

Santiago Arranz

Reescritura

SALA DE ARTE EL BROCENSE

Santiago Arranz

Reescritura

Julio - Agosto 2015

SALA DE ARTE EL BROCENSE

Cáceres

La vida de los signos en Santiago Arranz

(Del laboratorio al espacio público y del espacio público al laboratorio)

I - La relación con la historia del arte

Nicolas Poussin.

Los pastores de la Arcadia, 1637.

Óleo s/lienzo.

85 x 122 cm

Museo del Louvre, París.



La historia del arte, gracias a Charles Baudelaire, nos enseña que un artista puede ser moderno permaneciendo fiel a los valores heredados de una tradición que tiene por nombre Rafael o Rubens. En *La vida y la obra de Eugène Delacroix* (que rompió con el neoclasicismo de Louis David y Dominique Ingres), el autor de *Las flores del mal* comenta que si pidiésemos a este pintor su opinión sobre “las ambiciones quiméricas de los tiempos modernos, la esfera de la perfección y del progreso indefinido, con mucho gusto nos respondería preguntándonos antes por los actuales Fidias o Rafael”¹. Santiago Arranz pertenece a esa categoría de pintores decididamente modernos que, siguiendo con las citas de Baudelaire, se inclinan por “apropiarse de la parte poética de la moda y extraer lo eterno de lo transitorio”². Esta ambivalencia propia de una sensibilidad que no concibe el arte sino como una forma de relectura del pasado con los ojos del presente, es la marca de todos los grandes artistas que han pasado a la historia, aspecto que caracteriza la trayectoria artística de Arranz, tanto en sus pinturas y esculturas como en sus intervenciones integradas en los espacios arquitectónicos. La comprensión de su trabajo sólo se entiende si cotejamos su obra con los modelos del pasado, que espontáneamente, nos vienen a la memoria.

¹ Charles Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *L'œuvre de Charles Baudelaire*. Le club français du livre, Paris 1951. p. 881.

² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *La modernité*, op.cit. p. 907.

La cultura occidental es un río. Su historia está hecha de la alternancia entre las sequías y los desbordamientos. A la fertilidad de sus momentos fuertes (la antigua Grecia, Roma, el Renacimiento italiano, la Modernidad), sucede un apagón del genio que difícilmente encuentra consuelo en la nostalgia de una Edad de oro perdida. En su cuadro *Los pastores de la Arcadia* pintado hacia 1638, Poussin rindió cuenta de la poesía de la nostalgia de un pasado ideal, perdido, del que el Renacimiento italiano había estado alimentándose dos siglos antes. Es este último que motivaba la nostalgia de Poussin, más que la mitológica Arcadia evocada en su cuadro. La reflexión sobre la finitud del hombre y sus civilizaciones, tema de *Los pastores*, es un rasgo fundamental del humanismo renaciente que se distancia radicalmente del pensamiento religioso heredado de la Edad media. En su introducción al *De Pictura* (1435), que fue para las generaciones posteriores una verdadera biblia de la pintura, Sylvie Deswarte-Rosa abunda en este sentido cuando nos dice que Alberti “se inscribe en la línea de Petrarca y de su teoría revolucionaria de la historia, fundamento del humanismo, para quien las tinieblas coinciden con la era cristiana, no con el pasado anterior, oponiéndoles modelos clásicos para que renazca la cultura occidental”³. A esta edad de las tinieblas, Alberti le reprocha la sujeción de su iconografía a los dogmas religiosos, la imposición de un modelo estático de la representación de la que los artistas presos de los dogmas de la iglesia en la Edad Media no podían desprenderse, y destaca el ejemplo más representativo, en el empleo constante del oro como fondo en los cuadros Bizantinos.

Sí he creído oportuno entretenerme en los meandros del pasado, antes de abordar la obra de Santiago Arranz expuesta en estas salas del Brocense, es porque me parece que este artista representa muy bien la nostalgia entre las vanguardias del pasado, consideradas los momentos álgidos de la historia del arte moderno, y un presente posmoderno anclado en un estadio de sumisión a un nuevo academicismo desarrollado por las nuevas tecnologías, obsesionado por la perfección virtual en el que la última performance es la representación en 3D y que no olvida recordarnos esa esfera de la perfección y el progreso indefinido a la que se refería Baudelaire. Si para Alberti la nostalgia de una Arcadia suponía un regreso de la memoria a un tiempo anterior a Cristo, para los artistas como Santiago Arranz el tiempo pasado digno de ser considerado su Arcadia es la Primera vanguardia, preguntándose ¿dónde están los Cézanne, los Matisse o los Picasso actuales? Artistas míticos que a su vez supieron dialogar con esos maestros de un pasado anterior que fueron Poussin, Velázquez, Manet y frente a los cuales Duchamp encarna todo lo contrario: su urinario encontrado simboliza la fractura entre un antes y un después, entre una Edad de oro y una edad de tinieblas donde la omnipresencia de la fotografía recuerda al oro bizantino que impregnaba hasta la médula la Edad Media.

³ Sylvie Deswarte-Rosa, *Le De Pictura, un traité humaniste pour un art «mécanique»*, préface du livre de Leon Battista Alberti De la peinture, La littérature artistique, Macula Dédale, Paris, 1992. p. 29.

II - La relectura

Santiago Arranz.

Fin de vuelo, 2011.

Óleo s/tabla y huecorrelieve.

43 x 33 cm

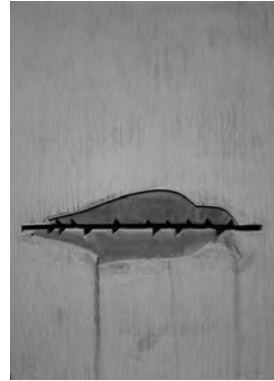


Santiago Arranz.

Pájaro azul, 2015.

Relieve pintado s/madera.

44 x 32 cm



El interés de esta exposición es múltiple: No solamente invita al espectador a dirigir una nueva mirada sobre trabajos anteriores del artista, bajo la forma de una nueva relectura de una serie de etapas que han servido en su momento como contenido de diferentes exposiciones independientes las unas de las otras a lo largo de la trayectoria artística de Santiago Arranz, sino también por sus títulos, nos indican un interés del artista por releer la historia del arte y de la literatura, y explotarla como forma de inspiración; también podemos entender por relectura, el nomadismo de la imagen del observador que sigue de una obra a la otra la mutación de un sistema de signos iconográficos utilizados como repertorio formal, hasta su completa conversión en sistema de escritura. Pero sea cual sea el tipo de relectura que hagamos de esta exposición, la primera información que sacaremos es que este artista presenta una cierta analogía con los poetas, pintores, escultores y arquitectos del renacimiento que compartían este mismo sentimiento nostálgico por una edad de oro para siempre desaparecida: a menudo el Renacimiento italiano supone en un mismo artista una pluralidad de disciplinas que, juntas, conducen a la evolución de un pensamiento en el que la naturaleza humana es el centro. De esta misma pluralidad de las diversas actividades artísticas en el caso de Santiago Arranz nos informa cada uno de los capítulos de esta exposición. Y aunque solo veamos una representación parcial de sus múltiples facetas, a la hora de evaluar su importancia en el conjunto, forman un todo indisoluble.

A - La relación con la literatura.

No fue al azar si en el 2005, invité a Santiago Arranz a participar en la exposición colectiva *Pintores literarios* organizada por la Fundación Botí. Había entre otras una serie de obras inspiradas en las ciudades imaginarias que describe en su libro Ítalo Calvino, a través de la palabra de Marco Polo. Una buena parte del texto del catálogo dedicada a su obra trata de la manera en que Santiago Arranz nos habla de estas ciudades invisibles, recurriendo a una serie de símbolos



Santiago Arranz.

Las ciudades invisibles, 1991.

Vista de exposición en BUC - Toulouse 2013.

de la memoria que sin una gran relación con las referencias textuales suscitan mucho más nuestra sensibilidad por la estética de su forma plástica que por nuestra capacidad para profundizar en la significación de su abstracción⁴. Y es que Santiago Arranz es fundamentalmente un pintor en el sentido de que más allá de la su fidelidad a los textos que le motivan, el privilegia sobre todo la cualidades plásticas de sus resultados estéticos. Encontramos claramente esa preocupación por la forma en su manera de tratar las obras inspiradas en *En la colonia penitenciaria* de Kafka que expone en Cáceres, después de haberlas mostrado en el museo parisino de Montparnasse en 2001. Perteneciente a este mismo registro, encontramos expuesta su interpretación del *Journal* de Eugénie du Guérin que ya pudimos admirar en 2007 en la casa museo de Cayla, casa natal de la escritora, situada en Andillac, sur de Francia. Además de su interpretación del *velo de Isis*, que dio lugar a otro libro de artista, *Monólogos en la niebla*, expuesto en la Biblioteca de la Universidad de Toulouse le Mirail en septiembre del 2013. También se presentan en Cáceres algunos extractos de su *Bestiaire*, 2014, inspirado en los textos del crítico de arte Gerard Georges Lemaire y, en colaboración con el escritor Juan Goytisolo, una parte de su trabajo más reciente sobre uno de los libros más experimentales de este autor *Las virtudes del pájaro solitario*, 2014, que ha sido objeto de una importante exposición organizada por el Instituto Cervantes en Marrakech.

B - La relación con el simbolismo, a partir de la creación de un vocabulario de pictogramas inherentes a su discurso pictórico.

“El artista es un hombre de laboratorio”. Esta cita de Tapies⁵ parece estar formulada pensando en el trabajo de Santiago Arranz: fue en Paris, en 1991, cuando se presentó la oportunidad de iniciarse en el dibujo de las letras

⁴ Michel Hubert Lépécouché, *Santiago Arranz: La tradición al servicio de la modernidad*. Texto del catálogo de la exposición *Pintores Literarios* (Santiago Arranz, María José Gallardo, Cristina Lama, José María Larrondo, Luis Ledo, Pilar Molinos, Guillermo Pérez Villalta, Matías Sánchez y Horacio Sapere), Fundación Botí, Diputación de Córdoba, 23 junio - 24 julio 2005. p. 16.

⁵ Antoni Tàpies, *La pratique de l'art, Folio essais*, Les Editions Denoël, Paris, 1994. Traduction du catalan en français d'Edmond Raillard. p. 61.

Santiago Arranz.

Iconografías, 1992/2006.

Vista de exposición en Le Cube, La Fabrique.
Toulouse 2013.



y de los símbolos, con ocasión del encargo de realizar las letras capitulares del diccionario del surrealismo, *Le monde du surréalisme*, de Gérard de Cortanze. Y, por supuesto, del dibujo de letras al dibujo de los símbolos sólo había un paso, rápidamente franqueado en forma de vocabularios de pictogramas que servirían al artista como base previa a la iniciación de sus proyectos arquitectónicos: *Cúpulas*, en 1992, vocabulario utilizado para su intervención plástica en la sede del departamento de urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza; *Capuchinas* de 1994-95, para la restauración del antiguo convento de las capuchinas de Huesca; *San Agustín*, utilizado para la realización de los relieves en la Biblioteca municipal María Moliner de Zaragoza y el Centro de historia de esta ciudad, en el antiguo convento de los agustinos, entre 1998-2003; *Llaves*, para el edificio Bussines Center, Plaza 14, de Zaragoza en 2006.

Esta misma aplicación de sus vocabularios de pictogramas la encontramos en su contribución plástica a la creación de libros de artista: *Vocabulario de espectros*, 2007, acompañado de un texto de Antón Castro, *Eugénie* de 2007, con extractos del *Journal* de Eugénie de Guérin, *Monólogos en la niebla*, de 2013, motivado por uno de mis textos poéticos que trata el tema del velo de Isis, *Bestiaire*, 2013, con textos de Gérard Georges Lemaire. No podemos sino admirar la variedad y la riqueza de estos pictogramas que testimonian de un sentido innato del arte gráfico, de una imaginación desbordada, que nunca sacrifica la elegancia (tan característica de la escritura árabe, china y japonesa), con fines únicamente expresivos, ni se deja dominar por la incontinencia surrealista, que con frecuencia, termina por decantarse por la exageración. Tampoco encontramos en estos vocabularios ningún límite a sus fuentes de inspiración: arqueología, bestiarios, plantas fantásticas, que diríamos salidas de los tapices del Museo de Cluny, anatomías antropológicas..., todo formando un cuerpo homogéneo de signos, como en toda escritura personalizada, que en un primer golpe de vista, nos confirma la identidad de su autor.

C - La arquitectura como soporte de relieves y vaciados en la piedra.



Santiago Arranz.

La línea de la historia, 1998/2003.

Huecorrelieve/hormigón.

Centro de Historias de Zaragoza.



Relieve de la entrada del templo de Ramsés II
en Abu Simbe

Normalmente la contribución de los artistas a un proyecto arquitectónico es considerado como un trabajo secundario, (acogido al 1%, estipulado por la ley), suelen ser vistos como trabajos de naturaleza decorativa, que salvo en muy raras excepciones, en nada modifican los planos de los arquitectos. Santiago Arranz forma parte de esas raras excepciones, como fue el caso en su colaboración para la restauración del convento de san Agustín en Zaragoza, transformado en Biblioteca Municipal y Centro de interpretación de la ciudad de Zaragoza, actualmente convertido en un dinámico Centro de cultura contemporánea. Por la amplitud de su intervención sobre los muros, suelos y techos, esta intervención artística que duró más de dos años merece una mención particular. En buena lógica, por tratarse de un centro de historia, reunió un repertorio simbólico derivado de las diferentes civilizaciones que se fueron sucediendo en Zaragoza (romana, árabe, cristiana) a partir de las cuales Santiago Arranz pudo elaborar el programa iconográfico utilizado en su intervención. Frente al desarrollo de esta narración simbólica sobre las caras de los muros de hormigón de más de 5 metros de altura y más de 50 metros de longitud, la impresión del espectador es la misma que experimentamos al visitar un templo del antiguo Egipto. Para la realización de los gigantescos relieves en hueco que se extienden como la hiedra sobre toda la superficie de los muros de hormigón, Santiago Arranz recurre a una técnica de encofrado, cuyo resultado en bruto refuerza esta idea de monumentalidad sin la cual es difícil poner en escena el peso épico y trágico de la historia. Del laboratorio a la hormigonera, el artista

es ese “*demiurgo*” para el cual “El espíritu –para responder a una expresión de Henri Focillon– hace la mano y la mano hace el espíritu” para dar vida a las formas⁶.

**D - La pintura como conclusión del proyecto artístico de Santiago Arranz:
el retorno de la hormigonera al laboratorio.**

Matisse.
Polynésie, La mer, 1946.
Papiers gouachés découpés.
196 x 314 cm



Santiago Arranz.
Bestiaire, 2013.
Cartón découpé.
77 x 148 x 2 cm



El principio dinámico de estos grabados murales en hueco se basa en el recorte de las formas, técnica en la cual Henri Matisse en sus *papiers découpés* nos ofrece el más bello ejemplo. Y quien dice recorte, dice fragmentación de formas. En *Sistema de pintura*, que es un análisis del sistema de Matisse, Marcelin Pleynet, nos indica que “la modernidad aparece en principio como un cuerpo cortado, fragmentado... /... El retorno que se produce en la pintura moderna en sus desarrollos formales está dentro de las contradicciones que determina el campo ideológico y cultural como cuerpo fragmentado”⁷. Esto es exactamente lo que vemos en la obra *Visiones Murales* (2010), sobre madera pintada y recortada, igual que en *Banderas* (2001-2015),

⁶ Henri Focillon, *La vie des formes*, Presse Universitaires de France, Paris, 1984. p. 128.

⁷ Marcelin Pleynet, *Système de peinture*, Points, Les Editions du Seuil, Paris, 1977. p. 40-41.

pintadas sobre cartón e igualmente presentes en esta exposición del Brocense. Todos estos trabajos son obras derivadas de sus intervenciones arquitectónicas, como igualmente lo son sus relieves en huecograbado *Flores Negras* (madera y yeso pintados, 2011), o *Llaves* (2007, 4 piezas), pinturas derivadas de su trabajo sobre los vidrios serigrafados en la fachada del edificio Bussines Center, ubicado en el centro de Zaragoza. De igual manera que la homogeneidad de su escritura de símbolos personaliza todas las aplicaciones posteriores a las cuales ella se presta, las constantes idas y venidas entre su estudio-laboratorio y sus intervenciones arquitectónicas “transportan” de una obra a la otra esa tendencia a recortar y hacen de esa técnica de representación una de las características más personales de su trabajo.

Heredado de la mirada fotográfica, se trata con toda seguridad de un sistema de validación simplificada de la imagen, en el sentido de que el único objetivo de la fragmentación es hacer aparecer los contornos de la composición en detrimento de la fidelidad a la realidad que se supone que representan. Sin embargo la técnica de Santiago Arranz presenta una gran diferencia con la de los fotógrafos: así como normalmente en estos, el recorte es una modificación posterior del encuadre, una vez tomada la foto, en el caso del pintor el recorte condiciona desde el inicio el proyecto de la composición. Existe otra manera de intelectualizar esta fidelidad a un programa iconográfico dado y a su modo de representación fragmentada que subyace a esta regla de la modernidad descrita por M. Pleyne: me refiero al *Sumbolon*. ¿Qué es un Sumbolon? Jean Lallot nos recuerda que el sentido primero de este sustantivo griego es bien conocido. Derivado del verbo “*sumballein*” = “reunir”. Esta palabra describe cada uno de los dos fragmentos de un objeto roto, que posteriormente es compartido entre dos personas, portando la mitad cada uno de ellos, cuando se separan⁸. Estas mitades deben permitir, al adaptarse perfectamente una a la otra, en el momento que los amigos, los descendientes, o sus herederos se reencuentren, confirmar la veracidad de los portadores y la autenticidad del lazo que les une. El *sumbolon* es un signo de reconocimiento. Está claro que las composiciones fragmentadas de Santiago Arranz participan de este mismo principio de reconocimiento del *Sumbolon*, aunque solamente en segundo grado, en la medida en que nunca se le pregunta al espectador que reconozca las partes que faltan en sus formas recortadas, a partir de cuyos restos visibles, unas y otras se corresponden tan estrechamente como una llave a su cerradura⁹. Lo que se le pregunta es que reconozca desde el principio el concepto que organiza la composición del espacio y cómo una llave abre este último a la comprensión de los símbolos representados.

Michel Hubert Lépicouché
Miembro de Sección Francesa de la
Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)
París, mayo 2015

⁸ Jean Lallot, *Xumbola Kranai: Réflexion sur la fonction du sumbolon dans l'Agamemnon d'Eschyle*, Cahiers internationaux du symbolisme n° 26, Mons, Belgique, 1974, p. 39.

⁹ Michel Hubert Lépicouché, *La Fonction du sumbolon dans la peinture de Santiago Arranz*, texte du catalogue de l'exposition Santiago Arranz à la Galerie Antonia Puyó, Saragosse, mars – avril 2002.

Santiago Arranz.
Adonías el usurpador, 2000.
T. mixta s/madera - 122 x 129 cm



Detalle de Relieve en Tímpano
Casa de los Morlanes, s. XV. Zaragoza.



Reescritura

Reescritura alude al signo desterritorializado y mutante, que se origina en las iconografías, como banco de imágenes, para posteriormente convertirse en letra, que se traslada de una obra a otra, de un soporte a otro, hasta hacer desaparecer el espacio tradicional y convertir el arte en escritura.

Santiago Arranz
Febrero 2015



Santiago Arranz. *Lilidda*, 1988.
Pigmento s/tabla - 100 x 450 cm



Santiago Arranz. *Vasija de pájaros*, 1989.
Pigmento s/tabla - 150 x 100 cm



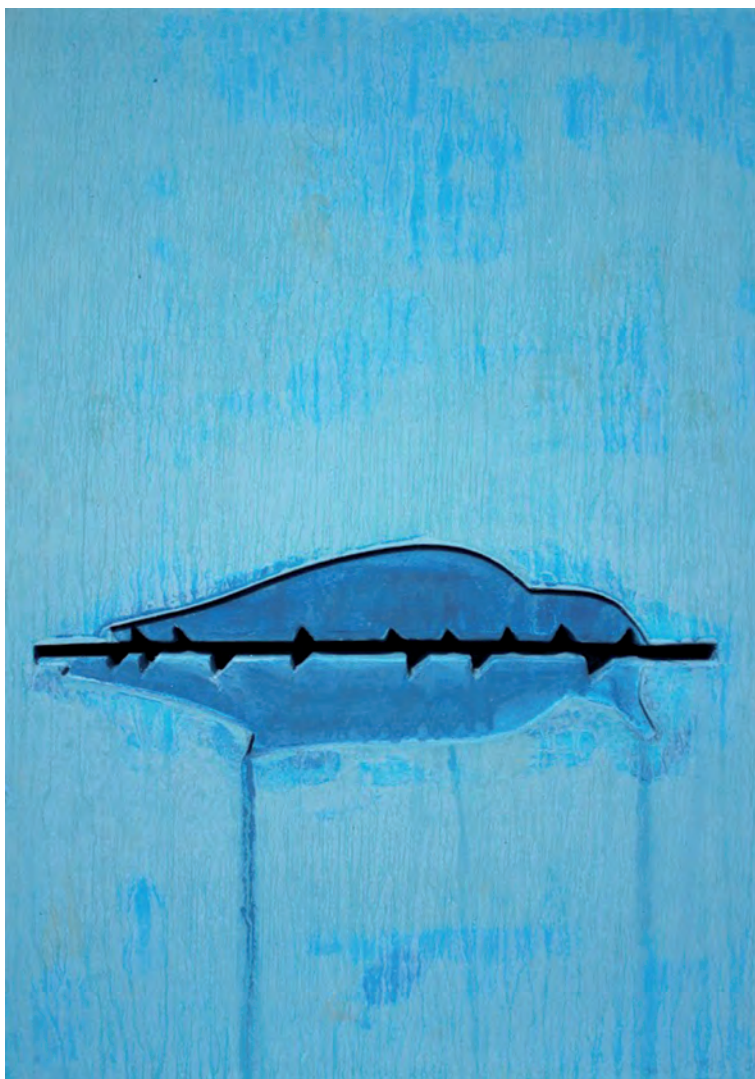
Santiago Arranz. *Exposición Vocabulaires du vide.* Le Cube –La Fabrique–, Toulouse 2013.



Santiago Arranz. *Visiones murales*, 2010.
Madera recortada y pintada - 2 unidades de 122 x 244 x 5 cm



Santiago Arranz. *Flores negras*, 2010-2011.
Madera y yeso pintado - 2 unidades de 77 x 67 x 5 cm



Santiago Arranz. *Pájaro azul*, 2015.
Relieve pintado s/madera - 44 x 32 cm



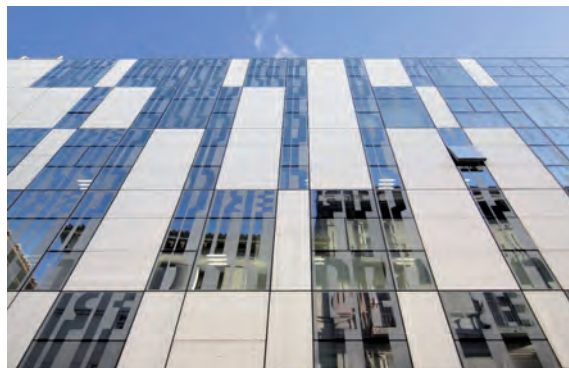
Santiago Arranz. *Llaves*, 2008.
Técnica mixta s/cartón - 200 x 200 cm



Santiago Arranz. *Banderas*, 2002-2014.
Pastel s/cartón - 8 unidades de 50 x 65 cm/udad.



Santiago Arranz. *Iconografías*, 2013.
Cartón recortado - 3 unidades de 77 x 148 x 2 cm



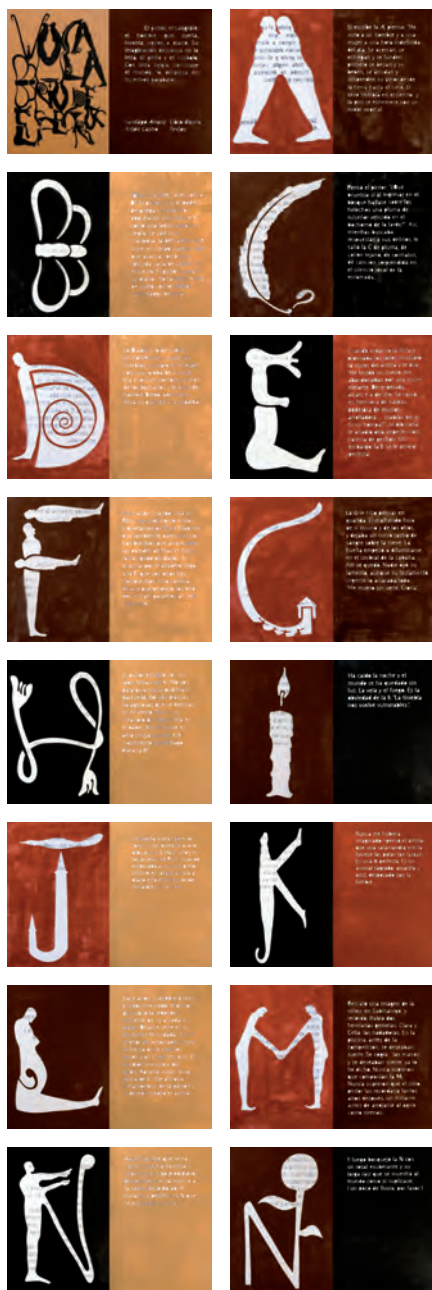
Santiago Arranz. *Proyectos arquitectónicos.*
3 fotografías 75 x 100 cm/udad.



Santiago Arranz. *Bestiario*, 2013.
Lápiz y gouache s/papel - 65 x 50 cm



Santiago Arranz. *Eugénie*, 2007.
Pájaro que no vuela, escribe, madera y yeso - 20 x 40 x 15 cm



Santiago Arranz. *Vocabulario de espectros*, 2007.

27 fotografías de libro original - 21 x 31 cm

Texto: *Vocabulario de espectros*, Antón Castro.



Santiago Arranz. *Puzles de letras*, 2006.
Pastel s/fragmentos de tabla - 102 x 93 cm





Santiago Arranz. *F y K (a Frank Kafka)*, 2006-2010.

Lápiz y aguada s/cartón - 228 x 122 cm

y Hierro y madera - 24 x 40 x 20 cm

Exposición *Una y otra realidad*.

La Lonja. Zaragoza 2011.



Santiago Arranz. *Dibujos de niebla*, 2013.
 Acrílico, papel vegetal y metacrilato s/cartón - 27 x 21 cm

Texto: Michel Hubert, *Monólogos en la niebla*.



Santiago Arranz. *Pájaros solitarios*, 2014.
Técnica mixta s/papel kraft - 10 unidades de 40 x 40 cm

Texto: Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario*.



Santiago Arranz. Dar Cherifa, Marrakech 2015.

Biografía

Santiago Arranz es un artista español, pintor y escultor, nacido en Sabiñánigo (Huesca) en 1959. Diplomado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona en 1982, ha vivido en París desde 1986 a 1994. Desde 1990 –año de la creación de su *Abecedario*, expuesto en *Pintar Palabras* (2003), exposición presentada por el Instituto Cervantes en Berlín y Nueva York– concibe todos sus proyectos a partir de estas iconografías, que confieren un lenguaje muy personal a su obra, siempre relacionada con la literatura, la arquitectura y los espacios públicos.

www.santiagoarranz.com

Santiago Arranz est un artiste espagnol, peintre et sculpteur, né à Sabiñánigo (Huesca) en 1959. Diplômé en Histoire de l'Art à l'Université de Barcelone en 1982, il a vécu à Paris de 1986 à 1994. Depuis 1990, année de la création de son *Abécédaire* –qui fut exposé dans *Pintar Palabras* (2003), exposition présentée par l'Institut Cervantes à Berlin et New York– il conçoit tous ces projets à partir de ces iconographies, qui confèrent un langage très personnel à son oeuvre, toujours en rapport très étroit avec la littérature, l'architecture et les espaces publics.

www.santiagoarranz.com

La vie des signes de Santiago Arranz

(Du laboratoire à la bétonneuse et de la bétonneuse au laboratoire)

I - Le lien à l'histoire de l'art

L'Histoire de l'art, grâce à Charles Baudelaire, nous enseigne qu'un artiste peut fort bien souscrire aux normes de la modernité tout en restant fidèle aux valeurs héritées d'une tradition qui a pour nom Raphael ou Rubens. Dans *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, l'auteur des *Fleurs du mal* commente que si on lançait devant ce peintre, qui rompit avec le néoclassicisme de Louis David et de Dominique Ingres, «la grande chimère des temps modernes, le ballon-monstre de la perfectibilité et du progrès indéfinis, volontiers il vous demandait: Où sont donc vos Phidias? Où sont vos Raphaël?»¹. Santiago Arranz appartient à ce genre de peintres foncièrement modernes qui, pour continuer avec les citations de Baudelaire, s'efforcent de «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire»². Cette ambivalence d'une sensibilité, qui ne conçoit l'art que sous forme d'une relecture du passé avec les yeux du présent, est la marque de tous les grands artistes dont l'histoire a retenu le nom, et c'est elle que l'on retrouve à la base de la démarche artistique d'Arranz, que ce soit dans ses peintures et ses sculptures, ou encore dans son apport plastique intégré à maints espaces architecturaux. La compréhension de son travail ne peut être complète que si l'on prend le temps de le contempler à partir de modèles qui ont fait leur preuve dans le passé et qui, pour l'occasion, spontanément nous reviennent en mémoire.

La culture occidentale est un fleuve. Son histoire est faite de l'alternance du débordement de ses eaux et de leur retrait. A l'épandage du limon fertile tout au long de ses rives (la Grèce ancienne, Rome, la Renaissance italienne, la Modernité, qui font partie de ses temps forts) succède un étiolement du génie humain qui difficilement trouve à se consoler dans la nostalgie d'un âge d'or à jamais perdu. Dans *Les Bergers d'Arcadie*, Poussin a parfaitement rendu cette poésie de la nostalgie d'un passé idéal dont s'était nourrie plus de deux siècles avant la Renaissance italienne. C'est à cette dernière, plus qu'à la mythologique Arcadie, qu'il n'évoque que pour en faire une métaphore, qu'il pensait en peignant son tableau peint vers 1638. La réflexion sur la finitude de l'homme et de ses civilisations, thème des *Bergers*, est un trait fondamental de l'humanisme renaissant qui s'écarte radicalement de la pensée religieuse héritée du Moyen-âge. Dans son introduction au *De Pictura* (1435) qui fut pour les générations ultérieures

¹ Charles Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *L'œuvre de Charles Baudelaire*, Le club français du livre, Paris 1951. Page 881.

² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, La modernité*, op.cit. Page 907.

une véritable bible de la peinture, Sylvie Deswarte-Rosa abonde en ce sens quand elle nous dit qu'Alberti «s'inscrit dans la lignée de Pétrarque et de sa théorie révolutionnaire de l'histoire, à la base de l'humanisme, qui place l'âge des ténèbres après, et non avant, le Christ et qui prône l'imitation des modèles classiques pour que renaisse la culture occidentale»³. A cet âge des ténèbres Alberti lui reproche la sujétion de son iconographie aux dogmes religieux, à l'imposition d'un modèle statique de la représentation dont les artistes inféodés à l'Eglise moyenâgeuse ne pouvaient se déprendre et qui trouve son exemple le plus représentatif dans l'or employé immuablement comme fond dans les tableaux byzantins.

Si j'ai cru bon de m'attarder quelque peu dans ces méandres du passé avant d'aborder l'œuvre de Santiago Arranz exposée dans la salle de l'Institution El Brocense, c'est parce qu'il me semble que cet artiste fait figure de charnière nostalgique entre les avant-gardes passées, considérées comme des temps forts de l'histoire de l'art, et un présent postmoderne figé dans son état de soumission à un nouvel académisme entretenu par la pratique des nouvelles technologies, obsessionnelle perfection virtuelle dont l'ultime aboutissement est la représentation en 3 D et qui n'est pas sans rappeler ce «ballon-monstre de la perfectibilité et du progrès indéfini» dont parlait Baudelaire. Si pour Alberti la nostalgie d'une Arcadie supposait un retour de la mémoire à un temps antérieur au Christ, pour les artistes comme Santiago Arranz, le temps passé digne d'être leur Arcadie est la première Avant-garde (où sont vos Cézanne, où sont vos Matisse, où sont vos Picasso?) qui savait dialoguer avec ces maîtres que furent Poussin, Velázquez, Manet, et vis-à-vis de laquelle Duchamp et son urinoir incarnent symboliquement la charnière «christique» qui les en sépare, tout comme la photographie est l'équivalent de «l'or byzantin» qui imprègne jusqu'à la moelle l'actuelle postmodernité.

II - La relecture

L'intérêt de cette exposition est multiple: non seulement elle invite le spectateur à diriger un nouveau regard sur des travaux qui se sont prêtés à une interprétation antérieure, sous forme d'une relecture d'un certain nombre de chapitres, dont la spécificité suffisamment bien différenciée de chacun d'eux a déjà servi de contenu à une série d'expositions indépendantes les unes des autres tout au long de la trajectoire artistique d'Arranz; mais aussi de par son titre, elle rend compte de l'intérêt de l'artiste à «relire» l'histoire de l'art et de la littérature pour l'exploiter en tant que source d'inspiration; enfin, par relecture on peut aussi

³ Sylvie Deswarte-Rosa, *Le De Pictura, un traité humaniste pour un art «mécanique»*, préface du livre de Leon Battista Alberti *De la peinture*, La littérature artistique, Macula Dédale, Paris, 1992. Page 29.

entendre le nomadisme du regard de l'observateur qui «accompagne» d'une œuvre à l'autre la mutation d'un système de signes iconographiques utilisés comme répertoire, jusqu'à sa complète conversion en système d'écriture. Mais quel que soit le type de relecture qu'on fera lors de cette exposition, la première information qu'on en retirera est que cet artiste présente une certaine analogie avec les poètes, peintres, sculpteurs et architectes de la Renaissance qui partagèrent ce sentiment nostalgique pour un âge d'or à jamais révolu: souvent la Renaissance italienne suppose dans un même artiste une pluralité de vecteurs disciplinaires qui conduisent à l'unisson l'évolution d'une pensée dont la nature humaine est le centre, et c'est de cette même pluralité d'activités artistiques chez Arranz que nous informe chacun des chapitres de cette exposition. Suit une présentation partielle de ces multiples facettes dont l'ensemble forme un tout indissociable à l'heure d'en évaluer l'importance.

A - La relation à la littérature.

Ce n'est pas un hasard si en 2005 je me suis permis d'inviter Santiago Arranz à participer à l'exposition collective *Peintres littéraires* organisée par la Fondation Botí, avec –entre autres– une série d'œuvres inspirées des villes imaginaires que décrit dans son livre Italo Calvino, via la parole de Marco Polo. Une bonne partie du texte du catalogue qui lui est dédié traite de la manière avec laquelle Arranz nous parle de ces *Città invisibili*, en recourant à une série de symboles mnémoniques qui, sans grand rapport avec la référence textuelle, sollicitent bien plus notre sensibilité par l'esthétique de leur forme plastique que notre capacité à percevoir la signification de leur abstraction⁴. C'est que Santiago Arranz est fondamentalement un peintre, en ce sens que par-dessus sa fidélité aux textes qui le motivent, il privilégie surtout la qualité plastique de ses tableaux. On retrouve très clairement ce souci de la forme dans sa manière de traiter les œuvres inspirées de *La colonie pénitencière* de Kafka qu'il expose à Cáceres, après les avoir montrées dans le Musée parisien de Montparnasse en 2001. Appartenant à ce même registre, on trouve exposée son interprétation du *Journal* d'Eugénie de Guérin, que l'on put déjà admirer en 2007 à la maison natale de l'auteur située à Andillac (sud de la France). En plus de son interprétation du Voile d'Isis exposée dans la Bibliothèque de l'Université de Toulouse Le Mirail en septembre 2013, sont présents à Cáceres quelques extraits de son *Bestiaire* inspiré du texte du critique George Lemaire, et une partie de son travail en collaboration avec Juan Goytisolo sur le thème des *Vertus de l'oiseau solitaire* qui a fait déjà l'objet d'une exposition organisée en avril 2015 par l'Institut Cervantès à Marrakech.

⁴ Michel Hubert Lépicouché, *Santiago Arranz: la tradition au service de la modernité*. Texte du catalogue de l'exposition *Peintres Littéraires* (Santiago Arranz, Maríajosé Gallardo, Cristina Lama, José María Larrondo, Luis Ledo, Pilar Molinos, Guillermo Pérez Villalta, Matías Sánchez et Horacio Sapere), Fundación Botí, Diputación de Córdoba, 23 juin - 24 juillet 2005. Page 16.

B - La relation au symbolisme à partir de la création d'un vocabulaire de pictogrammes inhérent à son discours pictural.

«L'artiste est un homme de laboratoire». Cette assertion de Tàpies⁵ semble avoir été formulée en pensant spécialement à la méthode de travail de Santiago Arranz. C'est en 1991, à Paris, qu'il lui fut donné l'occasion de s'initier au dessin de lettres et de symboles, lorsqu'on lui confia le soin d'orner de lettrines les pages du dictionnaire du Surréalisme *Le monde du surréalisme* de Gérard de Cortanze. Et, bien sûr, du dessin de lettrines à celui de symboles il n'y avait qu'un pas, vite franchi sous forme de vocabulaires de pictogrammes qui servirent à l'artiste de base de données au cours de maintes interventions architecturales: *Cúpulas*, en 1992, vocabulaire utilisé lors de son intervention plastique au siège du département d'architecture de la mairie de Saragosse; *Capuchinas*, de 1994-95, pour la restauration du Couvent des Capucins de Huesca; *Saint Augustin*, pour la Bibliothèque municipale María Moliner de Saragosse et le Centre d'histoire de cette ville, dans l'ancien Couvent des Augustins, en 1995-96; *Clés*, pour l'édifice du Business Center de Saragosse en 2006. C'est cette même application de son vocabulaire de pictogrammes que l'on retrouve dans sa contribution plastique à la création de livres d'artistes; *Vocabulario de espesctros*, de 2007, accompagné d'un texte d'Antón Castro; *Eugénie*, de 2007, avec des extraits du *Journal* d'Eugénie Guérin; *Monólogos en la niebla*, de 2013, motivés par un de mes textes poétiques qui traite du voile d'Isis, *Bestiaire*, 2013, avec un texte de Gérard Georges Lemaire. On ne peut qu'admirer la variété et la richesse de ces pictogrammes qui témoignent d'un sens inné de l'art graphique, du débordement d'une imagination qui jamais ne consent à sacrifier l'élégance (si caractéristique de l'écriture arabe, chinoise et japonaise) à des fins uniquement expressives, ni à se laisser dominer par l'incontinence surréaliste qui, trop souvent, finit par basculer dans l'outrance. Nulle limite à ses sources d'inspiration: archéologie, bestiaire animalier, plantes d'un monde fantastique sorties tout droit des tapisseries du Musée de Cluny, anatomie anthropologique..., le tout formant un corpus homogène de signes, comme il en va de toute écriture personnalisée qui, au premier coup d'œil, renseigne sur l'identité de son auteur.

C - L'architecture comme support de reliefs et d'évidements pariétaux.

D'ordinaire, l'apport des artistes plastiques à un projet architectural est considéré comme un travail secondaire (le 1% obligatoire!!!), de nature essentiellement décorative qui, sauf à de très rares exceptions, ne modifie en rien les plans de l'architecte. Santiago Arranz fait partie de ces exceptions, comme ce fut principalement le cas pour sa collaboration à la restauration du couvent des Augustins de Saragosse transformé en bibliothèque municipale et en centre

⁵ Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, Folio essais, Les Editions Denoël, Paris, 1994. Traduction du catalan en français d'Edmond Raillard. Page 61.

d'interprétation de l'histoire de cette ville. Par l'ampleur de son extension sur les murs, sols et plafonds, cette intervention plastique, qui dura près de deux ans, mérite une mention toute particulière. En bonne logique pour s'agir d'un centre d'histoire, c'est en empruntant sa symbolique aux différentes civilisations qui se sont succédées à Saragosse (romaine, arabe et chrétienne) qu'Arranz élaborait le programme iconographique utilisé lors de son intervention. Face au développement de cette narration symbolique sur des pans de murs de plus de 5 mètres de haut sur 50 de large, l'impression que retire le spectateur est la même que celle qu'on éprouve lors de la visite d'un temple de l'ancienne Egypte. Pour la réalisation des gigantesques reliefs en creux qui courent comme du lierre sur toute l'étendue des murs en béton, Arranz eut recours à une technique de coffrage dont le résultat laissé brut renforce cette idée de monumentalité sans laquelle il est difficile de mettre en scène le « poids » aussi épique que tragique de l'histoire. Du laboratoire à la bétonneuse, l'artiste est ce démiurge dont « l'esprit – pour reprendre une expression d'Henri Focillon – fait la main et la main fait l'esprit » pour donner vie aux formes⁶.

D - La peinture comme conclusion du projet artistique de Santiago Arranz: le retour de la bétonneuse au laboratoire.

Le principe dynamique de ces gravures murales en creux se base sur le découpage des formes dont Henri Matisse dans ses *Papiers découpés* nous donna le plus bel exemple. Et qui dit découpage, dit fragmentation des formes. Dans *Système de peinture*, qui est une analyse du système de Matisse, Marcelin Pleynet nous avertit que « la modernité apparaît d'abord comme un corps morcelé .../... Le retour qu'opère la peinture moderne sur ses déterminations formelles est entièrement pris dans l'ordre des contradictions qui surdéterminent tout le champ idéologique (corps morcelé) »⁷. C'est exactement ce que nous donnent à voir ses *Visiones murales* (2010) sur bois peint et découpé, ainsi que ses *Drapeaux* (2001-2015) peints sur papier et également présents dans cette exposition de l'Institution El Brocense. Tous ces travaux sont des dérivées de ses interventions architectoniques, comme également le sont les reliefs en creux *Fleurs noires* (bois et plâtres peints, 2011). De même que l'homogénéité de son écriture de symboles personnalise toutes les applications ultérieures auxquelles elle se prête, les constants allers et retours entre son studio-laboratoire et les « chantiers » de ses interventions architecturales « transportent » d'une œuvre à l'autre cette tendance à découper les images et font de cette technique de représentation l'un des caractères les plus personnels de son travail. Hérité du regard photographique, il s'agit bien sûr d'un système de « mise en page » simplificateur de l'image, en ce sens que le seul but de la fragmentation est de faire apparaître les lignes de forces de la composition au détriment de sa fidélité à la réalité

⁶ Henri Focillon, *La vie des formes*, Presse Universitaires de France, Paris, 1984. Page 128.

⁷ Marcelin Pleynet, *Système de peinture*, Points, Les Editions du Seuil, Paris, 1977. Page 40 et 41.

qu'elle est censée représenter. Cependant la technique d'Arranz présente une grande différence avec celle des photographes: alors que bien souvent chez ces derniers leur découpage est une modification postérieure du cadrage une fois prise la photo, chez ce peintre le découpage conditionne dès le départ le projet de composition. Il existe une autre manière d'intellectualiser cette fidélité à un programme iconographique donné et à son mode de représentation fragmentée qui souscrit à cette règle de la modernité énoncée par Pleyne: je veux parler du *sumbolon*. Qu'est-ce qu'un *sumbolon*? Jean Lallot nous rappelle que le sens premier de ce substantif grec est bien connu: «dérivé du verbe *sumballein* «réunir», ce mot désigne chacun des deux morceaux d'un objet brisé, puis partagé entre deux hôtes au moment où ils se séparent⁸. Ces moitiés doivent permettre, en s'adaptant exactement l'une à l'autre lorsque les hôtes eux-mêmes, leurs descendants ou leurs fondés de pouvoir viendront à se rencontrer, d'attester la qualité des porteurs et l'authenticité du lien qui les unit. Le *sumbolon* est un signe de reconnaissance». Il est clair que les compositions fragmentées d'Arranz participent de ce même principe de reconnaissance du *sumbolon*, encore que seulement à un second degré, dans la mesure où il n'est jamais demandé aux spectateurs de «reconnaître» les parties manquantes de ses formes découpées à partir de celles restées visibles, les unes et les autres se correspondant aussi étroitement qu'une clé et sa serrure⁹. Ce qui leur est demandé, c'est la reconnaissance d'un concept de départ qui préside à l'organisation de l'espace et qui, comme une «clé», ouvre ce dernier à la compréhension des symboles représentés.

Paris, mai 2015, Michel Hubert Lépicouché

(Membre de la Section française de l'AICA)

⁸ Jean Lallot, Xumbola Kranai: *Réflexion sur la fonction du sumbolon dans l'Agamemnon d'Eschyle*, Cahiers internationaux du symbolisme n.º 26, Mons, Belgique, 1974. Page 39.

⁹ Michel Hubert Lépicouché, *La Fonction du sumbolon dans la peinture de Santiago Arranz*, texte du catalogue de l'exposition *Santiago Arranz* à la Galerie Antonia Puyó, Saragosse, mars - avril 2002.

Fotografías de las obras:
OSCAR QUERO

Fotografía personal:
TRINIDAD RASO

Texto de la exposición:
MICHEL HUBERT

Diseño catálogo:
SANTIAGO ARRANZ & TRINIDAD RASO

SALA «EL BROCENSE»
ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS
<http://www.brocense.com>

Imprime:
GRÁFICAS CACEREÑA, S.L.
Maluquer, 1 (Cáceres)
D.L.: CC-0199-2015

n.º 6 / 2015
julio - agosto



SALA DE ARTE EL BROCENSE

Calle San Antón, 17
Cáceres

Tel. 927 212 887

