

**Santiago Arranz** | De la vida a la nada

CASTILLO DE VALDEROBRES

Del 16 de julio al 18 de septiembre de 2005

## EDITA

Gobierno de Aragón  
Departamento de Educación, Cultura y Deporte

## CONSEJERA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Eva Almunia Badía

## VICECONSEJERO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Juan José Vázquez Casabona

## DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Jaime Vicente Redón

## DIRECTORA DEL MUSEO PABLO SERRANO

María Luisa Cancela Ramírez de Arellano

## DIRECTORA HONORARIA DEL MUSEO PABLO SERRANO

Susana Spadoni Márquez

## COORDINADOR DE EXPOSICIONES

Fernando Sarría Ramírez

Diputación de Teruel

Museo de Teruel

## PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE TERUEL

Juan Miguel Ferrer Górriz

## VICEPRESIDENTE 1.º Y DIPUTADO DELEGADO DEL ÁREA DE CULTURA

Angel Gracia Lucia

## DIPUTADO DELEGADO DEL SERVICIO DE MUSEOS

Federico Serrano Paricio

## DIRECTORA DEL MUSEO DE TERUEL

Carmen Escriche Jaime

## COORDINADORA DE EXPOSICIONES

Ana Isabel Herce San Miguel

## TEXTOS

Antón Castro, Luis Lles, Michel Hubert, Fernando Galán

## FOTOGRAFÍAS

Andrés Ferrer

## CONCEPTO

Santiago Arranz

## FOTO PERSONAL

Trinidad Raso

## TRAMITACIÓN ADUANAS

Félix J. Aso

## SEGUROS

Igea & Subiron

## TRANSPORTE

Museo de Teruel

## MONTAJE

Equipo técnico del Museo de Teruel

## IMPRESIÓN

ARPIrelieve, S.A

D.L.: Z-1893/05

ISBN: 84-87183-73-5

© Santiago Arranz / Vegap. Zaragoza, 2005

arranzparis@terra.es



# índice

## 5 EL LENGUAJE

La lingüística como conocimiento y juego, de la letra a la vida, que consta de la pieza **Abecedario** y la serie **Puzzles**.

El origen de este proyecto de letras está en el diseño de las letras mayores para el diccionario **Le monde du surréalisme**, Ed. H. Veyrier, Paris, 1991.

TEXTO: ANTÓN CASTRO

## 21 LA CIUDAD

La ciudad real también encierra la ciudad imaginaria. De la abstracción simbólica a la dinámica de lo vivo.

Consta de **1 suelo a modo de mosaico**, narrativo y visual a la vez, donde se refleja la ciudad.

Esta obra deriva de las **2 cúpulas** pintadas en 1992 para la Nueva Sede de Urbanismo de Zaragoza.

TEXTO: LUIS LLES

## 39 LA CULTURA

Como espacio intermedio entre la vida y la muerte:

**Contradicción y Dolor**, que consta a su vez de la pieza **Viaje del sol** y la serie **Kafka**, trabajo literario-artístico, inspirado en la lectura de la obra **En la colonia penitenciaria**, un trabajo sobre la tortura expuesto en el Museo de Montparnasse, Paris 2002.

**El conflicto de las culturas** que consta de: **Tríptico de las culturas y Flores negras** en relación a mis trabajos sobre las **cuatro culturas** y el **tiempo histórico**, desarrollados en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003.

**La mirada del horror**, que consta de: **Mirada y Berlín** inspiradas en una reciente estancia en Berlín para evocar un doloroso enunciado.

TEXTO: MICHEL HUBERT

## 55 EL ORIGEN

Como mito del eterno retorno a través de los 4 elementos: **Rosa/ Tierra, Barca/Agua, Torso/Aire y Avión/Fuego**, que consta de **4 relieves** y su desarrollo definitivo en **4 esculturas en acero corten**, que se ubicarán definitivamente en Valdespartera, Zaragoza.

TEXTO: FERNANDO GALÁN



el lenguaje



Abecedario 1991

Cartulina recortada, 74 x 145 cm

El pintor, el calígrafo, el hombre que sueña inventa signos a diario. Su imaginación descansa en la letra, el gesto y el símbolo. Con tinta negra, construye el mundo, lo despieza en sucesivos garabatos.

Si escribe la **A**, piensa: «He visto a un hombre y a una mujer a una hora indefinida del día. Se acercan, se entregan y se funden: primero se besan y se beben, se anudan y suspenden su amor desde la tierra hasta el cielo. El sexo tiembla en el centro y la piel se estremece con un sudor vegetal».

¿Qué se puede hacer con la **B**? El pintor mira al papel y despliega un abanico, aboceta un insecto que es como una lágrima plana y negra. Le sale una mariposa: la delicadeza que huye, el cuerpo inaprensible que avanza como una rotunda carta de colores en el viento. El pintor anota en su diario: «Yo también estoy de vuelo con los dedos manchados de tinta».

Pensó el pintor: «¿Qué ocurriría si al ingresar en el bosque, hallase sobre los helechos una pluma de ruiseñor vencido en el bochorno de la tarde?». Así, mientras buscaba respuestas a sus delirios, le salió la **C**, de pluma, de colibrí lejano, de contraluz, de canción sorprendida en el silencio ideal de la enramada.

La **D** apareció de súbito. Un hombre o un ángel de tinieblas irrumpió en el papel con una joroba de caracol: era el primer hombre caracol de los bestiarios y le puso de nombre Diego, aquel que lleva su guarida a la espalda.

Cuando esparcía la tinta y ordenaba los folios, irrumpió la mujer del artista y le dijo: «He tenido un sueño: me abandonabas por una mujer elefante. Desesperada, alcancé a decirte: 'Sé como es: hermosa de nalgas, poderosa de muslos, arrolladora, pero ¿sabrás besar tú su trompa?» Al dibujarla, le añadió otra imperfección: carecía de pechos. Sin embargo, la **E** se le antojó perfecta.

Hace años, cuando vivía en París, vio a los hombrecillos inquietantes de René Magritte, que también le parecieron los hombrecillos que atravessaban las paredes de Marcel Aymé. Jamás

pudo olvidarlos. Al avanzar por el alfabeto llegó a la **F**, que son otros tres hombrecillos. Uno camina, diríase que perplejo; los otros dos levitan, paralelos al cielo y al suelo.

La **G** le hizo pensar en guarida. El malherido huía de sí mismo y de los otros, y dejaba un curvo rastro de sangre sobre la nieve. La huella empezó a difuminarse en el umbral de la cabaña. Allí se quedó. Nadie oyó su lamento, aunque su testamento urgente lo aclaraba todo: «Me muero sin verte, Gloria».

El pintor escribió con su lápiz Milan del 6: «No son pájaros aunque pudieran parecerlo. No son plantas voraginosas que se deslizan en el viento. No es un meandro de negra tinta en el papel. No sé lo que es, pero intuyo que de ese movimiento atropellado brota la **H**».

Ha caído la noche y el mundo se ha quedado sin luz. La vela y el fuego. Es la obviedad de la **I**: «la tiniebla nos vuelve vulnerables».

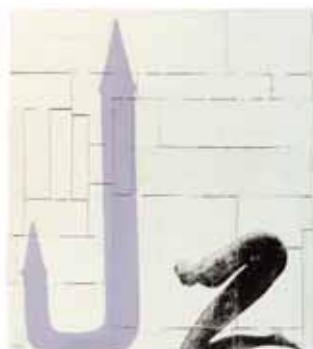
Un águila vuela sobre las torres y, sin quererlo acaso, dibuja una **J**. Hace años, en las afueras de París, cuando empezaba a sentirse pintor infinito, el calígrafo vivía a diario esta estampa desde un jardín sin sombra.

Nunca me hubiera imaginado –pensó el artista– que una salamandra erecta tuviese las patas tan largas. Es una **K** perfecta. Es un animal sagrado, amarillo y azul, desposado con la lumbre.

Hace años, cuando era feliz e indocumentado, el pintor descubrió la redondez creciente de su amada. Le pidió: «Déjame verte en tu desnudez fecundada». En el interior del estómago intuyó la fuerza de la vida, los senos más turgentes aún, el temblor invencible del pubis. Aquella mujer tenía forma de **L**. «He ahí otra metamorfosis de la pasión y el deseo», meditó el artista.

Rescató una imagen de la niñez, en Sabiñánigo, y recordó. Había dos hermanas gemelas, Clara y Celia, las nadadoras. En la piscina, antes de la competición, se deseaban suerte. Se cogían las manos y se deseaban suerte, ya lo he dicho. Nunca supieron que componían la **M**. Nunca supieron que el niño pintor las recordaría tantos años después, un instante antes de arrojarse al agua como sirenas.





**Puzzle de letras, J-Z, 1991**  
Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm.

Aquel hombre que venía con el circo era flautista y sabía hacer algo prodigioso: despertaba con la música a la cobra. Recordó aquel instante y perfiló una **N** que se enmaraña y huye.

Y luego bosquejó la **Ñ** con un rosal exuberante y su larga raíz que se muestra al mundo como si suplicase un poco de lluvia, por favor.

La **O** es una nuez o una elipse o un animal mitológico con dos picos y un solo cuerpo. Al besarse completan el círculo y un anillo de lascivia.

Aquella niña que leía en clase era distinta a las demás. Se encaramaba en su pupitre y leía «El libro de las tierras vírgenes» de Rudyard Kipling. Una vez, sin darse cuenta, petrificó el ataque del tigre y lo dejó, inerte y bello, en el aire del aula. Su voz era un conjuro contra el peligro y el rugido del temporal. El pintor ha dibujado ese instante y es la **P**.

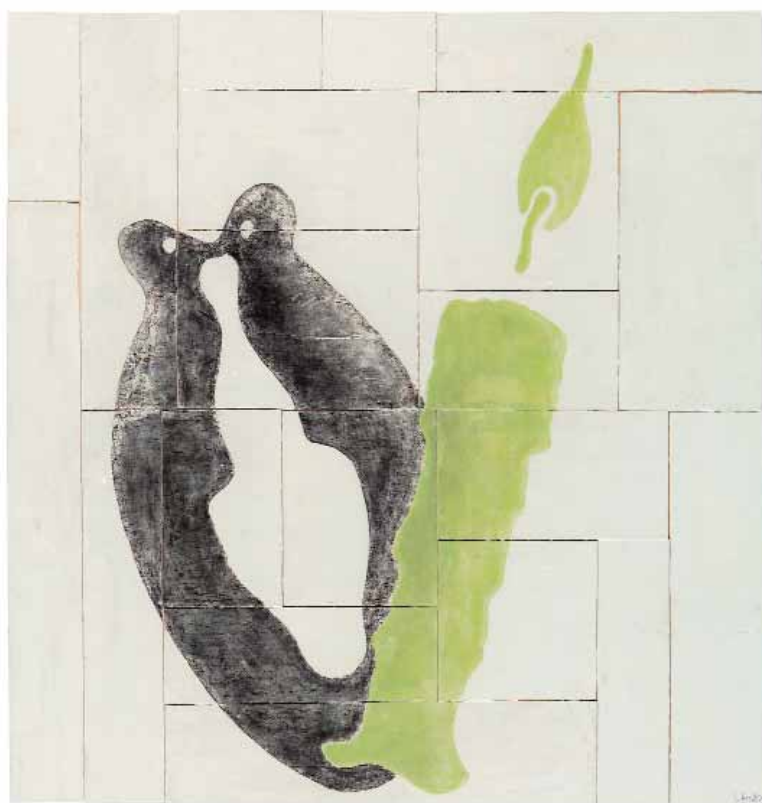
Casi nadie se había dado cuenta, ni siquiera la profesora Elba Mairal, que el rabo encogido del tigre simulaba una **Q**.

El pintor, el calígrafo, el hombre que sueña tenía fijación por los caracoles. Había sido un niño de campo, había sido un explorador de caminos tras la lluvia. A veces, cuando se desordenaba el fiero vendaval, los caracoles perdían la compostura y hacían la **R**. Nadie supo si jamás si se habían suicidado o si exhibían su impudor.

Qué habría pasado si en la superficie del pantano apareciese el monstruo de dos cabezas, aquella sierpe bifronte con esbeltez de cisne. Al pintor le perturbó su propia interrogante y se percató de que acababa inventar otra letra: la **S**.

En el torreón de fronda, esa olorosa **T** de los jardines o los vergeles, vio los primeros gorriones de la mañana. Habría querido que fuesen cogujadas, alondras o el ruiseñor que cantó en la última noche de los amantes. Parecían sonreír.

Para sellar la **U** en la escala de su alfabeto optó por una vasija con un resto de agua que adopta la forma de los labios que besan. O pensó en el cuerpo vibrante de una mujer de



**Puzzle de letras, O-I, 1991**  
Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm.

fuego y nardo. O en una boca, que se ha quedado sin rostro. Todo, todo está en la imaginación del que mira.

La abubilla se acunaba en el columpio del aire en forma de **V**. El pintor escribió: «También podría ser un gato al acecho sentado en el pubis de la contorsionista».

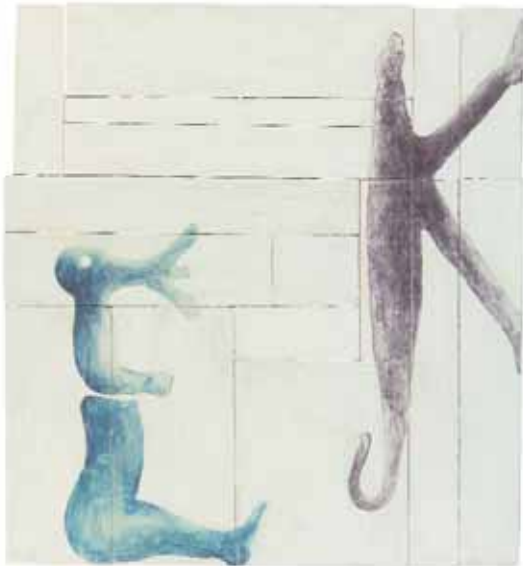
La contorsionista existe. Posee un admirable desnudo. Su número más convincente también es el más enigmático: se eleva sobre las manos, ofrece las colinas de sus senos al público que la mira y se pone un gran tulipán a la altura del ombligo. Es la inesperada función de la **W**.

El pintor escribió en su diario. «Ahora voy a hablar de mí». Se despereza frente a la araña del sol. Y así se pinta, como una **X**. A nadie le pasará inadvertido un detalle: «El tamaño importa».

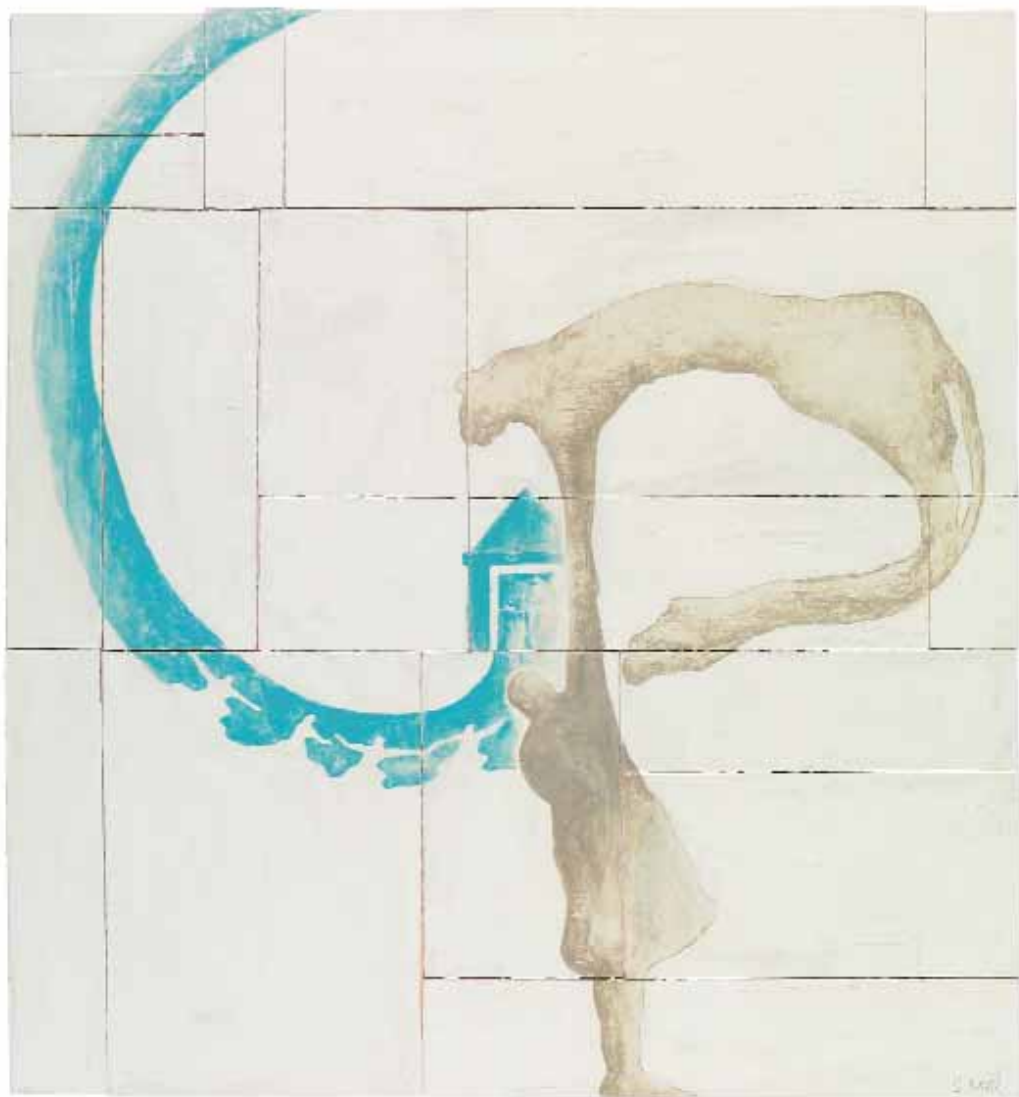
No es que me vuelva loco, pero a veces mis pensamientos están patas arriba. Así descanso. Así descansa y hace la **Y**. Y sus pies parecen las aletas de un buzo. ¿Practicará el pintor submarinismo?

Cuando era niño, el pintor experimentaba una curiosa sensación: si llovía, se metía bajo el cobertizo, se arrugaba sobre sí mismo como si fuera una **Z** bien arrugada, y se quedaba allí, como si quisiera descubrir los estremecimientos continuos o los olores acres de la tierra golpeada por la tormenta.

→ ZARAGOZA, 12 DE JUNIO DE 2005



**Puzzle de letras, E-K, 1991**  
Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm



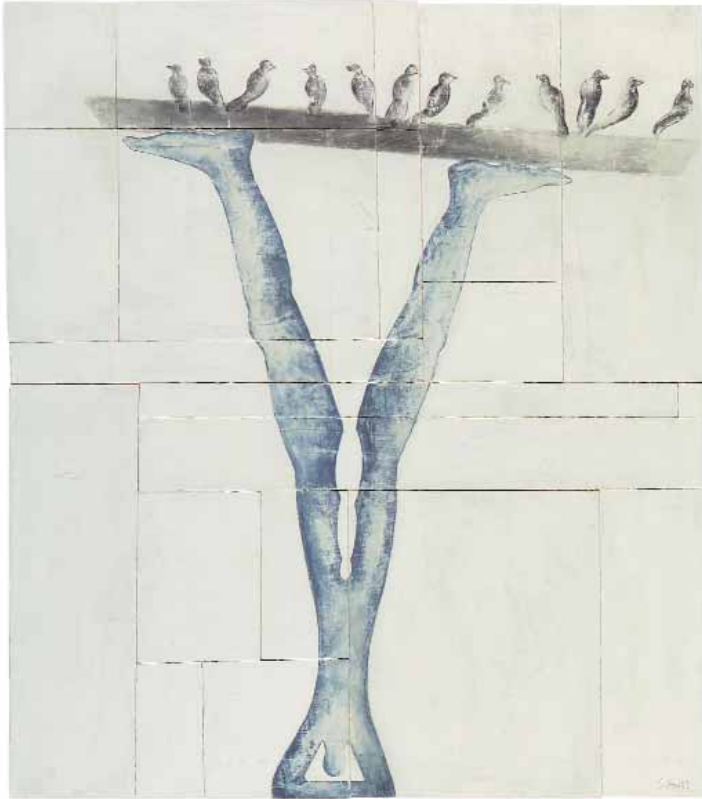
**Puzzle de letras, G-P, 1991**

Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm

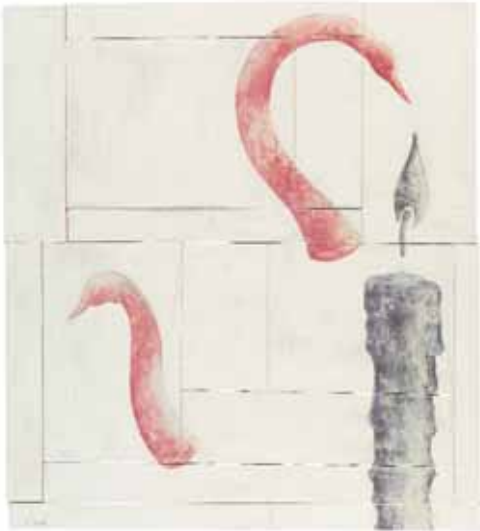


**Puzzle de letras, L-N, 1991**

Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm

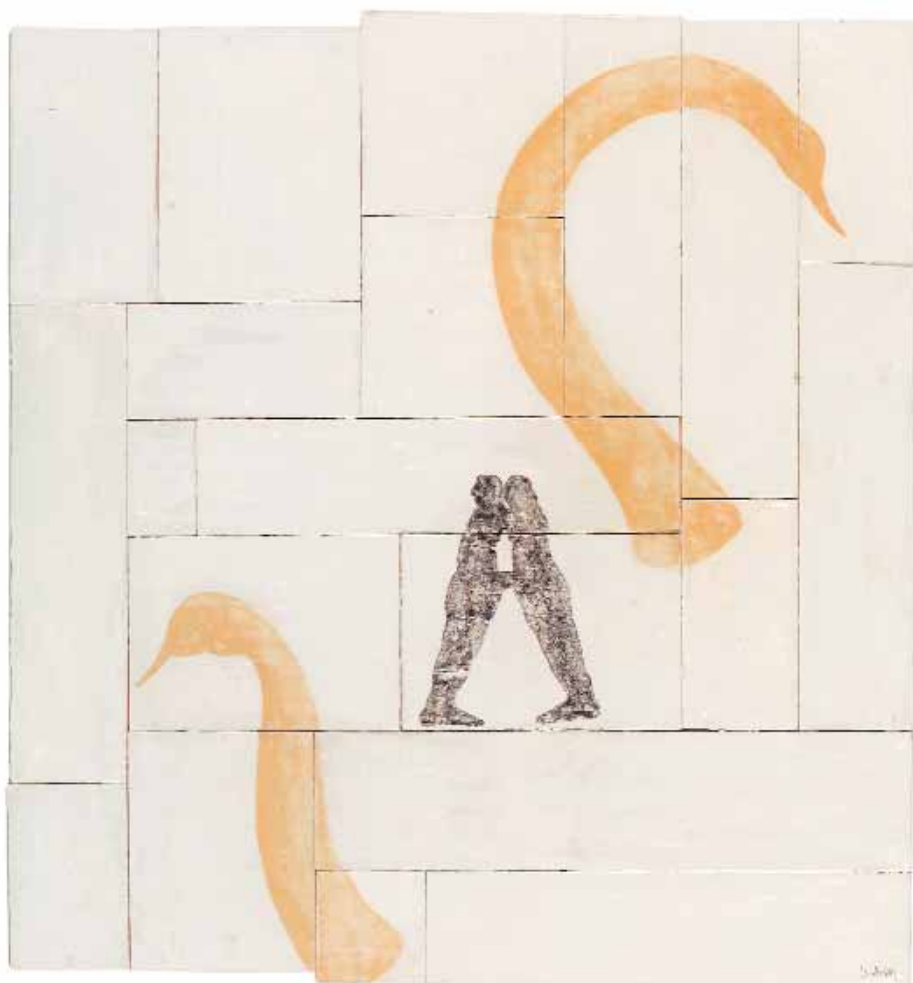


**Puzzle de letras, Y-T, 1991**  
Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm



Puzzle de letras, S-I, 1991  
Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm



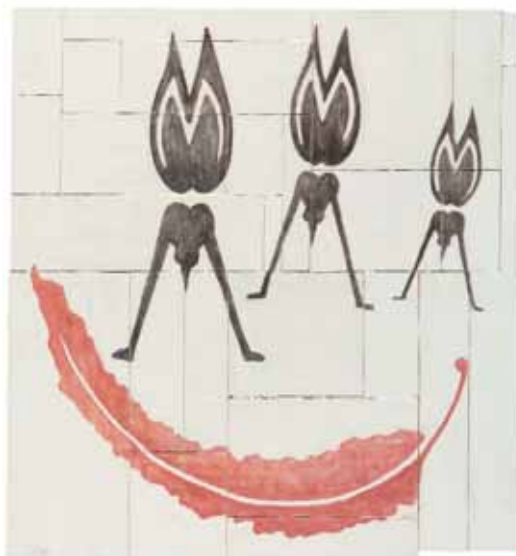


**Puzzle de letras, S-A, 1991**

Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm



**Puzzle de letras, M-D, 1991**  
Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm



**Puzzle de letras, W-C, 1991**

Temple/ fragmentos de tabla, 110 x 92 cm



la ciudad



Desde el enigmático espejismo de los Jardines Colgantes de Babilonia hasta la alborotada New Babylon de la que hablaban Constant y los situacionistas, el sueño de la ciudad perfecta no ha dejado de deslumbrar a los creadores de todos los tiempos. La ciudad es la madre de todas las utopías, el contenedor de todas las emociones, el corazón que permite que siga latiendo la imaginación de los locos, los iluminados y los profetas. Pero también es el vivo reflejo de la lógica cartesiana, del equilibrio racionalista y de ese concepto a recuperar que es el de la ciudadanía responsable. Entre ambas concepciones, entre la pasión y la razón, se debate la obra que Santiago Arranz ha hecho gravitar en torno a la ciudad, uno de sus temas recurrentes. Pero su mirada no es la del turista, sino la de alguien acostumbrado a escrutar en sus misterios, a explorarla como un organismo vivo, a plasmar toda la vida que en ella florece. En ese sentido, Arranz coincidiría con la teoría situacionista que atribuía a la arquitectura el poder de generar emociones y de estimular nuevas conductas. O que definía la ciudad como espacio de movimiento nómada, siempre cambiante, en continuo proceso de transformación.

Pero hay muchas otras ciudades que laten en la obra de Santiago Arranz. No tanto la inquietante y espectral Gotham City de Batman cuanto la colmena que conecta los sueños y deseos de quienes la habitan. No tanto la asombrosa ciudad futurista de la Guerra de las Galaxias cuanto ese tejido urbano que asemeja una mágica red de arterias, de vasos comunicantes que transportan ideas, emociones y sentimientos. La ciudad, en definitiva, como imaginario colectivo. Un concepto muy similar al que en 1990 llevó al artista a dar visibilidad a las «ciudades invisibles» de Italo Calvino: ciudades pobladas por la imaginación y sujetas a una cartografía onírica, que, una vez más, convierte a Arranz en un explorador de los confines del alma. «Es el humor de quien la mira el que da a la ciudad su forma» (Zemrude).

Ahora, partiendo de su trabajo en las cúpulas de la Nueva Sede de Urbanismo de Zaragoza, de 1992, el artista da un nuevo giro a su obra y realiza una pirueta al convertir el cielo en suelo. Y a la manera de los mosaicos romanos, de una forma tan narrativa como simbólica, coloca los signos que definen la ciudad y la vida urbana de manera que puedan ser contemplados por el hombre desde arriba y no desde abajo. Una nueva perspectiva para iluminar la ciudad de la eterna partida.

→ HUESCA, 13 DE JUNIO DE 2005



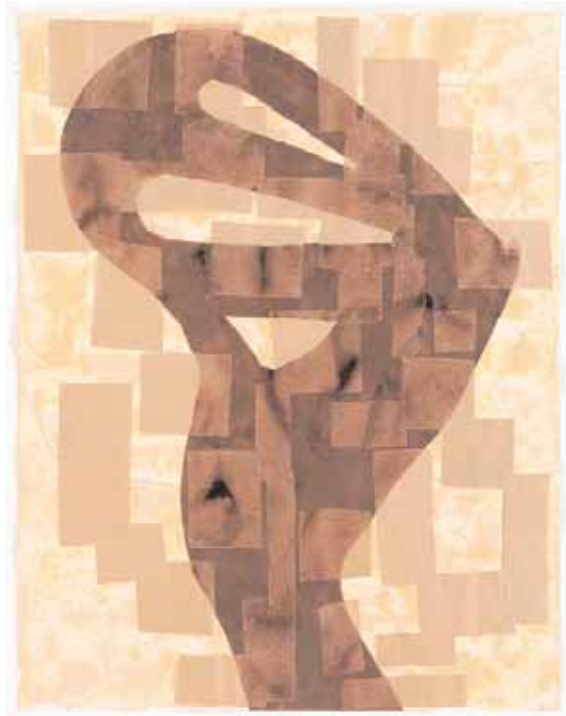
Mosaico, 1993, Treinta piezas, 165 x 620 x 5 cm.  
Tinta y collage/papel.







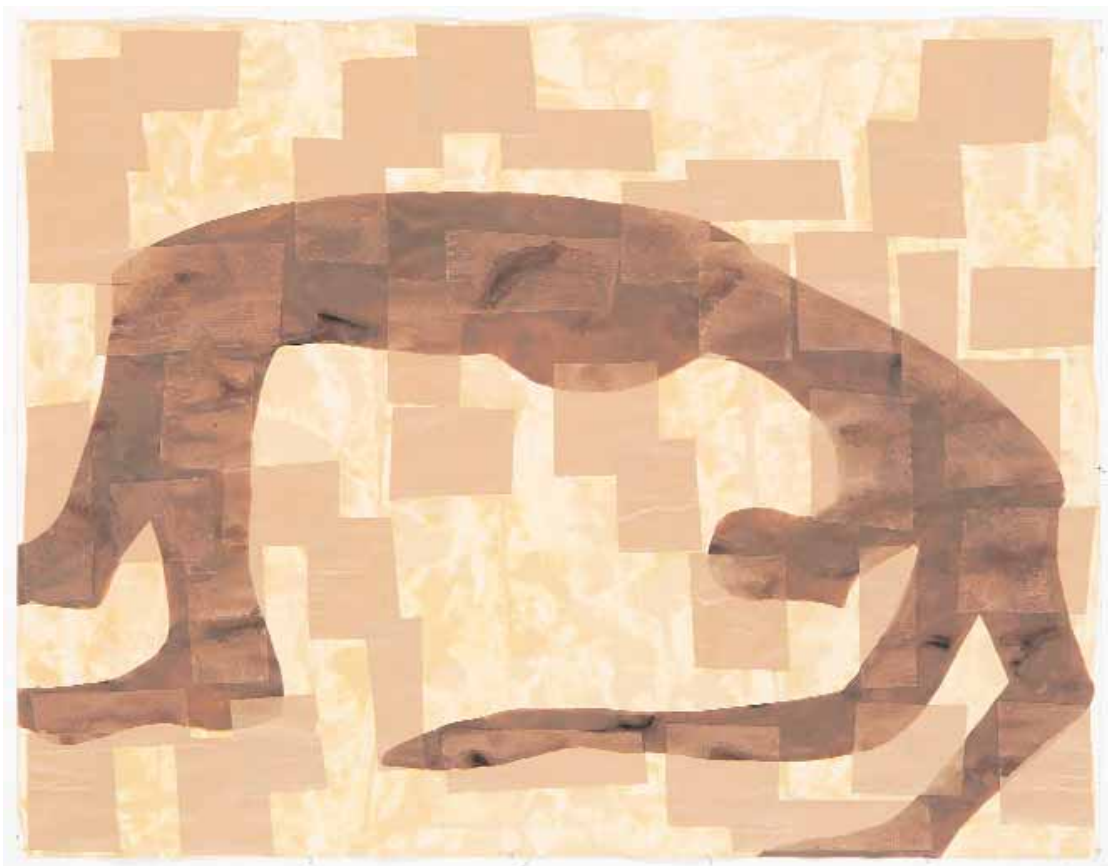
**La ciudad y los pájaros, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



**La ciudad y las apariencias, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 65 x 50 cm.



**La ciudad y el esfuerzo, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



**La ciudad flexible, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



**La ciudad contemplativa, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 65 x 50 cm.



**La ciudad del funambulista, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



**La ciudad de las metamorfosis, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 65 x 50 cm.





**La ciudad del domador, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 65 x 50 cm.



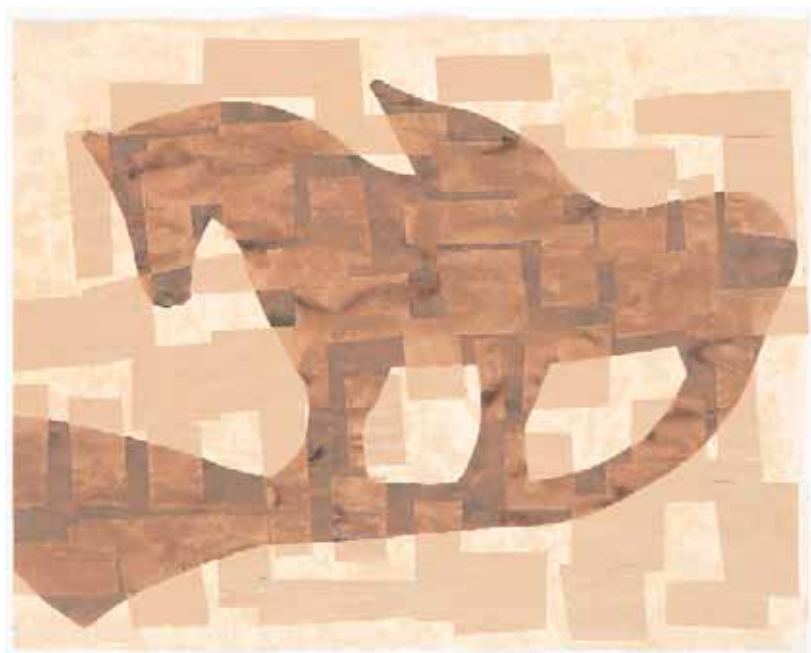
**La ciudad encrucijada, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



La ciudad de la salvación, 1993,  
Aguada y collage/papel, 65 x 50 cm.



**La ciudad marítima, 1993,**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



**11-La ciudad perfecta, 1993**  
Aguada y collage/papel, 50 x 65 cm.



la cultura





## LA PINTURA DE SANTIAGO ARRANZ: SHAKESPEARE CONTRA EL PAR DE BOTAS

Michel Hubert

*Cuando el odio a la cultura acaba siendo también cultura,  
la vida con el pensamiento pierde toda su significación.*

### Alain Finkielkraut

La vinculación de Santiago Arranz con la literatura ha sido constante a lo largo de su dedicación a la pintura, tal como se puede comprobar con su participación en numerosas exposiciones colectivas con temas esencialmente literarios: *Les cafés littéraires* (Graz, 1990; París, 2000); *Papel de Poesía – Poesía de papel* (Barcelona, 1992); *Ex-Libris* (París, 1993); *Iste liber est meus* (Barcelona, 1995); *Hic liber est meus* (Buenos Aires, 1996; Zaragoza, 1998; París, 1999); *Garçon, de quoi écrire* (Caen, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, 1998); *Métamorphoses de Kafka* (París, 2002); *Pintar palabras* (Berlín, Alicante, Nueva York, 2003); *Pintores literarios* (Córdoba, 2005). No solamente su obra se nutre de referencias concretas sacadas de libros (*Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, *La metamorfosis* de Kafka, etc.), sino que, debido a esa vinculación, refleja la nostalgia que algunos intelectuales y artistas sienten aún por un mundo armónico, por una herencia histórica de un sistema de valores humanísticos que podemos llamar *cultura* y que se está perdiendo con la actual sociedad neoliberal del *todo vale*. Esta preocupación nostálgica no se justifica solamente por una especial sensibilidad romántica hacia lo que sucedió, con cierto olor a naftalina, también está motivada por el futuro de nuestra sociedad ya que, recordando a las famosas palabras de Tocqueville: *cuan-do el futuro no está iluminado por el pasado, el espíritu camina en las tinieblas*<sup>1</sup>.

Se comprende muy bien que Santiago Arranz haya buscado su inspiración *En la colonia penitenciaría* de Kafka para ilustrar su preocupación por la actual crisis de la cultura, pues en este relato se concentra todo lo absurdo, lo cruel y despiadado de la condición humana, una fatalidad a la que no es capaz de aportar ningún remedio la sociedad posmoderna a pesar de todos sus avances técnicos, sino todo lo contrario: diseñada por el director jefe de un penitencionario, una máquina no cesa de escribir en la piel de los presidiarios las disposiciones que ellos mismos han violado, hasta llegar a producirles su muerte. Tampoco no es casual que este relato se publique dentro de un conjunto que se titula *La condena*<sup>2</sup>. Y es que, para Kafka, todos estamos condenados, el mundo es una inmensa penitencia y en nuestra piel es

donde mejor podemos leer la factura que nos pasa la vida con el paso del tiempo. El tiempo: ahí está el problema, tanto para la vida de los hombres como para su cultura que no es más que la hermosa herramienta que se han inventado a lo largo de los años para explicarse y aceptar la dureza de su propia condición.

La metamorfosis del desdichado Gregor Samsa es un buen ejemplo de cómo Kafka se enfrentó a la problemática del tiempo, pero no menos interesante es su parábola citada con mucho acierto por Hannah Arendt en *La brecha entre el pasado y el futuro* que le sirve de prefacio para su ensayo *La crisis de la cultura*<sup>2</sup>. Esta parábola nos dice que el hombre tiene dos contrincantes: uno que le empuja hacia delante desde atrás y un segundo que le corta el camino por delante. Se enfrenta a los dos, pero también recibe la ayuda de cada uno contra el otro. En realidad, dice Kafka, hay más de dos contrincantes enfrentados, pues también está el hombre en el medio, y «¿quién conoce sus verdaderas intenciones?». Arendt explica que el combate de Kafka empieza cuando la acción ha terminado y cuando la historia que ha sido su desenlace espera ser acabada en las consciencias, cuya tarea, según Hegel, es entender el pasado, ya que esta comprensión es la manera que tienen los hombres para reconciliarse con la realidad. En el relato de la colonia penitenciaria, el explorador que asiste a la ejecución es la consciencia que intenta elevarse por encima de los dos contrincantes, el pasado y el futuro encarnados por el antiguo y el nuevo director del penal.

La misma posición que intenta adoptar Santiago Arranz en su tríptico motivado por la crisis de la cultura, las tres estelas negras, separadas entre sí, acentúan la fractura y la disolución de esta en un mar de «fragmentos visuales». La multiculturalidad del ornato que nos impide reconocer lo que es propio de lo ajeno. Esta disolución de la identidad tan actual se refleja en un perfecto diálogo con el pequeño relieve titulado "Flores negras" que recoge en sus huecos el sentido de vacío de la cultura de consumo.

De esa parábola nos habla el elefante que vemos representado en uno de estos cuadros (1988), es decir de la eterna lucha entre la desaparición del presente en la fosa común del pasado y su difícil permanencia en el futuro, con su cortejo de contradicción y dolor, y no de la marcha imparabable del tiempo con la que se podría asociar mejor la potencia física de este

animal, tan longevo además y con esa fama de tener la mejor memoria del planeta. Y es que la imagen de este elefante parece totalmente estancada en el tiempo, sedimentada no como recuerdo nítido digno de tal fama, sino como resto agotado de un fresco tan antiguo que no puede saberse su edad. Apenas conserva algo de color carmín sobre el fondo terroso de su cuerpo macizo, ahí está la expresión contenida del dolor, y también en esa resignación, con la trompa gacha, a que nunca podrá volver a la vida. Vemos también como esta imagen cumple de una manera muy especial con el espíritu de contradicción propio de la lucha entre pasado y futuro, uno empujando y el otro obstaculizando el paso, con estos dos pies contrapuestos que se anulan en su base para formar una especie de zócalo inerte.

Pero es sobre todo por su función metafórica respecto a la situación actual de la cultura frente al consumismo posmoderno como debemos valorar este cuadro, expresión desencantada de una inmensa riqueza estancada en el tiempo como un decrépito fresco romano. Esta dimensión intemporal propia de los frescos antiguos está perfectamente tratada en este cuadro, admirable equilibrio entre la nostalgia de la vida pasada y la crueldad de un presente sin solución. La comparación con el fresco romano no es gratuita puesto que, como lo recuerda Hannah Arendt, no sólo el humanismo nace con la civilización romana, también le debemos la creación de la palabra cultura y su concepto, cuando no existe una palabra griega equivalente a la latina *humanitas*. Al parecer, Cicerón fue el primero en utilizar la palabra «cultura» para las cosas del espíritu y de la inteligencia. Para los romanos, una persona culta era quien sabía elegir sus compañeros entre los hombres, las cosas, los pensamientos, en el presente como en el pasado. Esta *humanitas* romana se aplicaba a los hombres que se encontraban libres desde cualquier punto de vista. Para ellos, esta prioridad de la libertad era decisiva, en la filosofía como en la ciencia y el arte: ...«respecto a mis relaciones con los hombres y las cosas, me niego a ser preso tanto de la verdad como de la belleza»...[Cicerón] <sup>3</sup>. ¡Qué lejos está la postura de Cicerón de la dependencia consumista del hombre posmoderno, de su vaciedad espiritual que le hace preferir un par de botas a Shakespeare <sup>4</sup>, o las disciplinas técnicas a las humanísticas, forzando la desaparición de estas en el futuro plan de enseñanza que los políticos están diseñando!

Pero sobre todo es en los cuadros de la serie consagrada a Kafka, para los que Santiago Arranz se inspiró en la *Colonia penitenciaria*, donde la evocación del dolor es más contundente. Como

buen humanista, el artista ha comprendido muy bien que sólo mediante la agresión al cuerpo humano se puede expresar la condenación actual de la cultura y su ejecución. Ahora bien: ¿cuál ha sido la culpa de ésta para merecerse una suerte tan monstruosa? Siguiendo el relato de Kafka, la cultura muere de los sufrimientos que se le inflige con escribir en su propia carne la disposición que ha violado. Por tanto, bastaría interpretar esta escritura en los cuadros de Arranz para conocer su culpa, pero ¡ay!, por mucho que nos fijemos, nada inteligente parece esconder el sangriento trazado, y no porque seamos incapaces de descifrarlo por no tener la clave de su interpretación, sino porque ya no tiene nada que decirnos, está totalmente vacío. Ahí está la culpa de la cultura: la sociedad mercantil y populista del posmodernismo se ha alejado tanto de ella que la cultura ya no es capaz de significar nada para ella. Pero el error más grotesco es pensar que la cultura es la que se está muriendo, cuando la desaparición de su sentido la estamos sufriendo en nuestro cuerpo, hasta nuestra muerte.

Contradicción, dolor, y ahora la mirada del horror: dos ventanas ciegas en una fachada del Berlín ex oriental que aún nos enseña los estigmas producidas por la metralla de las bombas de los aliados, al final de la Segunda guerra mundial. Puede sorprender que Arranz haya elegido enseñarnos este recuerdo del horror mediante una foto, en total contradicción con su preferencia para los medios más tradicionales del arte que domina a la perfección, con una sensibilidad exquisita y un amplio abanico de registros técnicos que ha conseguido gracias a su colaboración en proyectos arquitectónicos. Santiago Arranz siempre cuidó mucho el no caer preso de la facilidad de las modas, manteniéndose en la línea muy original y muy exigente de su arte. Pero bien es cierto que cualquier otra interpretación de esta fachada berlinesa no hubiera podido acercarse tan fríamente a la realidad del horror, con el riesgo de merecer la misma denuncia que pronunció Adorno en contra de cualquier tentación poética después de Auschwitz. Sin embargo aquí no debemos engañarnos, está claro que con esta imagen fotográfica Arranz apunta mucho más lejos que la sublimación del sólo recuerdo del horror, un tema que, por otra parte, resulta muy trillado dentro del género fotográfico después de la guerra de Iracq y otras «delicias» de este tipo propias de nuestros tiempos.

Esta imagen sólo tiene sentido si la asociamos con las pinturas evocadas anteriormente, desde una perspectiva crítica de la crisis de la cultura generada por la actual sociedad del consumo y

del espectáculo. Pero nada mejor que Guy Debord para explicarlo todo: «el concepto crítico aplicado al espectáculo (a esta fotografía de Santiago Arranz , por ejemplo) puede también caer en la vulgaridad con cualquier fórmula hueca de la retórica socio-política para explicar y denunciar abstractamente todo, y así servir de defensa al sistema espectacular. Porque resulta evidente que ninguna idea nos puede llevar más allá del espectáculo existente, sino solamente más allá de las ideas existentes sobre el espectáculo. Para destruir de verdad la sociedad del espectáculo, son necesarios hombres capaces de poner en acción fuerzas prácticas»<sup>5</sup>.

Ahora bien, puesto que ningún «productor» de imagen se encuentra a salvo de las consecuencias perversas de sus propios productos, nos encontramos por tanto en un caso similar al *Regador regado* filmado por Louis Lumière, siempre con el trasfondo del capital como motor del impulso perverso. Pero que la cultura se encuentre reducida a una fuente de riqueza más entre todas las que explota el capitalismo, esto lo sabemos de sobra, y lo que en realidad importa aquí es otra cosa: ya que, un par de botas de la firma Yves Saint-Laurent, valen lo mismo que Shakespeare, o que un spot publicitario se valora igual que un poema de Jaime Gil de Biedna, o que un «hermoso» partido de football supera incluso en alabanzas a la danza de Antonio Gades filmada por Carlos Saura, ¿qué tipo de reflexión suscitan las imágenes producidas por el arte cuando los límites de su estética se van confundiendo cada vez más con cualquier otro espectáculo? O, formulado con más precisión para adaptar esta pregunta a lo que se propone Santiago Arranz con la integración de esta foto en este proyecto, ¿qué ocurre con la función crítica de su trabajo frente a la derrota del pensamiento cuando sus imágenes acaban por diluirse irremediabilmente en la inmensa sopa boba de la sociedad actual del espectáculo?

Aquí es cuando vemos cómo al dolor de la mirada frente al horror del pasado se suma el que produce la perversión de las imágenes cuando se asocian a la vulgaridad de la actual sociedad del espectáculo para poner en evidencia su «principio maligno», tal como lo ejemplifica el Ulrich de Robert Musil asumiendo con mucha lucidez y desparpajo su falta de atributos dentro de una sociedad que se caracteriza ante todo por la confusión de sus valores. ¿Cómo, y sobre todo por qué, se pregunta Ulrich, seguir peleando para sobresalir del montón, esforzándose en cultivar los maravillosos atributos que ha heredado de sus padres, sensibilidad, inteligencia y cultura, cuando un simple caballo puede arrancar del público un colosal y uná-



**Viaje del sol, 1989,**  
Pigmentos/tabla, 150 x 200 cm.

nime fervor admirativo, hasta convertirse en máximo ejemplo de la «genialidad» sólo por ser el más rápido? ¿Qué es un hombre sin atributos?, pregunta Clarisse, una amiga de Ulrich. La respuesta no deja lugar a dudas: «nada, precisamente, ¡nada de nada!» (Nichts. Eben nichts ist das!). Y el marido de Clarisse, Walter, añade: «a estos se les pueden contar hoy día por millones. Esta es la especie que ha producido nuestra época»<sup>4</sup>. zándose en cultivar los maravillosos atributos que ha heredado de sus padres, sensibilidad, inteligencia y cultura, cuando un simple caballo puede arrancar del público un colosal y unánime fervor admirativo, hasta convertirse en máximo ejemplo de la «genialidad» sólo por ser el más rápido? ¿Qué es un hombre sin atributos?, pregunta Clarisse, una amiga de Ulrich. La respuesta no deja lugar a dudas: «nada, precisamente, ¡nada de nada!» (Nichts. Eben nichts ist das!). Y el marido de Clarisse, Walter, añade: «a estos se les pueden contar hoy día por millones. Esta es la especie que ha producido nuestra época»<sup>4</sup>.

→ PARÍS, MAYO DEL 2005

NOTAS:

**1** Charles Alexis Clérel de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, París, 1951, t. II, capítulo VIII, Pág. 336. Citado por Hannah Arendt, *La crise de la culture*, col. Folio essais, Les Editions Gallimard, París, 1989. Pág. 16.

**2** Hannah Arendt, opus cit., pág. 16. La parábola dice así: «historia»

**3** Hannah Arendt, opus cit., págs. 271 y 286.

**4** Anatemas pronunciado contra el arte y el pensamiento por los populistas rusos del siglo XIX: además de que protegen los pies del humilde mujik contra el frío con más eficacia que una pieza isabelina, las botas, al menos, no mienten; no son más que lo que son: una modesta emanación de una cultura particular (el contrario de las obras maestras oficiales, que esconden su origen y obligan a todos los hombres a que les respeten). Esta humildad es un ejemplo: si no quiere caer en la imposura, el arte debe alejarse de Shakespeare, y acercarse, cuanto le es posible, del par de botas. Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Galimard, París, 1987. Págs. 136 y 137.

**5** Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Col. Folio, Les Editions Gallimard, París, 1992. Pág. 195.

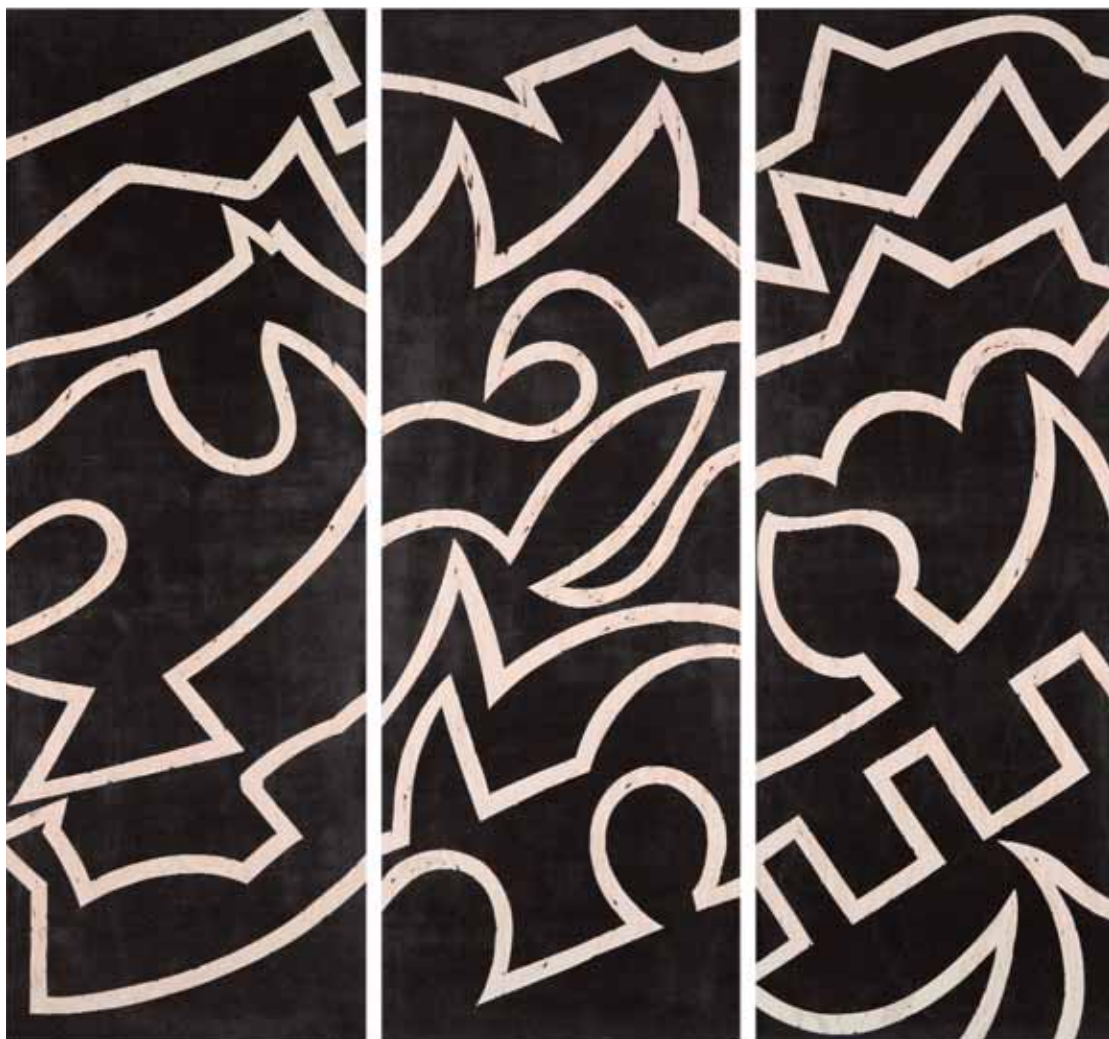
**6** Citado por Maurice Blanchot in *Le livre à venir*, Col. Idées, Les Editions Gallimard, París, 1971. Pág. 207.



**Tortura, 2002, 4 piezas,**  
Acrílico, papel /tabla, 100 x 300 cm.







Tríptico de las culturas, 2003,  
Laca, cartón/tabla, 210 x 230 cm.



**Flores negras, 2003,**  
Yeso negro, 35 x 25 cm.



**Berlin, 2003,**  
Fotografia, 50 x 65 cm.



**Mirada, 2002,**  
Mixta/tabla, 122 x 244 cm.



el origen





## ORIGINAL ORIGEN PARA ORIGINAR ORIGINALIDADES ORIGINARIAS ORIGINALMENTE (COMO DIRÍAN ORÍGENES Y LOS ORIGINISTAS)

Fernando Galán

Hace muy poco (aunque nunca es tarde si la dicha es buena), tuve ocasión de leer por primera vez una crítica sobre la obra de Santiago Arranz, que conocía por medio de la galería Antonia Puyó (Zaragoza). Michel Hubert supo transmitir bien con sus palabras la **originalidad** de esa obra. Y su sencillo misterio. Y su atemporalidad elemental. Aludiendo a la leyenda de Plinio, Hubert relacionaba los relieves de Arranz con el **origen** de la pintura, “que nació de la iniciativa de la hija del alfarero Butades, al querer conservar un recuerdo de su amante que se marchaba lejos, fijando en una pared su sombra, perfilada a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, y la endureció al fuego con otras piezas de alfarería”[1].

Santiago Arranz proviene del campo de la pintura, que desarrolló ampliamente y con arriesgadas incursiones en la experimentación durante su época parisina. Quizá como reacción a una de sus enésimas supuestas *muertes*, en 1994 empezó a ‘expandir este campo’ hacia los terrenos del dibujo y la escultura (en un **original** proceso contrario al estudiado por Rosalind Krauss[2]), con marcada tendencia a los ámbitos lingüísticos y arquitectónicos, cuando empezó a hacer, respectivamente, ediciones de libros y relieves en muros de hormigón. Abierto y sensible a su entorno como una esponja, también debió influirle una de las épocas doradas de la arquitectura creativa en la que es una de las capitales mundiales de la Arquitectura, París.

Ahora, tras diez años de maduración y de practicar una experimentación incesante y un mestizaje fecundo de técnicas y materiales, vuelve a sus **orígenes** geográficos en su eterno retorno y nos muestra cuatro grandes esculturas en acero corten destinadas al arte público de un nuevo barrio zaragozano, Valdespartera, junto a lo que mantiene como una sus principales **originalidades**, cuatro pequeños relieves en cartón. A este grupo de obras, las más recientes de su producción, lo llama **Los Orígenes**. Y esta es una de sus atrevidas y lúcidas “herejías” (como recordando al herético **Orígenes** y su *trasmigración de las almas*), la aparente irreverencia de aparear acero con cartón, la “amalgama” entre la fortaleza de la bestia y la fragilidad humana, obra monumental y formatos mínimos, arrogancia y timidez, dureza y ductibilidad, lo perdurable y lo efímero, expansión y recogimiento...

Como natural filósofo que es, ha concebido esta exposición como un ciclo circular de cuatro grupos, del **Lenguaje** al **Origen**, pasando por **La Ciudad** y por **La Cultura**, un recorrido semió-

tico que cierra *la circulación del cuadrilátero* y que empieza / termina en el **origen** del conocimiento, que es el Lenguaje, para volver a terminar / empezar en los cuatro elementos que representan **Los Orígenes**: Tierra (el icono de la rosa), Agua (la barca), Aire (el torso) y Fuego (el avión).

- El **Lenguaje** está en la raíz misma de la tendencia a la comunicación y a la convivencia que tiene este ser esencialmente social llamado 'hombre' (perdónenme los políticos: y / o 'mujer'), lo que le lleva al invento de la **Ciudad**, entidad que fomenta, desarrolla y aglutina la **Cultura** por excelencia desde la Baja Edad Media y que lleva siempre, a su vez, a un eterno y recurrente **Origen** de nuevas cosas, como nuevos **Lenguajes** de todo tipo, hablados o representados...
- El "ayuntamiento" (ajuntamiento) de seres individuales en la **Ciudad** (o en el poblado primitivo) es el caldo de cultivo de la **Cultura** (o de la observación natural), que, por su parte, es el **Origen** del **Lenguaje** sofisticado y científico que facilita los avances sociológicos, que revierten nuevamente en el desarrollo de la **Ciudad** hasta los extremos de las megalópolis contemporáneas...
- El progreso de la **Cultura** mesopotámica fue el **Origen** de la proliferación de **Lenguajes** que llevó a Babilonia, paradigma clásico del desarrollo urbano (la **Ciudad**), al colapso, a la diáspora y al consecuente nacimiento de nuevas **Culturas**, porque todo fluye ("panta rehi"), todo retorna eternamente...
- El **Origen**, principio y fin por definición, es "alfa" y "omega", símbolos del **Lenguaje**, que llevó a la creación de un refrán medieval que está en la base de la emancipación del ser humano respecto del yugo feudal, "el aire de la **Ciudad** hace al hombre libre". Ese rompimiento de sus ataduras rurales a la tierra que trabajaba como 'siervo de la gleba' le permitió al acceso a la **Cultura**, lo que le llevó a la búsqueda de nuevos **Orígenes** de nuevas metas, que se fueron implantando y luego superando según se iban convirtiendo en nuevos lastres de ese imparable retorno: de la consagración del Antiguo Régimen a su derrocamiento por la Revolución Burguesa y a la condena de la burguesía por el actual Estado

Social de Derecho. Francia decapitó a su rey para proclamar pocos años después un emperador... Como dijo el poeta, "nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos"[3]. O eso queremos creer.

Por los siglos de los siglos... De los **orígenes** al lenguaje, del lenguaje a la ciudad, de ésta a la cultura para retornar a eternos y "devenientes" **orígenes**... Como la metamorfosis que experimentó Arranz en su paso de la pintura a los relieves y de éstos a las esculturas que pintan el aire de nuestras ciudades (¿para hacernos un poco más libres?) de signos cabalísticos. Signos que representan también la evolución cíclica del tiempo: la rosa, la barca, el torso, el avión. Como la herejía de **Orígenes**, con su teoría de la trasmigración de las almas, que defendía que éstas perdieron sus alas al entrar en sucesivos cuerpos: primero en los hombres, luego en las bestias y después en las plantas. Así, Arranz pasó de un medio a otro, de la pintura al relieve, de éste a la pintura al fresco y del fresco a la escultura. Pero, al contrario que en la teoría del hereje, su alma va cobrando nuevas alas con su trasmigración de un medio a otro.

Los dibujos de Santiago Arranz son primitivos y futuristas, signos esenciales y atemporales. Recuerdan simultáneamente a las esquemáticas pinturas rupestres del Levante español y a Miró. Lo esencial permanece... O, mejor dicho, nada permanece, pero lo esencial vuelve con nuevos aspectos en el eterno devenir de la mano de nuevos artistas. De los que son "**artistas-origen**"; principio, fin y principio. Por los signos de los signos...

→ BEIJING, CHINA, 30 DE MAYO DE 2005

**1** Hubert, Michel: *Los relieves de Santiago Arranz en La Cinoja*, revista art.es, nº 6-7 [noviembre 2004-febrero 2005], pág. 130.

**2** Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, trabajo incluido en *Passages in modern sculpture*, The MIT Press, 1981.

**3** Neruda, Pablo: *verso del Poema número 20, Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.



**Avión, 2005,**  
Acero corten, 150 x 310 x 30 cm.





**Avión, 2004,**  
Cartón recortado, 56 x 71 cm.

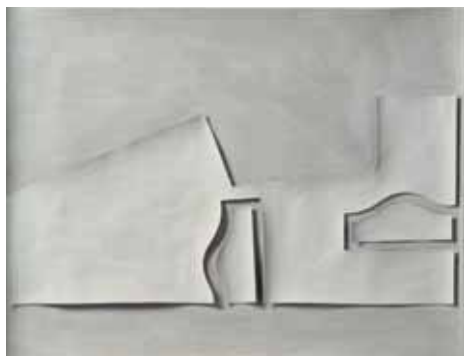


**Rosa, 2005,**  
Cartón recortado, 65 x 71 cm.





**Rosa, 2005,**  
Acero corten, 150 x 320 x 30 cm.



**Torso, 2004,**  
Cartón recortado, 56 x 71 cm.



**Barca, 2004,**  
Cartón recortado, 56 x 71 cm.





**Torso, 2005,**  
Acero corten, 150 x 320 x 30 cm.



**Barca, 2005,**  
Acero corten, 140 x 330 x 30 cm.



**1959:** Sabiñánigo (Huesca).

**1979-82:** Licenciatura en **Historia del Arte**. Universidad de Barcelona.

**1985:** Beca "Diputación de Zaragoza", Paris.

**1989:** Beca "Ramón Acín", Diputación de Huesca.

**1998-00:** Estudios de la técnica al **fresco** en el C.I.A.M.(Francia).

Al margen de las exposiciones, colabora en proyectos relacionados con la **Literatura** y la **Arquitectura**:

En **Literatura** con Gérard de Cortanze en **Le monde du surréalisme**, (alfabeto original), ed. Henri Veyrier Paris (1991); con G.G. Lemaire en **Le Cirque**. Ed. Eric Koehler. Paris (1995), en **ExLibris**. Ed. Eric Koehler. Paris (1996), **Lisbonne** (L'Ennemi).Ed. Christian Bourgois. Paris (1996), **Théories des cafés.**, ed. Imec- Eric Koehler .Paris, (1998), en **Métamorphoses de Kafka**, ed. Eric Koehler, Musée du Montparnasse, Paris (2002), con series concretas para cada tema.

En **Arquitectura** ha pintado dos **Cúpulas** en la Nueva Sede de Urbanismo de Zaragoza -1992-; realizado la **Iconografía original para huecorrelieves en muros y ventanas** en la Escuela de Restauración "**Capuchinas**"- Huesca, 1994; pintado un gran mural y diseñado las puertas de entrada y ventanas del patio interior en la **Casa-Palacio de los Morlanes -Centro Cultural y Filmoteca de Zaragoza**, 1995. Su proyecto más reciente es la actuación artística en el antiguo Convento de **San Agustín** -[98-03]-: **Biblioteca María Moliner y Centro de Historia de Zaragoza. (Iconografía original para huecorrelieves, relieves, suelos, Óculos, ventanas...)**

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1983**

Sala Municipal de Arte. **Sabiñánigo**, Huesca.

**1984**

Sala Pablo Gargallo y Mixto 4. **Zaragoza**.

**1985**

Galería Seiquer. **Madrid**.

**1986**

Galería 4 gats. **Palma de mallorca**.

Galería Ferrari. **Verona**.

**1987**

Palacio de Sástago. **Zaragoza**.

Galería Seiquer. **Madrid**.

**1988**

Galería Windsor-Kulturquintza. **Bilbao**.

Galería Ligeti. **Huesca**.

Galería Cupillard. **Grenoble**.

**1991**

Sala Luzán. **Zaragoza**.

Galería Cupillard. **Grenoble**.

Sala Diputación Provincial. **Huesca**.

**1992**

Galería Henri Bussièrre. **Paris**.

Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.

**1993**

Galería Henri Bussièrre. **Paris**.

**1994**

Torreón Fortea. **Zaragoza**.

**1996**

Espace Mira-Phalaina. Montréuil. **Paris**.

**1997**

Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.

**1998**

Sala Pelayo. **Huesca**.

**1999**

Galería Àmbit. **Barcelona**.

**2000**

Palacio de los Morlanes. **Zaragoza**.

**2002**

Galería Àmbit. **Barcelona**.

Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.

Iglesia de San Atilano. **Tarazona**.

**2003**

Galería White Éléphant. **Paris**.

**2004**

Centro Cultural del Matadero. **Huesca**.

Palacio de Los Morlanes. **Zaragoza**

La Cinoja. **Fregenal de la Sierra**. Badajoz.

**2005**

Castillo de **Valderrobres**. Teruel.

## REALIZACIONES EN ESPACIOS PÚBLICOS

**1986**

*Pintura mural*. Teatro Balear. **Palma de Mallorca**.

**1989**

*Pintura mural*. IES, Fuentes de Ebro. M.E.C. **Zaragoza**.

**1992**

*Pintura de 2 Cúpulas*. Nueva Sede de Urbanismo. Ayto. de **Zaragoza**.

**1994-95**

*Proyecto Arquitectónico: Iconografía original para relieves y ventanas*. **Capuchinas**. Escuela de Restauración. **Huesca**.

**1995-96**

*Pintura mural y diseños arquitectónicos: Iconografía original para ventanas, puertas, vidrios...* **Palacio de Los Morlanes**. Filmoteca y Centro Cultural. **Zaragoza**.

**1998-03**

*Proyecto Arquitectónico: Iconografía original para relieves, ventanas, óculos, suelos y otros diseños arquitectónicos*. **Biblioteca María Moliner y Centro de Historia**. **Zaragoza**.

**2005**

**Proyecto escultórico "El milagro de la vida"**, hueco-relieve/hormigón gris, 3 x 13 x 0,30 m. Bieffe Medital, (Grupo Baxter), **Senegüé**, Huesca.

**Proyecto escultórico "Tierra, aire, agua, fuego"**, acero cortén, 1,5 x 3,80 x 0,30 m. Ecociudad Valdespartera, **Zaragoza**.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

**1984**

*IV Bienal de Oviedo*. Museo de Bellas Artes de Asturias. **Oviedo**.

**1985**

*I Salón de Otoño. Punto y parte*. La Lonja. **Zaragoza** (Itinerante: **Vitoria- Valencia**). *Collezione*. Galería Ferrari. **Verona**.

**1986**

*Ecléctica*. Galería Cívica. **Capo d'Orlando**. (Sicilia). *Nuevas adquisiciones*. Museo de Bellas Artes de Álava. **Vitoria**.

*II Muestra Nacional de Arte Joven*. Círculo de Bellas Artes. **Madrid**. (Itinerante: **Granada, Málaga, Valladolid, Palma de Mallorca, Albacete, Guadalajara, Salamanca, Zamora, Gijón, Zaragoza...**)

*XX Aniversario Galería Seiquer*. **Madrid**.

**1987**

*ARCO 87*. Galería Seiquer. **Madrid**. *Treze*. Escuela de Artes. **Zaragoza**. *La Generación de los 80*. Museo de San Telmo. **San Sebastián**.

*Pintura contemporánea aragonesa a la escuela*. Mixto 4. **Zaragoza** (Itinerante: **Saint Nazaire, Paris, Toulouse, Lisboa, Casablanca, Tetuán, Ámsterdam, Utrecht**).

**1988**

*Fact*. Galería Cupillard. **Toulouse**. *Paisaje aragonés*. Museo Provincial. **Zaragoza**.

*Pintura española. La Generación de los 80*. ICI.

**Madrid**. (Itinerante: **Santiago de Chile, Montevideo, Río de Janeiro, Buenos Aires, Caracas, Méjico**).

**1989**

*Saturnus*. Palacio de Bellas Artes y "Université du Mirail". **Toulouse** / Espacio Pignatelli. **Zaragoza**. (Itinerante).

*Art-Jonction*, Galería Cupillard. **Niza**. *Bienal de Estambul*.

*Lineart*, Galería Cupillard. **Gante**.

*Mon salon, mes haïnes*, Galería L' Aire du Verseau, **Paris**.

**1990**

*Parigi*, Palacio de la Civilización Italiana. **Roma**. *Confrontation Européenne*. Galería "Lacourrière-Frélaut". **Paris**. / Museo de arte contemporáneo de **Chamalières**.

*Per corso di città invisibili*. Iglesia de San Bartolomeo. **Venecia**.

*Art-Jonction*. Galería Lacourrière-Frélaut. **Niza**.

*Les cafés littéraires*. Galería C.C./Palacio de Congresos. **Graz**.

*L'Orient des cafés*. Institutos y Centros Culturales Franceses del Mediterráneo y Oriente Medio. (Itinerante: **Thesalónica, Atenas, Estambul, Alejandría, El Cairo, Amán, Damasco**)

*Edebi kahverter*. Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köskü, **Estambul**.

*Colección Certer*. Colegio Oficial de arquitectos. **Zaragoza**.

**1991**

*Eros Iconoclaste*. Galería Vidal-Saint Phale. **Paris**. *De Goya a nuestros días*. Palacio de La Lonja. **Zaragoza**. *Le Triomphe de la Métaphysique*. Galería Thorigny. **Paris**.

**1992**

*L'Europe des cafés*. Galería Uluv, **Praga** /Galería Mesta, **Bratislava**.

*Papel de Poesía-Poesía de papel*. Galería Maeght. **Barcelona**.

Galería Henri Bussiére. **Paris**.

### 1993

*La Trastienda*. Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.  
*Ex-Libris*. Galería Thorigny. **Paris**.

### 1994

*Paris est une fête*. Instituto Francés. **Praga**.  
*Confrontation I*. Galería Henri Bussière. **Paris**.

### 1995

*Le Cirque*. Centro de Arte Moderno "Mira Phalaina".  
**Montréal**.  
*Athénée*. Teatro "Louis Jouvet". **Paris** / Instituto Francés.  
**Praga**.

*90 años de arte en Aragón*. Sala CAI- Luzán. **Zaragoza**.  
*Iste liber est meus*. Instituto Francés. **Barcelona**.

### 1996

*Hic liber est meus*. "Alliance française". **Buenos Aires**.  
[Itinerante por América Latina y Europa].  
*Tres proyectos para pintar en el Pilar*. Museo de  
**Zaragoza**.

### 1999

*ARCO 97*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.

### 1998

*ARCO 98*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.  
*Hic liber est meus*. Museo Pablo Serrano / Galería  
Antonia Puyó. **Zaragoza**.  
*Seis de los ochenta*. Círculo de Bellas Artes. **Madrid**.  
*Garçon de quoi écrire*. Museo de Bellas Artes. **Caen**.  
[Itinerante: **Buenos Aires, Montevideo, Santiago de  
Chile**].

*Le Cirque*. Les Silos. **Chaumont**.

*Le Zodiaque*. Galería Maï Ollivier. **Paris**.

### 1999

*ARCO 99*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.  
*Hic liber est meus*. Salle du Vieux Colombier. **Paris**.  
*El papel todo lo aguanta*. Museo Pablo Serrano / Galería  
Moldurarte. **Zaragoza**.

### 2000

*Garçon de quoi écrire*. **Como**.  
**Les cafés littéraires**. Galería Mabel Semmler.  
**Paris**.  
*Colección Testimonio*. Casa de la Provincia. **Sevilla**.

### 2001

*ARCO 01*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.  
*ART-COLOGNE 01*. Galería Antonia Puyó. **Colonia**.

### 2002

*ARCO 02*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.  
*Métamorphoses de Kafka*. Museo de Mntparnasse. **Paris**.  
*Colección Testimoni*. Fundación La Caixa. **Tarragona**.

### 2003

*ARCO 03*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.  
*Más menos 25 años de arte en España. Creación en  
libertad*. MUVIM. **Valencia**.  
*Pintar Palabras*. Instituto Cervantes. **Berlín**.  
*Pintar Palabras*. Lonja del pescado. **Alicante**.  
*Pintar Palabras*. Instituto Cervantes. **New York**.

### 2004

*ARCO 04*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.

### 2005

*"La seducción de Paris"*. *Artistas aragoneses del siglo  
XX*. Museo Camón Aznar. **Zaragoza, Huesca**.  
*Artistas aragoneses en Cai-Luzán*. **Zaragoza**.  
*Pintores literarios*. Fundación Botí. **Córdoba**.

## MUSEOS Y COLECCIONES

Ayuntamiento de **Zaragoza**.  
Galería Cívica de Capo D'Orlando. **Sicilia**.  
ARTIUM. **Vitoria**.  
Diputación General de Aragón. **Zaragoza**.  
Caja de Ahorros de la Inmaculada. **Zaragoza**.  
Museo de Arte Moderno de Besiktas. **Estambul**.  
Colección De Pictura. **Zaragoza**.  
Diputación Provincial. **Huesca**.  
Ministerio de Educación y Cultura. **Zaragoza**.  
Colección Herald de Aragón. **Zaragoza**.  
Colección Testimoni, La Caixa. **Barcelona**.  
Museo de dibujo de Larrés. **Huesca**.  
Colección Beulas. **Huesca**.  
Colección Enate. **Huesca**.  
Colección Alcott. **Binefar, Zaragoza**



