

TRANSFORMACIONES

Arte y cultura
de finales del siglo XX
a través de la Colección
Escolano Olivares

Exposición en el
Museo y Torre Blanca
de Albarracín

FUNDACIÓN SANTA MARÍA D'ALBARRACÍN



**IAA
CC** PABLO
SERRANO
Instituto Aragonés
de Arte y Cultura
Contemporáneos

 **GOBIERNO
DE ARAGON**

TRANSFORMACIONES

Arte y cultura
de finales del siglo XX
a través de la Colección
Escolano Olivares

(...) la Caseta de los Espejos, cuyas distorsiones invitaban siempre a más consideraciones que las ponencias de quince catedráticos juntos.

Carl Einstein

MONSTRUOS METAFÓRICOS

En las vísperas del Romanticismo, Goya y Blake abrieron las puertas a los monstruos modernos. El grabado fue la casa donde mejor pudo prosperar lo monstruoso, cobijándose en sombras de tinta. Los cíclopes de Odilon Redon, los minotauros de Picasso, los deformes burgueses de Grosz y muchas de las criaturas del surrealismo son ejemplos de ello. El horror inenarrable de los campos de concentración encontró en lo monstruoso el imposible lenguaje que necesitaba. Fue el caso del pintor Pinchas Burstein, más conocido como Maryan, un judío polaco que sufrió cautiverio en Auschwitz, donde perdió una pierna. No es de extrañar la violencia que ejerce sobre sus personajes, a los que estrangula, mutila y perfora. Estos seres viven aislados en el papel de sus grabados y litografías. Sucede lo mismo con muchas de las criaturas de Antonio Saura. Para su primera experiencia en la obra gráfica, la carpeta *Pintiquiniestras* (1959), aislará en cada litografía cada una de sus figuras femeninas, gestuales y monstruosas. Estas “damas” juegan con un nombre aludido en el Quijote, el de una gigante o reina de las amazonas, pero se hibridan además con las venus paleolíticas y las mujeres de De Kooning. Este modo de mirar lo califica el propio pintor como “cruel”. Una crueldad que trabaja por la recreación del mundo. Tras la genial anomalía de Goya –dejó escrito Saura–, “solamente en el siglo XX el monstruo pictórico adquiere una validez en sí mismo no solamente como objeto de lenguaje liberador, sino también como consecuencia del mismo”. Años antes, el crítico Carl Einstein ya había dicho que “la obra de arte propiamente dicha no es en realidad más que una excepción, una rareza, una monstruosidad”.

Cada tiempo tiene sus monstruos, a modo de emblemas. Tal vez sea Luis Gordillo el pintor que mejor representa el relevo del Informalismo. También él ha trabajado lo monstruoso. En una serigrafía de 1971, vemos que el monstruo, o mejor dicho la monstrea, en femenino, mantiene las constantes grotescas de Saura, y parecida voluntad de ocupar el plano pictórico, pero que su cromatismo hiriente nos habla en términos muy distintos, en términos de artificio, de azules de piscina, de rosas de flamenco o esmalte de uñas. La herencia cubista se desmadra, los ojos se multiplican por tres sobre el rostro. Se trata de contaminaciones pop, que conducen a terrenos inéditos de la mano de la ironía. Este tipo de trabajos dejan atrás viejos condicionantes. Aun antes de muerte de Franco, los nuevos monstruos de Gordillo sirven como imágenes de un mundo mutante, de un tiempo en que las estructuras políticas españolas ya no encajaban con la realidad, un tiempo que también estaba abriéndose al exterior, de donde llegaban libros, películas, catálogos de exposiciones. Poco antes de nacer la monstrea de Gordillo, se había editado la famosa antología poética de Castellet, *Nueve Novísimos*. Nuevas actitudes, transgresiones individuales, escepticismos larvados, voluntad de juego. Un mundo oscurantista va quedando atrás.

Personas tan atentas al pulso de la realidad, tan en alerta respecto a las transformaciones culturales como Carmen Olivares y Román Escolano supieron recoger estas señales que se estaban materializando en forma de grabados, serigrafías, litografías, y de toda clase de obras múltiples, un tipo de trabajos al que se dedicaron casi todos los autores del momento, ya fueran pintores, escultores o artistas multimedia. Su extraordinaria colección se puede entender como una guía visual del cambio, atravesando el tardofranquismo y la transición hasta llegar al año 1996 en que se produce su generosísima donación al Gobierno de Aragón.

LOS PASOS DE GOYA

En 2020, a raíz de la versión primera de esta exposición (Patio de la Infanta, Fundación Ibercaja), y gracias a la donación de su autor, Ricardo Calero, se suma a la colección Escolano-Olivares una obra muy singular. La matriz en este caso fueron las calles de Fuendetodos, el pueblo natal de Goya. El tórculo fue sustituido por una apisonadora, y la tinta por agua de lluvia y piedra caracoleña machacada. El papel recoge aquí la memoria directa del suelo, un suelo que pudieron pisar los pies del Goya niño.

El mundo del grabado moderno se entenderá difícilmente sin pensar en el maestro aragonés. Entre otras cosas, con él llega la imprescindible conciencia de la realidad política y social.

CONCIENCIA POLÍTICA

Cuando Carmen y Román comienzan su colección, la cultura española vive una doble realidad. Hay un mercado visible, de galerías y editoras de grabados que comercializan, con cautela, unas vanguardias renacidas, y hay una cultura subterránea, altamente politizada, que se justifica en la lucha contra el Régimen. El arte gráfico se plantea entonces como una herramienta política. En este contexto surge en Madrid, el año 1959, la iniciativa "Estampa Popular", que se ramificará en núcleos regionales, siendo muy relevante el valenciano –que se vincula a los primeros años del "Equipo Crónica". Uno de los fundadores de aquel movimiento es José Ortega, quien encuentra en la xilografía una técnica ideal para sus imágenes directas de campesinos y obreros, que valdrían como ilustraciones de la paralela poesía social. No obstante, esta figuración no tarda en verse desbordada por nuevos modos de ver, y por nuevas realidades. España se asoma a la Sociedad de Consumo, la televisión empieza a instalarse en los hogares, y los conflictos comienzan a ser otros. No sólo preocupan los asuntos domésticos; se atiende a lo que sucede en Vietnam, o al nacimiento de la dictadura en Chile. Los códigos del Pop Art anglosajón se adaptan en clave política, y lo mismo sucederá con las estrategias de la Publicidad y del Diseño Gráfico. En este sentido resulta modélica una carpeta de serigrafías de 1969, obra de Alberto Corazón, quien no se cortó al titularla *Manipular la imagen. Propuesta I*. Como decía Valeriano Bozal en un texto de acompañamiento, la alteración en la sintaxis se utiliza aquí para hacerla hablar, y contextualizarla, no para impactar transitoriamente, al modo de los mass media. El lenguaje de la manipulación se reconvierte al análisis revolucionario, cambiando el tempo de la percepción.

En la Barcelona de los años setenta, un importante y muy activo grupo de artistas utilizan las herramientas frías del arte conceptual con fines políticos. Joan Rabascall, por ejemplo, producirá hacia 1975, año de la muerte de Franco, una serie de trabajos titulada *La voz de su amo*, donde la protagonista es la pantalla catódica, entendida como difusora de una ideología implícita. La colección Escolano-Olivares conserva una obra de Eulàlia (Eulàlia Grau) que resulta paradigmática en cuanto al manejo de las contradicciones. Eulàlia empareja una foto del presidente Jimmy Carter, y su familia perfecta, con la foto de una familia suburbial. Su idea es desenmascarar causas y efectos. Este trabajo, como el de otros conceptuales, se asocia a investigaciones de mayor calado. Corresponde, en este caso, a una investigación sobre el suicidio de un obrero encarcelado. Vemos cómo el rol tradicional del artista empieza a diversificarse, y se puede parecer al del etnólogo o al del reportero, resultando los productos visuales la punta del iceberg de desarrollos más complejos.

CAMBIOS SOCIALES

Los cambios sociales no se reflejarán sólo en ese arte más politizado, o directamente revolucionario, sino que podrán percibirse por todas partes a través de intuiciones metafóricas. Los pintores ArranzBravo y Bartolozzi formaron tándem por unos años, practicando una figuración entre postcubista y post Dau al Set, elegante y lúdica. Cuando se plantean, desde el grabado, la revisión del motivo clásico de Adán y Eva, lo que veremos es que el varón aparece dinamitado. El nuevo protagonismo de las mujeres modifica las relaciones de poder y dominio entre sexos. En la obra fundacional de Picasso, la mujer aparecía, en realidad, cosificada, algo que ejemplifica el tema del pintor y la modelo, tratado por él en tantos cuadros y grabados. Los “grandes desnudos americanos” del artista Tom Wesselman insisten en esa cosificación, pero trasladando el cuerpo femenino al territorio pop de los bienes de consumo. Frente a estas perspectivas masculinas, es importante atender a las miradas de las propias mujeres. De una pionera como Maruja Mallo, –vinculada al Realismo Mágico y al Surrealismo–, la colección Escolano-Olivares conserva una litografía donde el maniquí sustituye a la mujer, en una imagen a la vez alucinatoria y crítica respecto a la confiscación del cuerpo. La relectura de los arquetipos es una constante en los trabajos de muchas artistas. Un estupendo grabado de Charo Pradas nos lleva a un mundo donde los gestos pictóricos se traducen en formas orgánicas: unas miradas interiorizadas, irónicas e inéditas, que son una aportación netamente femenina.

La televisión, la publicidad y el consumismo juegan a la par como factor de cambio y como alienación. En 1966, en pleno apogeo del Desarrollismo, Albert Porta (antes de convertirse en Zush y luego en Evru) plantea desde una plástica pop la erotización de la comida. Antoni Miralda –otro catalán, vinculado también a las corrientes conceptuales– plantea ya en 1976 un enfoque antropológico sobre la gastronomía, y una exploración plástica del sentido del gusto, vinculándolo a valores cromáticos. Instalada la Democracia, los aspectos aparentemente frívolos y hedonistas de la “movida madrileña”, que Ceesepe representó mejor que nadie, no ocultaban su fondo de rebeldía, sarcasmo e incluso de tragedia. El imperio del diseño se compensa con una exégesis de lo cutre. Algunos de los artistas vinculados a aquel tiempo, como Patricia Gadea, sirven en bandeja las contradicciones entre la Posmodernidad y una España de tebeo, de boina calada.

REALIDAD TEATRALIZADA

Un término que terminó desgastándose fue el de “desencanto” –que impuso la película de Jaime Chávarri sobre la descomposición de los Panero–, un término que se quedaba corto, a buen seguro, cuando no se trataba ya de una desazón coyuntural y local, derivada de expectativas revolucionarias defraudadas. Los más sabios entre los artistas del momento –y que son los que mejor definen lo que será el arte en los noventa y más allá– encuentran en los espacios vacíos una metáfora de la condición humana o posthumana, en la que el hombre puede estar ausente. Si lo monstruoso y lo informal acompañó una búsqueda de realidad entre el sinsentido, ciertas proposiciones teatrales, enigmáticas y complejas son las que mejor cartografían el inminente cambio de siglo. Así sucede en la mítica habitación de Navarro Baldeweg con su columpio detenido en vuelo, un ejemplo de cómo los discursos sobre la percepción pueden acercarse a una teoría del conocimiento, o con los interiores que dibujaba con tiza sobre negro Juan Muñoz, inolvidables e inquietantes. Una inteligente imagen de Curro González, del año 1990, dibuja una mano que aparta una cortina y muestra la comedia social, con una técnica de tintas acuosas que resulta siniestra en su propia indiferencia. “El mundo del arte es un reflejo de la sociedad”, dijo este pintor al crítico Kevin Power. Matizando acto seguido: “No es un reflejo preciso y nítido, pero podríamos decir que funciona como un espejo al que al azogue se le ha deteriorado”.

ARTE Y ENTORNO

El final del siglo XX estuvo marcado también por la preocupación medioambiental, algo que no ha hecho sino crecer. El mundo considerado “como cosa de la que cuidar” se había convertido en el mundo como habitación a destrozar. “El acontecimiento que produjo lo humano –recordaba Giorgio Agamben– constituye, (...) para el viviente, algo así como una escisión que lo separa de él mismo y de la relación inmediata con su entorno”. Esta escisión parece que exija una cura, o al menos un diálogo con la Naturaleza. Algunos artistas reactivan una lectura romántica y sublime del paisaje, caso de la Hermandad Pictórica, formada por los hermanos aragoneses Ángel y Pascual Rodrigo, que produjeron serigrafías maravillosas a finales de los setenta. Otras serigrafías notables, llenas de color y vida, son las de Isabel Villar, sólo ingenuas en apariencia, que plantean el regreso al viejo jardín, donde la mujer puede ser, al final, la mediadora mágica. El políptico de imágenes que inventa el genial e iconoclasta Vicente Ameztoy en su *Parque Natural* ironiza sobre los mitos del paisaje vasco.

Son los mismos tiempos en que se produce el desarrollo internacional del Land Art. En 1973, un artista español, Luis Muro, presentó en la galería SEN una colección de diapositivas que resumían un “trabajo de campo” de tres años. Este trabajo deriva en parte de su estancia en Londres, donde tuvo noticias de las actividades de los artistas anglosajones, en el contexto del “Environmental Art” y donde se empapó de gusto por la filosofía zen. Lo que vemos en sus diapositivas (restauradas digitalmente gracias a la Fundación Ibercaja) lo describe su inventario de forma literal: *Concavidad natural en la roca y tres piedras, o Troncos y ramas de pinos*, por ejemplo. Son intervenciones puntuales en la naturaleza, destinadas a desaparecer, preservadas por la fotografía. En sus propias palabras, se trataba de “cambiar las piedras de un lugar a otro”. El significativo título del conjunto es *CONTRANATURA*. Luis Muro evita aquí una aproximación cómoda al problema de la escisión, enfatizando “la condición artificial de todo lo humano”, junto a la necesidad de un cambio en los modos de actuar.

Esta pugna entre lo natural y lo artificial es otro asunto clave. Este énfasis en la acción humana se ejemplifica en dos artistas internacionales como Wolf Vostell y Christo. Como en otros casos, la obra gráfica divulgará un acontecimiento artístico, bien destinado a perdurar, como el coche empotrado en hormigón de Vostell, bien efímero, caso de los monumentos embalados por Christo (aunque aquí veremos un proyecto que nunca llegó a realizarse, el del monumento a Colón en Barcelona).

CONCEPTOS ESPACIALES

El arte gráfico refleja las inquietudes de su tiempo, pero también sufre una transformación interna en sus modos de difusión y en sus procedimientos. A finales del siglo XX, los talleres de estampación llegaron a unos niveles de sofisticación inéditos. Ejemplo de ello fueron las ediciones de Grupo Quince. Esto permitió que la gráfica atendiera todo tipo de estrategias visuales, y no sólo a las vinculadas al dibujo y al trazo. Permitted así reflejar mundos líricos y exquisitos como las gradaciones de Fernando Lerín. Los artistas que trabajaron con la superficie y el espacio obtuvieron resultados notables con la ayuda de editores e impresores. Del propio padre del espacialismo, de Lucio Fontana, la colección Escolano-Olivares guarda una pequeña pero significativa punta seca, rasgada en su centro, según la lógica de los “conceptos espaciales” del artista italoargentino. Un español que trabajó en una línea similar fue Leopoldo Novoa. En su caso la técnica del gofrado condujo a grabados de altísima calidad. Esta misma técnica, con un talante muy distinto, le permitió a Antoni Tàpies trasladar a la obra múltiple las seducciones táctiles que caracterizan a sus cuadros. El suyo es el caso paradigmático de un artista prolífico y experimentador en el mundo de la gráfica. La litografía presente en esta exposición, del año 1962, corresponde tal vez al mejor momento del artista. Pertenece a una serie de siete estampas realizadas para la sala Gaspar en los talleres FotoRepro, los mismos donde el pintor había entrado en contacto con esa técnica tres años antes, pero alcanzando ahora un punto de excelencia, introduciendo hasta seis tintas y el efecto del relieve, consiguiendo el propósito de una forma flotante y convincente en su naturaleza espacial.

El propio Tàpies apadrinó en 1976, en un tiempo dominado por las tendencias conceptuales, la exposición en la galería Maeght barcelonesa de un cuarteto de pintores jóvenes, el que se conocería como grupo de “Trama”: Broto, Grau, Rubio y Tena. Con tal motivo se editaría una carpeta de litografías. Dentro de ella, la contribución del turolense Gonzalo Tena ejemplifica bien una práctica pictórica consciente de sus límites, influida por el movimiento francés “SoporteSuperficie”. Afines generacionalmente a este grupo, otros pintores como Jordi Teixidor o Gerardo Delgado produjeron algunas de las mejores y más equilibradas de las piezas de la colección Escolano-Olivares. Gerardo Delgado, en una cuidada litografía editada en 1978 por Grupo Quince, plantea una estructura dual, donde una intervención gestual diferencia dos módulos mellizos.

TRIUNFO DEL COLOR

En 2017, el Museo de Bellas Artes de Bilbao inauguró una exposición titulada *Más allá del negro*, que narraba la historia del color en el grabado. Una historia que se acelera a mediados del siglo XX. "A partir de las segundas vanguardias –decía su comisario, Javier Novo González–, el empleo del grabado en color estará determinado propiamente por los movimientos artísticos, aquellos en que el color tiene especial protagonismo y que generaron una importante y rica producción gráfica". Toda esta riqueza y variedad se refleja muy bien en la colección Escolano-Olivares. Las litografías de Joan Miró son muestras del lirismo y de la fuerza que podía introducir el color. En muchas de las litos de Miró, los signos, o las figuras en negro siguen teniendo un papel clave, y funcionan como personajes, pero tras ellos estalla el color, creando un hábitat poético verdaderamente inconfundible.

La vieja disciplina del grabado también se enriquece con planchas en color, permitiendo ediciones tan logradas como las ilustraciones de Dis Berlín para *Morandiana*, de José Carlos Llop, en 1991, verdadero homenaje al esteticismo. Pero la técnica donde el color resulta invitado estrella es la serigrafía, una técnica que se vincula muy directamente con dos movimientos: el Arte Concreto y el Arte Pop. Un espléndido ejemplo de la primera tendencia es una edición hecha en España del suizo Richard Paul Lhose, con esos dos cuadrados fucsia y rojo, colores que interactúan al superponerse en su centro. Y por el otro lado, un espectacular ejemplo de Arte Pop lo constituye la pieza antes citada de Wesselman, su *Gran Desnudo Americano*. Esta herencia pop marca muchos desarrollos posteriores, ya lo señalé al hablar de Gordillo. Otra buena muestra de ello son un par de entre las muchas serigrafías editadas por la galería SEN: la realizada por la madrileña Elena Blasco, y la del zaragozano Enrique Larroy (taller de Pepe Bofarull) con una fresa como protagonista, un buen ejemplo de cómo se traducían en términos cromáticos las ganas de vivir y de experimentar de los ochenta. Muestra también de cómo existió una "movida" zaragozana paralela a la madrileña, de la que no dejaron de disfrutar Román Escolano y Carmen Olivares.

MEMORIA DE LOS OBJETOS

Las vanguardias más tempranas introdujeron ya a inicios del siglo XX una relación nueva del arte con las cosas. Comenzando por el collage cubista y llegando al readymade duchampiano. Esta relación no hizo sino intensificarse con el tiempo. El mundo del grabado también se hizo eco de ello. En trabajos de Tharrats –como el que conserva la colección Escolano-Olivares, y que posee un título baudelairiano: *Invitación al viaje*– se hibridan la estampa, el objeto encontrado y el collage, manejando el concepto de maculatura, y que se refiere a los desechos de las imprentas, en los que este artista descubre una rara poesía. Los ya aludidos gofrados (típicos en Tàpies o Novoa) son una vía en que el objeto transfiere su bulto al papel. El objeto se hace matriz de la imagen.

Una técnica tan antigua como la xilografía cobra una vida nueva, y los papeles reflejan, gracias a ella, la textura viva de la madera. Ejemplos magníficos de ello, y correspondientes a dos generaciones de pintores, son las obras de Lucio Muñoz y de José María Sicilia, siendo esta última, por su gran tamaño, un tour de force técnico, y una de las obras más espectaculares de la colección Escolano-Olivares.

La preocupación por los volúmenes y el relieve se traslada a la gráfica de un modo particular en las obras creadas por escultores y escultoras. En este sentido, son ejemplares los trabajos de Cristina Iglesias. La gráfica no es sólo un medio adonde transportar imágenes nacidas en otro contexto, sino un territorio de experimentación, donde juega con el fotograbado.