

Diálogo de sordos

cano



Diálogo de sordos

cano

La Lonja, 6 octubre-25 noviembre 2007

Ayuntamiento de Zaragoza

Juan Alberto Belloch Julbe
Alcalde de Zaragoza

Pilar Alcober Lamana
Consejera de Cultura y Educación

Miguel Zarzuela Gil
Coordinador General del
Área de Cultura y Educación

Rafael Ordóñez Fernández
Jefe del Servicio de Cultura

Exposición

Promueve y patrocina
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Educación

Organiza
Servicio de Cultura
Unidad de Museos y Exposiciones

Comisario
Enrique Larroy

Diseño del montaje
Ángel Peropadre

Coordinación técnica
Rafael Ordóñez Fernández
María Jesús Costa Fandos

Título
Cano. Diálogo de sordos

Espacio
La Lonja

Período
6 octubre-25 noviembre 2007

Catálogo

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

Textos
Ignacio Izuzquiza
Vicente Villarrocha
Enrique Larroy

Fotografías
Juan Moreno

Diseño gráfico
Pablo Cano Lahoz

Digitalización
Ernio

Impresión
Arpirelieve, S.A.

ISBN
978-84-8069-451-3

Depósito legal
Z-2661/07

© de esta edición
Ayuntamiento de Zaragoza, 2007

© de los textos y las fotografías
Los autores, 2007

© de la obras
José Luis Cano, 2007

José Luis Cano. El don de transparencia 7

Ignacio Izuzquiza

Obras 51

Noticia del pintor que escribía sus cuadros 135

Vicente Villarrocha

Ranillas 147

El cuadro clínico. Diálogo de sordos 169

Enrique Larroy

Currículo y Bibliografía 193





José Luis Cano. El don de transparencia

**GRAND VERRIE
SEULEMENT**

José Luis Cano. El don de transparencia

Ignacio Izuzquiza

Mis páginas quieren ser una respuesta educada a la invitación que me hace José Luis Cano para prologar el catálogo de la exposición que muestra veinte años de su trabajo. No creo que Cano sea consciente de lo que ha hecho invitando a un profesor de Filosofía para que escriba sobre su obra. En el aprendiz de filósofo que seré siempre, no suele haber más que la lucha con dudas y paradojas. Y, casi siempre, el deseo de soñar la transparencia. En ese sueño, creo, estamos hermanados filósofos y pintores.

Correspondo, pues, a la invitación que me hace José Luis Cano porque ella me permite asomarme a su mundo personal que, seguro, alumbrará el mío. Mis páginas pretenden constituir una reflexión sobre su obra. No será, lo advierto, una crítica al uso. Desvelan lo que sus cuadros provocan en mi universo personal. No hay en ellas referencias a la historia del arte; tampoco destacaré influencias, paralelismos, hallazgos técnicos o filiaciones de estudio. Eso pueden hacerlo otros mejor que yo.

Tampoco abrumaré con citas eruditas que tantas veces son muestra engolada de lo que ha “leído” –nunca de lo que ha “pensado”– quien escribe. Nunca he creído en el océano de citas que ahogan el verdadero pensamiento y parecen salvar –de la mano de otros– a quien es incapaz de pensar por sí mismo, aunque sea mal. Tan sólo señalaré cuestiones, propondré problemas, indicaré los conceptos abiertos que la obra de Cano me sugiere. Mi reflexión se articula en tres momentos. En primer lugar, destaco algunos rasgos de la figura humana de José Luis Cano. A continuación, propongo un orden de lectura de esta exposición. Por último, señalo algunos enigmas presentes en la obra de Cano. Que, se me antoja, es una historia de amor imposible con la transparencia.

El invitado de La Lonja

La Lonja: una presencia enigmática para Cano

La antigua Lonja de Mercaderes de Zaragoza es el marco de la obra de Cano. No es éste un asunto sin importancia. Este edificio singular, rotundo y falto de ornamento exterior expresa el orgullo de la ciudad. Concluido en 1551 fue hecho construir por Hernando de Aragón, el inteligente y disoluto arzobispo que sembró Zaragoza de obras bellas y mostró en ellas su refinado gusto. La Lonja quería mostrar la importancia de un comercio que hacía rica a la ciudad; especialmente, a quienes ya eran ricos, como siempre ocurre.

Era un comercio que “abría” Zaragoza a castellanos, andaluces, florentinos, flamencos o renanos alemanes. Un comercio que no se limitaba al intercambio y a la ganancia, sino que construía gusto y refinamiento. Y, lo que es más notable, “extendía” el horizonte de la ciudad.

La Lonja bendecía a Zaragoza con cosmopolitismo y permitía que sus numerosas torres (El Gancho, La Seo, La Magdalena, San Miguel, etc.) vieran más allá de las murallas de la ciudad. Un comercio, en suma, que transformaba. Pocas veces se ha repetido esa transformación. Pues el comercio no es sólo intercambio y ganancia. Es también una forma de vida que libera de las ataduras feudales del campo y de la miseria rural que siguen estando presentes hoy, a pesar nuestro, en tantas cosas de nuestra "vida moderna". Nuestra Lonja representa todo ello: una especial transparencia de la ciudad. Y vivir junto a ella debería ser un recordatorio del verdadero cosmopolitismo y de la aventura radical con la que siempre soñaron los comerciantes.

Como ocurre con tantos edificios aragoneses, la austeridad del exterior anticipa veladamente la riqueza de la decoración interior. La Lonja tiene un magnífico interior. El triunfo del espacio rectangular permite apreciar espléndidas inscripciones caligráficas –en Cano es importante la caligrafía– nervios de piedra que atisban el gótico tardío y una matizada luz que filtra el alabastro.

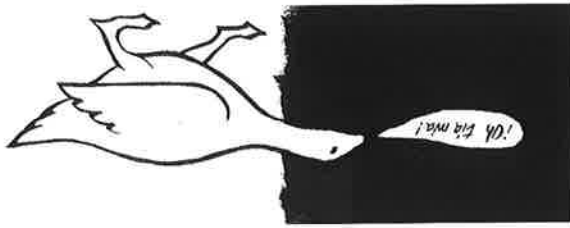
Pero hay más: el bosque de columnas. Imponentes, aunque no sean tan refinadas como sus parientes de las lonjas de Valencia o Palma. Forman un paisaje interior extraño, inquietante, que domina el espacio y cuanto él acoge. Muchas de ellas proceden de antiguas construcciones romanas y sintetizan antiguos momentos de orgullo de la ciudad, como sólo pueden hacer las ruinas. Esto no pueden entenderlo quienes sólo gustan de la novedosa modernidad que no tiene más que el brillo de lo simplemente nuevo. Y están ahí para recordar el valor de la ruina y de la historia. Un enigma más de La Lonja.

Pero La Lonja no es sólo el comercio que crea gusto y cosmopolitismo. Ni la historia contundente que se ríe del corto plazo. Es también la afirmación del poder civil de la ciudad. Pues se levanta en los aledaños del antiguo foro romano y dialogaba con La Seo de San Salvador, que representaba el poder de arzobispos y cabildos.

La Lonja era un poder nuevo y así fue siempre entendido. Representaba el poder de la ciudad, que luego se llamó el “Común” y que alcanzó notable riqueza. Un poder que seguía las reglas de todo poder, pero que era distinto. No se limitaba a obtener rentas y a gastarlas en retablos o ceremonias. Creaba riqueza. Y construía lo que hoy se denomina la “sociedad civil”, ese invento de la Roma republicana, siempre tan moderno.

Nuestra Lonja será siempre una metáfora de la ciudad deseada, aunque no sé si lo es de la ciudad que hoy es. Un espacio enigmático que nadie se atrevería a denominar “sala multiusos” o “edificio intermodal” –palabras infames de gusto atroz– y que transforma cuanto acoge. Es el marco de la obra de Cano. Un marco que transforma aquello que se encuentra en él. Un privilegio de presencias enigmáticas.

L'ÂGE D'OR



El pintor de la mirada limpia

En esta exposición, La Lonja parece entablar un diálogo con Cano, el pintor que contempla el mundo con una limpia mirada de ojos claros. Será un diálogo de dos orgullosos. Y, por ello, un diálogo de sordos que se atisban y se refuerzan en su presencia. Cano parece responder a La Lonja con su obra. Pero también con la vida que en ella parece contenida. De ahí que me permita apuntar algunos rasgos de la biografía de Cano. Me ayudarán a comprender algunos rasgos de la obra expuesta.

Hijo de Zaragoza

José Luis Cano nunca ha presumido de una biografía “interesante”. No hay en él escándalos llamativos, sucesos notables, triunfos mediáticos. Hijo de Zaragoza, siempre ha vivido en la ciudad, con escasas excepciones para completar sus estudios en Barcelona. Representa la normalidad de un ciudadano y se esfuerza por permanecer en esa normalidad. Paseante apasionado de las calles de la ciudad, escudriña sus esquinas y atesora sus luces y contrastes. Pretende entrever lo extraordinario –que es eso toda creación artística– sumergido en cuanto parece ordinario. Una notable paradoja que no suele entenderse en nuestros tiempos de mercado mediático y modas rentables.

Esta permanencia en la ciudad y la ausencia de contactos y viajes no debe engañar. No es nuestro artista alguien encerrado, un alicorto provinciano que cree su lugar la capital del mundo. Conoce bien sus límites y sabe que hay muchos otros mundos. Y, ante todo, otras luces y matices. Desde su inmovilidad aparente dibuja los contornos de Nápoles, Roma, Nueva York, París o Berlín. Compensa la dureza de la vida provinciana –tantas veces condenada a ser un desierto sin la ventaja de la soledad– con el sueño de otros lugares y horizontes.



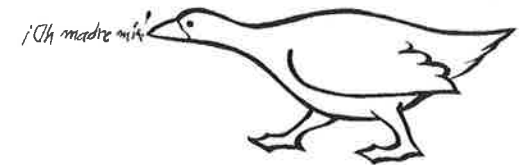
Cano cumple, en tantas cosas, esa paradoja inquietante de realizar un viaje inmóvil, que es una de las maneras más rigurosas de viajar, aunque no lo entiendan quienes realicen breves viajes de placer o negocio, que nada les enseñan. Cano ama los contrastes, como muestra en sus cuadros. Y sabe bien cuanto da de sí nuestra tierra. No mucho al margen de tópicos y de comodidad barata. Pero es la que nos ha tocado en suerte: en ella respiramos y de ella comemos las cebollas dulces que gustaban al Emperador Carlos, tomates maduros, menuceles de pobre y bollería antigua que ninguna cocina de diseño podrá eliminar.

Cano parece "estar aquí" sin estar. Tiene su juicio sobre nuestra tierra y nuestra ciudad. Claro está. Lo expresa en multitud de ocasiones como dibujante de tira diaria en nuestro inefable diario heráldico. Pero creo que ese conocimiento certero no le abrumba. A él, que tanto admira las sabidurías antiguas de Grecia y Oriente, le importa conocer "lo que hay" y hacer de ello un trampolín para soñar otros mundos. Sin quejarse excesivamente, pues la queja es siempre miserable y a nada lleva.

Nuestro artista ejerce un juicio certero y amargo sobre Aragón, sin el adobo de la mala uva y sin pretender conseguir nada. Este parece ser un buen preámbulo para hacer cuanto le interesa. Pues éste es, a fin de cuentas, la verdadera bendición que no pueden entender quienes se quejan sin cesar para ver si les "cae" algo, aunque nada hacen con verdadero interés. Pues éste no exige nada a cambio.

La herencia del oficio

Cano parece tener en sus venas la pintura como herencia profunda. Su padre también era del oficio, y nuestro pintor sabe distinguir bien quienes "tienen oficio" de quienes hacen de su oficio una renta miserable. Desde pequeño vio paletas, acuarelas, lienzos y pinceles. Admiró a su padre, acuarelista refinado, de exigente orgullo. De él pareció aprender la autocrítica, el orgullo del verdadero artista y el refinamiento que nunca se podía alcanzar en la transparencia de la acuarela.



Su padre –conocido como Cano por quienes le hacían encargos o como Señor Cano por sus alumnos– mantenía un mítico estudio en la calle Estébanes de la ciudad, donde Zaragoza se veía a sí misma de mejor modo que en las rutilantes urbanizaciones recientes, iguales en todos los lugares aunque tengan chalets pareados, piscinas y bodegas.

Ese estudio era, como todos los talleres, lugar de oficio, herramientas y polvo. Almacén de enigmas y de sueños de colores y formas, donde se practicaba el oficio siempre exigente del pintor. Ese estudio pareció enseñarle dos actitudes que el padre tenía: el orgullo para tener una voz propia y la exigencia imparable de un refinamiento sin fin. Herencias del padre. Siempre vuelven, aunque no se quiera. Y nuestro artista lo sabe bien.

La creación gratuita

Nunca parece haberse preocupado Cano de eso que llaman “darse a conocer” ni de tener ávidos agentes de fama y ganancias. No ha cultivado una “imagen de artista” ni –como dicen los franceses con palabra intraducible al castellano– una *allure* de falsa complejidad intelectual que tanto gusta en el mundo filisteo de la “cultureta” al uso. Su trabajo expresa la rotundidad de un esfuerzo y la gratuidad de cuanto se hace porque se desea hacer, sin pretender un rédito. Y este suele ser un buen motivo para vivir. Pues, en mi opinión, solamente cuanto vive en el mundo de la gratuidad es realmente interesante. Aunque practique el silencio y cultive el olvido, que no son ya condenas sino puertas de acceso a transparencias nuevas.

Cano aprendió bien esa lección de los pintores que, además de fama, tenían “oficio”: en sus trabajos siempre hay momentos de gratuidad, que suelen ser los más creativos y geniales. Recordemos al escultor Miguel Angel: su *Pietà Rondanini* es un *sfumatto* en piedra, fruto de su real y gratuita gana, alejada del deseo del príncipe de Florencia. Y no digamos nada de su Sixtina: triunfó en ella su voluntad, a pesar de las críticas del papa Farnesio. También cumple eso Cano: hace cuanto quiere. Aunque lo haga en soledad y no siga la moda. Crea

en forma gratuita lo que desea. Luego se le pondrá título y, quizás, precio. Pero nunca trabajará para la galería.

La obra de Cano es un monumento a la gratuidad de la verdadera creación. Debemos tenerlo en cuenta. Seguro que La Lonja, que ahora mira sus cuadros, sonrío complacida con esa actitud. Pues ella ha hecho siempre lo que le ha dado la gana, sobreviviendo a guerras, modas, influencias y camarillas. Incluso despreciando el olvido. Pues cuando se trabaja de modo gratuito se corre el riesgo de ser olvidado. Qué más da.

Sólo quienes desean pasar a la historia logran que, al final, la historia se ría de ellos. Pues la historia suele ser siempre cuestión de olvido asumido y misterioso. Nunca de reconocimiento instantáneo ni de fama facilona. Es otra cosa, de la que no se preocupa quien trabaja como desea. Es decir, quien trabaja porque sí, siguiendo su propia voz, sin agobio de campañas o presencias mediáticas. Es decir, sin eso que se denomina “vida social” que no permite la gratuidad ni el olvido que libera de tantas cosas.

Podría parecer exagerado cuanto digo de un artista que expone su trabajo de veinte años en un imponente edificio de la ciudad. Este parece ser un privilegio por tantos deseado. Cano el pintor solitario que cultiva un olvido selectivo y el que trabaja sin campañas de promoción lo ha logrado. Pero mucho me temo que ese privilegio lo ha alcanzado gracias a quienes conocen su trabajo. Son aquéllos que saben que en nuestro pintor hay un mundo personal que debe ser mostrado. Y todo se realiza "a pesar" de Cano que, seguro, no gusta de la alharaca de entrevistas y cuidadas poses de artista maldito o endiosado.

Su triunfo –pues exponer en La Lonja es un triunfo, aunque sea de unas semanas y no se traduzca en ventas millonarias– es el triunfo de quienes admiran a Cano, siempre silencioso y apartado. De sus amigos que le “obligan” a seguir trabajando. Es un triunfo de quienes creen que el trabajo gratuito, alejado de focos y poderes, es el único modo de vivir libre en el olvido de la memoria inmediata. Todos ellos saben que sólo cuando se hace cuanto viene en gana es posible construir algo valioso que merece ser mostrado.

善行無轍跡

El pintor ermitaño

En 1985, Cano estableció su estudio de pintor en Cuarte de Huerva. Es decir, se “retiró” de la ciudad y prefirió verla a distancia. Una decisión valiente que le aparta de tantas cosas y que le reporta luz, espacio y la elaboración de un mundo interior. Semejante decisión fue fuente de mil comentarios jocosos y anécdotas entre sus amigos. Cano no tiene coche y emplea el transporte público. O, en ocasiones, viene andando a Zaragoza y, de regreso, sube a pie la pendiente que lleva a su estudio.

Al margen de motivos prácticos –un pintor siempre debe resolver el problema que supone el espacio para un taller y el siempre enigmático “almacén” donde guardar la obra que no se ha vendido o no se ha querido vender– la decisión de Cano no es baladí. Cuarte ofrecía cuando Cano marchó allí luz, naturaleza, silencio y distancia sobre el ruido de toda vida social. Era un modo de trabajar en Zaragoza con una distancia sobre ella, y de tener todo el tiempo para crear. O, lo que es más difícil, disponer de tiempo para estar bien sin hacer nada.

El retiro en Cuarte: una metáfora

Hay algo más que quisiera destacar, y que creo importante indicar para comprender a Cano. Al marchar a Cuarte de Huerva, nuestro pintor elige un paisaje y afirma su voluntad de retiro creativo. A comienzos de la década de 1990, y antes del llamado “boom ladrillístico”, Cuarte es un pueblo a las puertas del oasis de Zaragoza. Abrazado por un seco río riguroso, regado por el río Huerva que hace de su paso una senda de huerta rica. Monte pelado, vegetación escasa, aridez total, viento fuerte, atmósfera de hiriente claridad, mañanas blancas y atardeceres violetas. Un paisaje contundente, que no deja indiferente: provoca amor u odio, sin términos medios.

Es un paisaje que tiene especial fuerza: fue elegido por culturas antiguas; su riqueza fue, como siempre, objeto de deseos feudales y de poderes de antiguo régimen, tan presentes todavía. Cerca de Cuarte se fundó una de las antiguas cartujas de Aragón –la Cartuja de Santa Fe–, cuyas ruinas divisa Cano desde las ventanas de su estudio. Sabido es que los lugares elegidos para edificar monasterios son siempre peculiares. Aragón está lleno de ejemplos de esta elección de lugares mágicos, desde las ermitas románicas del Alto Pirineo hasta las fortalezas monásticas de los valles de Teruel.

Ahora resulta difícil reconocer esta peculiaridad, porque Aragón ha permitido morir a la mayoría de sus grandes monasterios. No es éste un asunto cuestión de fe religiosa. Es cuestión de sentido histórico y de cultura verdadera. Cataluña no puede entenderse sin los benedictinos de Montserrat o el Cister de Poblet ni el País Vasco sin Aránzazu ni Castilla sin los benedictinos de Silos o los cistercienses de Santa María de Huerta.

Aragón ha conservado –menos mal– decenas de ermitas magníficas y monasterios vacíos. Y cuenta con El Pilar, que no es símbolo menor: Cano lo ha tratado en su cuadro *Aporías maristas*. Pero no es lo mismo. El Pilar tiene amplia tradición de devoción, pero no tiene las bibliotecas ni los *scriptoria* de los monasterios. En ellos, la devoción se convirtió en cultura, teología y arte. Y mantuvo la tradición de siglos de la vieja Europa. Aragón ya ha olvidado esto y no puede recuperarlo haciendo de los claustros antiguos modernos hoteles para un turismo modernito y caro, ahogado en vinos de diseño.

Desde el estudio de Cano se contempla la ciudad de Zaragoza desde una perspectiva magnífica. Nuestro pintor sabe muy bien por qué los musulmanes la llamaron “Zaragoza, la blanca”, pues así aparece los días claros, un oasis formado por tres ríos en medio de la aridez desértica. Más cerca, aunque también lejano, se ve el antiguo pueblo de Cuarte y sus incontables excrescencias del nuevo urbanismo generado los últimos años por la fiebre constructora que nos invade.

Cuarte ha copiado en esto de la explosión urbanística a Zaragoza, y su transformación ha sido espectacular. En el "nuevo Cuarte" hay ahora una amalgama de antiguos talleres, nuevos polígonos industriales y esas casitas con jardincillo y bodega, que tanto gustan.

Nuestro pintor lo ha visto crecer día a día: su casa es como el *Potala* de Lhasa, prendida de la montaña que domina Cuarte. Ahora se encuentra rodeado de una legión de pisos y urbanizaciones que se encuentran en mil lugares de modo uniforme y que exigen coches y más coches. Cuenta, siempre en forma irónica, la sorpresa de tanta construcción en muchos de sus lienzos.

Más importante que estos comentarios, más o menos jocosos y algo tristes porque la especulación no crea nada serio más que tabiques y bodegas *pret-à-porter*, es la distancia. Cuarte permite crear distancia sobre muchas cosas. Sobre Zaragoza, sobre el propio pueblo, sobre la celérrima transformación de su hábitat, sobre el paisaje desolado en el que hay que buscar la dignidad de la tierra, sobre la majestad de la Naturaleza y sobre uno mismo. Cuarte –como su nombre recuerda, situado a un “cuarto de legua” de la ciudad– es un ejercicio de distancia y perspectiva. Cano parece tenerlo en cuenta. Pues su pintura pretende, entre otras muchas cosas, la construcción transparente de la distancia y de la perspectiva sobre cuanto es realmente importante: el nacimiento, la belleza, el humor, la muerte.

La riqueza de un mundo interior

Quien posee un mundo propio suele ser algo solitario y hace de toda vida social, siempre necesaria, un motivo para encontrar la paz y el aislamiento de modo renovado. Creo que este rasgo se cumple en José Luis Cano. Las grandes culturas siempre han tenido lugares de retiro, solitarios voluntarios y ermitaños lúcidos. Y pobres de nosotros si no sabemos de su existencia o deseamos su muerte.

Estos personajes retirados nunca han buscado focos ni deseado una obsesiva presencia pública. Suelen ser enigmáticos aunque comprenden pan todos los días y tengan apariencia de sencilla cotidianeidad. Comparten la raíz animal del ser humano, los deseos y los miedos inconfesables. Pero poseen, al menos, dos rasgos fundamentales que suelen aterrar a quienes no los tienen: un mundo interior y una espléndida lucidez.

Ese mundo interior siempre está en construcción y se eleva sobre la meditación de las paradojas que nos constituyen siempre. Se vive como algo gratuito, pues cuando se busca no se puede encontrar. Ese mundo interior exige siempre una rigurosa preparación. Y la lucidez que le acompaña nunca hierde: es parte del conocimiento que procede de la sabiduría y no se ahoga en citas o referencias cultas. Estos solitarios asumen su destino, encuentran la libertad en las ataduras que les permiten vivir y, a su pesar, tienen algo de los antiguos profetas.

Aun cuando parezca aventurado afirmarlo por mi parte, creo que Cano desea seguir la senda de esos solitarios. Su obra se levanta sobre un intenso mundo interior y expresa una transparente lucidez. Ese mundo interior se compone de elementos diversos que viven en la verticalidad profunda y rechazan la superficialidad horizontal. En él se encuentran el vacío del lienzo blanco, la obsesión de una composición adecuada, el combate del color, la presencia de la palabra callada, la obediencia a la voz interior que todo creador debe seguir.

Su pintura expresa siempre la paradoja y muestra el rigor de la ironía. Nuestro pintor sabe que la historia suele repetirse con frecuencia, que quienes parecen ganar no lo hacen realmente, que el mundo sigue dividiéndose en ricos y pobres con nombres nuevos. Atado a la Naturaleza, hace suya la lección del tránsito y la fluidez de cuanto existe y contempla la vida animal como modelo de lo que seguimos siendo, a pesar de todo.

Esa lucidez le lleva a valorar cuanto hace más rico su mundo interior: por eso lee a los clásicos intemporales y sabe que una idea importante no se expresa en eruditos ensayos, sino en pensar aquello que nos permite ser un poco más sabios. Una sabiduría que, desde luego, nunca se alcanza en nuestras pobres y engoladas universidades.

En suma, Cano se presenta ante La Lonja como un ermitaño. Creo que al verle, La Lonja esbozará una sonrisa. No será la suya una risa despectiva. Pues La Lonja sigue en pie para que siga habiendo ermitaños como Cano. De otro modo sería solo una vieja "sala multiusos de carácter intermodal". Afortunadamente, es algo más: un monumento que simboliza el orgullo de una ciudad antigua. Ante ella, como ante los restos del pasado, se mide siempre la exigencia de quienes desean construir un mundo personal. Ese que nunca podrá aparecer en las páginas de los diarios locales, en las "presentaciones" ni en las campañas de promoción.



La obra expuesta: las "visiones" de Cano

Un cuadro es la expresión de un modo de ver que quiere ser compartido y permite crear visiones nuevas. Esta exposición de Cano muestra la evolución de sus visiones a lo largo de veinte años, aunque la mayoría son de reciente factura. En este apartado de mi trabajo, desearía analizar algunos rasgos esenciales de la obra expuesta de Cano. No haré el comentario erudito al uso, como ya señalé. Me interesa destacar las etapas de esa "historia de la visión" que Cano nos ofrece.

Seguro que a nuestro pintor le resulta doloroso exponer sus obras, pues mostrar un modo de ver siempre supone desvelar una intimidad que, quizás, no deba descubrirse nunca. Claro que el modo en que Cano desvela su universo personal no es nunca explícito. Sigue el camino de la sugerencia y muestra siempre enigmas. Obliga al espectador a ejercitar su modo de ver y a crear nuevas formas de visión. Quizás sea esa una de los más misteriosos rasgos de la pintura: ofrecer una visión para que pueda verse más allá de ella y elaborar, de este modo, nuevas formas de ver.

Para ordenar las visiones que Cano propone en esta exposición, propondré un orden temático. Algunos de los grandes conjuntos que indico tienen una filiación cronológica, ya que incluyen obras realizadas en un determinado momento. Tal es el caso de la serie de las *Musas* o los *Animales*.

Otros lienzos no están ajustados a un orden temporal concreto, pero se unen en el tratamiento de temas que a Cano parecen preocuparle siempre. Es lo que ocurre en los conjuntos que denomino "Reflexión sobre el arte", "Paisajes y lugares" o "Juegos de color".

De especial relevancia son las obras de gran formato que reúno, como Cano hace, bajo el título de "Diálogos" o la serie de últimos trabajos que expresan la traición de los gran-



des ideales. En estos lienzos, nuestro artista compone paradojas y nos adentra en un universo netamente conceptual. Estas obras muestran el interés que Cano otorga a la reflexión conceptual. Los "Diálogos", que tanto influyen en el nombre de esta retrospectiva, muestran el relevante papel que Cano concede a la reflexión sobre la paradoja, en una clara herencia de los mejores momentos de la reflexión occidental y de la tradición taoísta, muy presente en su trabajo.

La obra expuesta concluye con una serie de cuadros dedicados a la perversión que nuestro tiempo –como todos los tiempos– ha hecho de los grandes nombres. Ellos muestran la libertad irónica de Cano y expresan la postura de Cano ante la injusticia y el refinamiento de la perversión que siempre –a diferencia de los animales– ha anidado en el ser humano de todas las épocas.

Dos constantes: *pentimentos* y *palimpsestos*

Si toda ordenación que pretenda clarificar tiene sus peligros, en el caso de Cano puede ser especialmente peligroso hacerle caso. Y es que, como ya he indicado, Cano realiza ciclos de obras: algunas están hilvanadas por un tema concreto; otras se construyen a lo largo de muchos años, con continuas transformaciones y reelaboraciones. Pero en todas ellas aparecen dos elementos constantes, que las afectan profundamente. El primero es la necesidad de reelaboración continua que Cano muestra. El segundo es la casi constante presencia del texto escrito en el núcleo de la pintura. O dicho de un modo más preciso y algo petulante: Cano parece confesar al *pentimento* y al *palimpsesto* devoción rigurosa.

Ambos términos proceden de dos antiguas lenguas que encierran momentos esenciales de belleza y civilización: el italiano de la Toscana y el griego. Las dos lenguas son queridas

por Cano, tan obsesionado siempre por la verdadera cultura, siempre huérfana de focos, tráfico de influencias y el deprimente "fru-fru" de los saraos de sociedad. *Pentimento*, un bello término italiano que designa arrepentimiento, reelaboración, retoque, repinte. *Palimpsesto*, la enigmática palabra griega que habla de reescritura, sobreimpresión, presencia simultánea de textos en una misma página.

Ambos dejan oculto cuanto tocan y exigen minuciosas técnicas de análisis para descubrir sus tesoros. Hablan del esfuerzo nunca concluido, de la fluidez constante, del dinamismo y la posibilidad. Y, por supuesto, de la transparencia. Esa es una importante clave. Pues en Cano, la transparencia es siempre una constante obsesiva.

La transparencia –hecha de "veladuras", como dicen los pintores– siempre se asoma entre pentimentos y palimpsestos. Nuestro artista parece saberlo bien, aunque ello duela. Pues moverse entre equivocaciones y sobreescrituras conscientes supone caminar sobre el mar de la incertidumbre y de lo que nunca se puede poseer. Quizás, eso sí, desear. Y es que la pintura, para Cano, siempre es deseo que muere al ser alcanzado.

Pentimentos: comenzar siempre

La necesidad de reelaboración que nuestro artista muestra en su trabajo suele ser algo habitual en muchos pintores. Pero en el caso de Cano, este rasgo alcanza el rango de obsesión. Muchas de las obras expuestas se encuentran elaboradas en diversas formas, presentan capas superpuestas que van más allá del deseo de un tratamiento táctil del color, muestran imágenes y trazos sobreimpresionados, revelan decenas de retoques.

Nuestro pintor hace del *pentimento* algo sustancial y convierte al boceto en un elemento sustantivo de la obra. Lo que ya ha pintado no es nunca algo definitivo y precisa reinterpretación continua. Por eso retoca, rehace, vuelve sobre lo mismo, tacha, sobreescribe, vuelve a pintar. Tiene con el óleo y el acrílico la libertad que no le era permitida a las

acuarelas de su padre. Y la emplea bien. Pues volver sobre un asunto para rehacerlo es un modo de mostrar que casi nada se encuentra terminado y que cuanto es interesante, debe ser constantemente rehecho, reconstruido, repensado. Por decirlo con un término despectivo –que no lo tiene en el caso de Cano– debe ser siempre "repintado". Y es que sólo cuanto se considera importante merece ser objeto de un regreso, de una nueva conversación, de un constante inicio.

En esto, Cano se parece a ese mar que no existe en Aragón: es siempre objeto de contemplación y nunca se puede agotar en un trazo. Pero en Aragón hay luz y aire. Los dos –como quería John Constable, que pintaba con obsesión nubes siempre deshechas– nunca pueden agotarse en una expresión única: siempre invitan a regresar, a realizar experimentos, a tachar y rehacer, a no dejarse vencer nunca. Sin que ello equivalga a nacionalismo alguno, la luz que aquí vivimos tiene una claridad de *pentimento*: impide ser detenida, exige ser captada en un devenir constante que obliga a negar, tachar, rehacer, eliminar. Esto lo sabe bien Cano, lector y admirador de Heráclito de Éfeso, el viejo filósofo presocrático que se reía de sus paisanos y enseñó que la realidad es tránsito y constante devenir.

Palimpsestos exigentes: la palabra pintada

Hay otro componente constante en el trabajo que Cano expone: la presencia del texto escrito en el cuadro. La mayoría de sus obras exhiben la lucha entre la palabra escrita y, si se me permite la expresión, la palabra pintada. Esta quiere ser la voz nunca detenida; es voz de puro sonido, energía radiante que se pierde en ecos y resonancias, que no puede ser capturada en una grafía.

La presencia del texto escrito en la obra pictórica es muy antigua y era un complemento –a veces, una trampa– de cuanto el cuadro quería expresar. Algunas de las grandes obras pictóricas se encuentran ausentes de toda palabra: son el triunfo de la visión sobre el



habla. Y la pintura del siglo XX retoma esa antigua tradición que inscribe la escritura en el lienzo, desde Juan Gris a Duchamp o Beuys. Nuestro artista lo sabe bien.

Cano integra el texto escrito en su obra a modo de palimpsesto. Y muchos de sus cuadros son un diálogo paradójico entre la fuerza de la composición, la textura y el color y el significado del texto. Y ello hasta el punto de que no se sabe bien quien triunfa, quien está "oculto" por el otro, como ocurre en el palimpsesto. Podría parecer que esa obsesiva inscripción del texto en el lienzo es un reconocimiento de la debilidad de la pintura. O que se necesita una explicación clara de cuanto la pintura desea expresar.

También podría parecer que el artista quiera mostrar sus conocimientos de modo explícito, para asombrar al espectador. O que, en un acto de extraña humildad, el artista revela —con la inclusión del texto— los motivos de su inspiración. No creo que sea el caso de Cano. Lo que pretende con la constante utilización del texto es establecer un diálogo imposible entre la visión y la palabra escrita.

En ese diálogo, que tanto se asemeja a un "diálogo de sordos", todo resulta abierto, sugerido, hilvanado con levedad. Voz y color se contemplan sin más intención que estar presentes el uno para el otro. Y de quien ve estos "cuadros escritos" de Cano será la tarea de asistir a esa curiosa gigantomaquia, en la que no hay vencedor. Tan sólo hay, otra vez, deseo de encontrar una transparencia que se busca siempre y escapa a toda posesión.

Me basta por el momento haberlo indicado. Pues de los textos que Cano emplea se podría hacer un erudito ensayo. Tan cuidada y contundente es su elección. Siempre son autores clásicos, esos a quienes los británicos llaman *Greats* y que siempre tienen cosas que decir porque han hablado más allá de su propio tiempo. Textos que abren un mundo y que suelen estar suspendidos, pues casi siempre son paradójicos.

En los lienzos de nuestro artista, la idea, la palabra y la pintura juegan el escondite del palimpsesto. ¡Qué regalo nos hace con ello Cano!. Él, seguro, no tiene la respuesta. Pues nada quiere enseñar, él que dejó voluntariamente la enseñanza en la Escuela de Artes.

Esto no es lo que parece

Quien conoce algo importante, sabe también que nunca puede ser enseñado. Tan sólo puede mostrarse. Quien llegue a verlo deberá seguir siempre su propio camino. Y, como hacían los antiguos griegos, elegir ese templo, en el que se puede estar sin moverse, porque desde él se hace transparente el mundo entero.

Volvamos ahora a mi intento de ordenar la obra expuesta de Cano. Con este orden podremos advertir algunos de los secretos que nos desea transmitir. Pues los ermitaños y los verdaderos solitarios sólo tienen secretos para regalar. Nunca ofrecen soluciones. José Luis Cano es uno de ellos.

Una teoría del arte

Puede parecer pretencioso, pero todo pintor levanta su obra sobre una concepción de su trabajo que construye a lo largo de su obra y que muestra sus más firmes convicciones. Es su particular "teoría del arte", aunque tal expresión resulte siempre pretenciosa. Cano no es una excepción. Aunque toda la obra expuesta es un resultado de esas convicciones, hay algunos lienzos que expresan de modo explícito su concepto de la pintura. En ellos no sólo hay posturas convencidas, sino que se disuelven las influencias, los recuerdos y los agradecimientos silenciosos.

Pues Cano siempre recuerda las enseñanzas de Rabadán, que a tantos enseñó los secretos del oficio de pintor en la Zaragoza de los primeros 1960. Recuerda también –con elegante contención– las exigencias de su padre que luchó con esos "colores de agua" que son las acuarelas. Y no olvida reconocer la saga de influencias que han formado su obra. Cano es hijo de su tiempo, el que inauguraron Goya, Cézanne, Picasso y tantos otros que cambiaron el modo de pintar y de entender el arte.

En esa particular "teoría del arte" hay una serie de obras que merecen ser destacadas por su explícita confesión de rasgos siempre mantenidos por nuestro artista. Sobre todos ellos hay dos notables convicciones. La relación del arte con la Naturaleza y el deseo de captar la fluidez que la pintura desea, siempre sin éxito, dominar.

La presencia de la Naturaleza es central en la obra de Cano. El pintor mantiene en esta confesión una postura que recuerda a los grandes filósofos presocráticos –los que pensaron la Naturaleza y, desde ella, al ser humano– y posee la impronta de la tradición taoísta. Esta obediencia de Cano a la Naturaleza le obliga a admirar los ciclos naturales, al tiempo que le hace reírse de los juegos en los que los seres humanos nos creemos dioses, sin saber que la Naturaleza siempre triunfa. Su estudio, ya lo señalé, le permite contemplar el desierto. Y en él se aprende siempre la fuerza de la Naturaleza.

La referencia a la Naturaleza lleva a Cano a considerar la pintura y el arte como el proceso de lucha entre lo natural y lo artificial. Es algo que observamos en su lienzo *Contra natura*, un homenaje a la aparente simplicidad de las manzanas reales y de las manzanas pintadas. En esa misma dirección se encuentra su reciente *Trampantojo* que hace del engaño sobre el que se levanta toda representación pictórica un presupuesto de toda creación artística que desea seducir cuanto parece ordinario.

El reconocimiento de la Naturaleza hace a Cano destacar la fluidez y el dinamismo que es propio de lo natural. Y es que toda la pintura de nuestro pintor expresa el deseo imposible de captar lo fluido, lo móvil, lo que no puede detenerse. Lo afirma explícitamente en algunas de sus obras. La rendida admiración por el griego Heráclito en su *El grito de Heráclito*, que recuerda la primacía del devenir sobre toda realidad estática.

A ello se añade el deseo de representar el agua en *Río sin retorno* que acompaña la sutil agua amarilla con la presencia de Marilyn Monroe, como recuerdo de la película que ella protagonizó; pero también como reconocimiento de la fugacidad que el dinamismo introduce. O esa peculiar representación de El Pilar, símbolo enigmático de Aragón, que propone en *Aporías maristas*. Este lienzo une la fluidez de un gris desgarrado con la con-

tundente presencia de una columna vertebral que ayuda a escapar, si ello fuera posible, del dinamismo que impone la naturaleza.

También Cano propone, en su concepto de arte, la presencia de otra paradoja: la permanencia de una tradición real y la fugacidad del instante, que forman un imposible diálogo. Los maestros son reconocidos con vergonzoso reconocimiento en sus interpretaciones de Velázquez (*2 noches en Casa de Velázquez II*), de Goya y Miró (*Gos pujant una escala*) y de tantos otros, más modernos, que van desde Cézanne a Duchamp, de Picasso a I. H. Finlay y Beuys.

Pero la solidez de la tradición, que tantas veces parece un "enemigo de aire" que todo artista debe conjurar, se opone a la presencia de la fugacidad, del ciclo inexorable, de la desaparición. Tal es el sentido de sus primeras obras *Horario de fugas: 17.05* o *Tan superficial*, donde el refinado gris que Cano construye expresa la relevancia concedida al tránsito que constituye cuanto existe.

Solamente desde ese tránsito y desde el reconocimiento de la fluidez se entiende la referencia que nuestro artista concede al sentido de lo sublime en el arte, que recupera con una alemana cita de Kant en *Lo sublime*, en irreverente diálogo con un fragmento del Tenorio. En este lienzo, Cano introduce la enigmática figura de la Esfinge de Gizeh, que es un triunfo de la permanencia que dialoga con la fluidez de la desaparición. O de la enigmática composición *Ars Longa* que hace homenaje a la permanencia del arte que ha sabido asimilar la aparente condena de todo tránsito. Dos obras, estas últimas, que Cano ha trabajado durante más de veinte años, combinando la permanencia de las verdaderas obsesiones con la fluidez del instante.

También la felicidad. Cano, el servidor convencido de la Naturaleza sabe que el arte, como todo cuanto hacemos en la vida debe servir a la felicidad. Una meta imposible, claro está, compuesta de fugaces instantes. Y que aporta plenitud, lucidez y gratuidad plenas. Por eso compone *Et in Arcadia ego*, traducción del antiguo deseo del poeta romano en el coche deshilvanado, que parece reirse de un progreso que no aporte dicha. Y de un arte que no transmite el deseo de la felicidad.

ET IN ARCADIA EGO

xi yan zi ran

Todos los rasgos señalados: naturaleza, artificio, fluidez, permanencia, felicidad, no son más que botón de muestra de esa teoría del arte que Cano practica. A ellas deben añadirse las referencias múltiples a tantas ideas que nuestro artista prende en boca de clásicos que aparecen en sus diálogos. La suya es una tarea siempre incompleta, en busca de referencias que confirmen sus manías. Pues una verdadera teoría expone, como sabe bien Cano, las propias manías, aunque se expresen de prestado, con contenida vergüenza.

Las musas o el arte desvelado

Tras realizar en 1985 los magníficos frescos del palacio de Argillo, actual Museo Pablo Gargallo y uno de los más bellos edificios de Zaragoza, Cano pinta, también al fresco, las paredes del Torreón Fortea, vigía de la ausente Torre Nueva de la ciudad. Y decide prolongar este trabajando componiendo –porque así lo quiere, sin encargo alguno– una serie de lienzos dedicados a las "Musas", esas enigmáticas patronas de las diferentes artes que siempre inspiraron a los pintores y cuyos atributos fijó Cesare Ripa en su *Iconología* de 1593, para seguir pensando sobre ellas.

Hijas de Urano y Gea, las Musas siempre participaban en las fiestas de los dioses y en las grandes ceremonias. Daban un nombre y un símbolo a las más importantes creaciones del pensamiento y de las artes. Desvelaban, en cierta medida, los aspectos más creativos del ser humano. Aquellos que hacen interesantes a los hombres y mujeres que no sólo cantan, pintan o danzan, sino que escriben o son capaces de medir las distancias del cielo.

Cano realiza de ellas una interpretación muy personal, siempre en clave de abstracción, que une composición geométrica, gris azulado y textos incrustados en el lienzo. Se enfrenta

al símbolo con otros símbolos. Y crea un espacio metafórico peculiar. Representa a *Erato*, o el canto, con malvas y azules y el latino texto que nombra el peligro de la música: "castiga eternamente, vuela pronto y muere". Pero Cano no se queda ahí: descubre en *Erato* el secreto de la poesía erótica y aplica esos peligros a la fugacidad del amor, en una transgresora traducción. *Clio*, la musa de la historia y la memoria, une el símbolo del yugo y las flechas con el desnudo tórax.

Calíope, la poesía o elocuencia, es representada como la transformación de lo racional con la inclusión de un refinado dibujo de la laringe, que es capaz de transformar la materia en poema o el sonido en significado. *Terpsícore*, la musa de la danza, incluye un dibujo de notación empleado por coreógrafos que pretenden fijar los pasos de la danza, en una tarea tan imposible como pretende la partitura con la notación musical.

En todas estas obras hay, obviamente, una interpretación contemporánea del antiguo símbolo, algo que Cano hace en otras muchas ocasiones. El color es empleado como lenguaje contundente en veladuras de diferente factura. Y la presencia de las formas geométricas desnudas introduce un rigor peculiar en la composición de esta serie. En ellas Cano parece desear penetrar en un antiguo océano de símbolos. Como si con ello quisiera agotar el significado de cuanto representan las creaciones humanas que las musas simbolizan. No lo logra, claro está. Pero los cuadros de esta serie muestran el intento de captar el secreto que las musas encierran.

Animales y rectángulos

Como ya he indicado, Cano vive siempre prendido de la presencia de la Naturaleza. Y parece creer en los aspectos más telúricos de los seres vivos, incluido el ser humano. No es

extraño que contemple con extraña pasión lo que los animales hacen. En ellos se encuentra presente la dependencia de la Naturaleza, que mujeres y hombres deseamos –sin éxito– engañar con distintos maquillajes. Toda una serie de obras, compuestas en torno a 1998, tienen como tema los animales.

Esta serie de cuadros reflejan historias verdaderas vividas por Cano en su trato con los animales. Y, claro está, es una muestra del valor que nuestro artista concede a la sinceridad que el animal representa frente a la mentira del hombre en su rechazo de la naturaleza. La composición de estas obras mantiene siempre un enigmático rectángulo que muestra el valor secreto de la forma matemática pura. Y el color tiene ya una presencia destacada como si quisiera dialogar con la forma geométrica. Es algo que se muestra con especial relevancia en *Ratones*, *Perros* o *Picaraza*.

Estos lienzos son artificios dinámicos. No representan solamente animales, sino historias de animales. Y, ante todo, muestras de la conversación que Cano mantiene con ellos. Casi siempre conversaciones surrealistas, que crean, por contraste, una realidad nueva. Su perro, la picaraza que se cruza en sus paseos, el mirlo que ve a través de la ventana de su estudio en un Cuarte aún poco urbanizado, los ratones que le traen recuerdos del antiguo estudio familiar de la calle Estébanes, las lagartijas y salamanquesas que pueblan los montes yermos de Cuarte. Son animales vivos, que cuentan historias imposibles.

Pero lo importante es el trato que con ellos muestra Cano. Como si quisiera decir con ello que el animal encierra mayores misterios que el ser humano, pues sirve a la Naturaleza mejor que él. Y siempre el texto inscrito en el lienzo, que refuerza la presencia del animal y su íntima conexión con la verdad de la Naturaleza. Por eso nos hace recordar, como plasma en la refinada composición cromática titulada *Animales* que "los más animales somos nosotros, los artistas". Una afirmación que, sobre toda ironía, encierra deseos de unión con la Naturaleza. En ella está la verdadera realidad, como Cézanne enseñó en su triunfo de la *nature morte* y cuya lección no ha dejado de obsesionar al arte de nuestro tiempo. También a Cano.

LA
PITTURA
È COSA
MENTALE

ALL INTELLECTUAL
WORK IS HUMOROUS

Paisajes y lugares

Quien siente la importancia de la Naturaleza y reconozca su poder, se esfuerza siempre en encontrar lugares y paisajes que le permitan dejarse dominar por ella. Cano es un pintor naturalista, aunque practique la abstracción y juegue siempre con el destino trágico entre naturaleza y artificio que todo artista debe integrar. Una serie de sus composiciones se dedican a reflejar lugares y paisajes que le permiten contemplar la Naturaleza y dejarse llevar por lo que ella ordena. Y es que con la Naturaleza sólo sirve el contagio y la ósmosis, como con todo cuanto es importante.

Debo mencionar aquí dos tipos de obras, que permiten seguir la exposición retrospectiva de Cano: obras que muestran "lugares", y el importante conjunto de dieciocho serigrafías dedicadas a plasmar el paisaje del meandro de Ranillas que forma el Ebro a su paso por Zaragoza. Son lugares y paisajes. Dos elementos diferentes, que siempre muestran la relación con la naturaleza. Haré una breve indicación sobre ambos.

Hay lienzos en esta muestra que Cano identifica con lugares concretos que ha transformado para que en ellos aparezca la Naturaleza. El lugar es un concepto de extrema complejidad, que supone un espacio habitado, en el que pueden ocurrir acontecimientos importantes. Suele estar unido a la posibilidad de iluminación y permite elaborar una perspectiva. Es un espacio al que se le ha concedido sentido y por ello tiene un ritmo temporal. En un lugar "verdadero" —que no son muchos— se ha realizado la mágica unión entre el espacio y el tiempo: es un espacio temporalizado y hecho ritmo de acuerdo con la propia vida de quien lo habita.

Cano muestra lugares de un modo sigiloso, pues nunca debe decirse en voz alta cuanto es relevante. Una visión le hace estar *Solo en un charco* y le permite recordar la surrealista dureza de Buñuel. La visión del agua le lleva a crear composiciones que tienen al Ebro, ese peculiar padre natural de Zaragoza, como tema. *El pozo de San Lázaro* quiere mostrar una visión humana del abismo que nunca tiene fondo firme. En *La playa de los ángeles* representa el triunfo del río frente a cualquier muro humano, haciendo de los seres humanos pigmeos al modo que gustaría Jonathan Swift, el gran visionario irlandés.

La Lonja vista desde el Ebro es un ejercicio de perspectiva ocre y azul que parece convertir a La Lonja, que ahora le acoge, en un edificio de agua, como si la piedra de que ella está construida tuviera una elasticidad acuosa. *Ofelia en Sevilla* muestra un cielo de agua en el que se reflejan esos enigmas de Andalucía que sirven en tanto son incomprensibles, desde la música a la fuerza vital del Sur.

Paisajes: las serigrafías de Ranillas

Junto a los lugares, los paisajes. Cano, ya lo he señalado, es extraordinariamente sensible a la importancia pictórica del paisaje. Sabe bien que en la representación del paisaje se contiene una gran parte del enigma de la historia de la pintura. Un paisaje es, entre otras cosas, un conjunto de lugares que construye un horizonte. En ese horizonte, el ser humano puede unirse a la Naturaleza y asomarse a las grandes cuestiones. De nuevo, dominio del espacio por el tiempo, del ruido por el silencio, de las cadenas por la libertad.

Todo el conjunto de serigrafías de Ranillas parece ser un ejercicio de paisajes, que completan a cuadros de mayor formato como *Las Hurdes (Tierra sin pan)* o el delicioso *Huck Finn*, ese irónico homenaje a Mark Twain que Cano compone a modo de inquietante cómic con explosivos "globos" sin figura humana.

Estas serigrafías transforman un lugar en paisaje y juegan con las perspectivas que éste puede ofrecer. Y lo hace en un entorno cercano a Zaragoza, que resulta familiar a quienes somos paisanos del pintor. Cano sabe bien que ese rincón del Ebro que mira, en escorzo, a Zaragoza es un paisaje en transformación, que deja de ser naturaleza para convertirse en artificio. Un paisaje donde el "agua natural" hablará con el "agua expuesta", donde la fuerza estática de la tierra conversa con la fluidez dinámica del agua, que todo lo transforma.

Las serigrafías de Cano están acompañadas, como siempre ocurre en sus obras, por textos.

En este caso, la importancia de los mismos es muy notable, porque incluye un conjunto de reflexiones personales sobre el concepto de arte y pintura. Estos textos expresan las paradojas que todo artista aborda en su imposible e inquietante obra.

Los nombres que Cano cita son siempre grandes clásicos, que se encuentran más allá de la moda. Y es que, aunque Cano sigue bien las tendencias de su tiempo, no parece confiar en moda alguna y cree en el intemporal valor de las cuestiones importantes. Estos textos son un muestrario de los intereses de Cano: Wilde, Valéry, Cézanne, Monet, Magritte, Foucault, Long, Beuys, Finlay, etc. Constituyen una enciclopedia de intereses. En todos ellos se repite la enigmática e imposible relación que el arte mantiene con la naturaleza. Destacan la importancia de las ideas que deben dirigir una composición artística y muestran cómo la soledad de la naturaleza, siempre necesaria, exige la compañía de las ideas.

Cano parece proponer que la verdadera experiencia de la Naturaleza es aquella que permite transformar espacio en tiempo y que es ella la única que elimina el miedo que teje la vida de los seres humanos con tanta frecuencia. En suma, es la suya una visión del paisaje como ese lugar de ensoñación que describió J. J. Rousseau en la quinta de sus *Ensoñaciones del paseante solitario*.

La última de sus serigrafías, meditación sobre Ranillas, incluye también una descripción: "Ranillas era una zona de huertas y sotos junto al río Ebro. Ahora es el espacio que alberga la Expo 2008". En ella hay un juicio de carácter profético para quien desee entender lo que esa afirmación supone. La transformación del paisaje debería ser una transformación del alma, pero a veces es transformación de edificios, carreteras y puentes que exigen una entrada para que el alma entre en ellos. No sé si eso es lo que Cano quiere de un paisaje, que siempre será, afortunadamente, una experiencia sin "entrada de temporada". Pues los paisajes no pueden "exponerse" nunca, si son verdaderos. Es decir, si nos transforman.

Homenajes de color

Parece un tópico hablar de la importancia del color en un pintor. Pero en Cano debe hacerse siempre, pues su obra muestra una continua lucha por construir color. Ya no estamos en el tiempo que exigía buscar pigmentos naturales o en los estudios llenos de paletas que parecían hornos para fundir los colores.

La comodidad y la permanencia han triunfado en el acrílico: es el triunfo de la síntesis química sobre el pigmento natural, producto de nuestra ciencia. Este triunfo convierte en brillantes tubos de metal aquellos cajones de pigmentos de las antiguas tiendas de artista del Monte Parnaso parisino que tan bien conocieron desde Géricault a Cézanne y Monet, o de la madrileña calle del Arenal. Tiendas que ahora, si permanecen, son nostálgicos recuerdos para turistas. Pero eso no quiere decir que un verdadero pintor no siga obsesionado por la creación del color. Y la obra de Cano muestra esa obsesión. Incluso en sus obras más tenues, dominadas por los ocre, los grises o los verdes, se da siempre la batalla por el color. Como si con ella se quisiera ganar la transparencia.

Cano presenta en esta exposición una serie de obras que son homenajes al poder del color, "homenajes de color". Asume en ellos las horas de contemplación de los grandes clásicos: los malvas de Tiziano, los ocre de Zurbarán o los saturados colores de Vassarely o Rothko. Nuestro artista sabe que es posible permanecer insomne por conseguir un matiz de color determinado que sólo un ojo educado en el color como ritmo de tiempo—nunca como espacio detenido— puede vislumbrar.

El color en Cano es siempre táctil: tiene un componente material, y en ello sigue fiel a su pacto con la Naturaleza. En ocasiones, parece que pueda tocarse: es un color material, y quiere construir esa materialidad con grumos, capas superpuestas, propiedades táctiles que quieren convertir a la vista en tacto y permiten tocar lo que sólo se puede ver. Esa confesión material que hace el color de Cano y su veneración por el ritmo tem-

poral, le lleva a crear colores rítmicos, si se me permite la expresión. Es decir, introduce la variación del tiempo y la fluidez en el núcleo del color, siempre buscando la transparencia. Como si quisiera hacer visible lo que parece oculto en la cárcel de la materia estática.

Son muchos los ejemplos de este tratamiento del color que Cano muestra ahora. Algunos me parecen significativos de ese carácter rítmico que tiene el color para Cano. Es el caso del *Gos pujant una escala* que parece componer los tonos de ocre y azul en una progresión rítmica, dominado por el contraste del blanco que, obviamente, es una creación del artista.

En *L'Âge d'or*, los azules y malvas se diluyen en jirones que recuerdan a las nubes y que parecen dialogar con la intensidad de un amarillo compuesto por los matices que dan las capas del pan de oro. Hay en esta obra, como en tantas otras de Cano, una cierta nostalgia del rigor ágil de la acuarela y de la transición dinámica que sustenta la construcción de los matices cromáticos.

En *Homenaje a I.H.F.*, que muestra la admiración por la obra y la figura del escocés Ian Hamilton Finlay, los colores se presentan con una extraña vitalidad, como si se contestaran unos a otros. Hay en esta obra decenas de matices y apuntes, trazos intencionadamente interrumpidos, como si los colores debieran construirse en unidad múltiple y cuyo resultado tiene, en mi opinión, una extraordinaria calidad.

Kindergarten es otro ejemplo de la búsqueda de un color material y siempre dinámico que persigue Cano. Esta obra presenta planos superpuestos y figuras no definidas; sobre ellas, combinaciones paradójicas, y en apariencia extrañas, de malvas, verdes, bermellones y variedades de azul. En este cuadro no parece haber suelo o referencia fija: la única referencia es la combinación rítmica de colores distintos y la solidez del lienzo parece sustentada en la levedad de las relaciones cromáticas.

En esta exposición, hay muchos más ejemplos del original tratamiento del color que Cano elabora. Pero lo relevante, en mi opinión, es señalar cómo el tratamiento material del

ARTISTE SCOUT

color, que parece prestado a la realidad de la naturaleza, se hace relación rítmica. El color se hace ritmo. Como si Cano quisiera pintar una danza: la música del tiempo. Y que, como él sabe muy bien, sólo se puede entender en el silencio que la naturaleza enseña siempre.

Diálogos imposibles y final de enigmas

La muestra de Cano se cierra con dos tipos de obras de importante formato que tienen una especial relevancia por su factura y, especialmente, por su contenido. Trece de ellas se titulan "Diálogos", término que da nombre a esta exposición. Y siete, también de creación reciente, se encuentran dedicadas a "celebrar" la muerte de los grandes nombres en una sociedad y en un tiempo que abusa del significado de cuanto es importante pretendiendo disolverlo, aunque no lo consiga. Estos últimos lienzos tratan, pues, de la perversión de los grandes nombres y de las grandes ideas. Constituyen un enigmático final de esta muestra.

Los Diálogos

Los "Diálogos" poseen una importancia especial en la obra de Cano. Muchos de ellos encierran un amplio proceso de elaboración, que se extiende a lo largo de dos decenios, y han sido sometidos a tachaduras, retoques, sobreescritura. Es decir, son resultado de un cambio que ha quedado recogido como una duración y que no está aún terminado.

Dejando al margen rasgos formales de estas obras, para cuyo comentario no me considero preparado, me interesa señalar que en estos lienzos, Cano pretende pintar un universo

conceptual de extremada riqueza, apoyado en los títulos de los cuadros y en los textos que en ellos se inscriben. Ya indiqué anteriormente la importancia de la presencia del texto escrito en la pintura de Cano. Esta presencia llega en estos "Diálogos" a su máxima expresión, con lo que la antigua *machia* de los helenos entre pintura y escritura se expone sin rubor.

Todos los textos que Cano incluye pertenecen, en su mayoría, a capítulos esenciales de la historia de la cultura y sugieren fuentes de la inspiración de nuestro pintor, que cumple aquí el mandato que Leonardo impuso al afirmar que "*la pittura é cosa mentale*". Pues Cano pinta mundos de ideas, intenta dar forma y color a lo que sólo puede quedar sugerido por la expresión escrita. Una paradoja de extremada importancia, cuyo secreto queda encerrado en el mundo personal de Cano.

Por otra parte, todos los diálogos que Cano quiere pintar son siempre diálogos imposibles, porque expresan los términos de una paradoja y sólo pueden resolverse de un modo metafórico. Estos son siempre "diálogos de sordos" que nunca terminan de modo estático en un pacto, sino que sólo pueden dar lugar a nuevos símbolos, diferentes modos de reflexión, caminos nuevos de creación.

Cano emplea un concepto particular de diálogo que no debe llevar a engaño: no se trata de establecer una relación mecánica y biunívoca entre los autores de cada diálogo, sino de enfrentar lo que ellos dicen en una unidad paradójica que ayudará a crear una metáfora nueva. Es decir, una comunicación que rompe, desde su interior, el sentido moralizante y casi siempre vacío de un diálogo que se quiere pacto. Los pactos siempre tienen detrás el poder y la conciliación de intereses. Pero la vida interior y la fuerza del pensamiento no gusta de componendas ni de pactos. Prefiere la apertura de la paradoja. Y encuentra más estímulo en la inquietante unidad de diferencias que en el equilibrio que promete el falso sosiego de un pacto. Los "Diálogos" de Cano quieren relatar paradojas imposibles que abren universos de metáforas nuevas en las que seguir viviendo.

La panoplia de autores y textos que Cano hace presentes en estos lienzos es de una extraordinaria importancia. Comentarla con cierto rigor exigiría mucho más espacio del que aquí

LEHTUNG

dispongo. No lo voy a hacer, pues no es mi tarea en este "texto de compañía" que entrego a Cano como respuesta a su invitación el demostrar un tono de erudito académico. Afortunadamente, a nadie debo convencer de la importancia que tienen autores como Aristóteles, Pascal, Chamfort, Hegel o Wilde, entre muchos otros. Tampoco resaltaré la importancia de Lao-Tsé o Tchuang-Zeu, ni haré campaña sobre la necesidad de leer lo que escribe entre líneas Balzac o ha apuntado Wittgenstein en sus escritos póstumos.

Los autores que Cano cita no necesitan defensa. Están ahí, sin más. Como esa esfinge que Cano dibuja en *Lo sublime* o el curioso pintor-soldado, homenaje a Baudelaire, que propone en *Le peintre de la vie moderne*. Nuestro artista convoca la presencia contundente de esos nombres, que son universos enteros de sugerencias, y los hace suyos. Sin erudición. Y sin ese tono de falsa cultura que ahoga todo conocimiento en inundación de citas o en una incomprensible escritura "diarreica", tan frecuente hoy día.

Los "Diálogos" son indicios del universo interior de Cano, que se resuelve en forma, color y composición como todo pintor hace. Nunca están agotados, porque quieren expresar una durable fluidez, como la pintura que nuestro artista anhela construir. Poseen un ritmo interno que pretenden capturar, sin lograrlo nunca, los textos escritos que Cano inscribe en sus lienzos. Estos lienzos son invitaciones para ver de otro modo y vivir también en forma diferente. Son también deseos nunca resueltos. Quizás son los sueños que Cano ofrece a quienes deseen "ver" y no sólo "mirar" su obra pictórica.

El abanico de temas que Cano expresa en los "Diálogos" es muy amplio. Todas las obras de este conjunto expresan ideas en pintura, como ya he dicho. Veneran la fuerza de la Naturaleza y buscan la fluidez que quiere durar. Cuatro grandes ejes estructuran los temas de esta serie de obras. Los grandes clásicos de la filosofía, de los que Cano se confiesa deudor en su reflexión interior. Hay aquí mención explícita, por orden temporal, de Heráclito, Aristóteles, Descartes, Pascal, Kant, Hegel y Wittgenstein. Sin olvidar la venerada referencia, siempre recurrente en Cano, del rico universo taoísta oriental.

Se encuentran también referencias a grandes autores de la literatura, muchos de ellos heterodoxos, de los que Cano siempre destaca una idea. Rimbaud y su "otro", Wilde y su

concepto de arte como imitación, Shaw y la necesidad del humor, Balzac y el genio narrativo del autor de una obra maestra siempre desconocida. Y, por supuesto, Machado, el poeta que supo escribir el silencio en castellano.

Asimismo hay mención de artistas y pintores que han reflexionado sobre su obra. Cano incluye a Leonardo y su exigencia de que la pintura debe ser un trabajo mental, las exigencias de la *nature morte* que obsesionó a Cézanne y abrieron los caminos del arte contemporáneo, la lucha contra los modelos naturales de Duchamp y Beuys. Y el constante y silencioso homenaje a Ian H. Finlay, que hizo siempre presente la antigüedad clásica y supo hacer de su jardín, al que llamó *Little Sparta*, un templo al que poder retirarse para estar en compañía de todo el universo. Algo que Cano parece desear siempre, aunque sabe que no debe decirlo por si no le entienden. Claro que eso le da igual.

A ningún pintor que pretenda algo más que ser conocido, vender mucho, o ser invitado a los eventos sociales, le preocupa que le entiendan. Le basta con luchar consigo mismo para componer sus sueños en el lienzo y dar color a las manías que lo habitan. Creo que Cano, siempre retirado en su universo peculiar, es uno de ellos. Y sus "Diálogos" muestran la lucha que le permite estar vivo entre colores y formas sin lograr nunca satisfacer el deseo de transparencia. Este sí es deseo central en Cano, como luego diré. Los diálogos que aquí propone son una introducción a la transparencia. De ahí su importancia.

Final de enigmas: la muerte de las grandes palabras

Los "Diálogos" se completan con una serie de lienzos de muy reciente factura que muestran un aspecto importante de la apuesta pictórica y conceptual que dirige el trabajo de Cano. En cierto modo, son un epílogo de esta exposición. Todos tienen un motivo central, que se expresa en forma matizada: la perversión de los grandes nombres e ideas que se realiza en nuestro tiempo, siempre dispuesto a gastar lo más sagrado y a banalizar cuanto debe permanecer como un enigma.

ESTO NO ES UNA ESTRATEGIA

ESTO NO ES UN DISCURSO

En ellos, Cano muestra la relación entre el arte y la economía; critica la obsesión de la prisa y apuesta por el valor del silencio y de la vida sin ruido. Señala la tensión existente que domina la expresión de lo que debe permanecer oculto. No olvida indicar que las diferencias de riqueza, cada vez más refinadas y profundas, sigue siendo uno de los grandes problemas de nuestro tiempo al que debe estar confrontada la obra de cualquier artista.

Estas obras muestran un compromiso ideológico claro, aunque nada tenga ello que ver con la imagen –tantas veces interesada y empleada como propaganda de ventas y status– de "artista comprometido", que sería injusto adscribir a Cano. Son mucho más que eso: los últimos lienzos de Cano muestran la obsesión frente a problemas constantes, que cada época tiñe de coloración especial, pero que siguen siendo enigmas no resueltos. Su contemplación y la lucha con cuanto expresan se encuentran, claro está, en el núcleo de la creación de un artista. Y lo hacen en el caso de nuestro pintor.

Quien conoce la trayectoria vital de Cano, sabe bien que su vida y su obra se levantan sobre un claro compromiso ideológico que nunca ha engañado a nadie. Cano siempre ha estado al lado de la conservación de la Naturaleza, de la denuncia de toda injusticia, de la admiración por los auténticos valores de la sociedad, de la crítica al poder infundado e ilegítimo, de las refinadas apariencias del poder.

Todo ello, debo decirlo, sin ingenuidad alguna, sin deseo de escenario y con la conciencia de que la complejidad de la vida social no debe servir de pantalla ante lo que siempre es claro. Todos estos valores se muestran en forma clara a lo largo de su obra pictórica y gráfica, y lo vuelven a hacer en esta exposición. Pero su postura resulta más nítida en sus últimas obras. Es expresada siempre con un realismo irónico. Y con una original factura pictórica, que no puede pasar inadvertida.

Como he indicado, todas estas obras recientes permiten concluir su muestra retrospectiva a modo de final enigmático. Cano expone los problemas para que quien vea sus cuadros piense por sí mismo. En *El perro de Goya*, inspirado en el pequeño y siempre enigmático óleo de Goya, Cano se pregunta por el uso económico del arte y la Naturaleza,

que desvirtúa el sentido de ambos. En *Homenaje zaragozano a Aldo Manuzio* presenta su homenaje a Aldo Manuzio, el gran impresor veneciano, que era capaz de entablar batallas imposibles por alcanzar la belleza de un trazo tipográfico en los primeros tiempos de la imprenta, a comienzos del siglo XVI.

En aquel tiempo, Zaragoza fue pionera en el empleo de la imprenta, con cuanto ella supuso. Y era entonces muy italiana, con el tono peculiar que tenía la Venecia marina y la Florencia de la belleza deslumbrante. Fue ese el tiempo en que se construyó La Lonja y la época en la que Zaragoza se enorgullecía de un cosmopolitismo creador, que copiaba "bien" a otros para crearse de nuevo a sí misma.

Hay muchos elementos en esta obra que obligan a pensar, desde la obsesión por la belleza, la alabanza del oficio bien hecho, el valor de un cosmopolitismo verdadero que nunca puede ser una pose de fin de semana o de viaje organizado que nada enseña. Pero también, como indica el texto inscrito, en la relación entre la calma y la prisa, que abre uno de los problemas de nuestro tiempo y sigue sin ser resuelto. Triunfa la prisa, porque ella tiene claro valor económico. En cambio, la calma es otra cosa: nunca puede estar en el mercado porque es una conquista sin precio de compraventa.

En *Fausto*, su particular homenaje a Goethe, Cano vuelve a mostrar su obsesión por una teoría que debe hacer feliz. Recuerda el texto de "Fausto" sobre el valor de la verdadera teoría que nunca será "gris" si enseña a advertir que lo mejor se encuentra en la naturaleza. Todo un programa de acción, que ilumina la obsesión que muestra Cano por dar expresión pictórica a las más abstractas ideas. Esta obsesión transformará pinceles y espátulas en conceptos vivos y enigmas exigentes.

Termino mis indicaciones sobre la obra expuesta con tres "Diálogos", también creaciones recientes y llenas de hallazgos formales. El titulado *Diálogos: Heráclito y Herman Melville*, es homenaje de Cano al filósofo de la fluidez y el conflicto y al novelista británico que creó el personaje del escribiente Bartleby. Esta obra expresa la imposibilidad de detener la fluidez y el dinamismo de toda existencia y una imposibilidad que, en forma

enigmática, siempre resulta atractiva y es objeto de deseo en toda creación humana. También en la pintura, que quiere construir el color imposible o la composición que nunca satisface.

El *Diálogo norte-sur* expone dos universos que son dos formas de vida, presididos por el deseo de la luz, el anhelo del oasis y la presencia siempre constante de las diferencias económicas, tan sangrantes e injustas. En esta obra, la inscripción caligráfica del término alemán *Lichtung* hace referencia a la luz y al deseo de iluminación. Es ésta una propiedad del Sur y también un anhelo que se alcanza en los oasis del desierto. Cano, que habita un paisaje desértico, lo sabe bien. Y en esta obra parece advertir que las dos formas de vida aquí expuestas han de seguir en pie frente a los deseos imperiales de toda globalización uniformante.

Finalmente, el enigmático *Diálogos: Tradición y modernidad*, que tantos planos superpuestos presenta y que muestra el combate, siempre actual, entre lo antiguo y lo nuevo. La matizada explosión de verdes y azules no permite olvidar el mágico laberinto confeccionado al modo de sagrado hexagrama. Este laberinto lleva a la "obra abierta" que un artista debe construir apoyado en el difícil diálogo entre tradición y modernidad. Y que cuando logra atisbarla, le permite vivir en su "jardín cerrado". Es el *Hortus Conclusus* que permite contemplar el universo desde la pequeñez humana.

Esta obra debería ponerse en relación con *Xi yan zi ran*, un universo de veladuras en amarillo y verde que desea hacer plástica la máxima del Tao: "lo natural es hablar poco". O, lo que es lo mismo, sólo quien sabe callar y escuchar el silencio puede encontrar el paraíso en la tierra.

Este es un enigmático sueño que Cano relata sigilosamente en sus lienzos. De nosotros, espectadores de esta exposición, depende seguir su invitación. Aunque él, orgulloso e irónico como todo pintor verdadero, sabe que no es importante tener discípulos ni aplausos. Le basta con sus enigmas. Con ellos vive en su "jardín cerrado". O, como querían los antiguos griegos, a la sombra del templo que ha querido elegir. Desde ese lugar Cano seguirá imaginando sin cesar "diálogos de sordos". Con ellos se divierte y aborda lo esencial, que no es poco.

La transparencia amada

La pintura es todo menos el triunfo de un anárquico gusto personal y la simple expresión de "lo que se siente". Se levanta sobre un antiguo oficio, lleno de técnicas, de sutiles engaños, de resolución de problemas. También exige gusto, saber bien de qué se habla y detectar las falsificaciones o las copias burdas. Quien gusta de la pintura huye de palabras vacías: emplea pocos adjetivos, porque sabe bien que éstos apenas son nada sin los sustantivos. Y huye de la dificultad falsa, que nada tiene que ver con la verdadera complejidad. Dudo que disfrute con la falsa liturgia social del mercado del arte y del terror ante los críticos, tan poderosos siempre aunque no sean capaces de manejar un lápiz.

Pues bien, Cano es pintor de sustantivos rotundos y de convicciones firmes. Sabe bien lo que es el oficio, que conoció en su casa desde niño y que no ha dejado de practicar. Como todo creador, se encuentra lleno de manías que siempre vuelven y de preguntas que le asaltan porque nunca pueden ser respondidas. Posee, como ya he indicado, un personal mundo poblado de sueños y de deseos que siguen en pie a lo largo de muchos años. Me interesa destacar algunos de ellos. Todos tienen valor sustantivo. Son rasgos que atraviesan, en forma enigmática, toda su obra.

Ensayos de transparencia

Siempre me ha parecido que Cano busca veladuras y transparencias que pretende plasmar en un lienzo. Es un pintor de transparencias. Y porque ama la transparencia sabe

que ésta, como casi todo lo relevante, es gratuita. Se busca siempre, y sólo a veces llega. La transparencia es una de las conquistas más complejas de la pintura. Para conseguirla se han creado, a lo largo de la historia del arte, técnicas diferentes y el buen pintor la araña con oficio, sin dominarla nunca. Pues la transparencia no se puede dominar: domina siempre, lleva a su propio terreno, seduce con diferentes engaños. Y quien la ha entrevisto, no puede dejar de pensar en ella. Como ocurre con los grandes amores: siempre acechan. Nunca se olvidan. Y regresan sin cesar cuando menos se espera.

Las obras de Cano se me asemejan ensayos para pintar la transparencia. En los cuadros de esta exposición hay muchos ejemplos. El fondo del lienzo que Cano prepara con tanto rigor que parece virgen no es más que el inicio de diferentes estratos en los que Cano inscribe colores, formas, textos, márgenes que se superponen, pequeños dibujos académicos de gran factura, breves símbolos que acompañan el motivo central de la visión que desea relatar en el cuadro.

Los colores que Cano emplea no son nunca uniformes: parecen dialogar entre ellos para reforzar su presencia y se construyen en matices exigentes. Incluso cuando pinta en sus tiempos de ocre, de gris o de verde. Son siempre colores que buscan algo más, que son contruidos para mostrar su fondo. Que llaman a la transparencia. Lo mismo ocurre con sus composiciones, con los márgenes que deshilvana, con la presencia sorprendente de las figuras. Con los comentarios, tantas veces jocosos, de sus títulos.

El anhelo de transparencia es constante en la obra de Cano. La dirige como una tensión. Y se encuentra presente porque nuestro artista tiene aquello que añoran los buscadores de transparencia: el anhelo por esa claridad que es todo menos luz cegadora. Es siempre matiz, veladura, casi penumbra en la que se ve de forma nueva. Quizás haya aprendido este deseo al venerar, como él hace, la materia y la Naturaleza. Ambas son reductos de transparencia. Y a la pintura le corresponde desvelarla. Aunque no siempre se logre, y quede en mero anhelo.

OASIS

El lienzo abierto

La buscada transparencia que Cano construye con esfuerzo tiene un ejemplo muy concreto, que va más allá del empleo de los materiales, del carácter táctil de su cromatismo o de la elaboración del fondo que ha de acoger la composición de una obra. Muchos de sus cuadros muestran un punto de apertura que se asemeja a un "punto de fuga", que obliga al espectador a ver más allá del límite del cuadro. En ocasiones es una mancha de color, en otros una pequeña figura, un trazo abierto o un margen que se deshace.

Hay muchos ejemplos de cuanto digo en las obras expuestas en esta muestra. La mancha roja en *Melpómene*, el verde trazo de *Perros*, la refinada cola de *Lagartija*, el cono azulado de *Río sin retorno*, la breve indicación en rojo que extiende la esfinge en *Lo sublime*, la original factura del perro, tan cercana a Joan Miró, en *Gos pujant una escala* o *El perro de Goya*. Y tantos otros.

Estos que llamo "puntos de fuga" y que parecen heridas en el cuadro, triunfos del límite que el lienzo impone, obligan siempre a imaginar más allá de lo que el pintor ha querido plasmar. Son una invitación a salir del mismo plano de la composición. Permiten iniciar una huída libre, como el anhelo de transparencia. Y, al mismo tiempo, fijan la atención. Son densos espacios de contenido, sugerentes engaños pictóricos. Como si fueran trampantojos para captar la transparencia. Y es que la transparencia escapa siempre. Tiene un carácter escatológico.

Cuanto es transparente obliga a ver más allá de todo término, fuera de todo final. Quizás sólo se encuentra cuando se ha llegado al límite. Cuando la paz desciende sobre alguien. Exige mucho para llegar a la paz de la no exigencia. Una verdad que Cano ha sabido leer bien en los breves versos de Lao-Tsé. Y que se encuentra en todos los grandes maestros del arte. Y en las personas buenas que pasan en silencio por la vida hasta que la paz desciende sobre ellas.

El trazo de las palabras

Ya he señalado que Cano libra en su obra una lucha con la palabra escrita y que sus lienzos están atravesados de palabras. Indiqué cómo muchos de sus cuadros eran palimpsestos donde forma y color se sobrescribían con textos. El procedimiento no es nuevo, y se encuentra presente en los pintores de la modernidad reciente. Sin embargo, en Cano, este recurso al texto se encuentra muy cuidado. Y me recuerda, también, a una búsqueda de la transparencia. El cuadro quiere servir de soporte al texto, y el texto abre un universo que el espectador debe interpretar.

El lienzo que acoge el texto es siempre una invitación a hacer transparente un mundo que se encuentra tan sólo insinuado por la pintura. En ocasiones son pensadores, filósofos, literatos, otros artistas. A veces son ideas puras que aparecen sin adorno alguno. Otras son acertijos, elaborados al modo oriental. O bien son textos surrealistas que quieren subvertir la realidad cotidiana para crear otra realidad. En muchos casos hay nombres sustantivos que se levantan sobre la fuerza de la denotación a la que apuntan.

Pero hay más. En el empleo del texto escrito, se me antoja que Cano tiene añoranza de los grandes calígrafos y de los refinados tipógrafos de imprenta. Estos artesanos eran capaces de obsesionarse con la forma de un trazo, y hacían de la geometría de la forma un modo de vida. Cano sabe bien lo que es la caligrafía, algo que nuestro universo digital ha relegado a ocupación menor o a manejo de procedimientos informáticos. Y ha rescatado de la caligrafía el mundo de sombras y matices que contiene cada letra.

En Oriente, como muestra la tradición judía e islámica, sabían mucho del valor sagrado que las formas de las letras poseían. Cano parece tener nostalgia de ese tratamiento de la escritura. Pues, como bien saben los calígrafos chinos, japoneses, musulmanes o judíos, puede ser necesario emplear una vida para construir un trazo adecuado. También lo sabían los grandes tipógrafos del inicio de la imprenta, como Aldo Manuzio a quien Cano rinde homenaje. Lo conocía William Morris y lo sabía su admirado Ian H. Finlay.

Dibujar el trazo de una palabra es dibujar un mundo. Para hacerlo siempre transparente. Mucho de todo ello hay en los textos que Cano incluye en sus lienzos. No son sólo importantes por lo que dicen. Lo son porque abren a otros mundos que quieren hacer transparente el mundo en que vivimos y que no nos gusta.

El matiz imposible

Cano es siempre refinado. Pero su refinamiento se encuentra alejado de modas o de falsas diferencias, no sigue tendencias –término que el mercado ha banalizado, como tantas otras cosas–, no se encierra en modelos ni se arroja en una cultura de pandereta o de suplemento cultural. Es un exigente refinamiento que no parece dejarle en paz nunca, pues el matiz esencial que persigue no se alcanza casi nunca. Por eso parece vivir en la tensión de la búsqueda y en la aproximación, que le permite establecer las diferencias y los matices que el verdadero refinamiento busca siempre.

Cuando encuentra un matiz, lo persigue, sabiendo que le llevará a otros lugares y a otros matices más exigentes. Le ocurre con su técnica de composición, con el tratamiento de la forma geométrica, con el empleo del dibujo –siempre agazapado en su obra, como ejemplo del matiz imposible–, con ese carácter de ritmo táctil y fluido que otorga a su color. El combate por el matiz se refleja en su factura de las veladuras. Ahí se encuentra ese matiz imposible que siempre busca Cano. Esas transparencias complejas le llevan a arañar escalas cromáticas, a superponer planos de color, a elaborar complejos *delavés*, a pintar la insinuación. Pues sólo en ella se encuentra el matiz que la transparencia exige.

En suma, Cano comparte el destino de los pintores que saben de su oficio y por ello se encierran en su estudio, acompañados de sus manías y obsesiones. Nuestro pintor sabe que los matices que desea dominar se escapan siempre. Y que solamente cuando se está dominado por el deseo del matiz, se puede anhelar la transparencia.

El humor como salvación

En cierto modo, Cano sabe, como todos los creadores de verdad, que trabaja en algo imposible y que no puede dejar de hacerlo. Vive condenado a buscar el matiz que, quizás, le abra las puertas de un mundo transparente. No es extraño que despliegue un notable sentido del humor y la ironía. Aunque sean calladas, como siempre es Cano.

El humor y la ironía son tablas de salvación de las tareas imposibles. También son un rasgo de humildad. Quienes se encuentran carcomidos por el deseo de poder, la obsesión de la presencia pública o la envidia, nunca entenderán el valor salvador del humor y de la ironía. Ellos permiten no tomarse nunca en serio y no creerse casi nunca algo importante. Enseñan que casi nada permanece y que sólo aprendemos al admitir la fluidez y el tránsito.

La ironía de Cano, siempre teñida de surrealismo, está plasmada en cada rincón de sus lienzos. Los colores que emplea son juegos del humor que salva de cuanto no es importante, aunque creamos que lo es en un momento de nuestras vidas. El humor irónico de nuestro artista, que tanto gusta de las paradojas y quiere vivir en ellas, le permite construir una duradera fluidez. Y eso, pintar la fluidez que, a pesar de todo, puede permanecer, es –creo– un deseo prendido en la pintura de Cano.

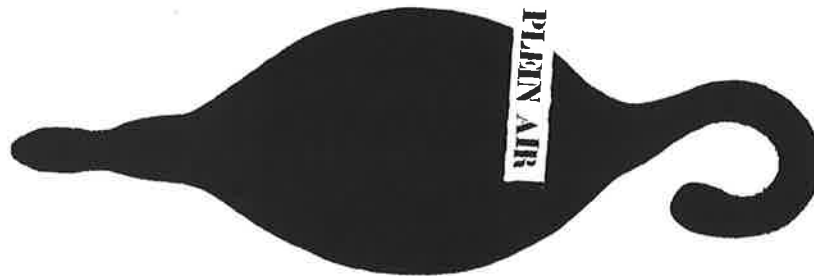
El don de transparencia

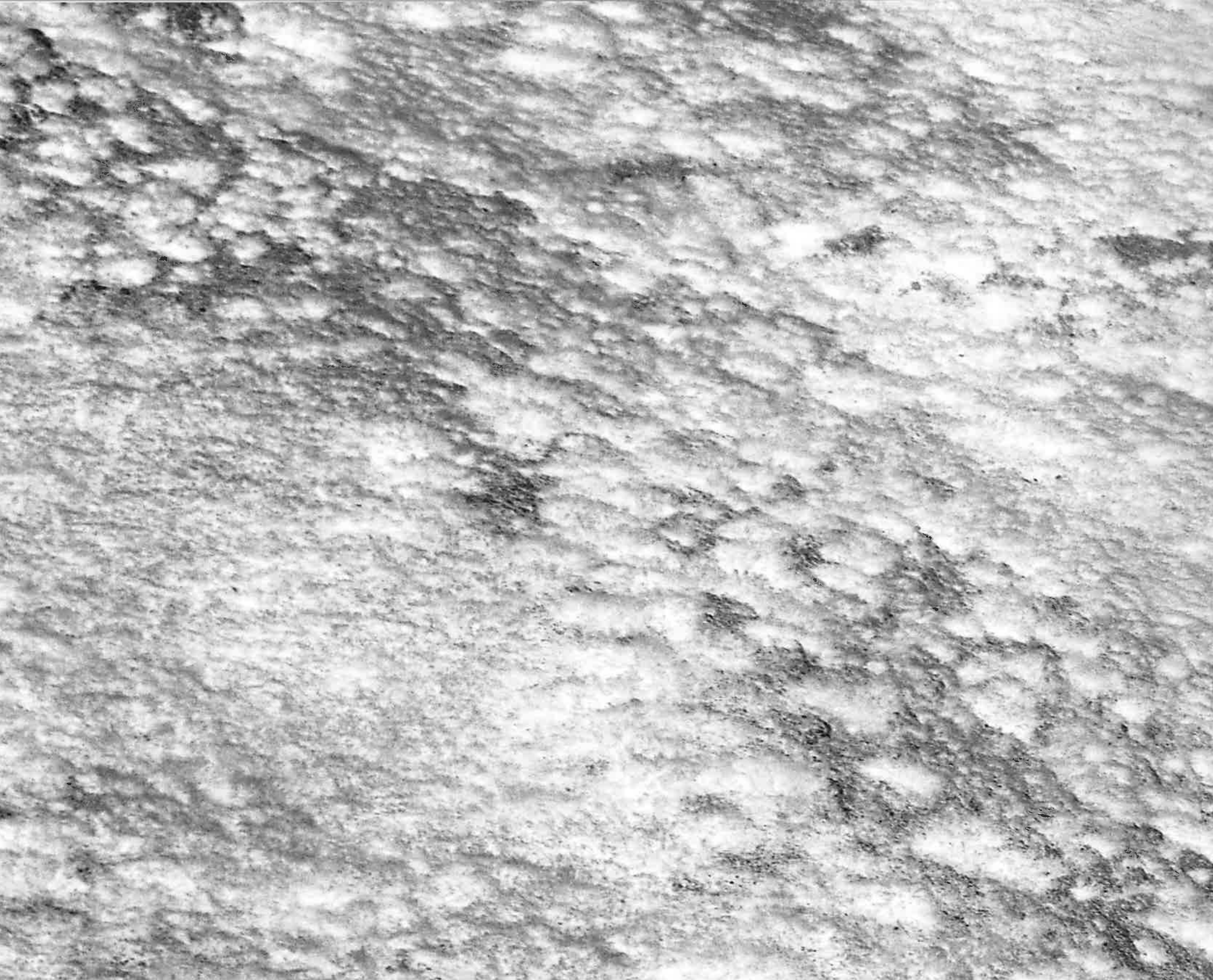
La transparencia no es más que fluidez duradera. Y ella es la que Cano ama y quiere conquistar. Aunque sepa que ella, como las Musas, atrapa siempre y deja –como decían nuestros clásicos– "por siempre embelesado". Se aprende al mirar el aire, al penetrar la luz de atardecer, al luchar por un matiz cromático, al ver cómo pasa el mundo y nosotros con él. Sin que nadie –y menos aún nosotros– sea indispensable para nada.

La transparencia enseña a dejarse vivir por la vida y a pintar ritmos y matices. Y es un don, algo gratuito. Cano parece saberlo bien. Por eso sus cuadros son deseos de transparencia. Heridas que curan. Y actos de gratitud que deben enseñarse con sigilo. La transparencia es siempre un don que llega con trabajo incesante. Otorga una extraña fluidez que permanece y que permite vivir.

Con esta transparencia se puede vivir de un modo diferente, pues ella enseña que siempre hay algo más y que siempre hay otra cosa, aunque no lo parezca. Esta es la transparencia que Cano ama. Sus cuadros son mundos transparentes que permiten reírnos de nosotros mismos. Y conceder, cada día más, un mayor valor a todo lo que se nos regala sin pretenderlo. Pues la transparencia no exige nada ni por supuesto tiene un precio o vive de la fama. Enseña a ver los mundos que siempre hemos soñado y que nunca pueden estar aquí.

El don de transparencia es siempre así. Un enigma. Cano lo sabe bien. Por eso trabaja sin cesar. En silencio. Sabiendo que nunca se puede expresar la transparencia. Pero sí es posible amarla. Y aprender que ella es siempre un don. Un regalo gratuito que nos hace diferentes: nos permite ver "más allá". Nos acerca esa belleza que no está en el papel ni en la cosmética. Y, quizás, nos hace más felices y algo mejor de lo que somos.





Diálogo de sordos

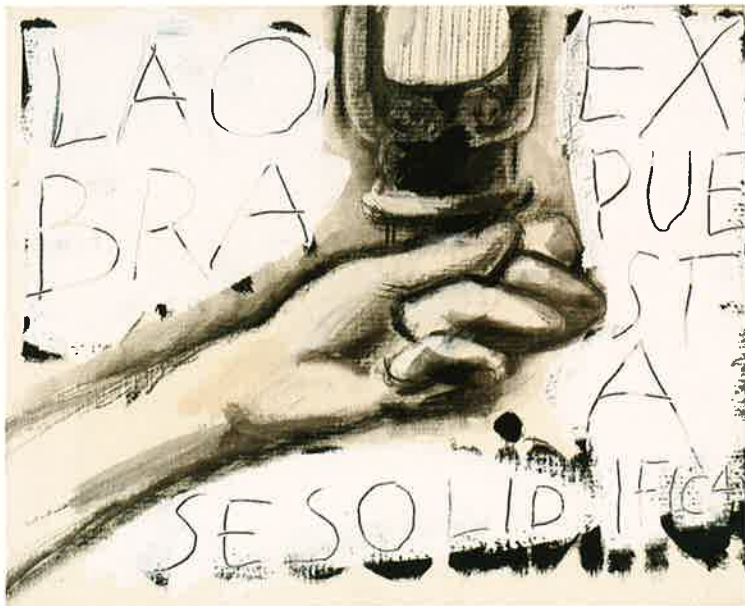
obras





Horario de fugas: 17.05, 1985-6, acrílico sobre tela, 114 x 146 cm





La obra expuesta, 1988, acrílico sobre cartón entelado, 37,5 x 46 cm

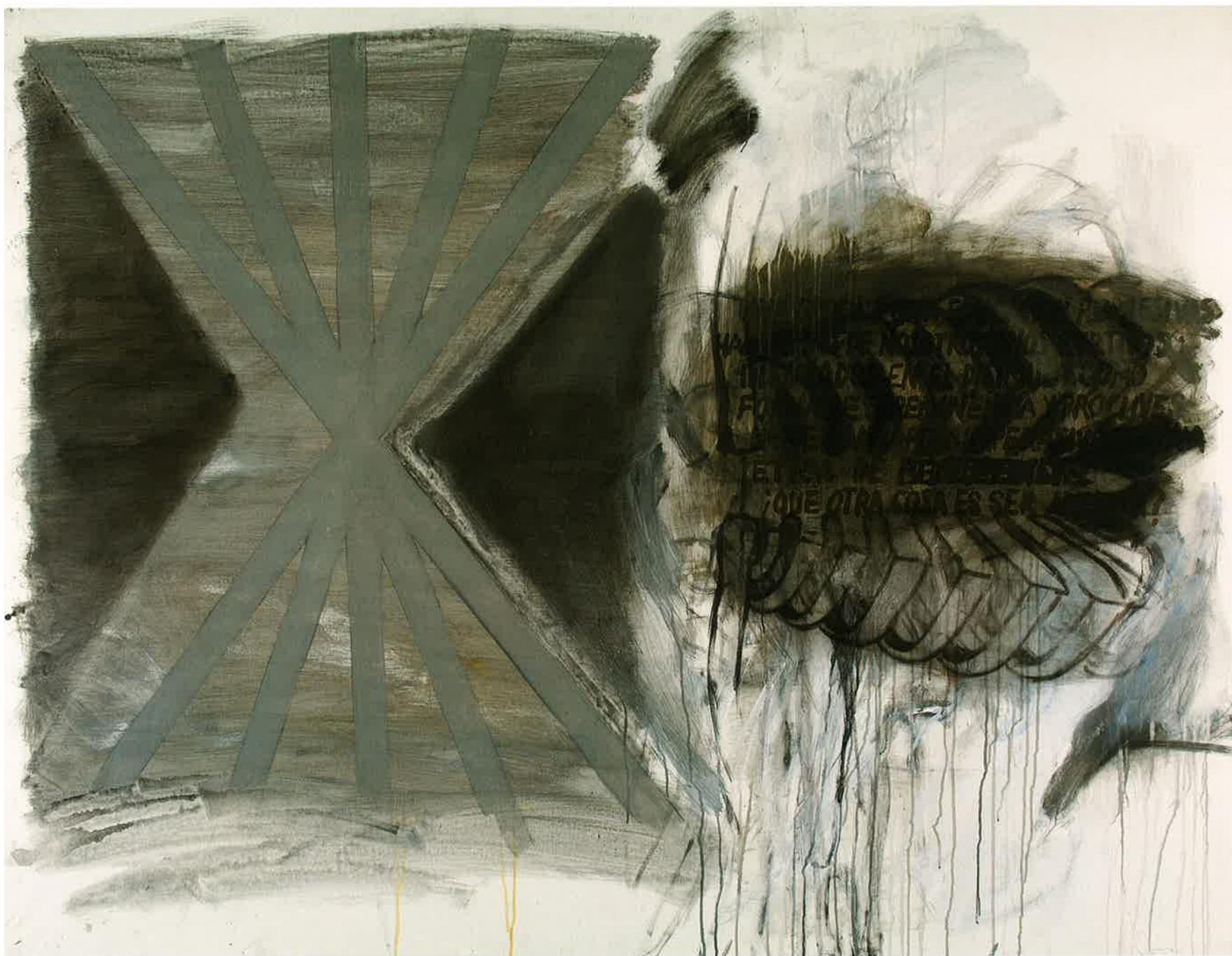


El encanto de las obras, 1988, acrílico sobre cartón entelado, 37,5 x 46 cm





Erato, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm





Calíope, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm



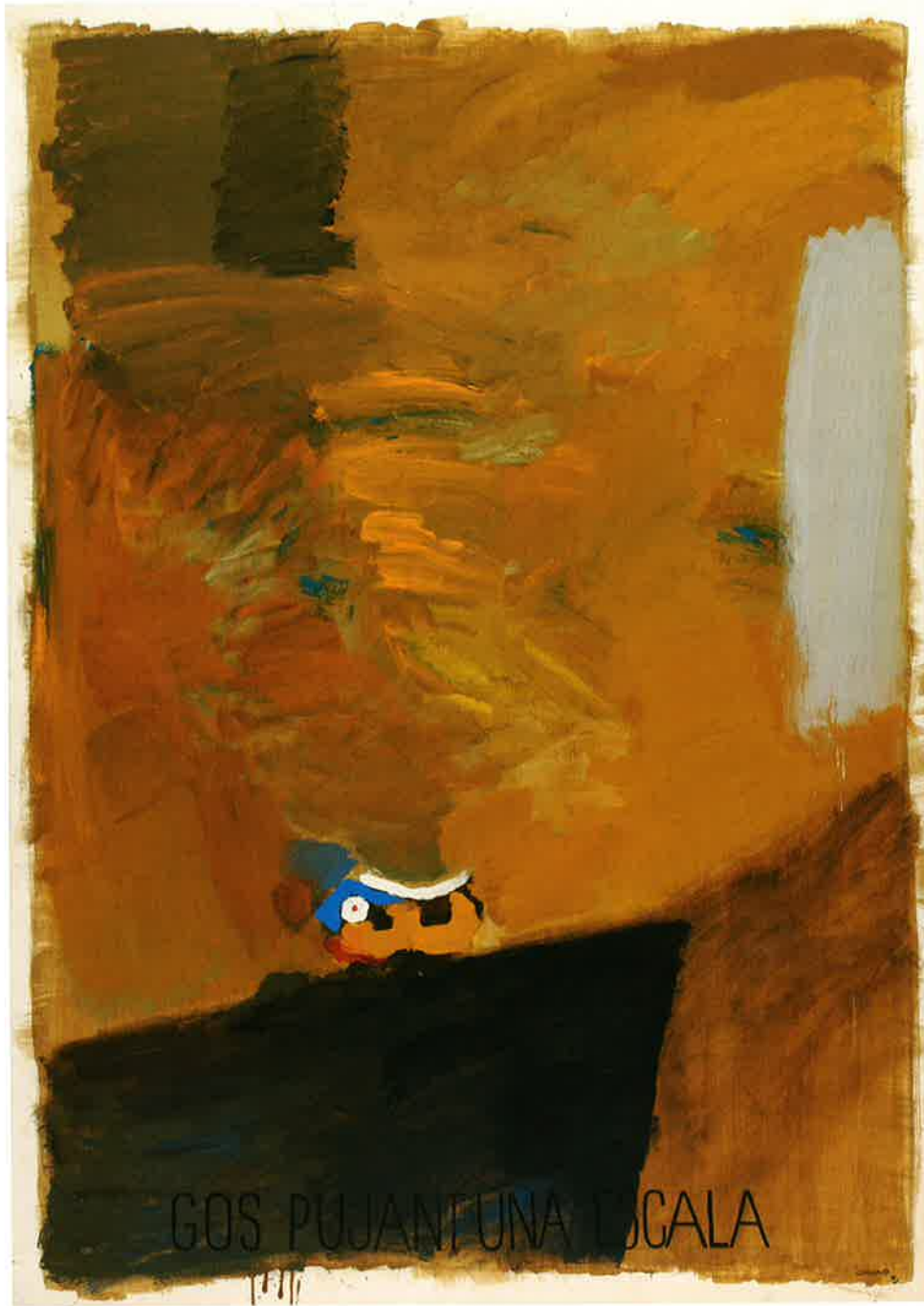


Terpsícore, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm





2 noches en Casa de Velázquez II, 1993, técnica mixta sobre tabla, 120 x 150 cm





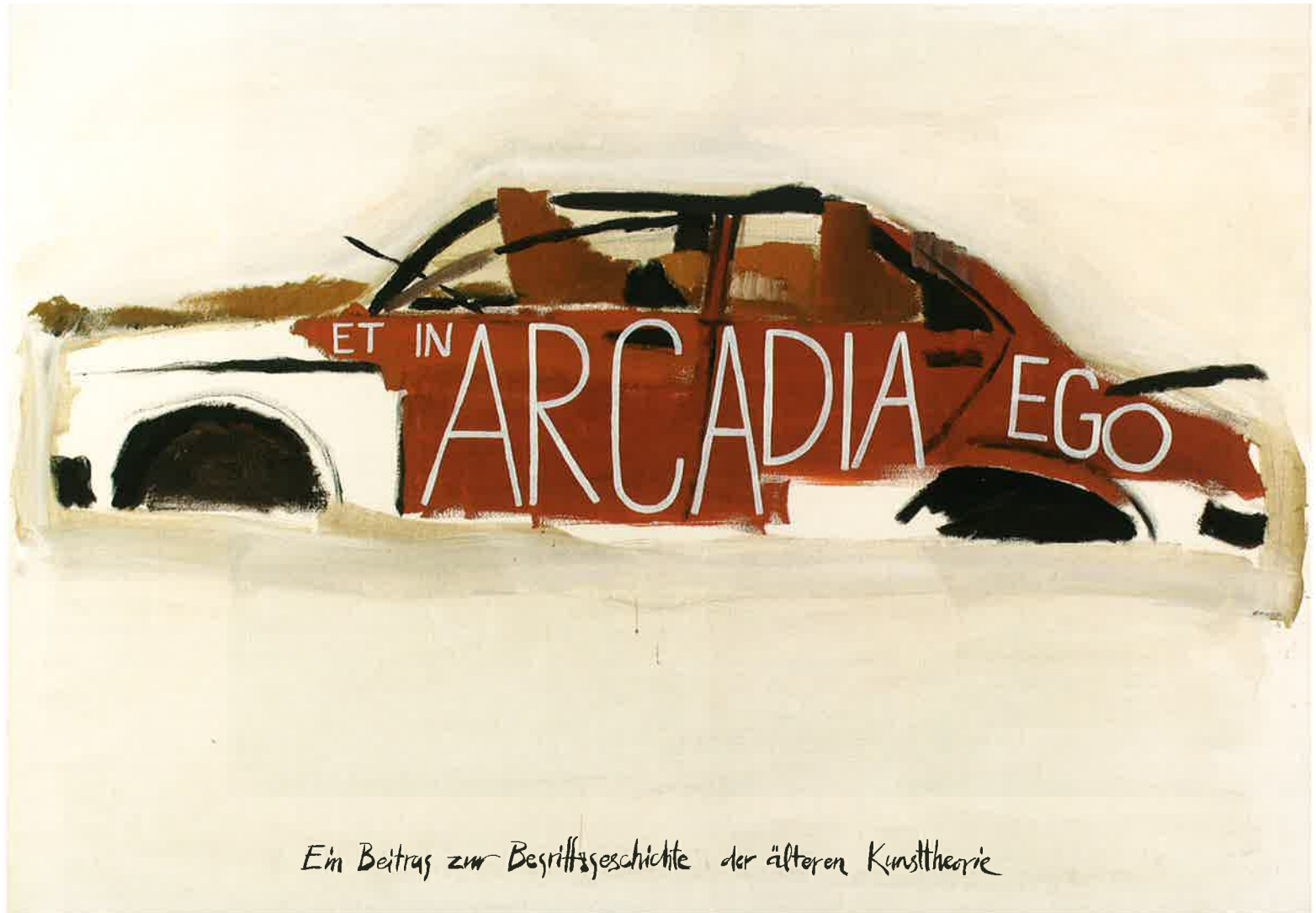
Las Hurdes (Tierra sin pan), 1992, acrílico sobre tela, 89 x 116 cm





Solo en un charco, 1997, acrílico sobre tela, 97 x 130 cm





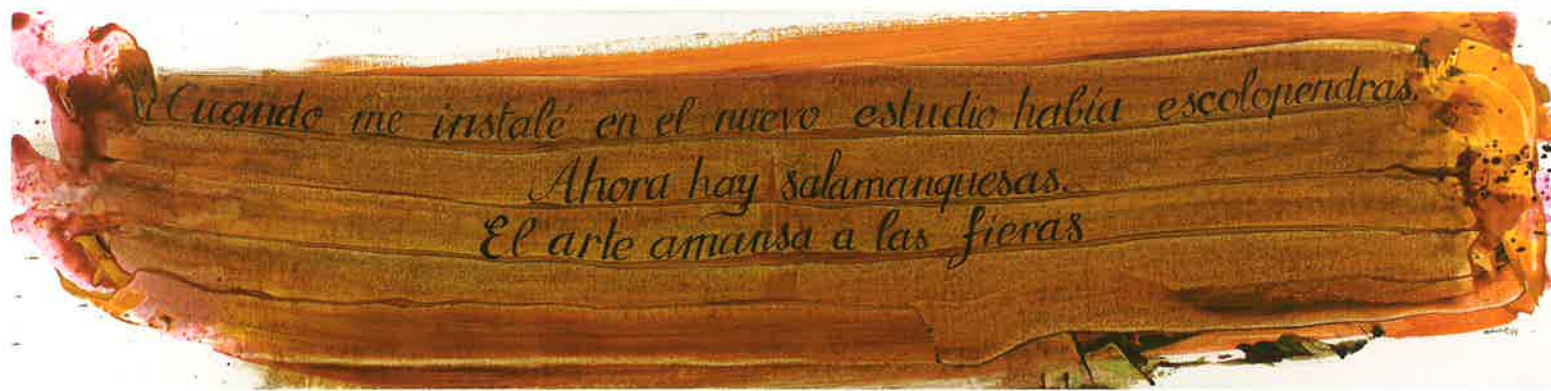
Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie





Perros, 1998, acrílico sobre tela, 40 x 162 cm





Salamanquesa, 1998, acrílico sobre tela, 40 x 162 cm



*En el viejo estudio dejaba queso en porciones
para que los ratones no se comieran mis
dibujos. Del Caserío, me fío.*



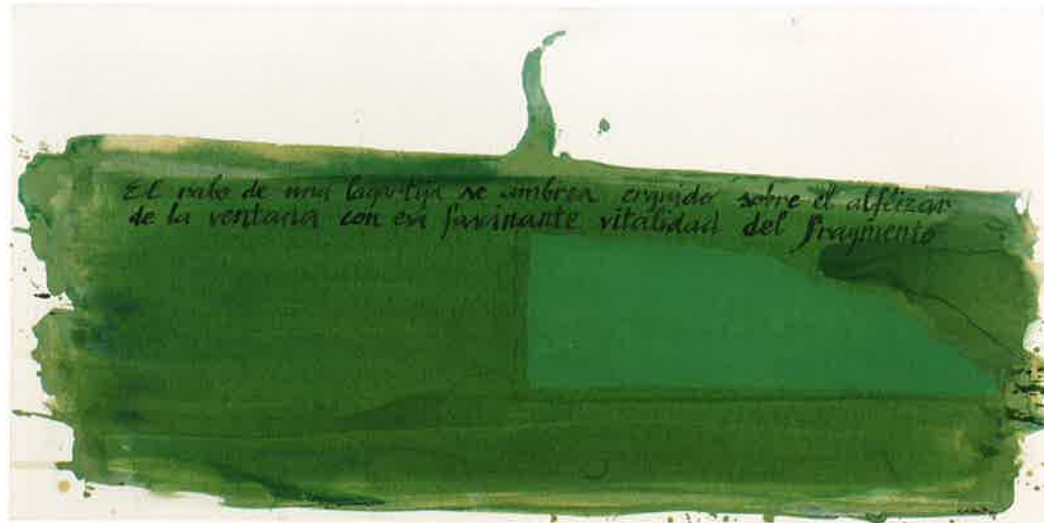
Recojo un cordero lechal perdido
en el monte. Por mi interpretación
del moscoforo, recibo una botella de vino





Perro, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm





Lagartija, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm



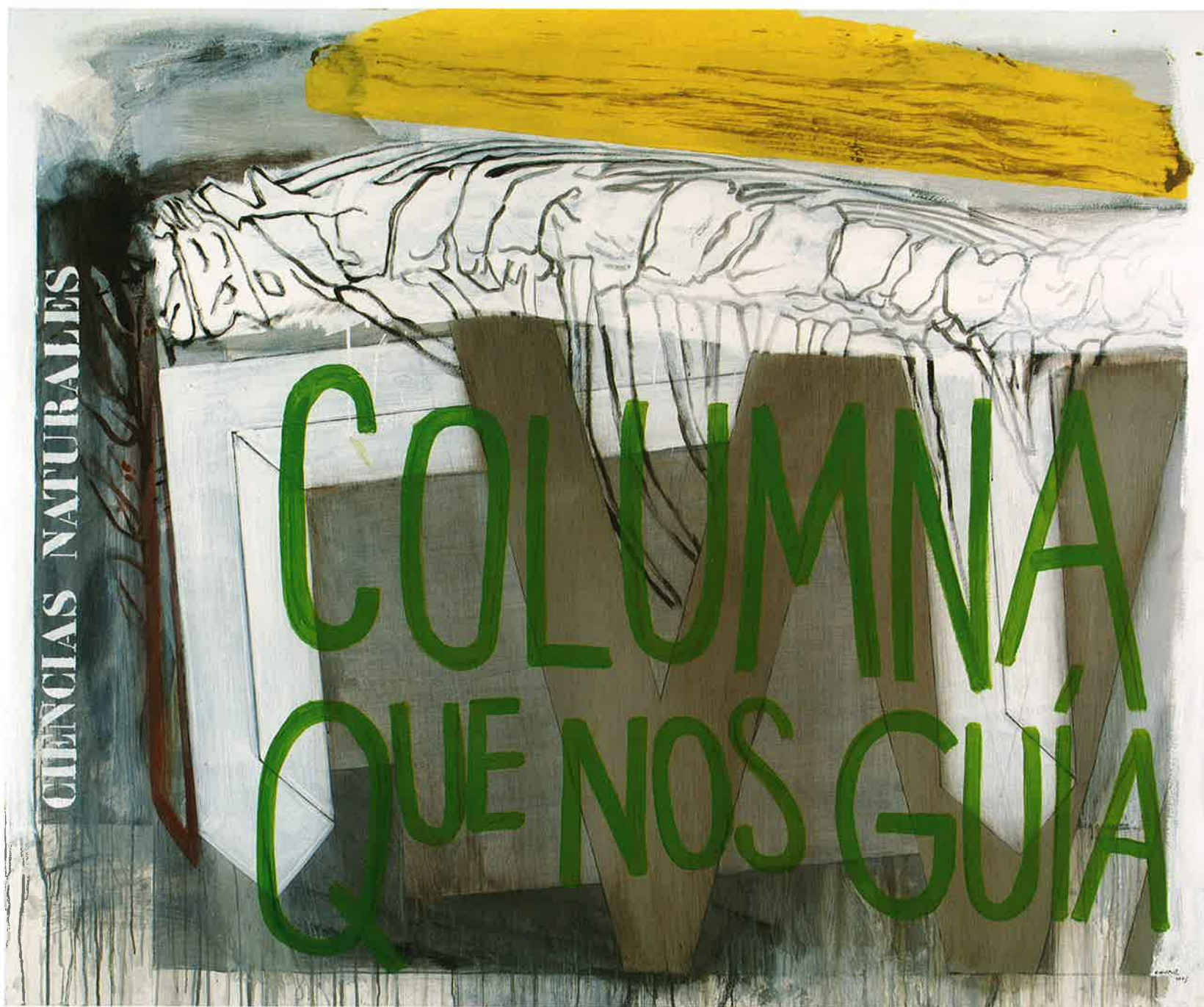


Elefante, 1999, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm



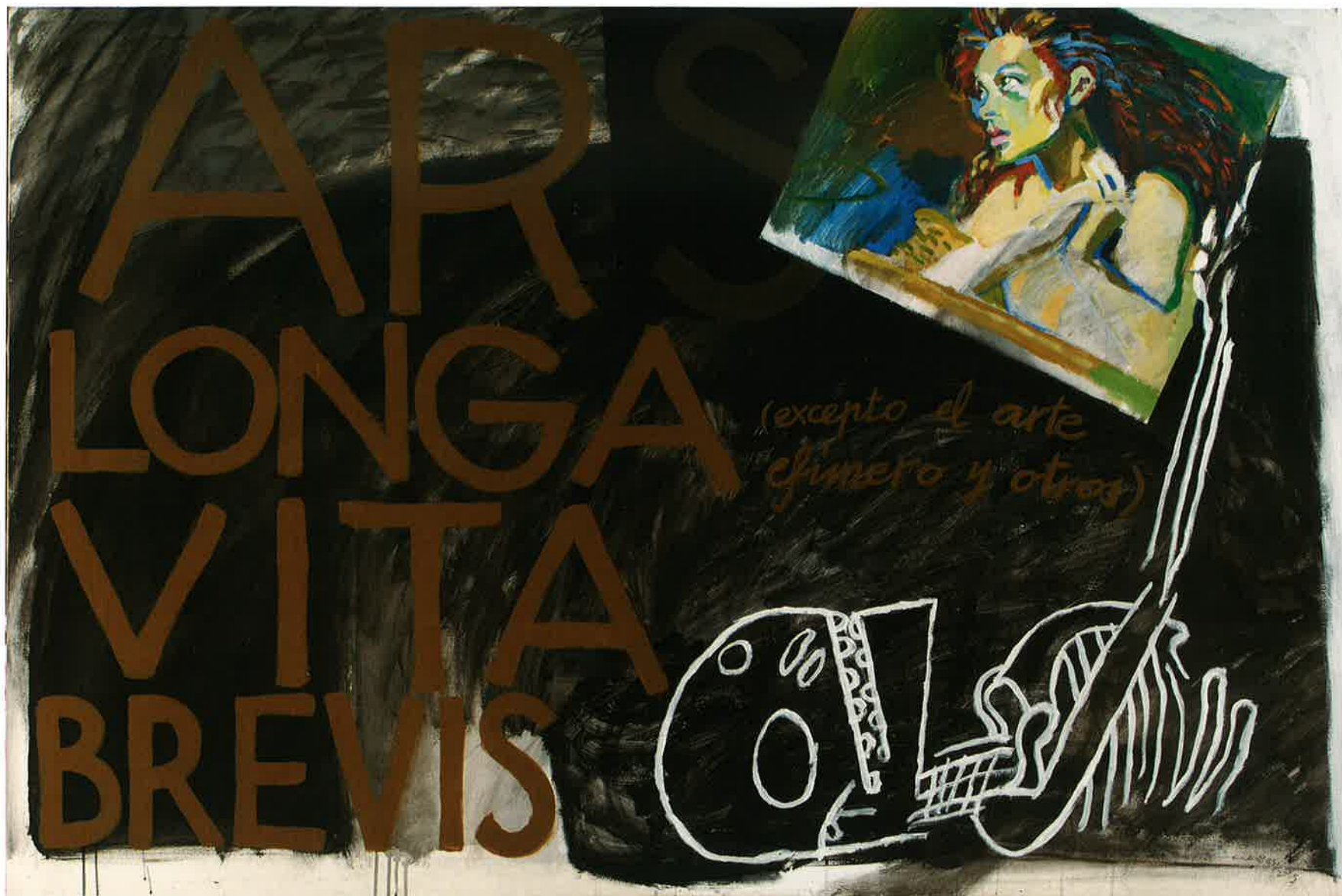


Las gansadas de Rimbaud, 1997-2004, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm





Lo sublime, 1985-2005, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm



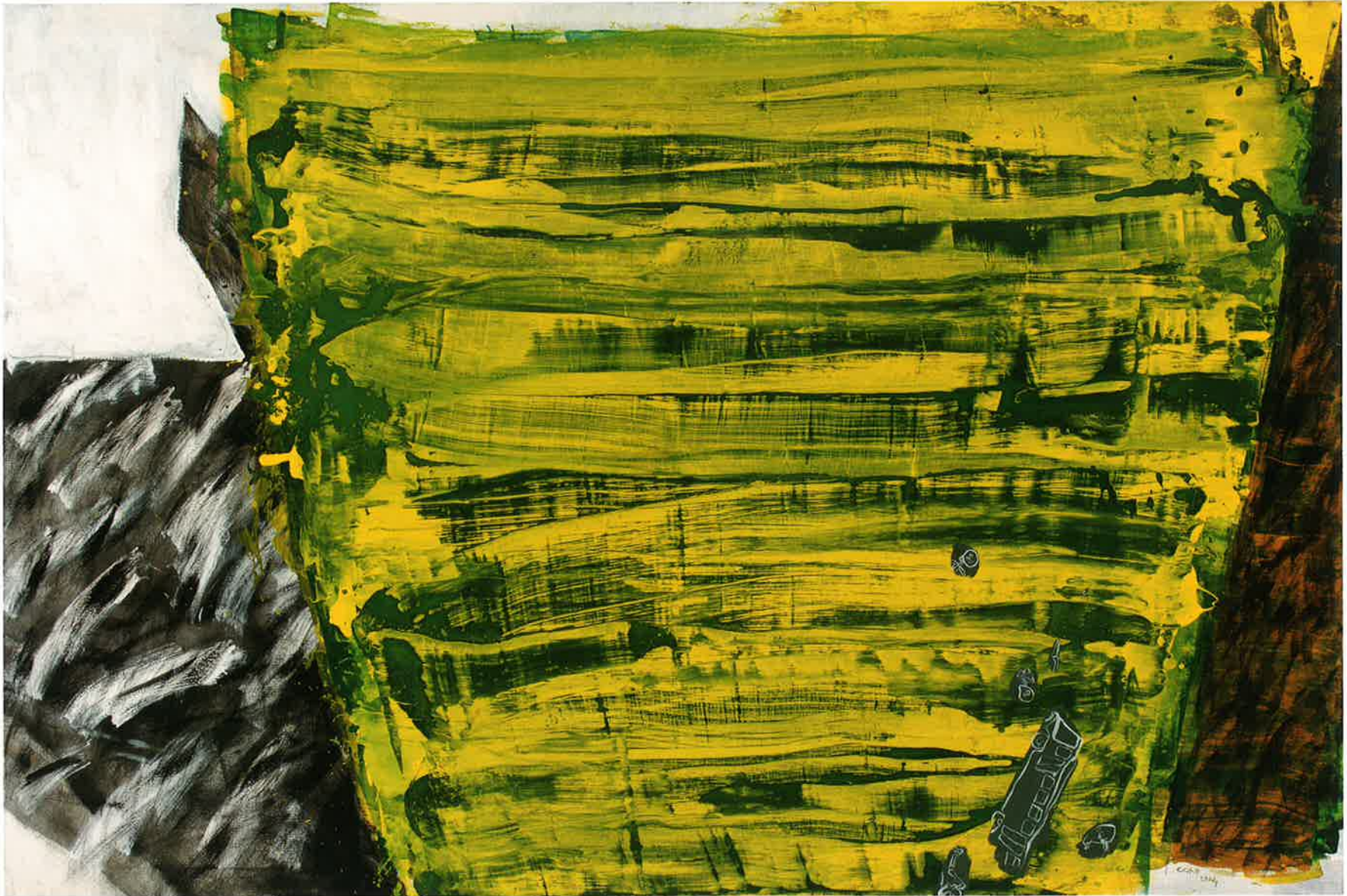


Genius loci, 1997-2005, acrílico sobre tela, 146 x 228 cm (diptico)





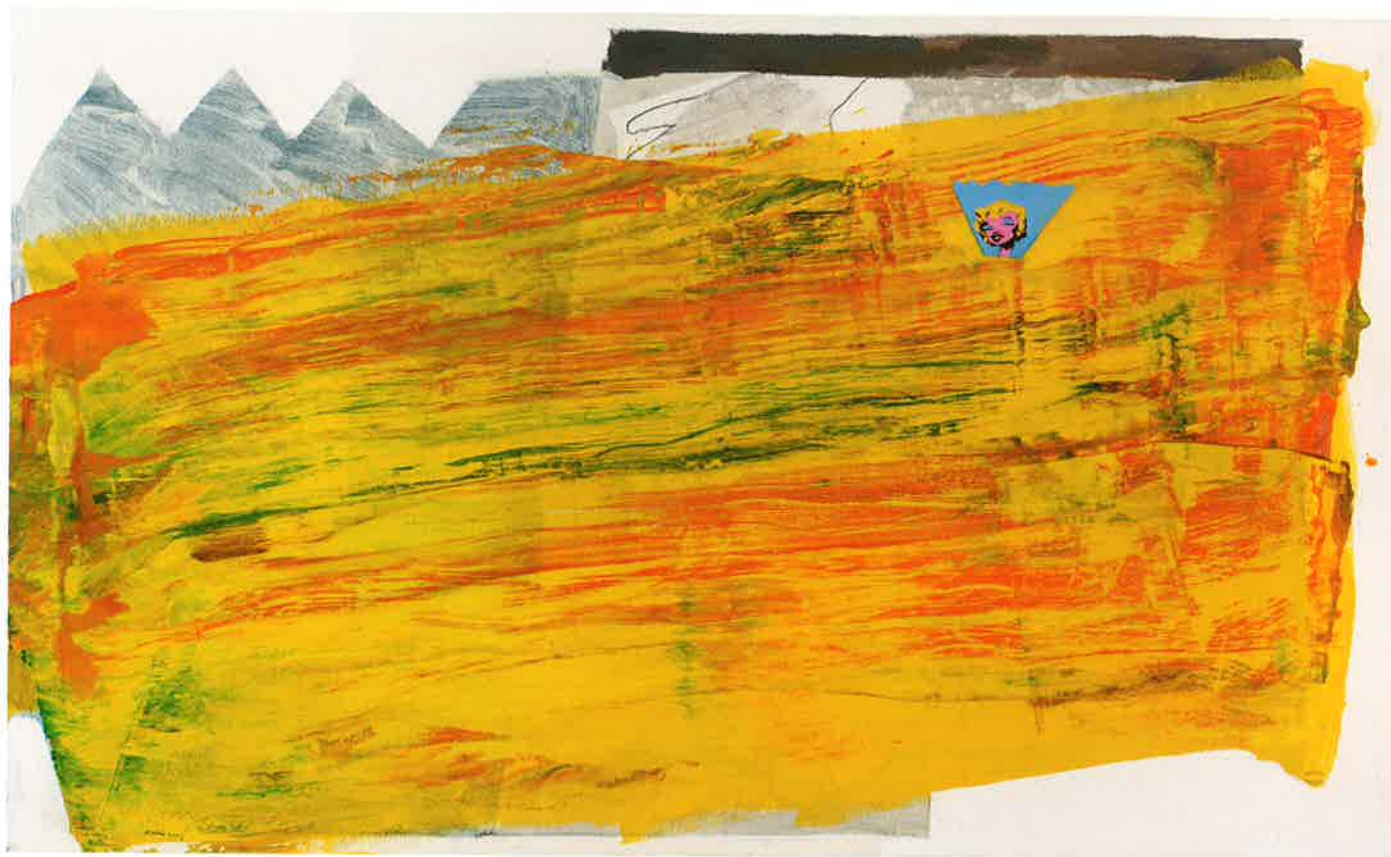
Ekphrasis, 2001-2006, acrílico sobre tela, 114 x 162 cm





La playa de los ángeles, 2004, acrílico sobre tela, 114 x 146 cm





Río sin retorno, 1997-2004, acrílico sobre tela, 89 x 146 cm



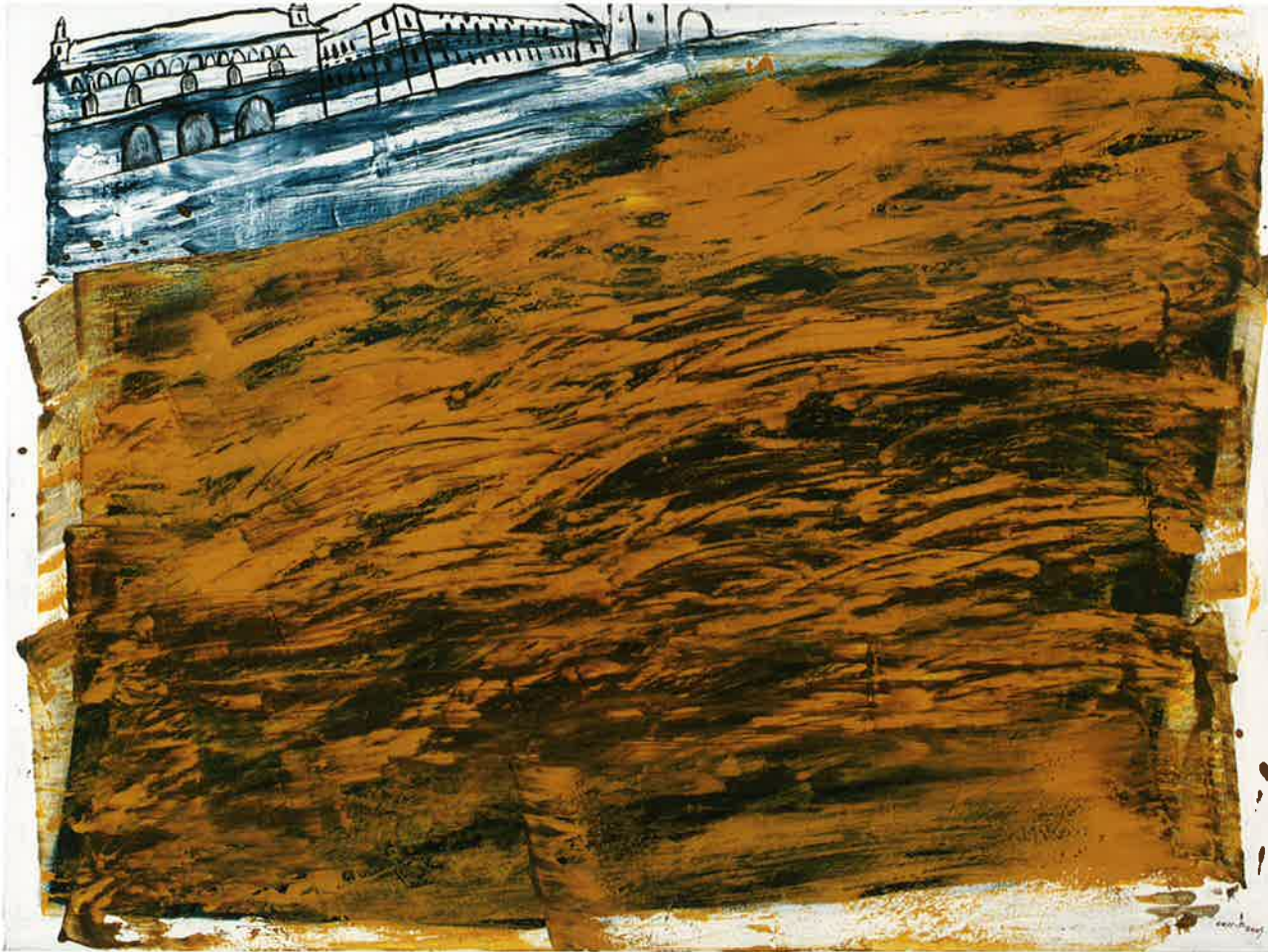


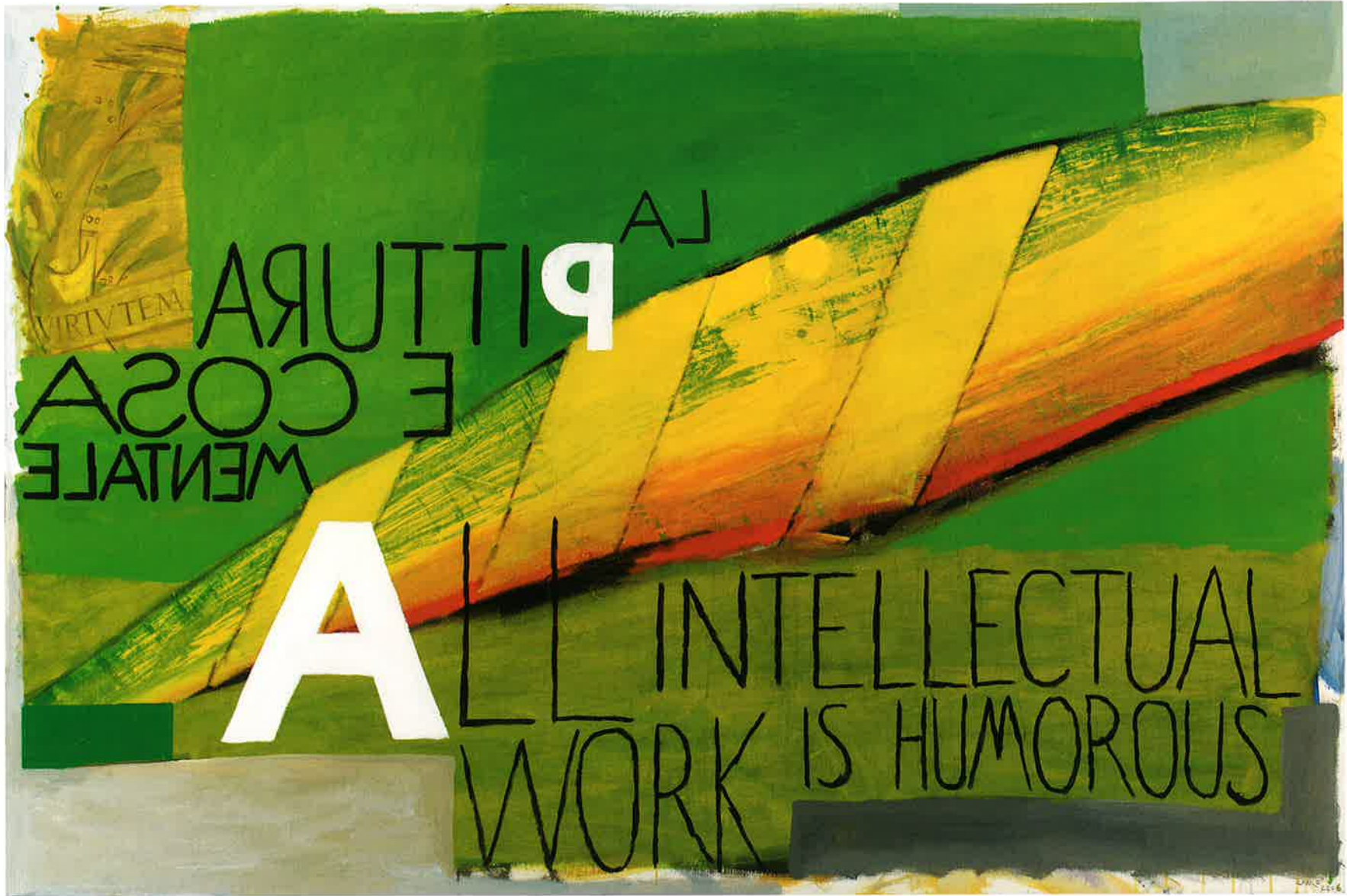
La casada infiel, 1980-2004, acrílico sobre tela, 89 x 116 cm





El grito de Heráclito, 2001-2004, acrílico sobre tela, 130 x 162 cm





Diálogos: Leonardo y Shaw, 2006, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm





Diálogos: Aristóteles y Pascal, 1985-2004 ,acrílico sobre tela, 114 x 292 cm (díptico)





Diálogos: Lao Tsé y Machado, 2001-2005, acrílico sobre tela, 89 x 232 cm (díptico)





Diálogos: Hegel y Wilde, 2000-2005, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm





Diálogos: Faemino y Cansado, 2005, acrílico sobre tela, 114 x 146 cm

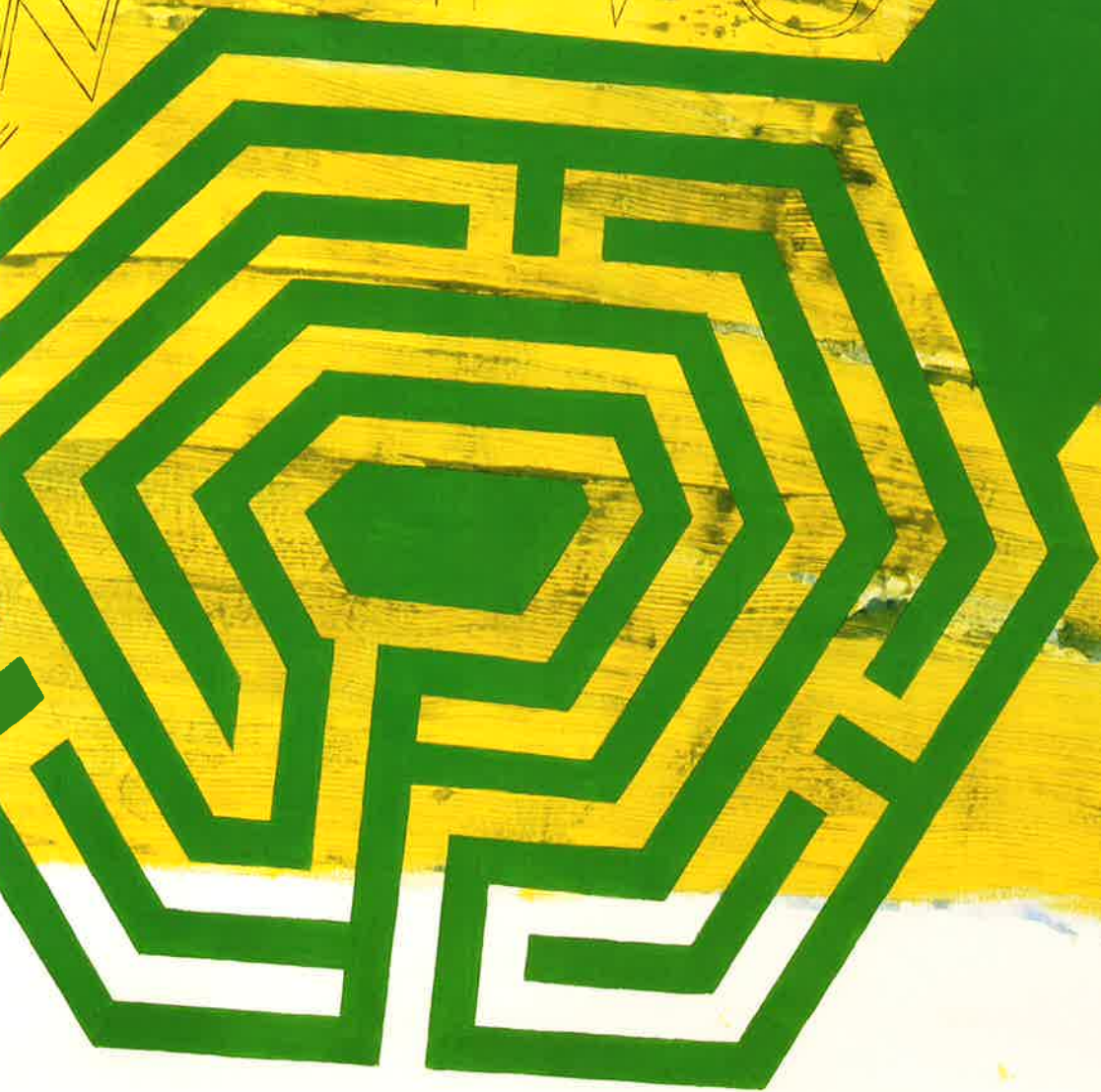


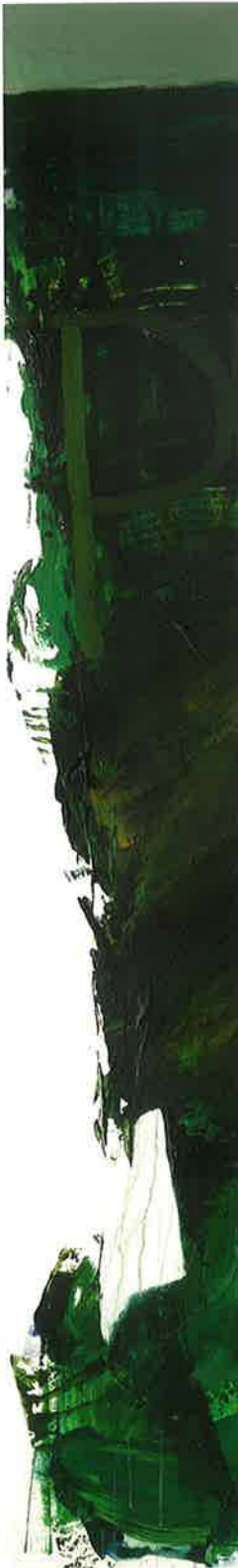


Diálogos: Duchamp y Beuys, 1997-2005, acrílico sobre tela, 97 x 260 cm (díptico)



NORTIVS







HYSYS KHRYPTE THAT PHIL



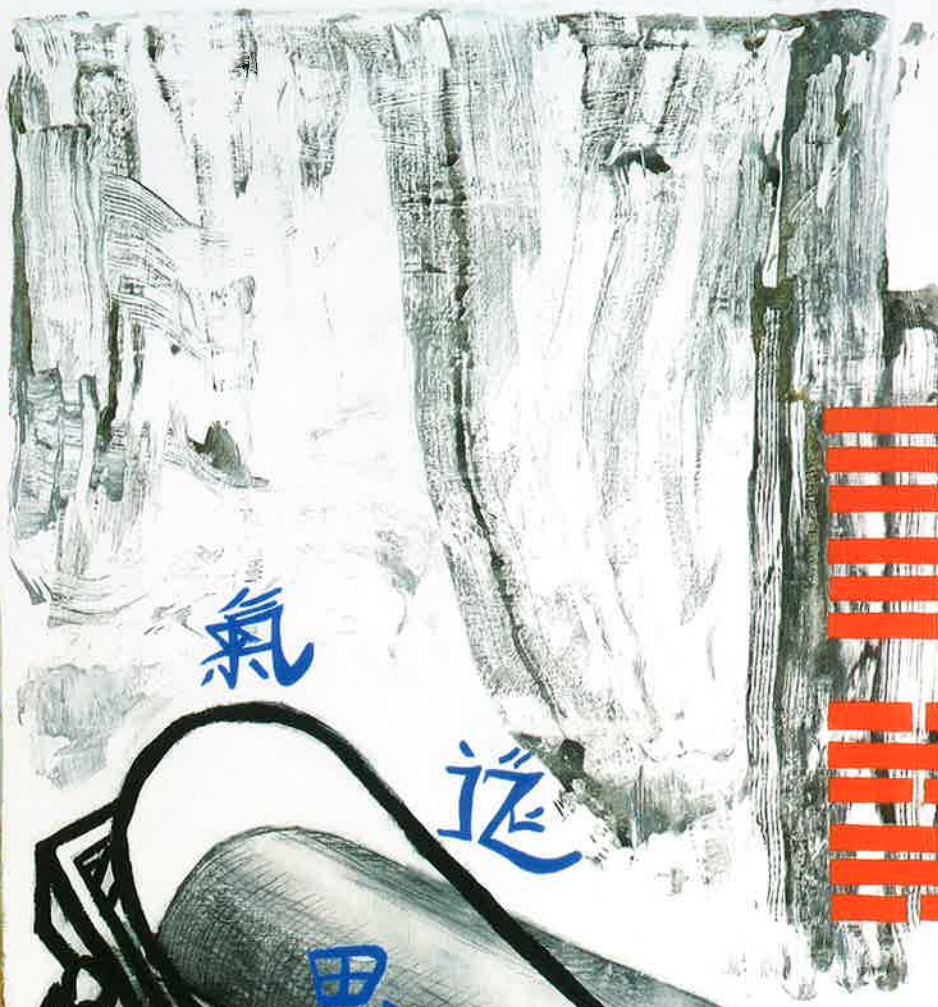
Hirsh

MIENTRAS EL P... MI... LO SE LE... AL HU... A LA PAS... CH... LA... ABI... TIRAN AL MONT... QUE... ENSON... BLAS?





FAUT CULTIVER NOTRE JARDIN



氣

逸



思

骨法

韻





Diálogo norte-sur, 2001-2006, acrílico sobre tela, 114 x 324 cm (díptico)





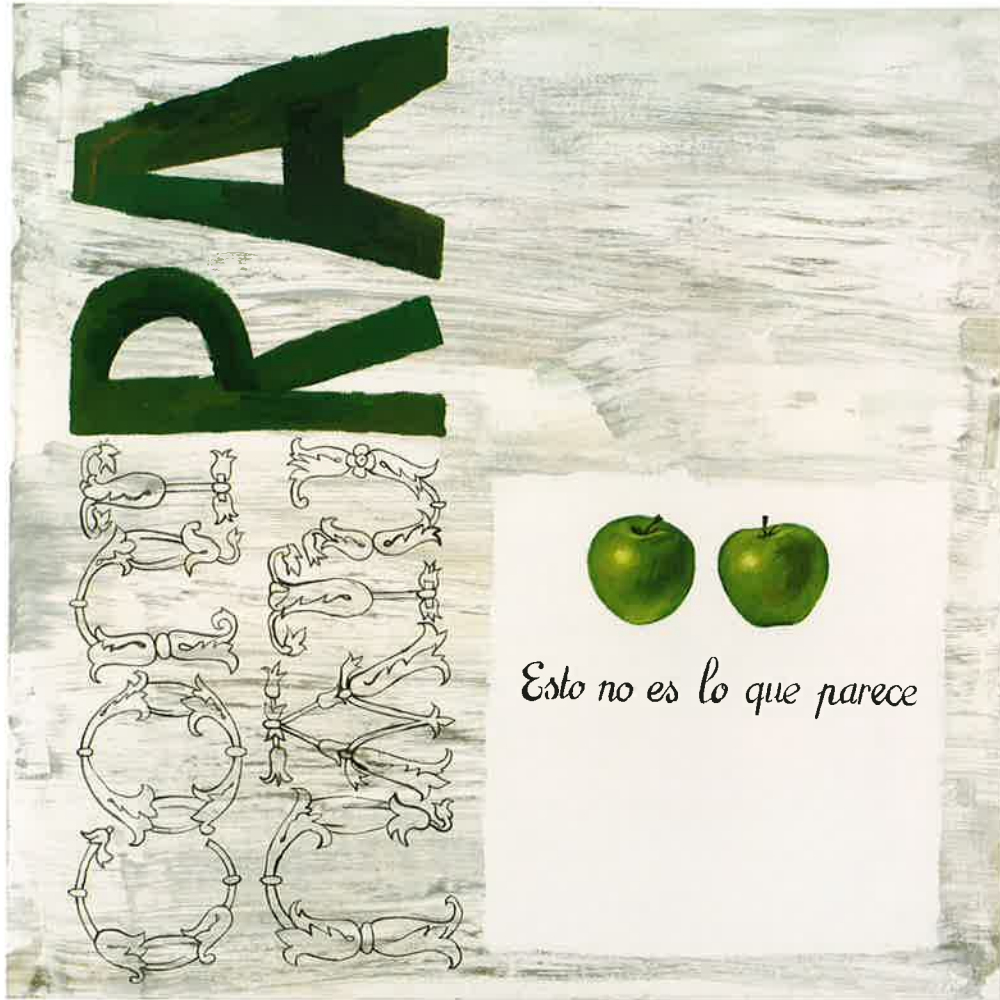
Diálogos: Heráclito y Herman Melville, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm







**PAISAJE BORRADO
DEL NATURAL**



Contra natura, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm





Esto no es una estrategia, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm





Le peintre de la vie moderne, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm





Xi yan zi ran, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm





Fausto, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

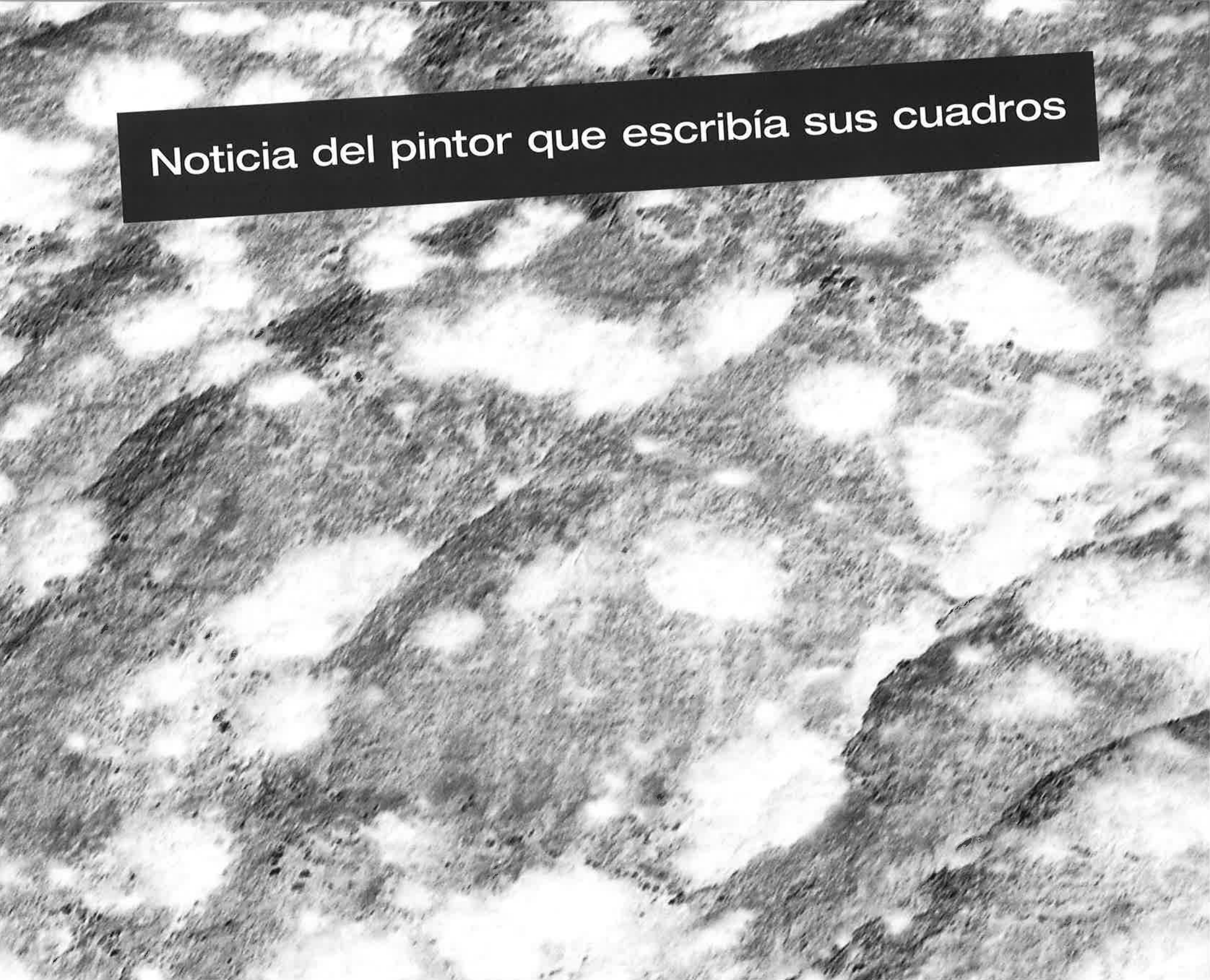




Homenaje zaragozano a Aldo Manuzio, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm



Noticia del pintor que escribía sus cuadros



Noticia del pintor que escribía sus cuadros

Vicente Villarrocha

“Va la metáfora
hacia la imagen con
una decisión de
epístola”

José Lezama Lima

En un artículo reciente, J. J. Millás enfatizaba: “Hay sucesos que atraviesan la realidad sin pasar por el lenguaje y sucesos que atraviesan el lenguaje sin pasar por la realidad”. A la pintura del último tercio del siglo pasado le sucede algo así, instrumentaliza la apariencia y el sentido para dar realidad; para ofertar una calidad de *ser*, transitando entre el concepto y el objeto y viceversa.

El resultado de leer lo que los pintores modernos y contemporáneos escriben de su trabajo (o describen) es un amontonar, sin orden ni concierto, un enciclopédico tratado de la confusión, en la que no se acaba de entender, por ejemplo, la obvia relación de la montaña con el alpinismo si el empeño *textual* es poner en un mismo plano de interés el “Mont Sainte-Victoire” y la existencia de los lápices de colores.

Theodor W. Adorno, a propósito de la comprensión, ya dejó dicho: “Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan”.

Y en efecto, la afición de los oficantes del viejo oficio por entonar las más altas notas sonoras para emular legendarios modelos, simulaciones y mixtificaciones, construcciones, en fin, de lo efímero de lo nuevo, no es otra cosa que aquella explicación magistral que hacía Ángel González García en su impagable *el Resto*: “Las disputas por la sucesión de Cézanne han sido algo más que broncas entre hermanos en casa del notario”.

José Luis Cano, mi maestro, no ha permanecido ajeno a los ajetreos de lo *post* o de lo *neo*, pero desde su permanente observatorio en altiplano provinciano ha acabado riéndose, con tristeza propia, oscilando en equilibrio entre el beneficio y la pérdida de reivindicar la consideración de todos los prefijos.



Abierta entrada de moscas
1973, mixta sobre tabla, 67 x 50,5 x 20 cm

Veamos: para el catálogo de una exposición colectiva de pintores aragoneses en la que participaba (año 1978), José Luis Cano aportó, junto a las reproducciones de sus pinturas y su foto misma, un texto de Hermann Hesse que, tanto entonces como ahora, no se entiende sin la aplicación esquizoide de la rica retórica. Era un toque como de “violín de tigre” (parafraseando a Miguel Labordeta) para poner en solfa las condiciones sociales de la práctica cultural. Pero no contento con eso, cita al mismísimo Platón: “¿Comprendes ahora cómo nosotros los poetas no podemos ser ni sabios ni dignos? ¿Qué necesariamente hemos de extraviarnos, que hemos de ser necesariamente concupiscentes y aventureros de los sentidos?”.

En fin, el Cano de entonces, cirano fotogénico en el catálogo que les cuento, daba noticia de las “texturas” más allá de la materia pictórica retratada. Una suerte de taquigrafía ideal de referencias que son constante paradigma en su pintura. Aún no escribía sus cuadros “encima”, pero los titulaba al margen y los cartografiaba con precisión de agrimensor: *Libre, pero rigurosamente contenido, Abierta entrada de moscas, ...etc.*

Aparecen, en algunos, letras aplantilladas que funcionan unas veces como signos plásticos (o pictogramas) y otras como guiños literales. Formas de distribución de entornos “readymade”.

Claro que sobre las alusiones verbales y sobre las señas hechas con los ojos, ya escribía Ibn Hazm hace casi mil años (y también sobre la correspondencia y el mensajero). Es decir, permanentes tipologías de perseguir la creación desde la retórica.

Trasladar el sentido *recto* de las palabras a otro *figurado* forma parte del lenguaje visual que el pintor José Luis Cano, tipógrafo de metáfora *significante* y amanuense de señas ópticas hipnotizantes, viene desarrollando con la constancia de un hortelano desde hace mucho más de los veinte años de práctica de la pintura que este *Diálogo de sordos* de hoy, formatea en el *marco incomparable*.

Comprenderá el sufrido lector de estas líneas la dificultad que, pese a la idolatría y otras admiraciones cómplices, tiene el escribiente ocasional para dar precisa *noticia* del pintor zaragozano. Pero el reto es consustancial, o algo así (metafóricamente hablando).

Y así, lo primero que se aparece a la vista es el *olfato Cano* (esa nariz de Cirano tras la que se ocultaba en el retrato del catálogo del que hablaba antes) para descubrir cadáveres exquisitos.

El Cuadro pintado es un muerto simple, engarzado en sistemas de *inputs* y *outputs* que, manipulado una y otra vez, resucita cuando le da la gana a sus oficianes. Es el Cuadro pintado con mayúsculas (no confundir con el cuadrado pintado, que nos llevaría muy lejos). La pintura es la impúdica diosa en manos de todos que ha generado santuarios en tiempos antiguos y, en tiempos posmodernos, inmundicias santificadas.

Hablo ya de la pintura, que es lo acordado para estas líneas.

Hace poco un pintor nada sospechoso de nada (lo que más le gusta es pescar) contaba en público con desgana que los cuadros nunca se terminan, sencillamente se abandonan. Es como escribir la última línea de un texto, como dar por terminado algo que sentimos que está inacabado y, de algún modo, falsea el sentido de lo hecho.

Se puede hablar de pintura en estado latente, pero la pintura existe como lenguaje al margen de la intencionalidad de su función en el proceloso proceso artístico. Y, naturalmente, tiene *sus* ortografías, sus caligrafías y sus finales, mas o menos falseados, o redundantes.

Hay una observación que André Lhote, en su imprescindible *Tratado del Paisaje*, hace a propósito de sus consideraciones *gramaticales* sobre una manera de pintar, sobre lo preciso y lo evitable entre partes, ...etc.: "Parecería que, en lugar de pincel, el pintor ha empleado una navaja".

Consideración referida a la apariencia de las formas pintadas, fuertemente definidas aquí, contoneadas o dosificadas allí; formuladas en trazos como desprendidos o en difuminaciones graduadas suavemente; y siempre, al lado, el elemento compensado gracias a un sistema elemental de ángulos o un manierismo más de curvas, ...etc.

Esta consideración, como digo, determina una manera de leer y define una gramática visual.

Y esa mirada analítica, en la que el ojo circunscribe fácilmente el motivo sin poder desprenderse de esa especie de bruma sedosa, de la poética integradora del matiz del color, tan opuesta a la línea continua a la que estamos acostumbrados a entender, es la que contiene la geometría gramatical de una pintura. Con sus polos de atracción y todo.

Si el magnetismo de la visión se activa en el espectador con nitidez ante una pintura, incluso a pesar de no entender nada, el desvelar el *motivo* debe ser lo que induce al pintor Cano a dar más pistas. O a forzar lecturas que participen de un cierto acontecimiento esencialmente intelectual (que me interesa más).

Cuando Cano pasa a escribir sus cuadros “encima”, se diría que hace suyo el verso de T. S. Eliot: “¡Es imposible decir lo que quiero decir!”.

Y resuelve el asunto con sonrisa irónica y gozo intelectual, como por ejemplo: “En el viejo estudio dejaba queso en porciones para que los ratones no se comieran mis dibujos. Del Caserío me fío”. O se escuda en latinajos del tipo: “cogito ergo sum”. Incluso se ahoga en lenguajes bárbaros de los que el pobre Wittgenstein no tiene culpa.

Wagensberg asocia el gozo intelectual a la tristeza esencial del pensamiento, y quiero oír en las pinturas escritas de Cano, estos versos de Joseph Brodsky: “parece que no hay vida en ningún sitio, ni estrella en que dejar la vista detenida”.

George Steiner enumera diez razones para la tristeza que no vienen a cuento, pero la segunda relaciona el pensamiento con el lenguaje, la quinta apunta al tremendo despilfarro de energía que requiere el hecho de pensar, y la novena (y no sigo) asegura que la creatividad depende de extrañas y continuas colisiones entre pensamiento y lenguaje.

La pintura es, en si misma, un lenguaje. José Luis Cano es un pintor que piensa la pintura, en su ensimismamiento más intelectualizado (y la siente, aunque esto es otra historia). Pero la pintura de Cano no es triste en esencia, luego es una paradoja.

De hecho, el intelectual, según asevera Bourdieu, es un ser paradójico.

Vamos a ver que da de si la paradoja como metáfora de la pintura. La aserción inverosímil como alegoría en estos años actuados por Cano con originalidad intransferible.

Francesco Morace, que es un consultor estratégico de empresas (lo apunto a idea) escribe: “Si la metáfora más significativa que resumía las características de los nuevos sujetos de los años ochenta era la del surfista que se deslizaba por encima de las olas, ... la metáfora correspondiente a los años noventa podría ser la del submarinista que prefiere sumer-

girse en la profundidad”. Lo reseño porque son esas décadas las que localizan, en inicio, las pinturas de Cano que se han elegido para la actual exposición. Aunque este destilar lenguaje literario me lleve al Nietzsche más despectivo: “... todos esos modernos son poetas que hubieran querido ser pintores”.

Y es que la pintura hoy no solamente es posible, sino necesaria como alimento para las ficciones del presente en un perpetuo retorno (o repetición) de *momentos*. Sabido es que la repetición es una nostalgia del futuro, de la inasible experiencia vital, más o menos enmascarada.

Así que para desenmascarar la pintura de Cano, recapitulemos por capítulos:

1. Las bases del claroscuro

El empleo de los contrastes de valores implica la renuncia a los contrastes de color.

En definición de Carrière el claroscuro “es el desarrollo lógico de una luz”. Así una sombra se puede volver, poco a poco, transparente; una media tinta “ritual” puede conducir la mirada de una a otra parte del cuadro; una napea luminosa (no nos despistemos del sentido del *paisajismo* que traslucen los cuadros de Cano) es apenas un adorno, mientras ritmos opuestos en degradación oscuro–claro–oscuro conforman los polos de la composición.

Y los recortes oscuros sobre planos luminosos constituyen pantallas que jalonan y sirven para medir los espacios y sugerir, por contraste, la profundidad, “eterna preocupación de los pintores y su fruto prohibido”.

Desde un anaranjado dominante, los blancos y los negros no traslucen un fuerte contraste de valor. Y menos se aprecia sobre el violeta, el azul, el verde, el rojo, e incluso en el amarillo.

Un color violento basta para vivificar la composición. No es lo mismo el claroscuro que la vibración cromática.

Los colores no se modelan, sino que se modulan. Un gris apagado resucita al contacto de un color puro.

Y así hasta que queramos.

2. El cuadro-microcosmos

La importancia que se ha dado al paisaje compuesto, o mejor dicho, subordinado a la escena representada en la vieja pintura de encorsetados gestos narrativos y explicativas actitudes de *primer plano*, ha determinado una *maniera* de enfrentarse al paisaje desde una práctica plástica hermenéutica y, por qué no decirlo, algo barroca.

Teresa Picontó, en su estudio del pensamiento de Paul Ricoeur, apunta a un objetivo: el de abrir “espacios de variaciones”, y propugna, en el marco de la libertad hermenéutica, “la tarea de un arte de la interpretación, a diferencia del de la argumentación”.

Además explica con detalle cómo la retórica tradicional entiende de forma errónea la metáfora porque no percibe el “incremento icónico” que genera.

Hay una serie de pinturas de Cano, fechadas a finales de los noventa y signadas con lo que se puede entender como un animalario doméstico, que participan tanto de una mirada al paisaje compuesto (en lo que significa) como de un proyecto de poética pictórica, de “metáfora viva”, que consistiría según argumenta Picontó “más en despertar la imaginación que en persuadir y, en ese sentido, también la hermenéutica recurre a la imaginación creadora, en su demanda de un excedente de sentido”.

3. Las combinaciones de volúmenes escalonados

En una pintura deliberadamente *plana* (o rectilínea) la organización de las superficies, o “arcas” que van a determinar la geometría visual, junto a los puntos de atención *imperativos* y los *invariantes* del estilo o del gusto, es tan importante en la consideración final del resultado, como el dibujo mismo.

El arte de la composición se divide entre pintores *sensibles* e *intelectuales*. Entre los *adestrados*, que conocen de las manifestaciones plásticas de la naturaleza de la representación, los procedimientos tradicionales de distribución armoniosa de los elementos del cuadro, y los *modernos* que hallan espontáneamente las combinaciones de las formas y de los ritmos (que en origen surgen del formato de la tela) y se pasan por el *arco de triunfo* la “media y extrema razón” definida con candor por Vitrubio.

José Luis Cano es un *raro* porque desde sus planteamientos compositivos resulta ora un *intelectual sensible*, ora un *moderno adiestrado*. Y siempre en el mismo plano.

Una especie de perpendicular intersección retórica (a veces sencillamente una tangente) atraviesa *traviesa* sus composiciones, y se puede observar con facilidad, gracias a su generosidad de pintor del pueblo, en la formulación compositiva de los volúmenes inducidos, o planimetrías escalonadas, que se resuelven con simetrías, desproporciones, superficies rotundas (o deslumbrantes mapas de color)...etc.

La clásica línea de horizonte (un procedimiento de división de superficies) nos transporta, en cálculos de compás, a una suerte de teoría de la proporción.

El uso del “frottage”, no tanto en la precisa definición de “uso” de Max Ernst, como en el tratamiento conjugado con el escorzo enladrillado de Enzo Cucchi, hace de base espacial en algunos cuadros.

La utilización asistemática del “contrapposto”. O la presencia de la tira estrecha pincelada a lo Cy Twombly, suponen, en la pintura más intensa de Cano, tabulación y escalado de fondo.

En lo referido a la perspectiva, la denominada en el diccionario de Términos de Arte que tengo como “torcida” (la que presenta cuernos y orejas de frente, estando la cabeza de perfil), es lo más que puedo decir.

4. La dialéctica de los “pasajes”. El motivo y la atmósfera. El modelado y el adorno. Lo que gira y organiza rítmicamente la superficie

Búsquese en la exposición el cuadro titulado *Los gansos de Rimbaud*. Es una pintura grande (metro y medio por dos metros, aproximadamente) que explica suficientemente este capítulo. También se puede entender contemplando uno más pequeño, el titulado *Esto no es una estrategia*.

Capitular no ha de entenderse necesariamente como un *rendirse*, por más que la Academia confunda. Aunque la jerarquía ontológica que late en las pinturas recientes de Cano apabulle.



El calcetín aburrido
1973, acrílico sobre tabla, 100 x 82 cm

foto: Juan Tudela

Me refiero a ese llamativo aspecto de *improvisación* que, zonas del lienzo imprimadas y apenas cubiertas de largos brochazos de contraste exagerado (aunque *rigurosamente contenidos*) junto al armazón de “tropos” (vehículo y fundamento), le dan a todo el cuadro un *aire* como de facilidad.

Estoy deseando ver las *radiografías* de estas pinturas, que es costumbre tecnológica de la historiografía última.

José Luis Cano, mi amigo, es un ciudadano que protagoniza tranquilamente el hecho artístico en la Zaragoza “madrastona” que habita y conoce desde la sabiduría que le otorga el uso de razón.

“La razón –decía Voltaire– es aquello que todos los hombres tienen en común cuando están tranquilos”. Pero Cano no es precisamente un artista *común*. Es un artista *cómplice*. Sobradamente sabe que para dialogar, o para argumentar, o para todo, hace falta, además de estilo, un poco de calma.

El *estilo Cano* es interpretativo y clásico (en el sentido de atemporal). Se sustenta en la concentración, la relajación, la observación, la caracterización, el ritmo y la memoria afectiva o de las emociones.

Apollinaire bautizó un estilo pictórico con el nombre de “orfismo” (por Orfeo), y Rafael Argullol, el cazador de instantes, anota en su cuaderno: “Orfeo fue el primer artista y también la primera “víctima” del arte. Nacido de un milagro era demasiado delicuescente, demasiado “encantador”. Y las ménades, haciéndose eco de la envidia del cielo y de la tierra, despedazaron furiosamente su cuerpo y arrojaron sus miembros hacia los cuatro rincones del mundo. Sólo debiéramos llamar artistas a aquellos hombres que, desde entonces, peregrinan de aquí para allá, buscando los infinitos rastros de Orfeo con la esperanza de recomponer su cuerpo”.

No se si José Luis Cano es un artista órfico, tanto da. Sí se que es poliédrico y unívoco al tiempo, y que no puede dejar de mirar, en su recorrido vital por el *tempo* del hecho artístico, a los límites del mismísimo infierno.

Si partimos de la consideración del hecho artístico como síntoma de una época nos toparemos de bruces con la vieja exaltación de la originalidad individual. Desde un análisis meto-

dológico aproximarse a definir una obra de arte pasará por establecer vinculaciones con el pasado (ascendencia) estableciendo estratos de comprensión y pautas de dirección con el devenir (descendencia) para aclarar –o detectar– secuencias de un proceso histórico.

Wilhelm Worringer, por su parte, acuñó el término “kunstwollen” que, según parece, es algo así como “voluntad artística”. Es esta voluntad la que determina, a juicio del historiador vienés, la peculiaridad del “estilo”.

El estilo de Cano es el del submarinista que profundiza en los límites de su condición humana para observar más de cerca, para tocar el palpito del corazón de la realidad menos decepcionante: la que transita por la posibilidad de crearla, y dar, naturalmente, noticia de ello con latidos de pintor.

Joseph Conrad lo dijo: “todo el arte narrativo es magia, evocación de lo invisible en formas persuasivas, iluminantes, familiares y sorprendentes”.

Que ustedes lo vean bien.



foto: Juan Tudela

Sin título
1975, acrílico sobre tabla, 82 x 100 cm

RANILLAS

古池や
かわず飛び込む
水の音

松尾 芭蕉



1. *Los viejos maestros aconsejaban observar la naturaleza a los artistas jóvenes. Pero, desde que Oscar Wilde advirtió que la naturaleza imita al arte, los jóvenes artistas escuchan con prevención los consejos de los viejos maestros.*



2. El hombre sólo es capaz de apreciar la belleza natural (sea ésta lo que sea) cuando deja de sentirse como un campesino ante la naturaleza.
Sólo una naturaleza a la que ya no se teme, puede disfrutarse como paisaje.



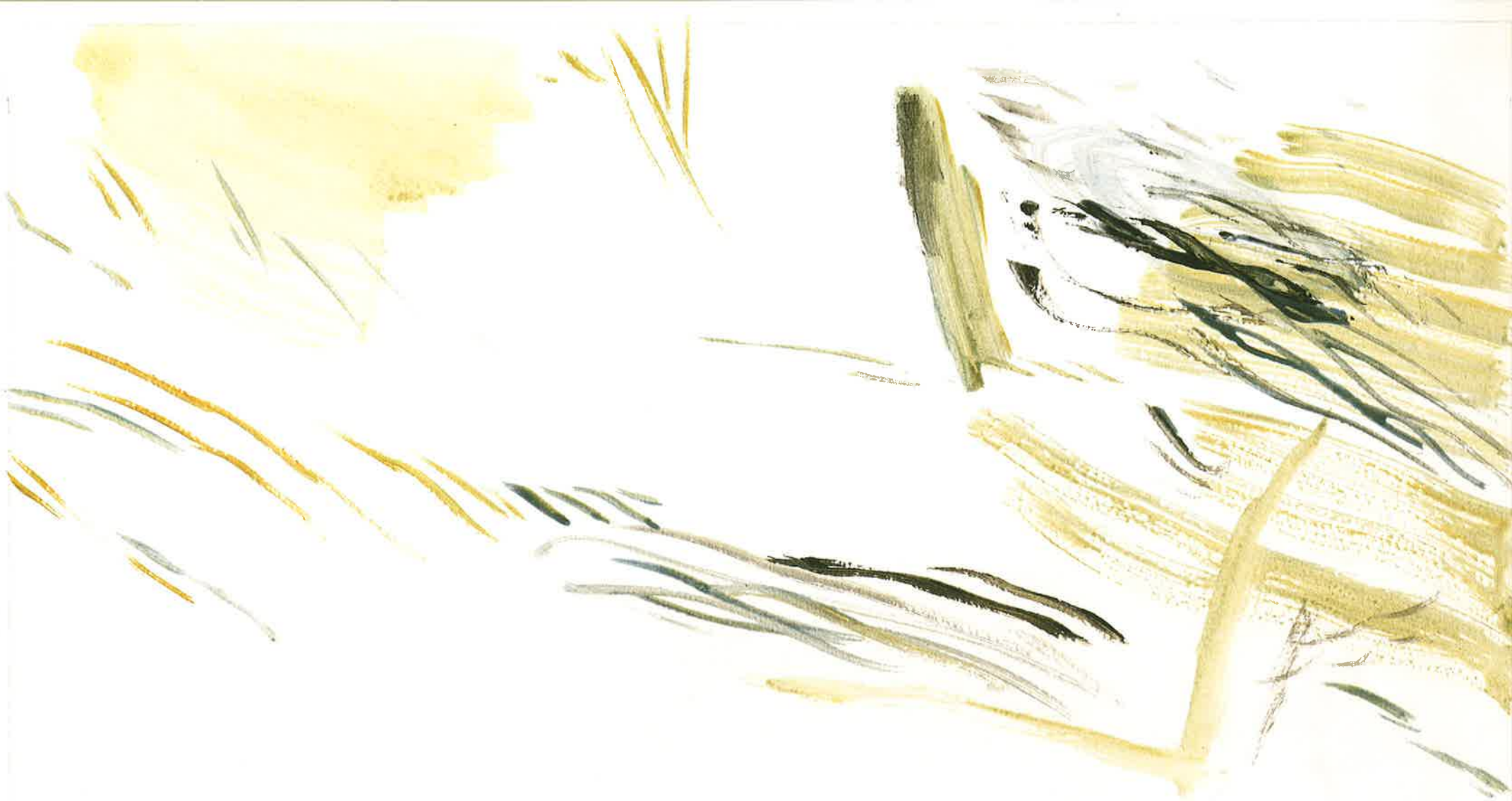
3. Según la leyenda, Petrarca fue el primer hombre que escaló una montaña para contemplar el paisaje. A partir de ese mismo momento, los artistas se sintieron reflejados en él. Sucede ya en el Renacimiento: de Petrarca al Greco, el paisaje pictórico experimenta casi todas las tensiones que conformarán la historia del arte.



4. *A principios del siglo XIX, sin embargo, todavía se consideraba insufrible la visión del paisaje alpino. En medio siglo cambió la valoración estética de dicho paisaje y desapareció, a su vez, la posibilidad de retratarlo sin caer en la cursilería.*



5. Kant amplió el concepto de lo bello con el concepto de lo sublime. Turner recorrió los Alpes, entre el fragor de la tormenta, con medio cuerpo asomado por la ventanilla de la diligencia. A lo sublime por la velocidad. La pintura de Turner parece ilustrar el aforismo de Valéry: «Lo bello exige quizá la imitación servil de lo indeterminable de las cosas».



6. Monet, al final de sus días, disuelve la naturaleza en la propia pintura.
«Cuanto más estrictamente se alejan las obras de arte del naturalismo y de la imitación de la naturaleza, tanto más se aproximan a ésta las auténticas», apostilló Adorno.



7. A medida que la «Saint Victoire» desaparece en las sucesivas versiones cézanneanas, la pintura va alcanzando su plena autonomía. Cézanne es la cima. Sus pinturas de la naturaleza definen la naturaleza de la pintura con tanta autoridad que el cubismo, su heredero más directo e inmediato, se centra de forma casi exclusiva en el tema de la «naturaleza muerta».

el próximo "Diario de la noche" de metimoc...
 Te Madrid. "Me han llamado pa...
 ra que haga un programa con r...
 sello", explicó. Se comprometió
 ser "rigurosamente ocuante, hec...
 tral y veraz", y a separar inform...
 ción de opinión. "Voy a ser escrt...
 puloso en el reparto de cuotas ide...
 lógicas", añadió. Frente a las crí...
 cas de sesgo político de la caden...
 autonómica, señaló: "Yo no he vi...
 to nada que estuviera manipula...
 do". En caso de recibir presiones
 aseguró que presentaría la "dimi...
 sión inmediata".

El escritor pretendía contar pa...
 ra su estreno en *Diario de la noche*
 con Germán Yanke, su predecesor
 en el cargo, pero éste declinó la
 invitación. Yanke dejó el informati...
 vo en octubre, según la cadena co...
 mo consecuencia de un ajuste pro...
 supuestario y según fuentes próxi...
 mas al periodista por presiones
 ejercidas por el director general,
 Manuel Soriano, y de la presiden...
 ta de la Comunidad de Madrid,
 Esperanza Aguirre.

Sánchez Dragó entrevistará ca...
 da día a un personaje. Entre aque...
 los con los que le gustaría contar
 señaló a Arnaldo Otegi, dirigente
 de la legalizada Batasuna, o el fut...



Geometría
 del espíritu

DOMENECH FONT

8. La naturaleza vuelve a desaparecer súbitamente en Kandinsky: la leyenda nos lo presenta deslumbrado por la aparición del arte abstracto en un paisaje boca abajo. Tan feliz y aleatoria circunstancia permitió que los árboles se dejasen ver el bosque.





9. A partir de ahí, lo pictórico asume esa cualidad de «segunda naturaleza» hasta el punto de que, cualquier pintura que no se limite al uso de los elementos básicos que la componen, es tildada de «literaria», que es tanto como decir «contaminada».

Desde este punto de vista, la brecha de incomprensión abierta entre el arte y la sociedad, no se debería, según Adorno, a que el arte se haya alejado de la naturaleza sino al hecho de que intenta expresarse en el mismo lenguaje que ella: el silencio.



10. Magritte cuestiona el lenguaje gráfico con su pipa que no era una pipa y Foucault cuestiona a Magritte porque esta «pipa que no es una pipa, no es una pipa...», encadenando negación tras negación en perfecta simetría con las afirmaciones «a rose, is a rose, is a rose,...» de G. Steiner.

Toda una corriente artística centrada en el desvelamiento de los mecanismos del lenguaje corre paralela a la que persigue el silencio natural.

Esto no es una pipa



11. Sometido al cerco de la duda semiótica, el lenguaje artístico tiende a refugiarse o confundirse con la realidad, en el preciso momento en el que simulacro y sucedáneo se abren como valores superiores a la misma realidad.

Los pioneros del «land-art» o «earth-work», por ejemplo, se retiraron al desierto, llevando como único y determinante equipaje su bagaje conceptual. Ya decían en esta tierra que «pa'l monte, idea».



12. Richard Long incorpora el tiempo a su obra. *Camina*. De hecho, lo que conocemos de su trabajo son simples huellas. La pretendida complejidad de las relaciones tiempo-espacio que se establece en su obra, puede comprenderse fácilmente si recordamos que, en la montaña, las distancias se miden en horas.

Una enmienda a la totalidad: «Un buen caminante no deja huellas» (Lao Tsé)



13. Alinear piedras es un juego de niños que todos hemos practicado. Long eleva este juego infantil a la categoría de arte. Algunos artistas contemporáneos parecen practicar aquel otro juego del «mundo al revés». Al igual que tantos espectadores presuntuosos, exclaman convencidos: «esto también lo hago yo».



14. *Todo jardín es imagen de la nostalgia del Paraíso e inusual modelo de relación respetuosa con la naturaleza. En el jardín se cumple literalmente la doble función que se atribuye al arte: culturalizar lo natural y naturalizar lo cultural.*

El paso del tiempo propicia los cambios culturales en la naturaleza: el jardín neoclásico, por ejemplo, es paradójico origen del jardín romántico. El aforismo de Wilde, «la naturaleza imita al arte», resume escuetamente la historia de la jardinería.



15. «Little Sparta» es el jardín cultivado por Ian Hamilton Finlay y su esposa Susan, en el sur de Escocia. Los monumentos del jardín ponen en evidencia las raíces violentas de los clásicos. El crecimiento de la naturaleza los oculta aunque, según Heráclito, es la naturaleza la que gusta de ocultarse. Es cierto: en «Little Sparta» se camufla de paisaje de Claude Lorrain o acuarela de Dürero. En la traslación literal del aforismo de Wilde, los conceptos antagónicos de cultura y naturaleza quedan indisolublemente unidos por arte de magia del jardinero.

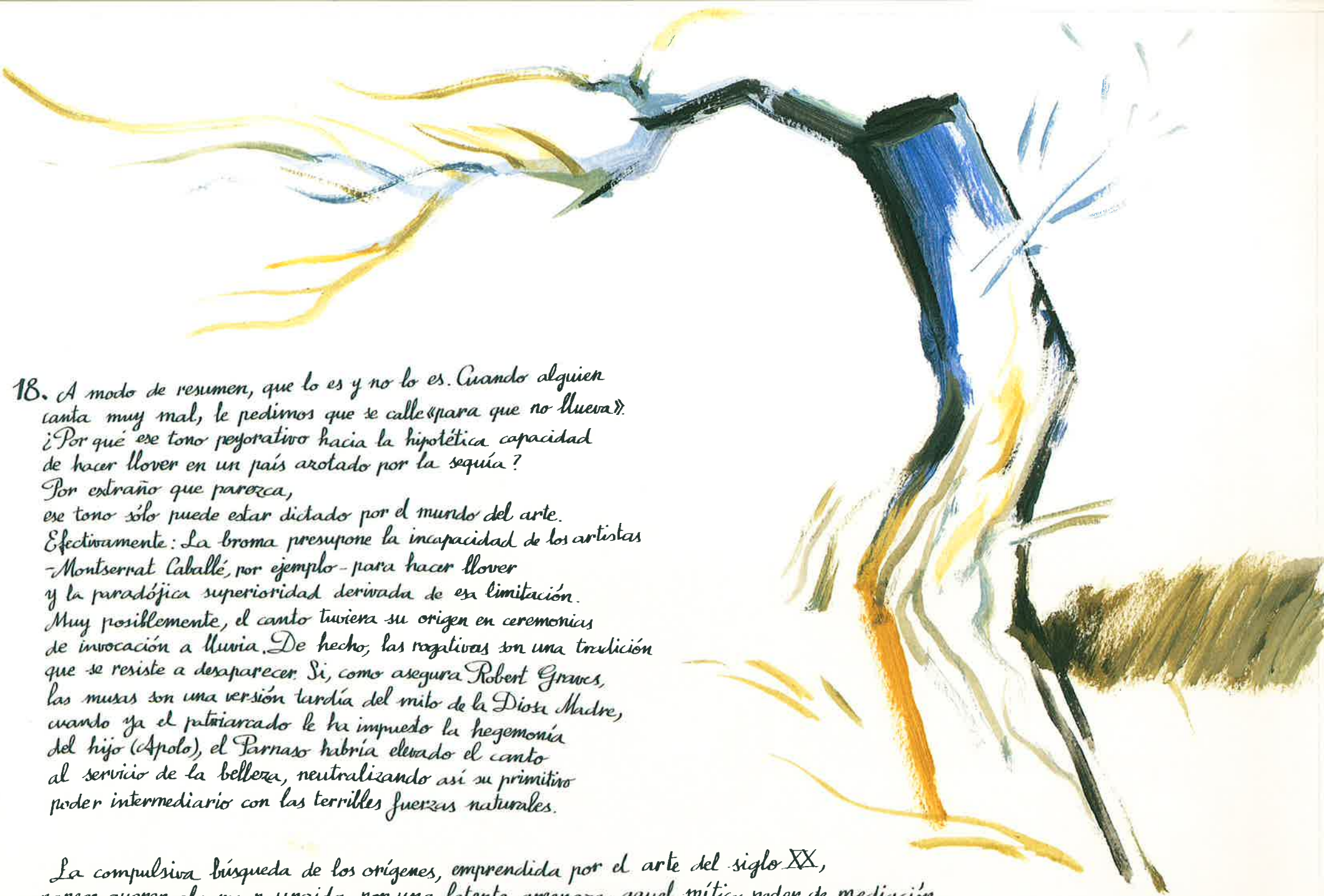


16. En lugar de retirarse a la naturaleza, Joseph Beuys decide traer la naturaleza a la ciudad. «7.000 Eichen» es una acción (escultura la llamó él) en la que, a lo largo de cinco años, se plantaron en Kassel siete mil robles. Junto a cada roble, se erigió un monolito de basalto como testigo de su crecimiento. A eso se le llama vocación de futuro. Algunos robles ya han sido arrancados.

17. Michael Craig-Martin realizó una obra titulada «Un roble», que consiste básicamente en un vaso de agua.

Para muchos artistas, el arte es la forma más alta de la mentira. «Un cuadro contiene tanta bellaquería, dobles y engaño como un crimen» (Degas). «El artista debe saber cómo convencer a los demás de la veracidad de sus mentiras» (Picasso)... Quizás «Un roble» de Craig-Martin sea más artístico que «7.000 robles» de Beuys.





18. A modo de resumen, que lo es y no lo es. Cuando alguien canta muy mal, le pedimos que se calle «para que no llueva». ¿Por qué ese tono peyorativo hacia la hipotética capacidad de hacer llover en un país azotado por la sequía? Por extraño que parezca, ese tono sólo puede estar dictado por el mundo del arte. Efectivamente: La broma presupone la incapacidad de los artistas -Montserrat Caballé, por ejemplo- para hacer llover y la paradójica superioridad derivada de esa limitación. Muy posiblemente, el canto tuviera su origen en ceremonias de invocación a lluvia. De hecho, las rogativas son una tradición que se resiste a desaparecer. Si, como asegura Robert Graves, las musas son una versión tardía del mito de la Diosa Madre, cuando ya el patriarcado le ha impuesto la hegemonía del hijo (Apolo), el Parnaso habría elevado el canto al servicio de la belleza, neutralizando así su primitivo poder intermediario con las terribles fuerzas naturales.

La compulsiva búsqueda de los orígenes, emprendida por el arte del siglo XX, parece querer alcanzar, urgida por una latente amenaza, aquel mítico poder de mediación.



El cuadro clínico. Diálogo de sordos

El cuadro clínico. Diálogo de sordos

Enrique Larroy

La exposición *Diálogo de sordos* se propone como un recorrido por 20 años de la pintura de José Luis Cano tomando como punto de inicio la obra *Horario de fugas: 17.05* fechada en 1986.

No se plantea una antológica de toda su carrera, que comienza en 1970 con la primera exposición pública de su trabajo, ni tampoco la debemos considerar una retrospectiva convencional. *Diálogo de sordos* es una exposición de pintura y, como tal, deja de lado todas las variadas e interesantísimas actividades gráficas y literarias que el artista desarrolla en paralelo para centrarnos exclusivamente en sus cuadros, el horno donde se cuecen las masas de todas sus ideas.

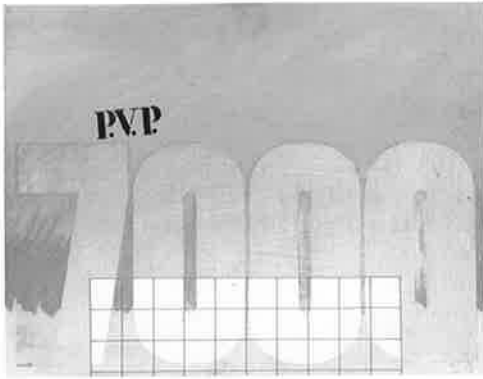
Y tampoco en todos sus cuadros. *Diálogo de sordos* pretende hilvanar su obra más reciente con una mirada sobre el camino recorrido, donde un hilo conductor se manifiesta en aquellas pinturas en las que el uso de textos y caligrafías en el propio lienzo se convierten en motivo de especial importancia plástica en el cuadro. Los propios pensamientos del artista, sus reflexiones, las continuas citas pintadas de aquellos autores de los que se nutre nos introducen en un mundo sutil lleno de paradojas y de soluciones imposibles. El otro hilo, inseparable, es su relación con la naturaleza.

El uso de tipografías y textos escritos aparece en el paisaje de su pintura en fecha muy temprana: desde 1973. Su humor corrosivo, también. Sirva de ejemplo el cuadro *Ecos de sociedad*, 1973, donde una nota de prensa, de un anónimo redactor de periódico, sobre el nacimiento del primer nieto del alcalde de Zaragoza del momento, exquisitamente mal rotulada con plantillas industriales, se convierte en el cielo de un panorama orgánico coronado por un estropajo. Un segundo objeto real, una percha, flota sobre el fondo a modo de simbólico triángulo divino. El texto que utiliza en esta ocasión no es suyo, y esto será una constante, casi siempre, hasta la actualidad; aunque, entre las excepciones de aquellos años, de su autoría podemos considerar onomatopéyicos aullidos o silbidos de moscas que vimos pintados en su exposición *Libre, pero rigurosamente contenido* en la Sala Víctor Bailo en 1976 y también el que cubre la totalidad de un acrílico sobre panel de



Ecos de sociedad
1973, mixta sobre tabla, 61 x 50 x 9 cm

1975: *P.V.P. 7000*. Estos cuadros pasan a formar parte, plástica y conceptualmente, de los primeros a los que Cano califica como una opción inútilmente renovadora de la pintura de paisaje y que denominará *paisaje tendencioso*.



Sin título, 1975, acrílico sobre tabla, 30 x 39 cm

“...El artista (y nos estamos refiriendo única y exclusivamente al artista urbano) en un momento determinado, y debido quizás a las presiones ambientales cotidianas o, lo que es lo mismo, a sus íntimas frustraciones ecológicas, introducirá en su obra el tema paisajístico al servicio de una intencionalidad crítica determinada, presente en el resto de su producción y que tendrá por resultado el, por él llamado, paisaje tendencioso que, con o sin razón, considerará una opción inútilmente renovadora del género.

Llegado a ese punto (e insistimos en el carácter anecdótico pero premonitor de su experiencia paisajística) el artista en su inevitable evolución plástica e ideológica, cuestionará su obra partiendo del viejo concepto de “práctica significante específica”, lo que le llevará lógicamente a centrar su trabajo en un análisis, teórico y práctico a la vez, de las relaciones dialécticas entre superficie y color, soporte y pincelada, etc....”

(Fragmento del texto de Cano en el catálogo de su exposición en el Centro Genaro Poza, Huesca, 1977).

Insistiendo en esa dirección y conforme el artista va agudizando sus contradicciones, por seguir utilizando la terminología de la época, su pintura se va radicalizando formalmente hacia un paisaje de planos, rigurosamente controlados, donde la geometría de sus composiciones se hace cada vez más evidente y la escritura se convierte tanto en fluidos fondos ocultados por amplias y severas estructuras de color como en protagonista casi invisible al agigantarse y desbordar el primer plano del cuadro convirtiéndose en una ventana tipográfica. Una pintura más tendenciosa, que no de tendencia. Con este recorrido y “observando divertido la subjetiva y absurda sensación de que el paisaje se ordena respecto al sendero por el que se camina”, deja marcados los principios de un diálogo entre la escritura y la naturaleza con el que llega hasta 1980.

Pero todavía es un artista urbano y de hecho a partir de 1980 y durante aproximadamente un lustro, Cano deja aparcada, como eje principal, esta línea de trabajo. Abandona el cielo abierto para centrarse en un ambiente literalmente interior. Se sumerge en un mundo duro como es el de los objetos domésticos donde aplica de la misma manera sus principios tendenciosos, tratando como naturaleza muerta lo que propiamente estaría mas cerca

del agua hirviendo. A pesar de todo, entre tanto plástico y brillo metálico, encuentra sitio para un cactus. Inmediatamente después del bodegón, durante dos años, trata el tema de la figura. Y vuelve al paisaje.

Es a partir de 1986 cuando se radicaliza este aspecto que, como vemos, siempre ha estado presente en su trabajo y retorna de manera contundente y renovada a su interés por la naturaleza. Sus pensamientos comienzan a caminar en paralelo y él camina junto a ellos, entre lo natural y lo artificial, entre el orden del universo y el artificio de su oficio de artista y, en sus cuadros, las paralelas convergen de una manera decidida hasta fundir el paisaje y la palabra. La naturaleza y la literatura.

El traslado de su estudio, poco tiempo antes, fuera del circuito urbano, a un paisaje abierto pero rozando los límites de la ciudad, la intensa recuperación de su actividad como caminante solitario y su creciente dedicación a la lectura y al estudio coinciden con un momento de madurez creativa que le permite que su pintura trace un sendero propio entre los siempre resbaladizos linderos del arte y la literatura. Un diálogo reflexivo entre campos habitualmente acostumbrados al monólogo.

Las obras que podemos ver expuestas en La Lonja suman un total de 75 pinturas. De estas 75 pinturas, 31 están fechadas antes del año 2000 y la mayoría han formado parte de anteriores muestras de Cano. El resto, 44 cuadros, son obras inéditas y firmadas entre el año 2004 y el 2007 que salen por primera vez del estudio, algunas de ellas “acabadas” tras larguísimos periodos de tiempo como *Ars longa*, 1983-2005, o *El pozo de San Lázaro*, 1984-2004. También podemos ver en la muestra 18 obras sobre papel que forman una unidad titulada *Ranillas*. Los 18 originales y su correspondiente edición a serigrafía completan la exposición.

A partir de esta introducción el texto se completa con un repaso a todos los cuadros de la exposición siguiendo el siguiente criterio: En primer lugar, el título y la ficha técnica completa del cuadro. Inmediatamente después, la transcripción de los textos que aparecen pintados, la traducción de aquellos que no están en español y el autor, si tiene relevancia, salvo aquellos en que la evidencia deja claro que la autoría es del propio artista. Para acabar, unas breves líneas donde se comentan algunos detalles de las pinturas, incluidos aquellos datos que las sitúan en momentos anteriores.



Horario de fugas: 17.05, 1985-86, acrílico sobre tela, 114 x 146 cm
17.05.

En sus continuas y largas caminatas a lo largo de los años por los montes de Torrero, José Luis Cano se ha visto sorprendido por inusitadas actividades y variopintas intervenciones generalmente humanas; gentes que van y vienen, solitarios o en pandilla, domingueros o vagabundos que han hecho de ese territorio su casa. En una ocasión, se encontró con un escondido caracol organizado con esmero y decorado con materiales sacados de un vertedero cercano. Centenares de cristales, troceados en rectángulos y colocados con primor, formaban alfombras que simulaban jardincillos perfectamente delimitados. Cada uno de ellos de un color diferente y, a su lado, viejas tumbonas de playa esperaban a los jubilados que habían hecho de aquel espacio su centro de día. Pensó pintarlo en cuatro cuadros que tenía que presentar en el *I Salón de Otoño* de 1985, en la Lonja de Zaragoza, pero prefirió guardar la confidencia. Este cuadro formó parte de los cuatro lienzos iguales que, finalmente, pintó de sí mismo como discreto paseante. Sólo se diferenciaban en la hora del paseo. Un año después lo repintó, con más color, a la misma hora.



Tan superficial, 1988, acrílico sobre cartón entelado, 37,5 x 46 cm
Tan superficial como una capa de vegetación.

Prácticamente monocromo araña la pintura con el texto como quien dibuja en un cristal empañado esperando ver el arco iris. Este cuadro y los dos siguientes es la primera vez que salen a la luz.



La obra expuesta, 1988, acrílico sobre cartón entelado, 37,5 x 46 cm
La obra expuesta se solidifica.

Repintar los cuadros continuamente, nunca darlos por acabados, volver sobre ellos porque coinciden con una nueva idea es una premisa en la pintura de Cano. La obra “colgada” en un museo se solidifica, se seca, se vuelve rígida y se craquela igual que si se expone a la naturaleza.



El encanto de las obras, 1988, acrílico sobre cartón entelado, 37,5 x 46 cm
El encanto de las obras que han existido.

No es lo mismo repintar que borrar. La pulsión es por la pintura. “Borrar es lo más fatigoso”, dice Cano. *Tan superficial*, *La obra expuesta* y *El encanto de las obras* nacieron para ser expuestas a los fenómenos naturales bajo una fina capa de vegetación. Aquí se exponen a otros fenómenos.

Polimnia, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm

Medallas de oro en varias exposiciones.

Mon Parnasse fue el título de la exposición de Cano en la que pudimos ver todos sus cuadros sobre las musas y de los que ahora se muestran seis. Tuvo lugar en dos espacios a la vez en abril de 1993: La Sala Libros y la recién inaugurada sala de exposiciones del Ayuntamiento de Zaragoza en el Torreón de Fortea. Estas musas fueron una continuación, o mejor un contrapunto, al mural que sobre el mismo tema pintó escasamente dos años antes en el mismo palacio en un espacio que, desde hace tiempo, ha dejado de estar abierto al público.

Polimnia es la musa de la elocuencia y la oratoria de la que el pintor desconfía y la pinta transformada en una imposible V, de victoria, tumbada y acompañada de la siempre enigmática frase que aparecía en las cajas de sobres de gaseosas y, también, en el 2 de bastos de la baraja española de Fournier (que vemos discreto pero vigilante en la parte superior del cuadro).



Erato, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm

Aeterne pungi cito volat et occidit (Eternamente está pinchando, súbitamente alza el vuelo y mata).

El sueño del caballero es un cuadro de Antonio de Pereda que está en Madrid en La Academia de Bellas Artes de San Fernando. El noble dormita en una imponente butaca junto a su sueño convertido en un barroco bodegón y tras ellos sobrevuela un ángel, que tiene mucho de exterminador, sosteniendo un fino paño en el que aparece esta frase en latín. En *Erato*, la musa de la poesía lírica y amatoria, Cano nos acerca a su particular interpretación de la fugacidad de la vida; al clásico tema del amor y la muerte entre grises y vegetales.



Clío, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm

Texto ilegible.

“El Parnaso que pinté en la cafetería del Torreón de Fortea es una mentira piadosa: Parece un harén... Cabe pensar que una mentira piadosa puede ser la forma más adecuada de dirigirse a un público de café con leche... pero eso no me libra de los remordimientos por no haber dicho toda la verdad sobre un asunto tan sibilino. Esta exposición y este panfleto son, pues, un ajuste de cuentas conmigo mismo”, escribe Cano en el catálogo de *Mon Parnasse*. En *Clío*, la musa de la Historia, yugos y flechas conviven con una caja torácica que esconde un texto ilegible, clandestino, que no puede salir al aire libre.



Calíope, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm

Premisa. Premisa.

Cano la interpreta como la musa de la retórica y de la poesía épica. Todo reglado y normalizado: Un perfil anatómico de la laringe y las dos premisas necesarias para que el espectador concluya el silogismo.





***Melpómene*, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm**

To be & not to be (Ser y no ser).

Name, Address, Phone, Town (Nombre, Dirección, Teléfono, Ciudad).

La forma de la cruz distorsionada hasta convertirla en tumba. En *Melpómene*, musa de la tragedia, hay dos cruces, dos tumbas paralelas y una única etiqueta donde indicar el destino de los embalajes y en ella, en el espacio habitualmente reservado para el logotipo de la agencia de transportes, transforma la disyuntiva del soliloquio de *Hamlet* en convivencia.



***Terpsícore*, 1992, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm**

1, 3, 1, L, 4, L, 2, 4, R.

La musa de la danza. Una peonza alberga un rígido gráfico de pasos de baile sacado de un cuadro de Andy Warhol. Un gesto impetuoso de vivos colores apostilla la magia que acompaña al decadente ritmo de la peonza. En la paradoja, en esa capacidad que tiene José Luis Cano para expresar contradicciones verbales y plásticas, se sustenta una parte importante de las emociones de sus cuadros.

***Elegía*, 1965-1992, óleo sobre tabla entelada, 68 x 200 cm**

1972.....1992.



En 1965, con 17 años, siendo estudiante de Bellas Artes, Cano ejerce de ayudante de su padre y, con el entusiasmo propio del aprendiz, acomete la tarea de pintar al óleo innumerables hojitas en el encargo de esta puerta de afrancesado aroma oriental. El paisaje lo recupera en 1992, lo horizontaliza y lo entierra en el blanco vacío acompañado de una tabla numérica, a modo de epitafio, que bien podría corresponder a los años transcurridos desde su primera exposición individual. (Expuesto en *Cano*, 1996, en Renta 4, Zaragoza).

***2 noches en Casa de Velázquez II*, 1993, técnica mixta sobre tabla, 120 x 150 cm**

Cuando de noche te halles en tu habitación a oscuras y cerrada la puerta, no creas por ello que estás solo, no te figures jamás, estés donde estés y por completa que sea la soledad que te rodea, que en verdad estás solo, porque no lo estás. Epicteto.



Un texto oculto por el mismo texto, a modo de eco. Dos orejas humanas en posición inversa cual signos interrogantes. La cita de Epicteto se la encuentra de frente en el Metro de Madrid en una valla publicitaria de una ONG que apoya la rehabilitación de drogadictos. Esa noche va a dormir por segunda vez en la Casa de Velázquez, un enclave cultural de Francia en Madrid, y a pesar de que las psicofonías le han merecido tan poco interés como la música dodecafónica participó en una conversación en la que una amiga preguntaba: *¿Pero de verdad creéis que los fantasmas existen?*, y Cano respondió con estoicismo: *Pues mira. No existen, pero yo he dormido con uno.*

Gos pujant una escala, 1995, acrílico sobre tela, 162 x 114 cm

Gos pujant una escala (Perro subiendo una escalera).

Formó parte de la exposición *Cano* de 1996 en Renta 4, Zaragoza. El perro de Goya pintado a la manera miro-niana sube por la rampa catalana que Duchamp bajaba desnudo para ir a jugar al ajedrez.



Las Hurdes (Tierra sin pan), 1992, acrílico sobre tela, 89 x 116 cm

(Mapa de carreteras de la zona pintado a mano).

El 19 de noviembre de 1996 se inauguró en el Palacio de Montemuzo y en La Lonja de Zaragoza la exposición: *Después de Goya, la mirada subjetiva*. Un año más tarde, en la Escuela de Artes, Cano inaugura su individual con el alusivo título: *Después de Goya, Buñuel. Una mirada subjetiva*. En el catálogo escribe: “Buñuel empieza donde acaba Goya: en un perro”, y con el cuadro titulado *Un chien Andalou*, igual que la película, comienza el repaso filmográfico.

Las Hurdes (Tierra sin pan) es un sobrio cuadro en el que irónicamente copia *La cesta de pan* (1945) de Salvador Dalí (por cierto que en la primera versión, 1926, había más rebanadas de pan que en esta). Todo el lujo en los detalles que Dalí dedica a la hogaza, Cano lo vuelca en pintar un minucioso plano de la comarca, consiguiendo transformar el pan en tierra.



L'âge d'or, 1997, acrílico y pan de oro sobre tela, 130 x 162 cm

L'âge d'or (La edad de oro).

Aunque la película *L'âge d'or* es anterior al documental *Las Hurdes (Tierra sin pan)* en la filmografía de Buñuel, Cano no respeta esa cronología y este cuadro lo pinta cinco años más tarde que el anterior para incluirlo en la misma exposición. El pan que no pudo representar con claridad en su interpretación de *Las Hurdes* lo convierte, en este cuadro, en oro. Pan de oro imposible de digerir por el piojo gigante que ocupa todo el espacio que correspondería a un dorado escorpión. Cinco años antes de la película de Buñuel, Charlot se comió un zapato en *La quimera del oro* porque tenía hambre.



Solo en un charco, 1997, acrílico sobre tela, 97 x 130 cm

Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Luis Buñuel.

Esta frase forma parte de los últimos versos del poema *Palacio de hielo* que Luis Buñuel publicó en 1929 (el mismo año de *El perro andaluz*, su primera película) y que dicen así: “Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

‘Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos.’”

Este cuadro que se apoya en un marco pintado y en una muleta, formó parte de la exposición *Tall a l'ull* en la galería Luis Moret de Reus.





Cegándome en rojo, 1990-97, acrílico sobre tela, 81 x 100 cm

Cegándome en rojo los ojos. Luis Buñuel.

También estuvo en la misma exposición que el cuadro anterior. Igual que en *Solo en un charco*, el texto aparece en el centro del lienzo cortando la pintura en dos, de la misma manera que la cuchilla corta el ojo (tall a l'ull) en *Un chien Andalou*. Dos bayonetas en el paisaje y una cruz enterrada.



Et in Arcadia ego, 1995, acrílico sobre tela, 114 x 162 cm

Et in Arcadia ego (Y en la Arcadia también estoy).

Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Contribución a la historia de la teoría del arte). Panofsky.

Paseando por el campo unos bucólicos pastores encuentran una calavera sobre un pedestal donde se lee la inscripción: *Et in arcadia ego*. Esta escena, que posiblemente dio origen al género de las vanitas, fue pintada en 1618 por Giovanni Francesco Barbieri, conocido como El Guercino. Símbolo de la fugacidad de la vida se interpreta como que es la misma muerte la que asegura su presencia en el paraíso (Y en la Arcadia también estoy). Posteriormente el francés Poussin realizó dos versiones del mismo tema que han resultado ser las afamadas. Cano, paseando por los montes de Cuarte en 1995, encuentra este coche manuscrito y lo pinta fidedignamente del natural. Que la chatarra sea un Peugeot 504, que en Francia fue conocido como el coche de los notarios, con toda probabilidad apoyó la decisión de rubricar el cuadro con el subtítulo del libro *“IDEA”*: *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* de Erwin Panofsky.



Homenaje a I.H.F., 1993-96, acrílico sobre tela, 97 x 130 cm

I.H.F (Ian Hamilton Finlay).

En este jardín de colores en el que José Luis Cano pinta durante tres años rinde homenaje a uno de los artistas mas inclasificables de la segunda mitad del siglo XX: Ian Hamilton Finlay. Su actitud y trabajo como poeta y “jardinero” de su *Little Sparta* escocesa, donde cultivó la fascinación tanto por la cultura grecorromana como por la revolución francesa o la segunda guerra mundial al margen de todos los circuitos artísticos convencionales, ha sido y es un referente muy importante en la obra de Cano y a él se refiere en el texto del catálogo de su exposición *Mon Parnasse* de 1993: “Apolo acumula poder, honores y patronazgos, es el dios de la Música pero, también, de la Ley y el Orden. Hamilton Finlay lo resume concisamente: ‘To Apollo. His music, his muses, his missiles.’”



Perros, 1998, acrílico sobre tela, 40 x 162 cm

Críticas a priori: camino del estudio me ladran los perros.

Este cuadro y los sucesivos titulados con nombres de animales pertenecen a la exposición que en 1999 tiene lugar en la Escuela de Artes de Zaragoza y que tituló *Chamán*. En la primera página del catálogo, y con tipografía grande, una frase de Cano que cita a Pascal dice: “Para Pascal, la naturaleza está corrupta por la naturaleza misma, pero existe un remedio: la escritura”. Al lado, una pequeña foto en la que se ve una bosta de caballo y la palabra *mierda* escrita con carboncillo en la tierra. No sabemos si pretende resaltar la evidencia o la utiliza con ese otro sentido que se le da en algunas actividades creativas. ¡*Mucha mierda!*

Picaraza, 1998, acrílico sobre tela, 40 x 162 cm

Un gato cojo cruza el jardín perseguido por una picaraza. La naturaleza imita al arte.

Cuanto menos se parecen las pinturas auténticas a la naturaleza, más son naturaleza. Es la idea de partida de esta serie de cuadros donde la pulsión se concentra en intentar traducir el pensamiento con la fuerza del gesto y del color. La escena a cámara lenta se convierte en paradoja frente al aforismo de Oscar Wilde: *La naturaleza imita al arte*.



Salamanquesa, 1998, acrílico sobre tela, 40 x 162 cm

Cuando me instalé en el nuevo estudio había escolopendras. Ahora hay salamanquesas. El arte amansa a las fieras.

Abandonó la ciudad buscando un contacto directo con la naturaleza. Su estudio era una excusa para buscar un pensamiento más oxigenado. Entre las dos clases de pensadores que plantea el título de una obra de 1999 (*Había dos clases de pensadores: Los andarines y los jardineros*) a Cano lo debemos de clasificar entre los andarines solitarios. A pesar de su paso silencioso no puede evitar la sensación de que el aroma de la pintura acaba con el veneno de las escolopendras. Quizás a eso se refería Agustín Sánchez Vidal en el texto *Un pintor veneciano* que le escribe para el catálogo de la exposición de 1991 en el Taller de Arte G de Madrid: "...Verdes de insecticida. Cruces y verdes como un insecticida".



Ratones, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

En el viejo estudio dejaba queso en porciones para que los ratones no se comieran mis dibujos. Del Caserío me fio.

Es cierto. Parece ser que lo hacía en su estudio de la calle Estébanes en El Tubo zaragozano. Pero por el colorido del cuadro, donde reproduce la gama de la etiqueta de los quesitos, y conociendo su interés por las contradicciones podemos albergar la duda de si les quitaba el envoltorio.



Cordero, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

Recojo un cordero lechal perdido por el monte. Por mi interpretación del moscóforo, recibo una botella de vino.

El Moscóforo, una escultura del siglo VI a.C. que está en el museo de la Acrópolis de Atenas, representa a un joven con barba que lleva un ternero sobre los hombros presumiblemente para ofrecerlo en sacrificio. Posteriormente el cristianismo lo convirtió en el símbolo del buen pastor que cuida de su rebaño, que somos todos. Cano recibió una botella de vino como compensación por recuperar de un barrizal un cordero caído de un camión que viajaba al matadero. Esa mañana acabó como un cristo.





Murciélago, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

A medianoche un murciélago vuela sobre mi cara. El sueño de la razón me hace dudar entre dormirme y despertarme.

Para despertarse hay que estar dormido. O no. Oscura referencia al Capricho de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos.*



Perro, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

Mi perro era un pastor que intentaba, sin éxito, cazar alguna pieza. Los animales acaban pareciéndose a sus dueños.

El único cuadro de la serie de animales en el que una imagen interfiere en el fondo y rompe la gestual simetría casi perfecta. Podría ser una tachadura, un arrepentimiento o el distanciamiento provocado por una celosía. Pero es más probable que estemos viendo la urdimbre de un cazamariposas que nos remite a solitarios bailes campestres en blanco y negro y con piano de fondo.



Mirlo, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

Un mirlo cruza el estudio estrellándose contra los cristales. Dejo de estrellarme contra el lienzo para abrir la ventana.

La primera vez que vi estos cuadros, entre otras cosas, se me vinieron a la cabeza las simétricas manchas de tinta que el psiquiatra suizo Rorschach utilizaba para sus tests de personalidad. Las marcas que la pincelada brusca y acuosa dejaban en el centro del cuadro, al tropezar la brocha con el bastidor, resaltaban sobremanera su eje. Pero a la vez, al ocupar todo el lienzo con la mancha, al no flotar sobre un espacio vacío era imposible “jugar” a reconocer imágenes. No nos dejaba. La imagen la escribía. El mirlo se estampa sobre la aguada transparente y el pintor sobre la tela monocroma.



Lagartija, 1998, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

El rabo de una lagartija se cimbría erguido sobre el alféizar de la ventana con esa fascinante vitalidad del fragmento.

La mancha plana es un fragmento interpuesto. El rabo de la lagartija bascula erecto sobre todo el cuadro y desniva el horizonte.

Con el mismo instinto nervioso se revuelve la pintura. Como una lagartija sin cabeza

Patos, 1999, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

Doy de comer a los patos del Canal y recuerdo los patos disecados de la Escuela de Artes. Todos escondemos un cadáver en el armario.

“O ampliamos el concepto de arte, como proponía Beuys, o estamos condenados –ya que nos resistimos al silencio– a repetir, una y otra vez, el cuadro clínico que certifique el estado terminal de la paciente, llámese Musa o Pintura”. Así acaba el texto que Cano escribe para el catálogo de su exposición *Mon Parnasse* en 1993. Si consideramos al ánade como metáfora del arte podemos pensar que todavía sobrevive en esas mutaciones de los patos que habitan en el Canal Imperial y quizás por eso Joseph Beuys decidió que su obra *Block Beuys* se expusiera permanentemente en el Museo de Ciencias Naturales de Darmstadt.



Elefante, 1999, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

En el televisor de un bar un elefante pinta un cuadro. Alguien alardea: “Eso también lo hago yo”.

Pintar un cuadro “de propio” en la televisión no tiene nada de extraordinario. Lo hacía Dalí en las galas de Carmen Polo, Picasso delante de los marchantes, los jóvenes pintores de los ochenta en los programas de Paloma Chamorro y así hasta nuestros días. Incluso Cano no se ha librado. Todo el mundo sabe que la pintura es un simulacro pero hacerlo en directo en televisión es una impostura, así que no es de extrañar que lo haga un elefante bien adiestrado. Lo excepcional sería que el parroquiano pintase un cuadro dentro del televisor del bar y el elefante le mirase. Eso le haría feliz; al parroquiano, claro. La anécdota la vivió en directo el periodista Roberto Miranda.



Animales, 1999, acrílico sobre tela, 50 x 200 cm (díptico)

Los estudios científicos nos hacen cada vez más animales, pero los más animales somos nosotros, los artistas.

No hay comentario.



Las gansadas de Rimbaud, 1997-2004, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm

¡Oh naturaleza!, ¡Oh madre mía!, ¡Oh hermana mía!, ¡Oh tía mía!. Arthur Rimbaud.

XVI, XVII, XX, XXII. Cabalística combinación de números.

A partir de este cuadro todas son telas inéditas pero en bastantes ha habido anteriormente otro u otros cuadros, muchas veces acabados pero de transitoria existencia. Cano solo comienza a pintar cuando tiene una idea muy clara de lo que quiere transmitir. Con esa idea busca el soporte adecuado, papel, lienzo..., en este caso solo lienzos, y decide si utilizar uno en blanco o repintar sobre alguno anterior que paradójicamente se adapte a su proyecto. La condición es que siempre respetará partes o elementos anteriores y por eso veremos cuadros firmados y fechados dos e incluso más veces. En aquellos en que la presencia de testigos anteriores sea muy evidente y localizable lo indicaré, aunque esos cuadros, lógicamente, solo se puedan buscar en la memoria y en algunos catálogos. En 1997 fue *La Voie Lactée* y de ahí vienen los gansos que jugaron a la oca recorriendo un tablero de herejías cristianas y ahora exclaman frases de una carta que escribe Rimbaud convaleciente y aburrido en una casa de campo.





Aporías maristas, 1992- 2005, acrílico sobre tela, 150 x 180 cm

Ciencias naturales. Columna que nos guía.

Una columna vertebral de dinosaurio de siniestro pasillo de colegio reposa sobre una contundente geometría imposible. *Columna que nos guía* corresponde al nombre de la revista colegial de los maristas, donde Cano estudió el bachiller. Fue medio díptico del cuadro dedicado al dios Apolo en su *Mon Parnasse* particular y con tanta columna nos remite a un mundo de dobles sentidos y dobles morales.



Lo sublime, 1985-2005, acrílico sobre tela, 150 x 195 cm

Este mármol sepulcral / adormece mi vigor, / y sentir creo en redor / un ser sobrenatural. Versos de José Zorrilla en *Don Juan Tenorio*.

Das Erhabene (Lo Sublime). Kant.

Un tema recurrente en el pensamiento, en la pintura de Cano es la decadencia de los grandes conceptos, su trivialización y su asimilación a los procesos de consumo. Esa cabeza de esfinge encuadrada en una retícula de lujosos anillos donde aparece el término *Das Erhabene*, acuñado por Immanuel Kant a finales del s. XVIII, se contrapone al propio Kant que recita unos versos de *Don Juan Tenorio* escrito escasamente medio siglo después.



Ars longa, 1983-2005, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm

Ars longa vita brevis (El arte es largo, la vida breve). Hipócrates.
(*excepto el arte efímero y otros*).

Un risueño esqueleto, que es el de Tintoretto, sostiene una Magdalena Penitente pintada por él. El cuadro está en la pinacoteca Capitolina de Roma y Cano lo utilizó para una pintura que expuso en la Sala Luzán de Zaragoza en 1984. Mariano Anós en el texto que escribió para el catálogo de aquella muestra, donde se refiere a la pintura de Cano como *borrador de banderas y aviso de naufragos* decía: “Aguántense más bien sin remedio estos grises de feroces ternuras, esta memoria ardiente de todo lo borrado, esta pintura en puros (suculentos) huesos, o sombra de pintura, que acecha. Y apechúguese así, como mejor se pueda, con los fulgores de un color que llamaré crítico”. De aquella pintura de la Luzán solo queda el cuadro de Tintoretto, retocado y con más color, compartiendo espacio con el conocido aforismo de Hipócrates: *Ars longa vita brevis*. El paréntesis (*excepto el arte efímero y otros*) es de Cano. Bueno, todo el cuadro es de Cano.

Genius loci, 1997-2005, acrílico sobre tela, 146 x 228 cm (díptico)

Genius loci (El genio del lugar, el espíritu del lugar).

In situ (En el mismo lugar).

La parte izquierda del díptico correspondió a *Simón del desierto* de 1997 que ha ennoblecido la austera columna del estilita con un lujoso capitel corintio y que con toda seguridad ha perdido el *genius loci* que tanto preocupa a los arquitectos cuando hacen restauraciones. Este intangible concepto pone muy nervioso a José Luis Cano y prefiere tener los pies en el suelo: *In situ*, en la parte derecha del díptico.

El comentario de Cano a *Simón del desierto* en el catálogo rezaba así: “La pureza absoluta es improbable o imperdurable. Ahí tenemos, por ejemplo, el caso de Malévich, el auténtico héroe de la Vanguardia para algunos. Tras pintar su Cuadro blanco sobre fondo blanco volvió a caer en el autorretrato. Años más tarde, Gilbert & George se limitaron a posar. Si seguimos descendiendo por la columna de la Historia, podemos encontrar un estilita vestido de payaso a la entrada del “Tubo”, en plena Plaza de España”.



Kindergarten, 2001-2005, acrílico sobre tela, 89 x 116 cm

Kindergarten (Jardín de infancia).

¿Qué fue de tanto galán, que fue de tanta invención como truxeron? estaba en la exposición *Tarot Cano*, que tuvo lugar en el Museo Camón Aznar de Zaragoza donde un caballero, portador de una elegante trusa, blandía su espada. Con la misma trémula agitación del sable Cano pinta unos garabatos de muchos colores intentando ser tan “natural” como los niños. Casualmente, en toda esta exposición, las dos pinturas donde la gama cromática es más amplia y expansiva son este jardín de infancia y el homenaje a I. Hamilton Finlay



Ekphrasis, 2001-2006, acrílico sobre tela, 114 x 162 cm

Ekphrasis (Arte de pintar con palabras).

Texto en francés ilegible.

Sobre *¿Sigo?*, de *Tarot Cano*, pinta la conocida frase del artista nabi Maurice Denis, ocupando, prácticamente, la totalidad de la tela y en un profundo color encarnado: *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* (Recordar que un cuadro, antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores ordenados de determinada manera). Posteriormente tapa todo el cuadro, salvo un irregular perímetro, con una vigorosa mancha de amarillos medios con matices verdosos, donde deja a la vista parte del texto que se convierte en ilegible. Con los mismos colores, previamente ha escrito la palabra *Ekphrasis* perpendicular a nuestra mirada en la parte inferior del lateral derecho sobre un rectángulo del mismo color que el texto de Denis. En la diagonal opuesta respiran unos óvalos en la misma gama de amarillos, ocre y rojos y, junto a ellos, unos grafismos que... ¿Sigo?.



El pozo de San Lázaro, 1984-2004, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm

Sin texto.

El pozo de San Lázaro forma parte de una serie de cuadros donde Cano decide tratar el tema de los ríos. Su imaginario sentimental. Partía de la idea de que fueran cuadros silenciosos, el silencio propio de la inmersión, el silencio sordo del buceador. Como en éste, en definitiva, no quería que tuvieran texto. Pero no en todos lo consiguió. La cueva en la que una penitente redime su pena, que no llegó a estar presente en la exposición de la Sala Luzán de 1984, la convierte en un oscuro y profundo pozo de leyendas que absorbe autobuses y suicidas.



La playa de los ángeles, 2004, acrílico sobre tela, 114 x 146 cm

D'après Marín Bagüés (Después, según, al modo de Marín Bagüés).

El cuadro *El río Ebro* de Francisco Marín Bagüés está en el Museo de Zaragoza y en la cabeza de todos los pintores que acometen la idea de tratar el río a su paso por Zaragoza. La Playa de los Ángeles, también conocida como la Playa de la Química, la pinta Cano del natural en una achicharrante tarde de agosto haciendo una versión actualizada y real de la obra del maestro. Al fondo el obelisco de la plaza de Europa y el muro de Ranillas.



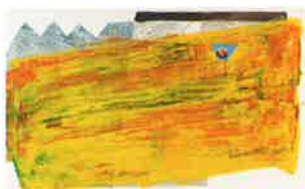


Huck Finn, 2004, acrílico sobre tela, 97 x 130 cm

-Hello, Jim, have i been asleep? (-Hola, Jim, ¿me he dormido?)

-Goodness gracious, is dat you, Huck? (-¡Santo Dios!, ¿eres tu, Huck?). Mark Twain.

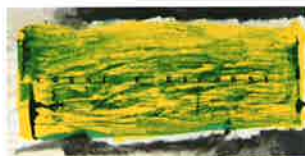
El azar, o una mirada interesada, quiso que en medio de la niebla se pueda vislumbrar una balsa en la que están Huck y Jim, los protagonistas de Huckleberry Finn de Mark Twain. Este somnoliento diálogo blanco y negro divide en dos partes el cuadro, separadas por un horizonte artificial. Dos zonas difíciles de conciliar: la vegetal, densa y espesa, donde los verdes se agrisan y se hacen pasados y la brumosa y liviana, donde suceden las cosas y se produce el reencuentro camino de... Ohio.



Río sin retorno, 1997-2004, acrílico sobre tela, 89 x 146 cm

Sin texto.

De PELÍCULA a película. *Un perro andaluz* en 1997 pasa a ser *Río sin retorno* de 2004. Del insulso western a Cano le interesa el título, los rápidos del río, la velocidad, los soberbios paisajes y Marilyn Monroe que aparece warholianamente pintada, realmente muy pintada, sobre un contenedor de palomitas. La mano que aparece al acecho, junto a las montañas, podría ser de Robert Mitchum intentando mantener la barcaza a flote, de un indio peligroso o de un buscador de oro, pero no, casualmente es la de Luis Buñuel. El río es especialmente amarillo.



Corsi e ricorsi, 2004, acrílico sobre tela, 50 x 100 cm

Corsi e ricorsi (Cursos y recursos).

Cano es un pintor que domina el oficio, tiene buena mano y maneja con soltura todos los recursos plásticos; es de esos pintores de los que se suele decir que tienen facilidad. Claro que solo él sabe el trabajo que le ha costado conseguir ese desenfadado visual. Pero su cabeza bulle y no da una pincelada hasta que le envía la orden. Luego la mano fluye como el agua o, quizás, como una sangría de acero.



La casada infiel, 1980-2004, acrílico sobre tela, 89 x 116 cm

E io che me la portai al fiume... (Y yo que me la llevé al río...). F. García Lorca.

Cano siempre ha seguido a rajatabla la sentencia de Paul Klee: "Libre, pero rigurosamente contenido" que dio título a una de sus primeras exposiciones en 1976 y por eso, después de un austero periodo de pintar la superficie que le llevó a la pregunta de *¿ahora qué?*, decidió recomenzar con los temas clásicos de la pintura: El bodegón, la figura y el paisaje. Los temas eran clásicos, los resultados corrosivos. Y los desarrolla por escrupuloso orden a lo largo de casi una década (1979-1988).

Este cuadro fue un bodegón, *Tablero de dibujo* en la exposición *Pintura forana*, en 1982, en la galería Sen de Madrid. Muchos años después, estando en Roma, leyó a Lorca en italiano y le produjo una risueña extrañeza. Luego, más como divertimento que como pentimento, puso el Tevere sobre el tablero.

Ofelia en Sevilla, 2001-04, acrílico sobre tela, 89 x 116 cm

Casa. Ventana. Niña. Sevilla. AY AY AY AY.

Carmen Rodríguez, la madre de José Luis Cano, tiene un cuadro anónimo del XIX en el que se observa, en primer plano, a dos sevillanas asomadas a la ventana y al fondo la Torre del Oro (otra vez el oro). Esa presencia siempre ha mantenido fresca en su memoria una tonadilla que de niño le producía una gran inquietud: “¡Ay, ay, ay, ay!, como se la lleva el río / ¡ay, ay, ay, ay!, niña de mi corazón / En Sevilla hay una casa / y en la casa una ventana / y en la ventana una niña / asomadita al balcón”. Esta pintura se titulaba *¿Esto que requiere?*, en *Tárot Cano* y Cupido lanzaba flechas sobre un cadáver.



El grito de Heráclito, 2001-2004, acrílico sobre tela, 130 x 162 cm

¡Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río!. Heráclito.

Se apropia de *El grito* de Edvard Munch y lo convierte en *El grito de Heráclito*. Cuando en *Tárot Cano* fue *Quo vadis?* (¿a dónde vas?) Ildelfonso-Manuel Gil en un párrafo del texto que le escribió para el catálogo nos decía: “Escritor, pintor, racionalista y visionario, José Luis Cano lanza al aire y las recoge en su vuelo mejor las pelotas de la meditación reflexiva y de la libérrima intuición, las del sorprendente inimaginable hallazgo, las pelotas del arte puro y de la divertida profanación. Malabarista del verbo y del pincel o la pluma, captor de gritos y de silencios, aúpa lo cotidiano a extraordinario, desinfla los globos grotescos del embaucador grandilocuente y con la sonrisa de su bondad hace carátulas de los boquiabiertos, regalándoles una compasión que ellos no merecen pero él no quiere dejarlos sin ella”.



La Lonja vista desde el Ebro, 2005, acrílico sobre tela, 97 x 130 cm

Sin texto.

La Lonja vista desde el Ebro y, ahora, desde dentro.



Diálogos: Leonardo y Shaw, 2006, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm

La pittura è cosa mentale (La pintura es cosa mental). Leonardo Da Vinci.

All intellectual work is humorous (Todo trabajo intelectual es humorístico). Bernard Shaw.

Una buena carta, un as de bastos, sobre una cruz verde. Al fondo, en la parte de Leonardo, una de sus coronas celebratorias la copia Cano y la esconde. Leonardo se mira en el espejo del lienzo y dice su famosa y acertada sentencia. José Luis Cano, que está al lado de Leonardo, no se refleja, aunque bien podría ser el basto y pinta la frase de Bernard Shaw con la que está tan de acuerdo que, incluso, además de certificarla diariamente con su pintura, la utilizó para abrir su tesis doctoral.





Diálogos: Aristóteles y Pascal, 1985-2004, acrílico sobre tela, 114 x 292 cm (díptico)

Similia similibus curantur (Lo similar se cura con lo similar). Aristóteles.

La nature est corruptible par la nature même, mais il existe un remède: l'écriture (La naturaleza es corrompible por la misma naturaleza, pero existe un remedio: la escritura). Blaise Pascal.

Los diálogos, esta serie de obras de Cano de la que sale el título y el argumento que hilvana la exposición, surgen como consecuencia del discurrir de un caminante solitario. Tanto la pintura como el pensamiento parece cosa del pasado, únicamente del pasado para muchos. La depreciación ignorante de las ideas de los grandes pensadores ha acabado con ellos y, como mucho, los ha convertido en fabricantes de lemas publicitarios. Cano decide pintar el pensamiento, con pintura y con palabras, y comienza a recopilar aquellas cosas e ideas que le han servido a lo largo de sus años. El constatar lo vivido, que no hay bloques monolíticos, que todo se mueve en la contradicción, en la pintura y en la vida, le lleva a establecer estas paradojas continuas. *Un diálogo de sordos*. Este díptico primero fueron dos cuadros que se llamaron *Horario de fugas I y II* y posteriormente, ya como díptico, pasó a ser *Carrera contra el avispero*.



Diálogos: Lao Tsé y Machado, 2001-2005, acrílico sobre tela, 89 x 232 cm (díptico)

Caminante, son las huellas el camino, nada más. Antonio Machado.

Shan xing, wu zhe ji (El buen caminante no deja huellas). Lao Tsé.

Báculos, coronas, olopeles, serpientes, dragones....¿Quién dijo miedo? en 2001. De todo hay en el camino occidental.

Diálogos: Cézanne y Koons, 2000-2005, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm

Il faut faire le musée devant la nature (Es preciso hacer el museo delante de la naturaleza). Paul Cézanne.

And viceversa (Y viceversa). El perro de Koons.



Cano recibió una invitación para participar en una exposición en el sur de Francia, en Nîmes concretamente, sobre tema taurino. Debía de pintar dos cuadros de buen formato. Los pintó desde la ironía pero una vez acabados, ironías de la vida, la exposición se suspendió. Mas adelante los repintó mucho, pero se podría interpretar que dejó al torero como metáfora del museo y esas teorías de que semejante contenedor es el panteón del arte a juzgar por el esmero con que entra a matar. Cézanne no lo consiguió, está en los museos más protegido que nunca incluso por perros guardianes camuflados de vegetal.

Diálogos: Hegel y Wilde, 2000-2005, acrílico sobre tela, 130 x 195 cm

Kunt ist tot (El arte ha muerto). F. Hegel.

Nature imitates art (La naturaleza imita al arte). O. Wilde.



El segundo cuadro taurino. Si seguimos con la metáfora aquí, siguiendo las indicaciones de Hegel, el museo salta por los aires, pero con todo el arte dentro, incluido el perro policía. Pero Wilde le da la vuelta y con su capacidad para afirmar que el mejor crepúsculo es peor que una acuarela de Turner convierte al toro en artista. De todas las maneras, el mismo Hegel dejó claro que el sentido último del arte es su capacidad para conciliar términos contrapuestos. Hegel y Wilde ven los toros desde la barrera.

Diálogos: Descartes y Rimbaud, 1992-2005, acrílico sobre tela, 150 x 180 cm

Cogito ergo sum (Pienso, luego existo). René Descartes.

Je suis un autre (Yo soy otro). Arthur Rimbaud.

Rimbaud observa discretamente desde una esquina el frenético cuadro donde flota un Descartes de rótulo digital y en su dualidad recuerda cuando asignaba colores a las letras en el *Soneto de las vocales*. En realidad está propinando una patada al pensamiento de Descartes. Sin inmutarse.



Diálogos: Faemino y Cansado, 2005, acrílico sobre tela, 114 x 146 cm

-¿El arte calma tanto como la naturaleza?.

-¡Qué va, qué va, qué va, yo leo a Kierkegaard! (Faemino y Cansado).

En desacuerdo con las palabras, pintado por Cano en 1984, es un agrisado retrato frontal de Buster Keaton, de tres cuartos, tras el cual aparece, ocupando todo el fondo, una pantalla de cine completamente blanca, salvo en una esquina en la que vemos un ojo de atenta mirada. El cine mudo y la mirada de admiración de Cano. De ese cuadro, que sobrevive en silencio en una colección particular, pasamos a este bullicioso diálogo del absurdo que, en el colmo del delirio, iba camino de ser *Moisés salvado de las aguas*. Pero, como el canasto de papiro se ha debido de quedar atascado en la presa de Asuán, la hija del faraón y sus sirvientas se entretienen declamando, a la luz de mil lunas, los fragmentos más adecuados del video que les pone en clase su profesor de español: *Vidas empapadas. Espectáculo multimedia. Zaragoza 2008.*



Diálogos: Duchamp y Beuys, 1997-2005, acrílico sobre tela, 97 x 260 cm (díptico)

Grand verre seulement (Únicamente gran vidrio).

Das schweigen von marcel duchamp wird überbewertet (El silencio de Marcel Duchamp ha sido sobrevalorado). Joseph Beuys.

A estas alturas conviene recordar, para evitar despistes, que Cano habla y pinta de lo que le interesa, de lo que respeta aunque desconfíe o disienta; lo demás, le da igual. Entre estos dos gurús del arte del siglo XX mantiene a Frida Kahlo, que procede de cuando el cuadro en su primera etapa se titulaba *Cet obscur objet du désir* (Ese oscuro objeto del deseo, de 1997). Kahlo aparece en el lecho de muerte con la bandera del partido comunista de México. *Enseña tus heridas*, decía Beuys. En 1955, al año de fallecer la pintora, Duchamp se nacionalizó estadounidense y Beuys acababa de terminar sus estudios de arte.



Diálogos: Tradición y modernidad, 2006, acrílico sobre tela, 200 x 300 cm

Hortus conclusus (Jardín cerrado).

Opera aperta (Obra abierta). Umberto Eco.

El gran laberinto hexagonal tiene un mango que lo convierte en objeto portátil y parece que podemos colocar ese lugar de intimidad y pensamiento donde queramos. Moverlo como una lupa que nos ayuda a descubrir los misterios más escondidos. Pero claro, al lado, tenemos una manguera de incendios que ha cambiado su habitual leyenda de *Abrir para usar* por la de *Obra abierta*, lo cual nos puede estar diciendo que el pensamiento es inflamable o, simplemente, que el *Hortus conclusus* es una parrilla de barbacoa. En cualquier caso lo que sí es inflamable es la pintura.





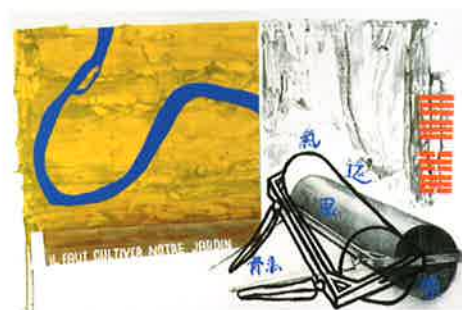
Diálogos: Heráclito y Balzac, 2006, acrílico sobre tela, 200 x 300 cm

Physys khryptesthai philéi (La naturaleza gusta de ocultarse). Heráclito.

Frenhofer. Personaje de Balzac.

Igual que la naturaleza gusta de ocultarse Cano se recogió en Añón de Moncayo y aceptó agradecido la invitación del pintor Javier de Pedro y la gentileza del Ayuntamiento local para poder trabajar a luz del Moncayo. Así pues este cuadro y dos más del mismo tamaño, que están presentes en la exposición, fueron pintados en el magnífico estudio de su entrañable amigo.

Balzac escribe *La obra maestra desconocida*, un relato sobre el arte con pintores como protagonistas. *Frenhofer*, uno de ellos y principal personaje junto a su cuadro inacabado, podría entenderse como un antecedente de un atormentado pintor abstracto. Cano pinta su nombre sobre un pasatiempo al estilo de aquellos del TBO: *En este paisaje se han perdido cinco cabras. ¿Sabes donde están?*. El resto de la selva enmarañada se la deja a Heráclito.



Diálogo oriente-occidente, 2007, acrílico sobre tela, 200 x 300 cm

Il faut cultiver notre jardin (Es preciso cultivar nuestro jardín). Voltaire.

Gi (espíritu). *Yun* (resonancia). *Yi* (soltura).

Si (idea). *Gufa* (estructura).

Ideogramas, en este *Diálogo oriente-occidente*, que hablan de los principios fundamentales de la pintura china tradicional, navegan por un Ebro irreal de azules profundos y comparten protagonismo con la mariana columna. Lo duro y lo blando. La piedra y el agua...

Sin embargo, poco después de escribir este texto, Cano retocó el cuadro y todo se quedó en su sitio: los ideogramas, el final de *Cándido* de Voltaire, el río, los hexagramas del *I Ching*... Pero la columna está diferente, completamente diferente, parece otra cosa.

Diálogo norte-sur, 2001-2006, acrílico sobre tela, 114 x 324 cm (díptico)

Lichtung (Claros del bosque, iluminación, claros del ser).

Oasis.

¿Qué quiere que le diga? y *¿Será verdad tanta belleza?* de *Tarot Cano* han pasado a ser *Diálogo norte-sur*. *Lichtung* y *oasis*.

Lichtung: Paraje sin árboles en el interior de un bosque y *Oasis*: Sitio con vegetación que se encuentra aislado en el desierto. Pero Cano sabe que *Lichtung* es, también, un termino importante en el pensamiento heideggeriano y lo utiliza para darle otra vuelta de tuerca a su paradoja. Nos está hablando en realidad de cómo crece nuestro oasis de confort conforme aumentan las talas masivas. Que cada nuevo claro en los bosques sureños se transforma en palmeras de divisas en los países del primer mundo. Nos está hablando de un perverso monólogo.



Diálogos: Chamfort y Wittgenstein, 2001-2006, acrílico sobre tela, 114 x 162 cm

Les hannetons ne savent pas l'histoire naturel (Los moscardones no saben historia natural). Nicolás de Chamfort.

Es ist immer vom gnaden der natur wenn man etwas wieh (Todo lo que sabemos es gracias a la naturaleza). Ludwig Wittgenstein.

A veces Cano es como un troglodita yendo de cacería. Estamos delante de una reivindicación de la pintura como instinto básico. Como impulso primitivo. Fue *¿Me equivoco?* en *Tarot Cano*; de ese cuadro pervive la mano y la estaca. La estaca como pincel ahora lleno de verdes y la mano, repintada y rodeada de puñetas, con un color que reclama atención. Entonces, Antón Castro, hablando de este "buscador de tormentas", escribía en el catálogo: "Cano pinta por necesidad íntima, por pulsión invencible, porque la sangre le anima a hacerlo a diario".



Diálogos: Heráclito y Herman Melville, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Panta rhei (Todo fluye). Heráclito.

I would prefer not to (Preferiría no hacerlo). Melville.

Frente al filósofo griego que defendía que todo cambia y está en constante transformación, el inmovilismo de *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville, dos milenios después. Afortunadamente no es por la actitud del protagonista por lo que muchos lo consideran uno de los primeros cuentos modernos y un antecedente de Kafka.



Diálogo de mudos, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Le silence du champ est symétrique au silence de Duchamp: Trouver son axe de symétrie (El silencio del campo es simétrico al silencio de Duchamp: Hallar su eje de simetría).

Esta serie de pinturas en formato cuadrado las plantea tomando como referencia los emblemas de los siglos XVI y XVII. Un dibujo y un texto, generalmente debajo, que los complementa. En consecuencia, el formato cuadrado tiene esa justificación de neutralidad. Pero Cano respeta las ideas y, sin embargo, las normas tiende a saltárselas. Ese seseante susurro del texto enmarca un dibujo del oído interno humano flotando en unos azules absolutamente líquidos. Encontrar el eje de simetría va a ser difícil. Tenemos más posibilidades, con tanto fluido, de perder el sentido del equilibrio y caer al suelo antes de llegar a entender el texto.



Diálogos de infancia y juventud, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 200 cm (díptico)

Artiste scout (Artista scout).

Plain air (Aire libre).

Artiste est celui qui se résiste de toutes ses forces a la pulsion fondamentale de ne pas laisser de traces (Artista es aquel que se resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas). Henri Michaux.

Cano es artista y fue scout. Concretamente Niño Explorador. Y eso le marcó, no sabemos muy bien si más o menos que su educación en los maristas, pero le marcó. Y por eso, o no, siempre ha sido un pintor silencioso, de violenta y sutil pintura pero de discreta y sosegada presencia, procurando tapar las huellas de sus cuadros con más pintura. La ampolla que aparece en el territorio scout con el rótulo *Plain air* nos remite a aquellas frágiles huellas que Duchamp definió como lo *infraleve* y también nos recuerdan esas otras ampollas que se utilizaban para apagar los fuegos a mediados del siglo pasado.



Paisaje borrado del natural, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Paisaje borrado del natural.

“Si la pintura ha muerto, ¿qué hago yo con el cuadro que tengo empezado?”. Podría pensarse que lo que había en esta tela lo borró al poco de hacerse esta pregunta. Pero no. Aquí están presentes los montes de Cuarte que ve por la ventana. Lo que sucede es que, como le dijo su nieta Constanza, *esos montes son imposibles* y Cano apostilló, *es muy trabajoso borrar*, y volvió a repetir el texto, una vez más, porque le había salido mal. Nunca pensó el juego que le iban a dar las plantillas para rotular que compró a principios de los setenta del siglo pasado.





Contra natura, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Contra natura.

Esto no es lo que parece.

“Las manzanas no son peras y una manzana y una pera no son dos manzanas, son dos peras”. Ana Botella supera a René Magritte por goleada. Cano intenta deshacer el entuerto y aparentemente pinta dos peras, perdón dos manzanas pero, no hay dos, aunque lo pueda parecer. Es la misma manzana pintada desde dos puntos de vista.



Poesía, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Ars cum natura ad salutem conspirans (El arte colaborando con la naturaleza en pro de la salud).

Poesía.

El lema farmacéutico se mantiene pero los elementos del emblema se transforman. La heráldica prudencia de la serpiente se integra en la *poesía*, que es riesgo, impulso y sentimiento y se acompaña de una copa de baraja que en su interior conserva el mundo del juego y el azar. Una bandera celebra la llegada a meta. No se sabe si ganó la química o la poesía. Posiblemente el primer puesto fue para la alquimia.



Esto no es una estrategia, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Esto no es una estrategia. Esto no es una propuesta. Esto no es una reflexión. Esto no es un discurso.

Podemos pensar en las manzanas de *Contra natura* de Cano, en René Magritte y *Esto no es una pipa* y *Las vacaciones de Hegel*, donde un vaso de agua se posa sobre un paraguas, en el apropiacionismo, en el misterio, en las dobles lecturas y las infinitas miradas, en *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, en el humor, en la ambigüedad y las contradicciones, en el fracaso del ejercicio intelectual, en la mentira que se convierte en verdad en la obra de arte. En todo esto y mucho más. Total, aquí, en este cuadro, solo hay una pipa de calabaza. Una pipa de calabaza.



Aporía, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Aporía.

The jungle book (El libro de la selva). Rudyard Kipling.

Aporía es un enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional. *The jungle book* es un libro de cuentos, una colección de fábulas morales, el libro de cabecera de los boy scouts. El cuadro de Cano es un arrebatado de brochas y espátulas que como machetes intentan abrir camino en la jungla.

Le peintre de la vie moderne, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Le peintre de la vie moderne (El pintor de la vida moderna). Baudelaire.

En plein air (Al aire libre).

El libro donde Baudelaire plantea la modernidad en el arte por primera vez se encuentra en la misma selva urbanizada, *en plein air*, donde los ejecutivos, y otros variopintos personajes, juegan a la guerra con balas de colores primarios bajo la atenta mirada de los psicólogos de empresa. Su agresividad e instinto de supervivencia los capacita para ser pintores de la vida moderna. Prodigiosos y de categoría.



Trampantojo, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

La beauté sera convulsive ou ne sera pas. (La belleza será compulsiva o no será). André Breton.

Trampantojo.

De la misma manera que podemos sentirnos observados por unos *putti* inexistentes asomados a un balcón pintado al fresco o podemos arriesgar, gustosamente, nuestras cervicales mirando una cúpula falsa de Andrea Pozzo, podemos organizar nuestras prioridades y dedicar, en primer lugar, el tiempo y el dinero a encargarnos de la restauración de nuestro imperfecto y ajado rostro a un buen cirujano plástico. Nos convertimos en trampantojo andante y a ver qué dice Breton.



Xi yan zi ran, 2006, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Xi yan zi ran (Hablar poco es lo natural). Lao Tsé.

“La ventaja que tienen los objetos sobre las palabras es precisamente su silencio. Su poder seductor proviene de esta cualidad. La mera presencia del urinario (se refiere a *Fontaine*, 1917, de Marcel Duchamp) en una exposición supone una crítica radical a todos los conceptos sobre arte que existían hasta entonces. Pero, al mismo tiempo, esa presencia muda, esa impasibilidad del objeto, su absoluta falta de argumentación, nos seduce hasta tal punto que el urinario acaba convirtiéndose en un mito de la modernidad”, escribe Cano, parafraseando a Baudrillard.



El perro de Goya, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Art & Nature (Arte y Naturaleza).

Wirtschaftswerte (Valores económicos).

Un rostro de un hombre de rasgos antiguos sobresale del horizonte de tendencia alcista y observa en el cielo el arte, la naturaleza y los valores económicos (*Wirtschaftswerte* es el título de una obra de Beuys). *El perro semihundido* de Goya no sabemos lo que está mirando.

El perro de Goya nos acerca a las tres importantes emes del mundo del arte: Medios, Museos y Mercado. *El perro de Goya* de Cano, no tanto.





Fausto, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

In principio erat verbum (Al principio fue el verbo). La Biblia.

Grau teurer freund, ist alle theorie, und grün des lebens goldner baum (Gris, querido amigo, es toda la teoría, y verde el dorado árbol de la vida). Mefistóteles de Arrigo Boito.

Un árbol. Un sobre cerrado.



Gramática parda, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Gramática parda.

An der schönen blauen Donau (En el bello Danubio azul).

El bello Danubio azul nace en la alemana Selva Negra y desemboca en el mar Negro, en Rumania. Y Cano lo pinta de color negro sobre una tela de camuflaje. Para la *gramática parda*, esa habilidad que tienen ciertas personas para manejarse y salir airosos de situaciones comprometidas, utiliza un azul celeste. En el simulacro se finge tener lo que no se tiene y, al contrario, en el disimulo se finge no tener lo que se tiene. En este cuadro navegan de la mano.

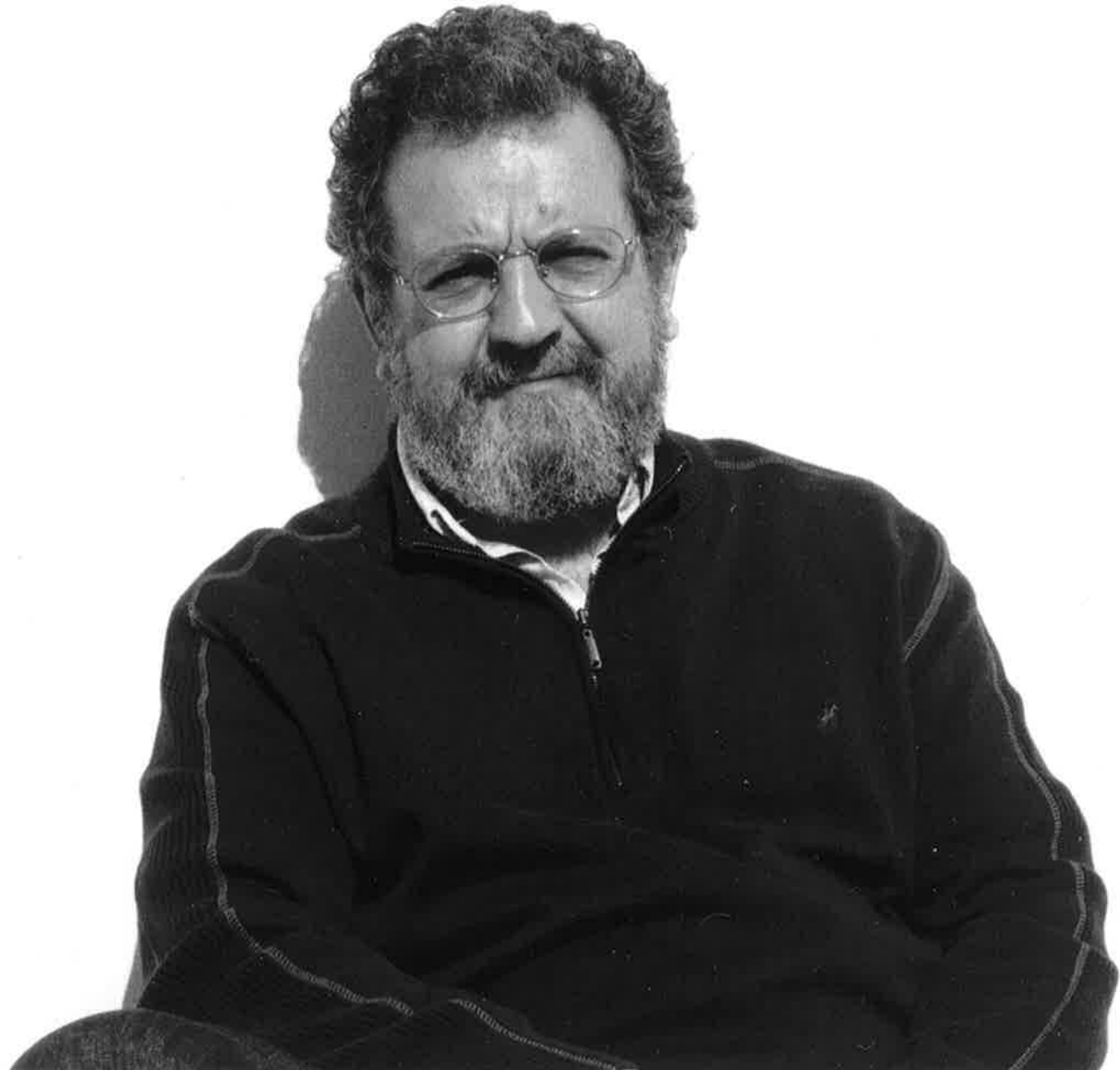


Homenaje zaragozano a Aldo Manuzio, 2007, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm

Festina lente. (Apresúrate despacio). Lema de Aldo Manuzio.

Al tipógrafo Aldo Manuzio le debemos el concepto del diseño de los libros tal y como ahora lo conocemos. Su emblema era un ancla y un delfín entrelazados. En este homenaje zaragozano que le dedica Cano cambia el ancla por la columna y el delfín por palomas. La columna se parece más a una chimenea y las palomas son tan volátiles como el humo.

Currículo y Bibliografía



CURRÍCULO

José Luis Cano Rodríguez nace en Zaragoza el 15 de abril de 1948.

Inicia su formación artística junto a su padre, el acuarelista José Luis Cano Peñarroya, en el estudio de Jesús Rabadán y en la Escuela de Artes con Dolores Franco.

Licenciado por la Facultad de Bellas Artes San Jorge de Barcelona, en 1971 entra como profesor de dibujo en la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza y permanece hasta el año 1989 en el que solicita una excedencia voluntaria.

Ha formado parte de los grupos: Azuda 40, Colectivo Plástico de Zaragoza (CPZ) y 3Canos. Paralelamente a su actividad pictórica ha desarrollado una amplia y reconocida carrera en los ámbitos del humor gráfico, la ilustración y diversos campos del diseño e, igualmente, ha ejercido una amplia actividad como docente, impartiendo abundantes cursos, talleres y conferencias.

En el año 2000 le fue concedida la *Medalla de Oro Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal* de la Diputación Provincial de Zaragoza, en reconocimiento a toda su trayectoria profesional.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1970 Sala Bayeu, Zaragoza
- 1972 *Expone Cano*, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza
- 1973 *Cano*, Galería Blanes, Palma de Mallorca
Abierta entrada de moscas, Sala Libros, Zaragoza
- 1974 Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza
Pinturas, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza
Cano, Centro de Iniciativas Turísticas, Caspe (Zaragoza)
- 1976 *Libre, pero rigurosamente contenido*, Sala Víctor Bailo, Zaragoza
- 1977 *De la relación del paisaje y la pintura*, Sala Genaro Poza, Huesca
Palacio de Congresos, Jaca (Huesca)
- 1979 Galería La Bóveda, Borja (Zaragoza)
- 1980 *Objeto*, Sala Libros, Zaragoza
Sala Muriel, Zaragoza
- 1981 *Pinturas*, Galería 491, Barcelona
- 1984 Sala Luzán, Zaragoza
- 1985 Sala de la CAZAR, Valencia
50 bocetos para "La Eneida", Sala Libros, Zaragoza
Centro de Estudios Turiasonenses, Tarazona (Zaragoza)
- 1988 Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza
- 1990 Sala Zurita, Zaragoza
- 1991 Taller de Arte G, Madrid
- 1993 *Mon Parnasse*, Torreón Fortea, Zaragoza. Sala Libros, Zaragoza
- 1996 *Cano*, Renta-4, Zaragoza
- 1997 *Después de Goya, Buñuel. Una mirada subjetiva*. Escuela de Artes, Zaragoza
- 1999 *Chamán*, Escuela de Artes, Zaragoza
Casa de la Mujer, Zaragoza
- 2001 *Tarot Cano*, Museo Camón Aznar, Zaragoza
Museo de grabados de Goya, Fuendetodos (Zaragoza)
- 2002 Museo del Dibujo, Larrés (Huesca)
- 2004 Torre de doña Blanca, Albarracín (Teruel) e itinerante por Aragón
- 2005 Museo de grabados de Goya, Fuendetodos (Zaragoza)
- 2006 Centro Buñuel de Calanda (Teruel)
Teatro Calderón, Seminci de Valladolid
Galería Campos, Zaragoza
- 2007 *Diálogo de sordos*, La Lonja, Zaragoza

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 1968 *II Certamen de Pintura Universitaria*, Zaragoza
- 1969 *Premio Ciudad de Zaragoza*, Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza
Certamen Juvenil Provincial, Zaragoza
- 1970 *Certamen Juvenil Nacional*, Pamplona
- 1971 *V Bienal de Arte "Premio Zaragoza"* Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza
II Premio San Jorge, Diputación Provincial, Zaragoza
- 1972 *I Bienal de Marbella*, Marbella (Málaga)
II Bienal Félix Adelantado, Zaragoza
- 1973 *Arte Realitat*, Colegio de Arquitectos, Barcelona
I Muestra de pintura aragonesa actual, Colegio Mayor Cerbuna, Zaragoza
- 1974 *V Premio San Jorge*, Diputación Provincial de Zaragoza
Galería Arts, Valencia
Arte Realidad, Galería Península, Madrid
Exposición aniversario, La Taguara, Zaragoza
Enciso, Cano y Gregoria, Escuela de Artes, Zaragoza
Homenaje a Joan Miró, Galería Atenas, Zaragoza
Tropos, Galería Atenas, Zaragoza
- 1975 *VI Premio San Jorge*, Diputación Provincial de Zaragoza
I Muestra de Arte Actual, Ayuntamiento de Alcañiz (Teruel)
- 1976 *Homenaje a Rafael Alberti*, Barcelona
I Feria de Arte, La Lonja, Zaragoza
Galería René Metras, Barcelona
- 1977 Galería Ovidio, Madrid
Imágenes actuales del arte en la Región, Exposición itinerante por 16 localidades aragonesas
- 1978 *Cinco nombres de la pintura aragonesa*, Sala Luzán, Zaragoza
Galería Pepe Rebollo, Zaragoza
Aproximación a lo que llamamos arte en exposiciones itinerantes, CAZAR
- 1980 *Bocetos para las cúpulas del Pilar*, La Seo, Zaragoza
Pequeño formato, Sala Libros, Zaragoza
- 1981 *Pintores aragoneses de Goya a nuestros días*, Burdeos y Zaragoza
Homenaje a Pablo Serrano, Sala del Ayuntamiento de Alcañiz (Teruel)
Seis tendencias en la pintura aragonesa, Galería Jalón, Zaragoza
Galería Muriel, Zaragoza
Pintura Forana, Galería Sen, Madrid
- 1982 *Pintores aragoneses de hoy*, Casa de España, París
- 1983 *Bellas Artes 83*, Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza
50 Aniversario de la Escuela de Artes de Murcia, Murcia
Asociación de artistas plásticos, Museo de Valencia
- 1984 *Bienal de Oviedo*, Oviedo
Figuraciones pictóricas y cerámica, Sala de exposiciones Sant Jordi, Gavá (Barcelona)
Imágenes de Aragón, Centro Cultural de la Villa, Madrid
- 1985 *Siete pintores aragoneses a Miguel Labordeta*. Palacio de Sástago, Zaragoza
I Salón de Otoño, La Lonja, Zaragoza
De la Lonja a la Senda. Museo de Bellas Artes, Vitoria
- 1986 *Arte en la calle*, Diputación General de Aragón
- 1987 *Pintura aragonesa a la escuela*, Zaragoza y otras ciudades de España y Europa
Homenaje a las víctimas del franquismo, Madrid, Sevilla y San Sebastián
25 aniversario de la Sala Luzán, Zaragoza
Galería Seixanta-cinc, Lérida
- 1988 *Vanguardia aragonesa en la década de los 70*, Escuela de Artes, Zaragoza
- 1989 *50 x 70, Devota profesión*, Asociación de Artistas Plásticos Goya, Zaragoza
Vanguardia aragonesa en la década de los 70, Sala San Prudencio, Vitoria
Pintura actual aragonesa, Sala del Colegio de Aparejadores, Zaragoza

- 1990 *50 x 70, Devota profesión*, Casa de Goya, Burdeos
50 x 70, Devota profesión, Museo de Grabado de Goya, Fuendetodos (Zaragoza)
- 1994 Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza
50 x 70, Devota profesión, Galerie Plzen, Pilsen (Checoslovaquia)
- 1995 Centenario de la Escuela de Artes de Zaragoza
 Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza
El Canal: cauce de ocio, Paraninfo de la Universidad, Zaragoza
90 años de arte en Aragón, Sala Luzán, Zaragoza
- 1996 *Ilustrando a Gerardo Diego*, Madrid
- 1997 *Señas de identidad*, Palacio de Montemuzo, Zaragoza
Tall a l'ull, Galería Luis Moret, Reus (Tarragona)
Arte y Rolde, veinte años de portadas, Palacio de Montemuzo, Zaragoza
- 1999 *El papel todo lo aguanta*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza
A primera vista, Palacio de la Aljafería, Zaragoza
- 2000 *Para ver arte*, Sala Jerónimo Zurita, Zaragoza
Encargos canallas, Escuela de Artes, Zaragoza
Arte contemporáneo aragonés, Centro Cultural Ibercaja, Zaragoza
- 2001 *El humor gráfico en la prensa aragonesa actual*, Museo de Zaragoza
El fragor del paisaje, Palacio de Montemuzo, Zaragoza
- 2002 *Artistas por la Paz*, Centro Cultural Islámico, Madrid. (Itinerante)
Cajal. Las primeras andanzas de un sabio, Museo del dibujo, Larrés (Huesca)
Sin límites, Palacio de Sástago, Zaragoza. (Itinerante)
- 2003 *Sin Límites*, Palacio de Sastago, Zaragoza
- 2004 *Mira qué te cuento*, Matadero de Huesca. (Itinerante)
Erotomía, Antiguos Depósitos del Pignatelli, Zaragoza
- 2005 *Feria del Libro Infantil y Juvenil*, Bolonia (Italia)
Pepe Bofarull y la extraña familia, Sala Ignacio Zuloaga, Fuendetodos (Zaragoza)
- 2007 *50%*, Galería Campos, Zaragoza
apuestaposible.esDA, Escuela Superior de Diseño de Aragón, Zaragoza y Teruel

EXPOSICIONES CON EL GRUPO AZUDA 40

- 1972 *Azuda 40*, Galería Atenas, Zaragoza
- 1973 *Azuda 40*, Palacio Provincial, Zaragoza
Azuda 40, Monzón (Huesca)
Azuda 40, La Lonja, Zaragoza
Azuda 40, La Taguara, Zaragoza
Grupo Azuda 40, Galería Punto, Valencia
Azuda 40, Sala de Cultura, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona
Azuda 40, Sala de Cultura, Sangüesa (Navarra)
Azuda 40, Sala de Cultura, Estella (Navarra)
Azuda 40, Sala de Cultura, Tafalla (Navarra)
- 1974 *Azuda 40*, Diputación Provincial, Zaragoza
- 1983 *Azuda 40. 1973-1983*, La Lonja, Zaragoza
Azuda 40. 1973-1983, Palacio Provincial, Zaragoza
Azuda 40, Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros (Zaragoza)
Azuda 40, Santuario de Guayente, Benasque (Huesca)
- 1985 *Pintura. Azuda 40*, Sala de Ibercaja, Valencia

EXPOSICIONES 3CANOS

- 2000 *3Canos*, O Convent, La Fresneda (Teruel)
- 2001 *3Canos*, Sala Municipal de Sabiñánigo (Huesca)
- 2003 *3Canos*, Palacio de Montemuzo, Zaragoza.

PREMIOS

- 1968 2º premio en el *II Certamen de Pintura Universitaria*, Zaragoza
- 1969 Premio del *Certamen Ciudad de Zaragoza*
 Medalla de Oro en el *Certamen Juvenil Provincial*, Zaragoza

- 1970 Medalla de Oro en el *Certamen Juvenil Nacional*, Pamplona
- 1971 Medalla de Plata en la *V Bienal de Zaragoza*
Diploma en el *II Premio San Jorge*, Zaragoza
- 1974 Medalla de Plata en el *V Premio San Jorge*, Zaragoza
- 1975 Medalla de Bronce en el *VI Premio San Jorge*, Zaragoza
(Deja de participar en concursos de pintura)
- 2002 *Medalla de Oro Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal*
de la Diputación Provincial de Zaragoza,
por toda su trayectoria profesional

MURALES EN ESPACIOS PÚBLICOS

- 1985 *La Eneida*, Friso de 104 metros cuadrados en el Salón principal del Palacio de Argillo, sede del Museo Pablo Gargallo de Zaragoza
- 1990 *El Parnaso*, pintura mural de 45 metros cuadrados en el Torreón de Fortea de Zaragoza
Vánitas, pintura mural de 12 metros cuadrados en el Torreón de Fortea de Zaragoza
¿Por qué revolotear como gallinas pudiendo alzar el vuelo como águilas?, pintura de techo de 40 metros cuadrados e intervención con gallina disecada (en colaboración con Ángel Peropadre) en el Torreón de Fortea de Zaragoza

OBRA EN COLECCIONES

- Ayuntamiento de Zaragoza
- Ayuntamiento de Huesca
- Ayuntamiento de Zuera
- Ayuntamiento de Alagón
- Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros

- Ayuntamiento de Calanda
- Ayuntamiento de Alcañiz
- Cámara de Comercio, Zaragoza
- Centro de Estudios Altoaragoneses, Huesca
- Centro Buñuel de Calanda
- Cortes de Aragón
- Colección CAI, Caja de Ahorros de la Inmaculada
- Colección Ibercaja
- Colección Banco de Sabadell
- Colección Herald de Aragón
- Colección Rolde de Estudios Aragoneses
- Diputación de Zaragoza
- El Periódico de Aragón
- Escuela de Arte de Zaragoza
- Fundación ONCE, Zaragoza
- Justicia de Aragón
- Gobierno de Aragón
- Museo de Zaragoza
- Museo de Grabado de Fuentetodos
- Museo de Dibujo de Larrés
- Universidad de Zaragoza
- Museo de Valpalmas
- Museo de Cantavieja

EDICIONES DE OBRA GRÁFICA

- ZZZZZZ...*, Asamblea de artistas plásticos, 1975
- Borde*, Andalán, 1977
- Tablero*, Galería Sen, 1980

Tetera, Sala Libros, 1980
Sin título, Ediciones Ibón, 1981
Tablero, edición del autor, 1981
La tiza delirante, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984
La ronda de noche, edición del autor, 1985
Homenaje, Ministerio de Educación y Ciencia, 1987
Aljafería, Cortes de Aragón, 1989
Beuys delá vois les beaux us de la bois, Ibercaja, 1993
Rose Sélavy avec de l'argent, Ibercaja, 1993
Poesía en el Campus, Universidad de Zaragoza, 1994
El cubo, Ministerio de Educación y Ciencia, 1995
El Canal cauce de ocio, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995
La complejidad del cero, Federación Española de Profesores de Matemáticas, 2000
Odondebuenia Balearica, Ayuntamiento de Zuera, 2003
El Moncayo desde Torrero, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004
Cervantes Jazz, Borja Jazz, 2007
Cementerio Alemán, Librería Cálamo, 2007
Ranillas, Caja de 18 serigrafías, Ayuntamiento de Zaragoza, 2007
Lanzador de barra, Patronato Municipal de Deportes del Ayuntamiento de Zaragoza, 2007
(Todas las obras han sido realizadas a serigrafía en el taller de Pepe Bofarull, Zaragoza)

LIBROS DE JOSÉ LUIS CANO

Es autor de los libros:

Gente de Letras, Universidad de Zaragoza, 1994
La tira de escritores, Ministerio de Educación, 1995

Paquico Goya, Editorial Xordica, 1996
El gran Conde de Aranda, Editorial Xordica, 1998
Marcial, el travieso, Editorial Xordica, 1999
Buñuel y don Luis, Editorial Xordica, 1999
María Moliner y su diccionario, Editorial Xordica, 2000
La Santa Infancia de Luis Buñuel, Rolde de Estudios Aragoneses, 1999
Gracias y desgracias de Gracián, Editorial Xordica, 2000
Sender y sus criaturas, Editorial Xordica, 2001
Una infancia de cine, Editorial Xordica, 2001
El mago Chomón, Editorial Xordica, 2001
Polvos y Lodos, Editorial Prames, 2001
Don Santiago Ramón y Cajal, Editorial Xordica, 2002
Miguel Servet y el doctor de Villeneuve, Editorial Xordica, 2002
Odón de Buen, el republicano de los mares, Editorial Xordica, 2003
El sabio Avempace, Editorial Xordica, 2003
El genio de Goya, Editorial Xordica, 2004
Fernando el Católico, Editorial Xordica, 2005
El gobernador de la Ínsula Barataria, Editorial Xordica, 2005
El esquizoide carácter aragonés, Rolde de Estudios Aragoneses, 2005
Ejea de los Caballeros. Estampas de su historia, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2005
El Papa Luna, Editorial Xordica, 2006
Zaragoza, Editorial Media Vaca, 2006
Apuntamientos sobre don Félix de Azara, Editorial Xordica, 2006

TEBEOS

Es autor de los tebeos:

Las Cortes de Aragón, guión de Jesús Jiménez, Cortes de Aragón, 1984

El Justicia de Aragón, guión de Guillermo Fatás, Emilio Gastón y José Luis Cano, El Justicia de Aragón, 1998

La gran Función de Luis Buñuel, guión de José Luis Cano, Teatro Arbolé, 1999

Las Cortes de Aragón, infografías de Pablo Cano Lahoz, Cortes de Aragón 2005

LIBROS ILUSTRADOS POR JOSÉ LUIS CANO (selección)

Libros de texto editados por Librería General, 1974-1977

Cuentos infantiles aragoneses, J. Domínguez, Librería General, 1978

Soy aragonés (con José Luis Tomás), Jesús Jiménez, Guara Editorial, 1979

El filo de unos ojos, I. Martínez de Pisón, DGA, 1991

Aragoneses ilustres, ilustrados e iluminados, Antón Castro, DGA, 1993

Retratos imaginarios, Antón Castro, Mira Editorial, 1994

El Sombrero, Pablo Cano, Editorial Xordica, 1995

El Genio del Moncayo, Ricardo Vázquez-Prada, Editorial La Val de Onsera, 1997

Cullita d'otri, Varios poetas, Editorial Xordica, 1998

Fábulas, Miguel Agustín Príncipe, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002

El entierro de Lister, Mariano Gistáin y Roberto Miranda, Editorial Xordica, 2002

Mis primeras ochenta mil palabras, 231 artistas, Editorial Media Vaca, 2002

Seis ilustradores opinan, Centro Puertas de Castilla del Ayuntamiento de Murcia, 2006

La infancia de Santiago Ramón y Cajal, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007

COLABORACIONES EN PRENSA

Diversas colaboraciones en el semanario *Andalán* entre los años 1982 y 1985: Portadas, maquetación, ilustración, humor gráfico y crítica de arte

De 1981 a 1988 realiza una viñeta diaria en *El Día de Aragón*

De 1989 a 1991 realiza una viñeta diaria y dos ilustraciones semanales en *El Periódico de Aragón*

Desde 1992 realiza una "tira" diaria en *Heraldo de Aragón*

De 1997 a 1998 realiza una ilustración semanal en *Heraldo de Aragón*

De 1985 a 1990 dirige la revista *Artefacto* de la Escuela de Artes de Zaragoza

Durante el primer semestre de 1989 realiza una caricatura diaria para el *Informativo regional de TVE*

Realiza una tira semanal para el *Siete de Aragón* desde el número 163 (1997)

Colabora con una viñeta en la revista *La calle*, desde su fundación hasta 2005

OTRAS ACTIVIDADES (selección)

Carteles para las *Fiestas del Pilar de Zaragoza* (1980, 1982, 1985 y 1987)

Carteles para el *Festival Internacional de Títeres y Marionetas* de Zaragoza (1981, 1982, 1983, 1989, 1990, 1991 y 2004)

Cartel para la obra de teatro: *Buñuel, Lorca, Dalí*, Teatro del Temple

Cartel para la obra de teatro: *Picasso adora la Maar*, Teatro del Temple

Cartel para la obra de teatro: *Sonetos de amor y otros delirios*, Teatro del Temple

Carteles para las *Ferias Taurinas* de las temporadas 1993-94 y 1994-95

Carteles para los *Carnavales de Zaragoza*, 2007

Diseño de las colecciones de *Prensas Universitarias de Zaragoza* desde su creación en 1985

Diseño de cubiertas para las publicaciones de la Universidad de Zaragoza

Diseño de varias colecciones de la Institución Fernando El Católico.

Diseño de la colección *Poesía en el Campus*, Universidad de Zaragoza

Diseño e ilustración de la colección de *Cuadernos de Etnología* del Museo de Zaragoza

Diseño de la revista *Tvriaso*, *Centro de Estudios Turiasonenses*

Diseño de la cubierta de las revistas:

Seminario de Arte Aragonés,

Suma

Revista Española de Filosofía Medieval

Revista de Derecho Civil Aragonés

Informes del ICE de Zaragoza

Ciencia Forense

Diseño de identidad gráfica para el *Ballet de Zaragoza*

Diseño de la identidad gráfica para los siguientes congresos:

I Congreso de Sociología, Zaragoza, 1981

IX Congreso Nacional de Historia de la Medicina, Zaragoza, 1989

Coloquio Internacional sobre la Prevención del Analfabetismo, Zaragoza, 1990

XVII Congreso de AELFA, Zaragoza, 1992

I Congreso de Psiquiatría Legal, Zaragoza, 1992

Congreso Ibérico sobre el Agua, Zaragoza, 1998

Reunión de Alcaldes defensores de los Niños, Sabiñánigo (Huesca), 1998

60 años después. El exilio español de 1939, Huesca, 1999

V Congreso Nacional de Psiquiatría, Zaragoza, 1999

X Jaem, Zaragoza, 2000

Congreso Internacional Luis Buñuel, Zaragoza, 2000

Colaboraciones escenográficas para el *Ballet de Zaragoza*, la *Escuela Municipal de Teatro* y el *Nuevo Teatro de Aragón*

Colaboraciones con la PAI (Promotora de Acción Infantil) en trabajos de animación de calle

Realización de espacios y escenarios para actuaciones musicales al aire libre para la Concejalía de Festejos del Ayuntamiento de Zaragoza

Escaparates para la Librería Libros y la Librería General

BIBLIOGRAFÍA (selección de libros y catálogos de pintura)

ANÓS, Mariano, "Pintura de historia, historia de (la) pintura", en *Cano*, Sala Luzán, CAI, Zaragoza, 1984

AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Azuda 40", en *Azuda 40*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1973

AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Presentación", en *Cinco nombres en la pintura aragonesa*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978

AZPEITIA BURGOS, Ángel, "90 Años de arte en Aragón", en *90 Años de arte en Aragón: pintura y escultura*, Sala Luzán, 1995

AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Mirar dentro de la Caja, exposiciones de la Sala CAI Luzán*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 2003

AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Motivos y criterios de la muestra. A los que sigue una mención, en su contexto, de los artistas participantes", en *Artistas aragoneses en la CAI-Luzán*, Zaragoza, 2005

BARREIRO BORDONABA, Javier, *La línea y el tránsito*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990

BONET, Juan Manuel, "Reflexiones en torno al arte aragonés contemporáneo", en *A Primera Vista*, Palacio de la Aljafería, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1999

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *Historia del Arte II. De la edad moderna a nuestros días*, Enciclopedia Temática de Aragón, Ed. Moncayo, 1986

BORRÁS GUALIS, Gonzalo y LOMBA SERRANO, Concepción, "75 años de pintura aragonesa", en *75 años de pintura aragonesa*, Industrias gráficas La Comercial, Zaragoza, 1999

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, "La educación de la mirada", en *Para ver arte*, I.E.S. Jerónimo Zurita, Gobierno de Aragón, 2000

BUENO IBÁÑEZ, Pilar, *El cartel de fiestas del Pilar de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza y CAZAR, Zaragoza, 1983

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza*, Diputación de Zaragoza, 1991

CANO RODRÍGUEZ, José Luis, "Mon Parnasse", en *Mon Parnasse*, Torreón Fortea y Sala Libros, Zaragoza, 1993

CANO RODRÍGUEZ, José Luis, "¿Esto que requiere?", en *Después de Goya, Buñuel. Una mirada subjetiva*, Escuela de Artes, Zaragoza, 1997

CANO RODRÍGUEZ, José Luis, "De la relación del paisaje y la pintura", en *De la relación del paisaje y la pintura*, Centro Cultural Genaro Poza, Huesca, 1977

CANO RODRÍGUEZ, José Luis, "Libre, pero rigurosamente contenido", en *Cano*, Sala Victor Bailo, Zaragoza, 1976

CANO RODRÍGUEZ, José Luis, "Sé manejarme en las distancias cortas", en *Pintores de Aragón*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1990

CASTRO, Antón, "Alfabeto de la creación", en *Arte y Rolde. 20 años de portadas*, Palacio de Montemuzo, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997

CASTRO, Antón, "El libro de las preguntas", en *Tarot Cano*, Museo Camón Aznar, Ibercaja, Zaragoza, 2001

CASTRO, Antón, "La risa más estentórea del mundo", en *José Luis Cano. ZARAGOZA*, Media Vaca, Valencia, 2006

FORTÚN PAESA, Antonio, "Azuda-40 en la década de los setenta", en *Vanguardia Aragonesa en la década de los Setenta*, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 1988

FORTÚN PAESA, Antonio, *Aportación al estudio de la Pintura Contemporánea. El grupo "Azuda 40"*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1982

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., "Una generación en los setenta", en *Pintura contemporánea aragonesa a la escuela*, Ministerio de Educación y Ciencia en Zaragoza, Zaragoza, 1987

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Pintores aragoneses contemporáneos", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Ed. Unali, Zaragoza, 1982

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Saragosse-Bordeaux 1981", en *Les peintres de Saragosse de Goya à nos jours*, Bibliothèque Municipale Mably, Bordeaux, 1981

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Una mirada sobre la colección de pintura de las Cortes de Aragón", en *A Primera Vista*, Palacio de la Aljafería, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1999

GIL, Ildefonso-Manuel, "José Luis Cano", en *Tarot Cano*, Museo Camón Aznar, Ibercaja, Zaragoza, 2001

GISTAIN, Mariano, "AbeceCano", en *Cano*, Renta 4 Aragón, Zaragoza, 1996

LARROY ZUBERO, Enrique, "Un Cano...dos Canos...tres Canos", en *3Canos*, Palacio de Montemuzo, Ayuntamiento de Zaragoza, 2003

LOMBA SERRANO, Concepción, "Arte Contemporáneo Aragonés", en *Arte Contemporáneo Aragonés I*, Ibercaja, Zaragoza, 2000

LOMBA SERRANO, Concepción, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Ibercaja, Zaragoza, 2002

LOSILLA, Javier, "Trabaje el firmante", en *Pintura forana. Abraín, Cano, Larroy, Villarrocha*, Galería Sen, Madrid, 1981

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Catálogo de la colección de artes visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, "El noble arte de la memoria", en *Arte y memoria de la ciudad*, Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, 1988

ORDOVÁS, Miguel Ángel, "Notas para una ficción suprema", en *El papel todo lo aguanta. 5. Papel con trazo. Dibujo* Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 1999

ORTEGO CAPAPÉ, Luis Miguel, "Los grupos artísticos en la galería Atenas", en *Kalos y Atenas. Arte en Zaragoza, 1963-1979*, Palacio de Sastago, Diputación de Zaragoza, 2004

ORÚS, Désirèe, "El papel todo lo aguanta. Papel con trazo. Dibujo", en *El papel todo lo aguanta. 5. Papel con trazo. Dibujo*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 1999

PEÑALVER, Rafael, "Imágenes de Aragón", en *Imágenes de Aragón*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1984

PÉREZ-LIZANO, Manuel, "Imágenes actuales de la pintura en Aragón", en *Aproximación a lo que llamamos arte en exposiciones itinerantes*, CAZAR, Zaragoza, 1978

PÉREZ-LIZANO, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, Mira Editores, Zaragoza, 1995

RICO LACASA, Pablo J., "Arte aragonés contemporáneo: Un resumen apasionado", en *Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1994

RODRÍGUEZ, José Luis, "Tímida vanguardia de provincias vivas y gozosas", en *Pintura forana. Abraín, Cano, Larroy, Villarrocha*, Galería Sen, Madrid, 1981

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, "El Colectivo Plástico de Zaragoza (C.P.Z.) 1975-1979", en *Vanguardia Aragonesa en la década de los Setenta*, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 1988

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, "Panorama de cuatro décadas de pintura aragonesa (1949-1990)" en *A primera vista*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1999

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "Un pintor veneciano", en *José Luis Cano*, Taller de Arte G, Madrid, 1991

TORRALBA SORIANO, Federico, *Grupos en la pintura aragonesa*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1974

TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, Guara Editorial, Zaragoza, 1979

TORRALBA SORIANO, Federico, "Azuda 40", en *Azuda 40, 1973-1983*, La Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983

VERAS SANZ, Francisco Javier, *100 años de ilustraciones en Heraldo de Aragón (1895-1995)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995

VILLARROCHA ARDISA, Vicente, "Azuda 40", en *Azuda 40, 1973-1983*, Ejea de los Caballeros, 1983

VILLARROCHA ARDISA, Vicente, "Apología de la Pintura", en *Cano*, Sala Luzán, CAI, Zaragoza, 1984

ZAPATA, Elena, "Tejido de diferencias", en *Artistas aragoneses en Cai-Luzán*, CAI, Zaragoza, 2005

VV.AA., *Exposición nacional de arte contemporáneo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972

VV.AA., *Diccionario antológico de artistas aragoneses (1947-1978)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983

VV.AA., *Homenatge a Rafael Alberti*, Catálogo editado conjuntamente por 12 galerías de arte de Barcelona, 1976

VV.AA., *I Salón de Otoño. Punto y Aparte*, La Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985

VV.AA., *Exposición homenaje a las víctimas del franquismo*, Ed. Asociación pro-Homenaje a las Víctimas del Franquismo, Madrid, 1987

VV.AA., *Gran Enciclopedia de España*, Ed. Enciclopedia de España, 1993

VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Ibercaja, Gobierno de Aragón y El Periódico de Aragón, Zaragoza, 1997

VV.AA., *Zaragoza de la Z a la A*, Diputación de Zaragoza, 2003

VV.AA., *Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Zaragoza*, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004







Este diálogo de sordos se terminó de imprimir el 4 de octubre de 2007,
Día Mundial del Animal



Zaragoza
AYUNTAMIENTO