



Santiago Arranz

La línea de la Historia



Santiago Arranz

La línea de la Historia

Trabajos artísticos realizados en la *Biblioteca Municipal María Moliner*
y en el *Centro de Historia de Zaragoza*, 1998-2003,
y obra derivada

Casa de los Morlanes

8 junio - 18 julio 2004



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Exposición

Promueve y patrocina
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Turismo

Organiza
Servicio de Cultura
Unidad de Museos y Exposiciones

Título
Santiago Arranz
La línea de la Historia

Espacio
Casa de los Morlanes

Periodo
8 junio - 18 julio 2004

Libro-catálogo

Edita
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Turismo
Servicio de Cultura

Textos
Juan Alberto Belloch
Rosa Borraz
Jose María Ruiz de Temiño
Santiago Arranz
Gonzalo M. Borrás Gualis
Michel Hubert

Traducción
Cillero&De Motta

Fotografías
Félix Bernad
Andrés Ferrer
FCC
Francisco Monaj
Santiago Arranz
Trinidad Raso
Andrés Álvarez Gracia

Diseño y maquetación
Santiago Arranz & Trinidad Raso

Impresión
Gráficas Huesca, S.L.

ISBN
84-8069-353-3

Depósito legal
HU-237-2004

© Santiago Arranz / Vegap
Zaragoza 2004
arranzparis@terra.es

Agradecimientos personales

Santiago Arranz agradece la buena disposición mostrada para la realización de este proyecto al *Ayuntamiento de Zaragoza*, especialmente a Rosa Borraz, Rafael Ordóñez, Carmen Aguarod, Rosa Alastrué y Félix Bernad; a Paco Monaj y Antonio Ciria de la empresa *Agraconsa*, que construyó la *Biblioteca Municipal María Moliner*; a Antonio Gracia, Alfredo Navarro, Susana Cortés, José A. Recreo y Carlos Trullén de la empresa *FCC*, con los que trabajé en el *Centro de Historia de Zaragoza*; a Trinidad Raso, Antonio Pérez Morte, Andrés Ferrer, Michel Hubert, Gonzalo M. Borrás y a la galería *Àmbit* de Barcelona; y muy especialmente a José María Ruiz de Temiño, arquitecto, por invitarme a participar en este proyecto, pues sin su singular visión mi obra nunca se hubiese plasmado en tan bellos espacios.

CUBIERTA ANTERIOR

Centro de Historia de Zaragoza
Detalle de muro exterior, 2003
Hormigón teñido, 4 x 27 m

CUBIERTA POSTERIOR

Biblioteca Municipal María Moliner
Relieve en pared, 1999
Yeso de Albarracín, 70 x 70 cm

PÁGINA 2

Santiago Arranz
En la oficina de la obra, 1998

Índice

San Agustín: la iconografía de la historia y las huellas del lugar. <i>José María Ruiz de Temiño Bueno</i>	10
Santiago Arranz. <i>San Agustín, 1998-2003</i>	
Memoria del proyecto. <i>Santiago Arranz</i>	14
Un nuevo proyecto artístico para San Agustín	17
Leyenda de los símbolos utilizados en San Agustín	18
Biblioteca Municipal María Moliner (1998-2000)	24
Centro de Historia de Zaragoza (2000-2003).	41
La recuperación plástica de la memoria. <i>Gonzalo M. Borrás Gualis</i>	46
Donde se funden los nombres: Una interpretación de la Historia de Santiago Arranz. <i>Michel Hubert Lépicouché</i>	54
Obra derivada	71
Biografía. Exposiciones individuales	81
Realizaciones en espacios públicos. Museos y colecciones. Exposiciones colectivas.	82
Bibliografía	83
Traducciones	88



1.- *Biblioteca María Moliner*
Cenefa pintada sobre muro
de hormigón, planta 1ª
50 x 150 cm

Además de su ya dilatada y muy sólida trayectoria como pintor, y tal vez a modo de feliz corolario de la misma, Santiago Arranz ha venido desarrollando a lo largo de los últimos años no sólo una muy personal e interesante faceta de muralista (sobre todo en las dos cúpulas que realizó para el edificio de la Gerencia Municipal de Urbanismo y en la extraordinaria epifanía simbolista del muro principal de la planta baja de Casa de los Morlanes, ambas en Zaragoza), sino también varias excelentes aportaciones –a mitad de camino entre la escultura, el diseño narrativo y la filología de los discursos artísticos contemporáneos– al contenido y el significado final de otros tantos edificios singulares.

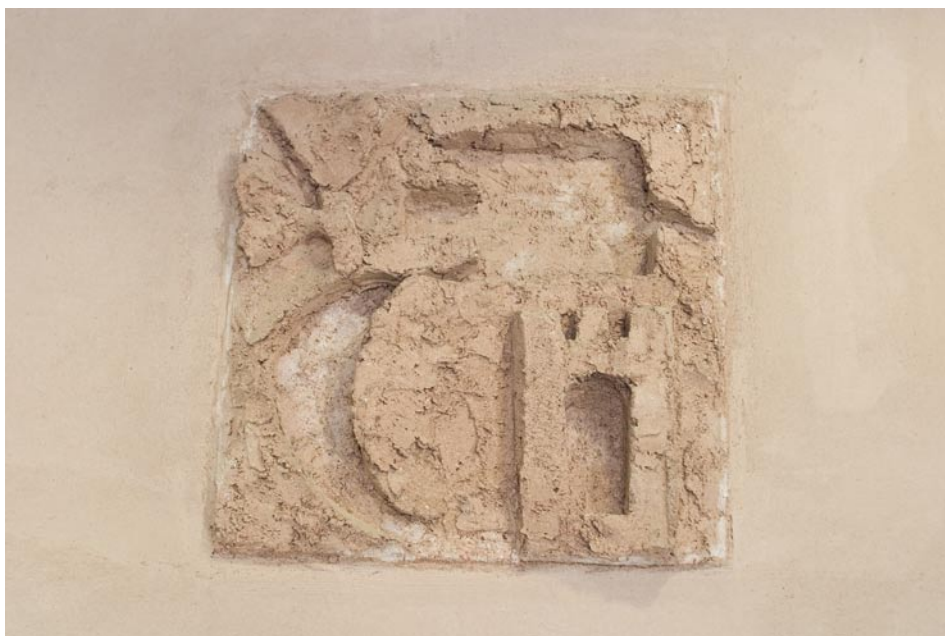
Si el diseño de los envolvertes de las ventanas interiores y de la piel de las puertas exteriores de Casa de los Morlanes, o las aportaciones similares para vanos y muros del antiguo convento de las Capuchinas de Huesca, son auténticos ejercicios de síntesis formal y depuración simbólica, la gran aventura conceptual y artística, y sin duda el principal logro de Arranz en este campo hasta el día de hoy, es la definición teórica, el desarrollo plástico y la ejecución material de su excepcional proyecto artístico para los edificios de la Biblioteca Municipal María Moliner y del Centro de Historia de Zaragoza, ambos en el antiguo convento de San Agustín, sito en la zaragozana plaza del mismo nombre.

En ambos casos, pero sobre todo en el edificio del Centro de Historia –construido de nueva planta en el solar de la última iglesia del convento–, Santiago Arranz ha concebido y diseñado un prolijo pero muy depurado y eficaz microcosmos signico, plagado de sutiles o muy directas referencias históricas, mediante el cual pretende aproximarnos a las experiencias individuales y sociales más genuinamente humanas, es decir, todas aquellas que se originan y manifiestan, se sufren y se gozan en torno al inexorable y fecundo paso del tiempo, que es el fundamento de la historia y el medio natural de las culturas.

A ese trabajo apasionante, y que ya forma parte decisiva e irrenunciable de ambos edificios y de nuestra identidad como zaragozanos, está dedicada la exposición y el libro que la complementa, en los que *La línea de la Historia* deja su impronta y sigue su camino, que es desde luego el nuestro y lo seguirá siendo para siempre.

Juan Alberto Belloch Julbe

Alcalde de Zaragoza



2.- Biblioteca María Moliner

*Relieve integrado en muro,
planta 2ª*

Yeso de Albarracín

70 x 70 cm

Hace ya tiempo, casi desde los comienzos de su actividad pública en la segunda mitad de los años ochenta, que Santiago Arranz se situó entre los valores más notables y dignos de consideración en el panorama del arte aragonés actual, en el que demostró muy pronto una personalidad bien diferenciada, grandes capacidades expresivas y un excelente dominio de los recursos técnicos siempre supeditados a planteamientos conceptuales perfectamente definidos e innovadores.

El crédito de Santiago Arranz –dentro y fuera de nuestras fronteras– como pintor y dibujante con un discurso y un lenguaje distintos y personales (lenguaje que ha llegado a configurarse muchas veces a través de un vocabulario sígnico y unos repertorios iconográficos absolutamente propios e inconfundibles), se ha consolidado definitivamente al tiempo que su trabajo creativo, ya muy extenso y complejo en planteamientos, contenidos y virtualidades, se iba incorporando de modo determinante al ámbito de las intervenciones plásticas en grandes proyectos arquitectónicos.

Todas esas colaboraciones de Santiago, como diseñador y pintor –y escenógrafo a veces– pero sobre todo en calidad de escultor (dada la naturaleza de sus aportaciones a los proyectos arquitectónicos en que ha participado), alcanzan su máxima expresión hasta la fecha en el extraordinario trabajo realizado para los edificios de la Biblioteca Municipal María Moliner y del vecino Centro de Historia de Zaragoza.

En los dos, pero mucho más en el segundo, ha desarrollado una verdadera teoría de la narrativa simbólica más actual, ejecutada con criterios y recursos artísticos de primer orden e incorporada, como elemento plástico y significativo integrado en un proyecto unitario, a edificios de por sí muy singulares cuya significación conceptual y trascendencia simbólica queda extraordinariamente potenciada como resultado de la conjunción de todos los valores arquitectónicos, pictóricos, escultóricos, escenográficos reunidos y conciliados.

Este catálogo de la exposición *La línea de la Historia* quiere ser también, y así se ha concebido y editado, un libro monográfico sobre las aportaciones artísticas de Santiago Arranz a los dos edificios citados, y sobre todo al Centro de Historia de Zaragoza, cuyo carácter y significado será sin duda más claro y accesible para todos a partir de la información y las imágenes aquí recogidas.

Rosa Borraz Pallarés

Teniente de Alcalde del Área de Cultura y Turismo



San Agustín: la iconografía de la historia y las huellas del lugar

3.- *Centro de Historia*
Vista parcial del edificio
desde calle Asalto

Estaba en pleno desarrollo una más de las diversas campañas arqueológicas llevadas a cabo en el lugar del Antiguo Convento de San Agustín, cuando me encomendaron la Rehabilitación del Pabellón de Ingreso para un Centro socio-cultural. Hasta entonces sólo me había acercado ocasionalmente hasta la plaza del mismo nombre y había conocido únicamente la deteriorada fachada de la Iglesia y el Pabellón de Ingreso. Cuando penetré en el antiguo recinto conventual, percibí que realmente los únicos vestigios monumentales conservados eran el Pabellón y la Fachada de la Iglesia, tras los cuales se extendía un gran solar vacío, a excepción de los viejos pabellones militares de la calle Alonso V.

Paralelamente a la redacción del proyecto continuaron las excavaciones arqueológicas, fue una época fascinante. Aquel lugar se manifestó como un lugar “mágico”, por el que habían pasado las diferentes culturas y habitantes de la ciudad a lo largo de la historia; aparecieron restos íberos, con el resto de cimiento de una villa, romanos, con restos de pavimentos, musulmanes, con la impresionante necrópolis con todos los restos óseos de los cuerpos perfectamente conservados mirando hacia La Meca dentro del Pabellón, que se constituía como un gigantesco túmulo funerario donde penetraban los rayos del sol a través de sus ventanas, la civilización cristiana, con la construcción del monasterio por los Franciscanos, la ampliación de los Agustinos y por último las intervenciones militares después de la desamortización, hasta la construcción y destrucción llevada a cabo en el siglo XX de diversos Pabellones militares como cuartel de intendencia. Además aquel lugar guardaba la huella indeleble de la defensa de la ciudad en los Sitios de Zaragoza. Realmente la fuerza de aquel espacio residía en el lugar y en la memoria de todo lo que aquellos restos han significado a lo largo de la historia para la ciudad.

El estado de conservación del edificio era muy malo, para albergar el nuevo uso fue necesario su vaciado incluyendo la demolición de la fachada posterior, conservando únicamente las fachadas a la Plaza San Agustín y las de los testers. La rehabilitación recreó un nuevo orden estructural adaptado a la fachada existente a la Plaza San Agustín reformada en el S. XVII–XVIII creando una plaza única preciosa y desconocida. Necesitaba un medio de comunicación vertical y surgió la caja iluminada de resonancias históricas, eje del proyecto y guardián de la memoria mágica del lugar. Me interesaba el concepto de huella, señal, surco, marca, y el concepto de la historia como elemento envolvente, como mixtura y mestizaje de culturas. Quería una pieza tallada por la luz que albergara las funciones de recepción, comunicación vertical y distribución en el nuevo edificio, que a la vez fuera estructura y cerramiento, techo y suelo... el material elegido el hormigón moldeable, con el que se podía trabajar con huellas, marcas y trazos. En este punto llamé a Santiago Arranz que ya había trabajado conmigo en la Casa de los Morlanes, reinterpretando la fantástica iconografía que albergaba su fachada en la rehabilitación del edificio, con aquel inmenso vocabulario que surgió de allí y del trabajo actualizando materiales tradicionales como el zinc y el yeso. Allí ya Santiago dejó su huella en los vocabularios que traslucen los vidrios, en ventanas y huecos, en las puertas y el magnífico mural que preside el gran patio cubierto, corazón del edificio; ya utilizó el lenguaje de yuxtaponer el vocabulario en distintos lugares, huellas, tamaños y texturas componiendo un mural que a mi entender supone uno de los momentos creativos más iluminados... y desconocidos.

Con estos antecedentes Santiago Arranz realizó un trabajo con las huellas del lugar y la iconografía de la historia sobre la caja iluminada de resonancias históricas que le proponía; además volvíamos a trabajar con la manipulación y reinterpretación de materiales tradicionales, el hormigón trabajado como la tradición de la tracería mudéjar en los “planetas” que rematan la pieza al cielo como lucernario, el yeso de Albarraçín tallado en los antiguos muros, la reinterpretación de la tradición romana del mosaico en los suelos utilizando teselas de piedra de Calatorao embebidas en el hormigón, y la utilización del alabastro como tamiz de luz, hormigón traslúcido; retomando igualmente el trabajo con la yuxtaposición, la continuidad histórica y el mestizaje resultante, con los restos, las marcas, el grafismo... toda la materia prima que aquel lugar nos ofrecía y los materiales “naturales” que la tierra nos daba.

Posteriormente me encargué de las obras de la siguiente fase de Rehabilitación del antiguo Convento de San Agustín para albergar el Centro de Historia de Zaragoza. En esta zona los restos monumentales eran igualmente escasos: un muro de aparejo toledano, el ábside de Santa Mónica, la cripta, la fachada y la torre de la Iglesia de San Agustín. Pero seguía siendo un lugar mágico lleno de pequeñas huellas y marcas históricas de todas las culturas que ocuparon aquel recinto junto a la Huerva a las afueras de la ciudad.

En el Centro de Historia continué con el trabajo comenzado en el Pabellón de Ingreso. Aquí también la conservación de la fachada barroca de la Iglesia de San Agustín que había quedado como un único lienzo conformando el telón y fondo de la plaza, está en el origen de la estructura del proyecto. El cuerpo de la fachada que articula la torre con el cuerpo simétrico que da acceso a la nave genera el que denominé lienzo de la historia, aquí la caja tallada del Pabellón de Ingreso se convierte en muro generador que una vez más es elemento estructural, límite entre la luz y la oscuridad, los pasos y las salas, el camino y la estancia. De nuevo el hormigón vuelve a ser el material elegido para el lienzo de la historia, donde en un formato de grandes dimensiones se extiende desde el atrio hasta la cripta por un lado, desde el ábside hasta la torre por el otro. En este inmenso lienzo Santiago Arranz volvió a desplegar y ampliar su vocabulario histórico e iconográfico de las cuatro culturas, de nuevo el hilo de la historia se despliega en una sinfonía entremezclada de diferentes escalas, texturas, espesores y tonos, en el esgrafiado con el que trabajamos el hormigón, a modo de partitura, donde los elementos vegetales, animales y antropomorfos conviven en distintos planos con la continua referencia histórica a este lugar mágico que es San Agustín. La caja del Pabellón de Ingreso está en el origen del atrio, que ha perdido cuatro de sus lados (las cuatro culturas), para transformar en los cuatro símbolos que jalonan verticalmente el atrio a modo de gigantesco torreón que tamiza la luz, convertida ya en icono del Centro de Historia de Zaragoza; de nuevo la tradición mudéjar se asoma al lucernario trabajando el hormigón como los alarifes trabajaron el yeso en el reino nazarí, en los óculos que rematan el atrio. Desde el atrio vertical, y como contrapunto, se extiende el lienzo de la historia atravesando todo el Centro de Historia. Aquí no sólo trabajamos con marcas, trazos, huellas y texturas sino también con vacíos que forman huecos, pasos...

El muro es el límite entre el paso y las salas, la luz y la oscuridad, queda bañado por el gran fanal de hormigón y alabastro, o alabastro y madera que conforma la fachada que es frontera con el caserío edificado que da lugar al Barrio de San Agustín, como un gran lienzo de luz que crea un ambiente mágico, otra vez, el gran lienzo de la historia, el gran muro, muro que se atraviesa para acceder a las distintas salas expositivas, eliminando las puertas para recuperar, otra vez, la tradición de los pasos y muros nazaríes, el muro se atraviesa de la luz a la oscuridad, adquiere espesor, compresión, nos prepara para adentrarnos en la máquina del tiempo, en el “país de las maravillas” (según los contenidos que introduzcan). Aquí de nuevo utilicé el hormigón, el alabastro, la madera, la piedra. El yeso de Albarracín reviste todos los elementos originales del conjunto (cripta, torre y fachada) en un contrapunto o marca de lo viejo sobre lo nuevo, la historia pasada y la historia del futuro. También, como en la historia, existen discontinuidades en la percepción; los mosaicos del atrio, vuelven a la cripta, para luego transformarse en gigantescas teselas talladas en la recreación del espacio del claustro renacentista, teselas formadas por trozos, rastros de la iconografía del lienzo de la historia, huellas que recreando la tradición de los óculos y figuras que se incorporan a algunas fachadas de antiguos edificios de la ciudad, se traban con la delicadeza del contraste entre el pulido y el tallado de la piedra, entre la piedra y el alabastro en un juego de texturas plástico y contemporáneo.

Y una vez más en el lienzo del proyecto reinterpretemos esta vez lo que pudo ser un resto del claustro agustino, buscando el ritmo, la proyección, el límite, en un gran lienzo perforado que deja entrever otra vez el pasado con los restos de algunos cimientos que dejaron a la luz las excavaciones arqueológicas, y el futuro de la última fase en la rehabilitación del Convento de San Agustín, ... las pinturas barrocas, los pabellones militares, el límite de Alonso V, el lado incompleto de los claustros franciscano y agustino... una sala de exposiciones, una sala de conciertos, un escenario fijo, talleres, salas, aulas... ideas seguro que no faltan para buscar usos, y así se cerrará el círculo de la historia en este lugar mágico... inacabado... todavía... aquí estamos.

Zaragoza, mayo de 2004

José María Ruiz de Temiño Bueno

Arquitecto

Santiago Arranz

San Agustín, 1998-2003

Memoria del proyecto

En 1998 fui invitado por los Servicios Municipales de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza a colaborar artísticamente en el Proyecto San Agustín.

En un primer momento en la Biblioteca Municipal María Moliner (1998-2000) y posteriormente en el Centro de Historia de Zaragoza (2000-2003). Para el arquitecto encargado del proyecto, J. M. Ruiz de Temiño, la coherencia en el lenguaje entre los dos espacios era fundamental ya que se pretendía lograr una perfecta unidad arte-arquitectura en todo el conjunto.

Como artista, mi colaboración en este proyecto no sólo tiene un valor estético, sino también teórico. No se resume sólo en proporcionar diseños arquitectónicos, sino que con mi visión he tratado de aportar una nueva percepción de la realidad estética a construir, recuperando el pasado desde el presente y no desde el propio pasado irreal, interesándome más por la dimensión social del espacio público que por la contemplación de mi trabajo privado.

La primera visión que tuve del antiguo Convento de San Agustín fue a partir de la lectura de *Visión histórica del Convento de San Agustín de Zaragoza y del barrio de su nombre*, de Andrés Álvarez Gracia, lo que demuestra que la literatura es la primera restauración de cualquier monumento olvidado, revelándonos imprescindible para conocer lugares prácticamente inexistentes. De este libro destacaría dos ideas que me resultaron especialmente interesantes: la importancia histórica y artística del lugar y la mentalidad creadora de los Agustinos.

La importancia histórico/artística del lugar

Casi ocho siglos de historia irán reuniendo en este espacio los diversos estilos arquitectónicos y manifestaciones culturales propias de cada época: canales de agua, pavimentos y restos de estucos de época romana, necrópolis musulmana, convento franciscano (refectorio y

graffitis), muralla medieval, convento agustino (claustro gótico –Ss. XIII, XIV, XV–, claustro renacentista –S. XVI–, carnerario o cementerio de frailes), pinturas barrocas del S. XVIII en el claustro y sitio de referencia histórica durante la Guerra de la Independencia, hasta que en 1808 quedará arrasado por las tropas francesas.

En 1835 pasó a formar parte de los bienes del Estado (desamortización de Mendizábal), después se le dará uso de cuartel, hasta que a partir de 1978 pasará a ser propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza.

La mentalidad creadora de los Agustinos...

...Que prefirieron la ciudad, entendiéndola como el lugar donde se escribe la Historia, frente a la vida contemplativa en el campo.

Crearon una obra grande y suntuosa donde no faltaron molduras de yeso, ladrillos aplantillados, pinturas murales rococó, cerámica y vajillas con el anagrama agustino de Muel, refinados trabajos de aljecería, y, a partir del S. XVIII, azulejos y cerámica de Italia en suelos y paredes y esgrafiados blancos sobre fondos rojos en la cripta... Una mentalidad creadora que aprovechaba los afanes humanistas y renovadores de la Contrarreforma al calor del bienestar económico conseguido en el S. XVI.





Dibujo reproducido en el libro
*Visión histórica del convento
 de San Agustín de Zaragoza
 y del barrio de su nombre,*
 Andrés Álvarez Gracia

4.- *Ejemplo de relación
 formas/culturas*
*Graffiti de monje hallado
 en el refectorio del antiguo
 convento de San Agustín*

Un nuevo proyecto artístico para San Agustín

Este nuevo proyecto se inscribe en la idea agustiniana de “Ciudad en el mundo”, entendiendo San Agustín como un microcosmos donde se escribe en definitiva la Historia de Zaragoza.

La idea central de este proyecto es contar la historia a través de sus formas estéticas, no como lo haría un historiador, sino como un artista de hoy que quiere renovarse en su diálogo con el pasado.

El origen de este proyecto es la creación de un vocabulario formal original de 63 símbolos^(p. 18) que se inspiran en las diferentes culturas que han habitado nuestro territorio, incluyendo aquellas que podríamos considerar de influencia –griega, etrusca y fenicia– y que a través del comercio Aragón-Ampurias serán imitadas posteriormente en Aragón.

Atendiendo a los rasgos estilísticos resultantes de su plástica precisa, establezco las siguientes relaciones entre formas y culturas:

Íbera / celtíbera

Romana (griega / etrusca)

Mudéjar

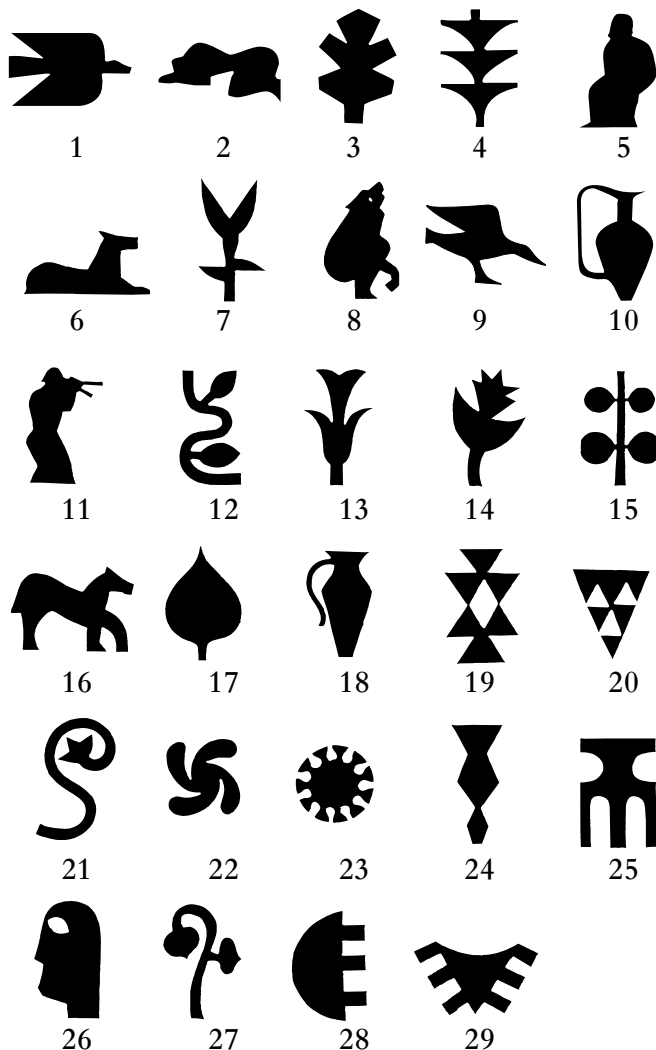
Gótica (cristiana / judía)

El objetivo de este proyecto artístico es hacer convivir a todas estas culturas en un único relato visual alejado de cualquier ambición narrativa. Al suprimir la narración, no hay dominio ni manipulación, y dejamos que sean la interrelación y la polivalencia de estos símbolos y de sus culturas las que nos hablen, dando sentido y valor a estos muros.

Estos símbolos de estética precisa, encierran en su dualidad de figuras mutantes, entre lo real y lo abstracto, la posibilidad de ser entendidos en uno o varios sentidos, según tengamos de ellos una visión aislada, formen parte del tejido del muro o aparezcan fragmentados. Y es en este juego polivalente de los símbolos, tanto en los ya existentes como en los reinventados –muchos de los cuales a partir de adornos y fragmentos cerámicos–, pertenecientes a todas las culturas citadas, donde debemos inscribir este trabajo con los vocabularios.

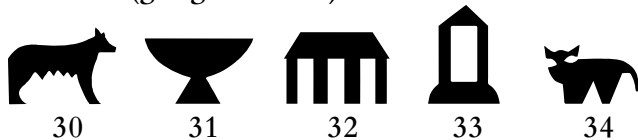
Leyenda de los símbolos utilizados en San Agustín

Íbero/celbíbero N°s 1/29

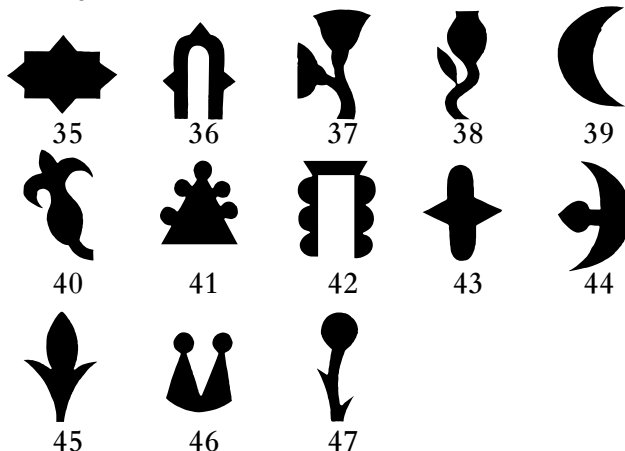


- 1.- Paloma en vuelo.
- 2.- Enemigo caído.
- 3.- Representación geométrica de árbol (árbol de la vida).
- 4.- Representación geométrica de árbol (árbol de la vida).
- 5.- Figura sedente.
- 6.- Figura de animal idealizado (perro).
- 7.- Motivo vegetal estilizado.
- 8.- Figura de animal idealizado.
- 9.- Ánade.
- 10.- Cerámica íbera/celbíbera (anforisco).
- 11.- Flautista.
- 12.- Motivo vegetal (rama con hojas).
- 13.- Motivo vegetal (flor de loto).
- 14.- Motivo vegetal (flor)
- 15.- Motivo vegetal (rama con hojas).
- 16.- Figura de animal idealizado (caballo).
- 17.- Motivo vegetal (hoja de tilo).
- 18.- Cerámica íbera/celbíbera (vasija).
- 19.- Motivo decorativo. (Cretas).
- 20.- Motivo decorativo (Cretas en "quema perfumes").
- 21.- Motivo vegetal (ornamento).
- 22.- Representación del Sol y de la vida, uno de los símbolos más antiguos de la humanidad.
- 23.- Disco solar (ornamento).
- 24.- Motivo geométrico (ornamento).
- 25.- Motivo geométrico (ornamento: broche de cinturón).
- 26.- Cabeza de guerrero.
- 27.- Motivo vegetal (cerámica).
- 28.- Motivo geométrico (ornamento).
- 29.- Motivo geométrico (ornamento).

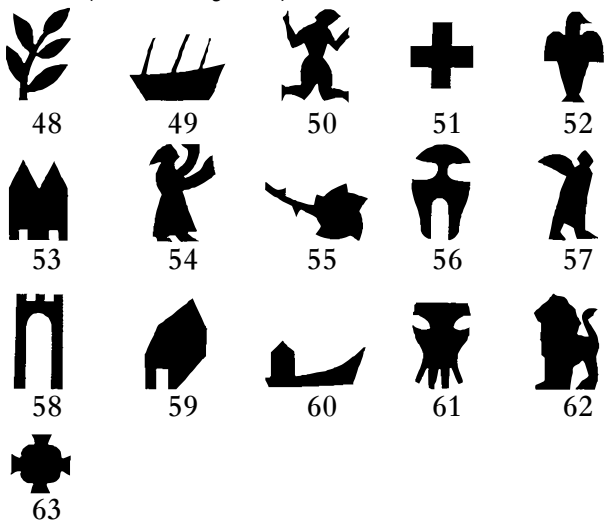
Romano (griego/etrusco) N°s 30-34



Mudéjar N°s 35-47



Gótico (cristiano/judío) N°s 48-63



Romano (griego/etrusco)

- 30.- Loba etrusca
(símbolo de la fundación de Roma).
- 31.- Vaso griego (símbolo
del comercio Aragón-Ampurias).
- 32.- Pórtico romano (mercado).
- 33.- Templo o templete romano.
- 34.- Animal idealizado (gato).

Mudéjar

- 35.- Motivo geométrico (estrella de 8 picos).
- 36.- Motivo geométrico (arco).
- 37.- Motivo vegetal (flores=fecundidad).
- 38.- Motivo vegetal (loto=fecundidad).
- 39.- Media luna árabe.
- 40.- Motivo vegetal (flor=fecundidad).
- 41.- Motivo geométrico
(elemento arquitectónico).
- 42.- Motivo geométrico
(elemento arquitectónico).
- 43.- Motivo geométrico (estrella).
- 44.- Motivo geométrico
(medialuna con corazón).
- 45.- Motivo vegetal (fecundidad).
- 46.- Motivo geométrico (signo caligráfico).
- 47.- Motivo vegetal (signo caligráfico).

Gótico (cristiano/judío)

- 48.- Motivo vegetal
(olivo=símbolo de la paz).
- 49.- Nave (Arca de Noé).
- 50.- Figura de ángel.
- 51.- Cruz cristiana
(símbolo de la cristiandad).
- 52.- Águila gótica.
- 53.- Motivo arquitectónico
(doble ventana gótica).
- 54.- Monje franciscano
(aparecido en un graffiti
del refectorio primitivo del convento).
- 55.- Rosa (símbolo de los agustinos,
representa la búsqueda del paraíso).
- 56.- Máscara de la muerte.
- 57.- Figura de ángel.
- 58.- Motivo arquitectónico
(torre de defensa).
- 59.- Motivo arquitectónico (sinagoga judía).
- 60.- Molino flotante en el Ebro
(símbolo del comercio fluvial).
- 61.- Calavera (enterramiento).
- 62.- Figura de león (alusión a Zaragoza).
- 63.- Cruz militante cristiana.

5.- Nueva sede de Urbanismo
Zaragoza, 1992
Cúpulas, 3,5 m Ø



6.- Escuela de Restauración
"Capuchinas"
Huesca, 1994
Ventanas



7.- Casa de los Morlanes
Zaragoza, 1995
Mural en patio
de entrada,
2,80 x 12,5 m



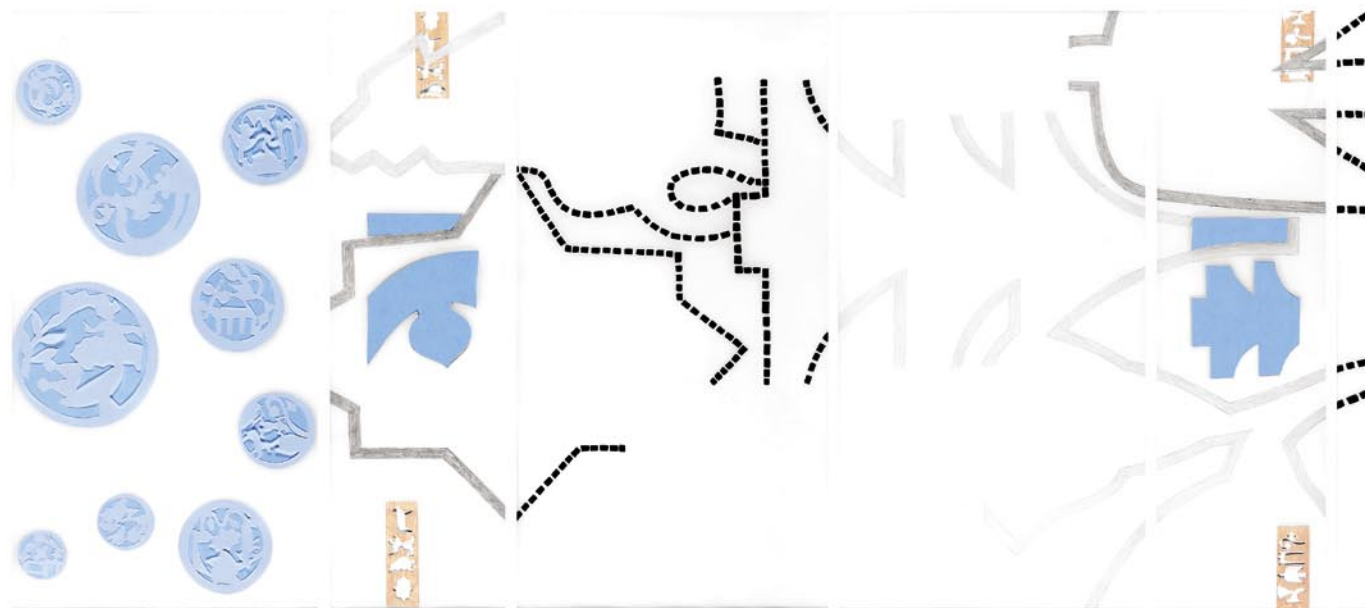
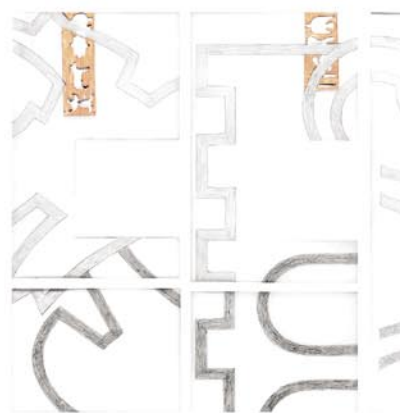
Este sistema, a partir de vocabularios formales, tiene su antecedente en el diseño de las letras mayores para el *Diccionario del surrealismo* de Gérard de Cortanze que realicé en París en 1990. Después de este abecedario, la decisión de incorporar vocabularios a todos mis proyectos va a caracterizar mi producción artística.

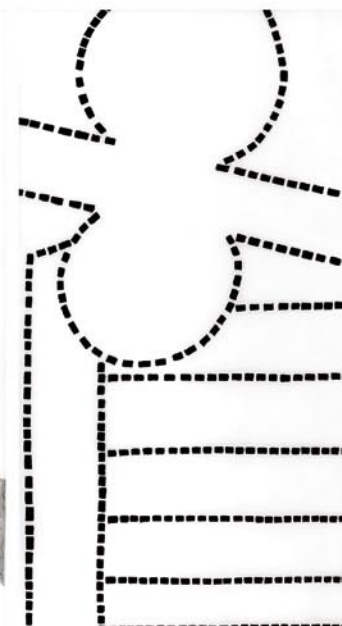
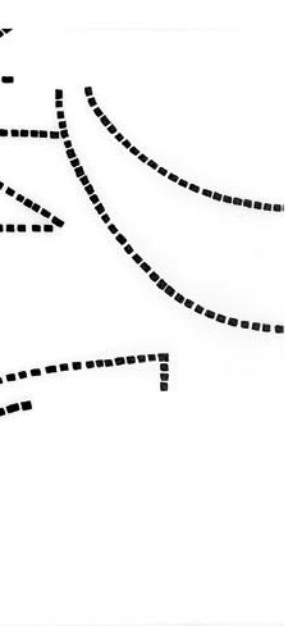
En un primer momento, estos vocabularios los utilizo exclusivamente como pintor, es decir como un sistema de representación pictórica, desde el que plantear exposiciones como: *Letras –DPH*, Huesca (1991), a partir del abecedario surrealista— o *Cúpulas*^(p. 20) —Edificio “El Cubo”, Zaragoza (1992), pintura de dos cúpulas para la nueva sede de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza—.

El año 1994 vino marcado por una novedad fundamental en mi evolución como artista: la incorporación de uno de estos vocabularios específicos a la arquitectura. Mi encuentro con el arquitecto Antonio Sanmartín, conocedor de mis anteriores proyectos pictóricos, va a ser definitivo, pues decide incorporar uno de estos vocabularios en su proyecto *Capuchinas*^(p. 20) —actual Escuela de Restauración de Huesca— como un “material en bruto” que se representa en el espacio arquitectónico formando parte de él, ampliando las posibilidades de estos vocabularios en arquitectura.

Otros proyectos como la pintura mural^(p. 20) (1995) situada en el patio de la Casa de Los Morlanes, el diseño de las ventanas interiores y las puertas de acceso principal al edificio, y el más reciente de San Agustín (1998), ambos proyectos del arquitecto José María Ruiz de Temiño, tienen también su origen en sendos vocabularios específicos. En este último de San Agustín, no sólo no se han aplicado en su estado original, sino que los vocabularios se han manipulado hasta alcanzar una complejidad inédita, rasgo que singulariza este proyecto frente al de Capuchinas.







8.- Biblioteca María Moliner

Desarrollo del dibujo
definitivo para suelos,
paredes y techos

1998-2000

Lápiz, rotulador y cartulina/
papel vegetal

254 x 163 cm

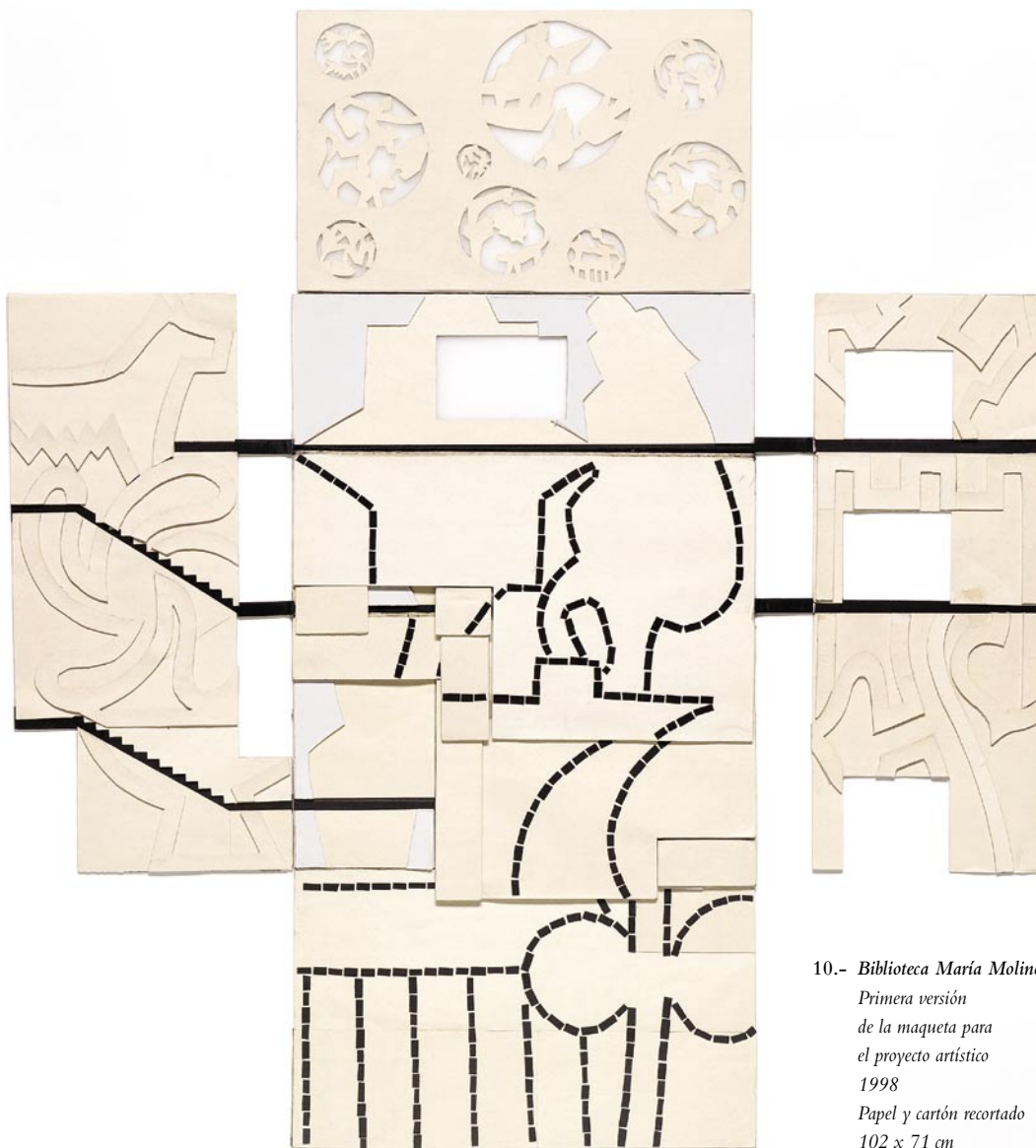
Biblioteca Municipal María Moliner (1998-2000)

9.- *Maqueta*
Realizada por
Eduardo Guallar



Aunque no forma parte del Centro de Historia de Zaragoza, la Biblioteca Municipal María Moliner está dentro del conjunto remodelado del antiguo convento de San Agustín, al que pertenecía. Es importante visitarla para comprender el *origen de mi trabajo artístico*, pues *es aquí donde se ensayan por primera vez* muchos de los planteamientos formales y conceptuales que posteriormente se repetirán en el Centro de Historia.

Más allá de las apariencias, todo el proyecto de San Agustín –e insisto, comprende la Biblioteca y el Centro de Historia– anima una

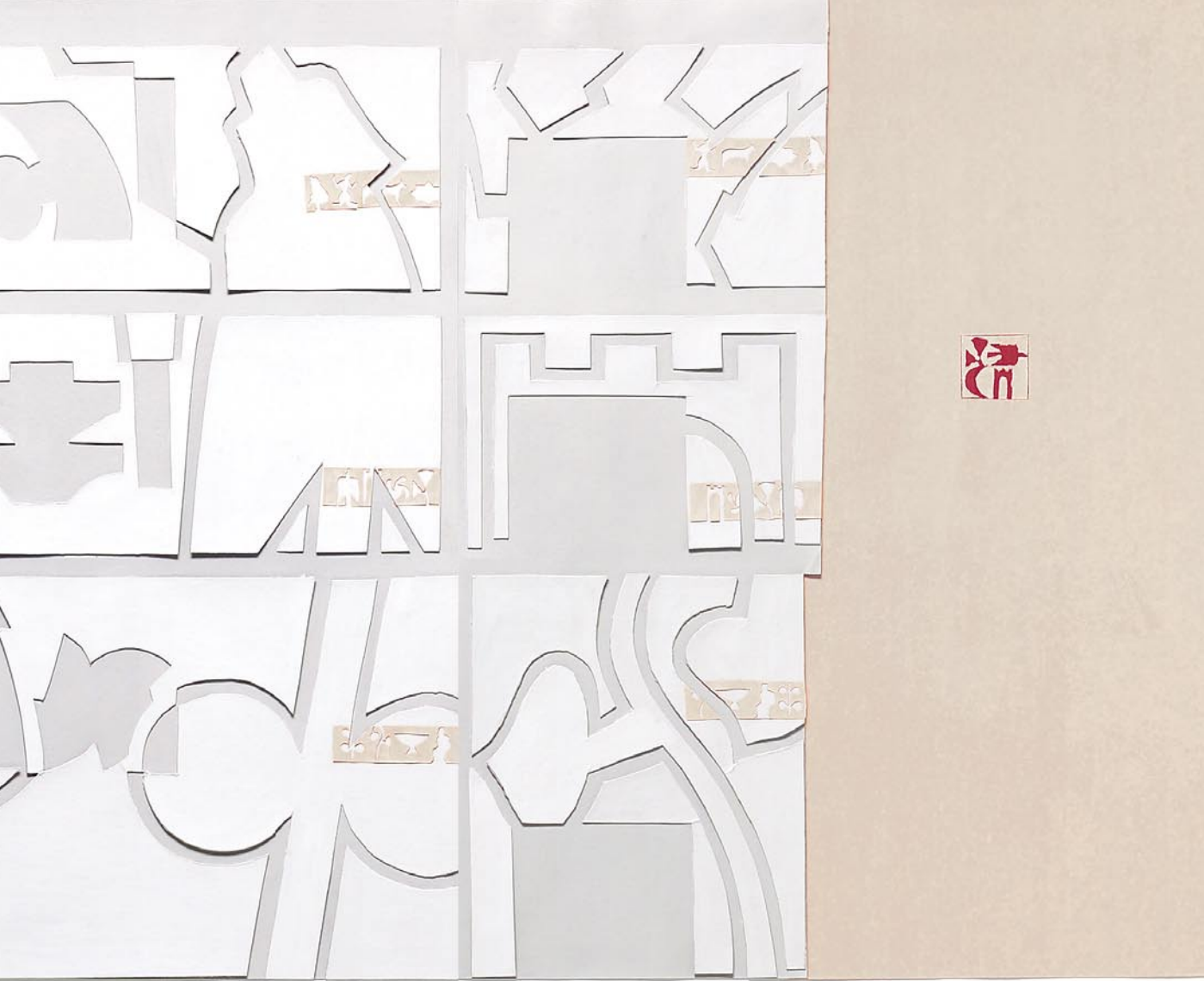


10.- *Biblioteca María Moliner*
 Primera versión
 de la maqueta para
 el proyecto artístico
 1998
 Papel y cartón recortado
 102 x 71 cm

ambición intelectual: la de explicar 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 ésta, hay un *tiempo circular* en los óculos o planetas de la última planta, debajo de los cuales nos refugiamos, y hay para terminar un *tiempo lineal* que encadena acontecimientos como formas en un discurso infinito y que se desarrolla principalmente en el Centro de Historia.



11.- *Biblioteca María Moliner*
 Maqueta definitiva,
 alzados con dibujos,
 ventanas, cenefas y relieves
 en yeso de Albarracín
 1998-2000
 71 x 189 cm



12.- *Biblioteca María Moliner*
Proceso de desencofrado
de los muros





13.- Biblioteca María Moliner
Ejemplo de interacción
suelo-muro en planta 2ª



14.- Biblioteca María Moliner
Suelo planta baja con teselas
en piedra de Calatorao
Piezas de 10 x 10 cm
y 10 x 20 cm
Dimensiones totales suelo:
10,7 x 5,94 m

Entrando en la Biblioteca por la puerta principal, desde el subsuelo donde apareció una **necrópolis musulmana**, hasta la *última planta donde se sitúan los óculos*, se desarrolla un **dibujo en vertical**^(p. 22), ascendiendo en su discurrir como el **agua** —elemento importante en el antiguo convento— que fluye de una planta a la otra, encadenando formas pertenecientes a todas las culturas que han poblado San Agustín. Este dibujo, *en los suelos*^(p. 28) *adquiere forma de mosaico*, realizado con **teselas negras**, mientras que *en las paredes y techos*^(p. 29) es un **huecorrelieve grabado en el hormigón** que reaparece en la planta superior y así hasta la última, donde están los **nueve óculos**^(p. 34) que se corresponden con los **nueve planetas**^(p. 32) y que tienen significados diversos y poéticos: así la **Tierra** representa la *mutación*, **Urano** la *originalidad*, **Plutón** la *muerte*, **Marte** la *fuerza*, **Júpiter** el *optimismo*, **Mercurio** la *comunicación*, **Venus** el *placer*, **Saturno** la *creatividad* y **Neptuno** el *caos*. En su concepto de *tiempo circular*, encierran la *eternidad*, y guardan en su diámetro una proporción con la realidad, desde el mayor Júpiter al menor Plutón.

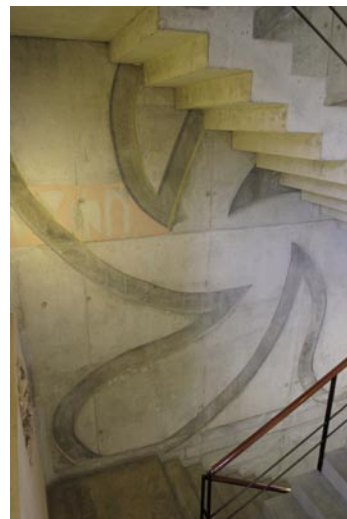
Las tres **ventanas en hierro**^(p. 38) que *forman un todo con la puerta* y que dan al claustro antiguo, también participan de la idea de **fragmentación**, siendo el resultado formal del cruce de dos o tres formas en la trayectoria ascendente de este dibujo grabado en el muro. Tienen un **aspecto abstracto e inmaterial** y son **abocinadas**. El uso del **alabastro** y de la **luz** le ha conferido gran **levedad** a su pesada geometría.



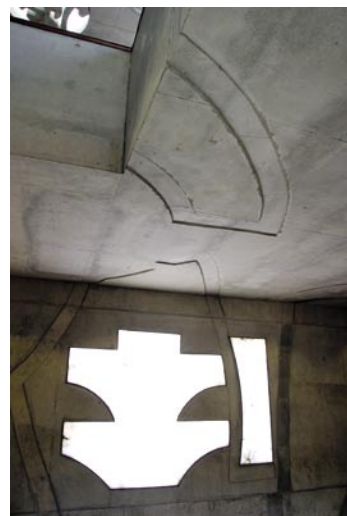
Los **muros laterales** están resueltos a modo de *relieves epigráficos*, alusivos a los trabajos de *aljejería*, tan importantes en el Aragón mudéjar. Los relieves se distribuyen en **tres niveles**, recordando todas las culturas y acontecimientos que se han sucedido en nuestro territorio histórico; así por ejemplo, en el **muro lateral izquierdo**^(p. 29), de abajo arriba encontramos una **cerámica** referente a *Grecia*, una **cruz íbera/celtíbera** en el segundo nivel y un fragmento de la **loba capitolina romana** en el tercer nivel.

En el **muro lateral derecho**^(p. 37) —donde se sitúan los ascensores— encontramos de abajo arriba un **motivo vegetal** propio de la *azulejería mudéjar*, una **torre de defensa** —alusiva a la heroica *lucha* que desde este lugar se libró frente al invasor durante la *Guerra de la Independencia*— y una **figura de ángel** del repertorio escultórico *medieval cristiano* que nos situaría de nuevo en el Convento de San Agustín como lugar de fe.

Son **intervenciones directas** en esta caja de referencias los **cuatro relieves**^(p. 8 / p. 34 / cubierta) realizados en **yeso de Albarracín** y distribuidos en el muro del mismo material, las **cenefas pintadas**^(p. 6 / p. 37) con **yeso de Albarracín** sobre los muros grises de hormigón y los **dibujos de los tres suelos** realizados con **teselas negras en piedra de Calatorao**.



15.- Biblioteca María Moliner
Muro lateral
con cenefa pintada



16.- Biblioteca María Moliner
Ejemplo de interacción
ventana, muro y techo
en planta 2ª



17.- Centro de Historia
*Montaje de los óculos
para encofrado*



18.- *Biblioteca María Moliner*
 Estudio para nueve óculos
 –planetas– en techo última planta
 1998-2000
 Cartón recortado y pintado
 67 x 67 cm



19.- *Biblioteca María Moliner*
 Detalle de planeta –Urano–
 Hormigón
 160 cm Ø







20.- Biblioteca María Moliner

*Nueve planetas en techo,
planta 3ª, vista parcial
Hormigón
Varias dimensiones:
de 60 cm Ø a 240 cm Ø*



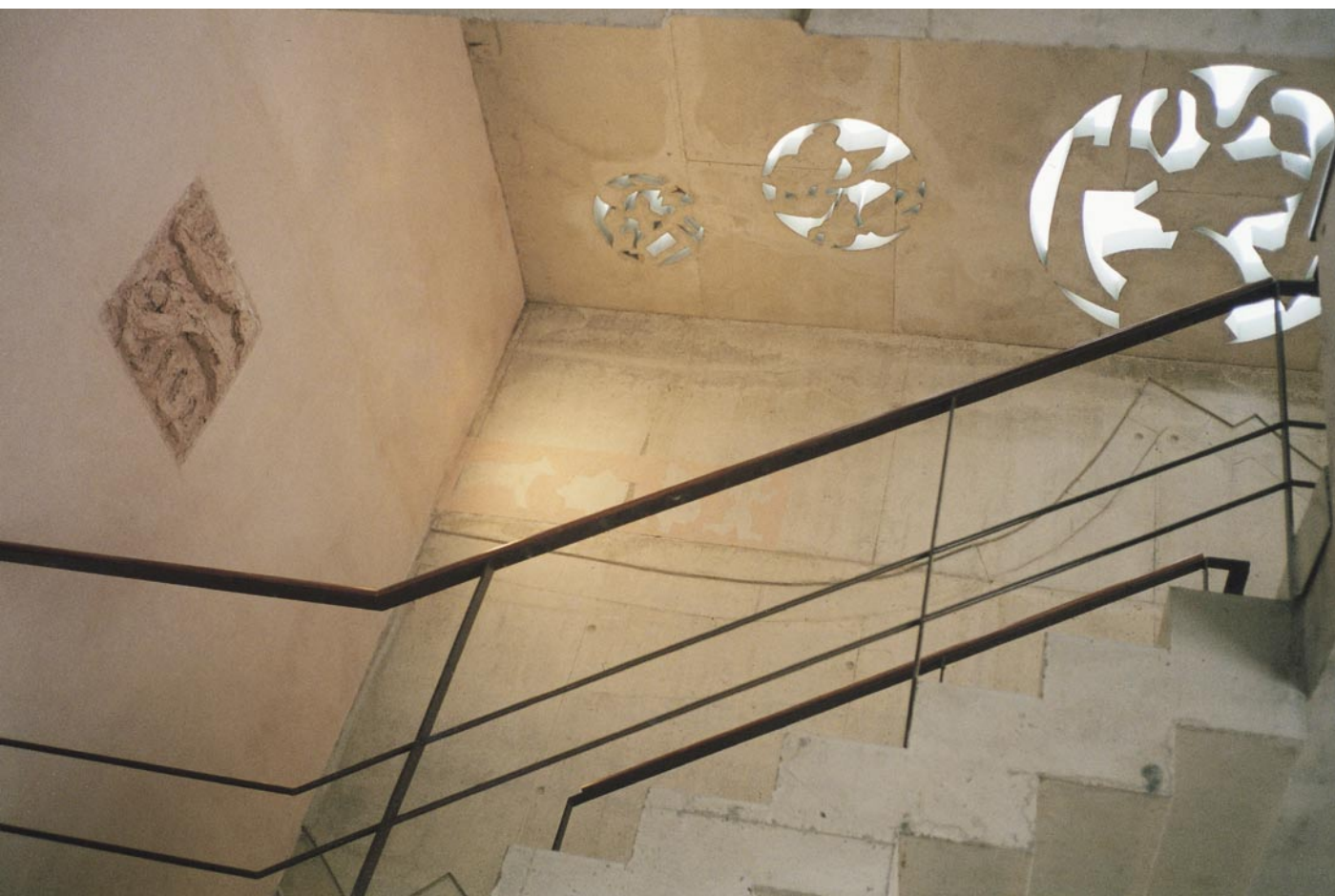
21.- Biblioteca María Moliner

*Relieve integrado en muro,
planta 3ª
Yeso de Albarracín
70 x 70 cm*

Fotografía págs. 32 y 33

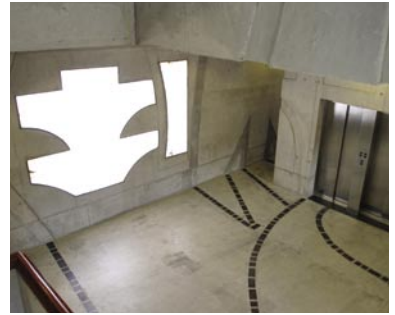
22.- Biblioteca María Moliner

*Maqueta definitiva de los planetas
—ubicación a escala—
1998-2000
Cartón pluma recortado
89,5 x 141 cm*



23.- Biblioteca María Moliner
Vista parcial
de los planetas y relieve





25.- *Biblioteca María Moliner*
Vista parcial, planta 2ª



Fotografía página anterior
24.- *Biblioteca María Moliner*
Vista interior ventana, planta 2ª
Hierro y alabastro
200 x 300 cm

26.- *Biblioteca María Moliner*
Cenefa pintada
sobre muro de hormigón,
planta 3ª
50 x 150 cm

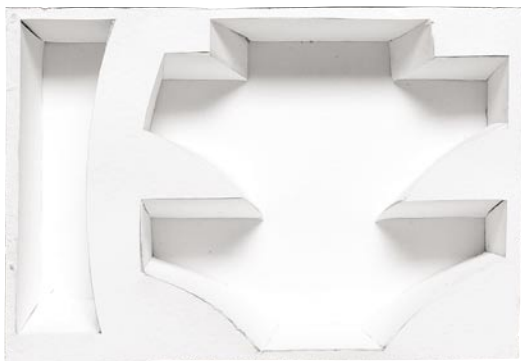


27.- Biblioteca María Moliner
Ventanas y puerta
fachada en patio interior

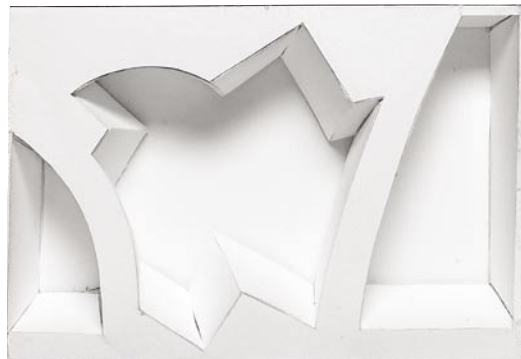


Fotografía derecha

28.- Biblioteca María Moliner
Fachada patio interior
Estudio definitivo para
“ventanas del saber”
1998-2000
Papel recortado y pegado,
106 x 100 cm



29.- Biblioteca María Moliner
Preparación del encofrado
Primera ventana y puerta





30.- *Biblioteca María Moliner*
Vista exterior ventana,
3ª planta
Hierro y alabastro
200 x 300 cm

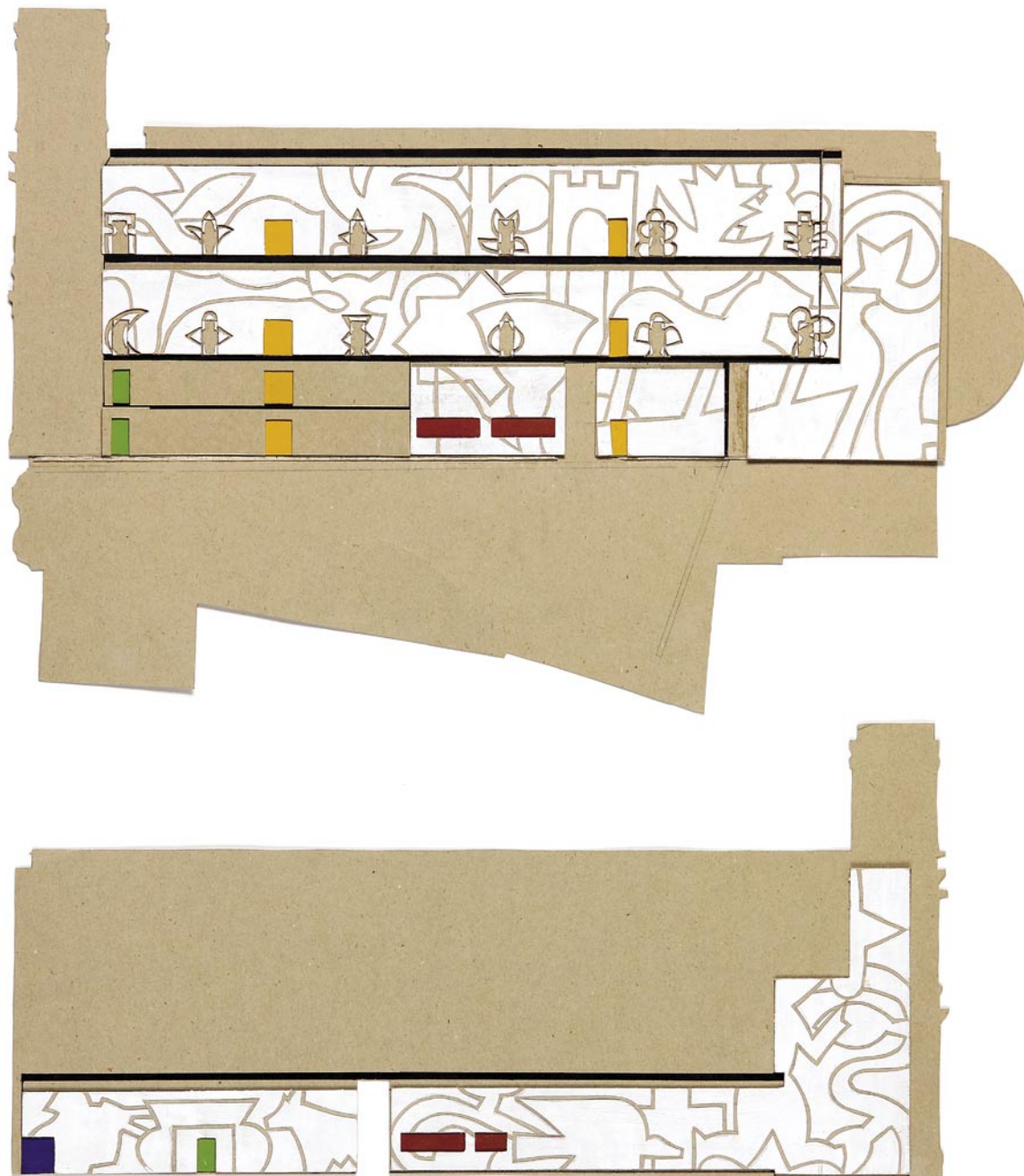
31.- Centro de Historia

Primera versión de la maqueta para
el proyecto artístico

2000

Cartón recortado y pintado

102 x 71 cm



Centro de Historia de Zaragoza (2000-2003)

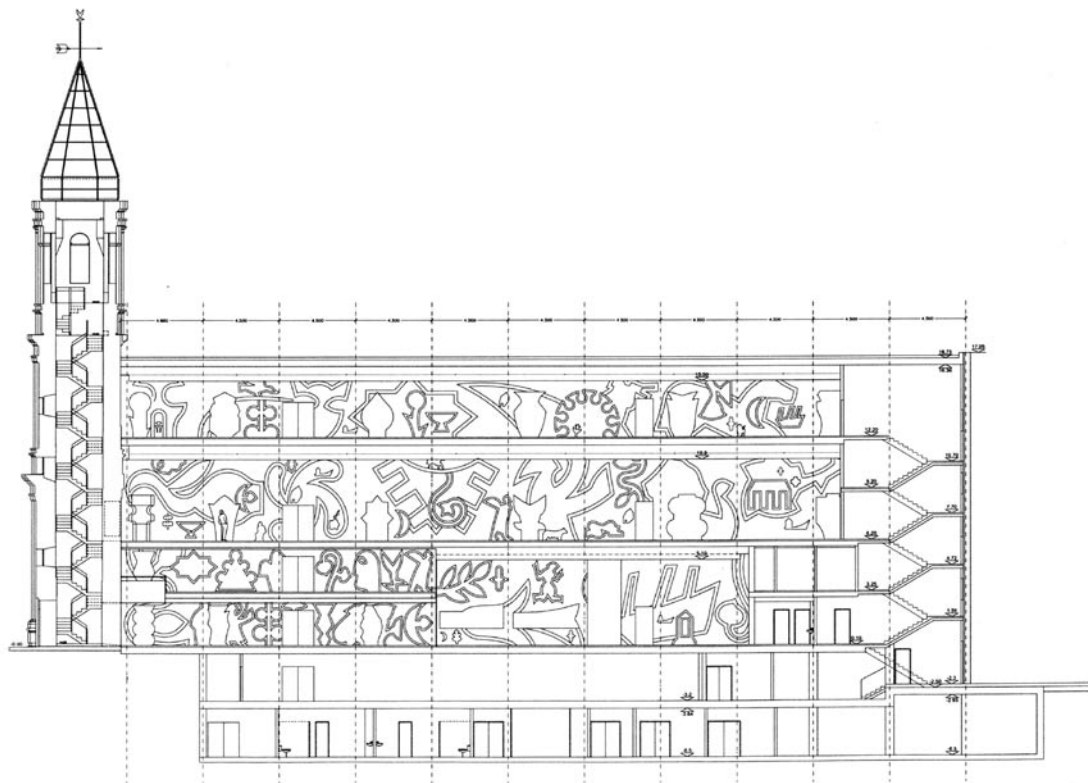
El **patio de entrada** al Centro de Historia repite los **mismos planteamientos formales** que la Biblioteca, pero **sin interrupciones**. No hay plantas que fragmenten el espacio, sino un **vacío luminoso** que nos facilita la lectura global de todos los elementos plásticos que intervienen y que son los mismos que en la Biblioteca: **un suelo teselado**^(p. 48) por donde ahora deambula la sombra de un monje franciscano, **formas de todas las culturas encadenadas y encofradas desde el suelo hasta los óculos en el muro de hormigón gris**^(p. 50), **tres celosías**^(p. 61) como los *planetas*, ahora a distancia celeste, y **cuatro ventanas**^(p. 60) de estructura simple que pronto identificamos con las *cuatro culturas*: el *vaso íbero/celtíbero*, el *templo romano*, la *estrella mudéjar* y la *cruz cristiana*, dispuestas a modo de *columna historiada cronológicamente*. Desde el exterior estas ventanas son prácticamente imperceptibles de día por coincidir en su cromatismo el alabastro que sirve de cierre con la piedra de la fachada.

En cuanto al **concepto**, si el proceso expansivo del convento de San Agustín había consistido en una yuxtaposición de construcciones a lo largo del tiempo, este proyecto plantea una **yuxtaposición de formas a lo largo del espacio**, pero ofreciendo una **visión no de fragmentación sino de continuidad**. La historia entendida a través de sus formas como un tejido rico y diverso, una **caligrafía elocuente de líneas grabadas en esa piel de hormigón**.

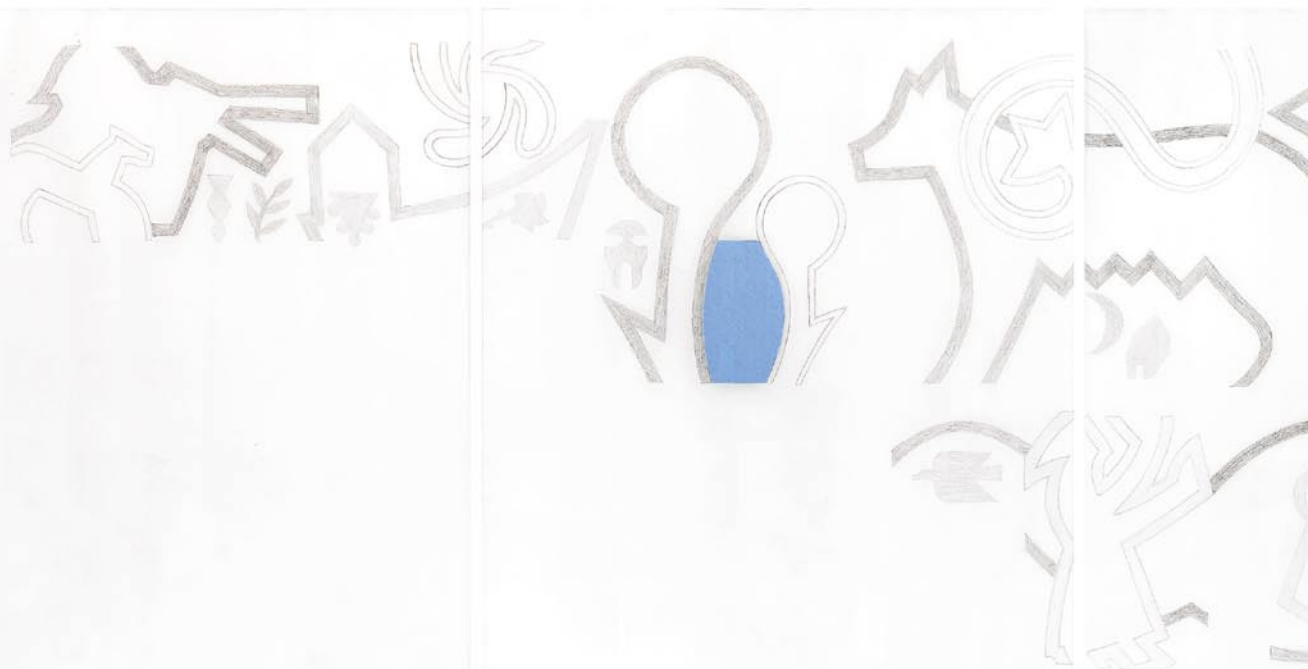
En los **encofrados**^(p. 44 / p. 52) hay **novedades formales** que se plasman principalmente en el tratamiento de los monumentales muros de más de 40 metros lineales desarrollados en las tres plantas del edificio, como la **agregación de figuras a diferentes escalas** y el **empleo de dos anchos de línea** de 20 y 10 cm para el dibujo, lo que les confiere una *ilusión perspectiva* y una mayor plasticidad, según utilizemos en los encofrados del dibujo materiales que absorban o repelan en mayor o menor grado la humedad durante el fraguado del hormigón.



32.- Centro de Historia
Primer estudio alzado
con dibujos para relieves
en muros de hormigón
2000-2003
Lápiz/vegetal
102 x 71 cm



33.- Centro de Historia
Alzado con dibujos
para relieves y accesos

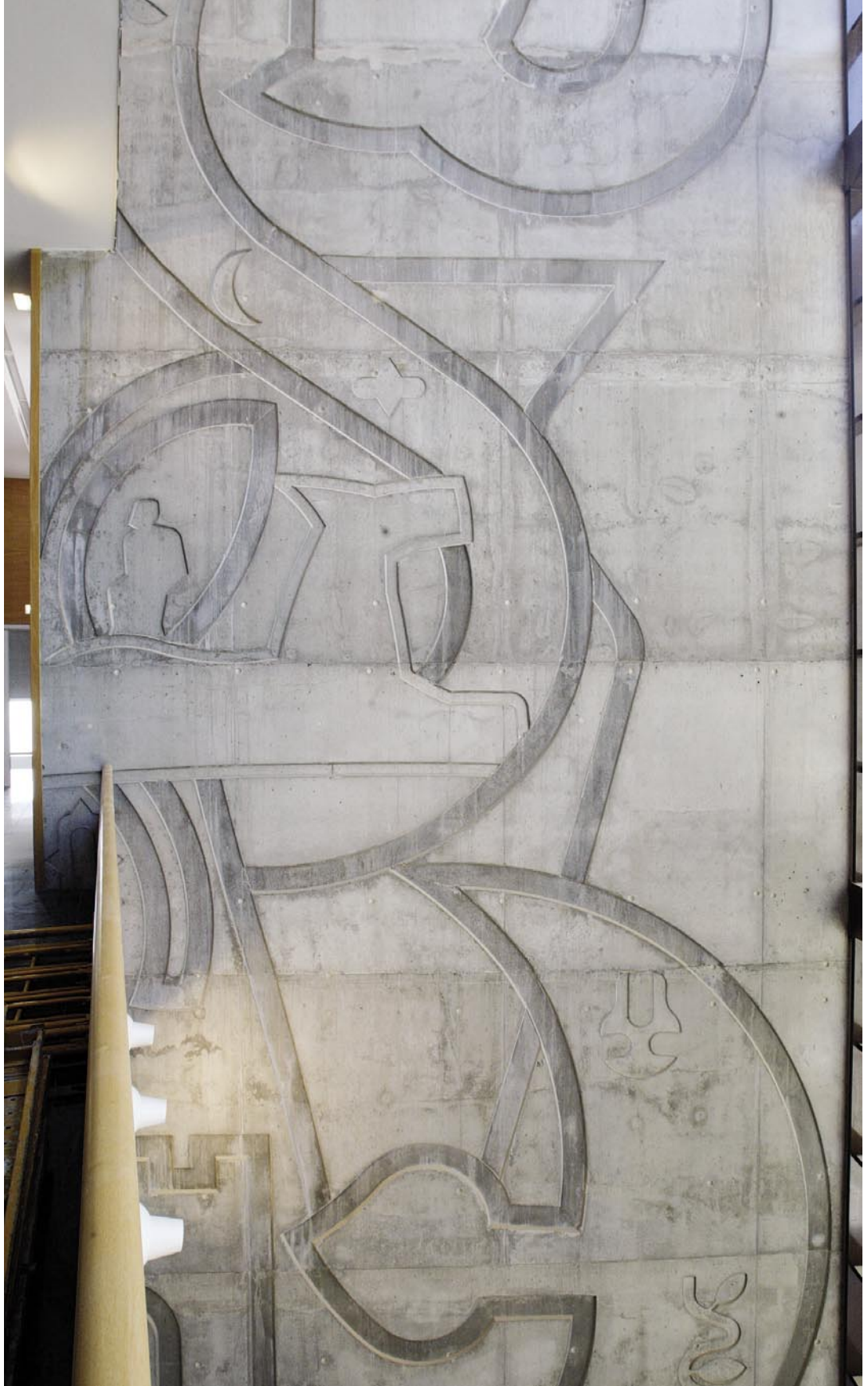


34.- *Centro de Historia*

*Dibujo definitivo para relieves
y accesos desde cafetería a
vestíbulo interior por ascensor
panorámico en planta baja,
sótano y suelo de la cripta*
2000-2003

Lápiz y cartulina/vegetal
141 x 227 cm





Otra novedad son los *huecos abiertos en los muros* que dan origen a los **siete mostradores**^(p. 53) que participan en su forma de la trayectoria de estas líneas grabadas. Todos ellos diferentes, incluso en su tamaño.

Los **doce pasos o accesos a las salas**^(p. 57 / p. 58) del museo son **símbolos exentos** del repertorio vocabulario, **umbrales por los que atravesamos la Historia** para interpretarla. En ningún caso condicionan por su forma el contenido de las salas que vamos a visitar, bien al contrario, **este material vocabulario que construye** a veces tiene un **uso funcional**, por lo que seleccioné para los accesos aquéllas formas que por su aspecto se adecuaban mejor al tránsito de personas, evitando y corrigiendo ángulos incómodos o peligrosos, lo que me lleva a considerar que *todo trabajo artístico hay que verlo aparte, como un espacio cultural en sí mismo* y por tanto no manipulable por los espacios expositivos. Fuera del ámbito del museo existen además otros **cinco accesos**^(p. 58) similares: uno en la cafetería y cuatro en la zona de oficinas.

Hay **otras intervenciones** más discretas realizadas en las losas de piedra de Alfajarín en el **muro exterior que da al claustro: dieciocho losas grabadas**^(p. 63) con fragmentos de formas a modo de *esgrafiados*. En la **retícula ajardinada**, allí donde existió el antiguo claustro renacentista, observamos **catorce losas de hormigón**^(p. 69) con *huecorrelieves*, siguiendo la misma solución de fragmentos de un tiempo discontinuo. Observaremos también, en el antiguo ámbito de **la cripta**^(p. 61) conservada, un suelo a modo de **camino realizado con formas teseladas** que marcan un recorrido de entrada y salida.

Para terminar, el **muro de hormigón teñido en el patio exterior** ^(Cubierta / p. 65) es en sí mismo una *pieza escultórica* a la vez que cumple una función de límite, cerrando por este lado el museo edificado. En más de 27 m lineales alternan **huecos y macizos** en armonía *con las antiguas arquerías*, algunas de las cuales aún se conservan, estableciendo un *nuevo diálogo con el pasado*.

Zaragoza, noviembre 2003

Santiago Arranz

Fotografía página anterior

35.- Centro de Historia

*Relieves en muro de hormigón,
vestíbulo interior, vista parcial*

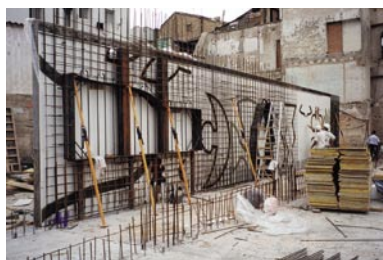
Dimensiones totales muro:

15,80 x 6,10 m

La recuperación plástica de la memoria



36.- Centro de Historia
Relieves y mostradores
en muro de hormigón,
planta baja



37.- Centro de Historia
Proceso encofrado
en planta baja: mostradores
y zona de oficinas

El vademecum más adecuado para aproximarse al trabajo artístico realizado por el pintor Santiago Arranz en el conjunto urbano zaragozano del antiguo convento-cuartel de San Agustín (Biblioteca Municipal María Moliner, 1998-2000, y Centro de Historia de Zaragoza, 2000-2003), como colaborador del arquitecto José María Ruiz de Temiño, es su propio texto recogido en la memoria del proyecto, y ello no sólo porque al modo de los artistas actuales nos cuenta lo que ha querido decirnos con su trabajo —ya estamos habituados a iniciar nuestra percepción de las obras de arte contemporáneas a partir de los textos literarios de los artistas—, sino porque en su caso la actividad plástica tiene tan fuerte componente teórico que podemos decir que sus textos forman parte no sólo del proceso creador, lo cual es obvio a todas luces, sino de la propia obra artística. Y aunque Santiago Arranz posee un profundo conocimiento de la Historia del Arte, ya que no en vano es licenciado en esta disciplina histórica por la Universidad de Barcelona (1977-1982), sin embargo sus textos están siempre regidos por una mirada plástica y no por una perspectiva histórica.

Desde este punto de vista no hay que valorar, pues, los textos de Santiago Arranz como fruto de su erudición histórica sino como resultado de la mirada del artista actual sobre el pasado, por lo que

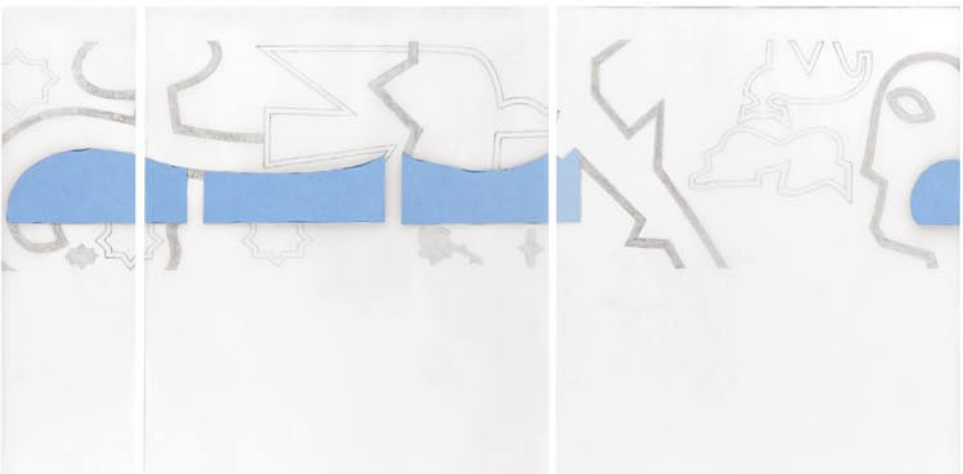


sus apreciaciones no han de ser consideradas como una recuperación histórica sino como una recuperación plástica de la memoria, título que se ha dado a esta reflexión. Por ello los textos literarios de Arranz no han de ser considerados como un trabajo histórico sino plástico. En definitiva, y en el contexto postmoderno en que el arte se halla inmerso en la actualidad, la búsqueda de formas inspiradas en las diferentes culturas del pasado zaragozano, en la que se basa el trabajo del artista para el conjunto del antiguo convento-cuartel de San Agustín, no responden a una selección erudita como podría haberla hecho el arqueólogo o el historiador del arte, sino a una selección plástica planteada desde la mirada del artista. Todo este vocabulario formal no son sino “citas” del pasado, hechas con la intención de reinterpretarlo y recrearlo desde el presente, un modo de trabajar habitual de los artistas actuales a partir de la postmodernidad.

Asentada esta premisa, el trabajo de Arranz encuentra su espacio en la más absoluta actualidad, y esta cualidad creo que debe destacarse sobre cualquier otra, ya que el vocabulario de signos que simbolizan las diferentes culturas de la historia de Zaragoza es una auténtica creación del pintor, cuya función no es remitirnos al pasado para instalarnos en él, sino utilizar el pasado como pretexto para nuestra mirada sobre el presente cultural de nuestra ciudad. Por ello el pintor ha dejado de ser decorador, la pintura ha dejado ya la función de decorar con historias y relatos la superficie de la arquitectura –una función ornamental que ha cumplido durante mucho tiempo a lo largo de la historia y que alcanzó su apoteosis en el periodo barroco—. Hoy el pintor se ha transformado en diseñador del espacio y la pintura cumple una nueva función, no de revestimiento sino de creación espacial,

38.- Centro de Historia

*Dibujo definitivo para relieves
en muros de hormigón,
accesos, mostradores y óculos
desde oficinas a vestíbulo
principal entrada
2000-2003
Lápiz y cartulina/vegetal
41 x 312 cm*





39.- Centro de Historia
Entrada principal al Centro
por plaza de San Agustín

que ya no necesita de los materiales y de las técnicas tradicionales. Por eso estas nuevas formas pictóricas se plasman según los materiales y las técnicas de la arquitectura, desde la piedra hasta el hormigón, cuyo espacio contribuyen a diseñar de manera esencial. En este contexto postmoderno de lectura de la actividad pictórica hay que insertar este excelente trabajo plástico del pintor Santiago Arranz en el antiguo convento-cuartel de San Agustín de Zaragoza.

Un espacio que es concebido además por el artista como espacio “público”, es decir, entendiéndolo como verdadero escenario del arte actual que en él se inserta y que no es necesario atrapar en el espacio de los museos, sino musealizar la ciudad entera. Todo ello por si a estas alturas de la reflexión alguien pudiera albergar alguna duda sobre la actualidad y el interés plástico del coherente trabajo de Arranz para este espacio de San Agustín.

Pero, por si las implicaciones formales de este nuevo concepto espacial fueran insuficientes, el artista se plantea además un reto complementario, que tal vez le haya resultado inexcusable al tratarse de la memoria de San Agustín: el concepto del tiempo y su tratamiento plástico mediante el uso de la fragmentación, de la linealidad y de la circularidad de los signos culturales, así como su combinación con el espacio. Se trata de nuevo de una sorprendente plasmación plástica del pensamiento agustiniano sobre el tiempo, que en definitiva no es otra cosa que el itinerario de la mente hacia Dios.

De todo lo sugerido, y de lo mucho que se podría seguir hablando de este sobresaliente trabajo de Santiago Arranz, puede concluirse que el intrincado dilema entre conservación y renovación, referido a conjuntos arqueológicos y monumentales de tanto interés histórico como el del antiguo convento-cuartel de San Agustín de Zaragoza, se desvanece y se convierte en falso dilema cuando se cuenta con el concurso de una mirada plástica tan inteligente como la del pintor, que no sólo no desvirtua ni manipula el relato histórico sino que enriquece su legado y, en suma, sus posibilidades de lectura.

Gonzalo M. Borrás Gualis

40.- *Centro de Historia*
Santiago Arranz realizando
el dibujo del suelo
en el vestíbulo principal







Fotografía página anterior

41.- Centro de Historia

*Muro de hormigón
con relieves en vestíbulo
entrada principal*

*Dimensiones totales:
17,5 x 8,7 m*

Fotografía esta página

42.- Centro de Historia

*Maqueta definitiva para suelo y
muro en vestíbulo principal
2000-2003*

*Cartón recortado y cartulina
39 x 54 x 87,5 cm*

Fotografía páginas siguientes

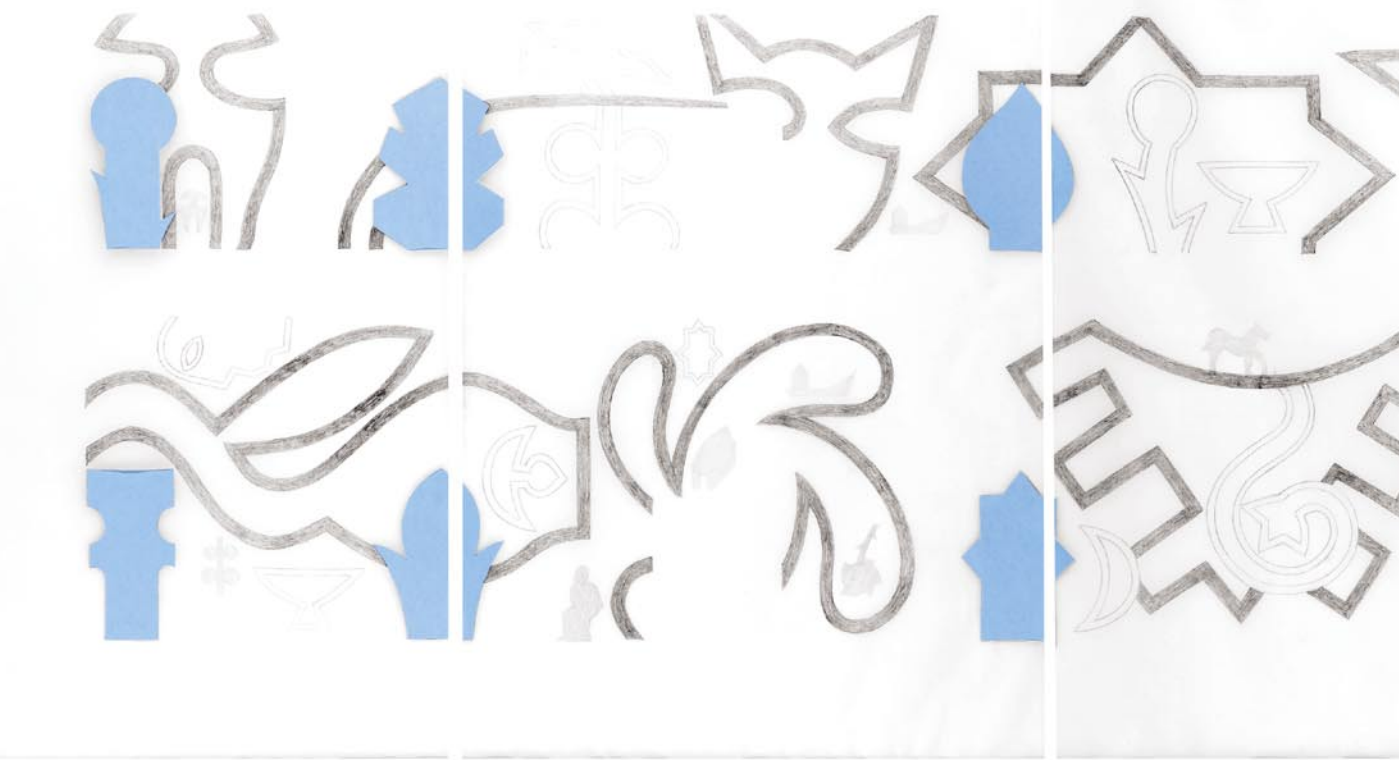
43.- Centro de Historia

*Desarrollo muro de hormigón
en planta baja, con relieves
y mostradores*

*Dimensiones totales
del muro: 5 x 50,6 m*







Donde se funden los nombres: una interpretación de la Historia de Santiago Arranz

I. El poder de la palabra como condicionante de la verdad histórica



La Historia está hecha de lo que se dijo y de lo que se hizo, pero la expansión de nuestros conocimientos del pasado y su estructuración, no siguen un ritmo constante y progresivo a través de los siglos hasta formar un tejido uniforme o una superficie plana, como si de una única historia se tratara. En el siglo diecinueve la historicidad se fragmentó en múltiples ramas (historia de la naturaleza o del trabajo, del arte o del lenguaje, de las ciudades o de las costumbres, etc.) cuya cronología se desarrollaba según un tiempo particular a cada una, alejándose del modelo unitario de Kant, que creía en la posibilidad de una doctrina universal de la razón. Esta fragmentación coincidió con la irrupción de un amplio abanico de ciencias humanas en el campo del saber (psicología, sociología, etnología, etc.), ajenas a la exactitud de las ciencias matemáticas, debido a su excesiva dependencia de la palabra y por tanto, tal como lo vio Husserl, muy peligrosas para la verdad histórica a causa de su papel de intermediarias para el estudio de las demás ciencias.



En realidad debemos a Gorgias de Leontini las primeras meditaciones sobre la aptitud del lenguaje para construir una realidad autónoma en el seno de lo real (1), sin embargo, fue Michel Foucault quien más se dedicó al estudio de la precariedad de nuestros conocimientos, marcados por las sombras de las ciencias humanas, invitándonos a ir más allá del concepto de Historia con su invención de una "Arqueología del saber". En este ensayo quiso investigar cómo las palabras que proyectan estas sombras distorsionan nuestra comprensión de los hechos y falsean nuestros conocimientos. "Donde la historia de las ideas - dijo - intentaba detectar, descifrando los textos, los movimientos secretos del pensamiento (su lenta progresión, sus combates y sus recaídas, los obstáculos salvados) quisiera que apareciera, en su especificidad, el nivel de las *cosas dichas*: su condición de aparición, su forma de acumularse y su encadenamiento, las reglas de su transformación, las discontinuidades de su ritmo. El dominio de las cosas dichas, es lo que llamamos archivos; el destino de la arqueología es analizarlos" (2).

44.- Centro de Historia

*Accesos a las salas y desarrollo
de los dibujos para relieves
en muros de hormigón
Plantas 2ª y 3ª
2000-2003
Lápiz y cartulina/vegetal
73 x 241 cm*

Fotografía inferior izquierda

45.- Centro de Historia

*Primera versión para el diseño
de los accesos a las salas
-no realizados-
2000-2003
Cartón recortado y pintado
102 x 71 cm*



46.- Centro de Historia

*Diseño de los accesos a salas,
planta 1ª
2000-2003
Cartón recortado
36,5 x 156 cm*

Esta cita del filósofo francés parece haber sido escrita expresamente para ayudarnos a comprender la interpretación de la Historia que Santiago Arranz hace en el antiguo Convento de San Agustín con sus aportaciones plásticas, sobre todo con sus trabajos en la Biblioteca María Moliner, donde las *frases* de sus dibujos se empeñan en dar la palabra a su *archivo* de signos en su lenta progresión desde las tinieblas del sótano hacia la luz de la última planta; titánico combate de una línea estética frente a obstáculos arquitectónicos tales como los grados de la escalera o los suelos de los niveles intermedios, y todo ello pese a la necesidad de fragmentarla, de cambiar el ritmo de su dinámica plástica que la aleja de la realidad absoluta.

Esta distancia, este alejamiento de la realidad absoluta condiciona hoy la casi totalidad de nuestro pensamiento. En el arte moderno, además de manifestarse con formas de expresión fragmentadas, discontinuas e inacabadas, (unas formas que caracterizan, esencialmente, como acabamos de ver, los trabajos de Arranz en el antiguo Convento de San Agustín), esta pérdida de seguridad de nuestro saber se manifiesta sobre todo con principios basados en la duda y en lo relativo, o en el principio de contradicción tan utilizado por los Dadaístas y los Surrealistas.

47.- Centro de Historia

*Desenfofrado de muro
con accesos, planta 1ª
Dimensiones totales:
5 x 50,6 m*



Antes de centrarnos en los efectos estéticos producidos por estas características modernas en la obra de Arranz y en las condiciones de su ejecución: ¿qué significado podemos dar a la creación, para esta obra y para hablarnos de la historia de Zaragoza, de un lenguaje plástico propio compuesto de pictogramas que tienen valor de jeroglíficos, es decir, de *palabras dibujadas*, aunque no tengan ninguna función narrativa? Si bien es cierto que esta función no narrativa protege a los signos de su vocabulario de cualquier interpretación sugestiva ajena a lo estético, éstos no dejan de ofrecer varias posibilidades de lectura, según nuestra capacidad de aislarlos o de verlos como una dinámica de formas unidas, enteras o fragmentadas que *conduce* nuestras miradas por la superficie de los muros y suelos en ese espacio definido por el arquitecto con sus leyes matemáticas.



Arranz siempre trata de alejar las miradas de los excesos dogmáticos a los que se presta cualquier narración organizada, según la trilogía: introducción, desarrollo y desenlace, invitándolas a centrarse preferentemente en la verdad de las formas fragmentadas, menos alteradas por el efecto devastador del tiempo, la deformación y el olvido. Por intuición (o gracias a cualquier otra facultad cognitiva) llegamos a reconocer a qué entidad pertenecen los distintos fragmentos: no logramos apartarlos completamente del misterio que les rodea, enseñada nos olvidamos de su posible valor semántico para deleitarnos únicamente con su función estética.

En cuanto a los pictogramas enteros, hasta un público infantil podría reconocer aquí un monje, allá una estrella o una loba capitolina, pero la interpretación de su presencia, en medio de los demás signos, no deja de estar sujeta a la misma dificultad que encierra cualquier hermenéutica cuya comprensión depende de la posesión de unas claves imprescindibles. Surge por tanto la posibilidad de enfocar esta contribución artística de Santiago Arranz desde los fundamentos que han permitido a los historiadores ir más allá de su disciplina para desembocar en esas nociones de arqueología del saber, dándole además de su función estética la de servir de metáfora para recordarnos que la superficie de la historia no es plana ni uniforme, tal y como antes dijimos, sino llena de rupturas, de accidentes cronológicos que nos impiden casi siempre tener una visión exacta del pasado: Estas rupturas, estos accidentes históricos, están perfectamente traducidos por la gran variedad de ritmos con que se despliegan los pictogramas, por los muros a los que tienen que adaptarse desde su función decorativa, cortados aquí o allá por la presencia de puertas o de mostradores o por el cambio de dirección impuesto por la unión de muros y techos, sin embargo, y paralelamente a la obligación de adaptar el programa decorativo del nuevo edificio al tema de la historia, el espacio creado por el arquitecto y los materiales utilizados, fueron los condicionantes más influyentes en el resultado estético de esta obra: teselas negras en los suelos para formar mosaicos; huecorrelieves grabados que

48.- Centro de Historia

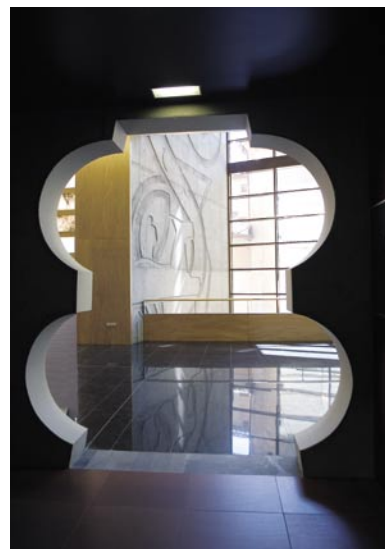
Diseño de los accesos

a salas, planta 2ª

2000-2003

Cartón recortado

36,5 x 156 cm



49.- Centro de Historia

Vista desde interior acceso

a sala, planta 2ª

270 x 190 cm

50.- Centro de Historia
Vista de accesos en zona
de oficinas, planta baja



51.- Centro de Historia
Accesos a salas desde
pasillo, planta 2ª
Dimensiones totales:
3,70 x 50,6 m



52.- Centro de Historia
Desarrollo de muro
de hormigón con relieves
y accesos, planta 2ª
Vista parcial
Dimensiones totales:
3,70 x 50,6 m



extienden sus líneas por los muros de hormigón o que dan forma al vacío de sus puertas y ventanas; yeso de Albarracín para el moldeado de relieves, fruto de una intervención directa sobre los muros de hormigón donde están incorporados.

Aquí es necesario recordar que los materiales son los que determinan las técnicas y que de éstas dependen los estilos. Para que un estilo prevalezca sobre cualquier otro hasta imponerse como referencia principal de la estética de una época es necesario que, paralelamente, la técnica que le garantiza su tonalidad homogénea de estilo prevalezca también sobre todas las demás (3). Aplicada a las aportaciones plásticas de Arranz, parece claro que esta ley de la primacía técnica ha tenido mucho que ver con la función no narrativa del despliegue de sus pictogramas, hasta convertirlos, a menudo, en composiciones abstractas de carácter marcadamente primitivo. Otra cosa ha sido la creación, uno por uno, de los signos con lápiz y papel, o su selección previa antes de su incorporación a los muros, al igual que las notas musicales seleccionadas para escribir una partitura: la música escrita siempre ofrece esta clase de sorpresas según quien la interpreta.

Además de referirse al tiempo histórico con el que se relacionan uno a uno los signos de su escritura plástica, es de la incidencia física del tiempo sobre la vida de las formas en su desarrollo por el espacio de lo que pretenden hablarnos estas composiciones. En consecuencia, al recorrido a través de la historia, desde la cultura íbera hasta la gótica, se superpone otro en el cual el despliegue de formas se impone como vector a nuestra mirada, conduciéndola dentro del espacio arquitectónico y subrayando así su función estrictamente decorativa.

¿Qué significa esta dedicación estricta a lo decorativo, sino el paso de una labor individual (como la del músico con su partitura, antes de ser interpretada públicamente), a su trascendencia como bien social al servicio de los demás? En cualquier caso, sólo pueden entenderse estas aportaciones, a partir de las experiencias iniciales adquiridas por el artista en numerosos proyectos anteriores con fines públicos, como el diseño de letras mayores para el Diccionario del Surrealismo de Gérard de Cortanze (1990) o como la creación de lenguajes propios hechos con pictogramas para las dos cúpulas del edificio *El Cubo* de Zaragoza (1992), para la Escuela de Restauración de Huesca instalada en el Convento de las Capuchinas (1994) y para la pintura mural situada en el patio de la Casa de los Morlanes (1995).



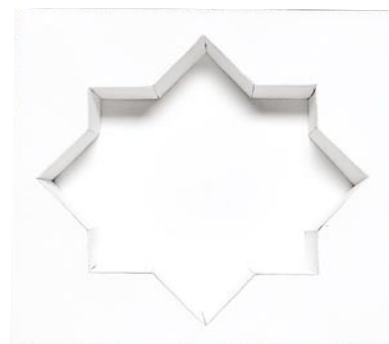
Fotografía superior

53.- Centro de Historia

*Ventanas de las cuatro culturas
desde interior*

Dimensiones totales:

17,5 x 3,70 m



Fotografía derecha

54.- Centro de Historia

*Estudio definitivo para
"Ventanas de las cuatro
culturas": ibera / celtibera,
romana, mudéjar y cristiana,
patio interior*

2000-2003

Papel recortado y pegado

106 x 70 cm

II. La vida de las formas

“El artista es un hombre de laboratorio”, no sólo porque gran parte de su creación le supone una dedicación de investigador, una gran concentración intelectual para lograr con sus ensayos la fórmula definitiva de la obra, como en el caso de Santiago Arranz, que empezó forzosamente en su mesa de diseño la elaboración de las formas de sus iconos, sino también porque, como bien lo recuerda Antoni Tàpies (4), esta condición de *hombre de laboratorio* está vinculada a la total libertad del artista que piensa y trabaja por cuenta propia: sólo consigue resultados importantes gracias a su trabajo de investigador en solitario, paralelo pero no semejante al del hombre de ciencia. Entonces, concluye Tàpies, después de múltiples ensayos, de experimentación cotidiana, puede que logre el milagro de hacer que los materiales, inertes en sí mismos, hablen con una fuerza expresiva incomparable.

Resulta evidente que sin esta libertad, que le garantizaron tanto el promotor como el arquitecto, Santiago Arranz nunca hubiera conseguido logros artísticos tan espectaculares como los que admiramos en el antiguo Convento de San Agustín. Ahora bien, el resultado no deja de ser un magnífico ejemplo de colaboración pluridisciplinaria en la que no podemos olvidar a los albañiles que ayudaron al artista en el traslado de su registro de signos, desde los papeles de su *laboratorio* hasta los muros definidos por el arquitecto. A este último debemos agradecerle sobre todo el haber aceptado que la dinámica de los dibujos del artista haya condicionado algunos de sus módulos espaciales, como por ejemplo los óculos o claraboyas abiertas en los techos de la Biblioteca María Moliner y del Centro de Historia, cuyas formas simbolizan un grupo de planetas; o las ventanas de la gran caja en la que se concentra su aportación plástica en la Biblioteca, entendida como caja de resonancia de los ecos de las distintas culturas representadas en ella y que responde a la idea agustiniana de *Ciudad en el mundo*; o las ventanas del Centro de Historia y los mostradores; o las puertas de acceso a las distintas secciones históricas en los niveles superiores. También es de agradecer al arquitecto su elección de materiales, principalmente el hormigón encofrado de los muros, que permite que los sobrios y potentes pictogramas de Arranz, entre arcaísmo y modernidad, nos proporcionen una emoción similar a la que siente Tàpies cuando exclama: ¡cuántas sugerencias pueden nacer del muro y de todas sus derivaciones!



55.- *Centro de Historia*

Estudio para suelo teselado en cripta

2000-2003

Rotulador/papel vegetal

30 x 45 cm

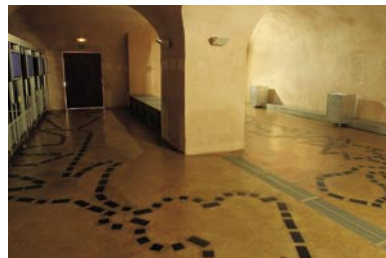
56.- *Centro de Historia*

Dibujo en la cripta

Téselas en piedra de Calatorao,

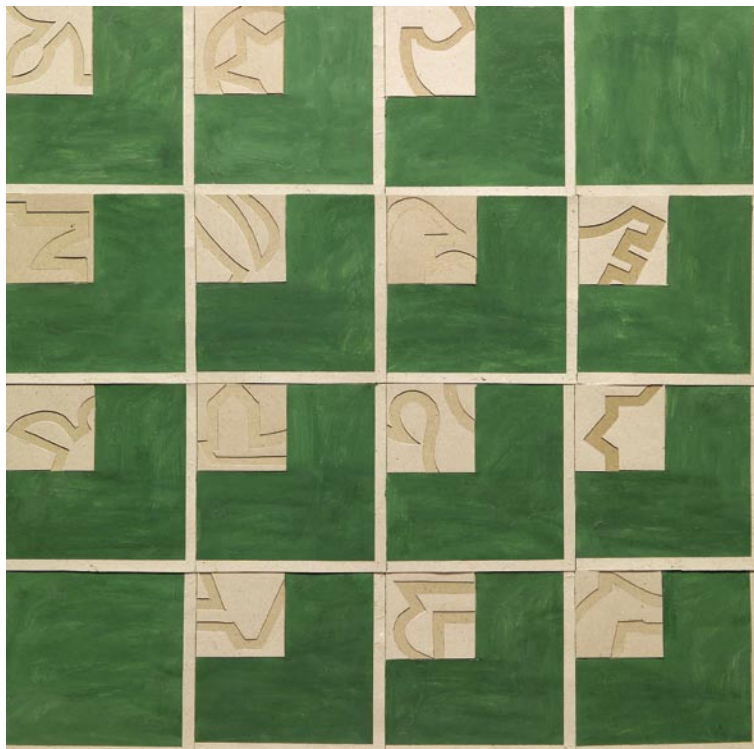
piezas de 20 x 10 cm

y 10 x 10 cm



57.- Centro de Historia

*Estudio para retícula ajardinada nuevo
claustro patio interior
Catorce losas grabadas
en hormigón teñido
2000-2003
Cartón recortado y pintado
67 x 67 cm*



Además de su unidad masiva, la casi ausencia de figuras humanas en el vocabulario (salvo algunas excepciones, como las figuras de dioses y máscaras, o como las siluetas de un ángel y de un monje) refuerza también el carácter arcaico de sus pictogramas, que nacieron en el estudio del artista con la misma plenitud y densidad que el primer arte griego, tan parco él también en representaciones humanas, cuando, lejos de convertirse en medida universal, el hombre aún no era objeto de estudio.

Estos iconos, que fueron concebidos como semillas en un laboratorio, tuvieron que esperar su siembra en los surcos de los huecorrelieves para germinar y para que sus formas brotasen y se expandieran como una inmensa red de hiedra sobre los muros: En su condición de semillas ordenadas, colocadas y numeradas en una hoja de papel (según su pertenencia a la cultura a la que han de representar: íbera, celta, romana, mudéjar y gótica), el hecho de haber sido sacadas de cartulinas negras, dibujadas y recortadas, les da un aspecto denso y compacto, otorgándoles una promesa de vida potente e infinita. Los brotes de sus formas en los muros, dejándonos tan sólo ver sus delgados y

estirados contornos, las alejan de su carácter real para convertirlas en elementos de composiciones mucho más abstractas. Esta mutación, desde el papel recortado hasta el hormigón de los muros, nos permite comprender cómo el espacio del arte, plástico y cambiante, somete a la vida que en él se mueve.

La primera sumisión ocurrió con el *nacimiento* de la pintura cuando, según la leyenda que nos cuenta Plinio (5), la hija del alfarero Butades quiso conservar un recuerdo de su amante, que se preparaba para marcharse lejos y por mucho tiempo, fijando en una pared su sombra perfilada a la luz de una vela. El padre de la chica aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. No quiero insistir demasiado aquí en el carácter compartido por estos trabajos de Arranz con las primeras pinturas griegas arcaicas y las egipcias obtenidas mediante una proyección bidimensional parecida a la de la sombra. Además, esta comparación resulta muy limitada ya que, si bien los iconos que se expanden por los muros del antiguo Convento de San Agustín parecen ser el fruto de una operación de proyección, en realidad ni siquiera fueron ejecutados verticalmente sino en el suelo, con la técnica de encofrado propia de los albañiles y siguiendo el dibujo de una plantilla hecha con cartón recortado.

A nadie se le puede escapar que el hormigón, como si de un retorno irónico al mítico origen de la pintura se tratara, con su plasticidad, su progresivo endurecimiento a medida que se evapora el agua de su mezcla, asume el mismo papel plástico que la arcilla de Butades para la conservación de la imagen inicial.

Desde la sombra proyectada hasta la arcilla o desde la cartulina recortada hasta el hormigón, en ambos casos se trata de memorizar un aspecto de la realidad que el tiempo aleja peligrosamente de nosotros y que sólo el arte es capaz de fijar en sus geniales aproximaciones. Aunque la estructura de líneas que se entrecortan para formar lazos es más bien ajena a las culturas mediterráneas (véase las célticas y las nórdicas), salvo cuando se inspira en modelos geométricos como por ejemplo los mocárabes, Santiago Arranz no duda en recurrir a ella encadenando sus formas por los muros como solución dinámica de continuidad. Difícilmente se puede hacer aquí una descripción detallada y completa de las distintas intervenciones plásticas de Santiago Arranz en los muros y suelos de la Biblioteca y del Centro de Historia debido a la magnitud de su resultado, aunque sí parece interesante recalcar algunos aspectos relacionados con su manera de adaptar sus iconos al



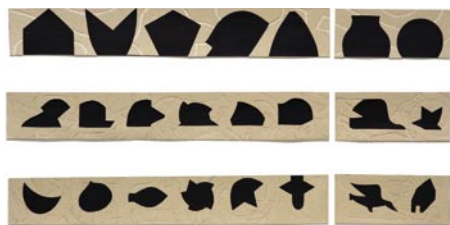
58.- Centro de Historia

Reticula ajardinada en patio interior

—nuevo claustro—

Catorce piezas hormigón teñido de 2 x 2 m

Dimensiones totales: 16,5 x 17,5 m



59.- Centro de Historia

Tres versiones para muro exterior
en hormigón teñido —nuevas arquerías—
2000-2003

Cartón recortado y cartulina
71 x 102 cm

hormigón: en la Biblioteca prevalecen los fragmentos sobre las formas completas, mientras que observamos generalmente lo contrario en el Centro de Historia; por otra parte, los encofrados de éste difieren de los de la Biblioteca debido a la incorporación de figuras a diferentes escalas para producir ciertos efectos perspectivos y al empleo de dos anchos de líneas de 20 y 10 cm para los surcos.

Hay que destacar también que, por razones de sobriedad, los pictogramas implantados en el muro de las oficinas del Centro no llegan a recortarse para que su yuxtaposición simplifique las formas y facilite su lectura, mientras que en el gran muro donde se alcanzan de abajo arriba una estrella, un perro, un vegetal, un castillo y un jarrón, las líneas de estos iconos se entremezclan para formar una especie de palimpsesto cuya interpretación no queda tan clara, al menos de inmediato. Más allá del valor simbólico de cada pictograma, perfectamente reconocibles de uno en uno, la lectura del conjunto se vuelve opaca, como si la complejidad de su *tejido sintáctico* sólo hubiera sido ideada para procurarnos el goce estético que sentimos al contemplar el misterio fascinante de un enigma.

Materia, espacio, tiempo, pero como condición imprescindible para la vida de las formas también está la luz. Una luz cuyos efectos dependen de la materia que ilumina. Los grabados en hormigón realizados por Santiago Arranz para los muros del antiguo Convento de San Agustín juegan con la luz no sólo en función de la anchura y la profundidad de sus surcos, también es importante la técnica elegida para lograrlos, como por ejemplo la madera empleada para hacer los encofrados, ya que influye en el tiempo del fraguado: las partes más claras se obtuvieron con tableros que absorben menos el agua debido a su mayor base plástica (fenólicos) y, por tanto, ideales para un fraguado más rápido, mientras que las oscuras fueron logradas con el empleo de madera más pesada (espanel) que absorbe más el agua. La dinámica de los dibujos sobre los muros se ve reforzada por los contrastes entre las líneas claras y las oscuras, con lo cual Arranz consiguió dar a sus composiciones decorativas un efecto perspectivo muy delicado que se opone al carácter por definición tosco del hormigón.

60.- Centro de Historia

Maqueta definitiva para muro
en hormigón teñido —patio interior—
2000-2003

Cartón recortado y pintado
20 x 212 cm



III. El cuerpo de los dioses

*...y los dedos nos conducen a través de los campos
del aire hacia los nidos de los ojos
allí donde se funden los nombres...*

También se puede considerar la creación de aberturas en los techos y muros como consecuencia de la necesidad de luz en las estructuras arquitectónicas, no solamente para la vida práctica en los espacios habitables, sino también para dar vida al ritmo de formas que rodean estos espacios. Respecto a las aberturas que aportan luz natural al edificio reformado del antiguo Convento de San Agustín, antes mencioné que sus contornos fueron todos diseñados tomando como modelo algunos iconos del vocabulario de Arranz. En la Biblioteca, la luz llega por tres ventanas de hierro que dan al claustro antiguo, pero en lugar de coincidir con el modelo de un icono entero, su perfil está delimitado por fragmentos de unos dibujos grabados en el muro que se entrecortan y cuyas formas siguen un movimiento ascendente: con este aspecto fragmentado que les dio Arranz y, por tanto, debido a su carácter más abstracto, estas aberturas se oponen a las cuatro ventanas superpuestas del Centro de Historia, cuyo perfil se corresponde exactamente con el contorno de los signos que evocan a las cuatro culturas relacionadas con el edificio: el vaso íbero, el templo romano, la estrella mudéjar y la cruz cristiana. En cambio, es con el diseño de sus óculos formando planetas, como el Centro de Historia y la Biblioteca mejor coinciden en sus aberturas, aunque su número difiere: tres para el primero, nueve para la segunda, implantados en el techo de esta última, según una configuración que los relaciona con la noción del tiempo circular y por tanto con la eternidad. Independientemente de su significación iconográfica, la elección de este tema planetario para la decoración de la cumbre del edificio nos indica una voluntad de superación espiritual cuyo movimiento ascendente arranca desde abajo hacia el reino de la luz: no en vano los planetas eran los cuerpos de los dioses para los romanos. A Plutarco le gustaba recordar unas



61.- Centro de Historia

Vista parcial muro en patio interior

Hormigón teñido

Dimensiones totales:

4 x 27 m





palabras de Lamprias (De facie, 928) según las cuales los astros eran ojos portadores de luz engastados en el gran rostro del todo (6). Con el recorte de sus formas a contraluz, los planetas imaginados por Santiago Arranz logran ilustrar con mucha poesía esta noción de engaste aplicada a los astros según Plutarco.

A las ventanas abiertas en el antiguo Convento de San Agustín les corresponden las aberturas que nos permiten crear campos perspectivos en el muro de hormigón, concebido por Arranz como si fuera una pieza escultórica al aire libre, pero que asume, sobre todo, una función de límite de ese espacio donde se encontraban el claustro gótico (Ss. XIII, XIV, XV) y el renacentista (S. XVI). En recuerdo de estos dos claustros se edificaron arcadas modernas alternándose vanos y macizos en sintonía con las barrocas que aún se conservan. Esta función de límite que se dio a todo el conjunto del muro es a su vez asumida por el contorno de cada una de las aberturas, teniendo en cuenta que el perfil de cualquier ventana no es más que un marco, es decir, un elemento de concentración de la mirada que determina el campo de visión a través del vacío limitado. Así mismo vemos que los picos y curvas de los huecos recortados responden a la necesidad de un diálogo permanente con las arcadas del fondo que entran en nuestro campo de visión abierto en el muro, incorporándolas al ritmo de los grabados de las partes macizas. Como si fuera la piedra angular de un arco, para Arranz esta obra escultórica viene a *cerrar* metafóricamente todo el dispositivo dialéctico que constituye su aportación plástica en el antiguo Convento de San Agustín: no sólo una dialéctica entre el pasado y el presente, desde luego, o entre la Biblioteca y el Centro de Historia o entre los muros, suelos y techos de ambos edificios, sino también entre el interior y el exterior del antiguo Convento, es decir, entre el ascendiente movimiento místico que recorre el interior del edificio, desde las tinieblas hasta la luz celestial materializada por las estrellas y la función metafórica del claustro con sus arcos abiertos a la luz edénica.

Los cuatro relieves realizados en yeso de Albarracín, distribuidos sobre los muros del mismo material de la Biblioteca y que ya han sido mencionados al principio de este texto, son otros elementos escultóricos que suscitan también un comentario más amplio. Un poco como *un cuadro en el cuadro* presenta el escenario de la producción del cuadro en el que se encuentra (7), estos relieves que están insertados en el conjunto de los huecorrelieves también asumen dentro de su espacio reducido un papel de presentadores de todo el programa iconográfico

Fotografía página anterior

62.- Centro de Historia

*Óculos desde el vestíbulo
de la entrada principal*

Tres óculos de 3 m Ø cada pieza



63.- Centro de Historia

*Montaje de los óculos
para encofrado*



Fotografías superior e inferior

64.- Centro de Historia

Estudio para esgrafiados

muro en patio interior

2000-2003

Cartón recortado

102 x 71 cm

que se extiende por las paredes y los suelos del edificio, pero además de compartir con los huecorrelieves una función representativa, el saliente de sus formas les confiere un estatuto de objetos esculturales que, añadido al carácter primitivo, cercano al arte bruto, de su moldeado, se combina perfectamente con el espíritu arcaico que Arranz dio al diseño de sus pictogramas. Vemos sobre todo que, desde su función de objetos, estos relieves se trasforman en vestigios antiguos afortunadamente recuperados en la fase de restauración del edificio, misteriosos y enigmáticos fragmentos que nos devuelven a la noción de arqueología del saber propia de Michel Foucault.

Finalmente, a estos relieves también debemos atribuirles un papel de representación emblemática de lo artístico, como a los suelos teselados desde la cripta hasta la última planta de la Biblioteca y a las seis cenefas también pintadas con yeso de Albarracín en los muros del mismo edificio, debido a que fueron elaborados con las propias manos del artista, y no con las de los albañiles que se encargaron de pasar su teoría a la práctica en el resto de la obra; todos ellos (incluidas las plantillas elaboradas por el artista para adaptar sus fragmentos de iconos a la gran caja de la Biblioteca) deben ser valorados como el resultado más poético posible conseguido a partir de un proyecto nacido en una



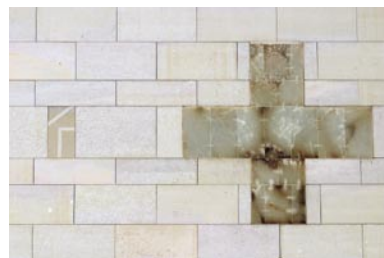


mesa de laboratorio aséptica por definición. Siguiendo las palabras de Jean Arp (8), al dejar sus huellas en esos relieves los dedos de Santiago Arranz nos conducen a través de los campos del aire hacia los nidos de los ojos, allí donde se funden los nombres que, desde los íberos y los romanos hasta nuestra modernidad, justifican en el antiguo Convento de San Agustín la creación de la Biblioteca María Moliner y del Centro de Historia de Zaragoza. No cabe duda de que a este deseo de poetizar su obra responde primeramente el sutil juego de curvas y ángulos de los huecorrelieves que conducen nuestra mirada por los muros del edificio.

En realidad, no se trata tanto de la materialización de un simple deseo, como de la necesidad de reivindicar el papel central de la poesía dentro de la cultura humana, es decir, de oponer lo sensible y lo irracional en el hombre a la ciencia, materializada aquí por la razón arquitectónica, y a la Historia encargada de memorizar e interpretar los hechos reales.

Villafranca, abril de 2004

Michel Hubert Lépicouché



65.- *Centro de Historia*

*Detalle de ventana y esgrafiado
en muro piedra de Alfajarín*

Ventana en hierro y alabastro, 3 x 3 m

Esgrafiado, 80 x 40 cm



Notas

- (1) “El mundo no tiene realidad, decía Gorgias, y si la tuviera no la conoceríamos. Y si pudiéramos conocerla, sería imposible decirla”. Citado por Pascal Quignard en *Le sexe et l’effroi*, col. Folio, Gallimard, París, 1994. Pág. 325.
- (2) Michel Foucault, *L’archéologie du savoir*, Gallimard, París, 1969. Declaración del autor recogida en la contraportada.
- (3) Este principio, que podríamos llamar ley de la primacía técnica, ha sido formulado (la) por primera vez por M. Bréthier para ser relacionado principalmente con el arte “bárbaro”, debido a que este género de arte está dominado por la abstracción ornamental en detrimento de la plástica antropomórfica y de la arquitectura. Henri Focillon, *Vie des formes*, Presses universitaires de France, cinquième édition, París, 1964. Pág. 16.
- (4) Antoni Tàpies, *La pratique de l’art*, col. Folio essais, Gallimard, París, 1994. Traducido del catalán al francés por Edmond Raillard. Pág. 61.
- (5) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle XXXI, La Peinture*, col. Classiques en poche, Editions Les belles lettres, París, 1997. Pág. 133.
- (6) Pascal Quignard, *ibid.*, pág. 98.
- (7) Citado por Daniel Arasse en *On n’y voit rien*, col. Folio essais, Editions Denoël, París, 2003. Pág. 152.
- (8) Jean Arp, *Gloire de mouche*, catálogo de la exposición de las obras de Jean Arp en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, febrero–abril de 1985. Pág. 64.



Obra derivada



Hoja y pórtico

2004
Caseína/cartón
45 x 60 cm



Barca

2001

Mixta/tabla

122 x 281 cm



Flores y cruz

2004
Caseína/cartón
45 x 60 cm



Papiro

2001
Mixta/tabla
230 x 122 cm



Barca y hojas

2004

Caseína/cartón

45 x 60 cm

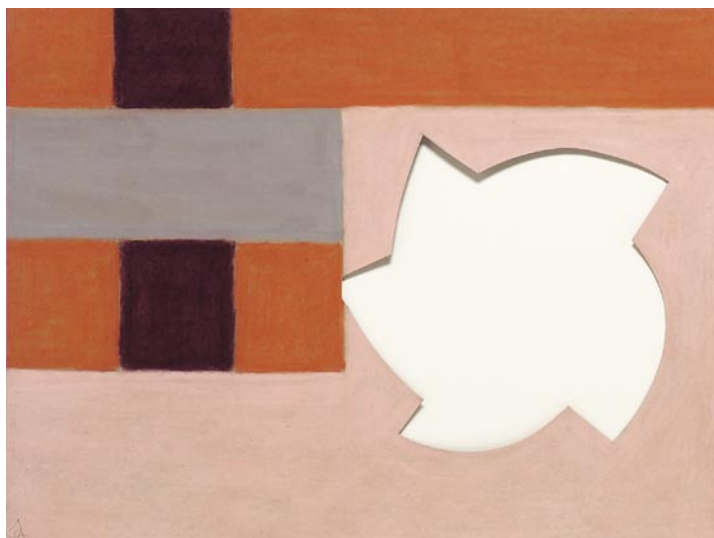


Vaso

2001

Mixta/tabla

122 x 190 cm



Cruz y rosa

2004
Caseína/cartón
45 x 60 cm



Ángel

2001
Mixta/tabla
244 x 122 cm



Santiago Arranz

Biografía

- 1959** Sabiñánigo (Huesca).
- 1979-82** Licenciatura en **Historia del Arte**. Universidad de Barcelona.
- 1985** Beca “Diputación de Zaragoza”, Paris.
- 1989** Beca “Ramón Acín”, Diputación de Huesca.
- 1998-00** Estudios de la técnica al fresco en el C.I.A.M.(Francia).

Al margen de las exposiciones, colabora en proyectos relacionados con la literatura y la arquitectura:

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

En arquitectura ha pintado dos *Cúpulas* en la nueva sede de Urbanismo de Zaragoza, 1992; realizado la iconografía original para huecorrelieves en muros y ventanas en la Escuela de Restauración *Capuchinas*, Huesca, 1994; pintado un gran mural y diseñado las puertas de entrada y ventanas del patio interior en la Casa-Palacio de los Morlanes, Zaragoza, 1995. Su proyecto más reciente es la actuación artística en el antiguo Convento de San Agustín 1998-2003: Biblioteca Municipal María Moliner y Centro de Historia de Zaragoza (iconografía original para huecorrelieves, relieves, suelos, óculos, ventanas...)

Recientemente su obra ha sido incluida en las exposiciones “+ - 25 años de arte en España”, MUVIM (Valencia) y “Pintar palabras”, Instituto Cervantes (Berlín, Nueva York).

Exposiciones individuales

- 1983** Sala Municipal de Arte. **Sabiñánigo**, Huesca.
- 1984** Salas Pablo Gargallo y Mixto 4. **Zaragoza**.
- 1985** Galería Seiquer. **Madrid**.
- 1986** Galería 4 gats. **Palma de Mallorca**.
Galería Ferrari. **Verona**.
- 1987** Palacio de Sástago. **Zaragoza**.
Galería Seiquer. **Madrid**.
- 1988** Galería Windsor-Kulturquintza. **Bilbao**.
Galería Ligeti. **Huesca**.
Galería Cupillard. **Grenoble**.
- 1991** Sala Luzán. **Zaragoza**.
Galería Cupillard. **Grenoble**.
Sala Diputación Provincial. **Huesca**.
- 1992** Galería Henri Bussière. **Paris**.
Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.
- 1993** Galería Henri Bussière. **Paris**.
- 1994** Torreón Fortea. **Zaragoza**.
- 1996** Espace Mira-Phalaina. Montréuil. **Paris**.
- 1997** Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.
- 1998** Sala Pelayo. **Huesca**.
- 1999** Galería Ámbit. **Barcelona**.
- 2000** Palacio de los Morlanes. **Zaragoza**.
- 2002** Galería Ámbit. **Barcelona**.
Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.
Iglesia de San Atilano. **Tarazona**.
- 2003** Galería White Éléphant. **Paris**.
- 2004** Centro Cultural del Matadero. **Huesca**.
Casa de Los Morlanes. **Zaragoza**

Realizaciones en espacios públicos

- 1986 *Pintura mural*. Teatro Balear. **Palma de Mallorca**.
- 1989 *Pintura mural*. IES, Fuentes de Ebro. M.E.C. **Zaragoza**.
- 1992 *Pintura de 2 Cúpulas*. Nueva sede de Urbanismo. Ayuntamiento de **Zaragoza**.
- 1994-95 *Proyecto arquitectónico: iconografía original para relieves y ventanas. Capuchinas*. Escuela de Restauración. **Huesca**.
- 1995-96 *Pintura mural y diseños arquitectónicos: iconografía original para ventanas, puertas, vidrios... Casa de Los Morlanes de Zaragoza*.
- 1998-03 *Proyecto arquitectónico: iconografía original para relieves, ventanas, óculos, suelos y otros diseños arquitectónicos. Biblioteca Municipal María Moliner y Centro de Historia de Zaragoza*.

Museos y colecciones

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

Exposiciones colectivas

- 1984 *IV Bienal de Oviedo*. Museo de Bellas Artes de Asturias. **Oviedo**.
- 1985 I Salón de Otoño. *Punto y parte*. La Lonja. **Zaragoza** (Itinerante: **Vitoria-Valencia**).
Collezione. Galería Ferrari. **Verona**.
- 1986 *Ecléctica*. Galería Cívica. **Capo d'Orlando**. (Sicilia).
Nuevas adquisiciones. Museo de Bellas Artes de Álava. **Vitoria**.
II Muestra Nacional de Arte Joven. Círculo de Bellas Artes. **Madrid**. (Itinerante: **Granada, Málaga, Valladolid, Palma de Mallorca, Albacete, Guadalajara, Salamanca, Zamora, Gijón, Zaragoza...**)
XX Aniversario Galería Seiquer. **Madrid**.
- 1987 *ARCO 87*. Galería Seiquer. **Madrid**.
Treze. Escuela de Artes. **Zaragoza**.
La Generación de los 80. Museo de San Telmo. **San Sebastián**.
Pintura contemporánea aragonesa a la escuela. Mixto 4. **Zaragoza** (Itinerante: **Saint Nazaire, París, Toulouse, Lisboa, Casablanca, Tetuán, Ámsterdam, Utrecht**).
- 1988 *Fact*. Galería Cupillard. **Toulouse**.
Paisaje aragonés. Museo Provincial. **Zaragoza**.
Pintura española. La Generación de los 80. ICI. **Madrid** (Itinerante: **Santiago de Chile, Montevideo, Río de Janeiro, Buenos Aires, Caracas, Méjico**).
- 1989 *Saturnus*. Palacio de Bellas Artes y Université du Mirail. **Toulouse/Espacio Pignatelli. Zaragoza**. (Itinerante).
Art-Jonction, Galería Cupillard. **Niza. Bienal de Estambul**.
Lineart. Galería Cupillard. **Gante**.
Mon salon, mes haïnes. Galería L'Aire du Verseau. **París**.
- 1990 *Parigi*. Palacio de la Civilización Italiana. **Roma**.
Confrontation Européenne. Galería Lacourrière-Frélaut. **París/ Museo de Arte Contemporáneo de Chamalières**.
Per corso di città invisibili. Iglesia de San Bartolomeo. **Venecia**.
Art-Jonction. Galería Lacourrière-Frélaut. **Niza**.
Les cafés littéraires. Galería C.C./Palacio de Congresos. **Graz**.
L'Orient des cafés. Institutos y Centros Culturales Franceses del Mediterráneo y Oriente Medio (Itinerante: **Thesalónica, Atenas, Estambul, Alejandría, El Cairo, Amán, Damasco**).
Edebi kahverler. Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köskü, **Estambul**.
Colección Cerler. Colegio Oficial de Arquitectos. **Zaragoza**.
- 1991 *Eros Iconoclaste*. Galería Vidal-Saint Phale. **París**.
De Goya a nuestros días. La Lonja. **Zaragoza**.
Le Triomphe de la Métaphysique. Galería Thorigny. **París**.

- 1992 *L'Europe des cafés*. Galería Uluv, **Praga**/Galería Mesta, **Bratislava**.
Papel de Poesía-Poesía de papel. Galería Maeght. **Barcelona**.
 Galería Henri Bussière. **París**.
- 1993 *La Tiastienda*. Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.
Ex-Libris. Galería Thorigny. **París**.
- 1994 *Paris est une fête*. Instituto Francés. **Praga**.
Confrontation I. Galería Henri Bussière. **París**.
- 1995 *Le Cirque*. Centro de Arte Moderno Mira Phalaina. **Montréuil**.
Athénée. Teatro Louis Jouvet. **París**/Instituto Francés. **Praga**.
90 años de arte en Aragón. Sala CAI-Luzán. **Zaragoza**.
Iste liber est meus. Instituto Francés. **Barcelona**.
- 1996 *Hic liber est meus*. Alliance française. Buenos Aires (Itinerante por América Latina y Europa).
Tres proyectos para pintar en el Pilar. Museo de **Zaragoza**.
- 1997 *ARCO 97*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
- 1998 *ARCO 98*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
Hic liber est meus. Museo Pablo Serrano/Galería Antonia Puyó. **Zaragoza**.
Seis de los ochenta. Círculo de Bellas Artes. **Madrid**.
Garçon de quoi écrire. Museo de Bellas Artes. **Caen** (Itinerante: **Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile**).
Le Cirque. Les Silos. **Chaumont**.
Le Zodiaque. Galería Maï Ollivier. **París**.
- 1999 *ARCO 99*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
Hic liber est meus. Salle du Vieux Colombier. **París**.
El papel todo lo aguanta. Museo Pablo Serrano/Galería Moldurarte. **Zaragoza**.
- 2000 *Garçon de quoi écrire*. **Como**.
Les cafés littéraires. Galería Mabel Semmler. **París**.
Colección Testimonio. Casa de la Provincia. **Sevilla**.
- 2001 *ARCO 01*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
ART-COLOGNE 01. Galería Antonia Puyó. **Colonia**.
- 2002 *ARCO 02*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
Métamorphoses de Kafka. Museo de Montparnasse. **París**.
Colección Testimoni. Fundación La Caixa. **Tarragona**.
- 2003 *ARCO 03*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
Más menos 25 años de arte en España. Creación en libertad. MUVIM. **Valencia**.
Pintar palabras. Instituto Cervantes. **Berlín**.
Pintar palabras. Lonja del pescado. **Alicante**.
Pintar p alabras. Instituto Cervantes. **New York**.
- 2004 *ARCO 04*. Galería Antonia Puyó. **Madrid**.
1. Textos sobre el artista **en catálogos de exposiciones individuales** y textos sobre el artista **en catálogos de exposiciones colectivas**.
- 1.1. Textos sobre el artista en catálogos de exposiciones individuales
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.: "La recuperación plástica de la memoria", Casa de los Morlanes, Zaragoza, 2004.
- BORRÁS, M^a Luisa: "Diálogos con el pasado", Casa de los Morlanes, Zaragoza, 2000.
- CASTRO, Antón: "El viaje posible del soñador", Centro Cultural del Matadero, Huesca, 2004.
- GALLO, Francesco: "Inquietante pintura de Santiago Arranz", Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987.
- GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina: "La realidad sugerida en Santiago Arranz", Galería Antonia Puyó, Zaragoza, 1997.
- HUBERT, Michel: "El sueño de la perfección en el arte de Santiago Arranz", Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987.
- HUBERT, Michel: "La función del *symbolon* en la pintura de Santiago Arranz", Galería Antonia Puyó, Zaragoza, 2002.
- HUBERT, Michel: "Donde se funden los nombres: Una interpretación de la Historia de Santiago Arranz", Casa de los Morlanes, Zaragoza, 2004.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: "Las ciudades de la estética desaparecida", Sala Luzán, Zaragoza, 1991.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: "El poema abecedario", Salas de la Diputación Provincial, Huesca, 1991.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: "La ciudad del paraíso perdido y reencontrado", Torreón Fortea, Zaragoza, 1994.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: "L'ennemi, Lisbonne n° 5" "Pessoa, Lisbonne et moi", Centro de Arte Moderno Mira-Phalaina. Montréuil, París, 1996.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: Lengua, símbolo y fábula en Santiago Arranz, Casa de los Morlanes, Zaragoza, 2000.
- PÉREZ MORTE, Antonio: "Acróstico para Santiago Arranz", Galería Àmbit, Barcelona, 2002.
- PÉREZ LIZANO, Manuel: "Ausencia de la forma y su huella inmutable", Iglesia de San Atilano, Zaragoza, 2002.
- MOLTENI, Mónica: "Santiago Arranz", Galería Ferrari, Verona, 1986.
- RICO LACASA, P.J.: "Santiago Arranz", Salas Pablo Gargallo y Mixto 4, Zaragoza, 1984.
- RICO LACASA, P.J.: "Historicidad e intuición en la pintura de Santiago Arranz", Galería Ferrari, 1986.
- RICO LACASA, P.J.: "Historicidad e intuición en

la pintura de Santiago Arranz”, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987.

1.2. Textos sobre el artista en catálogos de exposiciones colectivas

HUBERT, Michel: “La gramática personal de Santiago Arranz”. Seis de los 80, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1998.

RICO LACASA, P.J.: “Santiago Arranz”. Artistas aragoneses desde Goya a nuestros días, La Lonja, Zaragoza, 1991.

RICO LACASA, P.J.: “Fragmento de un friso de dudas”. Cinco aragoneses en la Luzán, Sala Luzán, Zaragoza, 1989.

2. Catálogo de exposiciones colectivas y libros

2.1. Catálogo de exposiciones colectivas

Bienal de Estambul. Varios autores, Estambul, 1989.

Pintura contemporánea aragonesa a la escuela. Varios autores, MEC, Zaragoza, 1987.

Saturnus. G.G. Lemaire, Pictura Edelweis/ Ayuntamiento Zaragoza, Zaragoza, 1988-89.

Per corso di città invisibili. Pablo J. Rico, Comune de Venecia/ Ayuntamiento de Zaragoza/ Diputación Zaragoza. Zaragoza, 1990.

Pintura española: La generación de los 80. M. Fernández Cid. ICI, Madrid, 1988-1989.

Ecléctica. Francesco Gallo, Mazzotta, Milán, 1986.

Métamorphoses de Kaffka. G. G. Lemaire, Eric Koehler, Museo de Montparnasse, París, 2002.

Les cafés littéraires. G. G. Lemaire, Maeght, París, 1990.

Le triomphe de la métaphysique. G. G. Lemaire, Eric Koehler, Galerie Thorigny, París, 1991.

Hic liber est meus. G. G. Lemaire, Pablo Serrano, Zaragoza, 1998.

Le cirque. G. G. Lemaire, Eric Koehler, París, 1996.

Théories des cafés. G. G. Lemaire, IMEC, Eric Koehler, París, 1998.

Hic liber est meus. G. G. Lemaire, Eric Koehler, Instituto Francés, Barcelona, 1996.

Adquisiciones 88. Ordóñez Fernández, Rafael, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

Seis de los 80. Ordóñez Fernández, Rafael, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

El papel todo lo aguanta. Desiré Orús, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 1999.

Cinco aragoneses en la Luzán. Varios autores, CAI, Zaragoza, 1989.

Treze. Rubio Navarro, J., DPZ, Zaragoza, 1987.

IV Bienal de Oviedo. Varios autores, Ayuntamiento de Oviedo, 1984.

I Salón de otoño. Zaragoza punto y aparte. Varios autores, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

Collezione. Massimo Barbero, L., Galeria Ferrari, Verona, 1985.

Muestra de arte joven. Varios autores, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Colección de arte aragonés contemporáneo. Varios autores, DGA, Zaragoza, 1987.

La generación de los 80. Pintura del Museo de Bellas Artes de Álava. Museo de San Telmo, San Sebastián, 1987.

La generación de los 80. Varios autores, ICI, Madrid, 1987.

Aproximación al paisaje aragonés. Azpeitia, A., DGA, Zaragoza, 1990.

Museo de Bellas Artes de Álava-Colección pública. Varios autores, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria, 1991.

Pintar palabras. Rico, P.J., Instituto Cervantes, Madrid, 2003.

+ - 25 años de arte en España. Creación en libertad. Rico, P.J., Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos, Diputación y Ayuntamiento Valencia, 2003.

Artistas aragoneses desde Goya a nuestros días. Varios autores, Ayuntamiento Zaragoza, 1991.

Confrontation Européenne. Bussière, Henry, Galeria Lacourrière Frélaud, París, 1990.

Colección testimonio 1999-2000. Varios autores, La Caixa, Barcelona, 2001.

Col·lecció 01/02 testimoni. Varios autores, La Caixa, Barcelona, 2002.

Artistas aragoneses con UNICEF. Varios autores, Caja Madrid, Zaragoza, 2002.

2.2. Libros

Ciorán. Tiffreau, P. Henri Veyrier, París, 1991.

75 años de pintura aragonesa. Borrás, G., Lomba, C., La Comercial, Zaragoza, 1989.

Le monde du surréalisme. De Cortanze, G., Henri Veyrier, París, 1991.

Antología de textos para el estudio de la antigüedad ... Fatás, G., DGA, Zaragoza, 1991.

El volcán y la marea. Plou, A., DGA, Zaragoza, 1992.

La línea y el tránsito. Barreiro, J., Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990.

El canto del cisne. Varios autores, Universidad de Zaragoza, 1985.

Pintores en Aragón. Varios autores, DGA, Zaragoza, 1989.

3. Revistas

3.1. Reseñas de exposiciones individuales. Monográficos

- Anticuaria, n° 25.** González de Vega, J., Santiago Arranz, *la fuerza de los sueños*. Madrid, 1986.
- La guía del ocio.** Collado, G. *La solidez de un pintor nuevo*. Madrid, enero 1986.
- Pictura magazine, n° 6.** Hubert, M. Santiago Arranz, *le rêve de la perfection dans l'art*. Toulouse, 1987-88.
- Buades, n° 7.** Fernández Cid, M. Santiago Arranz. Madrid, 1986.
- Menos 15, n° 3.** Varios autores. Zaragoza, 1985.
- Caracola, n° 2.** Varios autores. Zaragoza, 1986.
- Guadalimar, n° 97.** Marín Medina, J. Santiago Arranz. Madrid, 1987.
- El año del día (anuario).** Desiré Orús. Santiago Arranz, *el pintor del nuevo humanismo*. Zaragoza, 1988.
- Trébede, n°s 40-41.** Pérez Morte, A. *Acróstico para Santiago Arranz*. Zaragoza, 2000.
- Panorama, n° 8.** Navarcorena, M. *Nueva vida en Palacio*. Zaragoza, 1999.
- Christian Bourgeois (anuario).** G. G. Lemaire. *L'ennemi* Lisbonne. Paris, 1996.
- Arte y Parte, n° 7.** Anónimo. Santiago Arranz. Madrid, 1997.
- Lápiz, 139/40.** Giménez Navarro, C. *Alfabeto para fijar lo invisible*. Madrid, 1998.
- Opus Internacional, n° 120.** G. G. Lemaire. *Les clartes du doute: enigma de lumière dans les œuvres de Santiago Arranz*. Paris, 1990.
- Guadalimar, n° 110.** Fernández-Braso, M. Santiago Arranz, *catálogo de ciudades*. Madrid, 1991.
- Quaderns d'arquitectura, n° 215.** Varios autores. *Forma y plasticidad: Rehabilitación del antiguo convento de las Capuchinas*. Barcelona, 1997.
- Gal Art -enero 1985-.** Sanz Rufin, A. Santiago Arranz. Barcelona, 1985.
- Siete de Aragón, n° 316.** Pérez Morte, A. Santiago Arranz: *Pintura y semiótica*. Zaragoza, 2001.
- B&L, n° 2.** Santiago Arranz en Arco 04. Zaragoza, 2004.
- Maison française -junio 1992-.** Varios autores. *Plein soleil...* Paris, 1992.
- Art News -digital-.** Anónimo. Santiago Arranz, *fragmentos visuales*. Barcelona, 2002.
- L'ennemi 1990.** Varios autores. Paris, 1990.
- Bon art, n° 28.** Anónimo. Santiago Arranz. Barcelona, 2002.

3.2. Reseñas de exposiciones colectivas

- Lápiz, n° 22.** Esparta, Tx. *Cuarta Bienal de Oviedo*. Madrid, enero 1985.
- AA. Files, n° 28.** Feduchi, L. *A new generation of Spanish Architecture*. Londres, 1994.
- L'Insensé, n° 6.** G. G. Lemaire. *Ex-libris*. Paris, 1993-94.
- Minerva, n° 15.** Ordóñez Fernández, Rafael, *Seis de los 80*. Madrid, 1987.
- Pictura Magazine, n° 3.** Heaulme, J. *Eclética*. Toulouse, 1986.
- Arte Factum, n° 28.** Hubert, M. *Saturnus*. Amberes, 1989.
- Opus International -n° junio-.** Dumas Ricard, P. *Saturnus, mythologie et modernité*. Paris, 1989.
- Opus Internacional, n° 127.** G. G. Lemaire. *Ut pictura poesis*. Paris, 1991.
- Art tension -n° mayo-.** Enjolas, B. *Confrontation européenne*. Paris, 1990.
- Inde -n° sepbre-.** Estévez, A. *Interiors De ASZ Arquits*. Barcelona, 2003.

4. Periódicos

4.1. Reseñas de exposiciones personales Monográficos y entrevistas

- El Punto de las artes.** Anónimo. *La poética de lo constructivo en Santiago Arranz*. Madrid, abril 1997.
- El Punto de las artes.** Ramón Danvila, J. Santiago Arranz. Madrid, 1987.
- El Punto de las artes, n° 643.** Anónimo. Santiago Arranz. Madrid, febrero 2002.
- El Punto de las artes.** A.G.R. *Pinturas de Santiago Arranz*. Madrid, abril 2002.
- El Punto de las artes.** Anónimo. Santiago Arranz: *Trazos y color*. Madrid, 2002.
- Diario del Alto Aragón.** Lles Yebra, L. *Señas: Santiago Arranz*. Huesca, abril 1998.
- Diario del Alto Aragón.** Portella, M. *Gente de aquí*. Huesca, marzo 1997.
- Diario del Alto Aragón.** Ara Oliván, J. L. *Guaches de Santiago Arranz en la sala Pelayo*. Huesca, abril 1998.
- Diario del Alto Aragón.** Portella, M. Santiago Arranz. Huesca, septiembre 1999.
- Diario del Alto Aragón.** Portella, M. Santiago Arranz. Huesca, febrero 2002.

- Diario del Alto Aragón.** Portella, M. *El arte al servicio de la Historia*. Huesca, febrero 2002.
- Diario del Alto Aragón.** Lles Yebra, L. *Señas: Santiago Arranz*. Huesca, enero 2004.
- Diario del Alto Aragón.** Ara Oliván, J. L. *Santiago Arranz*. Huesca, enero 2004.
- Diario del Alto Aragón.** Santiago Arranz. *Paseos por el mundo*. Huesca, abril 2002.
- Diario del Alto Aragón.** Lles Yebra, L. *De la pintura como necesidad*. Huesca, noviembre 1991.
- Heraldo de Huesca.** Alvira Banzo, F. *Un abecedario para la pintura*. Huesca, noviembre 1991.
- Heraldo de Huesca.** Alvira Banzo, F. *Huecorrelieves de Arranz*. Huesca, 1994.
- Heraldo de Huesca.** Alvira Banzo, F. *Santiago Arranz en la sala Pelayo*. Huesca, abril 1998.
- Heraldo de Huesca.** Alvira Banzo, F. *Santiago Arranz, de la Historia a la pintura*. Huesca, mayo 1998.
- Heraldo de Huesca.** Elena Puértolas. *Santiago Arranz*. Huesca, octubre 2002.
- Heraldo de Huesca.** Elena Puértolas. *Santiago Arranz*. Huesca, enero 2004.
- Heraldo de Huesca.** Castro, A. *Arranz: Un pintor en el convento*. Huesca, mayo 2003.
- Heraldo de Aragón.** Azpeitia, A. *Santiago Arranz*. Zaragoza, abril 1987.
- Heraldo de Aragón.** Azpeitia, A. *Exposición doble de Santiago Arranz*. Zaragoza, noviembre 1984.
- Heraldo de Aragón.** Azpeitia, A. *Santiago Arranz*. Zaragoza, marzo 1991.
- Heraldo de Aragón.** Azpeitia, P. P. *Santiago Arranz*. Zaragoza, abril 1997.
- Heraldo de Aragón.** Azpeitia, A. *Imágenes y símbolos –Artes y Letras–*. Zaragoza, marzo 2002.
- Heraldo de Aragón.** Azpeitia, A. *Santiago Arranz*. Zaragoza, mayo 2000.
- Heraldo de Aragón.** Domínguez Lasierra, J. *Santiago Arranz*. Zaragoza, mayo 2000.
- Heraldo de Aragón.** Contel, P. *Santiago Arranz, un pintor fascinado por el mito*. Zaragoza, marzo 1991.
- Heraldo de Aragón.** Velilla, N. *El artista debe comunicar con belleza*. Zaragoza, julio 1992.
- Heraldo de Aragón.** Solanilla, J. L. *Santiago Arranz*. Zaragoza, marzo 2002.
- Heraldo de Aragón.** Castro, A. *Un pintor entre los muros. –Artes y Letras, n° 47–*. Zaragoza, junio 2003.
- Heraldo de Aragón.** Pérez Morte, A. *El pintor de palabras. –Artes y Letras, n° 47–*. Zaragoza, junio 2003.
- Heraldo de Aragón.** Castro, A. *Las diez preguntas*. Zaragoza, abril 2003.
- El Día.** Campos, L. *Dos exposiciones a la vez con obras muy diferentes*. Zaragoza, noviembre 1984.
- El Día.** Fernández Molina, A. *Vendaval de entusiasmo*. Zaragoza, diciembre 1984.
- El Día.** Gil, M. *La lírica a través de la materia*. Zaragoza, marzo 1991.
- El Día.** Gurpegui, C. *La creación del eclecticismo y del mito según S. Arranz*. Zaragoza, julio 1992.
- El Día.** JM. M.V. *Las ciudades interpretadas por Santiago Arranz*. Zaragoza, marzo 1991.
- El Día.** Múrria, A. *Enigmáticos paisajes de Santiago Arranz*. Zaragoza, abril 1987.
- El Día.** Pueyo, B. *Letras, un abecedario en imágenes*. Zaragoza, noviembre 1991.
- Heraldo del Lunes.** Martínez Alonso, C. *Santiago Arranz, el descubrimiento del expresionista a grandes rasgos*. Zaragoza, noviembre 1984.
- El Periódico de Aragón.** Castro, A. *El secreto del arte es la belleza*. Zaragoza, marzo 1991.
- El Periódico de Aragón.** Tudelilla, C. *Diálogo con los símbolos*. Zaragoza, julio 2000.
- El Periódico de Aragón.** García, E. *Arranz lleva sus obras a Berlín y Praga*. Zaragoza, marzo 2003.
- El Periódico de Aragón.** Martínez Alonso, C. *Un edificio puente entre la vieja y la nueva ciudad*. Zaragoza, abril 2003.
- El Periódico de Aragón.** Tudelilla, C. *Cúpulas para la ciudad hallada*. Zaragoza, mayo 1997.
- El Periódico de Aragón.** Castro, A. *Los signos de Arranz*. Zaragoza, junio 2000.
- Diario 16 Aragón.** Labordeta, A. *Quiero reflejar en mi obra...* Zaragoza, junio 1992.
- Diario 16.** Logroño, M. *Santiago Arranz*. Madrid, noviembre 1985.
- Diario 16.** Fernández Cid, M. *Santiago Arranz*. Madrid, octubre 1987.
- Diario 16 Aragón.** García Guatas, M. *Arranz, versus Calvino*. Zaragoza, marzo 1991.
- Última hora.** Arnanz, M. *En la pintura hay elementos que son imprevisibles*. Palma de Mallorca, abril 1986.
- Última hora.** Puig, V. *Afanes humanos según Arranz*. Palma de Mallorca, abril 1986.
- La Vanguardia.** Sasot, M. *Exposición en Zaragoza de pinturas de S. Arranz*. Barcelona, enero 1994.
- La Vanguardia.** Spiegel, O. *Santiago Arranz*. Barcelona, febrero 2002.
- La Vanguardia.** Borrás, M. L. *La intensidad de la pintura*. Barcelona, octubre 1999.
- El País.** Vidal, J. *Técnica amb contingut*. Barcelona, enero 2002.

El País. Anónimo. *Santiago Arranz*. Barcelona, febrero, 2002.

El País. Huici, F. *La sonrisa retórica de Santiago Arranz*. Madrid, noviembre, 1985.

El País. Huici, F. *Arranz*. Madrid, octubre 1987.

El País. Huici, F. *Arranz*. Madrid, noviembre 1987.

El País. Huici, F. *Arranz*. Madrid, abril 1988.

ABC Cultural, n° 522. Amestoy, S. *Santiago Arranz*. Madrid, enero 2002.

ABC Aragón. Anónimo. *Santiago Arranz*. Zaragoza, junio 2000.

ABC Aragón. Fernández Molina, A. *Santiago Arranz*. Zaragoza, septiembre 1991.

ABC Aragón. Fernández Molina, A. *Un abecedario*. Zaragoza, enero 1992.

Ya. Marín Medina, J. *Santiago Arranz, un artista que no piensa en moderno sino en futuro*. Madrid, abril 1987.

4.2. Reseñas de exposiciones colectivas

El País. Calvo Serraller, F. *Consolidación de un éxito. Nueva edición de la muestra de arte joven*. Madrid, junio, 1986.

El País. Barón, J. *El estado de la pintura joven en España*. Madrid, diciembre 1984.

Nueva España, Barón, J. *La Bienal: Pintores del Levante*. Oviedo, diciembre 1984.

Heraldo de Aragón, Azpeitia, A. *Cinco aragoneses en la Luzán*. Zaragoza, enero 1989.

Heraldo de Aragón. Pérez Lizano, M. *Aragón en París. –Artes y Letras–*. Zaragoza, 1993.

Heraldo de Aragón. Picos Laguna. *Cinco presencias de nuestro tiempo*. Zaragoza, diciembre 1988.

Heraldo de Aragón. Muñoz Lacasta, L. *La búsqueda de la esencia artística*. Zaragoza, febrero 1989.

Heraldo de Aragón. Domínguez Lasierra, J. *Desde Goya a nuestros días*. Zaragoza, abril 1991.

El Periódico de Aragón. García, E. *Ocho aragoneses participan en la muestra Creación en libertad*. Zaragoza, marzo 2003.

L'Express. R. P.T. *Confrontation*. Paris, 1990.

El Día. Rioja, A. *Artistas europeos bajo el signo de Saturno*. Zaragoza, abril 1987.

El Día. Castro, A. *El arte contemporáneo reina en Venecia*. Zaragoza, mayo 1990.

Aubergne Magazine. Anónimo. *Confrontation Européenne*. Chamalières, mayo 1990.

Gazzeti di Mantova. Freddi, E. *Artisti europei a confronto coi maestri del novecento*. Mantua, octubre 1986.

San Agustín: iconography of the history and symbols of the place

One of the most diverse archaeological campaigns to be implemented on the site of the former Convent of San Agustín was well underway when I was entrusted with the Restoration of the Admissions Building for a social-cultural Centre. Until then I had only occasionally visited the square of the same name and was familiar only with the deteriorated façade of the Church and the Admissions Building. When I entered the old convent grounds I was able to see that in actual fact the only vestiges of the monument remaining were the Building and the Church façade behind which was a great empty site, except for some old military buildings in the Alonso V street.

The archaeological excavations continued alongside the drafting of the project, and it was a fascinating time. It seemed a "magical" place, traversed by the various cultures and inhabitants of the city: Iberian remains were found, with the remains of the foundations of a villa, Romans, with remains of pavements, Muslims, with the impressive necropolis and its perfectly preserved skeletons all looking towards Mecca, inside the Building like a gigantic funeral mound penetrated by the sun's rays as it shone through the windows, Christian civilisation with the construction of the Franciscan monastery, the Augustinians' extension and finally, military intervention following disentanglement, to the construction and destruction in the 20th century of various military buildings in its role as military headquarters. That place also bore the indelible mark of the city's defence in the Sieges of Zaragoza. In fact, all the force of that space resided in the place, and in the memory of what all those fragments of remains have meant throughout history for the city.

The building was in a very bad state of conservation, to adapt it to its new use it had to be gutted, including demolition of the back façade retaining only the façade of the San Agustín Square and those of the headwalls. The restoration recreated a new structural order, adapted to the existing façade of the San Agustín Square reformed in the 17th and 18th centuries, and creating a unique and beautiful and unrecognised square. It needed a vertical means of communication, and thus the idea arose of the illuminated echo chamber, the focus of the project and guardian of the magical memory of the place. I was interested in the concept of mark, sign, track, feature, and the concept of history as an all-enveloping element, as a fusion and blending of cultures. I wanted a piece shot through with light which would encompass the functions of reception, vertical communication and distribution in the new building which at the same time would serve as structure, closure, roof and floor...the material chosen was malleable concrete with which it would be possible to work with marks and tracks. *At this point I called Santiago Arranz who had already worked with me on the Casa de los Morlanes, reinterpreting the fantastic iconography contained in the façade in the restoration of the building, with that enormous vocabulary which developed from it and from the work itself, updating traditional materials such as zinc and plaster. There Santiago had already left his mark in the vocabularies revealed in the glass, the windows and cavities, in the doors and the magnificent mural which dominates the large covered patio, the heart of the building, having already used the language of juxtaposing the vocabulary in various places, marks, sizes and textures, composing a mural which, as I see it, is one of the most illuminating creative moments... and unfamiliar.*

With these precedents, Santiago Arranz created a work using the features of the place and the iconography of history in the illuminated historical echo chambers as proposed to him; in addition, we worked again to manipulate and reinterpret traditional materials. Concrete worked in the tradition of Mudejar traceries, in the planets which finish off

the piece with the fanlight as sky, the carved plaster of Albarracín in the ancient walls, the reinterpretation of the Roman mosaic tradition in the floors, using Calatorao tiling, embedded in the concrete and the use of alabaster as a filter of light, translucent concrete; taking up the thread of the work with juxtaposition, historical continuity and the resulting blend with the remains of the marks, the graphics... all the raw material provided by the place itself, and the "natural" materials which the earth provides.

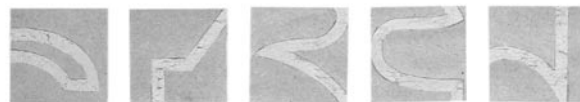
Subsequently I took on the project for the following phase of Restoration of the former Convent of San Agustín which was to be the site of the Zaragoza History Centre. Monumental remains were equally scarce in this zone: a wall of Toledo brickwork, the apse of Santa Mónica, the crypt, the façade, the spire of the Church of San Agustín. But it was still a magical place full of small features and historical marks from all the cultures which occupied the spot close to Huerva on the city outskirts.

In the History Centre I continued the work begun in the Admissions Building. Here too the conservation of the baroque façade of the church of San Agustín, which had remained as the only canvas to work on forming the backdrop to the square, was the basis for the structure of the project. The body of the façade comprises a tower with a symmetric body which provides access to the nave and generates what may be referred to as a historical canvas, here the carved chamber of the Admissions Building becomes a generating wall which is once again a structural element, a boundary between light and darkness, the thoroughfares and rooms, the route and the destination. Once more concrete is the material chosen for the historical backdrop where a format of large dimensions extends from the entrance hall to the crypt on one side, and from the apse to the tower on the other. In this immense canvas Santiago Arranz once again spread and extended his historical and iconographic vocabulary of the four cultures, once more the thread of history winds in an interwoven symphony of different scale, texture, breadth and tone in the graffiti engraved on the concrete as if it were a musical score where the plant, animal and anthropomorphic elements coexist on different planes with the continuous historical reference to this magical place of San Agustín. The entrance hall is inspired by the chamber of the Admissions Building which has lost its four sides (the four cultures) to become the four symbols which mark out the entrance hall vertically like a gigantic tower filtering the light and which has already become an iconic symbol of the History Centre. Again the Mudejar tradition shows in the skylight, working the concrete as the medieval architects worked with plaster in the Nazarí kingdom, and in the *oeil de boeuf* windows which provide the finish to the entrance hall. From the vertical entrance and as contrast, the whole canvas of history unfolds throughout the History Centre. We are not just working with marks, tracks, signs and textures but also with spaces, forming cavities paths...

The wall is the boundary between the access and the rooms, light and darkness, and is bathed by the great concrete and alabaster fanlight, or the alabaster and wood of the façade which is the boundary with the house which looks onto the San Agustín District, like a great canvas of light which creates a magical atmosphere, again the great canvas of history, the great wall, which you must pass through to reach the different exhibition rooms, removing the need for doors, thus recapturing once more the Nazarí thoroughfares and walls, the wall through which we cross from light to darkness, acquires breadth, solidity, prepares us to enter the time machine in "wonderland" (depending on the content introduced). Here again concrete is used, and alabaster, wood and stone. The plaster of Albarracín covers all the original elements of the complex (crypt, tower and facade) in contrast to, or feature of the old over

the new, past and future history. Also as in history there are discontinuities in perception, the mosaics of the entrance hall are found again in the crypt, transformed there into gigantic engraved tiles in a recreation of the renaissance cloister space, tiles formed in pieces, features from the iconography of the historical canvas, features, marks which, in recreating the tradition of the *oeil de boeuf* and features incorporated in some of the facades of the ancient buildings of the city, combine with the delicacy of the contrast between the polished and the carved stone, between the stone and the alabaster in a play of textures which is both artistic and contemporary.

And once again on the project canvas we reinterpret what may have been the remains of the Augustinian cloister, seeking the cadence, the projection, the boundary in a great canvas punctuated again by the



Santiago Arranz. *San Agustín, 1998/2003*

Project report

In 1998 I was invited by the Municipal Architectural Services of the City Council of Zaragoza to collaborate artistically in the **San Agustín Project**.

Initially in the **María Moliner Library** (98-00) and subsequently in the **Zaragoza History Centre** (00-03). For the architect leading the project, J. M. Ruiz de Temiño, it was of fundamental importance to create **consistency** in the language between the two spaces, since the idea was to achieve a perfect **unity of Art–Architecture** throughout.

As an artist, **my collaboration** in this project has not only an **aesthetic**, but also a **theoretical value**. It cannot be reduced solely to the provision of architectural designs, but rather my vision has been to attempt to **bring a new perception** of the aesthetic reality to be constructed, **recovering past from present** and not from the actual unreal past, I have been interested more in the social dimension of public space rather than the contemplation of my private work.

My first visualisation of the former Convent of San Agustín arose from a reading of *A historical view of the Convent of San Agustín of Zaragoza* by Andrés Álvarez Gracia, a fact which serves to illustrate that Literature provides the initial restoration of any forgotten monument and is essential if we are to discover places which are practically non-existent. Two ideas from this book were of particular interest to me: **the historical and artistic importance of the place and the creative mentality of the Augustinians**.

The historical and artistic importance of the place

Almost eight centuries of history are concentrated in this space of varied architectural styles and cultural manifestations of each era: water channels, pavements and remains of stucco from the Roman era, Islamic Necropolis, Franciscan Convent (refectory and graffiti) Mediaeval Ramparts, Augustinian Convent (Gothic cloister –13th, 14th and 15th centuries–, Renaissance cloister –16th Century– charnel house or friars' cemetery) Baroque Paintings of the 18th Century in the cloister, and historically a place of siege during the War of Independence until in 1808 it was overcome by French Troops.

In 1835 it was given to the state (Mendizábal's disentailment), and was used as a barracks until 1978 when it became the property of Zaragoza City Council.

The creative mentality of the Augustinians...

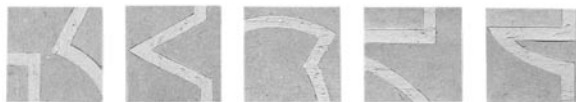
...They preferred the *city*; seeing it as *the place where history is written* as opposed to contemplative life in the country.

past, with the remains of some foundations brought to light by the archaeological excavations, and by the future of this last phase in the restoration of the Convent of San Agustín, ... the baroque paintings, the military buildings, the boundary of Alonso V, the incomplete side of the Franciscan and Augustinian cloisters... an exhibition centre, a concert hall, a fixed stage, workshops, rooms, classrooms... there will certainly be no shortage of ideas to find uses for them, and thus the circle of history closes in this magical place... unfinished... still... and here we are.

Zaragoza, May 2004

José María Ruiz de Temiño Bueno

Architect



They created tremendous and sumptuous work with plenty of *plaster mouldings, checker bricks, rococo mural paintings, ceramics and china with the Augustinian anagram of Muel, sophisticated plasterwork, and from the 18th century onwards, Italian tiles and ceramics on floors and walls and white scratch work on a red background in the crypt...* A creative mentality which gained from the humanistic and refreshing inspiration of the Counterreformation in the cordial atmosphere of the beneficial economic climate of the 16th century.

A new artistic project for San Agustín

This new project subscribes to the Augustinian idea of *City of the world*, where San Agustín is perceived as a microcosm where the definitive version of the History of Zaragoza is written.

The central idea behind this project is to **explain history through its aesthetic forms** not as a historian would do, but as an artist in the present wishing to renew his **dialogue with the past**.

The origin of this project is the creation of an original formal vocabulary of 63 symbols¹⁵⁻¹⁸, inspired by the various cultures which have inhabited our land, including those we consider to have influenced it –Greek, Etruscan and Phoenician– and which through the commerce of Aragon–Ampurias would be subsequently imitated in Aragon.

In the light of the stylistic features resulting from its **particular plastic art**, I have established the following **relations between form and culture**:

Iberian/celtiberian

Roman (greek / etruscan)

Mudejar

Gothic (christian / jewish)

The aim of this artistic project is to **facilitate the coexistence of all these cultures in a single visual storyline, far removed from any narrative ambitions**. By removing narration there is no domination or manipulation, and we can let the interrelated and polyvalent symbols and their culture speak to us, giving meaning and value to these walls.

These specific aesthetic symbols harbour in their **duality of changing figures, between the real and the abstract**, the opportunity to be interpreted in one or various senses, depending on whether we choose to view them in isolation, they either form part of the fabric of the wall, or they may appear fragmented. And it is in this **polyvalent set of symbols**, both in those which already exist and those which are reinvented– many from the ceramic adornments and fragments –belon-

ging to all the cultures mentioned, that we must categorise this work with **vocabularies**.

This system, deriving from formal vocabularies, **evolved** from the design of the initial letters for the *Dictionary of Surrealism* which Gérard de Cortanze created in Paris in 1990. Following this **Alphabet**, the decision to incorporate vocabularies in all my artistic projects was to be a feature of my artistic production.

Initially, I used these vocabularies exclusively as a painter, that is, as a system of pictorial representation from which came the inspiration for exhibitions such as **Letters** -DPH, Huesca (1991), based on the surrealist Alphabet- or **Domes**^(p. 20) - "El Cubo" building, Zaragoza (1992), or the painting of two **domes** for the Urban Planning Centre of Zaragoza City Council.

1994 was marked by a fundamental innovation in my development as an artist: the **incorporation** of one of these vocabularies specifically with respect to **Architecture**. My meeting with the architect Antonio Sanmartín, who was familiar with my previous pictorial projects, was to be definitive, as he decided to incorporate one of these vocabularies in his project **Capuchinas**^(p. 20) - which is now the Huesca School of Restoration- as a **raw material** represented in the architectural space, forming part of it, and thus extending the possibilities of these vocabularies in Architecture.

Other projects such as the *Mural Painting*^(p. 20) (1995) in the patio of the *Casa de los Morlanes*, the design of the *interior windows* and the *main doors* of the building and, most recently, **San Agustín** (1998), both projects of the architect J. M. Ruiz de Temiño, also have their origin in specific vocabularies. In the case of San Agustín, not only is it applied in its original state but *the vocabularies have been manipulated to achieve a new complexity, absent hitherto*, a feature which differentiates this project from that of the Capuchinas.

San Agustín: History encapsulated

Library and Zaragoza History Centre

María Moliner Library (1998-2000)

Although it is not part of the History Centre, the María Moliner Library is within the complex of the renovated former convent of San Agustín, to which it belonged. It should be visited to understand the *origins of my artistic work since it is here that for the first time I experimented with many of the formal and conceptual expressions which were subsequently to be repeated in the History Centre*.

Beyond appearances, the whole San Agustín project -which, I reiterate, comprises the Library and the History Centre- inspires **intellectual ambition**: that of explaining the concept of **Historic Time**, in **three different aspects**, which complement each other in turn. Thus there is a **fragmented time** in the reliefs which are lost from view *from one floor to the next* in the context of the Library. Still in the library there is a **circular time** in the *oeils de boeuf* or the *planets of the top floor*, beneath which we take shelter, and finally, there is a **linear time** which links events as forms in an infinite discourse and which is *principally developed in the History Centre*.

On entering the Library through the main door from the basement where an **Islamic necropolis** was discovered to the *top floor where the oeil de boeuf windows are located*, a **picture**^(p. 22) ascends **vertically**, spreading like **water** -an important element in the former convent- flowing from one floor to the next, linking forms belonging to all the cultures that have peopled San Agustín. This picture, *on the floors*^(p. 28) **assumes the form of a mosaic**, made with **black tiles**, while on the **walls and ceilings**^(p. 29) it becomes a **hollow relief engraved in the concrete** which reappears in the upper floor and continues to the top with the **9 oeils de boeuf**^(p. 34) corresponding to the **9 planets**^(p. 32) with their varied poetic significance: thus the **Earth** represents *change*, **Uranus**

originality, **Pluto** *death*, **Mars** *strength*, **Jupiter** *optimism*, **Mercury** *communication*, **Venus** *pleasure*, **Saturn** *creativity* and **Neptune** *chaos*. In their concept of **circular time**, they encircle **eternity** and the proportions of reality are maintained in their diameter, from Jupiter the largest, to Pluto the smallest.

The three iron windows^(p. 38) *which form a whole with the door* and which open onto the ancient cloister, also contribute to the idea of **fragmentation**, as the formal result of the intersection of two or three forms in the ascending trajectory of this picture engraved in the wall. They have an abstract immaterial **aspect** and are **splayed and expanded**. The use of **alabaster** and **light** confers tremendous **lightness** on their heavy geometry.

The **lateral walls** are resolved by means *inscriptions in relief*, reminiscent of the plasterwork which was so important in Mudejar Aragon. The reliefs are distributed on **three levels**, and recall all the cultures and events occurring in our historical region, such as for example on the **left-hand wall**^(p. 29), from top to bottom we find a **ceramic** referring to *Greece*, an **Iberian cross** on the second level and a fragment of the she-wolf from Capitoline *Rome* on the third level.

On the right **hand wall**^(p. 37) -where the lifts are situated- we find from top to bottom a **plant motif** typical of *Mudejar tiling*, a **tower fortress** -reminiscent of the heroic struggle fought in this place against the invader during the *War of Independence*- and the **figure of an angel** from the sculptural repertoire of the *mediaeval Christian period*, which brings us back to the Convent of San Agustín as a place of faith.

The **4 reliefs**^(p. 8/p. 34/cover) created in **Albarracín plaster** and distributed along the wall of the same material, the **6 painted friezes**^(p. 6/p. 37) with **Albarracín plaster** on the grey concrete walls and the **pictures on the 3 floors** created with black tiles in **Calatorao stone** are **direct interventions** in this group of references.

Zaragoza History Centre (2000-2003)

The entrance patio of the History Centre repeats the same formal expressions as the Library but without interruption. There are no floors to break up the space but a luminous void which facilitates a global reading of all the plastic elements involved, and which are the same as those of the Library. A tiled floor^(p. 48) where the shadow of a Franciscan monk now roams, forms from all the cultures linked and encased from the ground to the oeil de boeuf in the grey concrete walls^(p. 50), 3 lattices^(p. 61) which like the *planets*, are now at a celestial distance; and 4 windows^(p. 60) with a simple structure which we quickly identify with the four *cultures*: the *Iberian* glass, the *Roman* temple, the *Mudejar* star and the *Christian* cross, displayed as a *historic chronological column*. From the exterior these windows are hardly noticeable in the daytime as the colouring of the alabaster which serves as shutter coincides with the stone of the façade.

With respect to content, if the expansion of the convent of San Agustín had consisted of a juxtaposition of constructions over time, similarly this project suggests a juxtaposition of forms throughout space but offering a vision not of fragmentation but of continuity. History interpreted through its forms as a rich and diverse fabric, an eloquent calligraphy of lines engraved on this concrete vellum.

The formwork^(p. 52) contains formal novelties based mainly on the treatment of the monumental walls of more than 40 metres, rising through the three floors of the building, such as the addition of figures on different scales and the use of two widths of 20 and 10 cm lines. For the picture what provides an *illusion of perspective* and greater plasticity is the use of different formwork materials for the picture which absorb and or repel humidity to a greater or lesser extent while the concrete is setting.

Another novelty are the *open spaces hollowed in the wall* which provide 7 display counters^(p. 53) which form part of the trajectory of these engraved lines. All are different, including in size.

The 12 steps or access to the museum rooms^(p. 57/p. 58) are symbols which do not form part of the vocabulary repertory, but thresholds through which we pass and interpret history. Under no circumstances does their form affect the content of the rooms we are to visit, quite the contrary, this vocabulary material which is constructed at times has a functional use, which is why for the access I selected those forms which, due to their aspect were more appropriate to the transit of people, avoiding and correcting uncomfortable or dangerous angles, which leads me to consider that "all artistic work should be seen apart, as a cultural space in itself" and therefore cannot be manipulated by exhibition spaces. Outside the museum atmosphere there are also another 5 similar access places^(p. 58): 1 in the cafeteria and 4 in the office area.

There are other more discreet interventions made in the slabs of Alfajarin stone in the outside wall which looks onto the cloister: 18



Artistic recovery of memory

The most appropriate manual for understanding the artistic work of Santiago Arranz in the urban complex of Zaragoza, the former convent-barracks of San Agustín (María Moliner Library, 1998-2000, and the Zaragoza History Centre, 2000-2003), in collaboration with the architect José María Ruiz de Temiño, is his own text which is part of the project report. Not only because, as has become the norm with contemporary artists, he explains the message conveyed by his work -we are by now accustomed to preface our understanding of contemporary artwork with the artists' own literary texts-, but also because in his case the artistic activity has such a strong theoretical component that we might state that his texts form part, not only of the creative process, which is patently obvious, but of the artistic work itself. And although Santiago Arranz has a deep knowledge of Art History since, not for nothing does he have a degree in this historical discipline from the University of Barcelona (1977-1982), yet his texts are always influenced by an artistic vision and not a historical one.

Therefore, from this perspective, the texts of Santiago Arranz should not be evaluated as a result of his historical erudition, but rather as the result of the artist's present artistic vision of the past, thus his comments should not be considered as historical recovery, but as the artistic recovery of memory, which is the title of this essay. Therefore Arranz's literary texts should not be considered as historical but artistic. Decidedly, and in the post modern context in which art is currently immersed, the search for inspired forms in the various cultures of Zaragoza's past on which the artist's work on the former convent-barracks of San Agustín is based, does not correspond to an erudite selection as the work of the archaeologist or art historian as might have been, but an artistic selection suggested by the vision of an artist. All this formal vocabulary is no more than various "rendezvous" with the past, made with the intention of reinterpreting and recreating it from the perspective of the present, a way of working which is customary for today's artists of the post-modern period.

Based on this premise, the artistic work of Arranz has a place among the most modern trends, and this quality I believe should stand out above all others, since the vocabulary of signs, symbolising the varied cultures of the history of Zaragoza is an authentic creation of the painter, whose function is not to remind us of the past and to remain there but to use the past as pretext for a vision of the cultural present of our city. For this reason the painter is no longer a decorator, the

engraved stones^(p. 63) with the fragments in the form of *graffiti*. In the garden rectangle area where the former renaissance cloister stood, we note 14 concrete slabs^(p. 69) with hollow *reliefs* following the same solution of fragments in a discontinued time. We also note in the remains of the former crypt^(p. 61) area a floor which serves as a path made *with tiled forms* which mark out the entrance and exit paths.

Finally, the coloured concrete wall in the *exterior patio*^(cover/p. 65) is in itself a *piece of sculpture* fulfilling the function of containment, closing on this side the built museum. In more than 27 linear metres hollows and solid sections are placed in harmony with the *ancient arches*, some of which are still preserved, establishing a *new dialogue with the past*.

Zaragoza, November 2003

Santiago Arranz

painting ceases to decorate the surface of architecture with histories and tales, an ornamental function which it has fulfilled for much of the time throughout history, and which reached its apotheosis in the baroque period. Today the painter has become a designer of space, and painting fulfils a new function, not that of covering, but of spatial creation which no longer needs traditional materials and techniques. For this reason these new pictorial forms are expressed according to the architectural materials and techniques, from stone to concrete making an essential contribution to the design of these spaces. Into this post-modern context of reading pictorial activity should be inserted the excellent artistic work of the painter Santiago Arranz in the former convent-barracks of San Agustín in Zaragoza.

Furthermore, a space conceived by the artist as "public" space, that is perceiving it as a true panorama of contemporary art of which it is a part, and which does not need to be confined within museum space but instead "museumising" the whole city. I mention this should anyone at this point in my comments still harbour doubts regarding the contemporary nature and artistic interest of the eloquent work of Arranz in the space created by San Agustín.

However, should the formal implications of this new spatial concept be insufficient, the artist additionally proposes a supplementary challenge which may have been inevitable since it deals with the memory of San Agustín: the concept of time and how it is handled artistically by using fragmentation, linearity, circularity and cultural signs as well as their combination with space. This is once more a surprising artistic expression of Augustinian thought with regard to time, which is ultimately is no less than the mind's itinerary in its path towards God.

From the foregoing comments, and many more which could be made on the outstanding work of Santiago Arranz, it may be concluded that the intricate dilemma between conservation and renovation in respect of archaeological and monumental complexes of historical interest of the calibre of the former convent-barracks of San Agustín in Zaragoza, is completely dispelled, and becomes a false dilemma when you are competing with an intelligent artistic vision such as this painter's, which not only neither distorts nor manipulates the historical story, but serves to enrich its legacy and, in short, its possibilities of interpretation.

Gonzalo M. Borrás Gualis

Where names merge: an Interpretation of History by Santiago Arranz

I. The power of the word as a determinant of historical truth

History is made up of words uttered and acts performed, but yet the expansion of our knowledge of the past and the way this knowledge is structured do not follow a constant and progressive rhythm throughout the centuries to form a uniform fabric or a flat surface, as if only one sole history were in question. In the 19th Century, the study of history was divided into numerous branches (natural and labour history, art history, history of language, history of various cities and traditions, etc). The chronology of these branches occurred according to each branch's own particular timeline, thus breaking away from the unitary model designed by Kant, who believed in the possibility of a universal doctrine of reason. This fragmentation coincided with the eruption of a wide range of human sciences in the field of knowledge (psychology, sociology, ethnicity, etc.) which, due to their excessive dependency on the word, did not subscribe to the accuracy of mathematical sciences and therefore, as Husserl saw it, were very dangerous for historical truth in light of their role as intermediaries in the study of other sciences.

In truth, we owe the first meditations on language's ability to construct an autonomous reality in the heart of reality (1) to Gorgias de Leontini. Nevertheless, it was Michel Foucault who was most dedicated to the study of the precariousness of our knowledge, which is marked by the shadows of human science. With his invention of an "Archaeology of Knowledge", he invites us to go beyond the concept of History. In that essay, he explored how the words that project these shadows distort our understanding of facts and falsify our knowledge. "Where the history of ideas -he said- attempted to detect, by deciphering texts, the secret movement of thought (its slow progression, its battles and its relapses, the obstacles overcome), it wanted to appear, in its specificity, the level of "things said"; its condition of apparition, its way of accumulating and enchainning, the rules of its transformation, the discontinuities of its rhythm. The domain of the things said is what we call archives; the archaeology's purpose is to analyse them" (2). This quote by the French philosopher seems to have been written expressly to help us understand Santiago Arranz's interpretation of History in the former Convent of San Agustín, seen through his sculptural contributions and especially his works in the María Moliner Library, where the "phrases" of his pictures strive to give words to his "archive" of signs in their slow progression from the darkness of the basement to the light of the highest floor. It is a colossal combat between an aesthetic line and architectural obstacles such as the steps of the stairs or the floors of the landings, and all that despite the need to fragment it, to change the rhythm of his sculptural dynamics, which distances it from absolute reality.

Nowadays this distance, this separation from absolute reality conditions almost all of our thought. In modern art, in addition to showing itself with fragmented, discontinuous and unfinished forms of expression (which, as we have just seen, are the essential characteristics of Arranz's works in the former Convent of San Agustín), this loss of security in our knowledge is shown above all with principles based on doubt and on relativity, or with the principle of contradiction, as was greatly used by the Dadaists and Surrealists.

Before focusing on the aesthetic effects produced by these modern characteristics in Arranz's work and in the way the art was executed, we must first ask the question: in order for this work and to speak of the history of Zaragoza, what meaning can we give to the creation of a unique sculptural language composed of pictograms serving as hieroglyphics, that is, as "drawn words", even if they don't have a narrative function? Although it is true that this non-narrative function protects the signs of his vocabulary from any suggestive interpretation not related to aesthetics, it is still possible to read these signs in a number of different ways, as per our ability to isolate them or to see them as a dynamic of joined, whole or fragmented forces that "lead" our gaze over the surface of the walls and floors of this space which has been defined by the architect and his mathematic laws.

Arranz always attempts to steer our gaze away from the dogmatic excesses that any organized narration is prone to; that is, the trilogy of the introduction, development and denouement. Rather, he invites our gaze to focus preferably on the truth of the fragmented forms, less altered by the devastating effect of time, deformation and oblivion. By intuition (or owing to any other cognitive power), we are able to recognize what body or entity the fragments belong to: we are not able to separate them completely from the mystery surrounding them, we immediately forget their possible semantic value in order to delight only in their aesthetic function.

With respect to the whole pictograms, even a child could recognize a monk here, a star, or a Capitoline she-wolf there. Nevertheless, interpreting their presence among the other signs is as difficult as any hermeneutics where understanding depends on the possession of essential keys. Therefore, the possibility arises of considering Santiago Arranz's artistic contribution from the perspective that has permitted historians to go beyond their discipline and culminate in the notions of archaeology of knowledge. In addition to its aesthetic function, the artistic work then also serves as a metaphor reminding us that, as stated above, history cannot be described as flat or uniform, but rather full of breaks and of chronological accidents that almost always prevent us from having a precise view of the past. These breaks, these historic accidents, are perfectly translated by the large variety of rhythms with which the pictograms unfold along the walls to which they have to adapt from their decorative function, cut here or there by the presence of doors or counters or by the change in direction imposed by the meeting of walls and ceilings. Nevertheless and in parallel with the obligation of adapting the decorative programme of the new building to the theme of history, the space created by the architect and the materials used were the most influential determining factors in the aesthetic result of the work: black tiles in the floors forming a mosaic; engraved hollow-relief whose lines are extended along the concrete walls or which give shape to the emptiness of the doors and windows; Albarracín plaster for the moulding of reliefs, fruit of a direct intervention on the concrete walls to which they are incorporated.

At this point it is necessary to call to mind that the materials used determine the techniques, and the techniques in turn define the styles. In order for one style to prevail over another in such a way as to become the main reference of the aesthetic of an era, the technique that guarantees its homogenous tonality of style must also, in parallel, prevail over all the others (3). When applied to the sculptural works of Arranz, it is clear that this law of the prevailing technique has had a great deal to do with the non-narrative function of the unfolding of the pictograms, so much as to often convert them into abstract compositions of decidedly primitive character. The creation of the signs, one by one with pencil and paper, was quite different, as was the selection made prior to incorporating them into the walls, just as in the case of the musical notes selected to write a score: written music always offers this type of surprises, depending on who plays it.

In addition to referring to the historical time to which each of the signs of his "sculptural writing" are related, these compositions seek to speak of the physical impact of time on the life of the shapes in their development through space. Consequently, on top of the trajectory through history, from the Iberian culture to the Gothic culture, another trajectory is superimposed, in which the unfolding of the shapes establishes itself as the course to be followed by our gaze, leading it within the architectural space and thus underlining its strictly decorative function.

What does this strict dedication to decoration mean but the transformation of an individual effort (such as that of a musician with his score, before it has been played for an audience) into a transcendent social good at the service of others? Anyway, these contributions can only be understood by taking into account the artist's preliminary experiences in a number of earlier projects for the public, such as designing the

initial letters for Gérard de Cortanze's *Dictionary of Surrealism* (1990) or creating special pictogram languages for the two domes of the "El Cubo" building in Zaragoza (1992), for the Huesca School of Restoration housed in the Capuchinas Convent (1994) and for the mural painting located in the patio of the Casa de los Morlanes (1995).

II. The life of shapes.

"The artist is a man of the laboratory", not only because a large part of his creation requires the dedication of a researcher and a significant intellectual concentration in order for his trials to lead to the definitive formula of the work (as is the case of Santiago Arranz who logically began the creation of the shapes of his icons at his design desk), but also because, as Antoni Tàpies affirms (4), this condition of "man of the laboratory" is linked to the complete freedom of the artist who thinks and works for himself: he only achieves important results thanks to his work as a solitary researcher, which is parallel to yet different from that of a scientist. Then, Tàpies concludes, after multiple attempts and daily experiments, perhaps the miracle will occur where the materials, inert in themselves, speak with an incomparable expressive force.

It is clear that without this freedom, which both the promoter and the architect assured him, Santiago Arranz would have never been able to achieve such spectacular artistic achievements as those that we can admire today in the former Convent of San Agustín. Nevertheless, the result is also a magnificent example of multidisciplinary collaboration, in which we must not overlook the contribution of the builders that helped the artist to transfer his register of signs from the designs on paper in his "laboratory" to the walls defined by the architect. The architect, in turn, must be recognized especially for having allowed the dynamism of the artist's drawings to determine some of the special features, such as, for example, the roundels and the open skylights in the ceiling of the María Moliner Library and the History Centre, whose shapes symbolize a group of planets; or the windows of the large square area in which Arranz's sculptural contribution to the Library is focused, understood to be a box resonating the echoes of the different cultures represented in it and that responds to the Augustinian idea of a "City of the World"; or the windows of the History Centre and the counters; or the doorways leading to the different historical sections on the upper levels. The architect must also be recognized for his choice of materials, mainly the concrete formwork of the walls, which allows Arranz's simple and powerful pictograms, between archaism and modernity, to provide us with an emotion similar to what Tàpies felt when he exclaimed: "How many suggestions can be born from the wall and all its derivations!"

In addition to its massive unity, the almost complete absence of human figures in the vocabulary (with a few exceptions, such as the figures of gods and masks or the silhouettes of an angel and of a monk) strengthens the archaic character of the pictograms born in the artist's studio with the same fullness and density of the earliest Greek art, which was just as moderate in representing humans, when, far from becoming a universal sign, man had not yet become an object of study.

These icons, which were conceived in a laboratory as seeds, had to wait to be sown in the furrows of the hollow-relief to germinate and for their shapes to sprout forth and expand like an immense network of ivy creeping along the walls. As ordered, placed and numbered seeds on a sheet of paper (according to the culture which they were to represent: Iberian, Celtic, Roman, Mudejar or Gothic), the fact that they were taken from the black poster board, drawn and cut out, gives them a dense and compact appearance and promises them a powerful and infinite life. The shoots of their shapes on the walls, allowing us to see only their thin and stretched outlines, distances them from their real character and converts them in elements of much more abstract make-up. This mutation, from cut out paper to the concrete of the walls, allows us to understand how the space of art -plastic and changing- dominates the live that moves in it.

The first submission occurs in the "birth" of the painting when, according to the legend told by Pliny (5), the daughter of the potter Butades wanted to remember her lover, who was preparing a long and far-away journey, and so captured his likeness on the wall from the shadow thrown in the candlelight. The girl's father later covered the figure with clay making a relief, and hardened the clay in fire with other pieces of pottery. I do not wish to overstress here the parallels between Arranz's works and the first archaic Greek and Egyptian paintings obtained by projecting a two-dimensional figure, such as a shadow. Furthermore, this comparison is rather limited, since although the icons that expand along the walls of the former Convent of San Agustín seem to be born from projection, in reality they were not executed vertically but rather on the floor, with the technique of formwork used by builders and following the drawn templates made with cut-out cardboard.

It is impossible to overlook the fact that concrete, with its plasticity and its progressive hardening as the water evaporates from the mixture, assumes the same plastic role that Butades' clay played in conserving the initial image, as if were an ironic return to the mythical origin of painting.

From the shadow projected on the wall to the clay, or from the cut-out cardboard to concrete, both cases are an attempt to memorize an aspect of reality that time threatens to take away from us and that only the artist is capable of fixing with his brilliant approximation. Although the structure of intersecting lines forming ties is rather unrelated to Mediterranean cultures (refer to Celts and Nordic cultures), except when they are inspired by geometric models, such as with the Mocarabes, Santiago Arranz does not hesitate to use them, linking his shapes along the walls as a dynamic solution of continuity. Due to the magnitude of the resulting work, it is difficult to offer here a detailed and complete description of the sculptures that Santiago Arranz has created on the walls and floors of the Library and the History Centre. Nevertheless, it is important to emphasize certain aspects related to the way his icons were adapted to the concrete: in the Library, fragments prevail over complete forms, whereas we generally see the opposite effect in the History Centre. In addition, the formworks used in the Centre are different from those in the Library, due to the incorporation of different sized figures to produce certain effects of perspective and the use of two widths of lines (20 and 10 cm) for the furrows.

In addition, it is important to underline that for reasons of simplicity, the pictograms set in the wall of the Centre's office are not cut out, so that their juxtaposition simplifies the shapes and makes the reading thereof easier, whereas in the large wall where, from bottom to top, a star, a dog, a vegetable, a castle and a jar appear, the lines of these icons intersect to form a type of palimpsest whose interpretation is not too clear, at least upon first glance. Beyond the symbolic value of each perfectly-recognizable individual pictogram, the reading of the combination becomes opaque, as if the complexity of its "syntactic tissue" was only devised to bring us the aesthetic enjoyment that we feel when we contemplate the fascinating mystery of an enigma.

Material, space, time... yet light is also an essential condition for the life of shapes: light whose effects depends on the material being illuminated. The concrete engravings created by Santiago Arranz for the walls of the former Convent of San Agustín play with light not only according to the width and depth of the furrows, but also according to the technique chosen to achieve them. For example, the wood used to make frameworks affects the setting time: the clearest parts were obtained by using boards containing a significant plastic base and therefore absorbing less water, which are consequently ideal for quicker setting. The darker areas were achieved by using a heavier wood that absorbs water more. The dynamism of the drawings on the walls is strengthened by the contrasts between the lighter lines and the darker lines, and hence Arranz was able to give a very delicate perspective effect to his decorative compositions which contradicts the, by definition, rough character of concrete.

III. The body of the gods

and our fingers lead us through the fields
of the air toward the shelter of our eyes,
there where names merge together in confusion ...

The creation of openings in ceilings and walls can also be considered a consequence of the need for light in architectural structures, not only for daily life in inhabitable spaces, but also in order to give life to the rhythm of the shapes that surround these spaces. With respect to the openings that let natural light into the restored building of the former Convent of San Agustín, earlier I mentioned that the outlines were all designed by using certain icons of Arranz's vocabulary as models. In the Library, the light enters through three iron windows opening onto the old cloister, but instead of coinciding with the model of a whole icon, the profile is outlined by fragments of intersecting drawings etched on the walls following an upwards movement: with this fragmented aspect bestowed by Arranz and, therefore, due to their most abstract character, these openings oppose the four superimposed windows of the History Centre, whose profile corresponds exactly with the outline of the signs evoking the four cultures related to the building: the Iberian glass, the Roman temple, the Mudejar star and the Christian cross. However, the History Centre and the Library best coincide in their openings with the design of their roundels forming planets, although the number differs: three in the Centre and nine in the Library, which are placed in the ceiling in a configuration that calls to mind the notion of circular time and, consequently, eternity. Regardless of their iconographic meaning, the choice of this planetary theme for decorating the upper-most part of the building indicates a will to spiritually overcome, with a movement starting from the bottom and ascending toward the kingdom of light: it is not in vain that, to the Romans, the planets were the bodies of the gods. Plutarch liked to quote the words of Lamprias (*De facie*, 928), who stated that the heavenly bodies were eyes carrying light and encrusted in the great face of the Everything (6). With the cut-out of his shapes against the light, the planets imagined by Santiago Arranz are able to very poetically illustrate Plutarch's notion of heavenly bodies.

The openings of the windows of the former Convent of San Agustín allow us to create perspective fields in the concrete wall, conceived by Arranz as if it were a piece of open-air sculpture, but which assumes, above all, the function of limiting this space where the Gothic cloister (13th, 14th and 15th centuries) and the Renaissance cloister (16th century) were once located. In order to call to mind these two cloisters, modern arcades alternating openings and solid sections were built in harmony with the preserved Baroque arcades. This delimiting function provided by the entire wall is in turn assumed by the outline of each of the openings, bearing in mind that the outline of any window is nothing more than a frame, that is, an element that focuses the gaze and determines the field of vision through a limited hole. Likewise, we see that the points and curves of the cut-out openings respond to the need for a permanent dialogue with the arcades behind, which enter in our field of vision through the opening in the wall, incorporating them in the rhythm of the etchings in the solid sections. As if it were the cornerstone of an arch, for Arranz this sculpture work metaphorically "closes" all the dialectic devices constituting his sculptural work in the former Convent of San Agustín: not only dialectics between the past and the present, of course, or between the Library and the History Centre or between the walls, floors and ceilings of both buildings, but also between the interior and the exterior of the building, that is, the mystical upward movement through the interior of the building, from darkness toward the celestial light represented by the stars and the metaphorical function of the cloister, with its arches open to the light reminiscent of the garden of Eden.

The four reliefs done in Albarracín plaster and placed along walls of the same material in the Library, discussed above, are other sculptural elements that stimulate a more in-depth commentary. Similar to how a "picture within a picture" presents a scene showing the creation of the picture itself (7), these reliefs, which are inserted in the combination of

hollow-reliefs, also assume in their reduced space the role of presenting the entire iconographic program extending along the walls and floors of the building. However, in addition to sharing this representative function with the hollow-reliefs, the projection of its forms grants it the status of a sculptural object which, added to the primitive character (close to raw art) of its moulding, combines perfectly with the archaic spirit that Arranz gave to the design of his pictograms. Above all, we see that, as objects, these reliefs are transformed into ancient traces, fortunately recovered in the restoration of the building, as mysterious and enigmatic fragments that return us to the notion of Michel Foucault's archaeology of knowledge.

Lastly, as is the case of the tiled floors from the crypt to the last floor of the Library and the six friezes also painted with Albarracín plaster on the walls of the same building, these reliefs must also be attributed the role of an emblematic representation of art in light of the fact that they were created with the hands of the artist himself, and not with the hands of the builders that were entrusted with the task of turning the artist's theory into practice in the rest of the building. All these (including the templates created by the artist to adapt his icon fragments to the large square area of the Library) must be valued as the most poetic result possible of a project born on a "laboratory table" and therefore, by definition, aseptic. Quoting the words of Jean Arp (8), the fingerprints left on these reliefs by Santiago Arranz lead us through the fields of air to the shelter of our eyes, where names merge in confusion –names that, from the Iberians and the Romans to modern times, justify the creation of the María Moliner Library and the Zaragoza History Centre in the former Convent of San Agustín. There can be no doubt that the subtle game of curves and angles of the hollow-reliefs leading our gaze along the walls of the building responds first and foremost to this desire to poeticise his work.

Actually, it is not so much the manifestation of a simple desire as it is the need to defend the central role of poetry within human culture; that is, to assert sensibility and irrationality in man against science, represented here by the architectural rules, and against History, which is entrusted with memorizing and interpreting real facts.

Villafranca, April 2004

Michel Hubert Lépicouché

Notes

- (1) "The world has no reality, said Gorgias, and if it had, we would not know it. And if we could know it, it would be impossible to say it." Quoted by Pascal Quignard in *Le sexe et l'effroi*, Folio, Gallimard, Paris, 1994. Page 325.
- (2) Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969. Statement by the author on the back cover.
- (3) This principle, which could be called the technical primacy law, was first formulated by Mr Bréthier mainly with respect to "barbarian" art, due to the fact that this genre of art is dominated by ornamental abstraction in detriment to the anthropomorphic sculpture and architecture. Henri Focillon, *Vie des formes*, Presses universitaires de France, fifth edition, Paris, 1964. Page 16.
- (4) Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1994. Translated from Catalan to French by Edmond Raillard. Page 61.
- (5) Pliny the Elder, *Histoire naturelle XXXV, La Peinture*, Classiques en poche, Editions Les belles lettres, Paris, 1997. Page 133.
- (6) Pascal Quignard, *ibid.*, page 98.
- (7) Quoted by Daniel Arasse in *On n'y voit rien*, Folio essais, Editions Denoël, Paris, 2003. Page 152.
- (8) Jean Arp, *Gloire de mouche*, catalogue on the exhibition of the words of Jean Arp in the Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, February to April 1985. Page 64.

*... Al final la historia siempre ha sido eso:
sobre viejos símbolos, un avance
en la caligrafía de la línea de la Historia.*

Santiago Arranz

Este libro-catálogo, editado por el Ayuntamiento de Zaragoza
con motivo de la exposición *La línea de la Historia*, de Santiago Arranz,
se acabó de imprimir en los talleres de Gráficas Huesca
el día 2 de junio de 2004

