de los ochenteros en adelante irá al otro espacio. En este, con formatos grandes como norma, ocupan el patio los códigos icónicos fuertes: la crónica de realidad, según terminología de Aguilera, y las derivaciones del pop al hispánico modo. Encajan muy bien Gordillo o Alcolea. En el hiper, Heras, Boix y Armengol. A la derecha las salas se abren con años cincuenta de Lagunas o Aguayo, a los que pronto acompañan «pasos» como Viola, Rivera, Canogar o Feito, pero también Genovés (años sesenta), junto a coetáneos o próximos como Tàpies, Guinovart y Hernández Mompó. Domina el abstracto, sin invadirlo todo. Y el lazo-cambio podría atribuirse a Gordillo, incluso más que a las imágenes de Arroyo. Lucio Muñoz entra ya en la década que sigue, al igual que Guerrero. Para imponerse desde Teixidor lo geométrico, donde campean el Equipo 57, Yturralde, Victoria, Sempere y Broto.

Al fondo, por fin, tropezaremos con el impacto y envergadura de Aguayo (1972-73). A un lado le escoltan Saura y Tàpies; al otro, la pintura-pintura de Broto, Tena, Grau y Rubio (los tres primeros fueron a Venecia como *Supports-surfaces*). Junto a ellos, como la defensa que hizo en su día, aparece Tàpies de nuevo. Lo así dispuesto confirmará —supongo— la idea que rige la muestra, así como su concepto del medio, sea o no explícito. Conjunto dignísimo de ver y con buen número de obras museales.

8 DE NOVIEMBRE DE 2001

## Banco Zaragozano: Julia Dorado

«Confirma, recapitula e investiga aún». Estas palabras abrían en 1992 el comentario de la muestra que Julia Dorado hizo en la Sala Luzán. Creo que continúan vigentes, aunque, desde luego y por su mismo sentido, impliquen cambios progresivos en su quehacer. Trajo ya entonces una serie trabajada sobre papeles impresos con variantes respecto al *collage* habitual y claras inclinaciones pictóricas. Me parece que tampoco abandonaba el procedimiento cuando vino cuatro años más tarde a Fortea. No pude ver lo que expuso; pero, por lo que sé, relacionaríamos ciertas notas con lo de hoy, al menos por el uso dominante del blanco y por introducir aspectos cotidianos en sus desarrollos, del nivel que suponen ahora *Picnic*, *Nouvelle cuisine* o *Cuela todo*, sin olvidar el irónico doble juego que con frecuencia entranan.

Tales propuestas y la factura en sí ofrecen ecos evocadores de las que solemos llamar vanguardias heroicas en nuestro territorio. Apenas lo considero necesario; pero recordaré, por simple función informativa, que Julia estuvo integrada en la primero Escuela y luego Grupo Zaragoza, junto con Juan José Vera, Daniel Sahún, Ricardo Santamaría y otros no tan asiduos. El largo trayecto compartido propicia con los compañeros, como también con el crítico, multitud de vivencias comunes, influjos, contactos y amistosas complicidades. Aunque las circunstancias cambian al tiempo que el punto de vista de quien las mira, no sucede así en lo que afecta a la inquietud y acaso a una dosis de feliz anticonvencionalismo y legítima irracionalidad que enriquecen a Julia Dorado. Con acierto recoge Juan Domínguez Lasierra en el catálogo una de sus frases: «Comprendí que no hay mayor locura que una razón sin sueños». Esta vez aporta un colectivo relativamente amplio, de unas treinta piezas, todas en técnica mixta sobre lienzo, cuya peculiaridad material reside en los papeles, como queda dicho. A lo que añade en ocasiones textos legibles, velados o semivelados por las capas superiores (véase, por ejemplo, *La mano del domador* que se pregunta por España). Incluye desde 1998 (*Índice* es la pieza más antigua) hasta 2001 con no pocos originales muy recientes. El conjunto mantiene un sello unitario.

Su especificidad corresponde al carácter visual decididamente. Por lo que las frases insertadas o las denominaciones de los cuadros debemos considerarlas complementos. A modo de «laberintos», pongamos por caso, entenderemos los caminos entre unas y otras imágenes —que inciden en el entorno—. Algunos títulos aluden a la propia disposición de formas, como en la cita de las cuatro esquinas; señalan lugar, como *A un palmo del centro* —¿servirá para el ideológico?—, o subrayan ámbitos espaciales e incluso geográficos, como *A la florentina* y *Entre dos mares*. Para el último se apoya en el color, con la reaparición de los tonos fríos otrora predilectos. Mientras que en lo actual se imponen los repetidos blancos. Unen —eso sí— impactos diversos. Cabe elegir el rojo como símbolo y fianza del compromiso ideológico (sangre y fuego en *Guerra no, gracias*). Súmense referencias de peso histórico, como

la pipa a lo Magritte con su carga de concepto. Antes nos había presentado Julia *Esto no es una cruz*. Y nos dice, a manera de cierre definitivo, un *No estoy*. Pero está, desde luego. Sigue aquí y bien activa.

15 DE NOVIEMBRE DE 2001

## Museo Pablo Serrano: Paco García Barcos

No solo curiosa y nada convencional, sino también inteligente, demostrativa de cultura plástica y con abundantes sugerencias. El artista ha recorrido ya una interesante trayectoria, jalónada con hitos superracionales y títulos más o menos provocativos, hasta la exposición que hoy pone bajo el epígrafe «Viva Zapata porque te mata», frase que cierra un texto de Pedro Perún —dentro del estupendo catálogo— sobre «la forma perfecta de operarte los ojos» para alternar «emociones, visiones, divisiones, sabores, sinsabores o, lo que es lo mismo, lo que quiere/no quiere que tú veas en sus operaciones». Puede servir de ejemplo lo transcrito respecto a la manera con que se compaginan literatura y artes visuales en territorios afines al surrealismo. En el que también incardinan los extraños vínculos entre seres o elementos. Claro que hay más. Mucho dadá, sobre todo en la actitud y en el reciclaje de objetos —andan por ahí mis dilectos *containers*—; algo de pop —un neo, a fin de cuentas—; un poco de brut; una dosis primitivista, dentro del cuidadoso trabajo, vudú inclusive, y hasta diría que un vistazo sagaz e irónico a cualquier modernidad posible e imposible, como advierten los *Productos de vanguardia con un mirón en la retaguardia*.

Por un deseo de orden, que no sé hasta qué punto necesita García Barcos —en teoría prefiere lo espontáneo, aunque manualice con pulcritud—, pero que quizás ayude a ver una muestra rica en inflexiones, aludiré a los distintos apartados que la constituyen. Ciertamente desmonta las siempre relativas distancias entre los medios. Sea como fuere, cabe especificar secuencias o bloques. El primero correspondería a los desarrollos objetuales, en el muro o exentos, y engloba la pequeña instalación del fondo: el *Neuropop*. En este grupo se mueven los inquietantes muñecos con alfileres y otros recuerdos infantiles, así como las citas de conocedor en varias asociaciones oníricas o fantásticas. Pasamos luego a los *Collages nerviosos* con un afectuoso saludo para Richard Hamilton y su *Just what is it...* en «¿Exactamente qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?», con su juego de nueve piezas. O las multitudes de personajes del cómic o de dibujos animados tipo *Cocktails* y *The alcanfor*. En determinadas piezas el aspecto se vuelve gestual.

*Doce collages desesperados*. ¿O eran descabellados? quizás invoque a los *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. En algún caso reconoceremos los «mostruitos» a lo Saura u otras referencias. Faltan aún los montajes en caja —tan solícitos como lo demás— que el autor denomina *Cacodylate Box: Sabotajes in my life* o *Anita Diminuta is dead*. Remite de nuevo a la infancia y a los cuentos-mito con un toque siniestro. No insistiré, sin embargo, en pormenores argumentales. En conjunto tiene gancho. García Barcos es de los que piensan y lo proponen sin tópicos.

20 DE DICIEMBRE DE 2001

## Galería Antonia Puyó: Ángel Haro. Acerca de un inhabitual soporte

El artista pinta sobre fotolitos que resultan de diapositivas en las que recoge los tableros de su estudio.

Desde las vanguardias históricas se acentúan las experiencias de procedimiento. Que contribuyen a nuevos hallazgos y también a la relativa pérdida de la especificidad de cada medio y a la convivencia entre ellos. Las definiciones cambian; pero dentro de una concepción amplia de pintura, como colores sobre una superficie, encuadraríamos la obra de Ángel Haro (Valencia, 1958), aunque tenga mucho que ver con la fotografía. Arranca de imágenes que la cámara toma de sus propios tableros de trabajo, en los que ha hecho cuadros de distintas series. Partimos así de sucesivos estratos precedentes (lo que recuerda algunas propuestas del *Support-Surface*). A este grupo remitiríamos también, sin que se apuren las coincidencias teóricas, para referirnos a una nueva índole del soporte.

Ángel Haro se sirve de fotolitos que recogen el citado depósito icónico, se entiende este o no —lo apunta así Francisco Carpio— como tema representativo del estudio del artista. Quien, sea como fuere, actuará sobre la película, lisa y con una transparencia que permite el tratamiento por las dos caras. Por delante se extiende el óleo, pongamos por caso, para las figuras continuas y regulares, y se sitúa, si lo hay, el *collage*. Mientras que en el reverso dominan los desarrollos más pictóricos (huellas, brochazos, arrastres, gestos libres). Todo ello, en los dos lados, supone la aportación del individuo al plano que ya existía, aunque a su vez en él hubiese previas intervenciones.

17 DE ENERO DE 2002

## CAI Luzán: Francisco Rojas. Calidades y *collages* como medio

Creado en 1971 con el propósito de llevar a Toledo los problemas de la vanguardia, el Grupo Tolmo —entre cuyos fundadores estaba Francisco Rojas— vino a Zaragoza en 1975, el mismo año en el que el artista hizo su primera individual aquí. Según el texto de su catálogo, se compromete entonces con una pintura representativa de las inquietudes sociales y de sus sentimientos. «Su obra —afirmaba— es un estudio formal de la transformación del natural en materia deformada por el tiempo y el espacio». Para añadir: «Trato de dignificar al hombre partiendo de la salvación de las materias con las que convive». A ello respondían sus embalajes flotantes en ámbitos vacíos. Después he conocido su trabajo a fines de los ochenta. Desde hace tiempo le atraen tanto el uso de lo que ya existe, como adentrarse en las experiencias táctiles.



Acerca de lo que expuso en Arco'88 (Galería Granero, de Cuenca) escribe Alfonso Castro que Rojas presenta escultopintura con bulto redondo y relieves pintados «que armonizan magistralmente el volumen con las texturaciones y el color».

Le he visto bastantes piezas que corresponden a comienzos de los noventa. E insisten, como hoy, en notas características. Siempre anda en los límites de los medios, entre lo bi y lo tridimensional, como apunta el artículo de José Marín-Medina, que también nos habla de valores arquitecturales y de sentimiento que alcanza el equilibrio en las realizaciones de Rojas. Pero, por lento y cuidadoso que sea el avance, descubrirá cambios. Para esta ocasión, aunque no se trate de una antología, sino de una muestra con datas recientes, trae Rojas varias piezas de 1997: cuatro formatos grandes en los que las preparaciones introducen un realce matérico, a la vez que exceden los límites del rectángulo, y otros dos pequeños en los que se detecta el *collage* dominante en todo el desarrollo posterior. El resto se sitúa a partir de 1999 (*Scarapel*) y entre 2000 y 2001.

Un colorido suave, sensible y limpio se entaña en los elementos pegados y en rugosidades que casi invitan a la caricia. Cabe advertir que marcha hacia más claro. También observaremos que evoluciona a presentar más expresos motivos de figuración. De suyo, si consideramos el conjunto, abundan las citas del mundo externo, aspecto que importaría poco para considerarlo abstracto, puesto que dentro de este, en palabras de Michel Seuphor, se admite que «la realidad sea o no el punto de partida del artista». Pero Rojas, al que básicamente consideramos en orden no figurativo por sus intereses, toma dicha realidad de maneras y en niveles muy diversos. Titula, pongamos por caso, *Suvenir azul* o *Suvernicroce* en función de los tonos de sus recuerdos, mientras que los *Envoltos* y los *Insertos* supongo aluden a las semejanzas de las imágenes. Conforme nos acercamos al final crecen los temas arquitectónicos que se limitan, en el comienzo del bloque, a evocar arcos o puertas arqueadas, para luego concretarse en un capitel, en cúpulas —que incluso juegan con la palabra *cupulare*— y en una linterna como elemento constructivo de resonancia histórica. Que subraya el carácter culto y la voluntad directamente artística de Francisco Rojas, pintor rico en sugerencias y matices.

24 DE ENERO DE 2002

## Banco Zaragozano: Eduardo Úrculo. De sombreros, equipajes y objetos varios

Con genuina stirpe anglosajona, el pop no ha tenido gran eco entre nosotros, aunque no falten ejemplos de interés, como el de Eduardo Úrculo (Santurce, 1938). Haberlo comentado ya otras veces, me excusa de hacerlo ahora con amplitud. Pero sí conviene aludir a las tendencias de código icónico fuerte, en cuanto a que desde ellas no deberían rechazarse otras opciones, ni propugnar la función imitativa como único planteamiento posible de la pintura. En el caso del pop, además, procede subrayar un origen neodadaísta del que proviene el protagonismo que los objetos asumen. Añadiríamos el propósito de romper las distancias entre el arte y la vida cotidiana, entre lo

que nos rodea y lo que ejecutamos —tal vez en la memoria, ya no hoy—. Recuérdese también que Úrculo recorre etapas de honda inquietud social, sobre todo al inicio de su carrera.

Sin la atención a las cosas, incluso a las triviales, se malentenderá su escultura de 1994, para la que funde en bronce —les confiere así importancia— hortalizas u otros productos de los que vemos cada día. Sus cuadros, por otra parte, descubren series de distintos períodos, desde 1993 hasta 2001. Va de sombreros a piernas y maletas, de frutas a bodegones con calavera —como en una vanitas irónica—, del intenso color a la austeridad cubista. Porque las últimas obras reelaboran este movimiento. En conjunto, sin tratarse de su más rotunda muestra, Úrculo impone, como siempre, su enorme impacto visual y su perspicacia.

24 DE MAYO DE 2002

## Luzán-CAI: Vicente Vela. De androides y residuos cósmicos

Cuando Vicente Vela (Algeciras, 1931) inauguró en Luzán-CAI, me ocupaba en la lectura de una obra ya clásica dentro del campo de la ciencia-ficción, *Candy Man* de Vicent King, nada desdeñable por cierto. Y los cuadros parecían ajustarse a esa contrapartida literaria, a su argumento y talante. Espero no introducir un despropósito asociativo del tipo al que Richards se refiere en su *Practical Criticism*. Porque creo hallar relaciones generalizables y no solo válidas para quien escribe. Desde luego, las imágenes de Vela aluden a un ominoso mundo futuro —en el que se recogen restos del pasado, quizás nuestros residuos culturales—, al cosmos, a los androides y a una extensa parafernalia científica. La pintura, puesto que eso se nos propone en el sentido tradicional del término —colores puestos sobre una superficie—, se actualiza así a través de un tema acerca del porvenir, de lo que ha de sucedernos. Pero no me parece solo modernidad de niveles iconográficos, como hemos de ver pronto, aunque también cupiera remitirlo a juegos y hasta a una estética electrónica, hoy en boga.

Claro que los motivos solicitan rasgos formales afines en el estrato previo, tal vez por su propia naturaleza o por las connotaciones que arrastran. Por ejemplo, una cierta frialdad en los tonos —recuerdo una etapa anterior de Vela, más cálida, con notas ocre y doradas, que apenas se conservan aquí en lo más antiguo— o el distanciamiento producido por las transparencias de los envases o cajas que, a fin de cuentas, injertan una lámina de incertidumbre entre el espectador y lo representado. Añadiremos el contraste de la compartimentación en zonas y la geometría de dichos contenedores con los conjuntos de cosas o seres que se acumulan para constituir rimeros de basura cósmica, «mecas» —lo prefiero a robots— y piezas varias. Se producen así naturalezas muertas de extraño corte en las que cualquier repunte orgánico, como unas hojas o una flor, incorporan la nostalgia de otro tiempo. Lo que, desde la manera de tratarlo, nos devuelve al género, al asunto.

No hay desacomodo ninguno con la esfera de intenciones o pensamientos. Sugiere Vela palabras como ruina, desechos y sus hallazgos, reciclaje y hasta violencia o crueldad. Todo a través de lo visible, de un cuidadoso examen, como si diseccionase y analizase lo que dejaremos a los sucesores del hombre. Que acaso encuentren un «apolo» deteriorado junto a los componentes de una máquina o de un ordenador. Se insinúa también —y es importante— una actitud moral frente al consumo o la locura cibernética. De un artista que se preocupa por lo que somos y por el camino que hemos emprendido. Quizás deshumanización sea la clave para reunir los diversos elementos. Es el riesgo que acecha, ya cumplido en las fantasías y en vagas inquietudes, y acaso no tan lejos en un ámbito de realidades. Esta idea, común al colectivo que nos ofrece, aproxima y unifica los cuadros y les proporciona su inequívoca coherencia.

Vicente Vela no viene a Zaragoza desde 1974. Pero tampoco trae ahora un gran abanico en las fechas de lo expuesto. Que se agrupa en un par de años. Por lo que no descubre muchos cambios en la breve trayectoria. Como queda dicho, su paleta puede ser algo distinta al principio, para hacerse después más nítida, más metálica, más gris. Quedan muy explícitas las degradaciones. Ya existían planchas a modo de cristal interpuesto que, además de las que resultan por distancia, las propiciaban al velarnos suavemente, sin ocultarlo, aquello que se describe. Pero en lo último se centran y culminan con los repetidos recipientes, tubos o burbujas. Símbolo final de secreto y de magia, de silencioso abandono y de temores ocultos.

17 DE OCTUBRE DE 2002

Galería Miguel Marcos: Bigas Luna.

Del alma, de la infancia, de la crueldad

Muestra nada convencional y muy digna de verse, no solo por el gancho de un personaje tan conocido como Bigas Luna —del que no hablaremos aquí en sus aspectos biográficos ni cinematográficos—, sino más bien por las interesantes cuestiones que en nuestro campo suscita. Me refiero a temas como los medios y su relación con niveles de significado o como la profesionalidad frente al libre ejercicio del arte. En el primer punto, en cuanto al procedimiento, la dos obras pertenecen a rangos distintos, más alejado de los tradicionales el de *Collar de moscas en la cassetta di Benedetta*, puesto que se trata de una vídeo-instalación en la que ya los vivos colores del continente, como una barraca de feria, y también los diminutivos del título y, por supuesto, las imágenes que se proyectan nos remiten a un mundo infantil, aunque no sea esta la única sugerencia. *Cares de l'ànima*, en cambio, consta de dibujos —por línea y mancha— en los que con una especie de *collage* se acoplan ramas, flores secas y otras adendas u *objets trouvés*. La propuesta repetitiva pudiera corresponderse, aunque aquí individualizable, con los insectos.

Estamos bastante lejos del artista clásico. En los dibujos, técnicamente más próximos, cabe hablar de *brut* por cuanto este admite que una persona culta y conocedora, pero alejada del oficio, maneje recursos venidos de estratos marginales, es decir, que

no arrancan de formación académica ni se hubieran apreciado antes de las vanguardias. Tómese en el sentido de Dubuffet. El gran mural múltiple, al que se unen montajes de varias piezas e incluso un par aisladas, proporciona un conjunto en el que resulta posible, sin embargo, distinguir detalles por medio de unos prismáticos con lo que los rostros casi se traducen como personas concretas. Bigas Luna es algo más que un *amateur* con gracia. Supongo que el tratamiento espontáneo en el desarrollo afecta a sus fases iniciales. Luego define de manera deliberada. Los signos de forma, además, se corresponden con los simbólicos. La diferencia entre cabeza y cara reside en la expresión de esta que convierte al ser anónimo en individuo. Se hace entonces visible lo invisible, aparece el alma de cada uno, su diferencia con el resto. Se manifiesta el espíritu y la multitud se hace hombre.

El *Collar de moscas* se aleja todavía más de los viejos caminos. Un carromato en plan parque de atracciones cobija la proyección en el techo, con lo que el visitante debe visualizarla tumbado. Cosa que puede implicar una postura activa, como la de provocar el sueño del que surge una secuencia. En la que las moscas son atravesadas con un hilo para constituir el adorno vivo, como en la historia que cuenta Bigas Lunas de la mujer que «se extasiaba con la celestial sensación que el roce de la desesperadas patitas y las temblorosas alas producían en su piel». La mezcla de dolor y placer tiene algo de sádico que incluso excede la crueldad con que los niños han tratado tantas veces a los pequeños animales. Las moscas, por lo demás, «las familiares, inevitables golosas» de Machado, que han de posarse «sobre los párpados yertos de los muertos», casi siempre anuncian desgracias, como la peste. Son molestas, transmiten enfermedades y acompañan a la maldad. Recuérdesse a Belzebuth, su señor. Pero estas eternas compañeras de la pobreza, acaso puedan hablarnos también de la vida que bulle y, como metáfora positiva, hacernos pensar en unas obligaciones solidarias.

24 DE OCTUBRE DE 2002

## Museo Pablo Gargallo: Martín Chirino. Acerca del hierro, del viento y del ser

Miembro del Grupo El Paso, Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925) constituye un categórico ejemplo de nuestra vanguardia; pero conviene precisar que esta breve y sustanciosa antológica no toca la etapa de su pertenencia al equipo. Sea como fuere, sabemos que es uno de los más rotundos escultores en hierro. El mismo artista recuerda sus vínculos con Julio González al que, siendo aún muy joven, en 1952, conoció durante su estancia en París. Aunque muy ligado al ámbito madrileño, de vuelta a casa estuvo entre los redactores del *Manifiesto del Hierro* que en 1976 hizo público un colectivo de las islas. Sus principales realizaciones usan ese substrato en forja genuina. De ellas nos ha traído unas pocas, seis, con cierta envergadura, importantes y, por supuesto, obras únicas. Solo dos se sitúan en los sesenta, y la sencillez reduccionista de las fechas antiguas pudiera traernos ecos del minimal, sin que

dejemos de advertir cumplidas diferencias, como mayor contenido y menos rigidez geométrica. Sus estructuras no son tan primarias, faltas de complejidad, ni de sentimiento. No son tan mínimas ni por forma, ni perceptiva, ni significativamente.

Luego se aleja de las proximidades abstractas e incluso, respecto a su propuesta, deja de motivarnos la diferenciación entre lo figurativo y lo que no lo es. Chirino siempre ofrece una síntesis entre las corrientes internacionales y aspectos indigenistas de su origen. Parece salir de sus ancestros y habla de los guanches, de sus petroglifos, aunque haya tenido altibajos con la africanidad. De hecho le vimos en 1982, con *African*, algo del mágico misterio de la máscara, así como dos trabajos de la secuencia *Belmaco*, llamada así por el sitio que la inspira, y dos *Aeróvoros*, aves devoradoras del espacio, inmersas en luz. Añadía tres cuadros hechos a partir de entintes con gráficos y letras que, pese a ser legibles, rozaban la escritura automática. También esta vez trae lo que llamaríamos dibujos como complemento del volumen. En el capítulo de los papeles, los que van con pastel y plomo, densos y sombríos, se sitúan en 1990. Culminan con la elegante voluta. Mientras que las tres cabezas a técnica mixta corresponden a 2000 y se relacionarán con las forjas de dicho año.

Claro que lo fundamental es la aportación escultórica, a la que se refiere casi cuanto antecede. Arriba se apunta ya que incluye piezas de 1963 —la de elementos más distanciados— y de 1968, la más compacta. Ambas aluden al viento que solo identificamos por su efecto, pero que intuimos mueve la materia, los perfiles. Su espiral, por otra parte, que Chirino toma de la prehistoria canaria, es símbolo clave para muchas culturas. Repetida en el mundo vivo, sobre todo en las conchas, encarna los ritmos con que la existencia evoluciona, su alternancia en progreso. Según Mircea Eliade (*Tratado de historia de las religiones*) representa la «fecundidad acuática y lunar», femenina. Chirino le presta, gran atención; pero gusta de trabajar por series y aporta aquí otros ejemplos. Ya en 2000, el *Retrato de una dama* y los *Faunos* —que aluden a un poema de William Blake y remiten así al mundo simbolista— semejan yelmos cuyas sutiles imágenes se enroscan en el dorso como un zarcillo o curva abierta. Los tres se encuadran en la *Crónica del siglo xx*. Para ella alude Juan Manuel Bonet a varios maestros como González, Picasso o Gargallo; pero quizás ninguno sea tan explícito como Brancusi. Resta un desarrollo distinto, el agresivo de *La sabina*, que también muestra diferente color y pátina. La suma proporciona certeras soluciones de plano, línea, masa y espacio a un tiempo. En el límite de la simplicidad depurada.

23 DE ENERO DE 2003

Galería Pepe Rebollo: Javi Joven.

«Todo a 100». Crónica a doble nivel

En los fondos de estos cuadros, las crudas escenas represivas contra la antiglobalización evocan otras luchas y otras épocas. Me viene a la memoria el Equipo Crónica o más bien el Realidad, ambos de Valencia, donde, al fin y al cabo, ha hecho su licencia-

tura en Bellas Artes Javi Joven (bien sabemos que aquí no la hay). Después se fue a Italia con Erasmus. Pero esa es distinta historia que quizás repercuta en los argumentos. Si fuese para Zaragoza, donde nació y vive Javi Joven, pensaría en un Carmelo Caneiro, aunque dudo que este artista lo conozca. Era la vanguardia del compromiso, y parece claro que la ideología renace pese a todas las crepusculares luces posmodernas. En Javi Joven queda explícito un talante ético; pero tampoco se elude la indiscutible importancia de la forma —segunda cara inseparable de la moneda— con la que su cuidado hacer logra una eficacia patente.

Cabría adjudicarle una tendencia fotorrealista, porque a la cámara responden sus encuadres, enfoques, sombras e incluso el planteamiento general. Prefiero, en cambio, no situarlo en el hiper, ya que la realidad pasa aquí por un tamiz o filtro y, ya en diverso orden, se desarrollan dos cotas de la misma: los pequeños objetos del «todo a cien» —cuyos modelos, además, integran una especie de instalación— y los escenarios, con un tratamiento muy preciso y directo en las notas más antiguas, que se hace más libre conforme avanzan, mientras los primeros grises se enriquecen con nuevos tonos. Para su lectura, en contraste de lenguajes, conviene considerar los títulos: ... *di Roma* —de donde era el muchacho muerto— o *Naturaleza muerta*, *Inflamable* o *Non fumare*, *Manos arriba* o *Te cacé*. Buen trabajo sí, inquieto y capaz de plantearse dificultades, pero nada de simple arte por el arte.

24 DE ABRIL DE 2003

## Galería Fernando Latorre: Luis Gordillo

Quizás sea Luis Gordillo el que, entre los artistas españoles actuales, ofrece avatares más diversos. Y al cambio parece aludir el título elegido. Nos explica que «el agua no se retiene y se puede nadar hasta el horizonte del horizonte». «La nieve de la montaña —añade— cambia de pensamiento y se va de paseo al llano, a ahogar gallinas». Lo que lleva a preguntarnos qué estrangula en realidad. Acaso no solo maneras inmediatas, aunque su texto concrete el inicio de una fase después de la muestra anterior, con características no tan densas, estrictas y épicas; ahora más digestivas, desbordantes y lúdicas. Queda dicho, por lo demás, que sus caminos han sido muy varios ya desde los cincuenta, cuando conoce en París a los que, como Dubuffet, recibieron el título de informales.

Bastará que recordemos los influjos de Tàpies hasta comienzos de los sesenta. Disminuye luego los factores subjetivos y compatibiliza una especie de pop con recursos del abstracto expresionista. Sigue una etapa normativa. Rompe a finales de los sesenta, participa en la llamada «Nueva generación» y alcanza gran audiencia entre los jóvenes. Tras una segunda síntesis, propone figuras orgánicas. Y así sucesivamente. Se apuntan arriba señas de lo penúltimo y lo de hoy, cuando creo indaga sobre medios y sus límites. Reconoce que no ha dejado de pintar, porque sus obras, atentas al plano, seguirían siendo pinturas. Pero, sin abandono de lo que se calificarían así, explora posibilidades.

Junto al tríptico en acrílico sobre lienzo hallamos una mayoría de técnicas mixtas. También entran prácticas fotográficas y digitales. Y utiliza distintos soportes. Le interesan los juegos de palabras (*Paisaje-je*) o de palabra y representación (*Me veo verde*) que creo ilustran el problema de las denominaciones, propio del concepto. De ahí pasamos (*Cara y eco*) a propuestas comparativas, sobre todo los *Dúplex* y también el desenfoque. O a series como los «Ejercicios de situación» con dieciséis piezas. Todo un repertorio, en fin, tan rico como creativo e inquieto. Gordillo no renuncia a plantearse dificultades específicas.

29 DE MAYO DE 2003

## Torreón Fortea: Ángel Esteban Maturén. «Nulla dies sine linea»

Sugestivo tema monográfico, sobre un fragmento de anatomía —lo que siempre alude al resto, lo evoca—, el que Maturén expone en Fortea. Propuesta que enlazaríamos con la de varias muestras cercanas —como la relativa a imágenes de mujer, por ejemplo— en que planteábamos la estimulante actualidad de una secuencia desnudo-acción-cuerpo. Claro que aquí las cosas, aunque podamos vincularlas, andan por otro sitio. El individuo solo concurre con sus pies, no menos personales: calzados o libres; de uno en uno, por parejas o en tríos, e incluso ausentes, sugeridos por un calcetín o una bota. Algunas veces los acompaña la mano. Si consideramos su índole repetitiva, no parece que proceda pensar en un icono-excusa y tendremos que atribuirle connotaciones o matices metafóricos, en particular los que afectan a pisadas —*vestigia pedis*— en cuanto afirman que se estuvo allí; o al camino, al movimiento, al origen, al principio, como la cabeza supone el fin.

Claro que todos los símbolos son bipolares y ambiguos en exceso para abordarlos de manera apresurada. Pero conviene referirse todavía, como lo hace Manuel Pérez-Lizano en catálogo, a un talante sensual y hasta sexual: el pie encarna lo masculino y el zapato el arca femenina que lo recibe. Lo dicho no está ausente de las representaciones, si bien acaso no convenga limitarse a los análisis argumentales, por mucho que Maturén, artista informado, tampoco ignore que las descriptivas alcanzan hoy una cierta revitalización. Y hasta diríamos que busca la síntesis de opuestos. Ya sabemos que ha sido abstracto o no en distintas etapas. Ahora, entre lo uno y lo otro, concreta en los motivos con un trazo firme y eficaz, aunque los sitúen en un ámbito que permite calificar las obras como pinturas. Por más que el soporte en papel incline a llamarlas dibujos.

Los tonos sombríos quizás propicien cierta dramatización o seriedad, sin que haya de olvidarse la constancia de lo irónico. Sea como fuere, Ángel Maturén se mueve, avanza día a día, fase tras fase. Con pasos firmes, quietos o dinámicos —más de lo segundo—, variables y ricos, significativos.

4 DE DICIEMBRE DE 2003

## Galería Pepe Rebollo: «Nunc», de Vicente Pascual

Solo el ahora existe. Pronto será mañana, que aún no es, salvo quizás en la esperanza o el deseo. Mientras que ayer ya ha sido, no vive salvo en el recuerdo. Quizás no existe ni siquiera el ahora que parecemos poseer, siempre fugaz y solitario. Todo ello me lo sugiere el título, «Nunc», que Vicente Pascual le da a su exposición. ¿Por qué eligen hoy los artistas tantas palabras latinas? No creo que se limiten a la cita culta —útil aún para la hermenéutica—, propia de una posmodernidad que considero superada, puesto que no permanecen los principios que la definieron, sin que eso afecte a los valores pictóricos. Además, la referencia al mundo clásico alude a supuestos tan distintos como la filosofía racional, la matemática, los planteamientos de forma, la alquimia, la mística o los aspectos espirituales. O a varios con carácter simultáneo, como en este caso.

Vicente Pascual nos habla de *Consonantia* y *Adeuatio*, *Imago Mundi* o *In illo Tempore*. En sus ajustadas visualizaciones creo entender que implican un tropo sustitutivo o de semejanza —metáfora—, al tiempo que otro predicativo o de relación —metonimia—. Su poética pertenece al primer tipo; su desarrollo material, al segundo. Lo que Vicente trae a Pepe Rebollo continúa lo que vimos en Montemuzo, por ejemplo. Viene desde aquel agudo interés por los trabajos amerindios y de la estepa asiática. Y culmina con una rigurosa serie de círculos, cuadrados o rectángulos sobre campos que por su colorido y textura evocan la tierra, incluso en sus vetas verdeantes. Pienso que esas calidades lo sitúan, una vez más, a caballo entre lo concreto y externo y lo personal o interior.

Claro que el alma y lo visible marchan juntos, como lo particular y lo universal. La geometría simbólica (círculo-sol o cielo o espíritu, cuadrado-tierra o razón o formalismo) encarna valores de amplia y generalizada validez. Ya Kandinsky pensaba para ella en un rango científico. Pero todos los grandes símbolos son polisémicos o, cuando menos, bipolares. Y la forma y el contenido constituyen caras inseparables de la misma moneda, según confirma la muy seria presencia de Vicente Pascual.

26 DE FEBRERO DE 2004

## CAI Luzán: Enrique Larroy. Del color que entra por los ojos

Cabe preguntarse cómo Enrique Larroy, que tan agudamente ha tocado distintas tendencias a lo largo de su trayectoria, desemboca en este intenso y sugestivo impacto visual. Pero color es, a fin de cuentas, la pintura. Y Larroy se entrega a tales intereses desde hace algún tiempo. Incluso los insinuaba antes de su rotunda exposición de 1999. Solo se trata de un crecimiento, de un desarrollo de las fases inmediatas, para conseguir niveles más altos en la solicitud. Otorgar ahora tanto papel negro, pongamos por caso, introduce una nueva problemática, con más profundidades y progreso del volumen. Claro que en la forma dominan las resonancias cubistas, muy



bien actualizadas, puesto que la mayor parte de los planos se disponen en paralelas a la superficie básica, haya o no espacio entre ellos. En simultáneo se acentúan las degradaciones sobre banda y una especie de tubos, que también recuerdan vanguardias históricas. O crecen las sugerencias de ventana, de apertura en las bambalinas. Pero el goce colorista está por encima de todo.

Las líneas rompen la exigencia purista de unas horizontales y verticales dominantes, para propiciar ligeros desequilibrios, pequeños antagonismos de certeza y desasosiego. Hasta hallaremos alternativas a los formatos comunes. En gran escala. Y también los tonos pueden difuminarse en sus límites, con lo que suman inquietudes perceptivas. De uno u otro modo continúan las propuestas ácidas e intensas, que casi calificaría de gordillescas, particularmente en los verdes. Claro que esa referencia, lo mismo que los ecos precitados, más que influjos se pueden considerar guiños cultos, a veces incluso teñidos de ironía por un Larroy que conoce y digiere. Gusta así de replantearse cuestiones clave, de las que se traducen por entero al campo estrictamente pictórico. El añadido literario solo aporta un complemento, un punto lúdico, llámese *Entrevistas*, como ahora, o *Juegos artificiales*, como en una muestra anterior. A parecida intencionalidad supongo responden los títulos de las obras y la exégesis que los ilustra. A quien escribe —y creo que al pintor— le importan más los cuadros en sí y lo que de ellos se deduce.

29 DE ABRIL DE 2004

## Torreón Fortea: Ignacio Mayayo. Diez años de dibujo, 1994-2004

Cabe considerar el conjunto un resumen de lo hecho por Ignacio Mayayo (Layana, 1953) durante la última década y en el campo del dibujo o técnicas sobre papel para colorearlo. Lo expuesto tiene aire de cuaderno de trabajo en la citada disciplina con puntuales complementos que no desvirtúan —más bien subrayan— lo que siempre ha supuesto su principal apoyo. Es un excelente dibujante, aunque otras veces le hayamos visto serios ensayos de pintura. Ahora, con un montaje acumulativo, aborda su terreno predilecto y en formatos menores, de lo que apenas se exceptúa alguna pieza que tampoco escapa a la índole común. Esta, por su rotundo carácter descriptivo y para que no propicie equivocaciones interpretativas, aconseja replantearse la medida en que el arte implica mimesis, aserto aceptable, de poso histórico, aunque no imprescindible.

Un cuadro tiene existencia distinta a la de los seres y cosas que nos rodean. Posee una realidad propia, diferencial, que no se empaña porque busque una percepción —volumen o distancia, por ejemplo— semejante a la del mundo exterior. Y sus valores no residen en lo que representa, sino en el modo de representarlo. Del mismo tema hay versiones buenas y malas. Parece obvio, pero conviene insistir en casos como este. Donde incluso se encontrarán referencias del pasado, de los conceptos que regían ayer. No se trata de que en arte se admita o no la idea de progreso —que ya no definen ni los teóricos menos progresistas—, según el interesante planteamiento de Pepe

Cerdá en el catálogo. Creo que Mayayo siempre tuvo la virtud de coordinar con propuestas experimentadas en el tiempo —recuerdo los desarrollos expresivos de su primera posmodernidad—, pero desde una óptica válida en nuestros días. El arte sí que responde a un determinado tiempo.

En el presente colectivo, con géneros establecidos —desnudo de estudio, retratos o paisajes urbanos o próximos— hallo muchos ecos de finales del XIX, de los maestros posimpresionistas. Se reflejan en la forma; pero también en cómo lo privado, la vida personal, se ofrece a la mirada pública. Vemos así lo cotidiano, los amigos, el entorno. Y nos seduce su profunda veracidad. Solo porque quien la relata sabe dibujarla.

27 DE ENERO DE 2005

## Palacio de Sástago: Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)

Una interesante, extensa y cuantiosa exposición, rica en hallazgos y propicia a reflexiones. Esta retrospectiva selecciona obra de Ricardo López Santamaría (Zaragoza, 1920), uno de los artistas aragoneses más representativos de la vanguardia tal y como aquí se vivió en los sesenta. Sabido es que los planteamientos de modernidad en la posguerra se inician, para nuestro ámbito, a finales de los cuarenta, con los primeros abstractos; continúan en los sesenta, acaso tras un cierto paréntesis, y culminan una década más tarde. Santamaría, aunque de una indiscutible independencia y muy capaz de logros individuales, tuvo un papel básico en el llamado Grupo Zaragoza. Pero de este y de su invocada continuidad con Pórtico conviene ocuparse en un espacio aparte. Ciertamente Santamaría descubre estilemas próximos a los más asiduos miembros de Pórtico. Aunque estos se limitaban a pintura, mientras que una de las facetas claves de Santamaría es la de escultor.

### *Enfoque con algunas precisiones*

La muestra ocupa algo más que las habituales de Sástago, ya que asume la parte alta. Si se comienza por las salas de la derecha, parece que va a ordenarse por sistema cronológico, a partir de las piezas figurativas de 1947 a 1955. Luego resulta que no es así. Advertiré que, por mi aprecio y respeto a Ricardo Santamaría, que se extiende a quienes con él colaboran, doy por buenas las fechas como se indican. Para no asumir protagonismo impropio, no profundizo ni comparo con mis datos, aunque estuve muy implicado, si no en la primerísima etapa —Ricardo es unos años mayor— sí en la inmediata. Mi estreno como crítico no se corresponde con su debut individual figurativo (1947), pero es un poco anterior (1962) a la presencia del *Grupo de pintores de Zaragoza* (1963). Mis bisonños tanteos riman con los también ensayos —tal vez no tan primerizos— de Santamaría en la vanguardia. Aunque no me sienta especialista en su trayectoria, conoce en cuánto estimo su quehacer, puesto que nadie le ha dedicado tan gran número de artículos desde el comienzo.

*Catálogo voluminoso y mención de criterios*

En toda su generosa amplitud el catálogo demuestra un cuidadoso y considerable trabajo. Pero desconozco lo que sucede en Sástago con este tipo de publicaciones. Que a veces no están disponibles, llegan tarde, se retiran como ahora —se habla de añadirle un anexo documental— o ni siquiera aparecen. Recuerdo la de Francisco Rallo Lahoz. Creo obligatorio decirlo, porque afecta a la profesionalidad de funciones, sin cegarse por ello, ya que ni esto ni lo que sigue empaña el alto nivel de la propuesta. Que ejemplifica largos años de labor (1947-2004) en un gran creativo, nada conformista, que atraviesa distintos avatares. Su curso se organiza con un criterio de dos polos, las «dos vidas», en España y en Francia. Cabe suponerlo orientado por el propio Santamaría. Quien, por fortuna, ha hecho mucho y tiene mucho que contar. Su intérprete y comisario, José Ignacio Bernués, lo traduce con un serio y concienzudo desarrollo.

*Disposición de los originales*

A dicho comisario y a su adjunto, Paco Rallo, atribuyo la excelente distribución y visualidad de la oferta, cuya cuantía amplifica los problemas de un dilatado período. Si volvemos al principio, se ilustra bien el paso de lo descriptivo a lo abstracto en los cincuenta. Comprobaremos las similitudes con Lagunas y compañeros. Confirman lo que escribiría Gilbert Rérat para la muestra «Groupe Zaragoza» en París (1967): «... Ils se donnent alors la difficile tâche d'élaborer une synthèse des conceptions Construction-Expression». Al continuar, no obstante, se encontrarán datos de los sesenta a los noventa y, en el último tramo, hasta una de 2003, el tríptico *Sentier constellation*. Queda explícito que no hay una secuencia temporal. Ni por técnicas o vehículos. El impacto de entrada al patio, por ejemplo, reside en la escultura, aunque la acompañen cuadros. Ese medio consiste casi siempre para Santamaría en un ensamblaje de piezas con mucho de objetualismo y con frecuencia de reutilización. Por el ejercicio del mismo autor tiene elementos que evocan el mobiliario. Claro que localizaremos variaciones, como el caso de mosaico o el de cemento pigmentado (arriba) y un importante repertorio de relieves o escultopinturas.

Resta aún el fondo de la planta baja, con buena parte del *Journal intime*, acrílicos sobre papeles de periódico, que ofrecen un nexo entre las estructuraciones digamos en vidriera, que remontan a Pórtico, y dos alas con dominio pop o *nouveau réalisme*. Tendencias no tan diferentes, ya que vienen de un neodadá. En este, aparte del repetido objetualismo, debe recordarse el carácter de acción, el que campea, por ejemplo, en el *décollage*, arrancado semejante al de Villeglé. O al que acabamos de ver en Mimmo Rotella. También se suma el claustro superior, con esa suerte de paisajes desde 1975 al *Atardecer* de 2002, telas de los noventa, un bloque de muy definida escultura y el sugestivo complemento de los vídeos. Que implican otra historia que se habrá de contar en otra ocasión. Más que bastante para merecer un examen detenidísimo.

31 DE MARZO DE 2005

## Palacio de Sástago: Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo (1964-2005)

La constancia de un sólido y largo quehacer, la cuantía de lo expuesto, los grandes formatos, los nada desdeñables recursos técnicos, en fin, confirman una indiscutible profesionalidad. Atiendo la trayectoria de Pascual Blanco (Zaragoza, 1943) desde los años sesenta, durante todo el tiempo que va de 1964 a 2005. Tan extenso período implica cambios, aunque en su conjunto el artista continúe identificable. Gran parte de su obra descubre unas características comunes, propicias para configurar lo que se consideraba un estilo, por más que, en este caso, atravesemos fases de crisis para el término. Lo que se ha seleccionado tal vez proporcione mayores sugerencias en sus etapas más antiguas. Para los que así piensan —con criterio que cabe sustentar— diré que no lo considero solo producto de su nostalgia. Hay en el comienzo un profundo acorde —más intenso que el posterior— entre distintos niveles de la estructura: los preiconográficos, los temas y las intencionalidades.

### *Del Azuda, otros grupos y propósitos*

Las cuestiones de ideología están muy presentes en los colectivos de vanguardia (recordemos el *Manifiesto de Riglos* del Grupo Zaragoza, en 1965), actitud a la que, para nuestro ámbito, conviene atribuir a los setenta una culminación. Con Pascual Blanco en ambos, el Intento y el Azuda-40 se presentarían en 1972. Sus compañeros del segundo fueron Baqué Calvo, Bayo, Blanco, Cano, Dolader, Fortún, Giral y Lasala, o sea, muy diversos planteamientos que fueron estudiados por uno de los miembros, Antonio Fortún, diez años más tarde. Sobre Pascual Blanco el firmante había escrito ya críticas en 1969; sobre Intento en 1972, y del Azuda me corresponden algunos de los textos tempranos, así como bastantes comentarios que se inician en diciembre de 1972, porque entonces se crea y no en 1973 como solemos decir. Pero son desajustes menores. Y el mensajero no debe convertirse en mensaje. Solo ha sido testigo de los hechos.

Para el estrato de intenciones, en idearios y actividades, fue específica la fundación en 1975 del Colectivo Plástico de Zaragoza. Entre los participantes estaba Cano; pero no, por lo que recuerdo, Pascual Blanco. Con independencia de variantes, no cabe duda del compromiso temático de Blanco en los setenta, al menos desde *Cierto* (1971). Lo confirmamos en *Represión*, que alude a la del poder y a la del sexo; en las descriptivas anatómicas o de ropa interior, ambas en congruencia; en las fuerzas de seguridad que aparecen, e incluso en los frisos de personajes anónimos. Culmínese con Hitler-torero o con los peleles derrumbados. Claro que esta postura no se mantiene. Nadie niega el derecho a la mudanza y más cuando responde al momento histórico. Tómese el cumplido ejemplo de Canogar: del informalismo, a una realidad crítica y, desde esta, a la pintura-pintura. Pensemos que en 1975 muere Franco y que en los ochenta algunas entidades oficializan la vanguardia.

*Inevitable peso del catálogo*

El catálogo no es, por supuesto, lo que más cuenta. Pero constituye el documento que permanece. Sástago los plantea a mi parecer con una política errónea. Los hace pretenciosos y, a la vez, inaccesibles. Ha llegado a no publicar alguno tras pedir los textos. O a retirarlo, como en el caso de Santamaría, sobre cuyo eclipse apareció una carta de queja. El de Blanco, sin embargo, tiene valores de contenido. La lista razonada de piezas, biografía y demás —la parte que incumbe a María Teresa Gil— alcanza una precisa altura. Los textos no resultan complementarios entre sí. De ellos destacaría el de Cristina Giménez —comisaria— y el de Anna Maria Guasch. Basta revisar el repertorio bibliográfico para distinguir a los que han estudiado la obra y saber las fechas en que la conocieron.

*De vuelta a los originales presentes y acerca del montaje*

La comisaria se apunta un tanto con el montaje. Conviene advertir que el patio se puebla con lo más reciente y las mayores dimensiones, aunque en un reverso haya cuadros pequeños que encarnan toda una secuencia global. El recorrido cronológico comienza por las salas de la derecha, aunque la tercera, dedicada a gráfica, también recoge un curso completo. Se citan arriba a los sesenta. Donde cuentan la abstracción, los materiales —como cartones de embalar— y las diferencias de planos. Sobre 1967 no falta geometría; pero en 1966-67 llama la atención, dentro de lo expresivo, la gran aspa a lo Tàpies. Los hallazgos de color son limitados. Pronto veremos que gusta de los grises, como avalan los setenta del fondo. Eran tiempos sombríos, pero no cabe volver sobre ello. Hacia 1976, tras el *Clamor*, las alambradas se transmutan en cactus y pronto sus púas en hojas, cada vez menos agresivas, dentro de una tendencia entonada. Lo que llevó la Luzán data a mitad de los ochenta. Sospecho que la pérdida de compromiso no corresponde por completo a notas de posmodernidad. Estas podrían atribuirse, en sentido lato, a un argumento como el *Del Génesis o El Paraíso Perdido* (1987-92). Hay más color y pasta más libre y desflecada. Los cartones ondulados y el negro vuelven en los noventa. Siguen negro y rojo, con zonas planas y bandas para lecho de la figura. También el amarillo y el azul y propensión al silueteo. Mucho que mirar. Su balance merece el mayor respeto, sin mitificaciones; pero con el aprecio a la importancia de una muy seria aportación.

10 DE NOVIEMBRE DE 2005

## Cajalón y Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja: Doble Tàpies en Zaragoza

Parece lejano y casi incomprensible ya el rechazo que la primera gran exposición de Tàpies produjo en ciertos sectores de Zaragoza, sin importarles que para entonces su prestigio estuviese reconocido a nivel internacional. Fue en La Lonja a comienzos

de 1982. Más tarde hubo eventos como la muestra de gráfica en Sástago (1994) cuando eran otras las circunstancias. Aunque todavía hoy, por fortuna, la intensidad de sus propuestas no favorezca actitudes indiferentes. Dentro de este regreso al ayer próximo recordaré lo que Carlos Antonio Areán escribe años antes, en 1961. Tras referirse a Picasso como hito indiscutible para la primera mitad del xx, dice: «Este mismo honor, en la segunda mitad del siglo, corresponde a otro español, al también multiforme Antoni Tàpies». Cabe ponderarlo ahora ante las dos exposiciones que han coincidido en nuestro ámbito.

*Cajalón: «Tàpies en las colecciones privadas»*

Las colecciones privadas suelen ser menos accesibles, aunque, con el tiempo, siempre tengan vocación de públicas. Claro que, más que un Tàpies secreto, lo que se presenta es obra menos vista; pero con piezas de alta calidad e incluso de envergadura y representativas de diversas etapas. Por lo que con fines informativos conviene reseñar que Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) ofrece para el conjunto de su quehacer unos estilemas reconocibles en la mayoría de sus trabajos; pero descubre muy distintos intereses en la trayectoria. Al principio refleja condicionamientos de la posguerra, que pronto se templarán con influjos extremoorientales. A través de los que, en palabras del propio Tàpies, «hemos aprendido intuitivamente a entrar en ese estado de receptividad [que nos permite] recibir el impacto y toda la descarga de asociaciones de ideas que constituyen la emoción artística».

Lo que vemos ahora, desde un *Paisatge* de 1948 y otra data de 1951, se inicia figurativo y cercano al surrealismo, a esos «mundos fantásticos, oníricos, imaginarios, que pueblan sus primeras imágenes», concreta Valeriano Bozal refiriéndose a los miembros del Dau al Set, grupo en el que estuvo integrado Arnau Puig, comisario de la exposición y autor del libro que se presentó al inaugurarla. Tras el *Retrato de Teresa* (1952), *Almenes* marca el límite de los cincuenta. Y pronto, en los sesenta, se configura el Tàpies matérico —compruébese en el *Rectangle noir sur noir* de 1965, por ejemplo—, propenso al *collage* —como en *Collage del Cor* de 1985— y a los *graffiti* —como en *Escritures blanques* de 1977— e incluso a la objetualidad directa —como en *Fulles seques* de 1978— y al aparente desorden de rango expresivo. Desembocamos —arriba, a la entrada —en la *Porta de materia* de 2003.

*Ibercaja: «Tàpies. La esencia secreta»*

El título subraya la fascinación por Oriente. Esa «esencia secreta» constituye, por cierto, un ideal aristocrático, aunque aquí no aluda a clases sociales sino al espíritu, según creemos entender a través de Tàpies. El comisario de la muestra, Antonio Niebla, selecciona obras de casi todas las épocas; pero advierte que no se trata solo de recoger momentos señalados, sino también de reflexionar sobre el espacio, la materia, el significado de los signos y su grafía pictórica. Debo añadir que el catálogo tiene altura, aunque resulte imposible comentarlo, porque los cuadros tienen prioridad. Se ordenan por décadas.

No insistiré sobre la fase surreal, apenas representada por el *Viaje a la Luna II*. Los cincuenta suman ya dos notas de materia y gesto. Dentro del informalismo, precisado el concepto, Lourdes Cirlot coloca a Tàpies precisamente bajo el epígrafe de pintura matérica. Y habla, para estos años, del paso entre una gama restringida y otra más amplia. Los sesenta se escalonan desde el *Collage gris* hasta *En forma de finestra* (insiste en puertas y ventanas), la expresa cita de signos y de grafismo o el añadido objetual (*Paja sobre arena*) con resonancias de *povera*. Hay bastante de los setenta, con el suntuoso *Ocre amb flecha*, las manos que se posesionan del espacio, las franjas casi escritura o la tapa que es precisamente eso, junto a la fingida *Tela anudada*. No olvidamos el característico universo de las cruces. Enlazan los ochenta con materia y con mancha, con el zapato impreso y la niebla que borra lo escrito. Sigue bien vivo el capítulo de los noventa en adelante, del que, por imperativo de brevedad, elijo la *Taza* —que recupera figura—, el *Collage d'objectes* —con ecos de Magritte— o la última síntesis que atribuiré al *Oval amb dues creus*.

15 DE DICIEMBRE DE 2005

## Palacio de Montemuzo: «La voluntad de representación como experiencia estética», de Jesús Sus

Muestra importante por lo que afecta tanto al contexto aragonés —e incluso externo— como a la trayectoria del artista. Se trata de Jesús Sus (Zaragoza, 1945), doctor en Bellas Artes que ejerce su docencia en la Universidad de Barcelona. Y nos presenta ahora un buen número de piezas, varias en formatos grandes, con una cuidadosa y compleja factura. De una considerable profesionalidad, en fin. Por lo que insistiré en el aprecio que tal índole merece, opuesta al diletantismo ayuno por naturaleza de la preparación necesaria. Viene muy a cuento, porque no poca parte de lo que postula Jesús Sus se incardina con el aprendizaje, a partir de principios de Piaget y su epistemología genética que estudia los lazos entre el conocimiento colectivo y el individual. Sus cree en las posibilidades de aprender de otros, mientras que actitudes como las informalistas, según piensa, solo valoran sus propios hallazgos. Pero entre escritos y cuadros hemos de dar prioridad a estos. Bastará remitir al último libro de Sus, *Reflexiones teóricas sobre la pintura del siglo xx*, cimentado en los métodos de la Escuela de Viena.

### *Del concepto a la praxis*

Se compartan o no las ideas, hay que admitir su seriedad, nivel científico y respeto a las diferentes alternativas. Lo mismo que, hasta si se prefieren otras tendencias, debe reconocerse la hondura de sus resoluciones técnicas. Se adscribe, desde luego, al realismo; pero huye del error platónico según el cual el artista copia la realidad, porque ni siquiera en la vida cotidiana existe una visión desvinculada del conocimiento. Añadiría que Sus arranca del impresionismo o sus proximidades. De hecho recoge los

criterios de Hauser que consideraba el rechazo a dicho impresionismo como el cenit reaccionario del xx. Sin olvidar ese enfoque, que cabe discutir, sobre todo desde la óptica del arte como lenguaje y los grados de ambigüedad, comprobaremos la notable factura de Jesús Sus. Le avalan las ajustadas composiciones que relacionan los distintos elementos, y también, dentro del primer estrato estructural, la sabiduría técnica, ya a partir de un inicio muy diluido, al que sigue, junto con el óleo, el uso de pasteles y ceras. La forma acaba en un quehacer de veladuras, en el equilibrio entre transparencias y zonas cubiertas.

#### *De forma y color a temática*

Por supuesto que su trabajo requiere una sólida base de dibujo, sobre la que descansa el color, que contribuye a la descriptiva. De hecho es inseparable, como el claroscuro que colabora a los volúmenes o corporeidad. Integran un todo, tanto más necesario cuando se plantea un alto número de figuras humanas —con varios desnudos— alguna aislada, pero casi siempre en escenas. Dentro de las cuales, aunque el conjunto corresponda a fechas próximas, sin abrir demasiado su espectro, se advertirán cambios en los temas, más comprometidos, por decirlo así, los primeros, y también con mayor dominio de grises. Lo más antiguo, de 2001, es *Preparativos para el holocausto*, terribilista al modo de los viejos maestros flamencos y alemanes. En términos similares cursa casi toda la sala del fondo, hasta llegar a la expresiva *Depresión*.

En el espacio inmediato baja la intensidad de los asuntos. No es que antes olvidasen lo pictórico. Incluso descubríamos un paisaje arriba en *El muro de cristal*. Pero ahora aparece más explícito. Hay casos, como *Buscando el cromatismo*, en que el verdadero protagonista son los reflejos, con un eco del impresionismo. Continúa el desarrollo cronológico y hasta cierto punto de motivos, si nos fijamos en notas como *La lluvia en la playa*, con desnudos lúdicos, no dramáticos como los anteriores. Aquí se encuentra, sin embargo, la obra más reciente, *Alas de mariposa* (2005), con un toque de fantasía. Crece el color, que ya no queda en un dominio neutro. A la vez que se imponen los argumentos festivos. Ya en la entrada —el recorrido funciona desde dentro hacia afuera— y a partir de las *Máscaras* (2002) tenemos los carnavales, con grandes telas (2003) vivaces y ricas en matices. Por ese camino andan los caballitos o el puesto de periódicos. Que, junto con lo demás, configuran la propuesta más rotunda que Jesús Sus ha hecho en Zaragoza hasta el momento.

30 DE NOVIEMBRE DE 2006

### Galería Pepe Rebollo: Lennie Bell. «Still life». Intensidad y misterio

Conmueve y convence. Como el claro al que rodea un bosque totémico, con un área sacra con las imágenes de los antepasados, la exposición rezuma intensidad, silenciosa quietud y misterio, comunica algo por encima de las rotundas formas exteriores. Así



constituye uno de los más valiosos ejemplos de escultura en nuestro ámbito. Me consta, además, el interés de Lennie Bell por las relaciones entre arte y naturaleza; pero no en cuanto a códigos representativos ni a tópicos reciclajes —abundan con bastante retraso— de *Land* o de propuestas ecológicas. También conozco desde hace tiempo la querencia simbólica de Lennie, entendida de manera que las cosas y los volúmenes remitan a conceptos profundos. Y tampoco falta ahora una sutil referencia de primitivismo, aunque esta curse con notable refinamiento.

La muestra, variada en materiales, piedra —alabastro, mármol, caliza—, metal —cobre, bronce— y madera —pino, castaño, enebro—, atenta a las calidades, confirma dichos planteamientos. El título, «Still life», podemos traducirlo por bodegón. Equivale a naturaleza muerta y literalmente sería vida quieta o muda. Creo que aquí está inmóvil, pero no muerta ni menos falta de contenido. Veremos jardín o paisaje y en algún caso se alude a un lugar. Las cabezas de las mujeres se apoyan en troncos, parte importante de la pieza. Y los árboles son el gran símbolo, mediador entre cielo —masculino— y tierra —femenina—; pero en su conjunto, como espesura o bosque, se impone el segundo aspecto: materno, oscuro y acogedor. La mujer, madre colectiva, asume la mayoría en los temas. Ella es depositaria de la memoria. Ahora sobrepasa a veces el arquetipo y se individualiza relativamente en los estados de ánimo. Sin dejar de sugerirnos lo que oculta en sí: una honda poesía extrañamente secreta y solitaria.

29 DE MARZO DE 2007

## CAI Luzán: Vicente Villarrocha. «Ulises en el Sena»

Un positivo entendimiento de los factores que confluyen en el arte le ha llevado al cultivo, como polos de su quehacer, de la pintura y de la crítica. Aunque anteponga con mucho la primera, se ha movido entre la acción y la reflexión. Lo que también advertiremos en el interés por distintas manifestaciones sensoriales, aspecto que repercute en la muestra. Su inquietud por el substrato teórico propicia que quien escribe vuelva, a su vez, sobre actitudes metodológicas compartidas en otro tiempo y que de algún modo mantienen su huella. Atribuyo a lo que Villarrocha expone una serie de estratos que dejan las etapas sucesivas de su trayectoria, lo que en cada una conoce y prefiere. Por ejemplo, un depósito del pop al que se superpone otro, muy intenso, de la posmodernidad.

A lo dicho corresponde un sistema de niveles para su examen. El horizonte profundo, que de manera libre interpreto como de las ideas o intenciones, adquiere aquí un extraordinario desarrollo. En cuanto a propósito, puede confundirse con el argumento; pero no se identifica con él y no queda, desde luego, en el mundo de la palabra, porque lo asumen completamente las imágenes. Villarrocha elige un héroe de epopeya con repuntes iniciáticos: Ulises. Su hilo narrativo parece conducirnos desde

Capri hasta París —acaso el mismo lugar— a través de las playas. Pero, desde el punto de vista artístico, importa más que nos lleve de la música —sirenas— a la literatura y de esta al cine. Y más aún que se mueva en las experiencias vitales del artista, en sus recuerdos y sucesivas apropiaciones.

Claro que todo es pintura. Ni siquiera el capítulo iconográfico debe desvincularse de ello, ya que consideramos el conjunto como unidad que solo se fracciona para mejor abordarla. El bloque que rodea de transistores los carteles de *Capri c'est fini* por Hervé Vilard alude al sonido. No se olviden las sinestesias que tanto preocupaban a los cubistas. Con dos intermedios llegamos al Sena sobre cuyas aguas campan el busto de Cortázar, el gabán de Tintín y los guiños de la vanguardia histórica. Luego desemboca en el cine. El personaje es ahora Jean Luc Godard; su lenguaje, el de los carteles (uno de ellos cita en directo a Warhol); sus fotogramas, los de *Vivre sa vie* reinterpretados. Parte del vocabulario se basa en la fotografía; pero el balance será inconfundiblemente pictórico y con recursos de tal. Incluso los motivos, que no suponen simple excusa, se equilibran en cuidadas composiciones. Se atiende al dibujo, sin pretender fotorrealismos extremos. Se elige el color y valoran las facturas adecuadas, desde transparencias a toques visibles o escurridos. Propuesta de quien compromete su mucho saber y vida en la realización.

17 DE MAYO DE 2007

## Carlos Gil de la Parra: Pepe Cerdá. «Paisajes»

Tras muchos años en el feliz oficio de comentar exposiciones, seguramente menos difícil que el de pintarlas —o lo que fuere—, llevo vistas no pocas de Pepe Cerdá, puesto que se trata de un artista cercano por zona de nacimiento, vivencias, ejercicio y hasta por amistosas afinidades. Algunas veces me choca aún su desparpajo al escribir; pero ando muy lejos de adjudicarle ese «pinta y calla» que reza el título de su último libro. Siempre me interesó el aserto «zapatero a tus metafísicas». Que son las mías. Me atrapan sus frases claras, irónicas, proclives a la sonrisa, apenas agresivas y sin pizca de malevolencia. Aunque convenga repetir que implican drásticas tomas de postura e incluso tienden a descalificar a las opuestas. Lo aprecio en mucho, sobre todo por lo que su obra ofrece de visual. En lo que no ignoramos que se incluyen las actitudes personales.

Claro que ciertos parentescos dadaístas o residuos de conceptualismo con los que se postula que, en su contexto, «el arte solo trata de arte», están en distinto polo que la posmodernidad. A la que, sin pretender encasillarlos, se acercan la vuelta a los géneros de Pepe y su rechazo al abandono de procedimientos estables. Cerraré esa problemática con una de las frases más certeras que sobre él se han publicado: «La presencia insurrecta de Cerdá es ideal para iniciar una discusión». Pero acerquémonos más a lo expuesto, porque vale la pena. Sigue la línea de lo que llevé a la Luzán. De nuevo aborda el entorno de su casa o lugares cercanos

como las gasolineras, carreteras o calles. Es evidente que, para la índole de su propuesta, cuenta mucho el tema, ahora el paisaje, como antes fue el retrato o la «pintura de Historia».

La insistencia en el camino insinúa el gusto por moverse. Antón Castro nos habla, al presentarlo, del placer de los viajes con Pepe Cerdá. Hay término de ida y de regreso. Cambiemos un poco las cosas para dejarlas en «tras el gozo de partir tendremos el de volver». El trayecto implica una actitud más de instantánea que el espacio en que se vive; pero en ambos puede haber un poso fotográfico. Y cuenta muy mucho la luz, amiga del colorido. Así, el autor se enamora de los nocturnos —la noche marca la hora del retorno— y de acusados resplandores, como los rayos, cita al fin de tiempo atmosférico. Dentro de una factura rápida, en la que se halla inmerso y para la que requiere su buen oficio, las decididas y decisivas iluminaciones se corresponderán con acentos de hábil y preciso empaste. Lo curioso y lo que dota de más profundidad al conjunto es que Pepe Cerdá refiera el entorno como parte de sí mismo. Sus realizaciones se identifican con él. Son su pensamiento y la propia mano que las materializa.

7 DE JUNIO DE 2007

## Palacio de Sástago: Completa retrospectiva de Daniel Sahrn

Pocas retrospectivas de largo recorrido tienen la coherencia de la que Daniel Sahrn (Zaragoza, 1933) protagoniza en Sástago. Puesto que, por encima de las variaciones en sus distintas etapas (no consideramos una virtud el carecer de ellas), descubre una mano y un concepto dominantes, es decir, confirma un estilo con el mejor significado del término: el de un conjunto de características que permiten atribuir una obra y reconocerla como de su autor. Eso no supone empeñarse en un problema único y descarta, por el contrario, múltiples arbitrariedades. Lo ahora expuesto se distribuye en casi cincuenta años, exactamente cuarenta y seis, entre 1961 y 2007. Sobre cuyo dato insistiré en que Sahrn es ya un histórico, aunque sigue, por fortuna, vivo y activo, con plena capacidad de trabajo y en el cenit de una importante trayectoria.

### *Montaje y desarrollo*

El montaje, riguroso y lo suficientemente libre, subraya tales aspectos. Aunque con preferencia cronológica, no se ata a ella e incluso permite la ubicación de una pieza fuera de su período para sugerir la vuelta a una problemática anterior. Citaré el ejemplo de *Azaila* (1964) que se codea con el objetualismo de los noventa. La propuesta separa, por otra parte, la obra sobre papel, para concentrarla en el último espacio. Abre el conjunto un lienzo de 2001 que evoca escritura cursiva —entre signo y gesto—; pero el patio, en el que predominan datas muy recientes, con acento en el 2006, acoge cierta variedad. Desde allí iremos al fondo donde se sitúa cuanto pondríamos en el contexto del Grupo Zaragoza —el territorio de los sesenta— y, ya que este no es el Feito adecuado para discutir la denominación, una vez más remitiré a las aclaraciones de Jaime Ángel Cañellas. Si continuamos por las salas de la derecha, encontraremos, como norma, un orden temporal sucesivo.

*Experto comisariato*

La muestra y su catálogo se basan en un trabajo de enorme solidez, casi una tesis comprimida, con rotundo aparato crítico. El comisario, Manuel Sánchez Oms, posee un gran equipaje académico, y muy pronto lo avalará con su tesis doctoral a la que aludo aquí por estar dedicada al *collage* en Aragón. Esta técnica es clave para su presente estudio sobre Sahún. En lo que afecta al Grupo Zaragoza permitirá distinguir, por una parte, lo que se relaciona con planteamientos de Pórtico y sus raíces de neocubismo, dada la organización de sus cuadros, aunque también intervengan factores subjetivos. Y, por otra, la tendencia objetualista con ensamblajes del neodadaísmo. Para el primer punto traduzco la repetida frase de Gilbert Rérat: «una síntesis de las concepciones construcción-expresión aparentemente contradictorias». Para el segundo, reiteraré que, al inaugurar en 1964, lo hicieron con el marchamo de pop. Y quien firma ha insistido en referencias del nuevo realismo francés cuyo origen neodadaísta se manifestaría, para el caso de Sahún, por el gusto matérico y objetual. Escribía: «salta a los relieves de escayola, arenas y barnices, como paso previo a sus características arpilleras, comparables a las de Millares o Burri».

*Del grupo y sin el grupo*

Claro que Sahún tiene —queda dicho al comienzo— índole propia, distinta de la que hallamos, por citar solo a los más habituales del grupo, en Ricardo Santamaría o Juan José Vera, aunque más afín con el último. Pero retomaré con brevedad el capítulo de terminología, no tanto por historicismo sino como ayuda para entender las obras. Unas declaraciones de 1965, poco después de la colectiva en Madrid, recibieron el titular «Nuevo realismo pictórico, no pintura abstracta». Doy por supuesto que se refiere al *nouveau réalisme* francés, de acuerdo con la denominación de Pierre Restany en 1960. Su interés por la realidad cotidiana era contrario a la abstracción preponderante y resucitaba notas del dadaísmo, como el *assemblage*, con uso del *objet trouvé*, y también el *happening*. Sin embargo, tampoco conviene olvidar que asumieron el lazo con Pórtico —y no únicamente Santamaría— y que firmaron con frecuencia como «no imitativos». Y se ha de advertir que la actividad del grupo es relativamente corta, y que, con algún interregno, ellos siguen en la brecha hasta hoy.

*Frente a los cuadros*

Comparto muchos de los enfoques del comisario y, por supuesto, la prioridad de la obra como criterio, por encima de testimonios, manifiestos u otros documentos. Difícilmente podría negarlo tras años de afirmaciones. Además de haber opinado muchísimo más sobre los originales expuestos que sobre textos teóricos. Me sorprenden, sin embargo, algunas piezas iniciales, porque no las conocía. Así *Necrópolis* (1961) o las brillantes tintas de ese mismo año, todo con el célebre carácter «vidriera», por color y tabicados. En cambio, *Motivo musical* y *Dique seco* siempre las tuve en la memoria, porque culminan las arpilleras y alguna addenda. Tras un paso en grises, continúan en 1963 los sacos en relieve. Entran después elementos figurativos. Y viene pronto el paréntesis respecto al público. A falta de espacio, apenas añadiré que los ochenta se hacen cada vez más pictóricos, mientras los noventa recuperan momentá-

neamente la objetualidad. Desembocaremos (2006), en un intenso colorido sujeto por entramado lineal sobre arpilleras que conservan sabores neodadaístas y cuyo letrismo provienen del etiquetaje de los sacos. Brillante final de quien reexamina su labor, sus muy valiosas aportaciones.

4 DE OCTUBRE DE 2007

## Galería Antonia Puyó: Pedro Castrortega. Sentir, pintar, sugerir

Hablamos, por supuesto, de pintura. Aunque Pedro Castrortega ponga la exposición bajo el palio del «Árbol de la Ciencia», el conocido título de Pío Baroja, y tampoco convenga romper las unidades estructurales con un prurito de precisiones, apunta hacia una clave óptica, dirigida al ojo. Ya conocemos a Castrortega en Zaragoza, donde ha expuesto anteriormente, la última vez —según creo— en 1997 y en la misma galería. Sabemos que su faceta literaria no se limita a impregnar los cuadros, sino que también ha producido libros de poemas y encuentra un quehacer propicio a la hora de ilustrarlos, como en el caso de su valiosa colaboración con Fernando Fernán Gómez. Pero no se debe olvidar que aludimos a dos lenguajes distintos, ambos específicos. El de la palabra hablada o escrita, más claro y, quiérase o no, con menos posibilidades expresivas, y el visual, más ambiguo —término sin ningún tinte peyorativo— por menos unívoco, con más amplio horizonte para trasladarnos sentimientos.

De lo anterior, de 1994, recuerdo la cita: «... Dejadme mirar / con las manos infinitas, / bajo la piel, / donde / el universo late, / y devora, / y huye.» Quizás porque «mirar con las manos» es una imagen de la síntesis. Sea como fuere, para volver a lo de hoy, cabe considerar su intensa oferta como más barroca, poblada por elementos activos. Pero una *Action painting* no ha de ser forzosamente abstracta. O no del todo. O apenas interesan ya las polaridades. Aquí, en lo expuesto, se admiten, desde luego, notas reconocibles, en ocasiones muy expresas, como las caras de *Sobre el Árbol de la Ciencia* o *Sobre la mirada*. En estas, la forma central recuerda una especie de copa, como en la naturaleza o en la mesa, que no supone la única apariencia de contenedor, como si arropase frutos o flores. Muchas piezas, con desarrollo cruciforme, sugieren humanoides e incluso culminan en manos o cabezas, de hombre o de ave. Véanse las series «Naves» y «Quimeras».

En la factura se impone la libertad. Los fondos traen la mancha más fluida, y pronto movimientos como zarcillos lineales y brochazos o arrastres más densos en materia. El bloque principal, que confiere sustancia o pesantez, resalta en claroscuro y colorido sobre el campo base. Allí se hallan los últimos impactos de color en los círculos y ovoides. Pese a las transparencias, en particular con los blancos, la profundidad, si se entiende como perspectiva, no domina el conjunto. Sin que ignore sensaciones aéreas. Claro que lo que existe «existe en». Un protagonismo rico en sugerencias, con resonancias surreales, de ensueño, vive en un mundo lírico, complejo y hasta contradictorio, muy plurívoco, abierto a interpretaciones precisamente por su pictorialidad.

1 DE NOVIEMBRE DE 2007

## La Lonja: Cano, José Luis. «Diálogo de sordos»

... Y decidió quedarse en Zaragoza. Es cierto y es una suerte que sea cierto. Ya conocen a José Luis Cano. Incluso los alejados de las exposiciones ha visto —leído— sus tiras cómicas en *Heraldo de Aragón* o sus trabajos como ilustrador. En otra circunstancia, en los ochenta, escribí que lo tenemos tan cerca que al crítico se le mezclan las opiniones de ayer con las de este momento. Entonces era ya inevitable recordar los acontecimientos vividos en común. Bien sabemos que fue uno de los fundadores del Azuda-40, importante grupo generacional. Luego pasa al Colectivo Plástico de Zaragoza. Decirlo forma parte de un escrúpulo informativo. Porque ni el mensajero desea convertirse en mensaje, ni encerrarse en los datos.

*Del pintar y el escribir*

Por otra parte, el trayecto que nos propone no constituye —y así lo advierte— una antológica de toda su carrera, iniciada en 1970. Se trata, además, de una muestra de pintura que deja aparte otras facetas de carácter gráfico o literario. O no. Cabe pensar que están implícitas en los cuadros. Lo que nos introduce en una de sus principales preocupaciones. En el artículo introductorio de un excelente catálogo, Ignacio Izuzquiza maneja con tino las palabras *pentimento* —término italiano que traduce por ‘arrepentimiento’ o ‘reelaboración’— y *palimpsesto*, relativo a los códices que se raspaban para escribir de nuevo, con el que se habla de reescritura o sobreimpresión. Con el primero se subraya la meditada insistencia que supone terminar una obra años más tarde de su comienzo (*Ars longa*, 1983-2005, o *El pozo de San Lázaro*, 1984-2004). En cuanto a la superposición de textos o caligrafías se erige en una de las características principales.

*Convivencia de lenguajes*

Lo visual se considera un lenguaje de suyo distinto a lo escrito. Pero nada se opone a su convivencia. De hecho el cómic ha sido un campo abonado para ella, del que no pocos hallazgos pasaron a la pintura, sobre todo del pop. Y no digamos de Cano. Cierro que en pureza la palabra es más clara —quiero decir más precisa— y la imagen más ambigua, más rica o abierta. Parece como si algunos artistas reivindicasen el derecho a expresarse en un terreno literario, en desacuerdo con otras interpretaciones literarias. Pero creo que el caso de Cano es diferente. Compatibiliza los dos registros, aunque su preferencia se incline por las imágenes, hasta el punto de que muchas de sus palabras —todas incluso— actúan como imágenes. Él afirma que dibuja en sus libros y escribe en sus cuadros. Y habla del arte de pintar con palabras. Simón Marchán distingue así el signo lingüístico del artístico. El segundo —dice— se diferencia, entre otras cosas, por su autorreflexión, ambigüedad, polisemia, liberación del automatismo del lenguaje o violación de convenciones y códigos. Véase en que, medida conviene a nuestro Cano.

*El mundo de la cultura*

Que Cano sea tan múltiple, tan plurívoco, y polifacético avala su pertenencia prioritaria a lo visual. Pero, como los llamados artistas de ayer, no renuncia al humanismo de la cultura. A ella se refería Leonardo al decir que «la pintura es una cosa mental» o Miguel Ángel que «se esculpe con los sesos». Con ellos realiza Cano. No le serán ajenos los guiños intelectuales, en un juego de idiomas y términos digno de Umberto Eco. O como en las contraposiciones propias del irónico título de los «Diálogos de sordos». Une así a Leonardo y Bernard Shaw, Aristóteles y Pascal, Duchamp y Beuys, por ejemplo; pero también tradición y modernidad, Oriente y Occidente. En una correspondencia de niveles, la fluidez de la obra nos remite a la de significados. Como las transparencias, para seguir el juego de palabras, insinúan sugerencias.

*En torno a los «Diálogos»*

Antes de llegar a los dobles protagonistas comenzábamos el camino con un *Horario de fugas* que ya señala sucesivos cambios del pintor. El primer tramo, en el que están las «musas», resulta más sobrio, mientras que en el siguiente se amplía y hasta desata el colorido, como en el *Homenaje a IHF*. Los «animales» recogen un tramo que vimos (1999). Porque lo previo, por decirlo así, suma más de 30 obras, mientras que más de otras 40 se hallan entre lo que llamaríamos nuevo, en lo que precisamente se inscriben los «Diálogos», así como las serigrafías de «Ranillas». Entre las piezas de 2007 se sitúan *El perro de Goya* y el *Homenaje zaragozano a Aldo Manuzio*. Que encarnan las dos culturas en concurso: visual y literaria. Las dos se encuentran tan a gusto juntas y en la Lonja.

22 DE NOVIEMBRE DE 2007

Cajalón: «Los orensanz de Orensanz».

Antológica de Ángel Orensanz

El título elegido, «Los orensanz de Orensanz» indica, por un lado, que se trata de una selección a partir de las obras que el propio artista conserva, a diferencia de las que han ido a destinos varios y, por supuesto, de las monumentales de carácter público. Y puede aludir, por otro, a la heterogeneidad característica en quien gusta de diferentes procedimientos y sustratos, así como de enfoques dispares. Respecto al primer punto recordaríamos que sus autores suelen reservarse piezas significativas, a modo de testigos. Pero plantea una problemática difícil para el comisario, puesto que este ha de mantener criterios restrictivos, a los que, como norma, suelen oponerse los protagonistas, enamorados de todas sus realizaciones y más de las que aún conservan. Creo que el responsable en este caso, Jesús Pedro Lorente, soluciona bien esa dificultad y otras de la muestra. Su texto del catálogo es, además, valioso y útil para los visitantes.

### *Sobre la pluralidad de la exposición*

Respecto a este punto, el temperamento y curso creativo de Ángel Orensanz (Larúés, Huesca, 1941), veterano luchador de nuestro arte y trotamundos incansable, se prestan a ofrecer posibilidades múltiples. Materializadas por sus esculturas, dibujos —siempre tienen especial importancia para quienes usan del volumen—, óleos e incluso fotografías, instalaciones y otros medios. Se comprobará en el recorrido, que arranca de un *Esquiador* con hierros soldados, de vocación monumental, para ir, a la izquierda, hacia la zona con procedimientos sobre papel (lápiz, tinta, mixta, emulsión, carbón, pastel, acrílico, *gouache* o acuarela). A la derecha, en cambio, se impone la talla en madera, a la que acompaña un bronce. Mientras el pasillo hacia el fondo, que abren dos mimbres de cierto sabor etnológico, sigue con óleos, para ir a la sala principal, dominio de la escultura. Con algunas cosas más. Hallaremos allí desde escayola, terracota, porcelana y cristal, hasta hierro, bronce y otros metales, sin que de ello se excluya el alambre. Todo un repertorio.

### *Formación y bases*

He seguido la trayectoria de Orensanz desde el comienzo, así como las publicaciones, críticas o no, que le afectan. Ahora me remontaría al *Diccionario antológico de artistas aragoneses* que, si bien publicado algo más tarde, llegaba hasta 1978. El artículo sobre Orensanz lo firma Luis García Bandrés, que nos habla de su formación en Barcelona (La Lonja y San Jorge) y luego en París con Etienne Martin y César. También aborda sus numerosos viajes y se refiere a realizaciones públicas para edificios, exteriores, jardines o autopistas. Llega hasta sus logros de índole *ambiental*. Por tal término me remontaría al libro trilingüe de Luis Romero publicado en Londres (1973) que se subtitula *Environmental Sculpture*. Por supuesto, del entorno. Defiende un arte social y una rehumanización de la técnica. Pero no procede, en este contexto, entrar en la teoría de Gadamer. Más que al interesante problema la interpretación artística —o representación— que lleva a la presentación de la realidad —presencia—, me limitaré a la sencilla y feliz pista que aporta Juan Domínguez Lasierra: Orensanz busca añadir razones a la naturaleza, dialogar y reflexionar con ella.

### *Desarrollo en el tiempo*

Sea como fuere, no se pretende agotar el campo teórico que entraña la fecundidad y facundia de Orensanz. Ni los pormenores de su extensa bibliografía, aunque tampoco los desdeñe. Pero conviene volver sobre lo expuesto con un orden cronológico. Con este, los dibujos y los óleos, que dejan clara la veta expresionista por argumentos y factura, libres y gestuales, se sitúan todos en los noventa o dosmiles. Lo más antiguo en bulto redondo es *Mar y Tierra* de 1961, el mismo año de los relieves que unen populismo de la época y vanguardia. Solo citaré *Atlantes* que evoca a Jacinto Verdaguer. En los setenta se entrecruzan aspectos filiformes (de alambres o perfiles metálicos, pero igualmente mimbres) y los tubos seccionados y modulados, tal vez lo más conocido de su arte público. Esa década suma un expresivo bronce y cerámica o



afines. Tras un breve paréntesis, los noventa se pueblan con nuevos bronce. Mientras el cristal de Murano corresponde ya a 2007, y en los dos últimos años quedan las referencias a instalaciones y, con ellas, los intensos y vitales *Dinosaurios del espacio*. Se completa así una rica propuesta, multifacética y comprometida con su tiempo, como una lectura de nuestro mundo desde los avatares del arte contemporáneo.

24 DE ENERO DE 2008

## Palacio de Sástago: Mimmo Paladino. «Desde el eclipse»

Junto con Clemente, Chia, Cucchi o De Maria, Mimmo Paladino (Paduli, Benevento, 1948) se encuentra entre los artistas que, por excelencia, cabe citar como paradigma de la Transvanguardia en su cenit. Pero cuando se habla, en nuestro milenio ya, del movimiento posmoderno, dentro del que situaríamos ese bloque —promovido por el crítico Achille Bonito Oliva— procede hacer algunas precisiones, sin que ello empañe la categoría del artista que ahora expone. Aunque el fenómeno más bien implica un conjunto de posibilidades que un espacio temporal definido, conviene que conste la prevención de bastantes sectores respecto a las pretensiones posmodernas de abarcar todo lo posterior a la modernidad, superada esta —sin olvidar la alternativa de reescribirla—, con lo que comprendería prácticamente hasta el fin de la centuria o incluso hasta hoy. Mientras que no pocos consideran que fue rebasada a su vez por una posposmodernidad.

Desde distinto ángulo, un texto de Bonito Oliva alude en 1979 a una nueva subjetividad. Y la relaciona con la vuelta al cuadro y a la escultura. Afirma que en la embriaguez política de los años sesenta había conducido al arte hasta una imposibilidad de expresión, mientras que entonces, por el contrario, tal y como lo practicaban los artistas arriba mencionados, recupera el placer de la factura manual, sin eludir el valor del concepto. De Paladino en concreto dice que realiza una pintura de superficie, «como única profundidad posible». Así lo recoge también Fernando Castro Flórez, comisario con Miguel Marcos del evento, en el catálogo de Sástago. Y supongo que algo semejante apunta la «planitud radical» al comienzo de su artículo.

Puesto que es imposible resumir aquí al completo unas características de la Transvanguardia, insistiremos en algunas de las que asume Paladino, aparte de su gusto materializador, que confirman pinturas, bronce, cerámicas y litografías, y de la índole neoexpresionista. Tampoco es ajeno a propuestas lúdicas y hasta irónicas. Porque ofrece un balance de eclecticismo con posible aprovechamiento de cualquier dato histórico. Lo que permite recordar términos como citas, referencias o apropiaciones. Véase, por elegir solo una, la resonancia etrusca. Hasta detectaremos una especie de síntesis entre lo figurativo y lo abstracto que desestima la polémica entre ambos polos y admite su coexistencia. Claro que la muestra no se dispone en orden cronológico que facilite un estudio de etapas. Abarca, además, los años noventa y dos mil, no los ochenta, aunque creo recordar una pieza de 1989, que no he sabido hallar luego en catálogo. Pero lo que hay, de casi dos décadas, traza un panorama de alto nivel, gran fuerza y enormemente representativo.

24 DE ENERO DE 2008

## Colegio de Arquitectos de Aragón: Edrix Cruzado. «Resortes de pintura sobre el olvido»

Con pocos elementos, a través del contraste entre un fondo monocromo (también blanco o negro) y adendas de madera o cañas, Edrix Cruzado ofrece una elegante sencillez. Que, sin embargo, no entraña conceptos minimalistas, puesto que no le adjudicaríamos mínimos emocionales ni de contenido. La trayectoria de Edrix, nacida en Puerto Rico y con bastante tiempo ya de residencia aquí, atraviesa tendencias que van de lo expresivo a lo geométrico; pero en las últimas etapas parece preferir las que se apoyan en el *objet trouvé*, de acuerdo con las pequeñas piezas que incluía en su muestra anterior. Sustituye estas, ahora, por componentes previos de origen vegetal.

Las presencias objetuales siempre tienen un eco dadaísta que trae a la memoria la anárquica y fecunda teoría de Magritte, al que acaso malinterpreto con una de esas asociaciones arbitrarias que nunca faltan en la crítica. Según el artista belga el representante y lo representado han de ser de la misma naturaleza, porque, de lo contrario, nada representaría el primero. Lo cierto es que con Edrix se cumple la solicitud. Véanse títulos como *Ramas atadas* o *Sombra del bambú*, aunque también los elija formales o alusivos a la música, con su gusto por las sinestesias. Paralelo al aura de sensualidad que ya se apuntaban otras veces y que campea en no pocos cuadros y en los montajes. Propuestas muy adecuadas, por cierto, al espacio disponible. Se completa así un conjunto de apariencia simple, de rotunda visualidad y peso en las ideas.

7 DE FEBRERO DE 2008

## Sala Juana Francés: Charo Pradas. Impresiones y expresiones

Expresiva, sensible, fluida reflexión, la de Charo Pradas. Sus marañas de trazos curvos siempre tuvieron algo de espiral que lleva hacia dentro. Lo veremos aún en los originales sobre papel, mientras que las telas, de las que no han desaparecido las formas circulares, parecen preferir una materia de aspecto acuoso en la que ha de considerarse el color, los tonos rosados o térreos que ahora dominan. Con ambos bloques podríamos hablar de abstracto, porque, si bien conviene más al primero, en el que es más difícil atribuir orígenes o semejanzas, para el término importa poco que la realidad haya sido no el punto de partida. O que descubramos o no cosas, puesto que el fenómeno psicológico de reconocimiento puede darse con independencia de lo que el artista quiso o de lo que una mayoría de interpretantes afirmen.

Si consideramos las etapas de Charo Pradas (Hoz de la Vieja, Teruel, 1960), ya en los ochenta sus planteamientos superracionales admitía equiparaciones con lo microscópico que, como lo macroscópico, tantas veces se invocan en los abstractos, o con seres vivos más estructurados. Luego, durante los noventa, Enrique Juncosa alude

a «un proceso de abstractización» que los convirtió en «ojos, espirales o dianas». Para lo de hoy, en fin, un eficacísimo texto de Alejandro Ratia nos informa de que en lugar de microorganismos hallamos «pequeños mundos autónomos». En un cuadro habitan varios temas —nos explica— aunque se superpongan sin confundirse. Por mi parte pienso que en Charo Pradas se suceden y hasta conviven distintos grados o modalidades de abstracción. Aunque en un plano teórico quepa postular que «no hay arte abstracto» (Picasso), como acertadamente se recoge, y también que «la representación resulta imposible» (Magritte), porque tendría que pertenecer a la misma naturaleza de lo que se representa.

Todo ello no debe empañar las coordenadas particulares e irrepetibles de Charo Pradas. Tampoco sus referencias, notas que no suelen faltar en quienes arrancan en una época apropiacionista. Comenté la dinámica del futurismo, por ejemplo, en una crítica de 1998. Y para sus desarrollos circulares no olvidaremos la tendencia órfica que, además, sirvió de puente entre la geometría y la expresión. Al eco de las nuevas abstracciones añadiríamos hoy el impresionismo abstracto, que se apoya en las características —luz y colorido— del sitio en que se inspira. Aquí, un Albarracín del que hay cita explícita. Sin incompatibilidad con el expresionismo abstracto, según avala una factura con *dripping*, manchas y escurridos. Como aseguraba Pollock los cuadros tienen vida propia, exigen el camino que ha de seguirse al pintarlos, para que se establezca «un estado de pura armonía».

28 DE FEBRERO DE 2008

## Casa de los Morlanes: Miguel Ángel Domínguez. «Vestigios naturales»

Reconocidas afinidades tientan al crítico para atribuir cualquier objetualidad a influjos dadaístas, que son, al fin y al cabo, los más significativos y rompedores. Sobre lo que hemos de volver. Pero en este caso conviene considerar que su problemática ofrece un carácter complejo. Lo que se extiende a la exposición en conjunto, muy bien montada, con certero uso de la luz, excelentes encuadres y respuestas entre las piezas exentas y las adosadas al muro. El espacio compartimentado y el aire histórico de Morlanes contribuyen a una sugerencia mágica, de índole casi ancestral, a la vez que reflexiva y renovadora. Colaboran a ello los colores dominantes de espectro terroso, además del blanco, así como las texturas y el envejecimiento de los restos que entran en las composiciones. Datos nada extraños en la trayectoria de su autor.

*Siempre inquieto y atento a calidades*

Ya conocemos a Miguel Ángel Domínguez (Zaragoza, 1955), miembro fundador del Grupo Algarada —al que presenté en 1974—, uno de los más activos de nuestra vanguardia de los setenta. Mantiene Miguel Ángel una actividad continuada; pero creo que su última individual en Zaragoza data de 1999, aunque haya expuesto después en otras localidades aragonesas. No me remontaré a fechas muy remotas, por

más que en 1979 el planeamiento de *La madriguera* anticipase lo de hoy en cuanto a paisaje que no tanto se describe como se recrea. Ya en 1997 presentaba una especie de itinerario, sobre el que advertí que no se debía equivocar con aspectos representativos, puesto que la referencia de sitios concretos no funcionaba a través de pormenores similares, sino por medio de una materia originaria del lugar al que se alude. Tampoco, pese a concomitancias con el Dubuffet anarquitecto del suelo, era de suyo paisaje informalista. En 1998 explica Pedro Pablo Azpeitia que «un paisaje... se considera tal más por la presencia del individuo que por otras cuestiones». Y Miguel Ángel queda inmerso en él, actúa dentro.

#### *El profundo campo de la objetualidad*

Procede, sin duda, retomar la precitada importancia del objetualismo. Basado en la apropiación de cosas o fragmentos preexistentes, casi todos los teóricos reconocen (Simón Marchán, por ejemplo) que arranca de Duchamp y que en su desarrollo incluye variantes como el *collage* y ensamblaje, *ready made*, *objet trouvé* y *Merz*. No desdeñamos distintas interpretaciones (lo que sería, desde luego, legítimo); pero no resulta equiparable la metafísica de un Chirico, a menos que se equivoque la representación con la presentación, cuando la diferencia es clave. Y la pintura metafísica representa. En descargo de algunos comentarios debo decir que, para la obra de Miguel Ángel, el aura de misterio pudiera acercar ambas opciones. Pero sería más preciso para sus materiales invocar el *objet trouvé*, aunque sin pérdida, con frecuencia, de una individualidad reconocible. Utiliza, desde luego, cosas o partes de ellas, como residuos que halla en los contenedores, en la calle o en la naturaleza. Estaban erosionadas ya o envejecen en manos del artista. Que luego las une, las retoca o las pinta y les da sentido.

#### *Coherencia de medios*

Aunque no solo, hablábamos más bien de las esculturas. Con las que ir desde el hierro y madera visibles, hasta la serie blanca, con algunos magníficos juegos de sombras, para desembocar en la sala monográfica. Pero la propuesta es unitaria con los cuadros. Porque a estos se aplica muy especialmente una materialidad de acuerdo con la referencia. De hecho, la estela Albarracín (que une con lo que Miguel Ángel ha llevado allí) alude a un sitio, y sus tonos, sus tierras rojizas, rosáceas o almagres, protagonizan las pinturas. En las que introduce ahora cierto criterio de orden que sujeta la libre acción de las manchas, gestos, escurridos y calidades de materia, mientras conviven con signos como las cruces. Véase también la cita de un pueblo concreto, el paterino, con intenso impacto emotivo.

Aunque lo suyo sea bien suyo, inconfundible, si alguien piensa en ecos de Tàpies (todos tienen su santoral y tampoco sería mal maestro) recuérdese lo que este adeuda al neodadaísmo. Por su parte, Miguel Ángel, cuyos definidos estilemas no se cuestionan, rescata de manera deliberada algún nombre del *nouveau réalisme* francés, como en los títulos *Elbira* con sus cráneos de animales. Claro que anda por sus propios pasos y así llega hasta lo de ahora. La dicción de Miguel Ángel Domínguez es rica y refinada.

Muy pictórica para quien tanto gusta, sin embargo, de lo exento. Quizás por eso ofrece la síntesis, junto a los libros-objeto, de los volúmenes pequeños y las fotografías intervenidas. Un hallazgo más.

29 DE SEPTIEMBRE DE 2011

## Sala Goya, UNED de Barbastro: Los «somontanos» de Fernando Alvira

La exposición que Fernando Alvira Banzo presenta en la UNED de Barbastro asume, como el título sugiere, un elemento temático. Pero bien sabe su propio autor que la descriptiva no lo es todo en el mundo de la pintura, donde se ha de valorar tanto lo que se dice como el modo de decirlo, es decir, los procedimientos y sus pautas de uso. En el ajuste de los distintos niveles —de concepto, argumentales y técnicos— reside precisamente la calidad de una obra. En este caso, propuesto como una pequeña antología, puesto que incluye datas desde 1968 hasta el momento actual, hay un sólido concepto, con aportaciones de gran interés, que desarrolla a través de no poca variedad de medios y facturas, entre las que incluye grados de toque y hasta de colorido. Ambos marchan, en general, hacia más libre y más intenso.

También hay un panorama abierto de concepciones, que refleja la polifacética personalidad de Fernando Alvira: pintor, crítico, profesor, académico y gestor cultural, entre otras cosas. Pero ahora, en un espacio breve, no aludiré a los ecos de estilísticas históricas, con todo un progreso de lo impresionista y sus efectos instantáneos al expresionismo con su impacto emotivo. Solamente me detendré, a manera de ejemplo, en una propuesta reciente que me atrae por su modernidad. Me refiero a lo que llama «paisajes viajados». Lo remitiría al término *aerial art* que en una de sus acepciones designa el arte que traduce la nueva perspectiva proporcionada por el viaje aéreo, como el de un avión. Podríamos llamarlo *car art*. Además de nuevos puntos de vista implica un cambio en la rapidez de percepción. Nuevo hallazgo de tan rica y valiosa trayectoria.

13 DE OCTUBRE DE 2011

## Torreón Fortea: Paco Lafarga. «Instante-alambre»

Vivimos tiempos de realismo, quizás como tardía reacción a la no siempre fácil lectura de lo llamado moderno para personas poco avezadas en las artes visuales. De modo que bastantes creativos, entre los que se encuentra Paco Lafarga, se inclinan hoy por imágenes muy reconocibles y por presentarlas con un rigor de forma en el que influyen, sin duda, las nuevas tecnologías de la imagen, a partir de las fotográficas. De lo que se deduce un camino hacia el fotorrealismo. Pero el espectro de la tendencia es amplio. Va de lo cotidiano a lo mágico o poético, de lo super a lo supra, es decir, de la meticulosa fidelidad a los guiños de la fantasía. Algo de tan varia oferta encontraremos en lo que Lafarga expone, siempre dentro de clave realista.

Los diversos motivos, con preferencia por los humanos, aunque hallemos algún paisaje, como *Anochecer*, sin contar con varios escenarios donde se sitúan los protagonistas, corren parejas a distintas facturas, más precisas o más sueltas, y hasta a modalidades de planteamiento e intencionalidad. Claro que siempre cuenta mucho el dibujo, que define y organiza. En carboncillo y lápiz sobre tabla cursa el díptico *Hueco-drama* (2008) que es lo más antiguo junto con *Manos*, así como *De caricias inacabadas* con su tema ambiguo. El primero, que tanto impresiona por lo que afecta al personaje y quiero ver con una actitud solidaria, me recuerda a un Lucian Freud en la etapa hiper, cuando el artista germano-británico practicaba un detallismo de impacto casi alucinante. Se acerca también la técnica mixta de los ojos en primer plano.

El resto son óleos y creo que la mayoría con descriptivas familiares, entre las que supongo se halla el bloque de *Piscina* que ha tenido un curioso acomodo monográfico en la sala inferior. Las propuestas parecen ir aceptando notas algo impresionistas, más luminosas, con más color y de toque más abierto. Este siempre afecta más a los fondos o a los aspectos complementarios, como telas, mientras que los cuerpos y, sobre todo, los rostros se mantienen rigurosamente sujetos. Hay un par de piezas inacabadas, de las cuales *Déjeuner sur l'herbe* parece más intensa y libre. Las desigualdades del conjunto, en cualquier caso, se homogeneizan por un concepto común, por un modo de entender la pintura. Y por un honesto, trabajado y sólido hacer.

27 DE OCTUBRE DE 2011

## Galería A del Arte: Natalio Bayo. «Recuento»

Hace algún tiempo ya —y así lo he comentado en ocasiones— pienso que las distintas instancias culturales, de gestores a teóricos, no hemos sabido enfocar y valorar debidamente a los artistas que, como Natalio Bayo, se afianzan entre nosotros a partir de los setenta. Década en la que, a diferencia de otros ámbitos, culmina la vanguardia aragonesa. Ni siquiera han contado con un reconocimiento tópico como los pioneros de Pórtico. Sin embargo, en los setenta se alcanza aquí el cenit de la modernidad, desde una actitud política y comprometida en los comienzos —a la que no fue ajeno Natalio y de la que aprecio aún poso considerable— ligada con frecuencia a lo figurativo, hasta otra, en un segundo bloque, con límites en el reduccionismo, el minimal o bien en aspectos conceptuales y del soporte-superficie.

Desde fechas anteriores los grupos desempeñaron un gran papel. Y es sabido que Natalio participó en el Azuda-40, iniciado en 1972, junto con Baqué Calvo, Blanco, Cano, Dolader, Fortún, Giralt y Lasala, pintores con muy diversos planteamientos y posterior evolución. Creo que el recuerdo procede por su importancia y porque en la muestra actual Natalio vuelve los ojos hacia el pasado. Con lo que llama «Recuento», como pudo decir repaso y hasta memoria, aunque no lo haga desde un peligroso —cuando falso— historicismo. Claro que su obra es argumen-

tal y atenta a la descriptiva, por lo que revisa con especial atención la temática, sin excluir, ni mucho menos, la materialización y sus modalidades, puesto que se trata de señor profesional de la pintura, al que no le importa reconocer una seria práctica de ilustrador.

En los motivos se impone la figura humana, con preferencia la femenina, y en las cabezas el perfil a lo florentino. Se unen los guerreros, entre los que incluiré las imágenes de San Jorge que, como patrono, ratifica la preocupación por la Comunidad. Al capítulo humano añadiría el par de escenas orientales, como eco fantaseado de las estampas *ukiyo-e*. O referencias a los sentidos. Pero tampoco faltan animales, como las palomas —que quizás aludan todavía a la de la paz— o el caballo psicopompo que conduce las almas de los muertos. En conjunto confirma el dominio del dibujo, aunque también cuente el impacto de un intenso y opulento colorido, casi heráldico. Adjetivo que se acopla con el carácter de una iconografía con resonancias renacentistas. Se rinde expreso homenaje a los rotundos azules, rojos, verdes o amarillos. Siempre sin perjuicio de la forma delimitada que campea sobre los toques, plumosos o abiertos y libres. Son muchos, en fin, los recursos de su pintura.

8 DE DICIEMBRE DE 2011

## Países y pintura: Trayecto de una experta acuarelista

Como Aurora Charlo hace en esta exposición, el arte ha utilizado con frecuencia la idea del viaje, que le permite presentar imágenes o características sucesivas. De famoso ejemplo podría servir el título propuesto para la VII Documenta de Kassel: «En donde nuestro héroe, después de un largo y cansado viaje a través de valles siniestros y oscuras selvas, llega finalmente al Jardín Inglés y a la puerta de un espléndido palacio». Sin equiparar circunstancias, nuestra heroína, líder en el dominio de la acuarela, se mueve desde las brumas septentrionales hasta la luz del mediodía. Sabido es que el término *viaje* es rico en contenidos y admite tanto el desplazamiento del cuerpo como el del alma. Una búsqueda se asocia con el trayecto recorrido. Por lo que investigar o profundizar, también en una técnica, son equivalentes simbólicos de una travesía.

### *Viaje geográfico, viaje iniciático*

Cabe hablar de una marcha física o de una literalmente metafísica. Y parece igualmente legítimo referirse al perfeccionamiento en el arte o en cualquiera de sus medios. Aquí, en la acuarela. Claro que, sin estar exento de valores espirituales, como los de quien admira la naturaleza, en lo que Aurora Charlo nos propone dominan factores geográficos, con un trayecto material. Visita Escocia, Inglaterra, Chequia, los Pirineos, los Monegros y Andalucía. Una marcha visual hacia la luz brillante, a la que llega tras el paso, en las montañas, por los bosques fecundos, envolventes y silenciosos.

*El difícil trabajo del agua*

Aludimos, por encima de los mares, ríos o torrentes representados, a la pintura al agua con que se representan. Un procedimiento sutil, nada menor, mucho más difícil de lo que suele admitirse, si atendemos a las imposibles correcciones. Lo trabaja Aurora Charlo con enorme limpieza y preferencia por un colorido neutro, de grises —si frío— y ocres o terrosos —cuando cálido—. No falta un amplio espectro de azules. Pero, por lo general, las notas más vivaces, como las de rojos, por ejemplo, se limitan a toques sueltos, casi a modo de acentos. No hay que olvidar sus blancos. Nos demuestran que en la acuarela no es forzoso limitarlos a las reservas y es oportuno añadir transparencias y hasta grumos. Crecen así las opciones de luminosidad.

*De luces y lugares*

Cada sitio, urbano o rústico, entraña su propia luz y sus particulares gamas. Bien lo explica Antón Castro al presentar la muestra en su catálogo. Porque en ella se nos ofrecen impresiones directamente obtenidas del natural. Comentaba hace poco que impresionismo y expresionismo no son incompatibles. Pero aquí se impone el primero, incluso con notas estacionales, horarias o atmosféricas. Véanse los apuntes de nieve o títulos como «Niebla en el lago Loggan» o «Anochece en los Monegros». Tampoco se descarta, ni mucho menos, el sentimiento, que encuentra más directa expresión en elementos venidos del abstracto (por cierto, resultan más abstractos los formatos grandes que los menores) como la mancha libre o el gesto. Además, la mancha puede crear distancia, unos escurridos convertirse en troncos de árbol o, por el contrario, el primer término de una playa pedregosa constituir un aspecto informal.

He permanecido, en fin, largo rato frente a un cuadro apenas descriptivo, *Cumbres VI*, que une el correr del agua con pequeños grumos y gestos espontáneos. Un canto a la libertad pictórica.

19 DE ENERO DE 2012

## Torreón Fortea: Alonso Márquez. «Mínimos»

Hace casi diez años que no veía una exposición de Alonso Márquez; pero estoy familiarizado con sus múltiples y, en cuanto a obras mayores, recuerdo lo anterior y sus estilemas no eran muy distintos. Al comentarlo entonces, por cierto, decía que recordaba, con características propias, las alargadas figuras del suizo Alberto Giacometti, respecto al que recogí algunas citas de Werner Hofmann muy válidas para el artista que nos ocupa, como «su mundo tiene forma de laberinto» o «su espacio es cobijo de los enigmas». Y no me parece casual que Alonso Márquez aluda aún al laberinto, donde afirma que ha de construir su casa, o a un *Dédalo* cuyas alas son la única manera, salvo la poética imaginativa, para escapar de nuestro vario y enrevesado universo. En él, los delgados y casi filiformes personajes rozan las fronteras de la corporalidad física. Mientras en su realización ofrecen materia y aspecto metálico. Al bronce base se unen notas complementarias de cobre, hierro, acero y otros metales que pueden constituir el espacio y marcar límites indiscernibles. Y hasta misteriosos.



Conviene volver aquí sobre la medida en que la escultura es un volumen en el espacio, aunque los agonistas parezcan ahora tan descarnados en su delgadez, y el medio en que se mueven se mezcle hasta tal punto con el entorno que no permita atribuirle fácilmente diferencias. Y aunque la dominante de bulto redondo conviva con la abundancia de piezas adosadas al muro y hasta con fondos digamos pictóricos, a veces obtenidos por las calidades metálicas. Su rica ambivalencia admite apuntes urbanos sin olvido de una lírica natural y simbólica, detectable en su *Lluvia* con nubes y escaleras. Entre los mitos clásicos se sitúan *Dédalo*, artífice del laberinto, padre de las artes plásticas, y *Dafne*, la doncella que, perseguida por Apolo, pediría auxilio a Zeus, que la convirtió en laurel, tema que se presta a las raíces-filamentos y a los brazos-ramas. El hilo responde cumplidamente, además, al gusto por las sensaciones movimiento, de camino (*Itinere*), de subida o de caída.

Hallaremos montajes complejos, verdaderas escenas, como Construir en el aire, o el damero de *Anónimos*, seres que, al mismo tiempo que mínimos, son impersonales, siempre en grupos de tres, no en parejas. Se contraponen a las figuras únicas ya citada como símbolos o al *Hada fractal*, título que bien pudiera cerrar estas líneas, puesto que alude, desde un personaje concreto, a lo que no admite más reglas que la apertura o la fragmentación.

9 DE FEBRERO DE 2012

## Museo Ibercaja Camón Aznar: Pilar Moré. «Retrospectiva, 1958-2012»

En determinados momentos el crítico establece unas prioridades. Y quien escribe piensa que una función en esta circunstancia es la de hacer balance de los valores y recorrido de los artistas aragoneses, al menos de los más destacados durante su período de trabajo. Lo dicho procede ante la exposición de Pilar Moré (Fraga, Huesca, 1940), una retrospectiva de 1958 a 2012, que por su propia naturaleza pediría un tratamiento cronológico, aunque este resulte en pormenor inasequible para el espacio de que disponemos.

Por otra parte, la comisaria, Desiré Orús, cuya profesionalidad y experta mirada quedan manifiestas, ha hecho un completo estudio en el catálogo, al que también responde el montaje. Con el que, sin romper la idea de autoría única, casi parece que estamos ante dos exposiciones. La primera, más variada y evolutiva, atenta a los motivos; la segunda, más rotunda y de mayor impacto por la síntesis formal y por el color. Pero, para referirse al comienzo, antes de proseguir, conviene recordar que Pilar Moré se ha formado en distintas etapas con Joaquina Zamora y en la Escuela de Artes. E incluso asistió al Estudio Goya. También, por su contacto con el Grupo Zaragoza con el que expuso, participó en el Estudio-Taller Libre de Grabado, que impulsaba Maite Ubide, otra de las artistas que quizás no ha recibido el reconocimiento que merece.

En los comienzos, al menos desde los sesenta en que le dediqué la primera crítica, se advierte un interés por el paisaje urbano, que veremos ahora en variantes vibradas con toque muy visible, junto a las más estructuradas. Comentaba entonces (1963) sus aspectos luminosos, con un considerable papel de los blancos, sin perjuicio del sentido de forma. Pero hallaremos también hoy factores expresivos que introduce en las vistas y en las figuras, como el autorretrato o distintas escenas. Llega pronto a la abstracción. Véase en los *collages*, procedimiento tan caro a las vanguardias, y en desarrollos con ceras y tintas.

Disminuye su actividad en los setenta, acaso por avatares personales. Y vuelve a crecer en los ochenta, con notas que calificaríamos de neofigurativas y, acorde con ello, vuelta a cierto género. Mientras el colorido permanece intenso, la factura libre se sujeta sin tardanza a organizaciones geométricas. Que en el paso hacia los noventa admiten curvas. Y también materiales de reciclaje, como los cartones ondulados o los que incorpora a esculturas recientes. Los últimos cuadros alcanzan el mejor equilibrio entre expresión y estructura. Junto a la cuadrícula se imponen los tondos, algunas veces la materia y casi siempre el color, como en los dramáticos contrastes de rojo y negro o en los profundos azules.

Una pintora de raza, en fin, que en su trayectoria nunca ha perdido la inquietud ni la limpia visualidad.

23 DE FEBRERO DE 2012

## Torreón Fortea: José Luis Tomás. «Palabras plenas-palabras hueras»

Estamos ante una muestra de las que suelen llamarse de obra reciente, puesto que todos sus cuadros corresponden a 2009 y 2010. Por otra parte, José Luis Tomás, diseñador y pintor, activo desde hace tiempo, que ya participaba con el Colectivo Plástico en nuestra vanguardia de los setenta, ha sido poco propenso a las exposiciones. Por lo que apenas cabe volver sobre las anteriores. Me referiré, sin embargo, a la que tal vez fuese la última aquí, la de 1993, ya que estuvo dedicada al alfabeto, tema fácil de relacionar con el de ahora. A fin de cuentas, los caracteres son signos, para los cuales Tomás dejó pronto el posible origen icónico y hasta la posibilidad cursiva, inclinándose por los esquemas regulares y por un profundo sentido visual. Compruébese en qué medida conducen a lo de hoy.

También las palabras se mueven en un orden convencional dentro del campo del lenguaje, si no apuramos otros puntos. En lo expuesto hallaremos un dominio geométrico, puesto que la mayoría de los términos se configuran con líneas rectas, unidas en ángulos rectos, sin rigidez alguna. Tomás se descubre, ajeno a cualquier pretensión, como un maestro para las contraposiciones. Ya el título confronta las voces (no me importa aludir al sonido, con lo que se insinúa una sinestesia) plenas y hueras. Esta serie de telas opone, desde luego, lo lleno a lo vacío. Y en otro aspecto, los esquemas formales al máximo interés por el color, sea este vibrado por pequeños toques regulares o más aéreo y libre.

Lo antagónico se hace compatible e incluso aliado para la coherencia. El concurso y no el choque preside la manifestación simultánea de un tema literario (palabras y conceptos) y una propuesta extremadamente pictórica. Los vocablos, de preferencia abstracta, hallan representaciones más o menos evidentes, más o menos legibles. Como su enfrentamiento, agudo o relativo. Podemos elegir algunos ejemplos, como *Parcialidad*, clara por contraste con el fondo, que se lee sin problemas, y *Justicia*, tenebrosa y que se sale del recuadro. O bien los matices para el dúo *Vicio-Virtud*; el más directo *Evolución* que *Regresión* y el más terminante, con formato doble, *Tolerancia* e *Intolerancia*, tan opuestas en color, tan agresivo este en la segunda.

El último desarrollo citado permite entrar, aunque muy por encima, en la manera con que el montaje colabora a las ideas. La *Verdad*, pongamos por caso, queda casi oculta, en el sitio menos accesible, mientras otra pieza (creo recordar que es *Utopía*) deja espacio libre a su lado, como si lo necesitase en el futuro. Toda la inteligente lucha o convergencia, en fin, ofrece un vencedor absoluto: la pintura. De la de José Luis Tomás escribí, hace años ya, que es cualquier cosa menos anodina. Debo insistir.

19 DE ABRIL DE 2012

## Cristina Remacha y Alfonso Ortiz Remacha

La muestra ofrece al crítico una oportunidad de reconocer —dentro de los balances sobre nuestro entorno que hoy tanto le preocupan— los méritos de un espacio expositivo, Decor-Art, que arranca de la tradición de Libros y continúa con seriedad y sentido un digno y valioso quehacer. En tal trayectoria encaja perfectamente la presencia de Cristina Remacha, miembro de una estirpe artística, acompañada ahora por su hijo, Alfonso Ortiz Remacha, este con esculturas, mientras Cristina se centra en el óleo, como en sus últimas propuestas públicas.

Respecto a lo anterior cabe advertir unas constantes que no impiden su progreso, como un fuerte dominio formal —quizás herencia de su gusto por el volumen— al que se ajusta el colorido con predominio de azules y sienas, sin perjuicio de ampliarlo cuando procede de acuerdo con la temática. Reafirma esta la práctica de alegorías. Con las cuales, como es sabido, se plantea un objeto, que bien puede concretarse en figura humana, para despertar el pensamiento de otro y, en especial, para materializar ideas inmateriales. En lo expuesto, siempre con categoría, se suman piezas de orden vegetal, algunas hojas y bastantes flores, de las cuales una longuilínea rosa ejemplifica con acierto el uso de texturas. Entre las que abundan los relieves matéricos y también las sensaciones líquidas. Estas acompañan a descriptivas como la tormenta y las de lugares como Venecia y el Ebro. O la del lago soñado, que abre el poblado universo onírico.

Varias notas utilizan dorados, como uno de los amaneceres, motivo temporal diurno, como los hay atmosféricos y estacionales. El talante intensamente visual del conjunto no relega su aporte ideológico. Véase *La amistad es como una cadena de oro* o *El Espíritu*. Un tanto distintas por su aspecto resultan *Ángeles y serafines* o *La chica de*

*las trenzas doradas. Astros*, por último, serviría para enlazar con el cómic expuesto, que confirma el excelente dibujo de Cristina. Donde la protagonista, Terry, defiende sus altos valores junto a un compañero extraterrestre. Y desaparece (continuará).

A su lado hallaremos las esculturas de Alfonso, del que no había visto obra hasta el momento. Por lo que desearía poder comentarla con detalle cuando proceda, puesto que aquí no ha tenido prioridad. Claro que su mitología, sus deidades antropomorfas, riman con el contexto. En los desarrollos predominan los verticales casi al modo de pilar, salvo el del bloque *Selene* y acaso el de *Afrodita*. Otros aluden a la columna y acentúan el eco griego. Como norma, prevalece la frontalidad, aunque veremos la curva y los perfiles opuestos de *Jano*, desde luego bifronte. Todo ello demuestra un sólido ejercicio escultórico. Y despierta un considerable interés actual y para el futuro.

26 DE ABRIL DE 2012

## Galería A del Arte: José Ramón Magallón Sicilia y Sylvia Pennings. «Entropía»

La exposición tiene verdadero interés y merece visitarla con detenimiento. Me refiero a la que José Ramón Magallón Sicilia y Sylvia Pennings ofrecen bajo el título «Entropía» que, por cierto, no identifico plenamente con lo expuesto, aunque comprenda la libertad para elegir epígrafes e incluso admita amplias dosis de arbitrariedad al hacerlo. Pero debo comentar el término. Si se toma en el sentido de la termodinámica, designa lo que sirve para evaluar la degradación de energía en un sistema. No creo que proceda limitarla a medida del desorden. Y tampoco encuentro a ninguno de los dos artistas desorganizado. Por otra parte, la entropía quizás nos aporte más en el aspecto sociológico, como incertidumbre sobre la naturaleza de un mensaje. Y las dos propuestas se calificarían de rigurosas, si bien libres.

Tales conceptos, acaso sugerentes, ayudan poco a ver, interpretar o disfrutar las obras. Pienso que cabría enfocarlas, en cambio, por contraposición y no por semejanza, a través de su temática y actitud respecto al dinamismo. Los acrílicos de Sylvia Pennings, por lo pronto, son paisajes. Nacida en Ámsterdam, trae quizás ecos holandeses de un territorio llano, húmedo y hasta anegado, en cuya planitud se inscriben perspectivas con el apoyo de árboles como únicos pobladores. Porque respiran tranquila, silenciosa y hasta melancólica soledad. Salvo por las penetraciones hacia el fondo, el movimiento lo proporciona la fluidez del agua con sus ondulaciones y reflejos. El colorido responde con verdes vegetales y azules del cielo. Más algún otro aporte frío y ocasionales notas diversas. Mientras el grado de representación varía. La suma traduce una fresca actitud pictórica, ágil, limpia y sensible.

Carezco de datos previos sobre ninguno de los dos; pero intuyo que ella ha podido atravesar una etapa no figurativa. Lo que serviría de nexo para referirse a José Ramón Magallón Sicilia. Que anda por sus propios caminos, puesto que es abstracto geométrico. Tampoco aquí el azar me parece elemento clave, al modo del dadaísmo. No detec-

to, en fin, «nuestra mágicamente propicia madre la casualidad». Se trata aquí de formas próximas a cuadriláteros o redondeadas que van por planos, tanto en telas como en papeles, aunque en estos se acentúa el efecto por ir con pegados. En general, se superponen sobre el fondo los antedichos motivos regulares y bandas paralelas —o viceversa— que aumentan las sensaciones dinámicas. Pueden añadirse pequeñas zonas aéreas. Recuerdan, en cierto modo, aquellas vanguardias llamadas generativas, porque sus elementos base generaban variaciones por movimiento, repetición o superposición. Aquí, con frecuencia veremos blancos, negros y grises; pero el color puede enriquecer los desarrollos. Su balance resulta inteligente, preciso y resuelto. Convence.

7 DE JUNIO DE 2012

La Prendería,  $B+B+B=3B$ :

Nada menos que quince creadores

Curiosa exposición, fuera de los moldes al uso, puesto que las aportaciones se presentan rodeadas de muy diversos objetos en un espacio atractivo y con un sistema poco convencional. Participan, por lo pronto, quince artistas, la mayoría muy conocidos y entre los que se cuentan algunos de los que más valoro dentro de sus respectivas generaciones. Conviven notables diferencias de tiempo. Como las hay de tendencia o de posible adscripción para las propuestas.

Sobre este punto recordaba mi ya viejo interés crítico por la teoría de los niveles. Con arreglo a la cual conviene repetir que los originales no se juzgan buenos o malos por su técnica, temática o intencionalidad, sino por la medida en que tales estratos responden y ajustan entre sí. Se confirmará con una muestra tan compleja, aunque su cuantía la haga inasequible al comentario individual.

Además, el local de la Prendería, que no es una sala de carácter común, cuelga una sola nota de cada expositor; pero a la vez permite que se puedan ver bastantes más de cada uno en cajas adjuntas, asequibles al público. Se trata de un considerable colectivo, siempre sobre papel y en formato reducido, que desarrolla con orientaciones y medios muy varios. Domina lo que entenderíamos como dibujo, en el que se hallan ejemplares con querencias escultóricas, como los de Lennie Bell o Rosa Gimeno, junto a otros que, sin desdeñarlas, cursan con primacía lineal (Pedro Tramullas) con con ejercicio más o menos preferente el color (Jorge Gay, Paco Simón o Paco Rallo). Lo de José (María José) Herrera viene en acuarela. Y lo de Abraín, con *collage*. El capítulo de grabado o estampación lo integran Germán Díez, José Luis Lomillos y Pedro José Sanz. El de fotografía, por último, Santiago García, Raúl Muñoz, Marco A. Sarto y Columna Villarroja. Valiosa suma, en fin. Quizá por eso el título, « $b+b+b=3b$ », tiene ese aire matemático, no exento de ironía. Lo bueno, tres veces bueno.



## Introducción

Jesús Pedro Lorente .....	9
---------------------------	---

## Reseñas escogidas 1962-2012

15.5.1962	Luis Berdejo en la Sala del Palacio Provincial .....	21
30.5.1962	I Bienal de Pintura, «Premio Zaragoza» .....	21
5.10.1962	José Beulas, en la Sala Libros .....	23
17.10.1962	Exposición de Arte Zaragozano Actual .....	24
21.11.1962	Martínez Novillo, en la Sala Libros .....	26
7.12.1962	Exposición monográfica sobre «Albarracín», de María Pilar Burges .....	26
13.12.1962	Forjas de Pablo Remacha en la Sala Baylo .....	27
22.12.1962	Exposición antológica de la Escuela de Madrid .....	27
16.4.1963	Pinturas murales de Alejandro Cañada en la Diputación Provincial .....	29
16.4.1963	XXVI Salón del Estudio Goya en el Centro Mercantil .....	30
7.5.1963	«Seis pintoras zaragozanas y una ceramista», en la Diputación Provincial .....	30
7.5.1963	II fase del ciclo «Seis pintoras zaragozanas y una ceramista», en la Diputación Provincial .....	31
7.6.1963	Alberto Pérez Piqueras, en la Diputación Provincial .....	32
10.7.1963	Ha sido clausurada la II Bienal de Pintura y Escultura .....	32
20.11.1963	Inauguración de la Galería de Arte Kalos .....	35
15.1.1964	Joven figuración en España. Sala del Palacio Provincial .....	36
20.1.1964	Lorenzo Utrilla expone en el Centro Mercantil .....	38
10.4.1964	En la Sala Libros, exposición de Agustín Redondela .....	38
3.5.1964	«XXV años de pintura aragonesa» en el Torreón de la Zuda .....	39
8.5.1964	IX exposición de la «Escuela de Zaragoza» en el Centro Mercantil .....	40
13.5.1964	El arte esquemático de Joan Miró. Exposición de litografías originales en la Galería Kalos .....	41
24.5.1964	Marcos Bustamante en la Galería Albiac .....	43
10.5.1964	Exposición pro Goya en la Diputación Provincial .....	43
2.10.1964	Exposición de Artistas Españoles Contemporáneos .....	44
10.10.1964	VII Certamen Juvenil de Arte .....	45
5.11.1964	En la Sala Libros, obra reciente de Álvaro Delgado .....	46
25.11.1964	Inauguración de la temporada en la Galería Kalos .....	47
29.11.1964	Grau Santos, en la Sala Libros .....	48
20.12.1964	Tres pintores del «Grupo Zaragoza», en el Centro Mercantil .....	49
14.1.1965	Entre nosotros Picasso. Ocho dibujos originales, en la Galería Kalos .....	50
14.1.1965	En la Diputación Provincial, exposición «Arte atención humana» .....	51
10.2.1965	Obra reciente de J. de Lecea. Su exposición abre, en la Sala Libros, la temporada «Bodas de plata» .....	52
18.2.1965	I Exposición del «Grupo Tierra» .....	53
3.3.1965	Obra reciente de Julia Dorado y poemas de José Antonio Rey. Exposición en la Sociedad Dante Alighieri .....	54
11.3.1965	Exposición de artistas zaragozanos .....	55
14.3.1965	Relieves cerámicos de Jordi Tortós .....	56
4.4.1965	Siete artistas catalanes. Exposición extraordinaria en la Sala Libros .....	57
22.4.1965	Arenas, Moré y Sevil, en la Diputación Provincial .....	58
7.5.1965	XII exposición del «Grupo Zaragoza» .....	59
11.5.1965	Un color caído del cielo. José Orús expone en la Diputación Provincial .....	60
13.5.1965	Pancho Cossío expone en la Sala Libros .....	61
23.5.1965	El «pop-art» de María Pilar Burges .....	62
31.10.1965	Luis García-Ochoa, en la Sala Libros .....	63
4.12.1965	La exposición de Vila Rufas .....	63
6.3.1966	Cuní o la investigación en cerámica .....	64
8.3.1966	Luz, color y mística en la pintura de Viola .....	65

22.3.1966	Originales de Antonio Clavé, en Galería Kalos .....	66
31.3.1966	Francisco Arias en la Sala Libros .....	67
31.3.1966	Galdeano expone en la Dante Alighieri .....	67
24.5.1966	«Estudio-Taller libre de Grabado Artístico» .....	68
26.5.1966	Salvador Dalí, por primera vez en Zaragoza. Exposición de grabados originales en Galería Kalos .....	69
8.6.1966	En la Diputación, grabado español contemporáneo .....	70
30.10.1966	Tàpies, en la Galería Kalos .....	71
5.11.1966	Virgilio Albiac expone en la Diputación Provincial .....	72
24.11.1966	Eduardo Vicente expone en la Sala Libros .....	73
13.12.1966	En el Centro Mercantil, XXVI exposición de Enrique de Vicente Paricio .....	74
11.1.1967	Alberto Duce, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada .....	75
3.2.1967	Arcadio Blasco expone en «Exclusivas López» .....	76
14.3.1967	Aransay expone en el Centro Mercantil .....	77
6.5.1967	Inauguración de la Sala Galdeano. Presenta una colección de cerámicas de Segú .....	77
9.5.1967	Molina-Sánchez, en la Sala Libros .....	78
28.5.1967	Hernández Pijuán, en la Sala Galdeano .....	79
31.5.1967	Lo que ha sido la IV Bial de Pintura y Escultura .....	80
6.10.1967	Exposición de Pedro Borja en la Caja de Ahorros de la Inmaculada .....	82
24.10.1967	La pintura lírica de Will Faber. Exposición en la Galería Galdeano .....	83
2.12.1967	Cuixart, el artista de las mil formas. Su exposición fue inaugurada ayer en la Sala Libros .....	84
20.12.1967	En la Galería Galdeano, cerámicas de Junquera .....	85
31.1.1968	Expone el grupo «Nueva Generación» .....	86
14.2.1968	José y José Ignacio Baqué exponen en la Diputación Provincial .....	87
7.3.1968	Juan Barjola, en la Sala Libros .....	88
8.3.1968	Joan Brodat: un ingenuista bien meditado .....	89
24.3.1968	Esculto-pinturas de Ignacio Yraola .....	90
18.4.1968	Amalia Avia expone en Galdeano .....	90
23.4.1968	El aragonés Salvador Victoria inaugura la Sala de Exposiciones N'Art .....	91
3.5.1968	En la Sala Galdeano, quince artistas contemporáneos .....	92
3.5.1968	Vidal Serrulla, en el Centro Mercantil .....	93
7.5.1968	José Lamiel expone en Libros .....	93
17.5.1968	El grupo «SYN» expone en Libros .....	94
23.5.1968	Julio Antonio Ortiz expone en Galdeano .....	95
3.5.1968	La obra impresionante de Lucio Muñoz .....	96
23.5.1968	Arrudi, Broto y Monclús, en la Diputación Provincial .....	97
16.10.1968	Maturén y su «Homenaje a Lucio Fontana» .....	98
25.10.1968	Maite Ubide y Julia Dorado exponen en Sepu .....	99
5.11.1968	El mundo mágico de Joan Miró. Exposición de originales en la Sala Libros .....	99
15.11.1968	Ricardo Macarrón, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada .....	101
16.11.1968	Marín Bosqued expone en la Sala Libros .....	101
13.12.1968	En Kalos, cerámicas de Teresa Jassa .....	102
21.12.1968	Dos exposiciones de escultura: Venancio Blanco, en la Sala Libros. Iñaki, en la Galería N'Art .....	103
27.12.1968	En Kalos, «Hombres ante la Aparición», dibujos y una escultura de Pablo Serrano .....	105
15.3.1969	Alfredo Alcaín y su «pop art» .....	106
15.3.1969	Grau Garriga y la renovación del tapiz .....	106
1.4.1969	En Kalos, pinturas y esmaltes de María Pilar Arenas .....	107
10.5.1969	Broto expone en la Galería Galdeano .....	108
21.5.1969	Exposición de poesía visual .....	109
24.5.1969	Pinturas recientes de Galdeano .....	110
1.5.1969	«Grandes maestros aragoneses del arte actual», en la sala de la Diputación .....	110
11.5.1969	Pascual Blanco expone en Kalos .....	111
10.7.1969	Exposición de Vicente Segrelles .....	112
18.9.1969	Glastra van Loon en la Galería N'Art .....	113
21.10.1969	Francisco San José expone en Libros .....	114
13.11.1969	Jean-Paul Brusset expone en Libros .....	115
16.11.1969	Paisajes de Juan Gimeno Guerri .....	115
6.12.1969	Jaime Muxart y la vuelta a la figuración .....	116
7.12.1969	Cecilio Almenara, en el Centro Mercantil .....	117
20.12.1969	Hierros de Gonzalvo, en la Sala Libros .....	118
22.1.1970	Paisajistas españoles .....	118
13.3.1970	García Ochoa expone en Libros .....	119
21.3.1970	Cano y Lavena exponen en la Sala Bayeu .....	120
8.5.1970	Miguel Marcos, en la Galería Naharro .....	121
26.5.1970	Hierros forjados de Fernando Gamundi .....	122
18.10.1970	I Premio San Jorge de Pintura .....	122



13.11.1970	Exposición doble de Gustavo Torner .....	124
24.11.1970	Iglesias Sanz, en el Centro Mercantil .....	125
17.12.1970	Cerámicas de Angelina Alós, en la Sala Gambrinus .....	125
22.12.1970	Dibujos y gouaches de Luis Sáez .....	126
29.12.1970	Obra gráfica contemporánea, en la Sala Libros .....	127
3.1.1971	Algunas notas sobre el Premio Félix Adelantado .....	127
14.1.1971	Natalio Bayo, en la Diputación Provincial .....	129
14.2.1971	Broto expone en la Sala Libros .....	130
9.3.1971	Exposición doble de José Luis Corral .....	131
16.3.1971	María Antonia Dans expone en Libros .....	132
20.3.1971	Antonio Suárez inaugura la nueva Galería Galdeano .....	133
25.3.1971	Manuel Villaseñor, dos exposiciones simultáneas .....	133
30.3.1971	Cerámicas de Galdeano, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada .....	134
28.4.1971	Yturalde: figuras imposibles y modulaciones del espacio .....	135
11.5.1971	Pilar Moré, en la Sala Gambrinus .....	136
25.5.1971	Dibujos de Millares en Galdeano .....	136
8.5.1971	II Premio San Jorge de pintura .....	137
3.11.1971	Miguel Ángel Albareda expone en el Centro Mercantil .....	138
11.11.1971	José Caballero expone en Libros .....	139
2.12.1971	Manuel Navarro expone en el Centro Mercantil .....	140
28.12.1971	Inauguración de la Galería Atenas .....	141
3.2.1972	Julia Dorado, en la Sala Gambrinus .....	142
4.2.1972	Exposición antológica de Javier Ciria .....	143
7.2.1972	José Lapayese del Río, en la Sala Luzán .....	144
15.2.1972	Dibujos y cerámicas de Ángel Grávalos .....	145
27.2.1972	I Muestra de pintura aragonesa actual .....	145
2.4.1972	Julio Alvar expone en la Diputación .....	146
8.4.1972	Aransay expone en la Sala Barbasán .....	147
9.4.1972	Exposición homenaje a Manuel Viola en el Palacio de la Lonja .....	148
26.4.1972	II Premio San Jorge de pintura .....	151
21.5.1972	Lo que ha sido la II Bienal Félix Adelantado .....	152
24.5.1972	Santiago Lagunas, en la Diputación Provincial .....	154
11.5.1972	El Equipo Crónica expone en Atenas .....	155
20.5.1972	Exposición Nacional de Arte Contemporáneo .....	156
24.5.1972	El Grupo Forma, en Anade .....	158
27.5.1972	El Grupo Experimental 72 expone en la Diputación .....	158
19.9.1972	Alberto Duce y Karl M. Sukopp, en la Galería Naharro .....	159
17.10.1972	Grabados japoneses contemporáneos .....	160
22.11.1972	En la Sala Bayeu, la luz en la pintura contemporánea .....	161
30.11.1972	Exposición de Ángel y Vicente P. Rodrigo .....	162
5.12.1972	Julían Borreguero expone en el Gran Hotel .....	163
9.12.1972	Pedro Giralt expone en la Facultad de Letras .....	164
17.12.1972	Jorge Teixidor y el abstracto geométrico .....	165
23.12.1972	Vidrios decorados «Burglas», en el Centro Mercantil .....	166
19.1.1973	José María Iglesias y el ascetismo geométrico .....	167
31.1.1973	Cerámicas de Ángel Grávalos en la Facultad de Filosofía y Letras .....	167
8.2.1973	Exposición antológica de Ricardo Santamaría .....	168
20.2.1973	Cardona Torrandell expone en Atenas .....	170
20.2.1973	Javier Pamplona, en la Galería Naharro .....	171
20.3.1973	Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972 .....	171
21.3.1973	Exposición antológica de José Lapayese .....	173
25.3.1973	El Grupo Gaur expone en la Galería Atenas .....	174
30.3.1973	Las posibilidades del constructivismo .....	175
3.4.1973	La neofiguración negra de José Vento .....	176
14.4.1973	Artistas aragoneses en la Galería Prisma .....	177
17.4.1973	En Atenas, grabados de Juan José Torralba .....	178
19.4.1973	Torcal expone en la Sala Bayeu .....	179
24.4.1973	El Grupo Azuda-40 expone en la Lonja .....	179
28.4.1973	IV Premio San Jorge de pintura .....	181
28.4.1973	Ramón Puig expone en la Sala Libros .....	182
22.5.1973	Exposición del Sanatorio Psiquiátrico Nuestra Señora del Pilar .....	183
25.5.1973	Xavier Cugat en la Galería Atenas .....	183
27.5.1973	Tapices y obra gráfica de María Asunción Raventós .....	184
2.5.1973	José Beulas expone en la Diputación .....	185
2.5.1973	Cerámica de María Dolores Gimeno en la Sala Gambrinus .....	186

12.5.1973	Enrique Larroy expone en La Taguara.....	187
14.9.1973	Esculturas en hierro de Manuel López.....	187
27.9.1973	Maturén expone en la Sala Barbasán.....	188
4.10.1973	Baqué Ximénez expone en la Galería Atenas.....	189
13.10.1973	Antonio Fortún en la Sala Barbasán.....	190
25.10.1973	Vaquero Turcios en la Sala Luzán.....	191
25.10.1973	Tharrats expone en la Galería Atenas.....	191
6.11.1973	Fotografías de Avellaned y Navarro en Prisma.....	192
6.11.1973	Exposición-mercado de arte en la plaza de Santa Cruz.....	193
7.11.1973	Martínez Tendero, en la Diputación Provincial.....	194
13.11.1973	Ruizanglada expone en La Taguara.....	195
17.11.1973	Hanton expone en la Galería Prisma.....	195
18.11.1973	VI Bial de pintura y escultura Premio Zaragoza.....	196
21.11.1973	Francisco Echauz expone en la Sala Luzán.....	199
2.12.1973	Tres hiperrealistas en Atenas: Boix, Heras y Armengol.....	199
6.12.1973	En Libros, pintores españoles de la Escuela de París.....	200
9.12.1973	Leopoldo Irriguiñe expone en Prisma.....	201
13.12.1973	El «Equipo Realidad» expone en la Galería Atenas.....	202
15.12.1973	«Arte'73»: una excepcional exposición en la Lonja.....	203
19.12.1973	Los espejos mágicos de Eduardo Sanz.....	205
21.12.1973	El Grupo Quince expone en Prisma.....	206
21.12.1973	Premio de pintura La Taguara.....	206
8.1.1974	Cano expone en Libros y Cásedas en Naharro.....	207
13.1.1974	Eduardo Alcoy expone en la Galería Berdusán.....	208
19.1.1974	Francisco Cestero expone en la Diputación.....	209
2.2.1974	Esculturas de Torrubia en la Galería Prisma.....	209
10.2.1974	Bruno Rinaldi, Jimeno y Rallo, y Gil Marraco: Exposición triple en Atenas.....	210
12.2.1974	Paulo da Rocha, en la Sala Berdusán.....	211
19.2.1974	Julián Casado expone en la Sala Berdusán.....	211
24.2.1974	Viladecans expone en la Galería Atenas.....	212
3.3.1974	Algarada, en la Escuela de Artes y Oficios.....	213
30.4.1974	Atenas: homenaje a Joan Miró.....	213
28.5.1974	Balagueró expone en la Galería Prisma.....	214
28.5.1974	Berdusán: Masayoshi Kumamoto.....	215
23.10.1974	Galería Berdusán: J. de Lecea.....	216
1.11.1974	Galería Atenas: esculturas de Andreu Alfaro.....	216
17.11.1974	Sala Luzán: Anzo.....	217
20.11.1974	Diputación: Antológica de Juan J. Vera.....	218
6.12.1974	Galería Libros: Will Faber.....	219
13.12.1974	Diputación Provincial: Mariano Rubio.....	220
3.1.1975	Exposición triple en Galería Atenas: Arte checoslovaco, Miroslav Hajek y Andrés Ferrer.....	221
5.1.1975	Amadeo Gabino expone en Prisma.....	222
24.1.1975	Sala Barbasán: José Luis Pomarón.....	222
9.3.1975	Sala Libros: Cristino de Vera.....	223
23.3.1975	Exposición antológica del escultor Pablo Serrano.....	224
23.3.1975	Atenas: Una importante muestra de Agustín Ibarrola.....	225
23.5.1975	Sala Luzán: esculturas de Enrique Salamanca.....	226
5.5.1975	Esculturas de Subirachs en la Sala Víctor Bailo.....	227
12.5.1975	Galería Prisma: Antonio Lorenzo.....	228
14.5.1975	El Equipo LT expone en la Galería Atenas.....	229
1.7.1975	Vicente Dolader expone en la Diputación.....	230
11.10.1975	August Puig expone en la Galería Atenas.....	230
17.10.1975	Sala Luzán: Juan Antonio Aguirre.....	231
21.10.1975	Galería Leonardo: Juan Valenzuela.....	232
28.10.1975	Sala Víctor Bailo: Francisco Rojas.....	233
12.11.1975	Galería Atenas: Natalio Bayo.....	234
18.11.1975	Sala Libros: Antonio Guijarro.....	235
30.11.1975	Exposición doble del Grupo Forma.....	235
4.12.1975	Galería Leonardo: Grupo Tolmo.....	236
5.12.1975	Molinero Cardenal expone en Galería Atenas.....	237
12.12.1975	Vela Zanetti expone en la Sala Libros, Frechilla en la Sala Víctor Bailo.....	238
27.12.1975	El Grupo Quince expone en Prisma.....	239
30.12.1975	Galería Atenas: cerámicas de Teresa Jassá.....	240
6.1.1976	El Azuda-40 expone en la Lonja.....	241
24.1.1976	Sala Luzán: Nassio Bayarri.....	242

29.1.1976	Galería Prisma: fotografías de Navarro.....	242
7.2.1976	Guinovart expone en la Galería Atenas.....	243
11.2.1976	Exposición doble de la Hermandad Pictórica Aragonesa.....	244
15.2.1976	Galería Leonardo: pintura de Frank Carmelitano.....	245
20.2.1976	Experiencias textiles y música en la Sala Barbasán. Colaboran Ana Ruiz y José Luis G. Uriol.....	246
28.2.1976	Tur Costa expone en la Sala Berdusán.....	247
4.3.1976	Cristóbal Gabarrón en Atenas.....	247
13.3.1976	Cerámicas de Giménez Sauras.....	248
20.3.1976	Caneiro en la Sala Berdusán.....	249
21.3.1976	Grau Garriga expone en la Lonja.....	249
27.3.1976	Cerámicas de Joan Abras en Galería Atenas.....	251
22.4.1976	Manuel Boix expone en la Galería Atenas.....	251
22.4.1976	Algunas consideraciones sobre el VII Premio San Jorge.....	252
19.5.1976	Más sobre Ramón J. Sender.....	254
29.5.1976	José Luis Lasala expone en Atenas.....	255
11.5.1976	Agustín Alegre: primera exposición en la Sala Torre Nueva.....	256
12.5.1976	El Grupo Algarada expone en Atenas.....	257
27.5.1976	«XXV Años de pintura de Orús» en el Palacio de la Lonja.....	257
17.9.1976	Fernández Molina expone en Atenas.....	259
10.10.1976	María Carrera expone en Libros y Julia Dorado en Víctor Bailo.....	260
24.10.1976	Alejandro Cañada expone en la Sala Torre Nueva.....	261
31.10.1976	Robert Quijada expone en Galería Berdusán.....	262
11.11.1976	Fotografías de Andrés Ferrer y Luis Grañena.....	263
9.1.1977	Víctor Bailo: Rafael Amengual.....	263
16.1.1977	Luzán: esculturas de Rubio Camín.....	264
16.1.1977	Libros: Francisco Mateos.....	264
6.2.1977	Una excelente exposición de esmaltes.....	265
13.2.1977	Atenas: Múltiples de Berrocal.....	266
6.3.1977	Berdusán: Lamolla.....	267
13.3.1977	Galería Atenas: Arturo Heras.....	267
20.3.1977	Leonardo: Gregorio Prieto.....	268
27.3.1977	Sala Luzán: Modesto Cuixart.....	269
10.4.1977	II Jornadas Artístico-Aragonesas.....	270
17.4.1977	Exposición doble de Álvaro Delgado.....	271
24.4.1977	Galería Leonardo: José Quero.....	272
1.5.1977	Museo de Bellas Artes: Sanjurjo.....	273
8.5.1977	Atenas: Joaquim Chanco.....	274
22.5.1977	Atenas: Jorge Vidal.....	275
9.10.1977	Víctor Bailo: Soler Pedret.....	275
27.11.1977	Museo de la Resistencia Salvador Allende.....	276
11.12.1977	Atenas: Miguel Moreno.....	278
5.2.1978	Galería Leonardo: Agustín Celis.....	279
26.2.1978	Galería Pepe Rebollo: Rosa Torres.....	279
5.3.1978	Atenas: Valladolid Carretero.....	280
19.3.1978	Pepe Rebollo: Mompó.....	281
26.3.1978	Diputación Provincial: Fernández Navarro.....	282
12.4.1978	Galería Atenas: Pilar Perdices.....	282
20.4.1978	Museo de Bellas Artes: Ignacio Yraola.....	283
22.4.1978	Galería Pepe Rebollo: Manuel Molí.....	284
30.4.1978	Pepe Rebollo: Nóvoa o el espacialismo.....	285
14.5.1978	Sala Libros: Pedro Sobrado.....	285
28.5.1978	Galería Goya: Elvira Alfageme.....	286
24.9.1978	Galería Pepe Rebollo: Jorge Castillo.....	287
5.11.1978	Sala Luzán: Equipo Crónica.....	288
26.11.1978	Galería Atenas: Gonzalo Tena.....	289
10.12.1978	Sala Luzán: Retrospectiva de Francisco Farreras.....	290
17.12.1978	Galería Gastón: Eduardo Alcoy.....	291
7.1.1979	Sala Torre Nueva: Pinto-Coelho.....	292
11.1.1979	Galería Pepe Rebollo: Teresa Gancedo.....	293
25.1.1979	Galería Atenas: Cuasante.....	294
28.1.1979	Sala Gastón: Sabillón.....	295
4.3.1979	Galería Pepe Rebollo: Hoffman-Richter.....	296
1.4.1979	Primera exposición en Pata Gallo: pinturas y montajes de Canyelles y Sapere.....	296
29.4.1979	Galería Atenas: Sendo.....	298
13.5.1979	Triple exposición de Arranz-Bravo y Bartolozzi.....	298

27.5.1979	Galería Gastón: Pablo Bartolomé Serrano .....	301
27.5.1979	Pepe Rebollo: El «minimal» de Cecil King .....	301
17.5.1979	Galería Goya: escultura de Ricardo Mesa .....	302
8.7.1979	Montaje objetual en Pata Gallo .....	303
7.10.1979	Sala Luzán: Lucio Muñoz .....	304
7.10.1979	Galería Costa-3: Hermann Waldenburg .....	305
14.10.1979	La fiesta de Ocaña en Pata Gallo .....	306
4.11.1979	Hundertwasser en el Museo .....	307
16.12.1979	Premio de Pintura Casino de Zaragoza .....	308
6.1.1980	Pepe Rebollo: Ernesto Fontecilla .....	309
3.2.1980	Sala Luzán: Salvador Soria .....	310
10.2.1980	Pepe Rebollo: Josep Uclés .....	312
9.3.1980	Galería Pepe Rebollo: Manuel Quejido .....	312
30.3.1980	Galería Jalón: Eduardo Salavera .....	313
13.4.1980	Sala Libros: Ràfols Casamada .....	314
16.11.1980	Exposición retrospectiva de Rafael Canogar .....	315
23.11.1980	Torre Nueva: abstracción geométrica .....	317
30.11.1980	Galería Costa-3: Zachrisson .....	318
21.12.1980	Galería Costa-3: Gerardo Aparicio .....	319
18.1.1981	Sala Luzán: José María de Labra .....	320
25.1.1981	Sala Libros: Horacio Silva .....	321
8.2.1981	Galería Jalón: Fernando Zóbel .....	322
1.3.1981	Colegio de Arquitectos: Naif aragonés .....	323
8.3.1981	Sala Libros: Daniel Lleixá .....	325
26.4.1981	Colegio de Arquitectos: Rinaldo Paluzzi .....	326
10.5.1981	Luzán: Eusebio Sempere .....	327
10.5.1981	Museo Provincial: Colectivo Nueve 80 .....	329
24.5.1981	Galería Jalón: Ángeles Santos .....	330
14.5.1981	Sala Gastón: Collages de Emilio Alfaro .....	331
21.5.1981	50 aniversario del Estudio Goya .....	332
21.5.1981	Montaje de Guinovart en el Colegio de Arquitectos .....	333
28.5.1981	Facultad de Filosofía: Val Ortego .....	334
4.10.1981	Sástago: Miguel Villa .....	334
25.10.1981	Exposición doble de Joan Hernández Pijuán .....	336
29.11.1981	Costa-3: Mitsuo Miura .....	337
17.1.1982	Los ordenadores, el láser y el arte .....	338
7.2.1982	Colectiva de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos Goya .....	339
7.3.1982	Tàpies expone en la Lonja .....	340
21.3.1982	Pepe Rebollo: Santiago Serrano .....	342
25.4.1982	Torre Nueva: el Quijote de Schlotter .....	343
12.9.1982	Juan Genovés expone en la Lonja .....	344
3.10.1982	Sala Luzán: Fernando Mignoni .....	345
10.10.1982	Galería Z: Arranz-Bravo .....	346
14.11.1982	Galería Z: Bartolozzi .....	348
2.1.1983	Inauguración de Caligrama-Pata Gallo .....	349
16.1.1983	Costa-3: Nivaria Tejera .....	351
20.2.1983	I Bienal Nacional de las Artes Plásticas .....	352
27.2.1983	Galería Z: Gráfica de Hamilton .....	353
6.3.1983	Caligrama-Pata Gallo: su disco favorito .....	354
20.3.1983	Caligrama-Pata Gallo: Darío Corbeira .....	355
27.3.1983	Galería Z: José Morea .....	356
8.5.1983	Escuela de Artes: Luis Pellejero .....	357
8.5.1983	Galería Z: Luis Gordillo .....	358
29.8.1983	Colegio de Arquitectos: Font Díaz .....	359
22.9.1983	Galería Leonardo: Escultura. Drama. Paisaje .....	360
29.9.1983	Caja Madrid: José Luis Fernández .....	362
6.10.1983	Luzán: Antológica de José Guerrero .....	363
13.10.1983	Libros. Pedro Simón .....	364
10.11.1983	Luzán: Jesús Soto .....	365
1.12.1983	Caligrama-Pata Gallo: Ceesepe .....	366
5.1.1984	Doble exposición en Caligrama-Pata Gallo .....	367
2.2.1984	Miguel Marcos: Navarro Baldeveg .....	368
23.2.1984	Centro de Exposiciones: Guayasamín .....	370
15.3.1984	Caligrama: Montxo Algara .....	371
22.3.1984	Miguel Marcos: Lamazares .....	371

18.5.1984	Miguel Marcos: Antón Patiño .....	372
24.5.1984	Gargallo: M. <sup>a</sup> José Rodrigo .....	373
31.5.1984	De Marco expone en el Museo .....	374
21.5.1984	Inauguración de la Arcadia con obra de Philip West .....	375
18.10.1984	Luzán: Darío Villalba .....	376
25.10.1984	Reapertura del Mixto-4 .....	377
25.10.1984	Odile: Pérez de Albéniz .....	378
15.11.1984	Luzán: Francisco Barón .....	379
15.11.1984	Miguel Marcos: Fraile .....	380
22.11.1984	En la Lonja, pintura contemporánea japonesa .....	381
20.12.1984	Luzán: César Manrique .....	383
3.1.1985	Miguel Marcos: Menchu Lamas .....	384
28.2.1985	Impresiones —y opiniones— sobre Arco'85 .....	384
28.2.1985	Muriel: Portadas de Daniel Gil .....	386
28.3.1985	Miguel Marcos: Aguirre .....	387
18.4.1985	Odile: Javier Pagola .....	388
2.5.1985	Exposición doble de Fernando Bellver .....	388
16.5.1985	Muriel: Jesús Lapuente .....	389
20.5.1985	Muriel: Fabrizio Sabini .....	390
17.10.1985	Centro de Exposiciones: Miguel Condé .....	391
31.10.1985	Mixto-4: Ignacio Guelbenzu .....	393
5.12.1985	Librería Muriel: Úrculo .....	393
13.3.1986	Julio Le Parc en la Lonja .....	394
20.3.1986	Exposición doble de Somatén Albano .....	396
28.3.1986	Miguel Marcos: Xavier Grau .....	397
10.4.1986	Torre Nueva: Lennie Bell .....	398
17.4.1986	Problemas y grandeza de Arco'86 .....	398
24.4.1986	Luzán: esculturas de Julio L. Hernández .....	400
22.5.1986	Mixto-4: Pedro Tramullas .....	401
29.5.1986	I Premio Isabel de Portugal de arte .....	402
30.10.1986	Dos exposiciones —y algo más— de Miguel Ángel Arrudi .....	404
6.11.1986	Mixto-4: Royo Díez .....	404
4.12.1986	Decor-Art: María Eugenia Sánchez .....	405
18.12.1986	Mixto-4: Francisco Rallo .....	406
18.12.1986	Atrium: Teresa Ramón .....	407
27.12.1986	Modo: Somatén Albano .....	408
2.1.1987	Museo de Bellas Artes: Clemente Ochoa .....	408
29.1.1987	Sástago: Doroteo Arnaiz .....	409
5.2.1987	Goya: García Torcal .....	410
26.2.1987	Goya: José Lamiel .....	411
5.3.1987	Sástago: Enrique Larroy .....	411
12.3.1987	Goya: María Carmen Viñas .....	412
19.3.1987	Exposición doble de Agustín Ibarrola .....	413
26.3.1987	Palacio de Sástago: Eduardo Salavera .....	414
19.4.1987	Sástago: Santiago Arranz .....	415
21.5.1987	Torrubia inaugura Espejo .....	416
28.5.1987	Goya: Alexander Sokolov .....	417
28.5.1987	Mixto-4: José Miguel Fuertes .....	418
12.5.1987	Broto, por partida doble .....	418
12.5.1987	Mixto-4: Eugenio Ampudia .....	420
1.10.1987	Miguel Marcos: Esculturas de Sinaga .....	421
15.10.1987	Bayo inaugura la nueva sala de la Escuela .....	421
15.10.1987	Muriel: Julia Dorado .....	422
29.10.1987	Mixto-4: María José Julián .....	423
12.11.1987	Goya: Baqué Calvo .....	424
19.11.1987	Sástago: Aransay, en su año de plata .....	425
17.12.1987	Sástago: La Hermandad Pictórica .....	426
14.1.1988	Los bocetos de Saura para su <i>Elegía</i> .....	427
21.1.1988	Enrique Gastón: Girón y su geometría .....	428
4.2.1988	Centro de Exposiciones: Gustavo Torner .....	429
18.2.1988	Sástago: naturalezas españolas .....	430
25.2.1988	Costa-3: Jesús Solanas .....	432
10.3.1988	Sástago: escultura española actual .....	433
17.3.1988	Museo Gargallo: Ricardo Calero .....	434
17.3.1988	Escuela de Artes I: Ignacio Mayayo .....	435

25.3.1988	Escuela de Artes I: Izaskun Arrieta.....	436
21.4.1988	Zarautu: Pósito y su doctor Govantes.....	436
5.5.1988	Depósitos del Pignatelli: Carl André.....	437
12.5.1988	Sástago y Zeus: Antológica de Alberto Duce.....	438
19.5.1988	Mixto-4: Fernando Lázaro Bello.....	439
19.5.1988	Museo de Zaragoza: Fernando Malo.....	440
2.5.1988	Miguel Marcos: Andrés Nágel.....	441
29.9.1988	Ana Pérez Ruiz, en la Aljafería.....	442
29.9.1988	Spectrum: Brian Griffin.....	442
15.10.1988	Escultura en la Aljafería.....	443
20.10.1988	Spectrum: Gene Fenn.....	444
27.10.1988	Mixto-4: Santiago Lagunas.....	445
27.10.1988	Goya: Rallo Lahoz.....	446
27.10.1988	Barbasán: Isidro Ferrer.....	446
17.12.1988	Exposición doble de Emilio de Arce.....	447
17.12.1988	Vanguardia aragonesa.....	448
29.12.1988	Libros: Vicente Villarrocha.....	450
29.12.1988	Barbasán: Pilar Viviente.....	451
19.1.1989	Miguel Marcos: ocho pintores de los ochenta.....	452
9.2.1989	Barbasán: Dis Berlín.....	452
9.3.1989	Espacio Pignatelli: Saturnus.....	453
23.3.1989	Sástago: realismo mágico.....	454
13.4.1989	Libros: Javier Vidal.....	456
18.5.1989	Hispano-20: Patricia Tobaldo.....	456
29.5.1989	Reflexiones sobre el Premio Isabel de Portugal.....	457
14.9.1989	Aljafería: Manuel Aguado.....	458
21.9.1989	Espacio Pignatelli: Carlos Ochoa.....	459
28.9.1989	II Taller de Escultura de Calatorao.....	460
19.10.1989	Luis Puentes, en el patio de la Aljafería.....	461
9.11.1989	Mixto-4: Enrique Torrijos.....	462
16.11.1989	Aljafería: Joaquín Pacheco.....	463
15.2.1990	Algunas reflexiones sobre Arco'90.....	464
8.3.1990	Centro de Exposiciones: Jaume Plensa.....	467
29.3.1990	Gascón de Gotor: Francisco Benessat.....	468
5.4.1990	Espacio Pignatelli: Antonio Fortún.....	468
19.4.1990	Museo de Zaragoza: Ada Balcácer.....	470
2.5.1990	Sobre la Bienal, el pabellón español y otros hallazgos venecianos.....	471
14.5.1990	Museo Gargallo: Ricardo Cotanda.....	473
25.10.1990	Sala Juana Francés: Maribel Lorén.....	474
8.11.1990	Museo de Zaragoza: Noesis Plástica.....	475
15.11.1990	Escuela de Artes I: Francisco Rallo.....	476
10.1.1991	Miguel Marcos: Menchu Lamas.....	477
17.1.1991	Centro de Exposiciones: Esteban Vicente.....	478
7.2.1991	Escuela de Artes I: José Antonio Duce.....	479
28.3.1991	Asociación de Artistas: taller de Bofarull.....	480
11.4.1991	Agrupación Artística Aragonesa: Aguafuertes de Soulages.....	481
18.4.1991	Centro de Exposiciones Ibercaja: Ramón Gaya.....	482
2.5.1991	Antonia Puyó: Paco Simón.....	483
2.5.1991	Museo de Zaragoza: Mercedes Marina y nuestra fotografía en los ochenta.....	484
9.5.1991	Paraninfo: las ventanas de Ángel Aransay.....	486
16.5.1991	Goya: Martínez Tendero.....	487
23.5.1991	Diez años en el arte de Antonio Saura.....	488
6.5.1991	Miguel Marcos: Miquel Navarro.....	490
6.7.1991	Paraninfo: esculturas y tapices de Robinson.....	491
12.10.1991	Fernando Latorre: Dokoupil.....	492
17.10.1991	Barbasán: Chus Torrents.....	493
31.10.1991	Centro de Exposiciones y Camón Aznar: Jean-Paul Riopelle.....	494
7.11.1991	Banco Zaragozano: dibujos de Pérez Villalta.....	496
21.11.1991	Fernando Latorre: García-Sevilla.....	498
28.11.1991	Libros: Javier Lacruz.....	499
5.12.1991	Antonia Puyó: Jorge Fin.....	500
5.12.1991	Caja del Jalón: Soledad Fernández.....	501
16.1.1992	Escuela de Artes y Alfama: doble de Carrera Blecua.....	502
23.1.1992	Museo de Zaragoza: Pasteles de Matta.....	503
23.1.1992	Centro de Exposiciones y Camón Aznar: Confluencias (Iberoamericanos en Europa).....	505

30.1.1992	Paraninfo: Sergio Abraín .....	506
30.1.1992	Miguel Marcos: Carlos Alcolea .....	507
6.2.1992	Juana Francés: Luis Salas .....	508
13.2.1992	Casino de Zaragoza: Luis Marco .....	510
5.3.1992	Provincia: Pedro Bericat .....	511
12.3.1992	Miguel Marcos: Joan Brossa .....	512
26.3.1992	Libros: Margó Venegas .....	513
26.3.1992	Goya: Concha Benedito .....	514
9.4.1992	Miguel Marcos: Eduardo Arroyo .....	515
9.4.1992	Fernando Latorre: Hubert Marcelly .....	517
30.4.1992	Escuela de Artes 1: Manuel Marteles .....	518
14.5.1992	Provincia: Javier Peñafiel .....	519
21.5.1992	Cámara de Comercio: Nelson Villalobo .....	520
4.5.1992	Escuela de Artes 2: Lara Almarcegui .....	521
4.5.1992	Torreón Fortea: Joaquín Escuder .....	521
4.5.1992	Decor-Art: Teodoro Pérez Bordetas .....	523
11.5.1992	Mixto-4: Eloy Laguardia .....	523
25.5.1992	Miguel Marcos: Alfonso Albacete .....	524
8.7.1992	Sobre Saura, El perro de Goya y la soledad de quien mira .....	525
22.10.1992	Miguel Marcos: Gerardo Delgado .....	527
29.10.1992	Antonia Puyó: la psicofonía del renacido Forma .....	528
29.10.1992	Museo Camón Aznar: retrospectiva de Enrique Trullenque .....	529
5.11.1992	Decor-Art: Sánchez de San Pío .....	531
19.11.1992	Fernando Latorre: Juan Sotomayor .....	532
26.11.1992	Miguel Marcos: Zush .....	533
17.12.1992	Hermanos Bayeu: Fernando Navarro .....	534
28.12.1992	Libros: Jorge de los Ríos .....	535
7.1.1993	Caja de Madrid A: esmaltes de Pilar Castellano .....	536
21.1.1993	Fernando Latorre: George Condo .....	537
11.3.1993	Ciocolato: Antonio Chipriana .....	538
18.3.1993	Zaragoza Gráfica: A. R. Penck .....	539
25.3.1993	Caja de Madrid 1: Carmen Isasi .....	540
9.4.1993	Libros y Torreón de Fortea: El Mon Parnasse de Cano .....	541
15.4.1993	Banco Zaragozano: José María Sicilia .....	542
22.4.1993	Palacio de Fuenclara: Lara Almarcegui .....	543
22.4.1993	Decor-Art: Maita Monzón .....	544
13.5.1993	Antonia Puyó: Miguel Galanda .....	545
20.5.1993	Barbasán: Eva Armisen .....	546
20.5.1993	Fernando Latorre: Curro González .....	547
28.10.1993	Galería Caz: Joan Fontcuberta .....	548
4.11.1993	Goya: Leoncio Mairal .....	549
11.11.1993	Corona de Aragón y Antonia Puyó: Andres Nagel .....	550
25.11.1993	Galería Jalón: Muñoz Vera .....	551
9.12.1993	Palacio de Sástago: Baqué Ximénez .....	552
9.12.1993	Galería Caz: Dick Rekalde .....	554
16.12.1993	Biblioteca de Aragón: Pilar Urbano .....	555
6.1.1994	Fondo Arte Contemporáneo: Eugenio Estrada .....	556
13.1.1994	Central Hispano 20: doble exposicion de Écrevisse .....	558
20.1.1994	Jose Manuel Broto inaugura la Galería Fernando Latorre Dos .....	559
20.1.1994	Sástago: obra gráfica de Antoni Tàpies. 1947-1990 .....	560
30.1.1994	Antonia Puyó: Eduardo Chillida Belzunce .....	562
3.2.1994	Torreón Fortea: las cúpulas de Santiago Arranz .....	563
3.2.1994	Hermanos Bayeu: Salvador Victoria .....	564
10.2.1994	Juana Francés: Pilar Moré .....	566
20.2.1994	Galería Caz: las ortopedias de Juan Urrios .....	567
24.2.1994	Paraninfo: Leonardo Pérez Obis .....	568
3.3.1994	Miguel Marcos: Mitsuo Miura .....	569
10.3.1994	Fernando Latorre: Pepe Cerdá .....	570
17.3.1994	Facultad de Filosofía: Eduardo Flores .....	571
24.3.1994	Banco Zaragozano: Pablo Palazuelo .....	572
7.4.1994	Hermanos Bayeu y Odeón: Juan José Vera .....	573
14.4.1994	Galería Caz: Begoña Montalbán .....	574
14.4.1994	Gerardo Rueda inaugura la nueva Zaragoza Gráfica .....	575
28.4.1994	Paraninfo: Aventuras y desventuras de Manolo Marteles y el Vaso Solanas .....	576
12.5.1994	Odeón: Pilar Dolz .....	577



30.5.1994	Gregorio Millas: el surrealismo y el mar ( <i>Mail-Art</i> ).....	578
23.5.1994	Odeón: Miguel Ángel Arrudi.....	579
1.7.1994	Galería Caz: Paco Polán.....	580
2.7.1994	Fondo de Arte Contemporáneo: Juan Carlos Romano.....	582
20.10.1994	Galería Caz: Rogelio López Cuenca.....	583
3.11.1994	Galería Goya: Glauco Capozzoli.....	584
24.11.1994	Banco Zaragozano: Rafael Canogar.....	585
1.12.1994	Pablo Serrano: Mario de Ayguavives.....	586
23.12.1994	Libros: Ángel Pascual Rodrigo.....	587
12.1.1995	Miguel Marcos: Miguel Ángel Campano.....	588
9.2.1995	Barbasán: Pilar Nicolás Vadillo.....	589
16.2.1995	Museo de Zaragoza: taurografía de Bescós y Saura.....	590
23.2.1995	Esculturas de La Caixa en la Lonja.....	591
23.2.1995	Fundación Pablo Serrano: Pedro Giralt.....	592
23.3.1995	Centro Ibercaja: retrospectiva de Zao Wou-Ki.....	593
20.4.1995	Torreón Fortea y Moldurarte: Francesco Varotto.....	594
25.5.1995	Torreón Fortea: Santiago Gimeno.....	595
23.11.1995	Torreón Fortea: Miguel Ángel Encuentra.....	596
7.12.1995	Galería Goya: Beatriz Guttman.....	597
18.1.1996	Museo de Zaragoza: tres propuestas para el Pilar.....	598
1.2.1996	Antonia Puyó: Carmen Calvo.....	599
8.2.1996	Luzán: Gonzalo Tena.....	601
22.2.1996	Palacio de Sástago: Julián Borreguero.....	602
29.2.1996	Museo Pablo Serrano: Antonio Chipriana.....	603
7.3.1996	Caja Rural de Huesca: Rosa Gimeno.....	604
11.4.1996	Caja Rural de Huesca y Moldurarte: Teresa Ramón.....	605
9.5.1996	Lonja: José Luis Lasala.....	606
13.5.1996	Facultad de Filosofía: Esmaltearagón.....	607
27.5.1996	Fernando Latorre: Jorge Girbau.....	608
21.11.1996	Cajalón: Cristóbal Toral.....	609
28.11.1996	Miguel Marcos: Víctor Mira, «El quinto perro».....	610
5.12.1996	Después de Goya. Una mirada subjetiva.....	611
19.12.1996	Antonia Puyó: Vicente Pascual.....	613
26.12.1996	Galería Goya: Ocho pintores aragoneses.....	614
30.1.1997	Banco Zaragozano: retratos imaginarios de Antonio Saura.....	615
13.3.1997	Lanuza: Carmen Molinero.....	616
27.3.1997	Miguel Marcos: Bernardí Roig.....	617
3.4.1997	Luzán: Günter Haese.....	618
10.4.1997	Galería Caz: Alicia Martín.....	619
17.4.1997	Juana Francés: Popi Bruned.....	620
24.4.1997	Paraninfo: José Luis Blasco.....	621
1.5.1997	Palacio del Justiciazo: José Orús.....	622
5.5.1997	Lonja: «La corrida», de Fernando Botero.....	623
12.5.1997	Museo Pablo Gargallo: Ricardo Santamaría.....	624
6.11.1997	Zaragoza Gráfica: Pepe Yagües.....	626
12.2.1998	Palacio del Justicia: Guillermo Cabal.....	627
26.2.1998	Urban Gallery: Mariano Viejo.....	628
12.3.1998	Odeón: las «Variaciones» de Ángel Aransay.....	629
30.4.1998	Lausín & Blasco: Elisabet Mabres.....	630
7.5.1998	Luzán: Hans Schnell.....	631
14.5.1998	Caja Rioja: Aurora Charlo.....	632
14.5.1998	Barbasán: Esther de la Varga.....	633
2.7.1998	Galería Decon: Diez mujeres.....	634
5.11.1998	Galería Antonia Puyó: Sean Scully.....	635
5.11.1998	Facultad de Filosofía: Sergio Muro.....	636
12.11.1998	Galería Gadda: Marc Jesús.....	637
19.11.1998	Galería Goya: Manolo López.....	637
10.12.1998	Galería Vincent: Antoni Clavé.....	638
31.12.1998	Palacio de Montemuzo: Hermógenes Pardos.....	640
7.1.1999	Galería Miguel Marcos: Carlos Franco.....	641
28.1.1999	Galería Antonia Puyó: Miquel Navarro.....	642
11.2.1999	Luzán: Riera i Aragó.....	643
25.2.1999	Barbasán: «De minas... y derviches», por Diego Arribas.....	644
8.4.1999	Museo Pablo Serrano: Papel con volumen (escultura).....	645
29.4.1999	Galería Gadda: Humberto Tran.....	646



13.5.1999	Luzán: Juan Asensio .....	647
20.5.1999	Asociación Tejaroz: Maribel Ximénez .....	648
17.5.1999	Juana Francés: Gonzalo Bujeda .....	649
24.5.1999	Galería Gadda: Alexanco .....	650
25.11.1999	Zaragoza Gráfica: Ráfols-Casamada reinaugura la galería .....	651
9.12.1999	Miguel Marcos: Antonio Fernández Molina .....	652
27.1.2000	Centro de Exposiciones Ibercaja: Pintura europea actual .....	654
3.2.2000	Antonia Puyó: Álvarez Plágaro .....	655
17.2.2000	Miguel Marcos: José María Yturralde .....	656
24.2.2000	Galería Goya: María Eugenia Vall .....	657
2.3.2000	Palacio de Sástago: Yoko Ono .....	658
30.3.2000	Torreón Fortea: Patricia Albajar .....	659
6.4.2000	Lausín & Blasco: Carlos Vidal .....	660
13.4.2000	Galería Goya: Javier Larrumbide .....	661
20.4.2000	Galería de Arte 2 Mil 2: Equipo Crónica y Manolo Valdés .....	663
4.5.2000	Lonja: Realismo en Cataluña .....	664
18.5.2000	Palacio de Montemuzo: María Jesús Bruna .....	665
25.5.2000	Casa de los Morlanes: Santiago Arranz .....	666
1.5.2000	Galería Goya: Haruhito Ota .....	667
8.5.2000	Lausín & Blasco: Habitaciones de —y para— cuatro artistas aragoneses .....	668
15.5.2000	Miguel Marcos: Alfonso Albacete .....	669
9.11.2000	Antonia Puyó: Darío Basso .....	670
	Galería Goya (a modo de homenaje): Mercedes Gómez Pablos .....	671
14.12.2000	Art 2 Mil 2: Manuel Castro .....	672
22.2.2001	CAI Luzán: Arturo Gómez .....	673
22.3.2001	Art 2 Mil 2: Ángel Pascual Rodrigo .....	674
12.4.2001	Palacio de Sástago: Juan José Vera .....	675
26.4.2001	Casa de los Morlanes: José Antonio Duce .....	676
3.5.2001	Hermanos Bayeur: José Prieto y Vega Ruiz .....	678
10.5.2001	CAI Luzán: Arcadio Blasco .....	679
10.5.2001	Ibercaja Gómez de Avellaneda: Fernando Cortés .....	680
17.5.2001	Centro de Exposiciones Ibercaja: Jorge Oteiza .....	681
24.5.2001	Galería Ricardo Ostalé: Carlos Barboza .....	682
7.5.2001	Museo Pablo Serrano: José Manuel Ciria .....	683
14.5.2001	Palacio de Sástago: «De Pictura» (Pintura española, 1948-2000) .....	684
8.11.2001	Banco Zaragozano: Julia Dorado .....	686
15.11.2001	Museo Pablo Serrano: Paco García Barcos .....	687
20.12.2001	Galería Antonia Puyó: Ángel Haro. Acerca de un inusual soporte .....	688
17.1.2002	CAI Luzán: Francisco Rojas. Calidades y collages como medio .....	688
24.1.2002	Banco Zaragozano: Eduardo Úrculo. De sombreros, equipajes y objetos varios .....	689
24.5.2002	Luzán-CAI: Vicente Vela. De androides y residuos cósmicos .....	690
17.10.2002	Galería Miguel Marcos: Bigas Luna. Del alma, de la infancia, de la crueldad .....	691
24.10.2002	Museo Pablo Gargallo: Martín Chirino. Acerca del hierro, del viento y del ser .....	692
23.1.2003	Galería Pepe Rebollo: Javi Joven. «Todo a 100». Crónica a doble nivel .....	693
24.4.2003	Galería Fernando Latorre: Luis Gordillo .....	694
29.5.2003	Torreón Fortea: Ángel Esteban Maturén. «Nulla dies sine linea» .....	695
4.12.2003	Galería Pepe Rebollo: «Nunc», de Vicente Pascual .....	696
26.2.2004	CAI Luzán: Enrique Larroy. Del color que entra por los ojos .....	696
29.4.2004	Torreón Fortea: Ignacio Mayayo. Diez años de dibujo, 1994-2004 .....	697
27.1.2005	Palacio de Sástago: Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004) .....	698
31.3.2005	Palacio de Sástago: Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo (1964-2005) .....	700
10.11.2005	Cajalón y Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja: Doble Tàpies en Zaragoza .....	701
15.12.2005	Palacio de Montemuzo: «La voluntad de representación como experiencia estética», de Jesús Sus .....	703
30.11.2006	Galería Pepe Rebollo: Lennie Bell. «Still life». Intensidad y misterio .....	704
29.3.2007	CAI Luzán: Vicente Villarrocha. «Ulises en el Sena» .....	705
17.5.2007	Carlos Gil de la Parra: Pepe Cerdá. «Paisajes» .....	706
7.6.2007	Palacio de Sástago: Completa retrospectiva de Daniel Sahún .....	707
4.10.2007	Galería Antonia Puyó: Pedro Castrortega. Sentir, pintar, sugerir .....	709
1.11.2007	La Lonja: Cano, José Luis. «Diálogo de sordos» .....	710
22.11.2007	Cajalón: «Los orensanz de Orensanz». Antológica de Ángel Orensanz .....	711
24.1.2008	Palacio de Sástago: Mimmo Paladino. «Desde el eclipse» .....	713
24.1.2008	Colegio de Arquitectos de Aragón: Edrix Cruzado. «Resortes de pintura sobre el olvido» .....	714
7.2.2008	Sala Juana Francés: Charo Pradas. Impresiones y expresiones .....	714
28.2.2008	Casa de los Morlanes: Miguel Ángel Domínguez. «Vestigios naturales» .....	715
29.9.2011	Sala Goya, UNED de Barbastro: Los «somontanos» de Fernando Alvira .....	717

13.10.2011	Torreón Fortea: Paco Lafarga. «Instante-alambre».....	717
27.10.2011	Galería A del Arte: Natalio Bayo. «Recuento».....	718
8.12.2011	Países y pintura: Trayecto de una experta acuarelista.....	719
19.1.2012	Torreón Fortea: Alonso Márquez. «Mínimos».....	720
9.2.2012	Museo Ibercaja Camón Aznar: Pilar Moré. «Retrospectiva, 1958-2012».....	721
23.2.2012	Torreón Fortea: José Luis Tomás. «Palabras plenas-palabras huera».....	722
19.4.2012	Cristina Remacha y Alfonso Ortiz Remacha.....	723
26.4.2012	Galería A del Arte: José Ramón Magallón Sicilia y Sylvia Pennings. «Entropía».....	724
7.5.2012	La Prendería, B+B+B=3B: Nada menos que quince creadores.....	725

Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres  
del Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Zaragoza  
en marzo de 2013



Prensas de la Universidad  
Universidad Zaragoza



Este libro recoge una antología de las reseñas de exposiciones divulgadas por Ángel Azpeitia en *Heraldo de Aragón* desde que en 1962 empezó a firmar colaboraciones de cierta enjundia, hasta que el 7 de junio de 2012 se publicó la última. La denominación «arte actual» fue enarbolada por críticos como Michel Ragon y Michel Tapié para referirse al arte después de 1945. También se ha usado aquí como título porque las críticas compiladas se refieren a artistas vivos y activos.

ASOCIACIÓN  
ARAGONESA  
DE CRÍTICOS  
DE ARTE

AACA



INSTITUTO DE ESTUDIOS  
ALTOARAGONESES  
Diputación de Huesca



INSTITUCIÓN  
FERNANDO  
EL CATÓLICO



AECA  
ASOCIACIÓN ESPAÑOLA  
DE CRÍTICOS DE ARTE



OAAEP  
Observatorio Aragonés  
de Arte en la Esfera Pública

HERALDO.es

