

SANTIAGO ARRANZ
El artista en su laberinto

SANTIAGO ARRANZ
El artista en su laberinto





Museo de Huesca
Plaza de la Universidad, 1
22002 – Huesca
Tel. 0034 974 220 586
museohu@aragon.es
museodehuesca.es

Horarios de visitas
De martes a sábado
De 10 a 14 h y de 17 a 20 h
Domingos y festivos
De 10 a 14 h
Cerrado lunes, 1 y 6 de enero,
24,25 y 31 de diciembre.

Huesca 2021

Gobierno de Aragón

Presidente

Javier Lambán Montañés

Consejero de Educación, Cultura y Deporte

Felipe Faci Lázaro

Director General de Cultura

Víctor Lucea Ayala

Jefa del Servicio de Archivos, Museos y Bibliotecas

Laura Asín Martínez

Director del Museo de Huesca

Fernando Sarriá Ramírez

Comisariado / Diseño museográfico

Pablo J. Rico

Autor de los textos

Pablo J. Rico

Coordinación

Silvia Abad Villarroja

Documentación

Trinidad Raso

Concepto gráfico y maquetación

Marta Ester

Edita

Museo de Huesca – Gobierno de Aragón

Fotografías

Santiago Arranz: 14, 17, 55, 56, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 96,
100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 115, 120, 127,
128, 129, 130, 131, 140-141, 145, 146, 147, 148, 149, 150
David Asensio: 16, 88-89

Jérôme Carrié: 124

Óscar Quero: 11, 26, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 51,
52, 53, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75,
76, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 99, 105, 110, 112, 113, 114, 116,
117, 118, 119, 122, 123, 125, 126, 132-133, 137

Trinidad Raso: 152

Pablo J. Rico: 22, 28 (fig. 10), 30, 32

Impresión

Gráficas Alós. Huesca

DL HU- XXXX

ISBN 978-84-8380-441-4

© de la edición, Museo de Huesca

© de los textos, su autor

© de las fotografías, sus autores

© Santiago Arranz. VEGAP, Huesca, 2021

Presentación	9
Semblanza de Santiago Arranz	11
Pablo J. Rico: En el interior del laberinto	13
Anexo: Bocetos (1987-1989)	143
Instrucciones de uso de esta exposición	151
Semblanza profesional de Pablo J. Rico	153
Catálogo de obras	156

PRESENTACIÓN

XX

Desde



SANTIAGO ARRANZ
Sabiñánigo (Huesca), 1959

Artista aragonés, con una reconocida trayectoria nacional e internacional: cuarenta años de creación ininterrumpida que esta exposición en el Museo de Huesca y su libro-catálogo intentan representar.

Licenciado en Historia del Arte (1982) por la Universidad de Barcelona, inicia su carrera artística con exposiciones individuales en Sabiñánigo (1983), Zaragoza (1984) y Madrid (1985), y muy pronto en ciudades por toda España y en el extranjero —Verona (1986), Grenoble (1988, 1991), París (1992, 1993, 2003), Montreuil (1996), Gaillac y Andillac (2008), Bruselas (2009), Bogotá (2009), Cali (2010), Marrakech (2015), Toulouse (2015), etc.—. En estas décadas ha sido seleccionado y participado en más de 150 exposiciones colectivas en galerías, museos y centros de arte de España, Francia, Italia, Chile, Uruguay, Brasil, Argentina, México, Turquía, Portugal, Marruecos, Grecia, Holanda, Checoslovaquia y Chequia, Alemania y EE. UU., siendo uno de los más destacados artistas aragoneses del s. XX y XXI, en atención a su gran número de importantes exposiciones, obras en espacios públicos y colecciones de museos e instituciones, bibliografía, etc. En 2011 expuso su retrospectiva *Una y otra realidad* en el marco incomparable de La Lonja de Zaragoza, la sala institucional más importante de la ciudad, en reconocimiento a su magistral trayectoria.

Artista nómada y cosmopolita, ha residido, además de Sabiñánigo, en Francia (Fontainebleau y París, 1986-1994), Zaragoza (1995-1999) y, actualmente, en Castejón de Sos, en la Ribagorza oscense, donde tiene su estudio en Las Maigülas y su espacio de exhibición permanente de obra gráfica y libros ilustrados en Casa Silvestre, una antigua casa restaurada e intervenida artísticamente por Santiago Arranz en todos sus detalles.

El artista en su laberinto es una extensa retrospectiva del trabajo artístico de Santiago Arranz de 1980 a 2020. Está integrada por 142 obras de prácticamente todas sus series y periodos estéticos, en todas sus técnicas y procedimientos característicos: 33 pinturas al óleo o en acrílico, 18 pinturas al pastel o con pigmentos sobre tabla, 16 dibujos en distintas técnicas y 46 bocetos sobre papel, 9 esculturas, 15 obras en otros materiales, 4 fotos documentales y 3 libros ilustrados, ejemplares únicos.

EN EL INTERIOR DEL LABERINTO

Pablo J. Rico

Desde que comencé a imaginar esta exposición retrospectiva de Santiago Arraz supe que su figura emblemática sería un laberinto. ¿Qué son los emblemas sino figuras que representan una persona, un oficio, un territorio determinado, por ejemplo, y significan simbólicamente cosas especiales? No tengo duda de que esta exposición es algo especial y memorable; no sólo para el Museo de Huesca que la acoge y presenta a su público, sino sobre todo para Santiago Arranz que celebra con ella el cuarenta aniversario de su ejercicio artístico, y para mí, que probablemente sea la (pen)última que dirija después de haber sido director o comisario en más de trescientas exposiciones en museos y centros de arte de veintidós países. Algún día uno tiene que salir de su laberinto particular, ¿no? Qué mejor que hacerlo por esta puerta grande del arte de Santiago Arranz que abrí hace tanto tiempo que ni me acuerdo...

Comparto con los lectores un secreto a medias: desde casi el inicio de mi carrera profesional, cuando empecé a organizar exposiciones temporales en espacios públicos, entendí que una buena parte de mi trabajo consistía no sólo en seleccionar y ordenar con criterios objetivos las obras que las constituían sino que debía ocuparme también de proporcionar a los espectadores sugestivos recorridos en su despliegue espacial, eso que suele llamarse comúnmente «montaje» o «instalación» y que nosotros denominamos «museografía», aunque se aplique a operaciones efímeras. Debía hacerlo por un triple motivo... Primero, para representar adecuadamente en un recorrido físico determinado el itinerario mental seguido en nuestras investigaciones y pesquisas, al tiempo que mostrar lo general o característico del artista (o el asunto en cuestión) diferenciado de lo singular y excepcional. En segundo lugar, para sacar el mejor partido de las obras que disponía, relacionándolas visualmente por ciertos valores propios que tienen que ver con los temas elegidos, sus composiciones, formas y colores, cronología, etc.; es decir, hacer que «dialoguen» entre ellas sin «rechinar», estéticamente hablando, y, por supuesto, mostrarlas a los espectadores sin forzar excesivamente sus miradas más naturales, que las tenemos, bien sea frente a una obra de arte o un paisaje o una escena cualquiera. Y, por último, o por principio, para colaborar en el aprendizaje del público, orientar y facilitar su particular experiencia de conocimiento, guiarles «sutilmente» en su propio recorrido mental a la vez que físico mediante sencillos dispositivos museográficos que les inducen a moverse por el espacio de un modo relajado, sin tensiones innecesarias, además de proporcionarles un cierto placer visual en su conjunto y múltiples satisfacciones estéticas a cada momento.

Confieso que mis principales referencias fueron más literarias y matemáticas que artísticas o museológicas. Descreído desde joven de la lógica causal (de causas y efectos



Fig. 1. Salón del Trono. Museo de Huesca.



Fig. 2. Primera maqueta del laberinto de la exposición.

interdependientes) y procesos exclusivamente lineales para representar las trayectorias de las cosas, me apliqué en dar forma a mis inquietudes entonces nada convencionales. Por aquella época estaba interesado en el matemático francés René Thom y su *Teoría de las catástrofes*, sus modos de representar los sistemas y procesos que manifiestan discontinuidades, divergencias e incluso inversiones significativas con respecto a sus posiciones iniciales. Independientemente de las aplicaciones más comunes en matemáticas, biología, mecánica o lingüística, comencé a adaptar sus hipótesis en mis trabajos sobre el arte y cómo representar las singularidades, los puntos críticos y anomalías, en este complejo universo de la creación humana más irracional que racional. A primera vista el arte puede parecer un sistema dinámico abocado al caos si únicamente lo fundamentamos en el capricho de sus creadores; sin embargo, los artistas y escritores son muy sensibles al respecto, han aprendido a establecer algún tipo de orden en sus procesos hasta cierto punto «catastrófico», a modelizar sus crisis, discontinuidades y mutaciones inesperadas.

Jorge L. Borges señalaba que en la literatura, como en la vida, al principio nos enfrentamos a un caos de acontecimientos y palabras posibles. No obstante, para crear literatura es necesario elegir un punto de partida, el que sea y por cualquier motivo, y seguir un cierto orden en su desarrollo. Borges lo encontraba en los diccionarios y enciclopedias porque al menos allí las palabras están ordenadas por contigüidad léxica... ¡Genial! Las palabras, las imágenes, las cosas sustanciales de la naturaleza y el universo, las decisiones decisivas de la vida, apareciendo y conectándose en nuestro firmamento creativo, en nuestras deliciosas tareas artísticas, por «contigüidad léxica» y analogía poética... Yo también creo que el Universo conversa y se relaciona en su total plenitud e indeterminada diversidad por analogías, a través de sus formas e imágenes —al fin y al cabo, lenguaje— y no por medio de esa pura abstracción que llamamos estructuras, término y concepto por otra parte desmantelados por el uso y abuso que de ellos hemos hecho. Una estructura es como un corsé para una forma hermosa, apenas sirve para detener momentáneamente su natural tendencia a la obesidad provocada por su compulsiva afección de significados... Joan Miró se refería a este modo de crear desde su sensibilidad y experiencia; decía que él creaba como los poetas, que suelen elegir primero una palabra por sus cualidades formales —semánticas, fonéticas, las que fuere— y la conectan a otra y otras, sucesivamente, por pura analogía y evocación poética hasta establecer una composición suficientemente legible capaz de sostener un significado verosímil. ¿Son, pues,

nuestros puntos de partida los que condicionan nuestros recorridos posteriores, incluso la forma de nuestros laberintos particulares y sus avatares estéticos? Estoy seguro que sí, y esta exposición es una buena prueba de ello.

Para representar este mundo poético y artístico no se me ocurrió mejor mecanismo espacial que construir una especie de laberintos que estimularan la curiosidad del público y proporcionaran sorpresas gratificantes en su recorrido. Por supuesto, mis laberintos no eran (ni son) «clásicos», al estilo griego, que tienen un único objetivo: llegar al centro, encontrar un secreto sugerido, y luego volver a la salida. Tampoco son del tipo «manierista» que describe Umberto Eco: si los desarrollamos, acabaremos por dibujar una especie de árbol, una estructura con muchas raíces y ramificaciones posibles, incluso pasajes obstruidos, pero con un final coherente, una salida evidente; en muchos aspectos esos laberintos siguen el modelo de *trial-and-error* (prueba y error).

Mis laberintos museográficos preferidos son más bien del tipo «rizomático», según la terminología instaurada por Deleuze y Guattari: en el rizoma cada calle puede conectarse con cualquier otra; no tienen centro ni periferia ni salida, porque son potencialmente infinitos. Es posible que en algunos casos provoque una cierta desorientación, que no es malo en sí mismo ya que nos libera de prejuicios y «previsiones» convencionales; a cambio, nos ofrece la oportunidad de reconocer procesos no lineales y experimentar otros menos comunes, como los espiriformes o fractales, lo que amplía considerablemente nuestros modos de ver y entender cualquier fenómeno complejo... Así comencé a montar exposiciones con paneles intermedios, muchos de ellos diagonales, aperturas y cierres aparentemente aleatorios, que seguían un plan diseñado al efecto para ocultar visualmente o sugerir a lo lejos, inducir un camino determinado siguiendo sencillas pistas visuales o aprovechando la inercia del paseante, de izquierda a derecha según avanzan las manecillas del reloj, por ejemplo, o disponiendo series de obras que requieren una lectura determinada, lo que se consigue colocándolas cercanas y en orden; en general, se trata de laberintos «abiertos» que contribuyen a lograr mis propósitos tanto como a transgredir mis «mudas» sugerencias.

Esta (relativamente) larga digresión sobre mis primeros pasos en mis «laberintos» artísticos creo que es pertinente para argumentar y explicar algunos de los aspectos más significativos de esta exposición retrospectiva de Santiago Arranz y avalar tanto nuestra selección de obras como el diseño de la misma, sus dispositivos museográficos y las propuestas de recorridos que proponemos. Fue fácil elegir el cuadro emblemático que inaugura la exposición y da forma a nuestro proyecto, que no significa que sea el más antiguo o el más reciente o que esté situado al principio del camino; nuestros trayectos mentales son algo distintos a nuestros paseos físicos, digamos que están ligeramente desplazados unos de otros... La obra elegida es *Nueva York vegetal* (vuelta a la ciudad), una gran pintura de formato circular de 184 cm. de diámetro, realizada en acrílico e incisiones sobre papel entelado; Santiago Arranz la creó en 2017 para formar parte de su gran proyecto de homenaje a García Lorca: *Tras Lorca por Nueva York*. Recuerdo vivamente la primera vez que vi este tondo en el estudio de Santiago en Castejón de Sos en vísperas de fin de año de 2017 y la impresión que me causó. A primera vista interpreté que se trataba del plano de una ciudad antigua por lo enrevesado de su trazado, pero luego vi que Santiago había escrito con preciosa caligrafía en su frente «NEW YORK 1929», por lo que supuse era un mapa ideal de la ciudad en tiempos de Lorca, algo poético sin relación alguna con su



realidad urbanística. Tal sentido era más que evidente al reconocer que el diseño urbano se transfiguraba en una forma vegetal, una flor, probablemente una rosa, componiendo un precioso y evocador poema visual. Me sentía tan entusiasmado que le pedí a Santiago me retratara a su frente; aquel iba a ser mi último retrato en un año muy especial por muchos motivos, quizá uno de los más trascendentales de mi entera vida. ¡Qué otra imagen mejor para ilustrarlo!

Dos años después, a mediados de noviembre de 2019, Santiago me invitó a la inauguración de su exposición dedicada a García Lorca en la Fundación Pons en Madrid. Allí volví a encontrarme con aquel hermoso cuadro (sic), que disfruté más si cabe junto a la totalidad de las obras creadas en homenaje al universal poeta granadino. En el viaje de regreso a Zaragoza me entretuve viendo y leyendo el libro-catálogo que habían editado al efecto. Al lado de la ilustración de *Nueva York vegetal* encontré un largo comentario escrito por Santiago Arranz en el que desvelaba su inspiración y describía en detalle su imagen. Mi sorpresa fue mayúscula... Transcribo aquel texto aclaratorio:

Nueva York...! donde nadie suele pensar que haya habido naturaleza antes que las máquinas allanaran el terreno y asfaltaran sus lagos...

La obra aborda el tema de las transformaciones, la ciudad es un tondo circular que se mueve y circula en transformaciones sucesivas como un planeta. La ciudad muere constantemente y se convierte en otro ser, asegurando el tránsito permanente del deseo a la satisfacción.

El eje de esta rueda, de esta ciudad-mundo que se mueve sin lugar ni tiempo, sin elementos referenciales, no es la ciudad ideal que quiso ver Paul Morand cuando viajó a NY por la misma época que Lorca, sino un símbolo del sufrimiento. Una visión totalmente diferente y, sin embargo, acorde a otras producciones de la época como *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o *Metropolis* de Fritz Lang. La visión de un mundo natural engullendo la ciudad tecnológica para restablecer el orden es una visión apocalíptica que se resuelve en la imagen del tulipán surcado de huecos, en alusión a los primeros pobladores de esta Nueva Ámsterdam. La solución a la injusticia no vendrá de una revolución de masas, sino del animismo de la naturaleza. La ciudad, como la naturaleza, es un universo de huecos, donde nada es único y todo es diverso y fraccionado...

¿Así que la figura constituida no era una rosa sino un tulipán? ¿Y la presunta ciudad laberíntica en realidad era una proyección de las múltiples transformaciones experimentadas por el lugar desde su origen o algo así? ¡Ummm...! Aun con todo me sigue pareciendo un sugestivo laberinto rosáceo... Ah... ahora recuerdo un pensamiento ajeno que tiene que ver con esta tozuda persistencia en nuestra memoria: «El primer contacto con una obra —o con su autor— encierra esa imperceptible sensación que a menudo determinará la relación que, más adelante, se irá tejiendo con ella —o con él— al hilo de lecturas y encuentros»... Una frase esclarecedora... ¿no?



Fig. 3. Pablo J. Rico, *Castejón de Sos*, diciembre 2017.

No es extraño que meses después, cuando iniciábamos este proyecto para el Museo de Huesca, aquella imagen emergiera de mi memoria y la propusiera como emblema de nuestra exposición, incluso de nuestros respectivos procesos de reflexión sobre la práctica de nuestras artes, la pintura y la escritura, y la creación de espacios y recorridos artísticos para los demás. Soy un hermeneuta y ejerzo la hermenéutica, que es una teoría y metodología de la interpretación aplicada al desciframiento de textos complejos o imágenes ambiguas que requieren aproximaciones arriesgadas, analogías sorprendentes, incluso esotéricas, que en algunos casos contradicen a los autores originales; el mismo Friedrich Schleiermacher, padre de la hermenéutica moderna, creía que se podía comprender al autor y sus obras mejor que ellos mismos. Entre mis filósofos hermeneutas de cabecera están, entre otros, Mircea Eliade, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Gianni Vattimo... No se escandalice el lector que siga erre que erre con mi primera interpretación aun después de haber leído el generoso comentario de Santiago.

Paul Ricoeur señala que la «función expresiva» del arte y las experiencias de la creación artística proporcionan en general una cierta continuidad entre la emoción que origina la obra y la emoción que despierta en su receptor; continuidad, sí, pero no analogía ni experiencia especular, ya que la experiencia del artista al crear su obra es singular e intransferible, una «emoción privada» exclusiva que sólo deja de ser cuando muestra públicamente su «creatura». El artista crea su obra a partir de experiencias personales y estéticas muy heterogéneas, con intenciones de lo más dispar, utilizando recursos y fragmentos de naturaleza artística que ha de hacer «inteligibles» mediante un orden universal que solemos llamar «composición». Cómo unificar todo eso en el conjunto de una obra, independientemente si una u otra zona la ha pintado antes o después, si tal o cual detalle lo ha pintado con una técnica u otra, es una auténtica prueba de su maestría. Lograr tal unidad de tiempos, formas y espacios es su oficio.

Para el espectador-lector se trata de una ficción ajena que no obstante reutiliza como base para la invención de su propio relato, donde proyecta y superpone su propio mundo de emociones, referencias e interpretaciones. El espectador recibe ese mundo unificado y su tarea es deshacerlo, desmembrarlo y fragmentarlo para reconstruir uno nuevo a su conveniencia y sensibilidad. Aquí y no en otra operación menor es donde actúa sustancialmente la capacidad mimética del espectador que observa e interpreta, recrea con su imaginación creativa, incluso cuando cae en la trampa de realizar una lectura meramente especular como espejo de sí mismo o espejo del mundo. Tanto es así que los «mirones» más imaginativos, que diría Duchamp, no sólo recrean una obra sino que crean su propia obra-collage con fragmentos y despojos de lo que miran.

Pero para ello no basta con la imaginación de los espectadores, es imprescindible el poder original de un artista excelente y la presencia ineludible de una obra maestra ante nuestros ojos. Después de cuarenta años de vivir plenamente en este apasionante mundo del arte, estoy seguro que hay algo inefable en algunos artistas, en algunas obras, que actúan como desencadenantes de una extraordinaria tempestad de referencias y nuevos sentidos, eso que se llama comúnmente «poder de evocación», hasta llevarnos al éxtasis de lo sublime, casi al borde del abismo de la interpretación esotérica, allí donde las palabras pierden su capacidad de significar o quedan tan desvalidas que casi se arruinan en su silencio. Santiago Arranz es uno de esos artistas excepcionales; su obra *Nueva York vegetal* una de las más estimulantes pinturas para mi imaginación crítica que he visto en los últimos años.

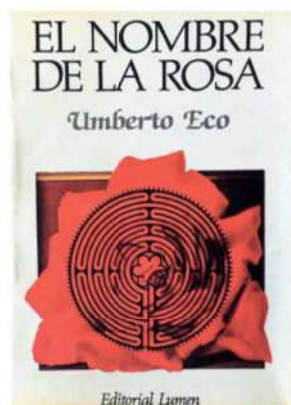


Fig. 4. Portada de *El nombre de la rosa*. Editorial Lumen / Fig. 5. El Laberinto de Chartres.

¿Qué sucedió para que yo viera e interpretara algo muy distinto en *Nueva York vegetal* a lo que Santiago había querido representar y describió en su texto explicativo? ¿Cómo confundir un tulipán con una rosa? La explicación es muy sencilla... Al ver por primera vez *Nueva York vegetal* establecí una serie de analogías, asociaciones visuales y significantes paralelos con otra imagen poderosa que persistía en mi memoria desde hacía décadas: la portada de la edición en castellano de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, concretamente la primera edición de la editorial Lumen que tengo en mi biblioteca, primera novela del admirado sabio italiano que tantas veces he releído y citado fragmentariamente. Aquella cubierta fue diseñada por Joaquín Monclús, excelente diseñador gráfico de origen zaragozano radicado durante décadas en Barcelona, autor de centenares de cubiertas memorables, no sólo para Tusquets Editores, y enteras colecciones de libros. No tuve la fortuna de conocerle personalmente, aunque teníamos muchos amigos en común; siempre admiré sus diseños. Joaquín Monclús falleció hace unos años; creo que se le debe un sincero homenaje, rescatar toda su obra gráfica en alguna gran exposición y publicar un completo catálogo crítico con todo ello. Ojalá lo pueda ver algún día más pronto que tarde.

El motivo central y casi exclusivo de aquella cubierta era la reproducción de la planta del laberinto de la catedral de Chartres, quizá el laberinto más conocido e influyente del cristianismo medieval, representación del viaje iniciático a Jerusalén, inscrito en el centro de la foto de una rosa roja. Se trata de una imagen poderosa, una síntesis perfecta, un eficaz emblema de la novela de Eco, prácticamente una pieza de heráldica parlante. Para mi inconsciente visual ambas imágenes, la de Arranz y la de Monclús, eran semejantes, aludían a los mismos motivos «arquetípicos»: una ciudad de trazado laberíntico y una poética rosa, por cierto, una de las palabras-símbolo más recurrentes de la lírica de todos los tiempos, incluso en García Lorca —recientemente, he analizado las obras completas del poeta granadino y he cuantificado el «número de rosas» en la totalidad de sus poemas, prosa, obras teatrales, etc. El resultado es sorprendente: 159 veces aparece la palabra «rosa»; 110, «rosas», en plural; 49 los términos «rosal» y «rosales», y 10 «rosario». Seguramente se trata de una de sus palabras «talismán». Entonces no lo sabía, pero intuía su significativa presencia en la literatura lorquiana. Corazonadas...

A Umberto Eco se le preguntó innumerables veces acerca de la elección del título de su novela *El nombre de la rosa*, su significado. En *Apostillas a El nombre de la rosa*, su presunto «epílogo» explicativo, parece que quisiera desvelar su sentido original pero deliberadamente lo oculta o intenta confundirnos:

«La idea de El nombre de la rosa se me ocurrió casi por casualidad, y me gustó porque la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos: «rosa mística», «y como rosa ha vivido lo que viven las rosas», «la guerra de las dos rosas», «una rosa es una rosa es una rosa es una rosa», «los rosacruces», «gracias por las espléndidas rosas», «rosa fresca toda fragancia» (...) Desde que escribí El nombre de la rosa recibo muchas cartas de lectores que preguntan cuál es el significado del hexámetro latino final —Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus— y por qué el título inspirado en él. Contesto que se trata de un verso extraído del *De contemptu mundi* de Bernardo Morlaixense —de Morlaix o de Cluny—, un benedictino del siglo XII que compuso variaciones sobre el tema del *ubi sunt* (del que derivaría el *mais où sont les neiges d'antan* de Villon), salvo que al topos habitual (los grandes de antaño, las ciudades famosas, las bellas princesas, todo lo traga la nada) Bernardo añade la idea de que de todo eso que desaparece sólo nos quedan meros nombres. Recuerdo que Abelardo se servía del enunciado *nulla rosa est* para mostrar que el lenguaje puede hablar tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes. Y ahora que el lector extraiga sus propias conclusiones.

En realidad, el hexámetro final original de Bernardo de Morlaix no se refiere a la rosa sino a Roma. Su traducción del latín sería exactamente: «La Roma antigua se mantiene en el nombre, conservamos nombres desnudos»... ¿Por qué Eco hizo esta, digamos, transfiguración de «Roma» a «Rosa», más significativa si cabe al tratarse del título de la obra y conociendo de antemano su ambigüedad? Desde luego fue un motivo poderoso... Habiendo seguido y leído en profundidad a Umberto Eco desde mi época universitaria, y considerándome en muchos aspectos un «lector modelo» de sus obras —concepto formulado por el sabio profesor que significa, en resumidas cuentas, que tal lector puede interpretar el texto de manera análoga a la del autor que lo creó por las complicidades que han establecido aun sin conocerse—, creo que en realidad está utilizando la palabra «rosa» como anagrama de «Roma», pero de manera más compleja, como transliteración del latín al francés y de nuevo al italiano. Me explico...

Un anagrama es una palabra o frase constituida reordenando las letras de una palabra o frase original organizándolas de otra manera; por ejemplo: «Amor» con respecto a «Roma». Son múltiples los anagramas que he reconocido en las obras de Umberto Eco, tanto en sus novelas como en sus ensayos. Él mismo escribió acerca de los aspectos semiológicos de ciertos anagramas clásicos y las adjudicaciones que algunos eruditos quisieron ver en autores canónicos como Shakespeare o Dante, por ejemplo. Incluso les dedicó un largo capítulo en su obra fundamental *Los límites de la interpretación* (1990), ironizando sobre algunos excesos de aquellos estudiosos que se afanaban en encontrar anagramas, acrósticos u otros mensajes secretos en textos de por sí bien conocidos y conjeturaban que podrían guardar significados ocultos. Aunque tales excesos son evidentes, y Eco los desenmascaró exhaustivamente, hay muchísimos ejemplos de tales ocultaciones en obras herméticas o en la poesía amorosa medieval, por ejemplo, y también en escritos políticos del renacimiento y barroco. Aun a riesgo de pecar de «pensamiento

hermético» y buscar tres pies al gato —que originalmente sería «cinco patas al gato»—, me atrevo a establecer una serie de relaciones anagramáticas entre Roma-Amor-Rosa...

Umberto Eco utilizó semejantes transliteraciones y homofonías —«homófono», se aplica a palabras con mismo sonido, aunque se escriban de distinto modo y signifiquen cosas distintas o pertenezcan a lenguas diversas—; las he encontrado en *El Péndulo de Foucault* siguiendo ejemplos y fragmentos de James Joyce, en concreto su inclasificable y hermético *Finnegans Wake*. Pero quien fue un maestro en el uso de tales procesos de ocultación fue Marcel Duchamp, que solía alterar ligeramente las palabras de los títulos de sus obras por otras correspondencias fonéticas en francés o inglés, indistintamente, o alternando sus significados o provocando jeroglíficos icónico-verbales que revelan inesperadas asociaciones y sorprendentes significados. Quizá uno de los más significativos y fascinantes ejemplos lo tenemos en su obra *Fresh Widow* (1920) y en la invención de su alter ego Rose Sélavy...

Mi interés por *Fresh Widow* radica no sólo en su representatividad como objeto duchampiano, un *reade mady* rectificado, sino sobre todo por su significación lingüística. Siguiendo su plan de «alquimia verbal» inventando inquietantes o divertidas asociaciones de palabras y jugar con sus homofonías, Duchamp creó *Fresh Widow* a partir de una broma fonética del gusto del genial artista francés, mezclando intencionadamente sonidos, contaminaciones fonéticas entre dos lenguas distintas, francés e inglés, significados paradójicos, perversas asociaciones de ideas y palabras, etc. El objeto artístico, una ventana francesa —*french window*— pasó a convertirse en una *fresh widow* (una viuda fresca, alegre). Abundando en la broma, Duchamp le comentó a Arturo Schwartz en una ocasión que le hubiera gustado ser *fenêtrier* (ventanero), lo que podría traducirse como «viudero», alguien que vive de las viudas, un «mantenido» o «chulo viudas» en jerga castellana. Lo cierto es que Duchamp siempre fue un mantenido de alguna viuda, soltera, divorciada o de quien saliera a su paso y se enterneciera con este *dandy* del arte; al fin y al cabo, necesitaba muy poco para vivir y tampoco daba muchos problemas dada su proverbial indiferencia.

La importancia de *Fresh Widow* se acrecienta porque en ella aparece por primera vez el nombre de «Rose Sélavy» como su autor/a, el extraño personaje inventado por Duchamp, su homónimo más activo durante años ya que firmó en su nombre y con su nombre «hermético» muchas de sus obras desde entonces. Rose Sélavy es un nombre ficticio producto de una homofonía: *c'est-la-vie* («es la vida», en su traducción del francés); Rose Sélavy sería pues «Rosa Eslavida»... Pero conociendo las perversiones lingüísticas de Marcel Duchamp —también él era «Marcielo Delcampo»—, intuyo otros muchos sentidos ocultos escondidos en ese nombre «secreto». Al escribir «Rose», Duchamp podía referirse también a «Eros» (el amor erótico), su anagrama, permutando las letras de la palabra original, como puso de manifiesto años después, casi al final de su vida, en la portada del volumen II del libro que hizo con Arturo Schwartz sobre el *Gran Vidrio*. En aquella portada escribió «éros c'est la vie» (el amor es la vida), y no es de otra cosa sobre la que trataron muchas de sus obras, y muy especialmente su obra «programática», el *Gran Vidrio* y su clandestina (durante décadas) obra «concluyente», *Étant donnés*... ¿Acaso hay alguna alquimia más poderosa que el amor?

¿Conocía Umberto Eco estas estrategias lingüísticas duchampianas? Aunque escribió algunas veces sobre Duchamp y sus *ready made* —en concreto, en *Storia della*



Fig. 6. Marcel Duchamp: *Fresh Widow*, 1920. MoMA, New York.

belezza—, no creo que advirtiera tales juegos lingüísticos ni sus evidentes anagramas. No obstante, sigo pensando que Eco pudo establecer por su propia cuenta tales relaciones anagramáticas y transliteraciones entre Roma-Amor-Rose (rosa) en su novela *El nombre de la rosa*. ¿Podríamos traducir entonces aquel hexámetro latino final —*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*— como «el primer amor se perpetua en el nombre, conservamos nombres desnudos»? Si así fuera, Umberto Eco estaría confesando intenciones muy personales e íntimas. ¿Acaso el recuerdo de su primer amor erótico?... *El nombre de la rosa* ha sido considerada popularmente una «novela medieval de misterio y detectives», lo que es evidente, incluso Guillermo de Baskerville es visto como «transfiguración» de Sherlock Holmes, personaje de ficción al que Eco se refirió en

incontables ocasiones en sus ensayos —el autor reconoció que la invención del nombre del protagonista de la novela tiene que ver con la fusión del nombre del filósofo medieval Guillermo de Ockham y la referencia a la novela *El perro de los Baskerville* de Arthur Conan Doyle, cuyo protagonista es precisamente Sherlock Holmes—. No obstante, interpreto algunos pasajes de la novela también como un relato romántico, en concreto, la descripción de la iniciación en el amor erótico del joven Adso, el ayudante de Guillermo. ¿Adso es, acaso, el alter ego de Umberto Eco? En algunos aspectos parece que sí, como lo confirma el autor en uno de los párrafos más autobiográficos de *Apostillas a El nombre de la rosa*: «...quizás al escribir estaba transfiriendo a Adso muchos de mis terrores de adolescente, y desde luego que sí en sus palpitaciones de amor (aunque siempre con la garantía de estar obrando por interpósita persona: de hecho, las penas de amor Adso las vive sólo a través de las palabras con que hablaban del amor los doctores de la Iglesia). Tanto Joyce como Eliot me habían enseñado que el arte es la huida de la emoción personal»... En ese sentido identifico Roma con Amor con Rose con Eros con el recuerdo emocionado del primer e ingenuo amor erótico de Umberto Eco. ¿Por qué no?

Volvamos al laberinto... En la cubierta de Joaquín Monclús para *El nombre de la rosa* de la editorial Lumen, la imagen que se representa en el interior de la rosa es el laberinto de la catedral Chartres, el laberinto medieval por excelencia. Situado en la nave central del templo, de grandes dimensiones (12,85 m. de diámetro), fue construido como una taracea gigante con pedazos de piedra blanca y negra. Su diseño en el suelo es regular, simétrico, con circunvalaciones curvas (11 círculos) y rectas que en paralelo avanzan al centro del laberinto que es una especie de corola lobulada, como una rosa de seis pétalos. Se puede recorrer su interior y los peregrinos lo han hecho desde siglos; la distancia total a su centro es 262,4 m. Como antes señalé, fue considerado un camino iniciático físico-espiritual hacia Jerusalén, la ciudad santa terrenal y la celeste. Umberto Eco considera este tipo de laberintos regulares como clásico —o griego, como el de Teseo y el Minotaur— No permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves del centro a la salida, por eso debe haber algo oculto en su centro, un tesoro, la revelación de un secreto, «si no, la historia no tendría sal (gracia)».

Sin embargo, el laberinto que creí ver en *Nueva York vegetal* de Santiago Arranz era un plano caótico de hipotéticas calles tortuosas y sectores irregulares contiguos entre sí, como si se tratara de un fruto o una flor informes. Una vez más «me pudo» mi memoria selectiva, en este caso literaria, y en concreto mi devoción por los relatos laberínticos de J. L. Borges. Recordé automáticamente que el gran maestro inventor de laberintos literarios imaginarios escribió acerca de esos laberintos que parecen esconder secretos inefables o sirven para proteger a los fugitivos de sus persecutores. En su cuento *Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto* Borges nos alecciona al respecto: «Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio»... Al proponer Londres como el laberinto más eficaz, Borges está pensando en las ciudades históricas que no han sido edificadas por un solo ingeniero o arquitecto según un plan maestro sino por sucesivas generaciones de residentes que intentaban poner límites infranqueables a la naturaleza y al campo abierto que les rodeaban y acechaban —más tarde vendrían los jardines y los parques domesticados en su interior—. Son precisamente las ciudades medievales y las medinas árabes las que nos proporcionan con mayor intensidad ese tipo de sensaciones que alientan el misterio con su aparente trazado caprichoso e inesperado: callejones sin salida, calles curvas que se ensanchan en una plaza, en un zoco, o estrechan en un pasadizo cubierto, adarves y caminos de ronda quebrados, patios interiores comunicados entre sí en superficie, en altura o subterráneos. La estela y el olor de sus misterios son su auténtica trampa... Fue precisamente ese tipo de ciudad laberinto el que creí reconocer e interpreté a primera vista en *Nueva York vegetal*.

Pero Nueva York no es una ciudad histórica laberíntica semejante a las que se refería Borges, ¿o sí? En sentido literal, es decir, urbanístico, diríamos que no; pero a lo mejor sí literariamente hablando, no digamos sentimentalmente... Yo que he residido allí grandes temporadas durante años, he experimentado ese laberinto existencial neoyorquino aun en su trazado regular y ordenado como pocas ciudades en el mundo, incluso las diseñadas exclusivamente así. Es probable que, además de mi conocimiento exhaustivo de Manhattan y haber recorrido caminando la ciudad casi en su totalidad, una vez más mi tropismo literario se haya adueñado de mi imaginario visual. En este caso gracias a Paul Auster, uno de mis autores de cabecera, sobre todo con respecto a New York. Entre su descomunal producción literaria, hay una novela, o, mejor dicho, tres relatos editados en serie, que me han condicionado más que los demás, quizá por ser sus primeras obras que leí: *La trilogía de Nueva York* (*City of Glass*, 1985, *Ghosts*, 1986, *The Leoked Room*, 1986). Precisamente en *City of Glass* (Ciudad de cristal), reencuentro un fragmento esclarecedor como ningún otro. Lo he releído decenas de veces; me siento totalmente identificado con sus percepciones:

Nueva York era un espacio inagotable, un laberinto de interminables pasos, y por muy lejos que fuera, por muy bien que llegase a conocer sus barrios y calles, siempre le dejaba la sensación de estar perdido. Perdido no sólo en la ciudad, sino también dentro de sí mismo. Cada vez que daba un paseo se sentía como si se dejara a sí mismo atrás, y entregándose al movimiento de las calles, reduciéndose a un ojo que ve, lograba escapar a la obligación de

pensar. Y eso, más que nada, le daba cierta paz, un saludable vacío interior. El mundo estaba fuera de él, a su alrededor, delante de él, y la velocidad a la que cambiaba le hacía imposible fijar su atención en ninguna cosa por mucho tiempo. El movimiento era lo esencial, el acto de poner un pie delante del otro y permitirse seguir el rumbo de su propio cuerpo. Mientras vagaba sin propósito, todos los lugares se volvían iguales y daba igual dónde estuviese. En sus mejores paseos conseguía sentir que no estaba en ningún sitio. Y esto, en última instancia, era lo único que pedía a las cosas: no estar en ningún sitio. Nueva York era el ningún sitio que había construido a su alrededor y se daba cuenta de que no tenía la menor intención de dejarlo nunca más...

A estas alturas de mi interpretación hermenéutica no puedo por menos que traer a colación al gran escritor francés, ensayista y crítico literario, Gérard de Cortanze, autor de un largo ensayo y entrevista sobre Paul Auster —*Dossier Paul Auster. La soledad del laberinto* (1996)—, lo mejor que he leído sobre el autor norteamericano. Entre sus párrafos más inspiradores destaco éste:

La historia de la memoria es la de la mirada. A través del lenguaje, el hombre existe en el universo, que puede ser tanto una habitación —la de Ana Frank, que da a la parte trasera de una casa en la que vivió Descartes— como una ciudad. Sin embargo, no es ya Ámsterdam, ni París, sino Nueva York, espacio inusual, «laberinto de pasos infinitos», en el que el hombre se pierde no sólo en sí mismo sino también en la ciudad; es Brooklyn, innombrado, que recorreremos como haríamos con el cuerpo del protagonista. Ciudad de luminosidad inmensa y densa que Stillman, en Ciudad de cristal, elige sin vacilar: «Porque es el más desesperado y abandonado de los lugares, el más abyecto. Aquí todo está roto y el desarraigo es universal...

Entonces caigo en la cuenta y asombrado reconozco que la ciudad-laberinto que creía ver en *Nueva York vegetal* es ¡Brooklyn! Un laberinto de barrios heterogéneos que te hacen recordar sin esfuerzo a Londres, Bruselas, Odessa, la que más quieras o detestes. Un laberinto de residentes pertinaces o peregrinos de paso, negros, amarillos, mestizos y cobrizos, mulatos de todas las castas, blancos caucasianos o vikingos naufragados, italianos e irlandeses, de los de cruz al cuello y escapulario en el pecho, hispanos de mil leches, de todas las lenguas y credos. Por sus calles transversales pasean Betty Smith, Arthur Miller, Norman Mailer, Truman Capote, Thomas Wolfe, John Dos Passos, Henry Miller y Walt Whitman, como nos recuerda Gérard de Cortanze, y allí residen Paul Auster y Siri Hustvedt desde casi siempre... Brooklyn: «una ciudad encerrada en la historia de su vida, que se convierte en instrumento invisible después de haber deambulado al azar: *broken land* (territorio roto)»...

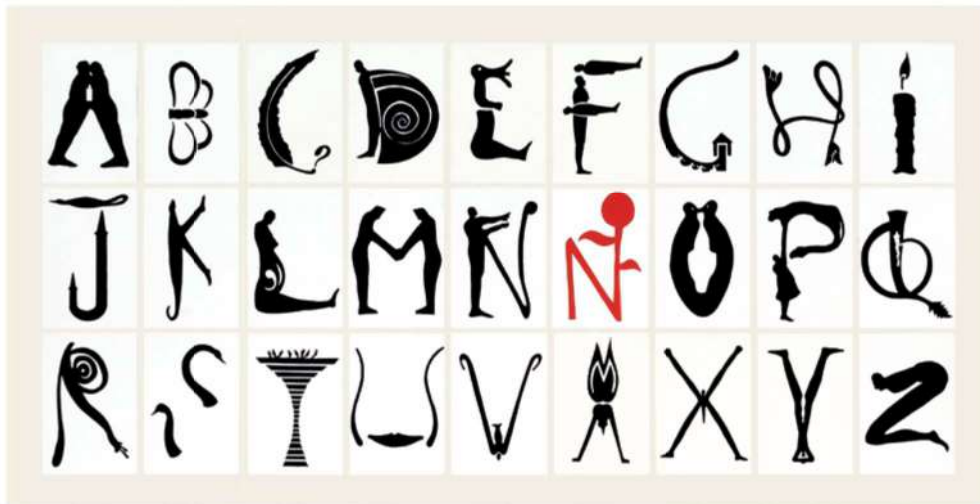
Es curioso... A menudo las sorpresas y los milagros que germinan en nuestra curiosidad se dan a pares, se clonan por pura ósmosis, van de la mano al mismo ritmo que nuestros pasos por los vericuetos de nuestra memoria. Recuerdo (también ahora mismo) que Santiago Arranz creó en 1991 un proyecto excepcional, *Abecedario*, el diseño de veintisiete letras «antropomorfos» destinadas inicialmente para ilustrar las letras capitulares de *Le monde du surréalisme*, el diccionario del surrealismo, cuyo autor es, precisamente, Gérard de Cortanze. Se trata de una de las obras seminales de Santiago, el punto de partida para sus posteriores *Iconografías* o «abecedarios de formas» que ha realizado insistentemente desde entonces antes de acometer sus grandes proyectos artísticos. En realidad,

se trata de sutiles «hilos de Ariadna» creados al efecto antes de adentrarse en el laberinto desconocido de un Arte por Hacer —ojalá se le ocurra a Santiago una nueva *Iconografía* de laberintos antes de finalizar este proyecto todavía en mantillas a la hora que escribo este texto—. Son tesauros de formas y símbolos emblemáticos que necesita para estar seguro de su regreso a la hora de cenar, es un decir, no vaya a desorientarse, perder la noción del tiempo real y se obsesione sin conciencia de ello con su tarea heroica de representar el universo entero en permanente expansión en una pequeña tela, por ejemplo. No hay que abandonarse al exilio ni a la espiral de nuestros recuerdos reincidentes.

«Lo que en realidad hacemos cuando caminamos por la ciudad es pensar»... Yo también creo que nuestras memorias visual, literaria o sentimental, son laberintos fantásticos en los que no importa tanto el éxito o el fracaso de nuestras empresas, hallar el centro o la salida, extraviarse para siempre o por un rato, perderse o encontrarse, como disfrutar del placer del *flâneur*, ese callejear sin rumbo, vagar por las calles y vagabundear por el mundo, del centro a sus periferias, o viceversa, sin objetivo ni meta algunos, sensibles y abiertos a todos los acontecimientos y sorpresas que nos regala el destino a nuestro paso. Es evidente que nuestra memoria se corresponde con la forma laberíntica de las circunvalaciones de nuestro cerebro, con su volumen y densidad virtuales, tanto como sus billones de conexiones neuronales e intrincadas ramificaciones pueden reproducirse visualmente en un plano en 3D; todo puede ser representado y hacerse visible ante nuestros ojos estupefactos. Pero el mapa no es el territorio... Además, hay territorios que están en el limbo, al borde mismo de lo que nos abisma a los escritores tanto como a los artistas: el silencio...



Fig. 7. Mapa de Brooklyn, Nueva York.



LABERINTOS ARTÍSTICOS Y LITERARIOS

Hace siglos que creemos que la vida es como recorrer un laberinto de trazado sinuoso o quebrado, imprevisible e indeterminado, cuyo premio no es ningún tesoro en su centro sino una salida a tiempo, por otra parte, anunciada... Aunque esta correspondencia existencial inaugura mi reflexión acerca de los laberintos artísticos, son las analogías poéticas y metáforas que consideran la pintura como un modo particular de experiencia laberíntica las que realmente me interesan. El laberinto quizá sea la figura más elocuente para representar el ejercicio de la pintura, la pintura misma, como lo es para todo lo que tiene que ver con la literatura, los libros o las bibliotecas.

Enfrentarse a un lienzo o papel en blanco y describir en ellos recorridos mentales o puramente plásticos a tientas es semejante a abordar sin mapa alguno un laberinto desconocido por descubrir y representar. Pintar es crear universos únicos o fragmentados en un espacio limitado, reducido y denso, inventarlos en una atmósfera hasta cierto punto claustrofóbica, ensimismados en su excavación y trazado, aventureros expectantes ante cualquier revelación inesperada en el camino. Se trata de un espacio que proporciona tanto placer recorrerlo como miedo perderse en él, tanta esperanza en adivinar su significado como desazón confundirse en estériles divagaciones. Una experiencia compleja y desconcertante, al menos, estéticamente hablando... No hay centro ni cámara secreta que encontrar ni conquistar. El tesoro que nos aguarda lo reconoceremos al final de ese proceso de sonambulismo estético: una imagen definitiva que opaca nuestros parciales recorridos y oculta las capas de nuestra arqueología o el andamiaje de nuestras construcciones temporales. En todo caso, una imagen emblemática tanto para su explorador y artífice como para sus asombrados espectadores.

Ahora bien, antes de abordar los laberintos específicamente artísticos, quisiera considerar algunas cuestiones pertinentes sobre lo que comúnmente reconocemos como «laberintos». Por ejemplo: ¿con qué intención se diseñaron y construyeron los laberintos míticos? ¿simplemente, para instaurar un refugio de difícil acceso o una cárcel de imposible salida? ¿por el raro placer de crear una estrategia fatal para desorientar y perder el norte racional de los incautos que se adentraban en ellos? ¿Cómo se idearon para ser más eficaces? ¿con un plan bien definido o aleatoriamente?

Borges, el maestro inventor de laberintos literarios imaginarios respondía que «un fugitivo no se oculta en un laberinto» (...) «no precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es» (...) «para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio»... Y es que cualquier laberinto diseñado siguiendo una composición determinada, por muy intrincada que pueda parecer su estructura, tarde o temprano será desentrañado y su secreto descubierto... ¿Esa es la única opción posible? ¿hay otros laberintos más esenciales? Borges nuevamente nos orienta al respecto. Si antes atribuía a la ciudad histórica, colectiva y anónima, la mejor invención laberíntica, en su cuento *Los dos reyes y los laberintos* nos revela otros ejemplos antagónicos. El primero habría sido construido por un rey de las islas de Babilonia, un laberinto «tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se atrevían a entrar y los que entraban se perdían» (...) «Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de



Fig. 8. Piet Mondrian: *Composición oval con colores planos 1*, 1914, MoMA, Nueva York / Fig. 9. Pablo Picasso. *Minotauromaquia*, 1935. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid / Fig. 10. Espectador frente a *One, Number 31*, Jackson Pollock, 1950. MoMA, Nueva York.

la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día». ... Años más tarde el rey de Arabia conquistó aquellas islas e hizo cautivo al rey de Babilonia. Llegados a su reino, lo amarró a un camello y condujo al desierto donde lo abandonó en aquel inmenso lugar «donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso». ... Cristina Grau, sagaz investigadora de las arquitecturas y los espacios borgianos, comenta este pasaje y el carácter casi metafísico de tal laberinto: «el desierto se constituye en el peor laberinto imaginable porque no tiene estructura que desentrañar, porque está tejido de tiempo y espacio y se repite siempre igual a sí mismo, indefinidamente, semejando infinito»...

Además de los incontables laberintos catalogados en la Historia del arte y la literatura, hay otros numerosos ejemplos de laberintos artísticos en el arte moderno y contemporáneo que siguen los más diversos patrones. Entre sus principales cultivadores, quizá el más destacable, Piet Mondrian, quien realizó centenares de composiciones laberínticas geométricas y lineales según una trama ordenada y regular predeterminada para expresar sus inquietudes espirituales relacionadas con la teosofía. O Paul Klee, cuyos laberintos y grafismos laberínticos reconocemos en sus ciudades-símbolo de atmósfera deliciosamente poética. Y qué decir de Picasso y sus arabescos, al fin y al cabo, dibujos laberínticos con un mismo punto de partida y llegada, y su interés durante décadas por el mito del Minotauro y el hilo de Ariadna que representó en una magnífica serie de dibujos y grabados sobre el tema, de lo mejor entre su extensa y desigual producción. Son también laberintos compulsivos, aparentemente caóticos, los pintados por Jackson Pollock mediante su técnica de *dripping* o chorreado más o menos al azar.

Entre los artistas constructores de laberintos propiamente dichos, Robert Morris, el multifacético artista conceptual y minimalista, integrante del movimiento *Land art*, fue quien desarrolló con mayor empeño este tema; lo hizo retomando antiguas formas emblemáticas, estilizando sus diseños y volúmenes y construyendo sugestivas obras de arte que invitaban a su público a penetrar en ellos y experimentar una especie de happening colectivo. Recuerdo hermosos ejemplos de Morris, algunos de los cuales no sólo he contemplado con admiración sino que incluso me he adentrado en su interior.



Fig. 11. Robert Morris. *Labirinto*, 1982. Fattoria di Celle, Pistoia / Fig. 12. Robert Morris. *Laberinto de Pontevedra*, 1999 / Fig. 13. Yoko Ono, *Amaze*, 2012, Serpentine Gallery, Londres.

Como el laberinto triangular en la Fattoria di Celle (1982), Pistoia, el primero de su larga lista de laberintos construidos permanentes —12 m. de largo en cada lado y 2m. de altura, en hormigón y mármol blanco y verde, como el cercano Baptisterio de Florencia, modelo de perfección formal, equilibrio y escala— en donde en su centro se alcanza un muro impenetrable que nos obliga a retroceder sobre nuestros pasos; o el más «arqueológico» *Laberinto de Pontevedra* (1999), en la *Isla de las Esculturas* de la capital gallega, una isla fluvial en las afueras de la ciudad, para el que se inspiró y tomó como referencia formal el *Laberinto de Mogor*, un petroglifo prehistórico ubicado en la cercana Marín, quizá la más antigua representación de un laberinto en nuestra cultura occidental. Más recientemente (2014), poco antes de morir, Robert Morris creó otro laberinto practicable, un enorme espacio triangular realizado con paneles de vidrio, instalado en el parque de esculturas del Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas City. También Yoko Ono creó en 1971 *Amaze*, un laberinto de paredes de vidrio o acrílico —del que ha realizado diversas versiones posteriores— cuyo efecto más perturbador es su transparencia y la práctica invisibilidad de sus límites, algo realmente inquietante pues induce a sus visitantes a recorrerlo con sus manos extendidas como ciegos, con evidente sensación de peligro; en algunos aspectos lo relaciono con el vacío desierto laberíntico borgiano.

También considero una experiencia laberíntica, aunque en este caso más subjetiva y parcial, el conjunto de gigantescas esculturas de Richard Serra en el Museo Guggenheim de Bilbao, *The Matter of Time* (La materia del tiempo), 1994-2005: una instalación monumental compuesta por ocho enormes piezas en acero corten de formas diversas, la mayoría sectores elípticos y espirales, que podemos atravesar y recorrer por estrechos pasajes de paredes de gran altura inclinadas peligrosamente, y pasar de una a otra con el alma en vilo o rodearlas por su exterior. Dada su relativa contigüidad, es como si nos encontráramos en el interior de un laberinto fragmentado a trechos; son únicamente sus formas puras las que determinan nuestra progresión: avanzar o retroceder, no hay otra elección posible ni sorpresas imprevistas ni obstáculos que nos cierren el camino, todo está a la vista. No obstante, nuestras emociones son las propias de una completa experiencia laberíntica: sentimos un cierto desasosiego en esos espacios vacíos que nos ciñen y conducen amenazadores, una inefable sensación de vértigo aun con los pies en tierra, angustia por momentos, incluso cierta urgencia por salir de tales desfiladeros metálicos. En todo caso, la experiencia en estos pasajes más que escultóricos es sublime, no sólo



Fig. 14. Richard Serra, *The Matter of Time*, 1994-2005. Museo Guggenheim de Bilbao.

como noción estética. Nuestro insignificante terror es equiparable a su inmensa belleza.

Evidentemente, nuestra concepción occidental del vacío, el espacio y sus límites prefiguran la forma de nuestros laberintos, tanto como nuestra lógica articulada a partir del principio de causalidad, es decir, la relación mecánica necesaria entre una causa de origen y un efecto como consecuencia, condicionan su funcionalidad. Formas y sentidos muy distintos a los alentados por el pensa-

miento oriental que es inductivo y asociativo; las cosas y los conceptos están unos al lado de otros (no son causa o efecto de otros), se relacionan por contigüidad, forman parte de un orden (no de una ley). «Las cosas se comportan de un cierto modo, no necesariamente debido a acciones anteriores o impulsos de otras cosas, sino debido a que su posición en el universo cíclico en perpetuo movimiento les confiere una naturaleza intrínseca que las obliga a ese comportamiento. Si no se movieran así, perderían sus posiciones relativas en el conjunto y se convertirían en otra cosa», señalaba Luis Racionero en su *Prólogo* al número especial sobre el taoísmo en la revista *El Paseante* (1993). Estas ideas tienen que ver con el principio de armonía universal, la armonía como principio básico del orden de la naturaleza y el mundo. El universo sería un extenso e indeterminado organismo de naturaleza cíclica que sufre alteraciones, pero en el que la idea de sucesión siempre estuvo subordinada a la de interdependencia; en vez de observar sucesiones, los chinos registraban alternancias de aspectos.

Confieso sentirme más a gusto, intelectualmente hablando, con el pensamiento oriental que con buena parte de la filosofía occidental tradicional, incluso de su modernidad. Por ejemplo, en lo relativo a las nociones de vacío y espacio, lo visible e invisible, o la idea de universo y su representación como un laberinto abierto. Hidetoshi Nagasawa, el gran artista japonés creador de los más sugestivos jardines contemporáneos, me confirmó un día que «Un espacio lleno puede contener el vacío total y absoluto de la creación»... Las intervenciones artísticas de Nagasawa en espacios preexistentes y sus instalaciones arquitectónico-escultóricas espaciales serían algo así como una aproximación insistente a ese centro único del espacio absoluto, un acercarse paulatinamente construyendo y moviendo los límites que lo cercan, también creando intersticios en donde fluya de dentro a fuera y viceversa, exprimiendo el vacío o lo invisible o lo que sea. Todo esto tiene que ver con la noción de *Ma* o lugar límite del espíritu japonés... Nagasawa se refería a sus jardines como esculturas metafóricas sobre la realidad; una realidad constituida por diversas dimensiones paralelas que coexisten sin interferirse. Nagasawa describía su obra *Il Giardino di Ebe* con ese sentido, como «una estructura que presenta dos ambientes semejantes y paralelos unidos por cualquier punto, por ejemplo, los arcos del pasaje; el espectador pasa de uno a otro sin esfuerzo, como en la vida, como si fuera un único ambiente, como si la realidad fuera una sola. Parecen iguales pero no lo son y sus confines se confunden»...

Este estar en el límite, entre lo interior y lo exterior, dentro y fuera, entre lo privado y lo público, entre el aquí original y el allí trasladado, no quiere decir ser (o hacer) una cosa u otra sino —en palabras de Paola Berenstein Jacques— ser temporalmente una cosa y otra, estar en proceso de, en transformación. No es estar apenas en medio o en un medio, sino ser el propio medio: *mi-lieu*. La autora utiliza este neologismo para contemplar los dos significados de la palabra francesa *milieu*: «medio» y «ambiente». El *mi-lieu* no sería ni un «lugar» —como algo identitario, histórico, relacional— ni un «no-lugar», sería ambos y cada uno simultáneamente. Cómo constituir este espacio intermediario, en medio de dos espacios y situaciones tan distintos como contiguos, y el pasaje de uno a otro, deberían interesarle al arte y la arquitectura, ¿no? Así lo entendió Nagasawa en sus jardines artísticos. Y no sólo con la intención de crear hermosos espacios físicos sino, sobre todo, para proporcionarnos la experiencia de habitar y estar levitando «entre», experimentar la eternidad, ese instante suspendido sobre el abismo del vacío en donde no hay antes ni después, ni arriba o abajo, ni dentro ni fuera. Es en esos espacios-metáfora, en estas experiencias «de eternidad», donde localizo nuestra esperanza en seguir preguntándonos «¿qué hacer de nuevo?», artísticamente hablando, que no es una pregunta capciosa, ni mucho menos, ni sus respuestas son tan obvias.

Hidetoshi Nagasawa creía también que el universo no tiene principio ni fin, pero tiene límites, y que sobre tales límites deben trabajar los artistas. Seguramente, toda la fenomenología de Nagasawa tiene que ver con esa intuición de «limitación». Sus búsquedas entre lo continuo y lo discontinuo, dentro-fuera, apertura-clausura, su misma idea de recinto, incluso de viaje como representación dinámica de un centro que se desplaza, serían como individualizar un espacio definiendo sus propios confines no necesariamente cerrados. ¿Qué espacios le interesaban a Nagasawa? ¿Sólo aquellos espacios que podía definir y clausurar como espacios artísticos? Yo creo que no...

Regresemos a la noción oriental de *Ma*... Para los japoneses, *Ma* es una entidad intermedia, un intersticio secreto, un intervalo de espacio y tiempo suspendidos. Ese espacio intermedio que pone en comunicación dos mundos (en realidad dos vacíos) sería en muchos aspectos un «lugar límite», un espacio físico y mental en donde se encuentran y concentran todas las energías errantes, viajeras. Para hacer visible este lugar intermedio Nagasawa se sirvió de poéticas metáforas visuales como las puertas y los puentes —es decir, los pasajes transitorios— o la barca —que representaría el viaje— o intercambiando eficazmente los valores propios de lo arquitectónico y escultórico. Y también por medio de laberintos abiertos de infinitos recorridos, cuyo ejemplo más admirable quizá sea *Giardino dormeviglia* (2009), una instalación temporal en el Toyama Memorial Museum, en Kawajima, un laberinto mental más que físico constituido por siete paneles curvos dispuestos aparentemente de manera aleatoria como pantallas en las que proyectar nuestra imaginación y flanquear nuestro libre recorrido. Pero ¿era ése el único objetivo o el principal de Nagasawa? ¿transfigurar y revelar espacios intermedios? Dudo que fuera su objetivo principal como artista. Pienso más bien que se trata de una estrategia para lograr un objetivo más esencial, creo que tiene que ver con las nociones de visibilidad e invisibilidad, sobre lo visible e invisible «de» y «en» la materia, a las que antes me he referido...

Además de «reconocernos» mentalmente en estos espacios metafísicos, es necesario tener una experiencia directa, física, sensorial, de tales territorios, de sus elementos constitutivos esenciales. Nagasawa afirmaba que la escultura reside en el sentido y en el



Fig. 15. Hidetoshi Nagasawa, *Giardino dormeviglia*, 2009. Toyama Memorial Museum, Kawajima.

acto mismo de tocar: «El tacto es el hacer»... Para Merleu-Ponty el cuerpo propio era algo más que una cosa, mucho más que un objeto de estudio para la ciencia: es una condición permanente de la existencia. El cuerpo es el constituyente fundamental tanto de la percepción del universo, nuestra apertura al mundo, como de su misma creación. Utilizar nuestro propio cuerpo para conocer el mundo, para experimentar sus límites, supone un gran esfuerzo. Ese esfuerzo es el que los artistas reclaman a sus espectadores. Nuestra percepción del mundo requiere un espectador para autentificarlo y con él todos nuestros significados

impregnados de experiencias subjetivas y «vivencias-con-los-demás». Los «otros», al estar situados en este mismo mundo que nosotros, al encarnarlo como yo, se convierten en mis cómplices, incluso en una extensión de mí mismo, para percibir la complejidad del universo. Yo, percibiendo, soy un «yo expandido» en los otros, a través de los otros. ¿Qué es un artista sino alguien expandido no sólo en sus obras sino también en sus mirones-espectadores?

¿CÓMO PINTA-CONSTRUYE UN ARTISTA SU LABERINTO EN UN DESIERTO POR EXPLORAR?

En muchos aspectos, cada pintura al inicio, antes que el artista ponga sobre su superficie una primera marca y comience su proceso de invención desde un primer punto de partida, es un desierto inhóspito y silencioso. Su pulsión de artífice de realidades visuales objetivas le lleva a construir aun castillos en el aire: a crear un espacio-lugar, situar puntos geodésicos y mojones sobre ese territorio vacío todavía inexplorado y desposeído, diseñar desde sus zonas más remotas sus primeras vías de comunicación que atraviesan la llanura desértica de la superficie del cuadro —una teoría de líneas que van tejiendo tramas más o menos densas, encrucijadas—, para luego establecer algunos lugares en los que descansar la mirada o estimularla mediante el color, alguna forma significativa o ligeramente simbólica que excite nuestra memoria, y cuantas cosas más que son oficio de exploradores de territorios ignotos y constructores de ciudades-laberinto-pintura. Un artista es alguien que sabe oír y seleccionar ecos y rumores de límites en el escándalo del silencio de un desierto —porque, de verdad, en un desierto se pinta «de oído»—. Hay que saber oír y dejarse decir. La vista no es el más necesario sentido ni el único eficaz en esto de crear territorios habitados de pintura. Podríamos incluso afirmar que una pintura al principio sólo es un laberinto invisible de cosas invisibles, y para ello da igual estar ciego que no. O mejor aún: es preferible estar ciego o hacerse el ciego —es decir, dejar de ver afuera y concentrarse en mirar dentro; abismarse, ensimismado—.

Escribiendo sobre laberintos y desiertos, no puedo por menos que reconocer mi inspiración en *Le città invisibili* de Italo Calvino, uno de mis libros-fetiché y oráculo del cual soy devoto desde mi primera lectura. Entre su geografía y cartografía literarias de ciudades de la memoria o el deseo, continuas o escondidas, de los signos o de los ojos, sutiles o de los muertos, recuerdo la descripción de Despina: «De dos maneras se llega a Despina: en barco o en camello. La ciudad es diferente para el que viene por tierra y para el que viene por mar». Se trata pues de una ciudad confín entre dos desiertos, el uno de arena o tierra estéril, el otro de agua salada, el océano. Interpreto que Despina es una ciudad oasis, y al mismo tiempo isla; los oasis y las islas son análogos y semejantes, al fin y al cabo, refugios y metas de tuaregs y marineros. Imagino esa especie de isla-oasis-isla en la que se encuentran y mezclan tuaregs y marineros; los unos, de mirada color avellana y piel azul índigo; los otros, de ojos azules y piel ámbar... Quizá los cuadros sean como Despina, ciudades-laberinto pintados que son vistos y reconocidos de muy diversa manera según se llegue de uno u otro desierto; como son distintas la mirada del artista de la de sus «mirones» que recrean los cuadros a su manera. «Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone», nos confirma Italo Calvino... A lo peor es una historia de celos y celosías. ¿Qué son si no las celosías que ocultan y dejan ver según se esté a un lado u otro de ellas? ¿Y los celos, sino un querer saber y no saber?

Creo que el placer del artista, de cualquier creador e inventor, es consustancial a su conciencia de serlo y el tipo de experiencia nada convencional a la que se somete no solamente en cada obra sino a lo largo de toda su vida, su estar en el mundo como artista, su mirada de artista... Es un placer inmediato y, además, sucesivo. Al principio, simplemente con imaginar... luego, en cada uno de los momentos del proceso de creación y

en la percepción que tiene de la totalidad del mismo; y, por último, en la contemplación final del acontecimiento artístico que ha protagonizado. Imagino que la experiencia de la pintura es análoga a la experiencia del inventor de laberintos: ambos disfrutan del ejercicio de construir trampas indefinidas, imprevisibles, que seducirán la mirada y la esperanza de los «otros» cobayas en su laberinto. Un pintor no pinta para refugiarse en su pintura, sino para exponerla a los ojos de los demás más tarde o temprano, y atraer su atención en la indiferenciada generalidad de lo normalizado, convencional y cotidiano. Una de las facultades más excepcionales del artista —sin discusión, necesaria— es su condición de seductor de miradas ajenas, fabricante artesano de artefactos de seducción que atrapen la mirada y la domestiquen en su interior. Pero no basta la simple atracción por el brillo de los espejuelos en su superficie, esa especie de hipnosis repentina, frágil, liviana, del mago de feria y el timador de sensaciones. El artista debe atraer al curioso, o lo que sea, al interior de su laberinto, con una cierta luz inefable que le deslumbre, sólo así culminará su estrategia y placer de ocultar lo que se pretende hacer ver; o, por el contrario, hacer creer que hay algo oculto más profundo de lo que se ve... Volvemos otra vez al viejo debate —un delicioso enigma sin resolver— que planteaban Kandinsky y Stella acerca de lo visible e invisible en el arte. En otras palabras, el debate y encrucijada de la pintura en el centro de un territorio medido por el diámetro de dos singulares ideas que se cruzan y atraviesan sin piedad. De una parte, aquella feliz idea que Kandinsky anunciaba al referirse al sentido de su pintura: «expresar lo invisible en términos de lo visible»; de otra, la eficaz fórmula de Frank Stella en la que afirmaba que el arte es un ejercicio formal en «donde se ve lo que se ve»...

La representación es un medio, no el fin u objetivo del arte, aunque durante gran parte de la evolución del arte moderno y contemporáneo se ha pretendido que ésta fuera su única razón de ser, su principal salida al mundo de lo visible; todavía la reclaman hoy buen número de filósofos e «ilustrados intelectuales» y la mayoría de la gente común. Pero mucho más importante que lo que quiere decir el artista es su modo de decirlo. En general, lo que le interesa al artista, lejos de lo narrativo, es crear espacios de misterio y silencio. Más allá de los límites de la representación, o en las fronteras del territorio de lo representable, la pintura actual poscontemporánea ha propuesto modelos topográficos discernibles, escenas dramáticas y expresivas aun silenciosas, también paisajes velados por la niebla o la nieve recién caída en los que entretenernos y vagamundear la mirada. En la mayoría de los casos nos encontramos con voluntades decididamente abstractas salpicadas con detalles de figuras anónimas, o nos lo parece. Creo que eso tiene que ver con una cierta idea esotérica de que los cuadros se pintan a sí mismos, algo así como una performance de la materia que utiliza como médium más o menos consciente y dueño de la situación a un actor, así mismo *performer*, que llamamos artista.

Se construyen laberintos-pintura a medida que su proceso se va desarrollando, que el tiempo y los mismos accidentes del espacio nos descubren perspectivas insospechadas, que nuestra emoción altera y curva las rectas más previsibles, como si el siguiente paso y qué hacer después nos fuera comunicado al oído, como antes he señalado; un secreto en secreto, pues todos los procesos de creación tienen semejantes estadios y secretos. Yo también creo como John Berger que «uno mira los cuadros con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con

las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto»... Es curioso, tanto Borges como Kafka apenas utilizan la palabra «laberinto» para nombrar sus invenciones laberínticas, ocultan este término entre otras figuras retóricas quizá para enfatizar su verosímil existencia, y es que seguramente sienten como propia la ambigua fragilidad de las palabras, al tiempo que su poder para contaminar y destruir todo aquello que nombran al abocarlo a un único significado... Así pues, sugiriendo diversas visiones e interpretaciones, los escritores, como los artistas, culminamos nuestra estrategia de «ocultar, precisamente, lo que se pretende hacer ver»...

Es evidente que los artistas visuales se caracterizan, entre otras destrezas, por su condición de tramposos —¿qué son, si no, la pintura, sus perspectivas, sus volúmenes virtuales o los más innovadores procedimientos digitales para interpretar la realidad a su capricho o subvertirla?— y embaucadores de miradas ajenas —¿no se adjetiva así a quien ofrece o promete cosas que no puede o no piensa cumplir?—. No obstante, les perdonamos sus reiteradas fechorías plásticas y visuales, sus distracciones, —entre otras, practicar ese lenguaje de símbolos o signos cuyas claves sólo ellos poseen, una especie de literatura visual críptica y hermética indiscernible, y su pertinaz juego de ocultaciones y desvelamientos sin solución de continuidad, ese enmarañarnos con la tupida red de sus líneas, la viscosidad transparente u opaca de sus colores, la ambigüedad de sus figuras mutantes, por ejemplo— porque al menos ofrecen 21 gramos de esperanza a nuestras miradas anhelantes.

No es menor el tamaño de la esperanza de quienes se adentran en la pintura y demás artes visuales como un viaje iniciático. Su afán es encontrar cualquier tesoro oculto en el corazón de su laberinto, acaso la respuesta a sus preguntas más incómodas, y salir de él intactos tras haberse internado por territorios tan desconocidos como peligrosos. Porque el arte puede ser peligroso si uno se engaña con las cosas invisibles... ¿O no?

Uno de los más evidentes parteaguas estéticos y simbólicos en la trayectoria de Santiago Arranz tiene que ver con su proyecto literario-artístico inspirado en la lectura de *Las Ciudades invisibles* de Italo Calvino. Esta magnífica revelación de su genio artístico aconteció al hilo de dos exposiciones memorables: su participación en la muestra colectiva *Percorso di città invisibili* en la Chiesa di San Bartolomeo, Venecia (1990), y su exposición individual en la Sala CAI-Luzán, Zaragoza (1991), *Catálogo de ciudades...* Santiago escribe al respecto: «Por su significado, la importancia de esta serie ha sido capital, por lo que tiene de precedente de posteriores desarrollos basados en catalogaciones y estructuras poético-matemáticas como las *Iconografías*».

Confieso que entre mis mayores satisfacciones como promotor de ideas estéticas entre los artistas con los que he trabajado al alimón, está aquella nueva mirada a la poética obra de Italo Calvino, uno de mis libros de cabecera desde que lo leí emocionado primera vez, conmovido por su singular belleza e inmenso poder de evocación. Entonces no dejaba de ser un «libro raro» en la extensa producción del prolífico escritor italiano; con los años ha sido considerado uno de los más hermosos ejemplos de la literatura de todos los tiempos y punto de partida de numerosos proyectos artísticos como aquel pionero en Venecia, en 1990, coincidiendo con la Bienal de ese año.

Italo Calvino publicó *Le città invisibili* (Las ciudades invisibles) en 1972; sin embargo, mi primera lectura de este fascinante libro de viajes imaginarios fue muy posterior, pocos meses antes de fallecer prematuramente Calvino, en 1985. Por aquel tiempo ya era un «veneciano a tiempo parcial» y reconocí sin gran esfuerzo que el libro se refería insistentemente a Venecia transfigurada en prácticamente cada uno de sus capítulos y ciudades imaginarias. La Venecia fantástica está permanente trenzada a lo largo de todo el libro, aunque Italo Calvino casi no la nombre; al fin y al cabo, Marco Polo, su protagonista, es un viajero veneciano y las ciudades invisibles que describe de su China inventada tienen un algo o mucho de su ciudad de origen, incluso podrían ser réplicas de algunos de sus barrios más castizos, fragmentos de sus avatares posibles. El autor se refiere a ello en una de las extrañas conversaciones entre Marco Polo y Kublai Kan:

«—Queda una de la que no hablas jamás.

Marco Polo inclinó la cabeza.

—Venecia— dijo el Kan.

Marco sonrió.

—¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?

El emperador no pestañeó.

—Sin embargo, no te he oído nunca pronunciar su nombre.

Y Polo:

—Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.

—Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero oírte hablar de ellas. Y de Venecia cuando te pregunto por Venecia.

—Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia.

—Deberías entonces empezar cada relato de tus viajes por la partida, describiendo Venecia tal como es, toda entera, sin omitir nada de lo que recuerdes de ella.





5. Zobeida / 6. Despina
De la serie *Ciudades invisibles*, 1990



El agua del lago estaba apenas encrespada; el reflejo de cobre del antiguo palacio de los Sung se desmenuzaba en reverberaciones centelleantes como hojas que flotan.
—Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran —dijo Polo—. Quizás tengo miedo de perder a Venecia toda de una vez si hablo de ella. O quizás, hablando de otras ciudades, la he ido perdiendo poco a poco»...

Al releer ahora este fragmento no puedo por menos que recordar aquel hexámetro final de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco al que antes me he referido. Traduzco del latín la frase original de Bernardo de Morlaix e intercambio Roma por Venecia: «La Venecia antigua se mantiene en el nombre, conservamos nombres desnudos»...

También resulta sorprendente que en las casi cien páginas de *Las ciudades invisibles*, en la descripción de sus cincuenta y cinco invenciones, Calvino no utilice ni una sola vez la palabra «laberinto», siendo Venecia la ciudad-laberinto por excelencia, su principal inspiración y muchas de sus réplicas en el libro construcciones formalmente laberínticas. Tan sorprendente como extraño es que en la completa literatura de Kafka aparezca la palabra laberinto únicamente en uno de sus relatos, precisamente en *La construcción* (o *La guarida* o *La obra*), seguramente la última de sus narraciones, inacabada, que representa las obsesivas reflexiones e idas y venidas de un anónimo roedor en su madriguera subterránea. Sin duda el relato es típicamente «kafkiano», como sinónimo estético y psicológico de algo absurdo, angustioso, «burocrático», laberíntico, y se desarrolla en el subsuelo, hogar y defensa terrenal del paranoico animal. Es curioso que Kafka utilice este término con tanta precisión. De hecho, la palabra laberinto proviene del latín *labyrinthus*, y éste del griego *labyrinthos*, cuya raíz sería la palabra griega *labra* que significa caverna o mina con muchos pasillos y galerías.

Franz Kafka es otro de los escritores de cabecera de Santiago Arraz y fuente de su inspiración. Gérard-Georges Lemaire, escritor y crítico de arte francés que ha alentado durante años algunos de los más significativos proyectos artísticos de Santiago Arraz, cuenta que cuando le propuso participar en la exposición *Metamorfosis de Kafka* para el Museo de Montparnasse, 2002, Santiago eligió inspirarse en la novela *En la colonia penitenciaria*, «la más dura, más negra y más desprovista de humor jamás escrita por el escritor praguense», en palabras de Lemaire. «Lejos de dramatizar estas escenas escabrosas de suplicio, las tradujo de manera singular en su serie *Tortura*, 2002, con una suerte de aparente ligereza utilizando tintas desprovistas de luz, gris y marrón claro, atravesadas por finas líneas rojas de sangre»... El autor abunda en la descripción de las pinturas resultantes: «Un cuerpo descuartizado, sin la más mínima indicación o signo de violencia o de marca explícita de un sacrificio humano. Los miembros y el torso del desgraciado héroe de Kafka son cortados por estas bandas de color que le atraviesan. Todo está hecho para que la atrocidad de ese que sufre sea captada sin el más mínimo sentimiento de una tragedia sin nombre. Pero, sin embargo, no hay mayor verdad que la sombra de la muerte





8-11. Tortura
De la serie *En la colonia penitenciaria*, Frantz Kafka, 2002

insinuada en estos grandes dibujos»... Casi todos los críticos y lectores de Kafka consideramos este relato como el más cruel de su singular producción literaria, el ejercicio de la más absurda y despiadada crueldad.

Confieso no haber visto estas obras «kafkianas», y las demás posteriores con el mismo tema, hasta muy recientemente, seleccionando obras para esta exposición. No obstante, sus imágenes digitales anunciaban ya la cruda realidad visual de sus papeles pintados: informes fragmentos humanos excavados, palimpsestos de palabras caligrafadas a lápiz sobre los huecos que delimitan los cuerpos torturados, resonancias del texto kafkiano original: «... sólo vio líneas que se cruzaban repetida y laberínticamente, y que cubrían de tal forma el papel, que apenas podían verse los espacios en blanco que las separaban»...

¿El arte, ejercicio de crueldad? «El pintor está condenado a complacer. Por ningún medio podría convertir un cuadro en objeto de aversión. Un espantapájaros tiene la finalidad de asustar a los pájaros, alejarlos del campo donde está enclavado, mientras que el cuadro más terrible está allí para atraer a los visitantes»... Quien escribe esto es Georges Bataille, uno de mis autores preferidos, en su ensayo *El arte, ejercicio de crueldad*. Bataille nos advierte que un suplicio real también puede despertar interés, pero no podría decirse que tenga el mismo fin que una pintura —ya que se trata de alejarnos del horror que se exhibe, que extraigamos conclusiones morales del acontecimiento terrible—, salvo en el caso de las pinturas religiosas medievales o barrocas con sus excesos de torturas y martirios ilustrados con fines didácticos, morales, o la crónica de los *Desastres de la guerra* de Goya, por ejemplo, un terrible inventario visual de la violencia y crueldad humanas. ¿Por qué los cuadros religiosos contienen y expresan tanto dolor? ¿Por qué esos cuadros de tormento y sacrificio nos atraen tanto hasta conmovernos? ¿Son acaso un señuelo? ¿con qué objeto? ¿Trasmiten algo más que dolor y sufrimiento? ¿Nos aleccionan sobre quiénes somos, a dónde vamos...?

Con respecto al surrealismo, Bataille señala que «lo que el pintor surrealista desea mirar con sus propios ojos en la tela donde reúne las imágenes no es diferente de lo que la multitud azteca acudía a ver con sus propios ojos al pie de las pirámides donde se arrancaba el corazón de las víctimas». Entonces ¿qué es la crueldad «artística»? ¿Qué nos seduce de ella? Bataille cree que lo que nos atrae en lo destruido, de la escena misma de destrucción, es su capacidad para arruinar nuestra propia solidez, conmovernos. En esto hay una contradicción evidente: por una parte, nuestro instinto nos lleva a olvidar los límites, a obviar los riesgos de la transgresión; por otra, disfrutamos un cierto placer al reconocernos nuevamente limitados, minúsculos e inexplicables —adjetiva Bataille—, juguetes ridículos de la farsa del mundo, víctimas de las maquinaciones del destino... La trampa es doble: ¿transgredir, asumiendo el presumible castigo, o abandonarnos en nuestras miserias? El arte del horror nos ofrece una tercera posibilidad: emocionarnos sin hacer apología de lo terrible, sin sufrir ni inmolarnos, raptarnos por un instante del mundo que nos angustia, emociones, al fin y al cabo, aunque desordenadas. Ante una pintura del horror, oficiamos de verdugos encapuchados, invisibles, *voyeurs* funcionales.

No es Santiago Arranz un «artista cruel» ni sus obras representan temas que pudiéramos adjetivar como violentos tratados de cualquier manera expresionista, más bien es todo lo contrario: un ejemplo de inteligencia y control en todos los asuntos plásticos que aborda, amable poeta de metáforas visuales no necesariamente líricas, cultivador de

texturas táctiles que acarician la vista e invitan a oler sus colores, dotado de una fluida sensibilidad estética que inunda e impregna todas sus imágenes, creador de atractivos trampantojos visuales en los que oculta o insinúa sutilmente ingeniosos misterios de su invención, esas fábulas que solemos llamar símbolos... Entre todos los críticos y teóricos que hemos escrito sobre Santiago Arranz y su arte a lo largo de estas cuatro décadas hay un consenso generalizado: lo más característico de él es su mundo simbólico, su creación simbolista y sus símbolos particulares, su simbología e iconografías inventadas que le pertenecen en exclusividad.

No creo que sea pertinente a estas alturas definir qué es un símbolo o balbucear qué significa la palabra «simbología»; prefiero referirme a su poder de representación. Los símbolos vienen de lejos, emergen cargados de tiempo. El ser humano necesita símbolos para penetrar en el terreno de lo oculto, lo desconocido, que de otro modo no podría reconocer, y para transmitir sus hallazgos y enseñanzas. Pero no siempre ha sido así. El racionalismo de la modernidad planteaba otros intereses y buscó caminos alternativos. Parecía que la interpretación racional de la naturaleza y sus cosas habían secado el río de las imágenes simbólicas que fluían desde lejos ricas en significados y evocaciones. Afortunadamente, no sucedió tal catástrofe. ¿Cómo abolir la poesía? Utilizar el lenguaje de los símbolos como hace Santiago Arranz no es sino alumbrar y humectar ese oscuro río agostado, un acto de compasión hacia la naturaleza humana tan distraída a veces, tan perdida a menudo en sin sentidos.

Lo simbólico es lo opuesto a lo diabólico, y viceversa. Debemos construir un nuevo lenguaje de símbolos como nos muestra Santiago Arranz. En los símbolos es donde refugiamos nuestras creencias y ejercitamos nuestra humildad de reconocer. Lo simbólico es lo que representa, lo que nos une y nos hace reconocernos en el mito, la renovada posibilidad de construir lenguaje e interpretaciones uniendo sentidos... Lo diabólico es lo opuesto a lo simbólico y tiene que ver con la separación, con la ruptura después de la unión, con la disolución y la ausencia de sentido... No deberíamos penetrar en esos desolados paisajes de la locura donde se pierde la palabra, perdernos en el camino de lo diabólico de las imágenes sin alma... ¿Podemos construir lenguaje a partir de la fragmentación? ¿Quedarnos en el fragmento aislado no sería acaso una forma de nostalgia? Desaparecidas las leyes eternas no podemos caer en la anarquía de «lo sin ley» ni en el caos de «lo sin sentido». Construir un nuevo lenguaje debe ser nuestra tarea principal... un lenguaje con reglas claras y precisas que no sea necesario transgredir para representar «lo otro» incontenido e innombrable, un lenguaje nuevo que haya olvidado o niegue con orgullo cualquier similitud con las palabras rotas del pasado... un lenguaje sin nostalgia.

Es probable que nos encontremos en un estado de shock postraumático, aquel al que se refiere Mónica B. Cagnolini tras la inmediata muerte del Dios de Nietzsche: «como paso previo a la aparición de los nuevos lenguajes, se produjo un largo periodo de negación y ruptura con los valores anteriores que dio lugar a obras anárquicas, que mostraban, sobre todo, la descomposición de las formas criticadas». Bueno, es lo que siempre pasa en los tiempos de crisis del arte tras la muerte o fatal decadencia de lo considerado hasta entonces como absoluto, y que descubrimos en el carácter de muchas de las obras que adjetivamos como experimentales, vanguardia conceptual más que formal, a menudo colecciones de fragmentos ensamblados con mayor o menor fortuna, pero sin sentido... No obstante, hay que construir lenguaje, artefactos que nos interroguen y den respuestas,





- 12. Hechicero, 2010
- 13. Luz, 2011
- 14. Eutropia, 1990

aun parciales e inseguras... Hay que desechar cualquier mirada enferma de decadencia y nostalgia hacia las ruinas del pasado, no podemos encontrar un nuevo sentido rescataando «antiguos sentidos» entre los fragmentos rotos de las «totalidades muertas», que diría Nietzsche. No debemos demorarnos en la anarquía y caos de los fragmentos rotos, hay que crear nuevos ordenes desde la altura de alguien que cree «que ha superado en sí mismo a su tiempo», no de alguien que todavía se cree «hijo de la época»; hay que situarse «más allá del bien y el mal» y transformarse en la mala conciencia de nuestro tiempo...

Pero, ¿desde qué razón en un mundo sin razón lógica en la que refugiarnos y aprender? La creación de este nuevo orden provisional y relativo debe realizarse desde la «razón imaginativa», una razón que nos posibilita la estructuración con lo universal y lo permanente —al fin y al cabo, condición necesaria de cualquier razón que se precie— y la imaginación, como posibilidad de recolectar lo múltiple y capacidad de desestructurar los productos estructurados para volverlos a estructurar... No hay que perder el tiempo, inmovilizarse, en respuestas últimas... *«porque dar respuestas últimas ha sido la característica de la filosofía decadente, que necesita configurar sistemas ordenados a partir de un principio que se presenta como fundamental del conocer, del ser y del obrar»*... Nietzsche vislumbraba en el nihilismo futuro la existencia de un filósofo-artista que *«podrá crear sentidos que ya no se basan en fundamentos últimos, sino que asumen la provisionalidad y la contingencia; el escepticismo absoluto es tan peligroso como la búsqueda del fundamento último, porque el hombre sin principios, perdido en la vorágine de la falta de los mismos, termina aceptando cualquiera para hallar descanso»*...

Por eso me parecen tan importantes y significativas las «iconografías» de Santiago Arranz que inauguró en 1991 con su obra *Abecedario*, veintisiete letras antropomorfas destinadas en principio para ilustrar las letras capitulares del diccionario del surrealismo de Gérard de Cortanze al que me he referido anteriormente. Es a partir de esa magnífica obra seminal que Arranz comenzó a crear una iconografía específica para cada uno de sus grandes proyectos futuros, siluetas que podemos encontrar no sólo en ellos sino en decenas de pinturas, dibujos, esculturas o libros de artista como una semilla de la que florecerán otras obras definitivas. Santiago Arranz considera también que pueden entenderse «como piezas autónomas con calidades plásticas y gráficas propias y desvinculadas de los proyectos a los que dieron lugar. Todas ellas —once, hasta el momento— siguen la misma estructura, la del abecedario origen, 27 formas recortadas y enmarcadas en hojas de 14 x 21 cm.» Se trata de la invención de nuevos lenguajes para describir y representar nuevas situaciones y pensamientos renovados. Un lenguaje que nace de la imaginación creativa del artista, no de un literato ni un lingüista postestructuralista. Son iconos para imaginar, no para leer. Y en estas operaciones puramente simbólicas y visuales, como en otras epopeyas pictóricas, Arranz es un maestro solitario singular.

Encuentro otros muchos valores en Santiago Arranz que juzgo como propios de los maestros ejemplares. Su esencialidad, entre ellos... Hay que desprenderse de todo lo accesorio para ser y sentirnos más ligeros y alegres, pero no mostrarnos nunca al desnudo. El filósofo artista no es precisamente aquel que considera que la verdad debe ser mostrada a toda costa: la verdad no es verdad cuando se le quitan todos los velos... —El artista trabaja en la superficie, en los pliegues, en la piel—. Deberíamos aprender de los artistas y saber cómo operan en la superficie de las cosas, en su piel, en sus pliegues. Creo que ellos tienen muchas respuestas sobre esto... Los artistas se ocupan de responder y

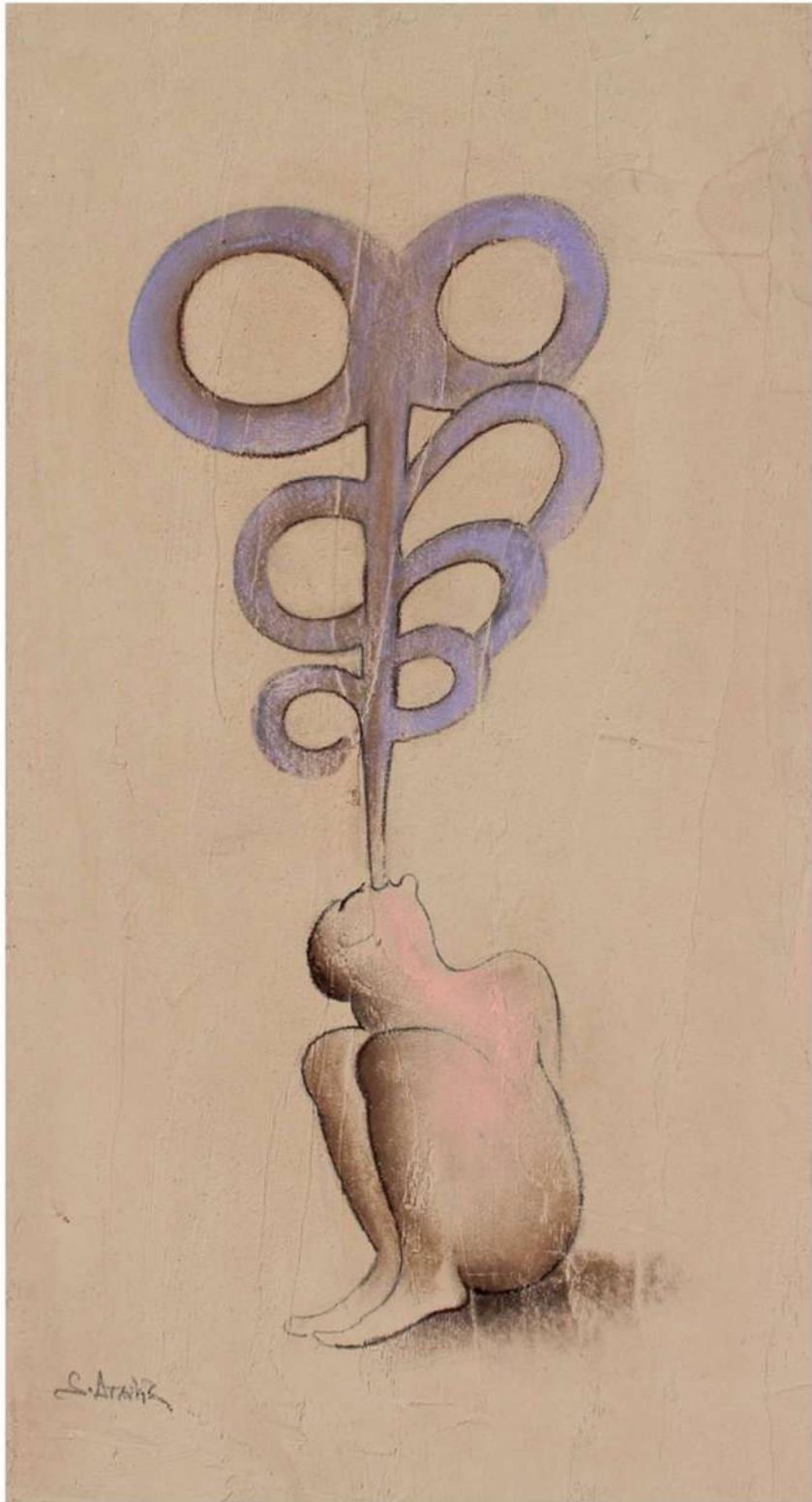






18. Toro celta, 1988

19. Metamorfosis, 1988





20. Figura con volutas, 1988

21. Ruptura, 2010

arrojarnos a los ojos sus pequeñas inseguridades. La tarea de los verdaderos artistas es regalar respuestas parciales, fragmentarias, provisionales, relativas. Ellos saben, acaso mejor que ningunos otros que no hay nada absoluto, que todo depende del color, de la escala y estatura adoptada, del disfraz con el que visten sus personajes y el decoro con el que lo llevan. Además, son los maestros en ensamblar fragmentos y en construir fantásticos collages de inesperados significados, que en nada recuerdan antiguas representaciones. Los artistas no pueden adolecer de nostalgia, siempre están buscando algo delante, aunque sea invisible e inverosímil. Y utilizan la historia a su capricho, despedazándola, recolectando sus fragmentos más exquisitos o aquellos agotados de vivir y ser útiles. Tenemos que aprender de su mirada, acaso en ella radique el secreto para construir nuevos lenguajes desde las ruinas de cada tiempo —la mirada resignada es la que no puede crear—... Deseo que tengamos el coraje suficiente para inventar un nuevo lenguaje en el que reconocernos tras la muerte de los dioses y sus verdades absolutas, que diría Nietzsche. Tengo esperanza con sólo contemplar las obras de Santiago.

No obstante, los símbolos, los discursos simbolistas «significativos», deben ser interpretados, no son meras traducciones literales de lo oculto o lo invisible a primera vista. Sospechar es dudar de que algo no es como parece o esconde otros sentidos más allá de los que manifiesta —como un rostro bajo su máscara—. Sospechar es también considerar que lo que se esconde es de sentido contrario a lo que se muestra y hacer conjeturas sobre ello. La sospecha es una gran virtud, también un gran pecado de nuestra curiosidad insatisfecha. Ah, la sospecha, ese sentimiento ambiguo e indeterminado, esa inexplicable sensación de misterio e intuición de lo desconocido que nos lleva a arriesgarnos sin saber muy bien qué buscamos, si buscamos algo o si sólo nos sentimos imantados y succionados por la estela de las cosas invisibles...

Una de las principales sospechas de Nietzsche se encara con el lenguaje. Sospecha que el lenguaje no dice exactamente lo que dice; o, dicho de otra manera, piensa que el sentido que se manifiesta convencionalmente en el lenguaje interviene como máscara de otros sentidos posibles. Esta primera y fundamental sospecha nietzscheana respecto del lenguaje se extiende a otros estados de las cosas que hablan y no son lenguaje. En el mundo encontramos muchas cosas que hablan y que, sin embargo, no son estrictamente lenguaje; o producen sentidos y significaciones de manera no verbal ni escrita ni pintada. Por ejemplo, las vísceras de las bestias o el vuelo de los cuervos que la pitonisa y el sacerdote mago interpretan, las series de números o de palabras encriptadas que el cabalista ordena, la espuma en la cresta de las olas o el rumor de la arena en la cima de una duna que advierten y orientan al marinero y al tuareg en sus viajes por sus desiertos, o los extraños acontecimientos cósmicos que anuncian el encuentro necesario de dos seres que hasta entonces jugaban ensimismados con el humo de sus cigarrillos... Tales sospechas de Nietzsche coinciden en la presunción de que los signos no son nada simples ni benévolos, sino algo complejo y escurridizo, encubridores de realidades muchas veces paradójicas, hasta irracionales e inverosímiles por estado de necesidad.

En el arte, como en la literatura, en los símbolos y signos pintados tanto como en las palabras, su ambigüedad nos aleja de la idea de que la realidad se manifiesta tal cual tras el velo transparente de las imágenes y que poseen un único significado indudable y definitivo. Para Nietzsche, los símbolos y los signos, por su opacidad y vocación de máscara, adquieren una función nueva, ponen en cuestión la creencia de que a cada significante



Fig. 16. *Iconografías*: Morlanes, 1995. *Bestiario*, 2013. *Arquitectura*, 2008.



56 Fig. 17. *Iconografías: La forma dentro de la forma*, 2006. *Fragmentos visuales*, 2001. *Artes*, 2005.

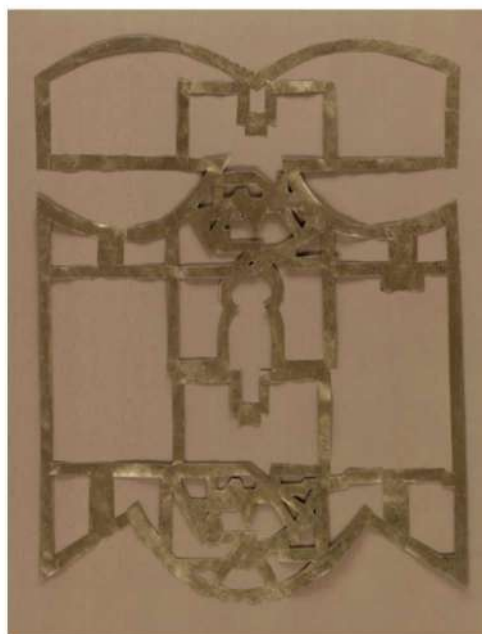
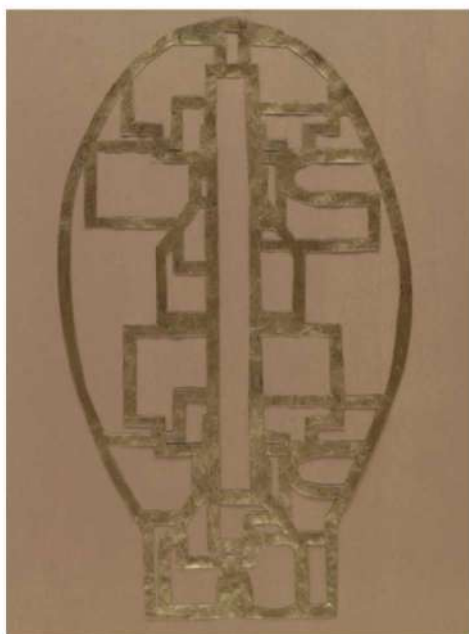
le correspondería un significado más o menos elocuente y preciso. El signo pasa a ser entonces un juego de fuerzas reactivas, fuerzas al servicio de una adaptación complaciente, es decir, una interpretación. El intérprete es el principio de la interpretación; siempre se interpreta desde alguien, desde algún lugar, desde un tiempo determinado. Por un lado, la interpretación no tiene fin, incluso la interpretación debe reinterpretarse a sí misma; y por otro, se genera y reproduce en un espacio abierto que incluye al propio intérprete —en realidad, se trataría de una interpretación «cuántica»—. Creer que hay signos originarios y arquetípicos válidos por sí mismos, sin artistas y creadores que los hayan inventado o sujetos que los releen desde sus múltiples perspectivas, sería la muerte de toda interpretación. Nosotros somos quienes sostenemos de una manera u otra los símbolos y los signos y, por supuesto, su múltiple, casi infinita, interpretación.

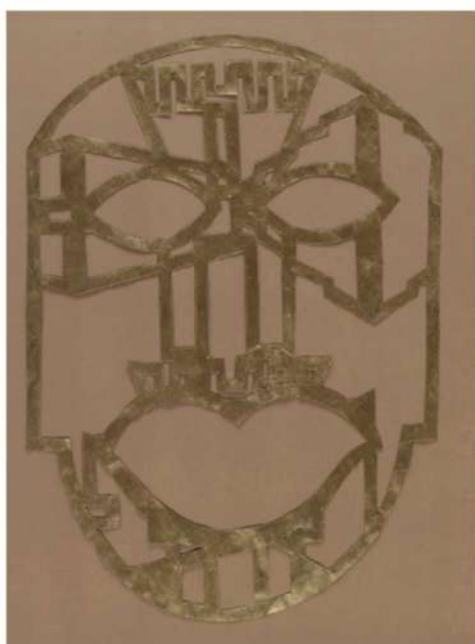
No existe llave maestra ni combinación perfecta ni una llave aproximada para interpretar un cuadro o cualquier otra obra de creación que no sea una copia literal de algo, ni siquiera una imagen clonada. Como tampoco existe interpretación perfecta para interpretar un sueño. ¿Acaso, se puede imitar un sueño, plagiarlo, falsificarlo? ¿Quién sabe cuál es verdadero, cuál falso? Para saber exactamente cuál es el original y cuál es su réplica deberíamos conocer cuál fue primero, ¿no? Pero nadie sabe decir cuál fue su primer sueño, qué soñó ni cuándo. Y si no sabemos reconocer nuestro primer sueño, ¿cómo sabremos cuál es su copia, su clon?... Esto tiene que ver con un concepto antiguo, tan antiguo como los propios secretos que guardan las imágenes: el «cifrado» de los mensajes, su encriptación, para ocultarlos a primera o penúltima vista, a la vez que sistema para poder ser leídos, desvelados, por nuestros cómplices. Tradicionalmente, la encriptación y su desciframiento se obtenían mediante una plantilla, una especie de filtro «visual» que dejaba ver unas cosas y ocultaba otras. Más tarde se utilizaron series de letras, palabras, números signos, etc. con los que establecer correspondencias con el texto original. El extraordinario desarrollo de los procedimientos informáticos ha proporcionado eficaces instrumentos y programas para la tarea de encriptación y, evidentemente, para los que aspiran a descifrar sus trampas. Pero, ¿es posible el secreto perfecto, indescifrable?

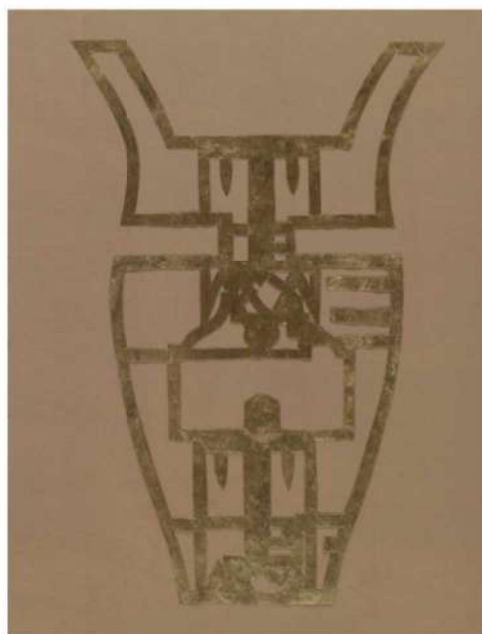
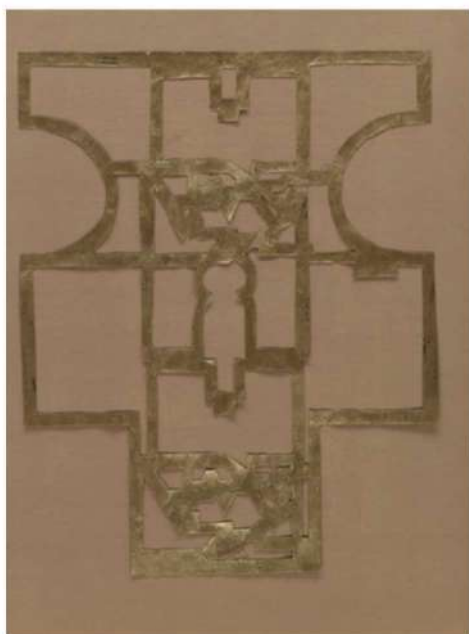
La criptología teórica ha evolucionado sustancialmente en las últimas décadas. Según la teoría de la seguridad perfecta formulada por Claude Shannon —*Communication Theory of Secrecy Systems*» (1949)— un sistema criptográfico cumple los requisitos de seguridad teórica si es irrompible, dándose el secreto perfecto si, y sólo si, la interceptación del texto cifrado no da ninguna información al criptoanalista salvo su longitud, incluso cuando el criptoanalista tiene tiempo y recursos ilimitados. Desde esta primera base teórica, el secreto criptográfico puede medirse como la incertidumbre acerca del mensaje original cuando sea recibido el mensaje cifrado. La tecnología de la cifra pretende hacer máxima dicha incertidumbre, de forma que las probabilidades de adivinar un mensaje sean las mismas tanto si se conoce el mensaje cifrado, es decir, «a posteriori», como si no se conoce y se intenta adivinar «a priori». Matemáticamente se demuestra que el secreto perfecto existe, y que el único criptosistema perfecto posible es el que usa una clave aleatoria al menos tan larga como el mensaje a cifrar, siempre que sólo sea utilizada una única vez...

Esto viene a cuento, precisamente, de la serie *A través de la llave* (2006), un conjunto monumental de vidrios serigrafiados realizados para las fachadas exteriores del *Business Center, Plaza 14* de Zaragoza. Su origen está en un «vocabulario» iconográfico



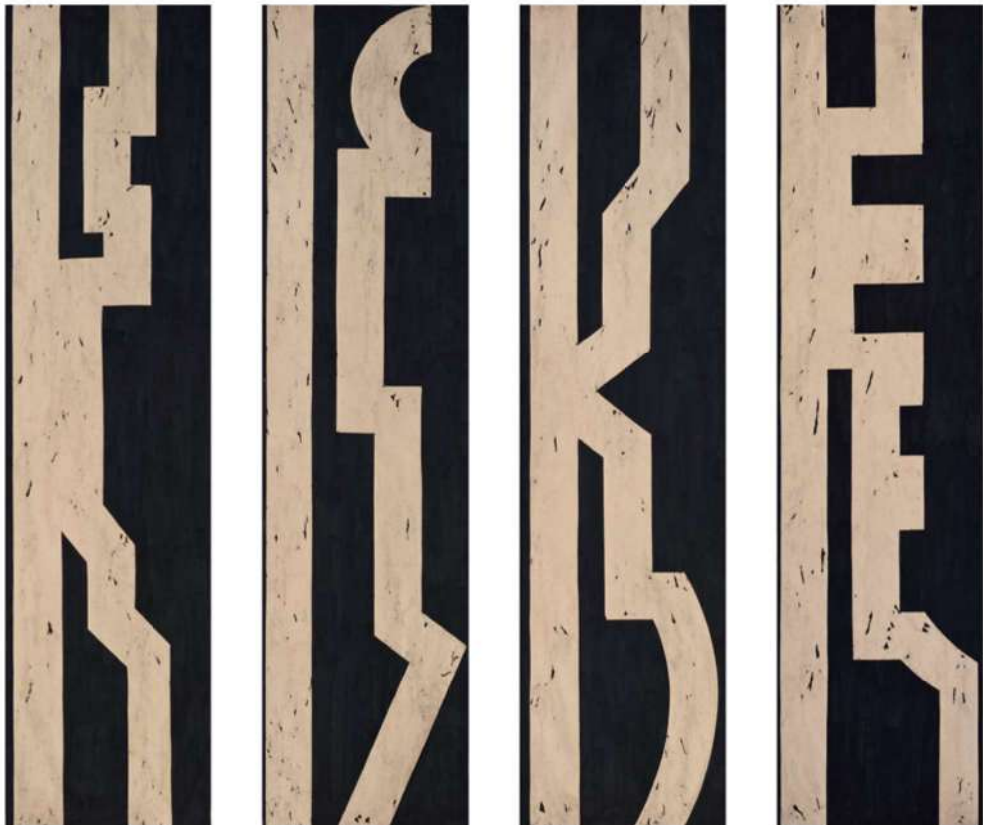


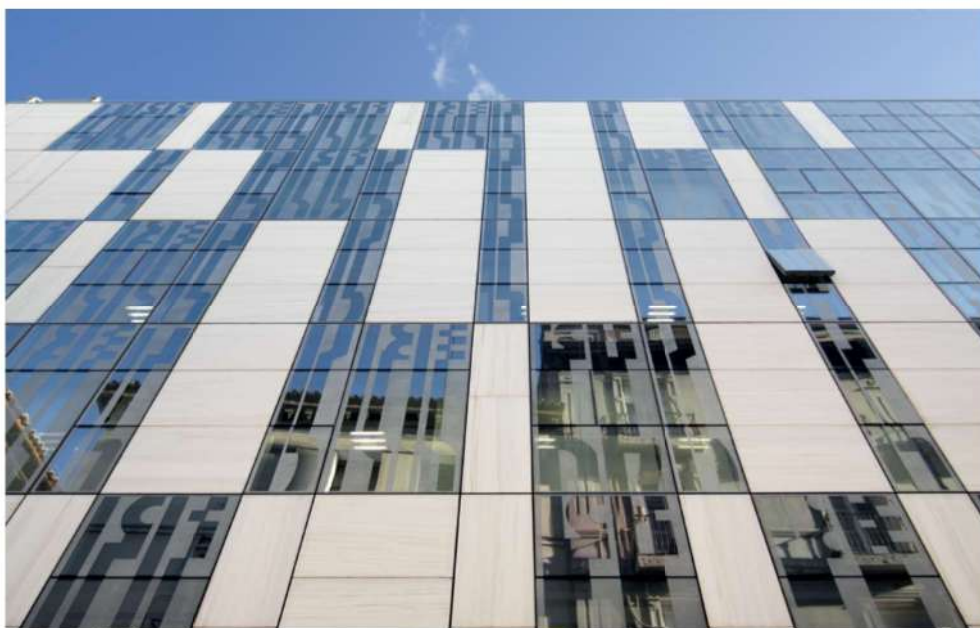




creado por Arranz —veintinueve diseños de llaves, de los cuales se seleccionaron seis— que, adaptado a los diferentes tipos de vidrio y dimensiones, constituyeron finalmente la decoración visual de los antiguos Almacenes Gay, arquitectura emblemática de la moderna Zaragoza, convertida ahora en un símbolo del progreso empresarial en el siglo XXI. Aunque el artista se ha preocupado en relatarnos el proceso de estilización de sus «llaves» icónicas, las operaciones de adaptación que realizó, incluso nos dio pistas sobre su evocación simbólica —un árbol esquemático, tanto en su funcionalidad general como en sus fragmentos silueteados—, su secreto siempre permanecerá velado por nuestra propia imaginación, aunque parezca una paradoja. Es el murmullo de nuestras múltiples interpretaciones personalizadas el que oculta el bosque de los símbolos polisémicos. Es como en la mecánica cuántica...

Según la «Relación de indeterminación», cuanto más te fijas en una cosa, más borrosa se vuelve la otra, su complementaria. El universo de las imágenes sería pues un lugar borroso: cuanto más te acercas más se diluyen sus contornos, como nos sucede con un cuadro, por ejemplo. Desde la ciencia y la filosofía griegas creíamos que podíamos comprender el universo, mirarlo, observarlo, reflexionar acerca de él o sobre sus leyes y excepciones, comprender su funcionamiento, su mecánica. Pero todo esto hace aguas con la «cuántica»: no podemos saber qué cosa es una cosa, dónde está, cómo de rápido se mueve, etc., sin alterarla. Parece que cuanto mejor podemos observar, con la evolución de nuestras prótesis físicas y mentales, peor vemos «lo otro»... ¿El universo se oculta de nosotros? ¿Una obra de arte se oculta, se esconde, cuando nuestra mirada es presuntamente más certera? ¿La entropía de un crítico de arte es que cuanto más y más profundamente miramos, la imagen se repliega y no vemos nada más que borroso?... Un crítico es quien enjuicia con criterio, lo que presupone que está provisto de suficientes métodos e instrumentos para analizar «complejamente» la complejidad de una obra de arte. Pero si no podemos «medir» eso que se llama arte y, además, «altero y perturbo» su realidad con sólo intentarlo, ¿qué hacer?... Ahí está la cuestión. Describir no tiene objeto, y sirve para bien poco ya que nuestros datos serán necesariamente incompletos y/o erróneos. Criticar-chismorrear sus entretelas no tiene sentido, no tiene que ver con el arte en sí mismo sino con su creador, y eso es coto cerrado de psicoanalistas que se ponen hechos una fiera cuando alguien se entromete en sus vedados. Sólo me quedan pues dos operaciones en las que por otra parte creo a pies juntillas. Una, «sismografiar» —que fonéticamente, en castellano, se parece a «chismografiar», pero es otra cosa—, es decir, detectar cambios de estado, «catástrofes» (en el mejor sentido de la palabra), temblores de inquietud, y, sobre todo, «ESCRIBIR», que es mi particular modo de crear especularmente en diálogo con la obra de arte objeto de mi curiosidad y admiración. Que es lo que intento hacer frente a las obras de Santiago Arranz y, en general, con el arte que me conmueve y emociona, no sólo estéticamente...





- 30. A través de la llave
Intervención arquitectónica, 2006
- 31. Llaves azul, 2006
- 32. Llaves turquesa, 2006



TEMAS Y GÉNEROS TRANSVERSALES

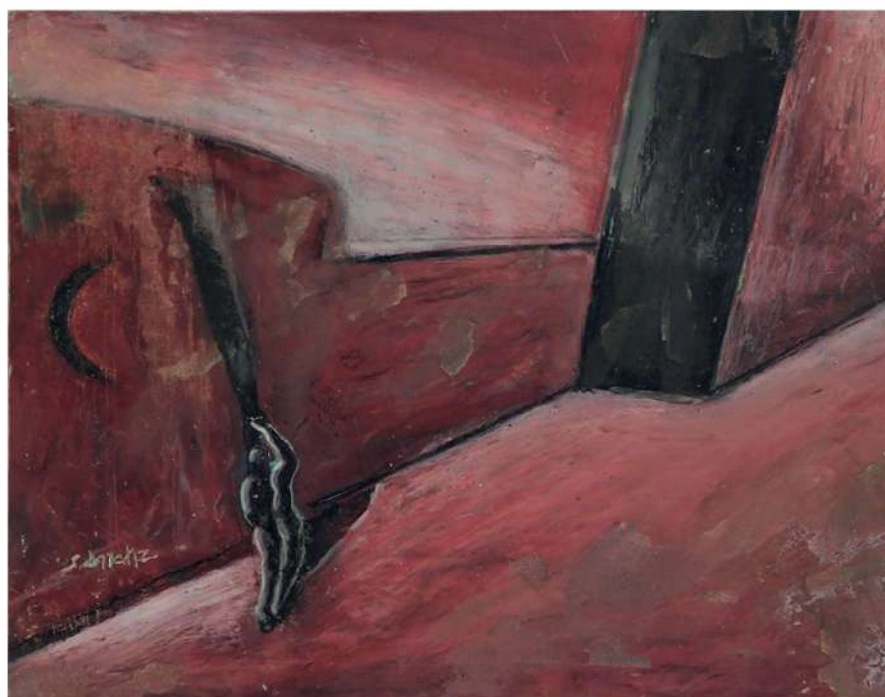
Santiago Arranz no es un «pintor de género», pero ha representado casi todos los géneros pictóricos a lo largo de su larga trayectoria, como Picasso, ni más ni menos: el paisaje, el retrato, las naturalezas muertas (o bodegón), el desnudo (masculino), la mitología, la alegoría... Son temas propios de la tradición artística que Santiago ha interpretado a su manera, sabiamente.

Aunque he visto excelentes retratos realizados por Arranz, inspirados en la pintura moderna, que permanecen todavía desconocidos para el público, lo que cultivó con mayor asiduidad en los años ochenta del pasado siglo fue la figura humana en acciones y posiciones características que lo identifican sin mayor esfuerzo. Tal es así que hasta los podríamos considerar autorretratos ideales. Eran personajes en el paisaje o vecinos a arquitecturas emblemáticas: figuras escalando o suspendidos en el abismo, acarreando leña o agua o caracolas gigantes, blandiendo remos o cualquier otro instrumento de labor, o descansando, relajados, mirando a lo lejos, acariciando el agua, leyendo, etc. En aquellos años todos dirigíamos nuestras miradas a los pintores de la Transvanguardia italiana y neo-expresionistas alemanes, por lo que no es extraño que sus figuras las relacionáramos entonces con algunos ejemplos de tales tendencias; pero viéndolas hoy con larga mirada y perspectiva me parecen más originales que nunca, con raíz propia, protagonistas de ademanes heroicos aun en sus tareas más comunes. Es curioso, por decir algo, que las figuras humanas desaparecen de entre las imágenes de Santiago Arranz a finales de los ochenta, cuando su pintura se hace más simbólica y estilizada, reapareciendo esporádicamente en sus proyectos murales a mediados de los noventa, ya entonces simplemente delineadas o silueteadas, para emerger de nuevo con toda su espléndida naturaleza sobrehumana en su retrospectiva en la Lonja de Zaragoza —*Una y otra realidad*, 2012—, en obras creadas alrededor de 2010, en especial *Amor al arte* —cuyo personaje principal, intuyo, es un retrato idealizado del mismo Santiago Arranz—.

Otro de los géneros que Santiago ha cultivado con singular maestría ha sido el paisaje. Es también en los años ochenta cuando están presentes en la mayoría de sus pinturas y bocetos. Como antes he señalado, son escenarios para sus figuras y acciones: campos, tierras de laboreo, paisajes esenciales, nada retóricos, y espacios abiertos flanqueados por arquitecturas deliciosamente metafísicas, sobre todo en sus series creadas y ambientadas en Fontainebleau, 1986. Recupero a estas alturas un fragmento de mi texto para el catálogo de su exposición *Pinturas* en el Palacio de Sástago de Zaragoza, 1987.

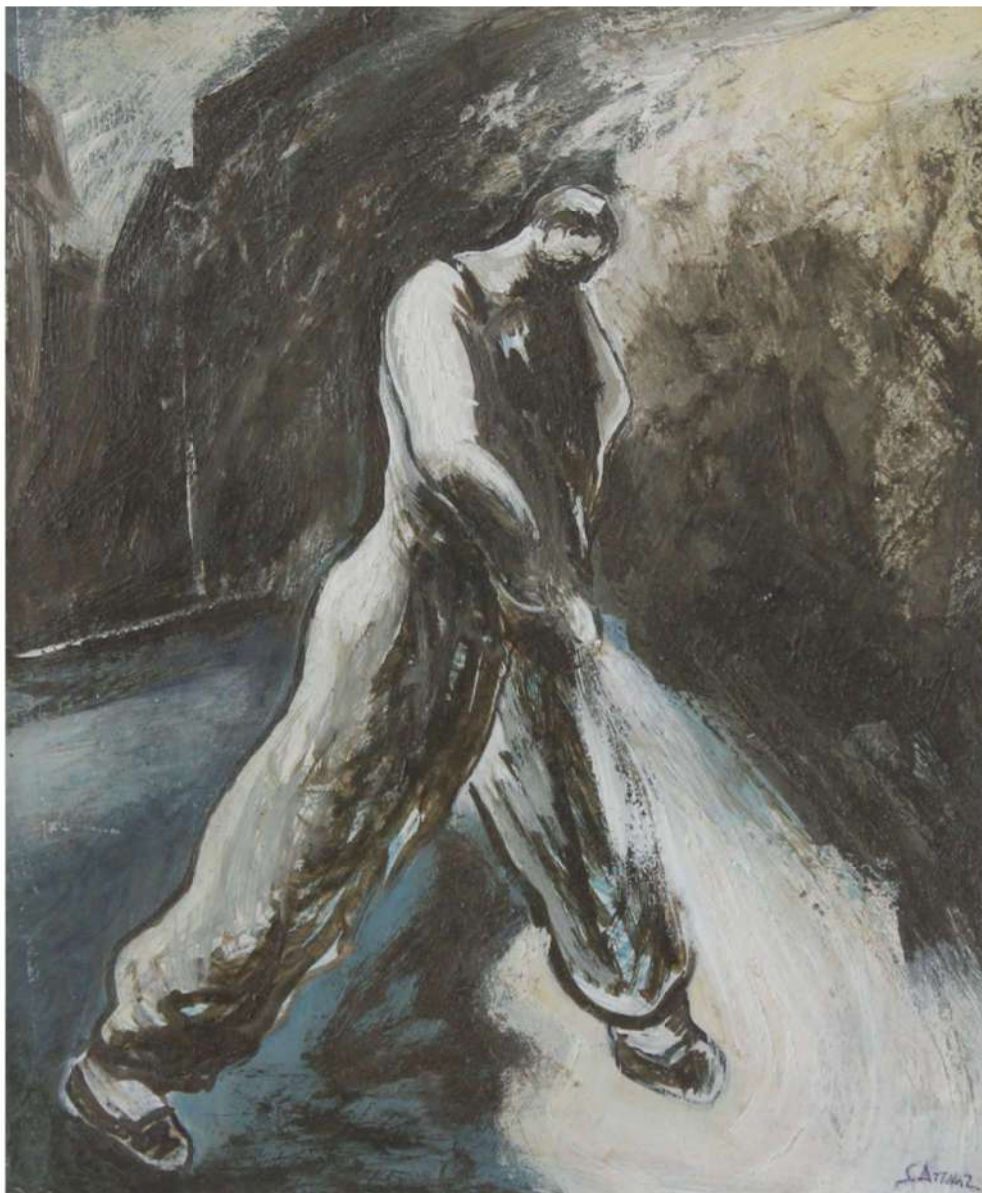
«Sus temas nacen de la intimidad y del paisaje interior o exterior que le ciñe, tratados desde la tranquila contemplación sin crispaciones emotivas, con una cierta malicia como de juego o guiño. Sus cuadros presentan escenas que nos invitan al recuerdo o al abandono: paseos en barca o bicicleta, aquella llanura extraña o seductora, etc., pero nunca amables descripciones o paisajes procedentes de una postal de felicitación. Hay ambigüedad en sus composiciones, en el tratamiento imprevisible del espacio frente al pintor o su alrededor, en el gesto de los característicos personajes de Arranz, mitad máquinas humanas en acero inoxidable, pulidas y luego repintadas, mitad volúmenes blandos de vida primitiva e indolente. Los restos o insinuaciones a arquitecturas misteriosas, casi arqueológicas, muestran su especial sensibilidad y un patetismo que lo relacionan con lo Metafísico, en este caso, más rural y salvaje, pero no por





35. Asomarse, 1985

36. Poeta de muros, 1985





38. Figura con ramas, 1985

ello menos silencioso e indeterminado. Ante el clasicismo y racionalismo de las ciudades de Giorgio de Chirico, se impone el horizonte de los campos cultivados, los prados frecuentados por animales domésticos, las lagunas y ríos cruzados diaramente»...

Recuerdo que ya entonces me fascinaba la idiosincrasia de Santiago Arranz y su madurez original con apenas 28 años de edad. Estaba creando una nueva iconología y un renovado esquematismo esencial para representar aquel mundo original que vislumbraba. Su aparente sencillez y simplicidad formal no podían opacar sus más convincentes hallazgos formales y narrativos: ciertas perspectivas artificiales para buscar el plano insólito jamás observado, el tratamiento de lo habitual como rito o conjuro para revelar lo trascendental, una presunta ingenuidad que escondía la perversión o el discreto encanto del mal, es un decir, la distante suavidad o blandura de sus formas para enlucir la omnipresencia rugosa y brutal del color y sus texturas, volúmenes escultóricos, petrificados, que no podían sino ser pintados, paisajes aparentemente abiertos aprisionando vidas relegadas siempre a la decoración interior, en suma, historia resumida de la historia del arte reordenando sus más afortunadas páginas visuales y reconstruyendo un nuevo volumen para aquella década artística auténticamente prodigiosa... Santiago Arranz se manifestaba heraldo de aquella nueva realidad artística; aunque luego el arte internacional derivó por otros derroteros no tan amables ni hermosos.

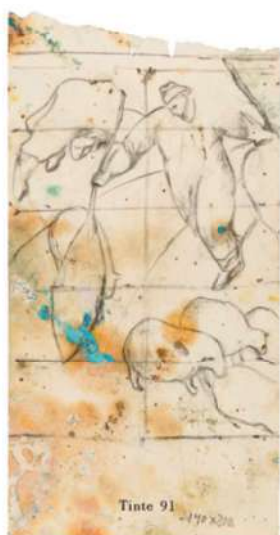
Recuerdo también una pintura diferente en aquella exposición en Zaragoza, *Bosque* (1986), media docena de árboles como petrificados, verticales, de apariencia netamente antropomorfa. Entonces quedaban algo aislados en aquel conjunto de pinturas que representaban principalmente el manierismo de Fontainebleau, sus escalinatas y balaustradas, sus pasamanos y remates curvilíneos... Sin embargo, ahora, en una mirada más atenta de sus bocetos para aquella serie, reconozco la «floresta» natural del lugar donde se construyó el castillo-palacio, la inmensa masa forestal de robles, hayas y pinos escoceses rodeando no solo las arquitecturas palaciegas sino también sus jardines diseñados. No es pues extraña la presencia del arbolado en las pinturas de Arranz, aun en segundo plano, lo que choca es que no hayan brotado más árboles y vegetación en sus cuadros hasta hace poco más de dos años, salvo un importante grupo de obras pertenecientes a su exposición en la Lonja realizadas en 2010, donde reverdecen los árboles, recrecen los troncos leñosos, las ramas se pueblan de yemas, se llenan de hojas que vuelan y aterrizan a sus pies, las flores despiertan de su sueño... En este caso, como en el renacimiento de la figura humana en sus pinturas, reconozco una vez más la importancia y significación del trabajo de Santiago alrededor de 2010 para su magna exposición retrospectiva en 2012. Sin duda, fue el auténtico parteluz monumental en su entera trayectoria artística, una ocasión única «a media carrera» para voltear su rostro sin melancolía alguna a todos aquellos puntos de partida y proyectos hacía quince años, retomarlos y disponerlos fragmentariamente en sus nuevas pinturas inventando renovados simbolismos con los que reinventarse, es un decir, valga la redundancia, e inaugurar desde aquel umbral familiar y seguro un camino por recorrer con esperanza.

Resulta entrañable ver cómo aquel bosque pintado a mediados de los ochenta, que reverdeció hace diez años, más o menos, ha ido creciendo y repoblando el imaginario de Santiago Arranz los últimos años. Encontramos sus correspondencias en los entramados de ramas de *Vals de ida y vuelta* (2018) de su proyecto *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, en las raíces y ramas de sus *Desplazamientos* (2018), en su magnífico *Chopo*









de Chía (2019) y en su desbordante serie con más de un centenar de pinturas de pequeño formato, *Paisajes Pasajeros*, realizadas en 2019-2020, la mayoría en los tiempos más alarmantes de la pandemia de Covid-19. Todo esto tiene que ver con su establecimiento definitivo en Castejón de Sos en 2009, en la Ribagorza oscense, antigua población medieval entre montañas y profundos valles. Pero también por una más decidida integración esencial con su entorno más inmediato: su vida cotidiana en Castejón de Sos, su estudio en Las Maigülas, una campa a 600 m. de su casa y el camino de ida y vuelta. Al respecto, Santiago confesaba que se había planteado esa serie como un reto contrario a su habitual manera de proceder, alejándose voluntariamente de la literatura como fuente de inspiración «y sustituir las cualidades simbólicas de esta por el mero placer de la contemplación», a la vez que recuperaba la pintura como modo (sencillo) de expresión... «El paisaje, visto desde el alma, se eterniza en la repetida caducidad de las estaciones; y mientras las convicciones de todo tipo parecen desvanecerse engullidas por la naturaleza, mi posición es la de aferrarme a ella en la necesidad de ser dos y lo mismo: paisaje y contemplador».

Desconfío de las palabras demasiado totalizadoras que lo quieren abarcar todo, mostrar todo, decir todo; por ejemplo: Arte, Naturaleza, Cultura, Paisaje... Doña María Moliner, autora del *Diccionario de Uso de Español*, mi adorado oráculo, propone definiciones y acepciones de paisaje para mi gusto muy parciales, con demasiadas referencias a lo rural. No obstante, hay una que siempre me ha dado qué pensar: «El campo considerado como espectáculo»... Hace unos años, con motivo de una serie de conferencias y debates sobre arte y naturaleza en las que intervine, me atreví incluso a ensayar una definición propia sobre el paisaje que ahora recuerdo: «Un paisaje es una visión fragmentada de la naturaleza y el mundo que nos rodea e incluye». Es decir, el paisaje como algo que se vive, ve, experimenta y, evidentemente, se interpreta: elegimos nuestro punto de vista, los ángulos de visión, acotamos su amplitud, enmarcamos nuestra mirada, componemos, ordenamos, y relacionamos. Son estos fragmentos de realidad, esas pequeñas dosis de naturaleza y mundo que destacamos por su excepcional carácter o deliciosa familiaridad, a los que adjudicamos la cualidad de memorables. Fragmentos de la naturaleza, pero no sólo la espontánea y libre, la que se entiende como no construida ni intervenida directamente por el hombre, sino también la alterada mínimamente, todavía comparable en muchos aspectos a la naturaleza salvaje, domesticada con cierto amor y compromiso (aunque utilitarios): el campo, el entorno cotidiano en todas sus posibilidades, escenario de nuestros pasos desde un centro móvil que se desplaza y extiende más allá de nuestro círculo vital, cuyos radios son nuestras miradas y sentimientos particulares; un mundo pintoresco que nos incluye y afecta sutilmente, nos pertenece y le pertenecemos, como un punto pertenece por igual a su circunferencia y la línea tangente que la acaricia.

Me conmueve esta poética de lo mínimo que está creando Santiago; de lo aparentemente intrascendente y entrañablemente cotidiano que toma la forma del haiku, la poesía de lo que simplemente está sucediendo en este lugar, en este momento. Me recuerda sentimientos y palabras de Yoko Ono: «Está bien mantenerse pequeño, como un grano de arroz, en vez de expandirse. Hazte indispensable como el papel. Ve poco, oye poco, y piensa poco»... Envidio a Santiago pintando sus paisajes vividos de cerca y mirados a lo lejos, desde su casa familiar, desde su hogar, junto a su familia.

Es curioso que en la mayoría de sus paisajes no haya montañas destacándose sobre el horizonte, pese a estar rodeado de ellas, y sus cielos no reflejan ni se reflejan ni,



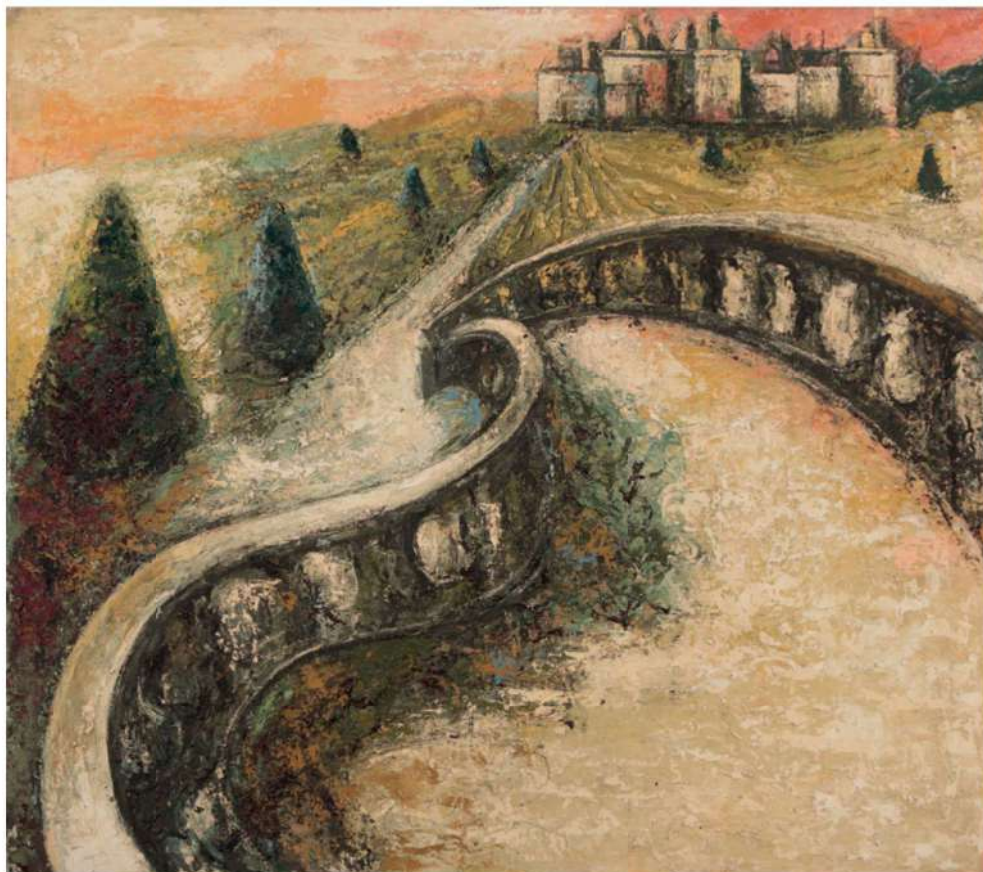


por supuesto, se entretiene en los espectaculares cumulo nimbos típicos de región o cualquier otro efecto atmosférico sobrecogedor. Lo que Santiago suele hacer es unir y/o separar ambos niveles —cielo y tierra— con una bien visible franja espectral blanco lechosa, rosácea o asalmonada, algo así como la huella o el recuerdo del alba, una luz y un aire «entre», un espacio luminoso nada concreto pero evidente, poético y ambiguo, que llama la atención sin esfuerzo. Los paisajes de Santiago no son descriptivos ni narrativos; los únicos elementos sustantivos que se repiten son los elementos vegetales en los que se entretiene, árboles singulares, hierbas y flores de los prados, el camino que transita. Intuimos una supuesta agricultura por los colores de sus campos, no por cualquier otro objeto dibujado ni por sus habitantes. Santiago Arranz no pinta figuras ni personajes en sus recientes paisajes ni, por supuesto, arquitecturas ni monumentos. El paisaje es todo él un monumento declarado, una estela memorable, un palimpsesto de inscripciones entramadas en un lenguaje mágico que no es el de las palabras... —¿Acaso, el trino de los pájaros sabios, la *langue des oiseaux* de los antiguos alquimistas?—.

En los paisajes de Santiago Arranz imaginamos y presentimos pájaros, aves de todo tipo, residentes permanentes o emigrantes, y todo tipo de animales domésticos a la vista y otros, salvajes, ocultos. También había animales en sus primeros paisajes con figuras de los años ochenta. Y animales mitológicos inventados en los sucesivamente posteriores. Y de nuevo en sus series de 2010 que constituyen su parteluz y umbral a posteriores investigaciones. Resulta sorprendente tal lealtad y reconocimiento al mundo animal en sus pinturas a lo largo de cuarenta años.

Releo algunos ensayos y textos de John Berger, uno de los pensadores (y singular artista) que más profundamente me hace reflexionar siempre con sus pequeñas-grandes cuestiones. Leo su ensayo *¿Por qué miramos a los animales?* y me entretengo en uno de sus primeros párrafos: «Los ojos de un animal cuando observan al hombre tienen una expresión atenta y cautelosa. El mismo animal puede mirar a otra especie del mismo modo. No reserva para el hombre una mirada especial. Pero, salvo la humana, ninguna otra especie reconocerá la mirada del animal como algo familiar. Otros animales se quedan atrapados en ella. El hombre toma conciencia de sí mismo al devolverla»... Al final, un párrafo inquietante: «El zoo sólo puede desilusionar. El fin público de los zoos es ofrecer a los visitantes la oportunidad de mirar a los animales. No obstante, la mirada del intruso no se encontrará con la de animal alguno en todo el zoo. Como máximo, los ojos del animal vacilan y luego pasan de largo. Miran de lado. Miran sin ver más allá de los hombres. Escudriñan automáticamente. Están inmunizados contra el encuentro porque ya nada puede ocupar un lugar central en su interés»...

Repaso muy por encima el catálogo de obras de esta exposición y encuentro cerca de una cuarentena de animales habitando como protagonistas o personajes secundarios estas pinturas. La mayoría son aves, pájaros, luego caballos, pollinos, cabras, vacas, perros y gatos, insectos; sin contar la decena de conchas y caracoles espiraloides o los animales camuflados, esquemáticos, de sus iconografías. No se trata de animales de compañía, aunque algunos sean domésticos, ni enjaulados en el zoo. Tampoco los utiliza Santiago para rellenar huecos en sus pantallas simbolistas. Tengo pudor en preguntarle su significado. Intuyo que su primera significación no tiene nada que ver con la última. ¿Quién de niño no buscó nidos de pájaros en los tejados de casa o en los campos cercanos? Y no quiero pensar por qué... Entonces no conocíamos a Juan Goytisolo ni este había creado



61. Castillo desde la escalinata, 1986



su obra *Las virtudes del pájaro solitario* inspirada en San Juan de la Cruz. Santiago Arranz realizó en 2015 una serie excepcional de 40 dibujos en técnica mixta sobre papel *kraft*, inspirado a su vez en el poeta español, que expuso en Marrakech, Tolouse y Zaragoza. ¿Qué hay en ellos de Goytisoló o del místico San Juan de la Cruz?

«Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias, no haciendo más caso de ellas que si no fuesen; y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo»...

San Juan de la Cruz

Santiago Arranz, declaraba entonces que sus dibujos eran una «lectura metamorfoseada en imágenes; el artista recurre a la imagen del pájaro como símbolo de la libertad, ahora reprimida, condenada, perseguida, desarrollando una alegoría diferente para cada pieza como mirada interior»... Y más tarde: «los pájaros renacen cada primavera tras el deshielo, renuevan naturaleza y memoria en este carrusel de transformaciones que es la vida. Un canto a la esperanza»... ¿Estas eran también sus ideas y reflexiones sobre los pájaros en aquellos años ochenta que los vi anidar en sus primeras obras? Todo cambia y se transforma a lo largo del tiempo. El tiempo, ese gran constructor, imanta nuevos significados a su paso...

En mi caso, guardo intactos mis primeros recuerdos de *The Bird Blue* (El pájaro azul), la preciosa película de George Cukor. Se trata de una deliciosa historia de iniciación a la búsqueda del «pájaro azul de la felicidad». Los niños protagonistas, después de buscarlo en diversos mundos de fantasía, lo encuentran por fin en su propia casa, es decir, en su interior. Desgraciadamente, al atraparlo, en realidad, al querer constreñir la felicidad, este levanta su vuelo...

Otro de los géneros tradicionales que Santiago Arranz ha tratado con singular maestría ha sido el que conocemos como «bodegones» o «naturalezas muertas», aunque no me gustan tales términos para denominar este tema; en el caso de Santiago, prefiero llamarlas «cosas inanimadas». Es a finales de los ochenta cuando aparecen tales cosas inanimadas en la pintura de Arranz, la mayoría, vasijas y objetos que calificaría como arqueológicos o metafísicos o míticos. Pero a finales de los noventa alcanzan una mayor determinación, incluso Santiago las llegó a sustantivar como «naturalezas». Entre sus más de setenta «naturalezas» hemos seleccionado para esta exposición retrospectiva diez, composiciones con juguetes, arquitecturas arquetípicas minimalistas, instrumentos musicales, dados gigantes, etc. Se trata de «cuentos visuales» más que poesía visual en los que descubrimos no sólo al artista metafísico, que lo es, sino sobre todo al padre «cuentista», es decir, quien escribe o narra cuentos, es su caso, a sus hijos Paula y Samuel.

Confieso mi mayor interés por este género de la pintura, acaso el más propio de artistas imaginativos que no sólo logran la maestría en sus representaciones de la figura humana o animal, el paisaje, las escenas históricas o costumbristas, etc., sino que ejercen





67. Fuera de nuestro camino, 2010

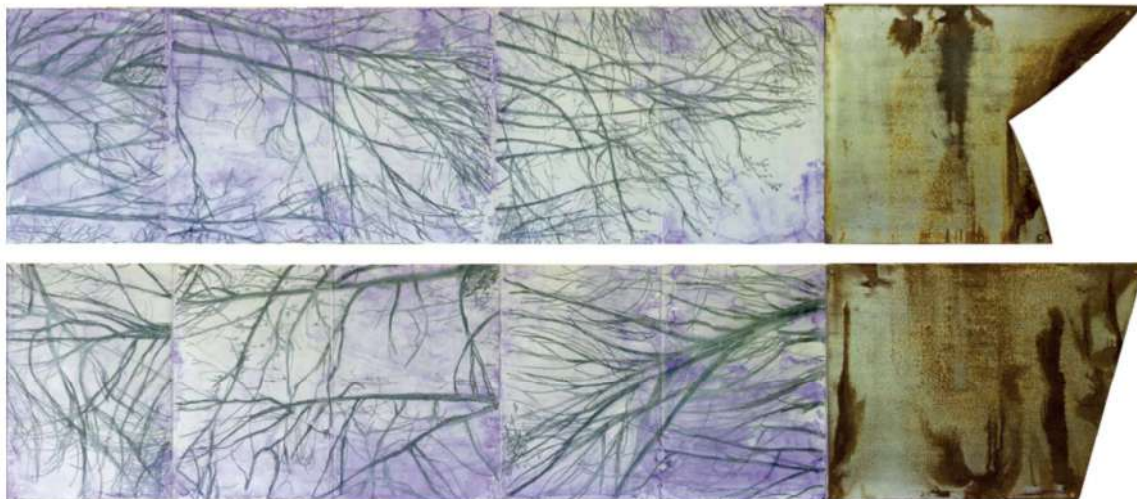
también su capacidad para inventar composiciones originales mediante objetos comunes que animan hasta convertirlos en naturales. Tengo centenares de archivos con obras y nombres de artistas que alcanzaron con este tipo de obras quizá sus cimas más reconocidas. No quiero detenerme excesivamente en esta relación, pero sí incluir a Santiago en esa nómina de pintores admirables por sus composiciones estrictamente pictóricas.

Comienzo con ejemplos clásicos anónimos encontrados en Pompeya, Herculano y Boscoreale, y las referencias de Plinio el Viejo a sus mejores cultivadores, como Peiraikos, o las antiguas leyendas griegas sobre Zeuxis de Heraclea y Parrasio de Éfeso, de quienes se dice compitieron por crear los objetos pintados más realistas. La Edad Media no fue una época propicia para inventar composiciones que no fueran exclusivamente religiosas o teológicas; no obstante, el arte bizantino aportó algunos ejemplos de bodegones y objetos no estrictamente decorativos que perpetuaron su especie en aquellos años secos y oscuros. Fue el resurgir de la vida material en el primer Renacimiento flamenco e italiano el que nos regaló magníficos modelos de composiciones realistas con objetos, frutas, flores, telas, etc. que, aun simbolistas y representando alegorías en el fondo, expresaban una auténtica *joie de vivre* (alegría de vivir) artística. Encontramos tales maravillas pintadas, cada vez más propias del gusto burgués y secular, en muchas de las obras de Jan van Eyck, Memling, Petrus Christus, Engelbert de Nassau y Durero, entre otros, y en los pintores italianos del Quattrocento, con espléndidos detalles de esta temática en Masaccio, Paolo Ucello, Mantegna o Carpaccio, entramados en sus extraordinarias composiciones religiosas, mitológicas o alegóricas... Aunque sea en el Renacimiento pleno, el Manierismo y el Barroco donde vemos los más ostentosos ejemplos de naturalezas muertas, bodegones, floreros y bacanales para la imaginación y espectaculares trampantojos para la vista, no son estos los que me interesa reseñar y relacionar con las naturalezas inanimadas de Santiago Arranz. Sin embargo, no puedo por menos que dejar constancia de mi admiración por Carracci, Sánchez-Cotán, Jacopo de Empoli, Pieter Claesz, Maria von Oosterwijk, Jan Jansz Treck, Lubin Baugin, Rembrandt, Pieter Boel, Zurbarán, Josefa de Óbidos, Luis Meléndez, Simeon Chardin, Anne Vallayer-Coster, etc. y los trampantojos, algunos casi abstractos, de Cornelius Norbertus Gysbrechts, Samuel van Hoogstraten, Carl Hofverberg o Jean-Baptiste Oudray...

Es interesante revisar «por qué» y «cómo» los pintores modernos, desde los realistas de mediados del s. XIX hasta los contemporáneos del Pop y el Hiperrealismo, eligieron el género de las naturalezas muertas o *still life* para crear algunas de sus obras «manifiesto» de sus estilos más transgresores, vanguardistas o experimentales. Fueron los impresionistas y postimpresionistas quienes iniciaron aquella tendencia «revisionista»: Manet, Monet, Renoir, van Gogh, Cézanne; pero fueron los *fauves*, cubistas y postcubistas, metafísicos e, incluso, los surrealistas quienes utilizaron composiciones de naturalezas muertas y objetos inanimados para manifestar sus nuevas propuestas rupturistas. Los ejemplos más decisivos los encontramos en Matisse, Picasso, Braque, Juan Gris, Jean Metzinger, Marcoussis, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Leger, en las *natures mortes* pre surrealistas de Joan Miró y en el metafísico Giorgio Morandi. Centenares de naturalezas muertas y bodegones con palabras pintadas de Picasso, Braque y Juan Gris constituyen el mayor repertorio de obras del cubismo analítico (1909-1912); prácticamente, este fue







69. Vals de ida y vuelta

De la serie *Poeta en Nueva York*, Federico G. Lorca, 2018



su único tema. Lo que les interesaba era la neutralidad objetiva de ese género tradicional, que no condicionara la atención del espectador por reconocer su naturaleza, su modelo de referencia, etc. Así podían centrarse, es un decir, en descomponer y desestructurar los volúmenes originales, multiplicar sus perspectivas, etc.; además, con una gran sobriedad cromática, apenas blancos, ocre y grises, salvo Jean Metzinger, más colorista.

Los objetos inanimados que pintaba Santiago Arranz a finales de los noventa eran más metafísicos y plasticistas que neocubistas, más al estilo de Giorgio de Chirico, Carrà o Morandi que de Picasso, más próximos a Amédée Ozenfat o Le Corbusier que a Juan Gris, más entroncado con Joaquín Torres-García y su universalismo constructivo que a Mario Sironi, que fue durante años una de sus referencias principales. En este sentido, quiero recordar que Torres-García se interesó de tal modo por los juguetes y los valores plásticos y cromáticos de los objetos de juego infantiles que creó y diseñó más de un centenar de juguetes de madera —trenes, barcos, aeroplanos, figuras humanizadas y animales, abecedarios y numerarios, etc.—, llegando a fundar una empresa dedicada a su construcción y comercialización, Aladdin Toys, que tuvo una gran resonancia en la década de los veinte del pasado siglo. Aquellos objetos tenían como objetivo normalizar la presencia de lo artístico en la vida cotidiana, utilizar el juguete, su construcción y deconstrucción, como un medio educativo estimulando el interés de los niños en participar en proyectos creativos y de conocimiento —«Si el niño rompe sus juguetes, es, en primer término, para investigar; después para modificar: conocimiento y creación. Démosle, pues, los juguetes a piezas, y que haga lo que quiera. Así nos adaptaremos a su psicología»—... Torres-García no sólo estaba a favor de las teorías pedagógicas avanzadas de Decroly y Montessori, sino que creía firmemente que los artistas debían imitar a los niños y sus procesos de creación e invención, lo que no significa en absoluto una posición *naïf*, al contrario, sino radicalmente innovadora y experimental, como las mantenidas en su tiempo por Maiakovski, El Lissitzki, Calder, Joan Miró o inspiradas en la Bauhaus.

Entre estas «naturalezas inanimadas» de Santiago Arranz hay tres que me llaman poderosamente la atención, acaso por su solución material y formal: son unos mediorrelieves en yeso sobre tabla de la misma fecha, 1999, que las demás pinturas «de juguetes» seleccionadas. En *Infancia*, que así se llaman las tres piezas, reconocemos semejantes formas que en las pinturas coetáneas: una casa tipo con tejado a dos vertientes y una puerta en el centro de su fachada, un cochecito-camioneta, unas vasijas-cántaro, una rosa... Son figuras y perfiles que reconozco en sus dibujos y pinturas desde mediados de los ochenta, como las barcas, las bicicletas, las montañas picudas, y otras que van y vienen, y volveremos a encontrar en sus grandes pinturas para La Lonja de Zaragoza. Pero estos volúmenes escultóricos me maravillan de otro modo. ¿Será por su color único blanco-grisáceo, propio del yeso en el que están modelados? ¿El juego de la luz sobre su superficie y sus sombras proyectadas? ¿Su textura tan táctil?... Estos relieves escultóricos quizá sean los más metafísicos y puristas de toda su producción figurativa, una afortunada hibridación entre las semillas de Giorgio de Chirico y Mario Sironi, a los que antes me he referido; poseen el valor de ser auténticos emblemas memorables. Aunque sean evidentemente distintos, los relaciono emocionalmente con buena parte de sus intervenciones en algunas arquitecturas singulares, en concreto, en las Capuchinas de Huesca (1994-95), huecorrelieves y diseños para ventanas y puertas en el edificio de los Morlanes de Zaragoza (1995-1996), sus huecorrelieves en la Biblioteca María Moliner de Zaragoza (1998-2000),





72-75. De la serie *Paisajes Pasajeros*, 2020





76-79. De la serie *Paisajes Pasajeros*, 2020



sus muros de hormigón y huecorrelieves para el Centro de Historias de Zaragoza (2000-2003), los bajorrelieves *El ciclo de la vida* para la factoría Bieffe Medital en Senegüé (2005), *Puerta del Arpa*, Castejón de Sos (2006) y sus bocetos para frescos (2001-2002). En estas pequeñas obras portentosas Santiago Arranz alcanza la depuración de su simbolismo metafísico, más allá de sus anteriores y características experiencias simbolistas.

El hombre, más que un animal racional, es un ser con conciencia simbólica. La función simbólica es una capacidad específica y exclusiva de la conciencia humana que consiste en la transformación de contenidos individuales en representaciones universales, sin perder por ello su origen subjetivo; en el caso de los artistas supone, además, la creación de símbolos con valores estéticos. Quien afirma esto es Ernst Cassirer (1874-1945), el filósofo y sociólogo prusiano autor de *Filosofía de las formas simbólicas*, una de las obras más influyentes en el pensamiento cultural occidental en el s. XX. Para Cassirer, la filosofía debe ir más allá del mundo de las apariencias y el conocimiento objetivo de las cosas. Es inútil creer que la razón basta para conocer las cosas en sí mismas; no se puede ir más allá de la intuición... El hombre no ha creado la realidad, la interpreta. Toda realidad es una realidad interpretada; interpretar es la actividad más propia del ser humano. Y «conocer» no se obtiene copiando objetos o creando otras realidades discernibles. Intentar conocer es ordenar la información que recibimos mediante la intuición e interpretarla, hacerla coherente a nuestros ojos y sensibilidad, comprensible a nuestra manera, inteligible de algún modo. El Arte y los sentidos que nos proporcionan sus representaciones simbólicas es una de las vías privilegiadas de conocimiento...

«La esfera del arte es la esfera de las puras formas: no un mundo de meros sonidos, colores o cualidades táctiles, sino de siluetas, diseños, melodías y ritmos. El arte es un tipo peculiar de lenguaje que no utiliza símbolos verbales sino símbolos intuitivos. El que no comprende estos símbolos intuitivos, quien no puede sentir la vida de los colores, figuras, formas espaciales, armonías y melodías, queda excluido del mundo del arte. Esto no significa solamente que queda privado de experimentar cierto placer —el gozo estético—, sino que está imposibilitado para acceder a una de las dimensiones más profundas y enriquecedoras a las que se abre el ser humano»... Ernst Cassirer

Cassirer llama «función simbólica» a la capacidad y voluntad que disponemos de crear Cultura. La cultura no es algo dado, un sumatorio diverso de todas las creaciones humanas, sino una tarea común. Su efecto más evidente son la intención y las formas simbólicas que el filósofo entiende como el lugar donde confluyen la «impresión» y la «expresión»; todo eso que constituye el universo cultural en el que nos movemos. Como planteaba Friedrich Theodor Vischer, uno de los primeros teóricos de la estética moderna, «lo que la mente puede conocer depende de los símbolos que cree»... Por su parte, Cassirer afirma que todo símbolo es una realidad material (visual, por ejemplo) que indica «otra cosa». Es algo sensible que porta una significación universal —aunque no arquetípica, como diría Jung, pues no es inconsciente sino algo propio de la conciencia— y espiritual.

Tales ideas y formas esenciales las reconozco en Santiago Arranz a lo largo de toda su trayectoria, pero más evidentemente y con mayor profundidad a partir de sus «iconografías» inauguradas con *Abecedario* (1991). Sus pinturas al pastel y con pigmentos de 1988 a 1991, incluidas *Ciudades invisibles* (1990), todavía eran simbolistas más que simbólicas, en cuanto inspiradas o recreadas en mitos, bien propios de la mitología universal o de su pro-

pia invención. También era mítica su *Ciudad soñada* (1992-1993), así como las dos cúpulas para la nueva Sede de Urbanismo de Zaragoza y su *iconografía* de base, aunque Santiago las considerara su primera oportunidad de aplicar un vocabulario de signos como sistema de representación. En mi opinión, las primeras obras ya decididamente simbólicas, en la acepción categorizada por Cassirer, las entreevo en sus dibujos de sus series *Metafísica* (1993), *Circo* (1994-1995) y en sus intervenciones en las Capuchinas de Huesca y en el palacio de los Morlanes de Zaragoza, entre 1994-1996, y sus *iconografías* a partir de entonces.

La percepción de un programa simbólico total, quizá sus obras simbólicas por excelencia, las encuentro en sus intervenciones en la Biblioteca María Moliner de Zaragoza y los muros de hormigón y huecorrelieves para el Centro de Historias de Zaragoza. Al respecto, Arranz señala que el origen de su proyecto fue la creación de un vocabulario de 63 símbolos, *iconografías*, cada uno de los cuales se relacionaba a su vez con las cuatro principales culturas que nos han precedido en el tiempo en Aragón: celtíbera, romana, mudéjar y gótica. El objetivo era hacer convivir a todas estas culturas en un único relato visual... Escribe: «El proyecto se inscribe en la idea agustiniana de «Ciudad en el mundo». No es por tanto ajena la creación de un Centro de Historias en este solar que en sí mismo es un microcosmos donde se ha escrito la Historia de Zaragoza y explica el concepto de tiempo histórico en tres planteamientos diferentes y a su vez complementarios. Así hay un tiempo fragmentado en los relieves que perdemos de vista de una planta a la otra en el ámbito de la Biblioteca. Sin salir de esta hay un tiempo circular en los óculos o planetas de la última planta y hay, para terminar, un tiempo lineal que encadena acontecimientos como formas en un discurso infinito que se desarrolla principalmente en el Centro de Historias»...

Todos esos planteamientos previos y objetivos Cassirer los identificaría, sin duda, como Cultura Simbólica. Para el filósofo, la Cultura sería «el universo simbólico creado por el hombre para poder desarrollar en él su existencia. Las diversas direcciones en las que el espíritu humano se despliega, las diferentes áreas de la cultura, son los distintos modos de expresión simbólica creados por el hombre en el proceso de interpretación de sus experiencias vitales» (...) «El mundo propiamente «humano» no es el mundo físico, sino el universo cultural; más aún, el hombre no tiene acceso al mundo físico «en sí mismo», sino a través de los símbolos que él mismo ha creado para conocerlo y habitar en él. El universo cultural que crea el hombre es el único hábitat en el que puede desarrollar su existencia, y está entretejido por el lenguaje, el mito, el arte, la ciencia y la religión, que forman una trama que se va reforzando continuamente a medida que se produce cualquier avance en el conocimiento» (...) «Así, los objetos culturales, por ser simbólicos, no poseen una existencia real como parte del mundo físico sino que, propiamente, poseen un «sentido». Aunque el hombre no pueda dar el Ser en términos trascendentales, por medio de su actividad simbólica dota de nuevos sentidos a las cosas, convirtiéndolas en algo distinto sin necesidad de alterarlas físicamente. Y así, por ejemplo, puede tomar una piedra y convertirla en «arma» o en «frontera», en «adorno» o en «regalo» sin ejercer ninguna acción física que la altere. Pero la piedra «se transforma» en una cosa o en otra, en función del sentido que le otorga el ser humano»...¹

Para Cassirer, la Cultura sería un sistema de formas simbólicas, «el sistema funcional de las creaciones del espíritu», una especie de «campo magnético» generado por su gran







83-86. Pájaros solitarios
De la serie *Las virtudes del pájaro solitario*, Juan Goytisolo, 2014





87-90. Pájaros solitarios
De la serie *Las virtudes del pájaro solitario*, Juan Goytisolo, 2014

densidad de significados, de interpretaciones, y relaciones que establecen los elementos y formas que la representan. ¿Qué es, si no, ese universo de símbolos que Santiago Arranz despliega en la Biblioteca María Moliner y en el Centro de Historias de Zaragoza, en sus «Líneas de Historia», gigantescos muros donde se representa la epopeya de nuestra Cultura histórica? Son formas simbólicas que comprimen nuestro saber del mundo, nuestra historia, nuestras distintas y sucesivas expresiones espirituales e intuiciones intelectuales. Estamos ante el monumento a la Cultura, sin adjetivos...

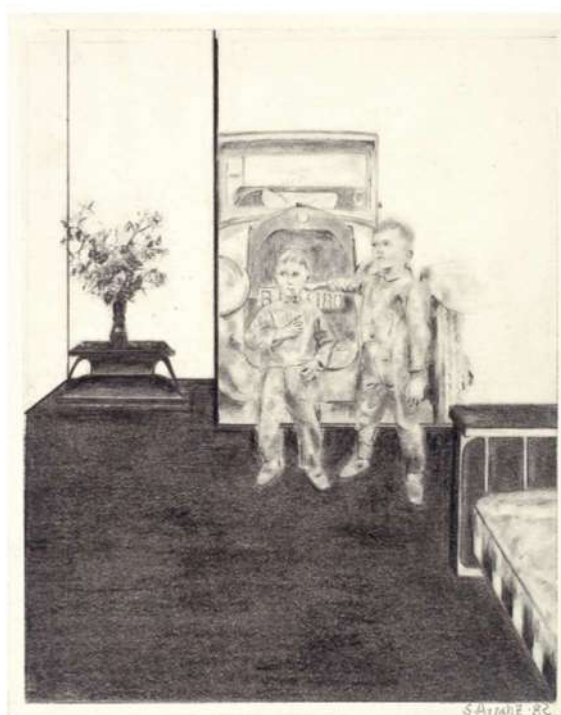
Y hablando de monumentos, no puedo dejar de referirme a las esculturas monumentales y públicas de Santiago Arranz. Por razones obvias, no ha sido posible mostrar en esta exposición ejemplos monumentales, únicamente las documentan algunas fotos, como la sugestiva foto de Jérôme Carrier de *Rosa*, una hermosa escultura en hierro pintado ubicada en Las Maigüalas —topónimo que originalmente significaría «majuelos», cepas jóvenes—, la campa-estudio de Santiago en Castejón de Sos, y algunas piezas menores que las evocan, como *Casa y ala*, una escultura en hierro de 2006, o *Relieve con rosa*, en zinc recortado sobre madera de 1997, que nos recuerda sus portadas simbólicas en el Palacio de los Morlanes de Zaragoza o el Centro Cultural de Castejón de Sos en el edificio restaurado de la antigua iglesia dedicada a san Sebastián... Entre las esculturas públicas realizadas por Santiago Arranz en estas décadas de intensa y extensa producción, señalaría acaso las más fáciles de visitar en cualquier excursión artística que se precie, además de las intervenciones en los edificios que he citado en este texto ensayístico y compilatorio: *Cuatro elementos* (2005), esculturas en acero corten dedicadas a Tierra, Agua, Fuego y Aire, emplazadas en Ecociudad Valdespartera, Zaragoza; *Figuras del agua* (2007), un conjunto de tres enormes esculturas verticales situadas junto al edificio Torre del Agua, Ebrosa, Zaragoza; y *El final del Congosto* (2011), un imponente volumen simbólico de formas aladas localizado en la rotonda de acceso a Castejón de Sos.

Ut pictura poesis / Así como la pintura es la poesía... declaraba el poeta romano Quinto Horacio Flaco en su citadísima *Ars poética*, obra influyente como pocas durante toda la Historia del Arte y la Literatura hasta casi nuestros días. Qué mejor sentencia para presentar una serie de trabajos que Arranz comenzó a realizar en 1996, y más decididamente a partir de 2007, que me consta son de sus obras favoritas: libros ilustrados (o imágenes relatadas, según se mire), todos ellos ejemplares únicos, que podemos considerar sin ambages y rodeos, «libros de artista».

No toca extenderme a estas alturas acerca de lo común entre las creaciones literarias o poéticas y pictóricas. Sólo señalar que mi admirado Joan Miró, por ejemplo, confesaba al escritor Michel Leiris en una carta (1924) que los literatos le habían ayudado mucho y facilitado la comprensión de muchas cosas. Recordaba una conversación anterior con el escritor donde este le confió que a menudo partía de una palabra cualquiera «para ver qué daba» y después continuaba por meras contigüidades semánticas o fonéticas, formales en todo caso. Miró le comparte que también él realiza algo semejante: «he hecho una serie de cosas en madera a partir de una forma determinada que me da el material. Este punto de partida algo artificial es, para mí, paralelo al que los literatos podrían obtener a partir de un sonido cualquiera —los *rrr rrr* del canto de un grillo, por ejemplo, o la pronunciación aislada de una consonante o de una vocal, de un sonido nasal o labial—; este sonido por sí solo puede crear en vosotros, poetas, un estado metafísico sorprendente, incluso con la sola pronunciación de las vocales o consonantes sin el



91. Cuentacuentos, 1985



92. Interior con niños y camioneta, 1982





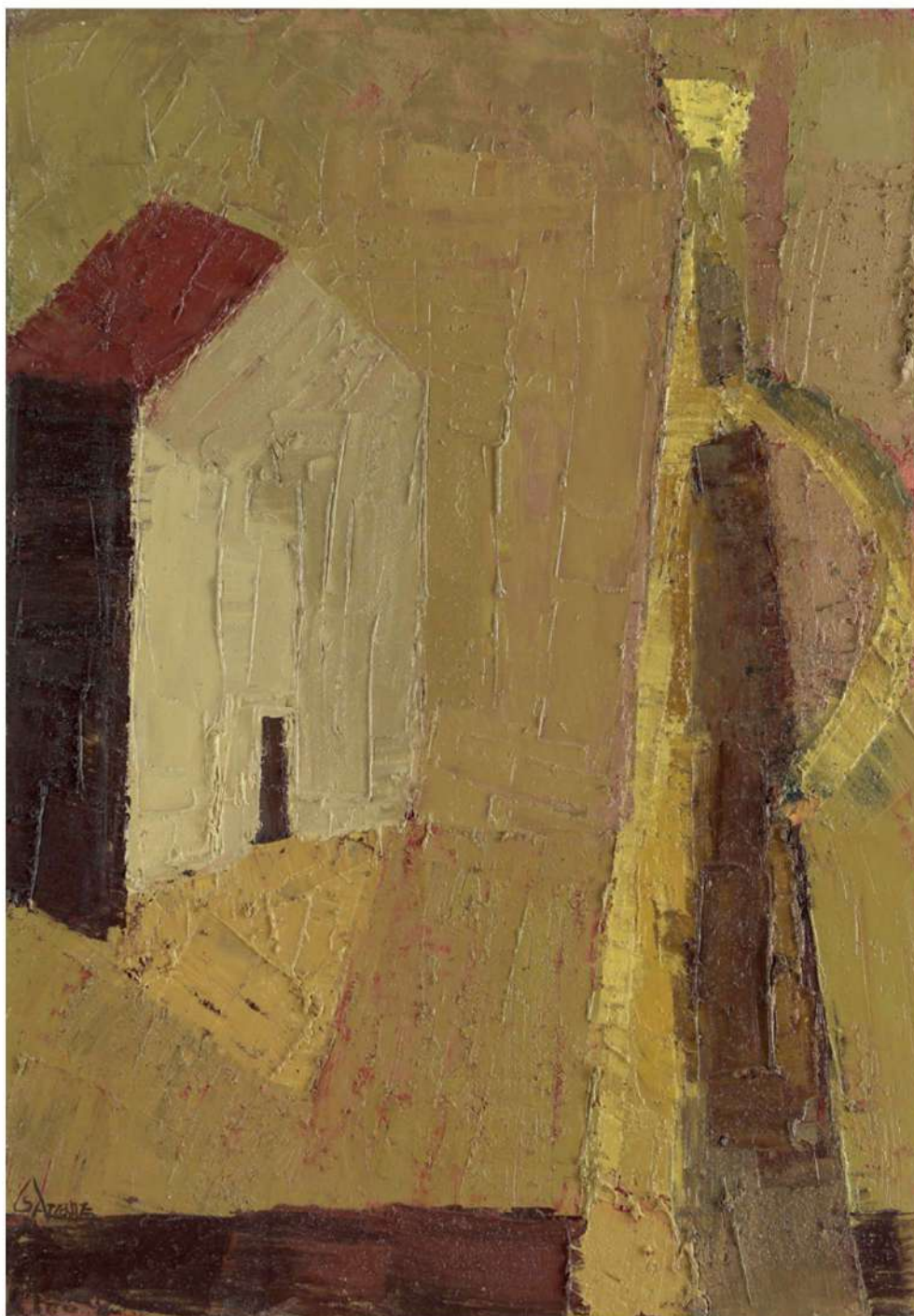
94. Juguete de Samuel y caracola, 1998

95. Carrito y tambor, 1999









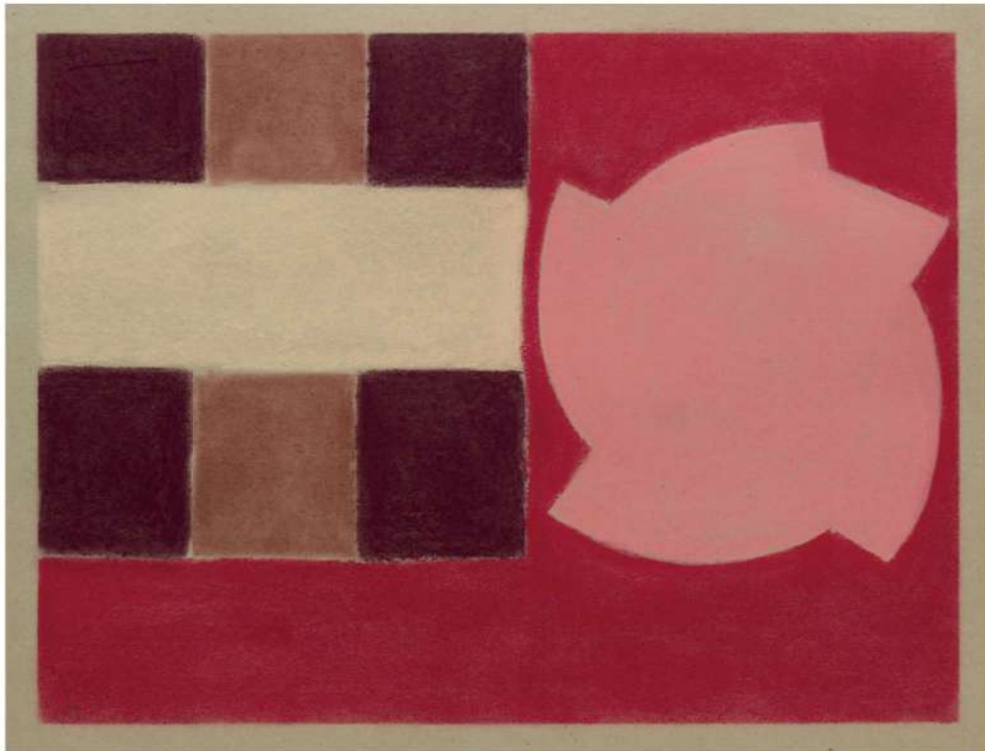
99. Trompeta y casa, 1999



















más mínimo significado»... En otra ocasión, Miró confirmó tal proceso: «El pintor trabaja como el poeta, primero surge la palabra y luego el pensamiento. ¡No decidimos escribir sobre la felicidad humana! De lo contrario estamos perdidos»...

Joan Miró realizó una impresionante actividad como ilustrador de libros, más de un centenar, durante prácticamente toda su trayectoria artística, desde 1927 a 1981. Su primer libro ilustrado fue *Gertrudis*, del poeta catalán J. V. Foix. Al principio, Miró fue un «colaborador pasivo» limitándose a ilustrar los poemas o textos de sus amigos escritores, pero muy pronto evolucionó a un estadio más participativo, con una mayor implicación personal y colaboración en la creación definitiva del libro, hasta alcanzar una cierta «coautoría» en donde no siempre sus dibujos eran fieles al texto ni meramente ilustraciones especulares. Tzara, Paul Éluard —cuyo libro conjunto, *À toute épreuve*, es uno de los ejemplos más hermosos de coautoría entre un poeta y un artista visual—, Benjamín Péret, Chris Ritter, Michel Leiris, René Char, Andre Breton, René Crevel o Jacques Dupin, entre otros, fueron sus cómplices en aquellos preciosos diálogos estéticos a «cuatro manos». No obstante, Miró también creó ilustraciones para obras de grandes escritores clásicos con los que no pudo «dialogar» en vivo sino en espíritu. Acaso el ejemplo más hermoso sea su libro ilustrado dedicado al *Cántico del Hermano Sol* de san Francisco de Asís (1975), un conjunto extraordinario para el que creó 33 grabados originales donde se abrazan inextricablemente y funden el «panteísmo telúrico» del santo y la alegría espiritual y libertad gráfica del pintor, desplegando un universo simbólico realmente sobrenatural, conmovedor no sólo estéticamente...

Otro caso muy especial es el que se dio entre Rafael Alberti y Joan Miró: *Maravillas y variaciones acrósticas en el jardín de Miró*, obra conjunta cuyo proceso conozco en detalle, pues su documentación y correspondencia entre los dos «grandes» se encuentra en la Fundación Miró en Mallorca de la que fui director entre 1992 y 199... A fines de 1971 Rafael Alberti escribe desde Roma a Joan Miró: «Creo tener noticias de que te gustó mi carpeta dedicada a Picasso y de que estás dispuesto a hacer algo parecido conmigo. Si no, yo haría unos poemas especiales para ti, que caligrafiaría también, y tú los grabados»... Tras la aceptación de Miró, encontramos una numerosa correspondencia entre ambos para tratar de definir mejor aquel proyecto conjunto que iba más allá de ilustrar una poesía con un grabado. Miró pensaba hacer un acompañamiento musical para rematarlo al fin con una nota fuerte, casi brutal, mientras que Alberti no puede dejar de dedicar su texto al maravilloso impulso juvenil tan ejemplar y único de Joan Miró, un poema que se prestará a cierto movimiento tipográfico que podría entrelazarse con las litografías. En 1973 Alberti decidió el título de su libro: *Maravillas y variaciones acrósticas en el jardín de Miró* (aunque luego este tuvo una pequeña variación) y envió al artista un ejemplar manuscrito completo. En 1975, por fin, se editó *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* de Rafael Alberti con veinte litografías de Joan Miró. Un bello ejemplo de aquel antiguo aforismo *Ut pictura poesis*, o de la *Ars Poetica* contemporánea...

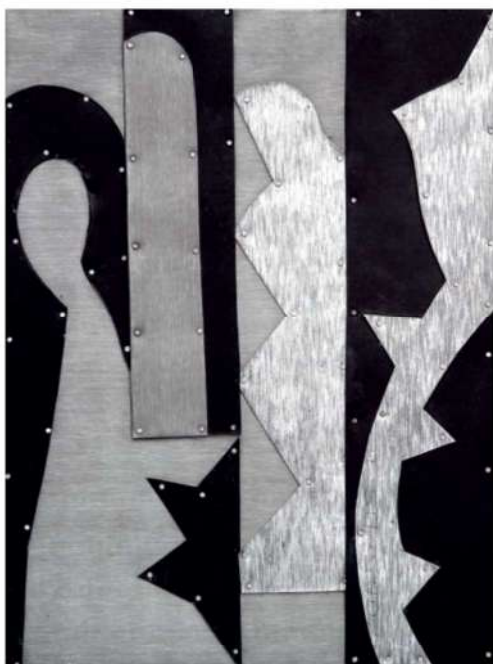
Hasta el momento, Santiago Arranz ha creado visualmente y realizado manualmente once libros ilustrados o «libros de artista», o asimilables como tales. Algunos todavía están inéditos. En esta exposición en el Museo de Huesca se exhiben tres: *Bestiaire* (2014), con Gérard Georges Lemaire, el basado en los *Journaux*, diario íntimo de Eugénie de Guérin, (2007), y el último de su producción, con el poemario de Yolanda Soler Onís, *De los ríos oscuros*. También encontraremos enmarcada una doble página del libro con Antón Castro, *Vocabulario de espectros*...





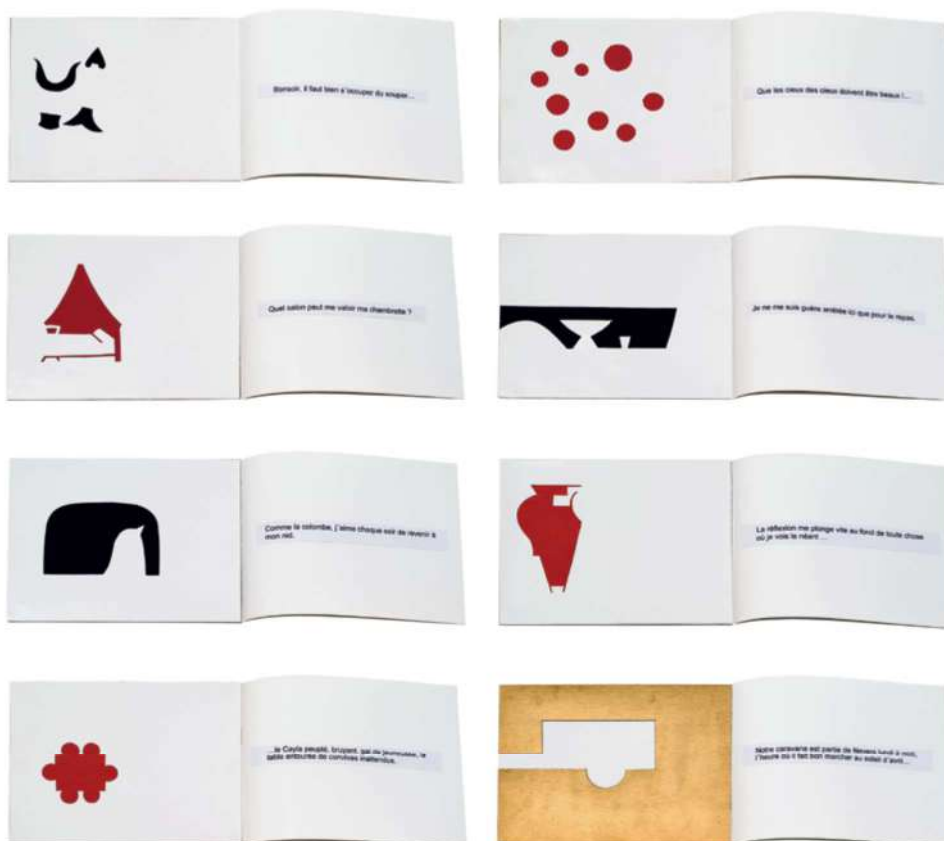
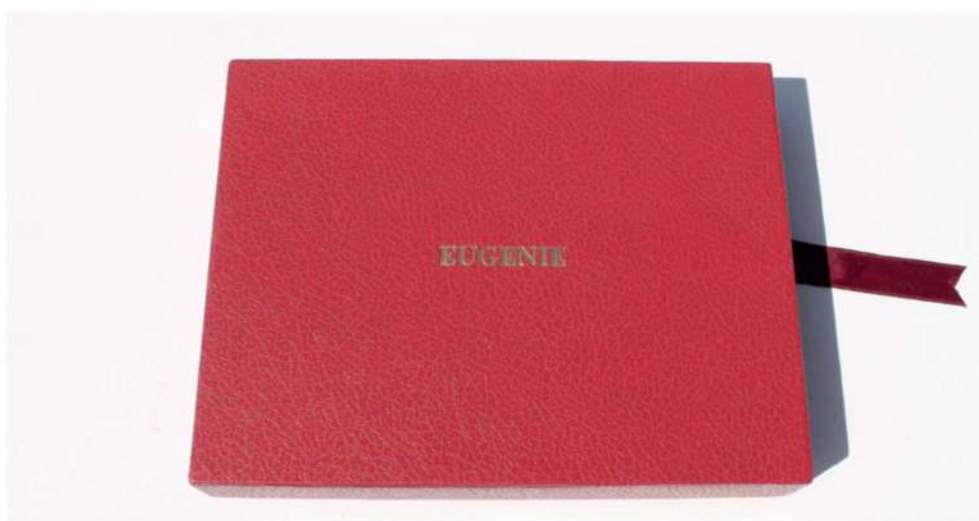




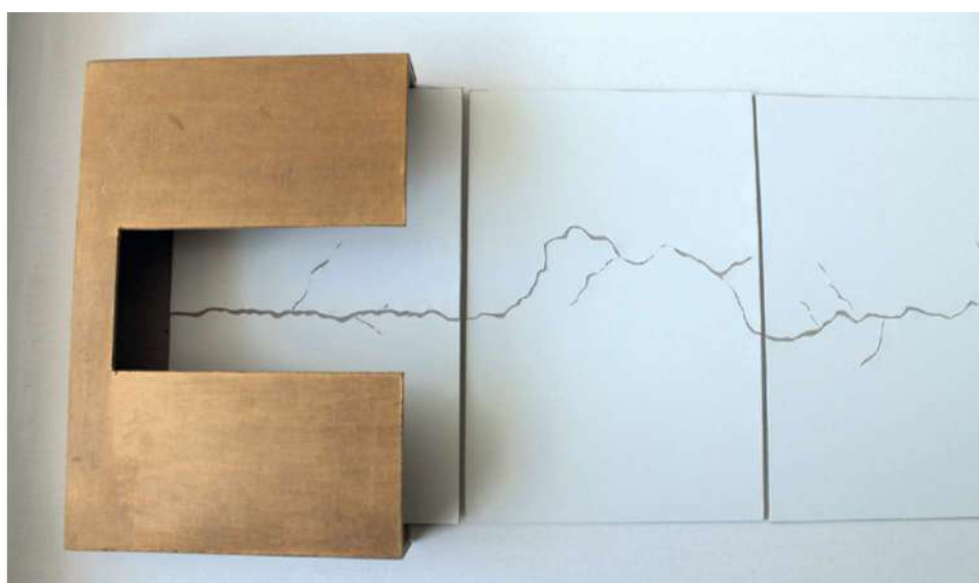


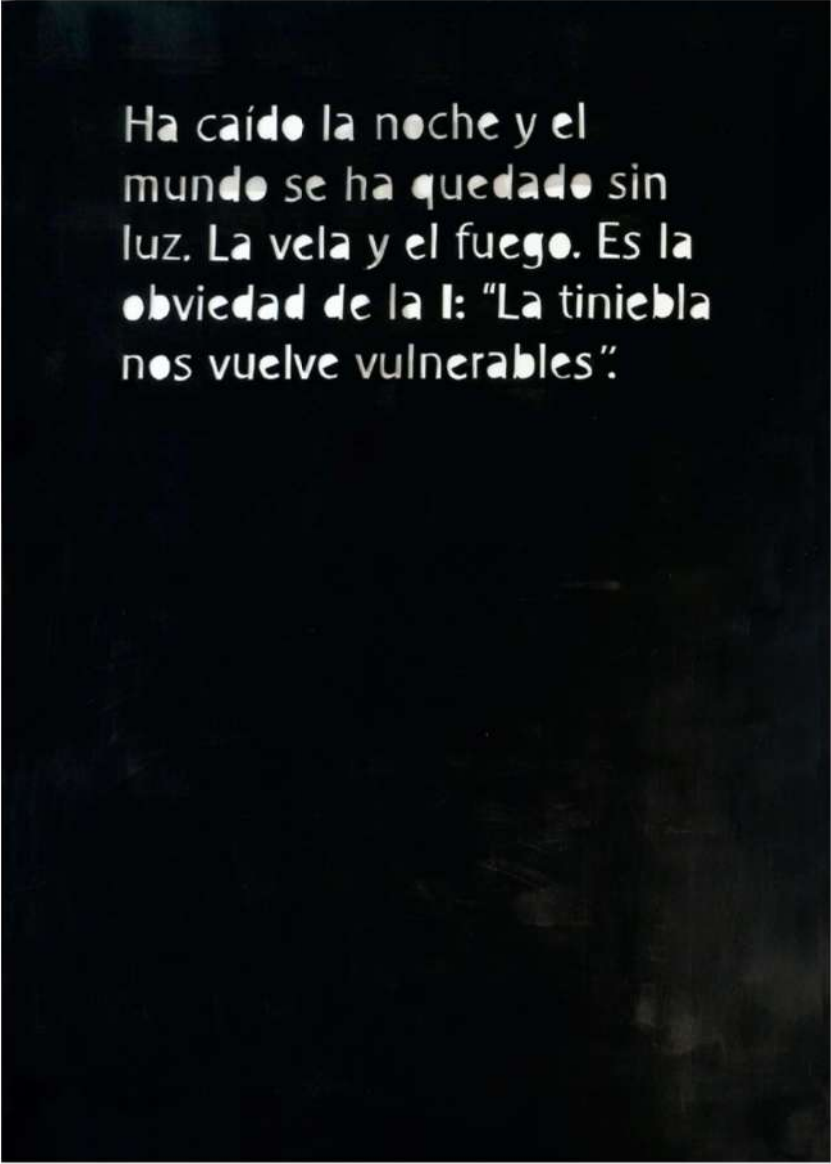












Ha caído la noche y el
mundo se ha quedado sin
luz. La vela y el fuego. Es la
obviedad de la l: "La tiniebla
nos vuelve vulnerables".

EPÍLOGO

Ya estamos más cerca, es un decir, de concluir nuestros respectivos laberintos: los recorridos aleatoriamente por los espectadores en la exposición retrospectiva de Santiago Arranz en el Museo de Huesca; los lectores, en este laberíntico ensayo acerca de la experiencia del laberinto, valga la redundancia, y sus encrucijadas; Santiago, al interior de sí mismo, al rememorar sus intentos, hallazgos, logros y creaciones singulares en un largo y tortuoso camino de cuatro décadas plagadas tanto de grandes satisfacciones como de algunas frustraciones que no merece recordar. Apenas nos resta franquear una puerta virtual y llegar a una cámara secreta...

En mi caso, este tramo final lo haré sirviéndome del inmenso saber contenido en el *Dictionnaire des symboles* (Diccionario de los símbolos), magna obra compilatoria dirigida por Jean Chevalier (1905-1993), con la colaboración de Alain Gheerbrant (1920-2013), cuya edición en español de 1986 por la editorial Herder guardo como oro en paño en mi biblioteca y consulto a menudo.

La última puerta que atravesar es un conjunto de obras realizadas por Santiago Arranz en 2009-2010: *Planetas*. En palabras del artista, «se trata de nueve piezas instaladas en el suelo o la pared, de diámetros cambiantes y poéticos significados. Representan el tiempo circular e infinito y se sirven del dinamismo de la luz y del círculo para resaltar la condición mutable y efímera de la naturaleza. Esta serie de planetas en zinc dialoga con otra pieza en vidrio en la que descubrimos las mismas formas en positivo, como un reflejo de la fragilidad de nuestro sistema solar». En la exposición en Huesca se muestra precisamente esta versión en laca sobre vidrio: *Planetas*, 2010

En el *Diccionario de los símbolos* se señala que «el propio cielo se compara a veces a una red de estrellas como los nudos de invisibles mallas; lo que significaría la imposibilidad de escapar de este universo y al dominio de sus leyes» (...) «Los dioses estarían provistos de redes estelares para atrapar a los hombres en sus lazos y atraerlos hacia sí o someterlos». Todo laberinto es una red informe de caminos por seguir y un número indeterminado de decisiones por tomar; y qué decir si el laberinto es el infinito universo en expansión permanente. Su indeterminación e infinitud abruma nuestra lógica racional, colapsan nuestra imaginación...

Tradicionalmente, desde la antigüedad clásica hasta tiempos relativamente recientes, se reconocían sólo siete planetas originales en el cielo. No es extraño: se especulaba con siete cielos, siete planetas, los siete días de la semana, las siete direcciones en el espacio, los siete estados del alma, las siete virtudes teologales o morales, los siete dones del Espíritu Santo, los siete metales, las siete fases de la gran obra alquímica... Sin embargo, en algunas culturas periféricas esta no era su visión; por ejemplo, entre los pueblos de la estirpe turca se aducía la disposición del Cielo en nueve capas; en la tradición pérsica tardía se señalaba que los nueve planetas se corresponderían cada uno con un metal y en su literatura se habla de la «bóveda rodante de los cielos», una rueda celeste que implica la idea de destino, como en la tradición de los signos zodiacales. Los últimos adoradores del culto de Mitra también se referían a nueve cielos en la época del emperador Juliano el Apóstata (s. IV)... En el Paraíso de Dante se cuentan, además de los siete círculos planetarios, y por encima de ellos, un octavo —el cielo de las estrellas fijas— y un noveno

lugar, el *primum mobile* (el primer móvil), la más exterior de las esferas, la «divina» por excelencia, en el modelo geocéntrico del universo... La danza circular de los derviches giradores está inspirada en un simbolismo cósmico: imitan la ronda de los planetas alrededor del sol, el remolino de todo lo que se mueve, pero también la búsqueda de Dios. Su fundador, Rumi, el más grande de los poetas sufís, celebraba esa circumambulación del alma —el acto de moverse alrededor de un objeto sagrado o un ídolo—: «He girado con los nueve planetas en cada cielo. Durante años he girado con las estrellas»... Rumi aseguraba también que si abriéramos un grano de polvo hallaríamos en él un sol y planetas girando a su alrededor.

Nueve... ¿Por qué nueve? En la tradición oriental, nueve es el número de la plenitud; nueve es el número del *yang*, el principio activo y masculino, que junto a su complementario, el *yin*, constituye el principio fundamental del orden universal y la vida; los cielos budistas son nueve. En diversas mitologías mesoamericanas, nueve simboliza el número de cielos sobre los que gravita el sol; nueve es la cifra sagrada de la deidad luna, y en la maya, en concreto, Bolon Tikú (diosa nueve) se reconoce en la luna llena. En la filosofía clásica, las nueve musas de las ciencias y las artes representaban la suma del conocimiento humano. Los francmasones consideraban el nueve como el número eterno de la inmortalidad humana. El nueve sería el último número de la serie que cifra el universo, lo que expresaría el final de un ciclo, el término de una carrera parcial, el «cierre del anillo»; pero, al tiempo, supone un nuevo comienzo, el tránsito a un nuevo plano, un nuevo nacimiento y germinación, inaugura la fase de los cambios y transformaciones...

¿En realidad, son nueve los planetas? A estas alturas, poco importa que sean 7, 8, 9 u 11 los planetas. De hecho, se trata de una pura especulación mística, simbólica, aunque a la vista del catálogo de Santiago Arranz sean una auténtica obra de arte... El llamado Planeta Nueve sería un planeta hipotético situado en una región exterior al Sistema Solar. Aunque algunos astrónomos cuestionan su existencia, otros la defienden según sus cálculos gravitacionales teóricos y lo predicen con una masa de cinco a diez veces la Tierra y en una órbita alargada entre 400 y 800 veces más lejos del Sol que la que mantiene la Tierra. Entre estos últimos, unos piensan que se trata de un planeta gigante «expulsado» de su órbita más cercana al Sol y otros que fue «capturado» por otra estrella y «arrastrado» a una órbita excéntrica del Sistema Solar. Hasta febrero de 2021 aún no se ha observado ningún Planeta Nueve; su existencia sigue siendo una pura conjetura. Su única visibilidad es, hasta hora, puramente artística...

La última pieza de esta exposición es una obra excepcional por muchos motivos. Se trata de una escultura-instalación de gran tamaño —realizada en zinc recortado, de 242 cm. de diámetro— construida precisamente con los fragmentos de los nueve planetas de 2009-2010. Aunque su título, *Mi Jupiter* (2020) evoque a su serie de *Planetas*, su forma y simbolismo es el de un laberinto a vista de pájaro. ¡Qué poder transformador el de los artistas! ¡Qué capacidad la de Santiago Arranz para crear una nueva realidad artística objetiva ensamblando fragmentos de sus obras anteriores sin melancolía alguna! Y todo ello para logra una forma y un volumen emblemáticos que disponer «al otro lado» de su *Nueva York vegetal*, la obra que habíamos seleccionado como emblemática de esta exposición y su imagen conceptual. Una vez más, reconozco en tales operaciones artísticas lo sustancial del Arte: su capacidad «refiguradora» y voluntad de «rehacer el mundo», pero más en el sentido de descubrir un nuevo mundo (invisible) y que el espectador



experimente por sí mismo, de algún modo, nuevas experiencias «miméticas». El arte nos ayuda a descubrirnos y a redescubrir la realidad; en cuanto una obra se distancie más de la realidad inmediata más poder tiene para reestructurar y modificar el mundo «real» del espectador... Ver cómo se recompone una nueva obra con todos esos fragmentos dispersos, para mí todavía es un espectáculo. Lograr esa unidad de tiempos y formas es un milagro propio de artistas, se mire como se mire...

Una última sorpresa: *Mi Júpiter*, el emblemático laberinto creado al efecto por Santiago Arranz, será instalado en la llamada Sala de la Campana del antiguo Palacio de los Reyes de Aragón, lugar donde según la tradición oscense «se produjo la legendaria matanza y decapitación de caballeros insumisos por parte de Ramiro II el Monje»... Siempre he considerado que una obra de arte, una escultura, por ejemplo, actúa de prótesis «óptica» de nuestras miradas, nos hace ver más de lo que se ve, más lejos, más profundo, hasta ver lo que no se ve, lo invisible. Todo eso no sólo tiene que ver con sus cualidades ópticas sino sobre todo con el optimismo de quien la contempla, que es una propensión a ver o esperar lo mejor de las cosas. Ensamblados los términos «óptica» y «optimismo», aplicados al arte en general, parece como si nos quisieran advertir que «ver y reconocer» cosas tiene que ver con el optimismo del que ve y quiere ver más allá de lo que ve. El espectador pesimista sería el que no ve nada, apenas sombras, estrategias de ocultación, extravagancias... No quiero pensar, pero me vienen a la cabeza divertidas ocurrencias, qué hacer con los espectadores pesimistas e insumisos a las maravillas de este laberinto espectacular que es la exposición de Santiago Arranz. Y qué decir frente a su último laberinto...

Regresemos nuevamente a la noción de Laberinto místico y simbólico... El centro o cámara secreta que protege el laberinto está reservado al «iniciado», aquel que a través de las pruebas experimentadas se ha mostrado digno de acceder a la misteriosa revelación. Una vez alcanza ese lugar, de algún modo, el centro del Universo, está como consagrado, introducido en los arcanos, vinculado por vida al Secreto... Al hilo de este pensamiento, me viene a la memoria nuevamente Borges para alumbrar cierta oscuridad e incredulidad a mi alrededor. J. L. Borges explora constantemente en sus textos el tema del secreto de la vida, el secreto de las estrellas. Según el genial escritor, los seres humanos no sabemos nada del orden del universo, nuestras mentes no tienen la capacidad para comprender los secretos universales ni nuestras lenguas revelarlos. Sin embargo, los seres humanos somos vanidosos y soberbios, creemos que lo sabemos todo, y eso no es verdad. Recordemos al respecto un hermoso fragmento de su cuento *El etnógrafo*, cuando el joven Murdock vuelve a la universidad tras dos años de convivir con los indígenas y aprender sus secretos y le comunica a su profesor que no piensa publicar lo conocido: «Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad (...) El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos»...

¿Cómo caminar hacia el Secreto? Los místicos ascéticos recomiendan hacerlo concentrados en sí mismos a través de cientos de caminos de sensaciones, emociones e ideas a cada paso, suprimiendo todo obstáculo a la intuición pura, sin distraerse en asuntos menores ni perderse en vericuetos, y volver a la luz cegadora del ciego reciente sin miedo. Paralelamente, el laberinto conduce también al interior de uno mismo, hacia una especie de santuario interior, oculto, donde habita lo más misterioso de la persona

humana. Cada uno puede, y debe, llegar a la cámara escondida por su propio camino, su particular intuición y afinidades, hasta alcanzar y reconocer el secreto guardado. ¿Para qué, si no, caminar a tientas?

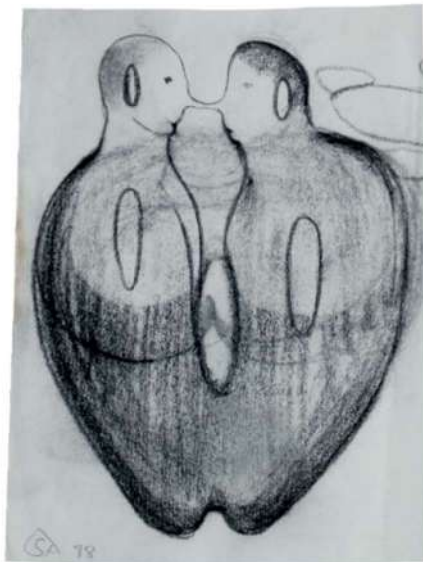
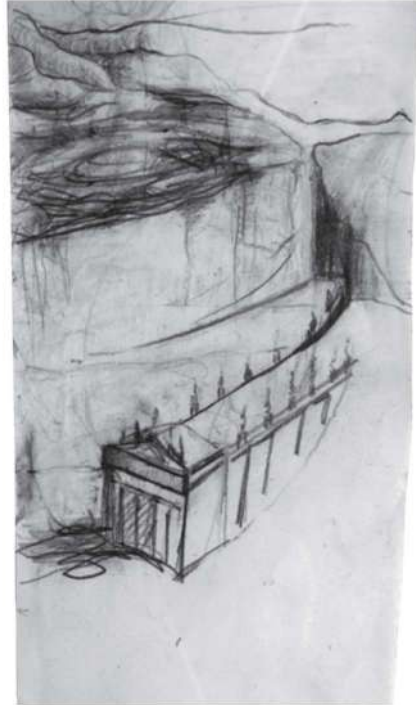
Desde el primer párrafo de este ensayo y descripción de la exposición de Santiago Arranz, vengo afirmando que todo esto a nuestros ojos y sensibilidad es un laberinto abierto que invito a recorrer sin prejuicio alguno. Ojalá se haya entendido así y experimentado tanto en el espacio del Museo de Huesca como en este libro que lo representa. No se trata de una guía, por supuesto, ni un catálogo al uso de respuestas a las preguntas más frecuentes. No ha sido esa mi intención... Yo también creo como John Berger que «uno mira los cuadros con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto»...

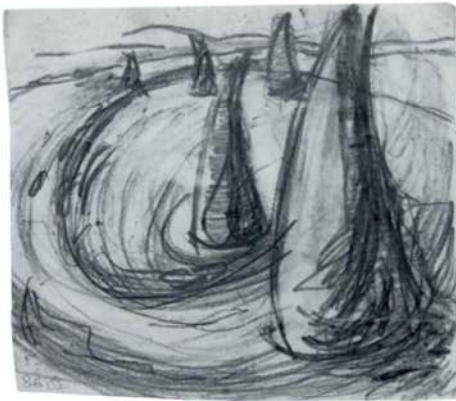




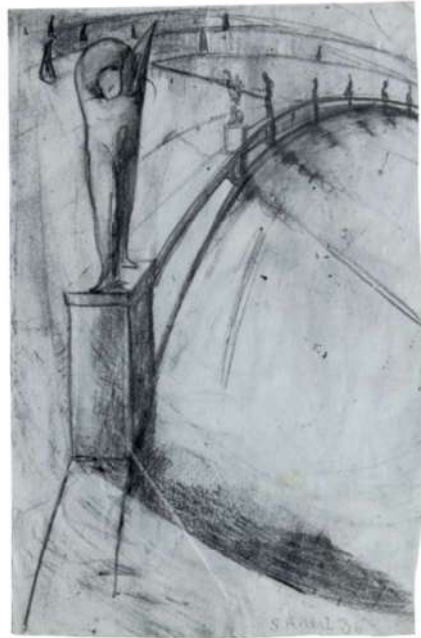
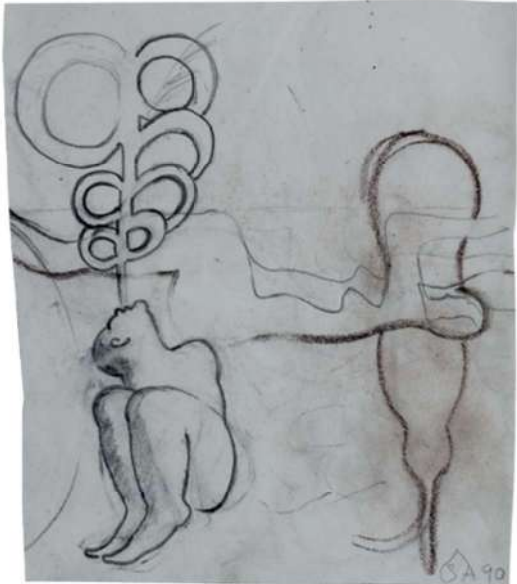
120. Mi Júpiter, 2020

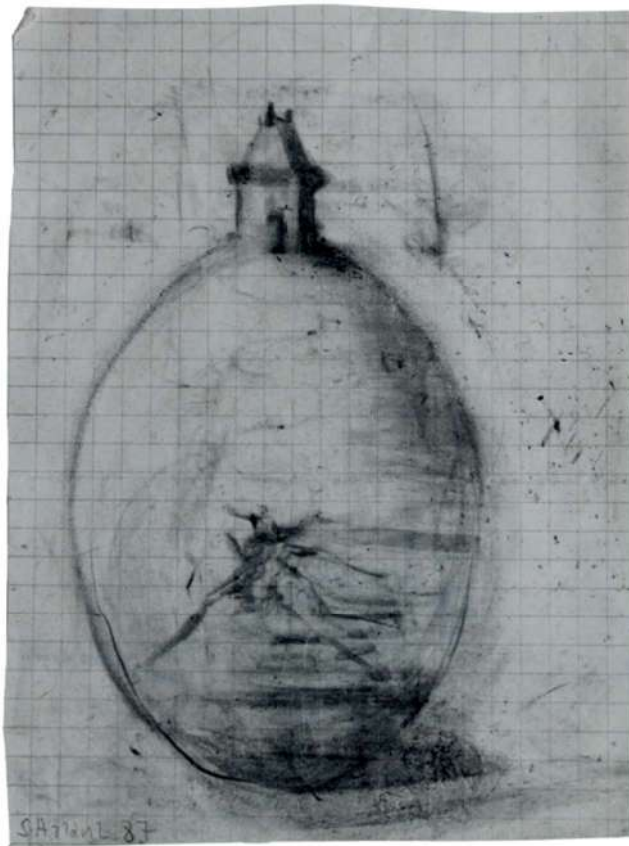
ANEXO

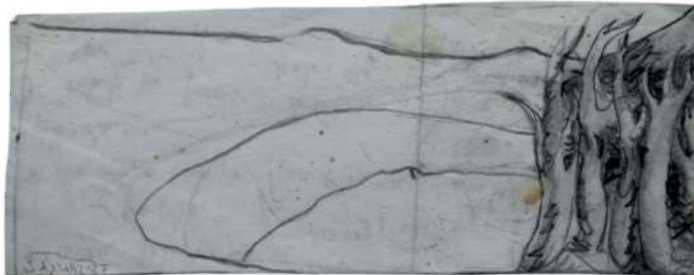
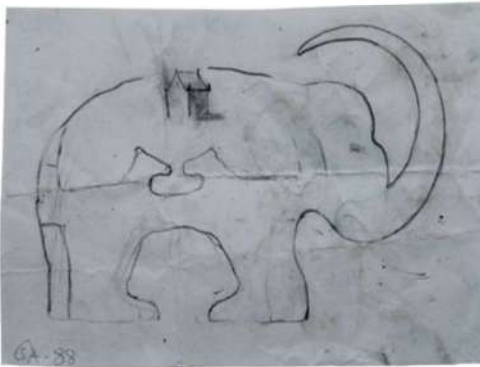












INSTRUCCIONES DE USO DE ESTA EXPOSICIÓN

Esta exposición ha sido diseñada, museográficamente hablando, como un laberinto abierto donde los espectadores pueden elegir su propio recorrido siguiendo su intuición estética o cualquier tipo de asociación visual o evocación que le vengan en mente. Hemos renunciado a cualquier tipo de representación lineal de la trayectoria artística de Santiago Arranz. El artista, como en el arte en general, inaugura o retoma sus ideas o temas favoritos por motivos no necesariamente evolutivos; a veces, unas obras están más próximas a otras realizadas hace décadas que a las inmediatamente anteriores en el tiempo. La coherencia y el progreso de un artista no se expresan en aspectos puramente mecánicos o estilísticos. Su trabajo es como ir a tientas en un laberinto de desconocido diseño e ignota cámara de los secretos.

También hemos elegido una presentación de las obras nada convencional: están distribuidas en muchos casos muy próximas, casi pegadas unas a las otras, sin tentación decorativa alguna, para condicionar al espectador a que se acerque a ellas y las contemple en detalle si son de su gusto, y relacione con otras contiguas. En este recorrido visual más íntimo que proponemos, no cabe ver solo las obras a lo lejos. Es una invitación a sumergirse en el universo artístico de Santiago Arranz de otro modo al acostumbrado. Una inmersión total en su mundo y contenidos simbólicos.

No encontrarán cartelas individuales ni textos explicativos de las obras en la exposición. La práctica museológica y curatorial nos revela que el público que normalmente visita las exposiciones de arte pasa más tiempo «leyendo» que «viendo» las obras que se muestran. Hay múltiples y muy diversas interpretaciones sobre este hecho; acaso la más evidente es que buscamos en la lectura de fichas y carteles explicativos una presunta guía-talismán que nos oriente y solucione nuestras dudas o ignorancia. Tales informaciones junto a las obras en algunos casos pueden sernos de utilidad, pero casi siempre suelen distraernos y quitar un tiempo precioso a la contemplación de las mismas y su disfrute. Se ha calculado que el público de una exposición de arte pasa alrededor de un 60% de su tiempo «leyendo» en vez de ver y contemplar las obras. Preferimos que el público que visita esta exposición se ocupe sobre todo en ver las obras de arte, en buscar y descubrir correspondencias visuales, temáticas, estéticas, interpretarlas según su conocimiento o intuición, crear nuevas y más sugestivas relaciones poéticas según su particular gusto estético.

No obstante, el visitante encontrará la información escrita de apoyo fuera del espacio expositivo. Para ello podrá servirse del número de referencia que encontrará al lado de cada obra. Por supuesto, toda la información visual y textos explicativos están recogidos en el libro-catálogo que ha sido editado con motivo de la exposición.

Invitamos pues a ver y contemplar esta exposición como si de una inmensa poesía visual «sin palabras» se tratara. Los espectadores tienen libertad para reconocer o inventar todo tipo de relaciones entre estas obras de arte, «dialogar» con ellas a su manera, recrear sus significados, constituir su propio collage artístico-existencial, interpretar sus respuestas como un oráculo... ¿Por qué no?

Pablo J. Rico
Comisario de la exposición





PABLO J. RICO
Zaragoza, 1955

Ha sido director de instituciones artísticas, museos y fundaciones; entre otros, el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca (1992-97), director artístico del Castillo de Santa Bárbara de Alicante (2004-07) y autor del proyecto museológico del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

Comisario de la Bienal Internacional del Mediterráneo «Mediterránea 2», Dubrovnik, Croacia, 2001; *Associate Curator* del Parque Internacional de Escultura de Brasilia (1997-2000); *Associate Curator* del Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), Brasil (1998-99); comisario de España y comisario de Salas Especiales en la XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo, 1996. Ha residido en Ciudad de México de 2009 a 2017 y dirigido proyectos artísticos y exposiciones en todo el país.

Como director de museos y comisario independiente, ha dirigido y/o comisariado personalmente 305 exposiciones en más de cien museos y centros artísticos de 22 países. Entre estas, retrospectivas e individuales sobre Goya (9), Picasso, Braque, Pablo Gargallo, Picabia, Giorgio de Chirico, Joan Miró (15), Jasper Johns, Carl Andre, Yoko Ono (14), Wolf Vostell, Nam June Paik (2), Marina Abramovic (3), Fabrizio Plessi (2), Joseph Kosuth, Hide-toshi Nagasawa (3), Ben Jakober & Yannick Vu (3), Gaetano Grillo (2), Nakis Panayotidis (2), Xu-Bing (2), Kcho (2), Valerie Campos (3), etc. Así como algunos de los más importantes artistas españoles de las últimas décadas: Eusebio Sempere (4), Andreu Alfaro, Concha Jerez (3), Eva Lootz, Ferran García-Sevilla (2), José María Sicilia, Leiro, Sinaga, Bernardi Roig (2), José Noguero, Susy Gómez, Mònica Fuster (2), etc. Y comisario de importantes exposiciones colectivas, históricas o de arte contemporáneo. Por ejemplo, *El Settecento veneciano*; *El espejo de nuestra historia*; *+25 años de arte en España*; *Artistas aragoneses de Goya a nuestros días*; *Pintar palabras...* o *Nueva Edad de bronce*, entre otras.

Ha participado como miembro invitado en más de treinta bienales y premios internacionales de arte, entre ellos el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2004). Ha impartido más de un centenar de conferencias, cursos y seminarios sobre arte en numerosas ciudades españolas y el extranjero. Ha publicado 50 libros de arte y grandes catálogos retrospectivos de artistas españoles e internacionales.

Comisarió dos de las primeras exposiciones de Santiago Arranz (en Zaragoza, 1984 y 1987) y seleccionó obras suyas para una decena de exposiciones colectivas, entre ellas, *+25 años de arte en España* (Valencia, 2003) y *Pintar palabras* (Berlín, Alicante, New York, 2003).

CATÁLOGO DE OBRAS

1. **Nueva York vegetal**, 2017. Acrílico e incisión/papel entelado y tabla, 184 cm diámetro.
2. **Abecedario**, 1991. Cartulina recortada/papel, 27 formas. Medidas totales 74 x 145 cm.
- 3-7. **Anastasia / Zora / Zobeida / Despina / Ersilia**. De la serie *Las ciudades invisibles*, 1990. Pastel/tabla, 5 piezas de 100 x 50 cm/ unidad.
- 8-11. **Tortura**. De la serie *En la colonia penitenciaria*, Frantz Kafka, 2002. Acrílico/papel, 4 piezas de 100 x 75 cm/unidad.
12. **Hechicero**, 2010. Óleo/tabla y huecorrelieve, 244 x 122 cm.
13. **Luz**, 2011. Óleo/tabla, 38 x 24 cm.
14. **Eutropia**, 1990, De la serie *Las ciudades invisibles*. Pastel/tabla, 100 x 50 cm.
15. **Toro celta**, 1988. Pigmentos/tabla, 100 x 150 cm.
16. **Caracola**, 1988. Pastel/tabla, 30 x 49 cm.
17. **Hermafroditas**, 1988. Pastel/tabla, 20 x 37 cm.
18. **Toro celta**, 1988. Pastel/tabla, 58 x 45 cm.
19. **Metamorfosis**, 1988. Pastel/tabla, 40 x 58 cm.
20. **Figura con volutas**, 1988. Pastel/tabla, 58 x 40 cm.
21. **Ruptura**, 2010. Óleo/tabla y huecorrelieve.
22. **Malabarista del apocalipsis**, 2010. Óleo/tabla y huecorrelieve, 244 x 244 cm.
- 23-28. **Museo del oro**, 2010. Esmalte/papel recortado, 6 piezas de 65 x 50 cm/unidad.
29. **Llaves**, 2008. Esgrafiado/cartón, 4 piezas de 200 x 50 cm/unidad.
30. **A través de la llave**, 2006. Intervención arquitectónica. Bussines Center- Grupo Plaza 14, Zaragoza, Arquitecto J. M. Ruiz de Temiño, 75 x 100 cm. .
31. **Llaves azul**, 2006. Gouache y hojas de aluminio/papel. 60 x 80 cm.
32. **Llaves turquesa**, 2006. Gouache y hojas de aluminio/papel. 60 x 80 cm.
33. **Diferente**, 1984. Cera/papel, 25 x 32 cm.
34. **Lector**, 1984. Cera/papel, 21 x 31 cm.
35. **Asomarse**, 1985. Cera/papel, 26 x 32 cm.
36. **Poeta de muros**, 1985. Cera/papel, 26 x 32 cm.
37. **Lluvia de luz**, 1986. Gouache/papel, 30 x 25 cm.
38. **Figura con ramas**, 1985. Acrílico/cartón, 70 x 100 cm.
- 39-58. **Bocetos**, 1985-1987. Lápiz/papel 20 x 30 cm.

59. **El sueño de Paula**, 1988. Pigmentos/tabla, 200 x 205 cm.
60. **Amor al arte**, 2010. Óleo/tabla y huecorrelieve, 244 x 244 cm.
61. **Castillo desde la escalinata**, 1986. Óleo/lienzo, 150 x 170 cm.
- 62-65. **Bocetos**, 1985-1987. Lápiz/papel, 20 x 30 cm.
66. **Una vida**, 2010. Óleo/tabla y huecorrelieve, 244 x 239 cm.
67. **Fuera de nuestro camino**, 2010. Óleo/tabla y huecorrelieve, 244 x 200 cm.
68. **Chopo de Chía**, 2019. Pigmentos/tabla, 200 x 92 cm.
69. **Vals de ida y vuelta**. De la serie *Poeta en Nueva York*, Federico G. Lorca, 2018. Acuarela y lápiz/papel entelado y hierro, 2 piezas de 44 x 296 cm.
70. **Naturaleza del olvido**, 2012. Pastel/tabla, 32 x 25 cm.
71. **Desplazamientos**, 2018. Madera y lápiz/lienzo, 42 x 84 x 3 cm.
- 72-81. **De la serie Paisajes Pasajeros**, 2020. Pigmentos/tela, 9 piezas de dimensiones variadas: 20 x 30 cm; 20 x 20 cm; 24 x 30 cm; 30 x 20 cm; 30 x 30 cm; 20 x 20 cm; 24 x 30 cm; 30 x 20 cm; 25 x 18 cm; 20 X 20 cm.
82. **Pájaro, Cayla**, 2007. Madera y yeso, 25 x 72 x 9 cm.
- 83-90. **Pájaros solitarios**. De la serie *Las virtudes del pájaro solitario*, Juan Goytisolo, 2014. Mixta/papel kraft, 40 x 40 cm/unidad.
91. **Cuentacuentos**, 1985. Acrílico/cartón, 70 x 100 cm.
92. **Interior con niños y camioneta**, 1982. Lápiz/papel, 18 x 14 cm.
93. **Rosa y camioneta**, 1999. Óleo/lienzo, 65 x 75 cm.
94. **Juguete de Samuel y caracola**, 1998. Óleo/lienzo, 33 x 29 cm.
95. **Carrito y tambor**, 1999. Óleo/lienzo, 32 x 40 cm.
96. **Tren**, 1999. Óleo/lienzo, 42 x 58 cm.
97. **Avión y casas**, 1998. Óleo/lienzo, 37 x 37 cm.
98. **Dado, trompeta y carrito**, 1999. Óleo/lienzo, 143 x 143 cm.
99. **Trompeta y casa**, 1999. Óleo/lienzo, 25 x 37 cm.
- 100-102. **Infancia**, 1999. Yeso/tabla, 3 piezas de 50 x 52 cm.
103. **Circo**, 2010. Gres, 45,6 x 76,3 x 2,5 cm.
- 104-107. **Formas**, 2002. Pastel/cartón, 4 piezas de 50 x 65 cm.
108. **Casa con soles**, 2002. Fresco, 30 x 50 cm.
109. **Planetas**. Biblioteca María Moliner. Encofrados en techo de hormigón, 1998/2000. Arquitecto: J. M. Ruiz de Temiño, 70 x 100 cm.
110. **Intervención en el Centro de Historias de Zaragoza**, 2000/2003. Muro exterior. Arquitecto: J. M. Ruiz de Temiño, 100 x 70 cm.
111. **Rosa**, 2013. Hierro pintado, 140 x 110 x 80 cm. Las Maigualas. Castejón de Sos. Huesca. Fotografía: Jérôme Carrié, 72 x 52 cm.
112. **Flores negras**, 2010. Madera y yeso pintado al óleo, 80 x 70 x 6 cm.
113. **Relieve con rosa**, 1997. Zinc recortado/madera, 31 x 27 cm.

- 114. Casa y ala**, 2006. Hierro, 39 x 71 x 15 cm.
- 115. Bestiario**, 2014. Ejemplar único, 21 x 14,5 x 4,5 cm. Estuche con 2 cajas:
Caja 1: 27 serigrafías de 21 x 14 cm/unidad realizada sobre papel Arches de 300 g.
Ed. 30 ejemplares. Caja 2: Libro cosido a mano con textos de G. G. Lemaire e
ilustraciones de Santiago Arranz. 166 pp. Papel Fabriano. Serigrafías: Taller Pepe Bofarull.
Zaragoza. Encuadernación: Papeles Especiales.
- 116. Eugénie**, 2007. Ejemplar único, 15 x 38 x 3 cm. 16 pp. Acrílico y troquelado manual/
papel Bristol 300 g. Dibujos: Santiago Arranz. Estuche: Pelegrín. Zaragoza.
Textos: Extraídos del libro *Journeaux*. Eugénie de Guérin (s. XIX).
- 117. De los ríos oscuros**, 2020. Ejemplar único, 34 pp. de 18,5 x 12,2 cm.
Troquelado artesanal sobre papel Bristol. Dibujos: Santiago Arranz. Poemas: Yolanda
Soler Onís. Estuche: Santiago Arranz.
- 104. Letra I.** (Del libro *Vocabulario de Espectros*, Antón Castro), 2007. Estampación
Facsímil/Papel Fedrigonni 300g. 2 pp. de 98 x 69 cm.
- 119. Planetas**, 2010. Laca/vidrio, 9 piezas montadas en tríptico de: 212 x 95 cm,
212 x 85 cm y 212 x 75 cm.
- 120. Mi Júpiter**, 2020. Zinc recortado/madera, 242 cm. Diámetro. Instalación en el suelo,
elevado sobre rastrel de madera. 2 medias lunas de 122 cm ensambladas *in situ*.
- 121-142. Bocetos**, 1987-1989. Lápiz/papel 20 x 30 cm.

Este catálogo de terminó de imprimir
el 29 de junio de 2021,
día en el que se cumplen 148 años
de la fundación de Museo de Huesca

