

EDUARDO SANZ

MAR A LA VISTA: 1943-2012

Del 15 de noviembre de 2012 al 5 de enero de 2013

MAR A LA VISTA

La galería Fernández-Braso inaugura la exposición de Eduardo Sanz Mar a la vista: 1943-2012, dedicada a repasar su visión y relación con el mar desde una óptica vanguardista y experimental.

Eduardo Sanz (Santander, 1928) estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1953 y 1958. Hijo de una madre que fue soldadora en una fábrica y de un padre que se dedicó a la pintura industrial, él siguió los pasos del padre hasta bien entrada la veintena. Esta labor práctica le proporcionará en el futuro una técnica depurada y un gran oficio a la hora de realizar y acabar las obras, hasta el punto de que son muy pocos los artistas que hoy en día han podido llegar a ese nivel de calidad, precisión y pulcritud.

Eduardo Sanz tuvo claro desde el principio que quería

ser un artista de vanguardia, por eso en su primera etapa pictórica, de 1960 a 1963, estuvo adscrito al movimiento informalista, tan en boga durante aquellos años. Ese deseo de situarse en primera línea de vanguardia le acompañará toda la vida, aunque pronto renunciará al informalismo porque ese estilo no le permitía acercarse y conectar con su entorno más inmediato. Fue entonces cuando empezó a experimentar con diversos materiales y en concreto con espejos, la materia prima de su segunda etapa, que abarcaría hasta 1974. En esa etapa el nuevo material le permitió interactuar y dialogar de forma íntima con el espectador, comenzando a utilizar trozos rotos y partidos de espejo en una evolución que partía de obras marcadamente informales y expresionistas hasta acabar en otras estrictamente formalistas y regulares.

Una de las razones que explican esta evolución fue la participación, en 1969, en uno de los cursos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, dedicado a la Generación Automática de Formas Plásticas. A partir de ahí, y en adelante, Eduardo Sanz hace del orden y de la claridad formal una de sus señas de identidad, rasgos que se repetirán en la siguiente de sus etapas, la conocida como Cartas de Mar / Cartas de Amar, quizá su obra más importante desde el punto de vista histórico y ya plenamente

madura y personal, utilizando las banderas del código marítimo como lenguaje para la elaboración de poemas de amor, en obras de apariencia racional y geométrica, de superficie pulcra y exquisitamente acabada, con un colorido cercano a las propuestas pop y plenamente conceptuales, además de misteriosamente simbólicas.

Eduardo Sanz vino a vivir a Madrid desde Santander muy joven pero no pudo traer el mar, razón por la que se ha dedicado a interpretar sus misterios y a sumergirse en sus profundidades desde sus primeras etapas. En un texto sobre Eduardo Sanz, Francisco Calvo Serraller hablaba de la metáfora baudeleriana del mar como el espejo del alma del artista, así como registraba los diferentes usos formales y conceptuales que el autor ha hecho del mar, "tratándolo como objeto –cristal, espejo, caja–; como juego –barco y aparejo–; como símbolo –faros–; como metáforas –banderas–; como concepto –códigos–, etc".

En esta exposición retrospectiva en la galería Fernández-Braso sobre los mares de Eduardo Sanz, también se expondrán barcos de madera que realizó a mediados de los años 70 y que están tratados y elaborados como si fueran esculturas, y así serán expuestos.

Después de las Cartas de Mar y de los barcos, Eduardo Sanz ha seguido pintando cuadros de temática relacionada con el entorno del mar, como las series que dedicó a los retratos de marinos y a los faros, obras que a modo de registro pictórico han catalogado la mayoría de esas construcciones civiles en España y que forman -junto a obras de otros artistas- el actual Centro de Arte Faro Cabo Mayor, en Santander.

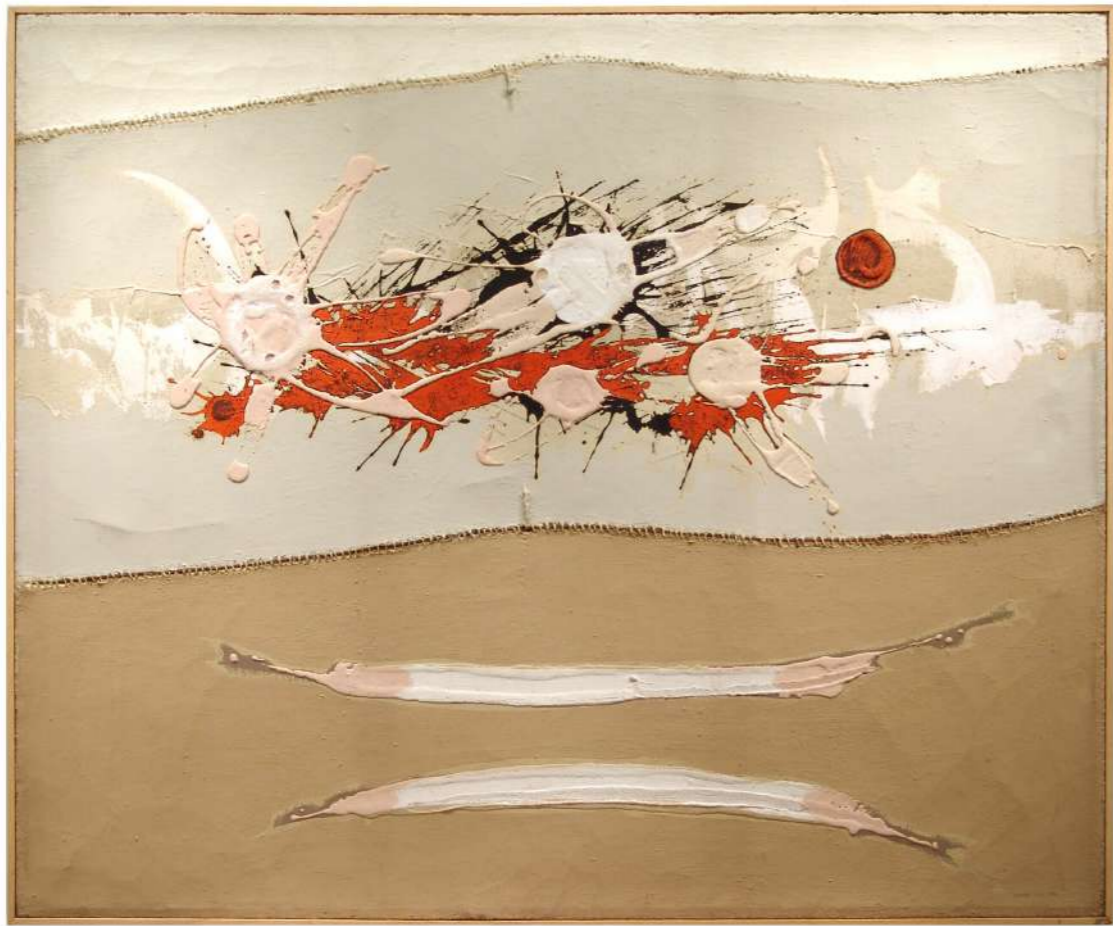
Por último, la exposición de Eduardo Sanz también se ocupará, y de forma mayoritaria, de la serie que más popularidad ha dado al artista, las propias obras en las que el mar es el único protagonista. En estas obras ya no predomina el sentido objetual y conceptual de sus periodos históricos, sino que confluyen distintas corrientes –hiperrealismo, pop, abstracción– que dotan a la obra de una marcada personalidad y de una gran originalidad. Como apunta el propio E. Sanz, opta "por el formato vertical para romper el manoseado formato de las marinas. El soporte está dividido en dos o tres campos horizontales, cielo-mar-tierra. Este reparto de espacios ha sido una constante. El horizonte es alto, con poco cielo, tinta plana, pintado sin ningún énfasis para condensar más interés en la parte central y baja del mar. Esta necesidad de cielo es para que respire y no te

ahogue, pero a partir de ahora esta necesidad de desahogo no me es imprescindible, eliminaré cielo y el cuadro será descaradamente mar-mar".

Eduardo Sanz participó en la Bienal de Sao Paolo en 1963. Años más tarde, en 1968, presentó en la XXXIV edición de Venecia 'Capilla para un hombre importante', pieza que forma parte del Museo Reina Sofía. Sobre E. Sanz han escrito, entre otros muchos, Vicente Aguilera Cerni, Juan-Eduardo Cirlot, Manuel Conde, Julio Caro Baroja, Miguel Logroño, Josep Meliá, Bernardo Atxaga, Francisco Calvo Serraller, Marcos Ricardo Barnatán, Guillermo Pérez Villalta...

POLÍPTICO III. 144 Dibujos sobre tabla. 162 x 120 cm. 1993.





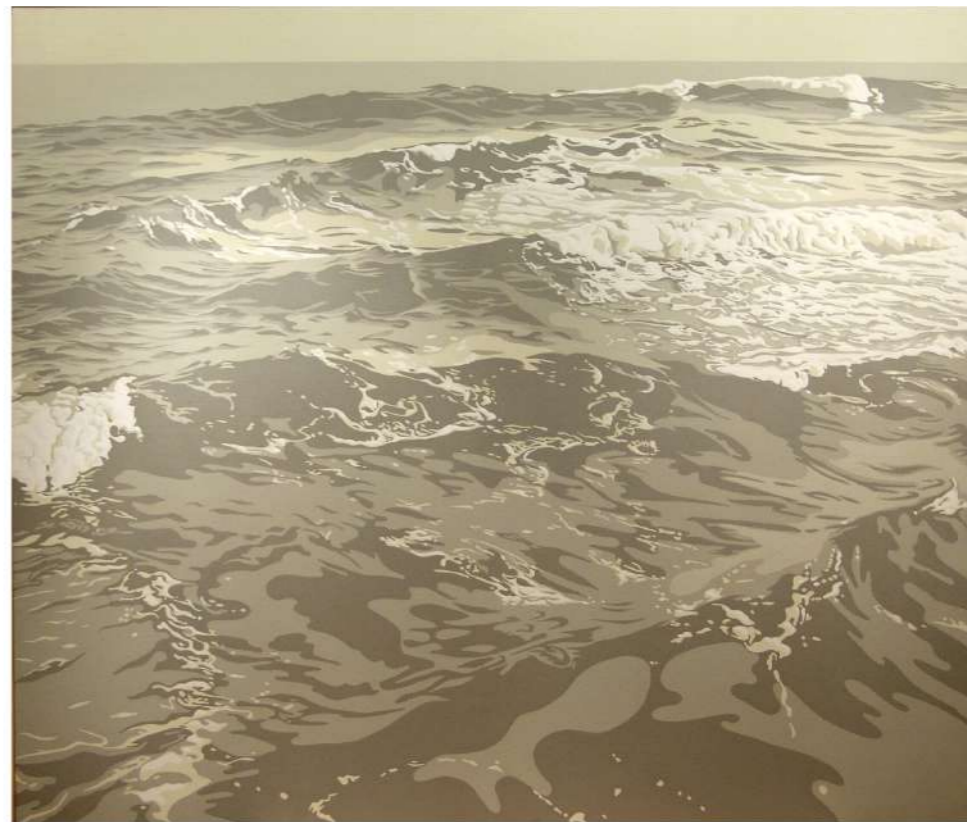
CORAL EN FORMACIÓN. Técnica mixta / lienzo. 125 x 150 cm. 1961.



ALGA DE LUNA. Técnica mixta / lienzo. 125 x 150 cm. 1961.



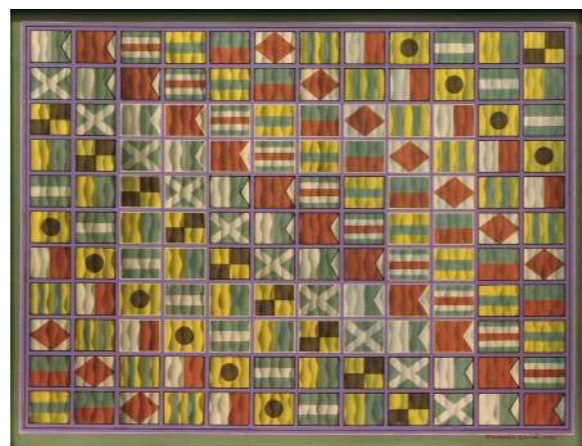
FARO DE LA ISLA DE SANTA CLARA. Acrílico, grafito / tabla. 42 x 42 cm. 1986.



74-2001. Acrílico / lienzo. 140 x 162 cm. 2002.



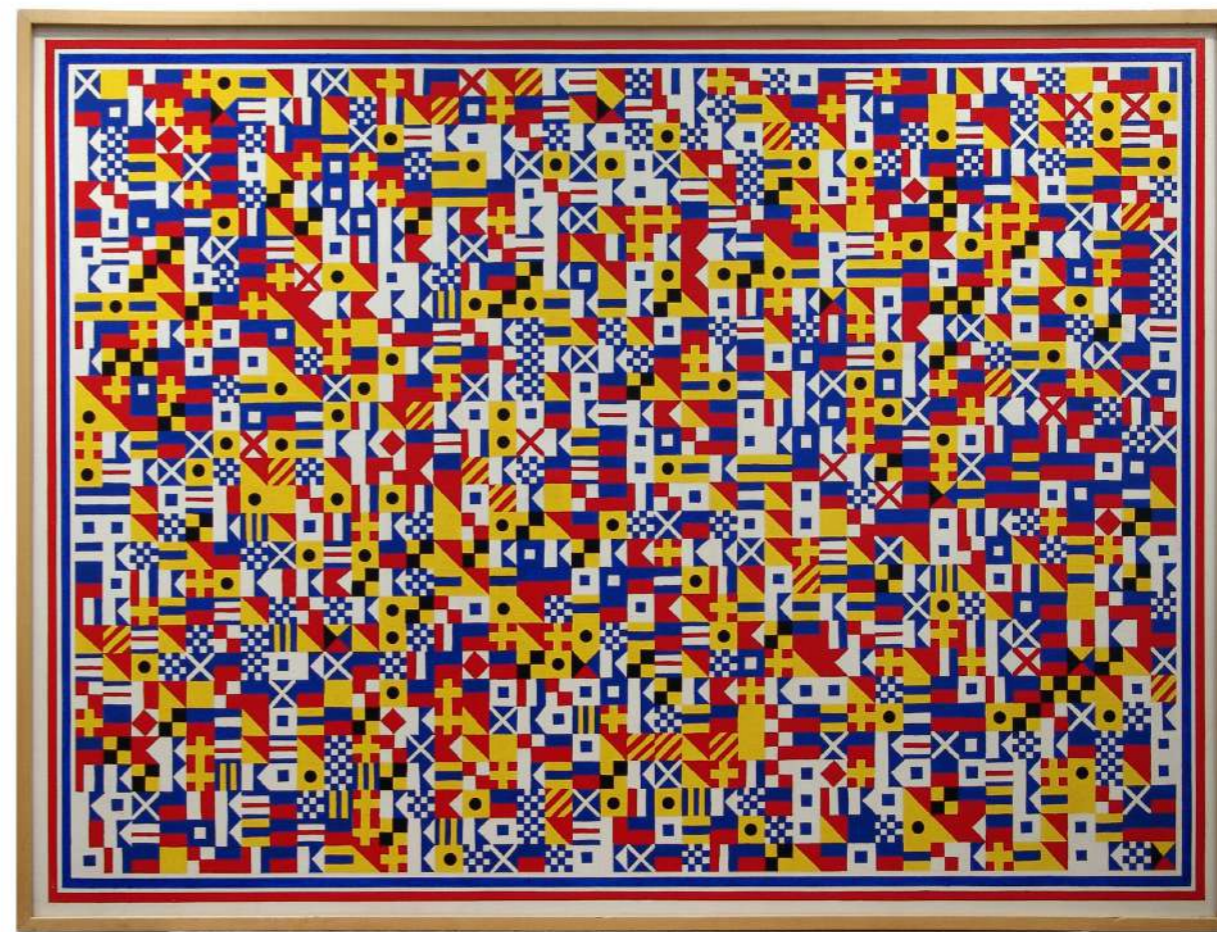
DELICADA AZUCENA. Acrílico / tela. 162 x 116 cm. 1977.



DE LA "A" A LA "M". Acrílico / tela. 50 x 65 cm. 1975.



PIDIENDO RELACIONES FORMALES. Acrílico / tela. 49 x 71 cm. 1976.



DE UN ENAMORADO ETERNO. Acrílico / tela. 97 x 130 cm. 1978.

RESUMEN BIOGRÁFICO

MUSEOS

Museo Abierto del Ciudad de Fuengirola. Málaga
Museo Albertina. Viena (Austria)
Museo de Arte Abstracto. Cuenca
Museo de Arte Contemporáneo A.C.A. Santa Cruz de Tenerife
Museo de Arte Contemporáneo de Asunción. Paraguay
Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Alicante
Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote
Museo de Arte Contemporáneo de Managua. Nicaragua
Museo de Arte Contemporáneo de Ostende. Bélgica
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla
Museo de Arte Contemporáneo de Toledo
Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés. Castellón
Museo de Arte Moderno. Barcelona
Museo Marítimo de Cantabria. Santander
Museo Municipal de Bellas Artes. Santander
Museo Municipal "Casa de la Asegurada". Alicante

Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid
Museo Palacio de Elsedo, Pámanes. Santander
Museo San Eloy, Salamanca
Museo de la Stampa, Milán. Italia
Centro de Escultura de Candás, Museo Antón. Asturias
Museo González Robles, Alcalá de Henares, Madrid
Museo de Arte de Pontevedra
Faro Centro Arte Cabo Mayor, Santander

COLECCIONES PÚBLICAS

A.C.A. Santa Cruz de Tenerife. Canarias
Asamblea Regional de Cantabria. Santander
Banco Atlántico. Madrid
Banco Bancaya. Madrid
Banco Bilbao. Bilbao
Banco de España. Madrid
Banco Herrero. Madrid
Biblioteca Nacional (Obra gráfica). Madrid
Caja de Ahorros de Burgos
Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza
Caja de Ahorros de Salamanca
Colección CGIL. Roma
Colección Artes del Siglo XX. Alicante
Colección de arte contemporáneo de AENA (Aeropuerto Madrid)
Colección de arte gráfico del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social

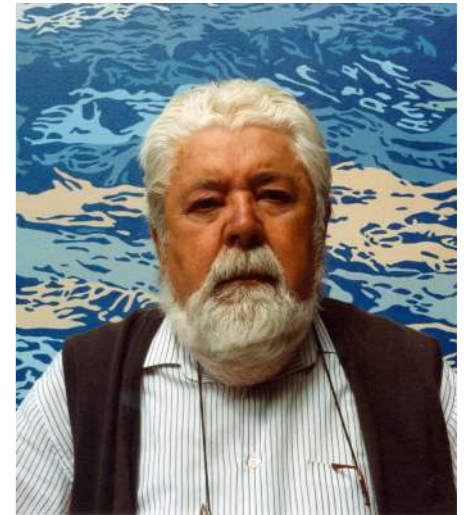
Colección González-Robles
Colección H. Santos Díez. Palacio de Elsedo, Cantabria
Colección Norte. Diputación Regional de Cantabria
Colección Testimoni. Caixa. Barcelona
Comunidad Autónoma de Madrid
Chase Manhattan Bank, New York (EEUU)
Diputación de Santander
Fomento Comercio Exterior (FOCOEX)
Fundación Archivo de Indiano. Colombres, Asturias
Fundación CAMPSA
Fundación Santillana. Santillana del Mar, Cantabria
Fundación Selgas. Cudillero, Asturias
Grupo Banco Hispano Americano
Hullera Vasco-Leonesa, S.A.
Ministerio de Obras Públicas
Pinacoteca Municipal de Santoña. Cantabria
Fondos de arte Colección A.C.S., Madrid
Colección de la Diputación, Cádiz
Colección Alcaldía de Torrelavega, Cantabria
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza

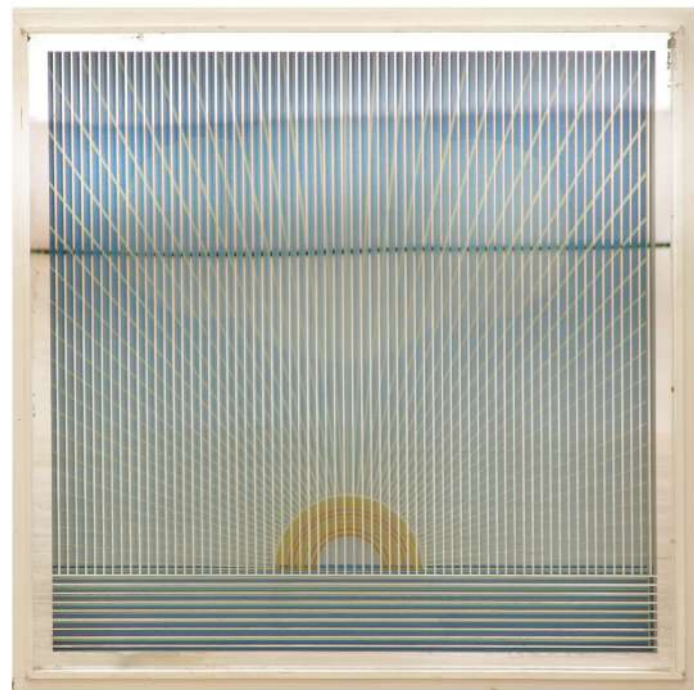
EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1956 Galería Delta. Santander
1958 Salones de La Economía. Jaén
Galería Dintel. Santander
1960 Galería Sur. Santander
1961 Galería Sur. Santander

Galería Illescas. Bilbao
1962 Galería San Jorge. Madrid
1963 Galería Il Milione. Milán (Italia)
Galería Sur. Santander
1964 "Xilografías" Cremona (Italia)
"Espejos truncados", Sala del Prado del Ateneo. Madrid
Galería Illescas. Bilbao
"Homenaje a Goya", Galería Sur. Santander
Sala de la Escuela de Bellas Artes. San Eloy. Salamanca
"Antología 1959-63". Ateneo. Salamanca
1965 Galerías Grises. Bilbao
Caja de Ahorros de Salamanca. Valladolid
1966 Galería Biqué. Madrid
1967 Galería Artes. La Coruña
1968 Galería Iolas-Velasco. Madrid
Galería Suzanne de Coninck. París
1969 Galería Mainel. Burgos
Galería Beaume. París
1970 La Casa del Siglo XV. Segovia
Galería Kreisler. New York (EE.UU.)
1971 "Muestra cinética". Galería Antañona. Caracas (Venezuela)
Centro de Bellas Artes de Maracaibo. Venezuela
1973 Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid

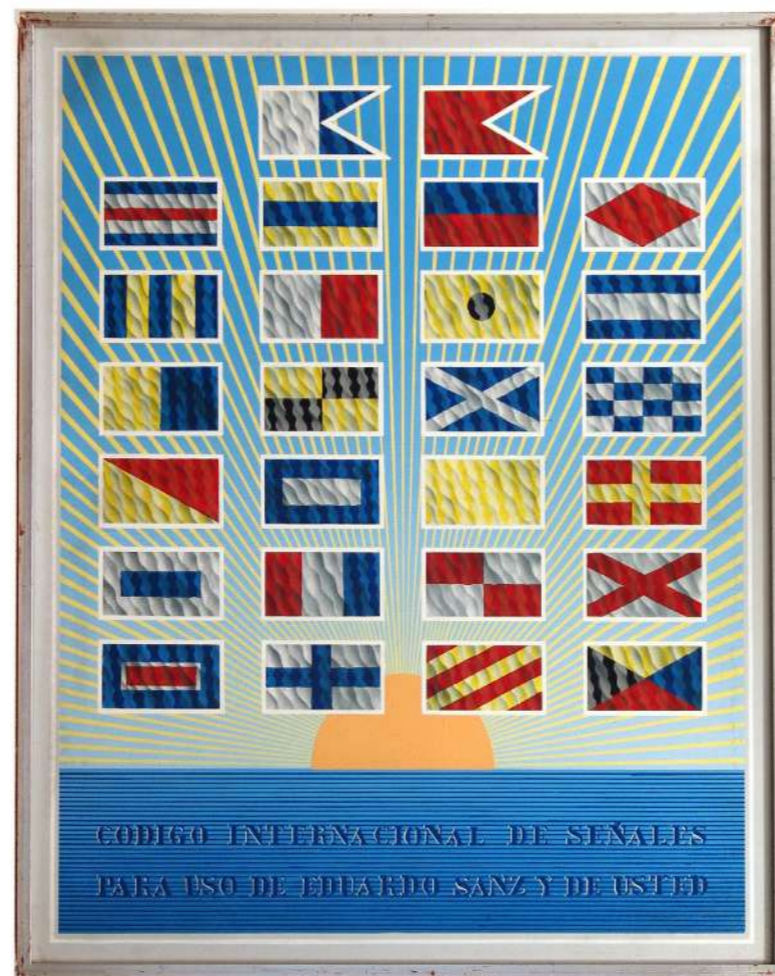
- | | | | | | | | |
|------|--|------|---|------|---|------|--|
| 1974 | Galería Stadium. Valladolid
Sala Luzán. Zaragoza
Galería Arthogar. Bilbao
Banco de Granada. Granada
Galería Punto. Valencia | 1984 | Cultura La Laguna (Tenerife)
"Antología del Mar. 1954-1984". Galería Aleçon. Madrid
"El Faro". Salas Pablo Ruiz Picasso, Biblioteca Nacional. Madrid
"Faros de Cantabria" Fundación Botín. Santander | | Museo Asturias
"Eduardo Sanz de faros y mares". Galería Pedrona Torrens.
Alcudia (Mallorca)
Espacio Fénix Galería de Arte. Caracas (Venezuela) | | Mayor, Santander
Galería Leonarte, Valencia. |
| 1975 | Galería Calidoscopio. Zamora | | | 1994 | Galería I Leonarte. Valencia | 2012 | "Hace 40 años", Galería Siboney, Santander
"Mar a la vista" Galería Fernández-Braso y presentación del libro titulado: "Cachón con patatas" |
| 1976 | "Cartas de amar". Galería Kreisler-2. Madrid
Galería Rayuela. Madrid
Galería Mainel. Burgos
Galería Balos. Las Palmas de Gran Canaria | 1985 | "Faros del País Vasco". Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao
Galería Fermín Echaury. Pamplona
"Faros: pinturas, acuarelas y dibujos". Casa Municipal de Cultura. Avilés (Asturias) | 1996 | Galería Ederti. Bilbao | | |
| 1977 | Galería Recalde. Bilbao
"El Amor, el Mar y Eduardo Sanz".Galería La Kábala. Madrid | | | 1997 | "Derrotero barroco de las Islas Baleares". Galería Pedrona Torrens.
Alcudia (Mallorca)
Galería Arte Lancia. León | | |
| 1978 | Sala Luzán. Zaragoza | 1986 | Galería Siboney. Santander | 1998 | "Dibujos". Tiempos Modernos. Madrid | | |
| 1979 | Colegio de Arquitectos. Santa Cruz de Tenerife
Galería Vegueta. Las Palmas de Gran Canarias | | Galería 16. San Sebastián
Galería Algas. Suances (Cantabria)
Galería Evelio Gayubo. Valladolid | 1999 | "Circunnavegación". Galería SEN. Madrid
ARCO. (galería SEN). IFEMA, Madrid | | |
| 1980 | Galería Kreisler-2. Madrid
Museo Internacional de Arte Contemporáneo. Castillo de San José, Lanzarote
Galería Fúcares. Almagro (Ciudad Real)
El Algibe, Arrecife de Lanzarote | 1988 | Galería SEN. Madrid | 2009 | "A Hokusai de Eduardo Sanz"
Palacete del embarcadero. Centro de arte Faro de Cabo Mayor. Santander.
Galería Fermín Echaury, Pamplona | | |
| 1981 | "Exposición Antológica: 1963-1980". Museo Municipal de Bellas Artes, Santander | 1990 | Galería Punto. Valencia
Galería SEN. Madrid
Tavira Galería de Arte. Bilbao
"Alrededor del faro" Museo Juan Barjola. Gijón (Asturias) | 2010 | "A Hokusai Katsusika". Juan Gris – Rayuela, Madrid. | | |
| 1982 | "Exposición Antológica". Sala de Arte y | 1992 | Galería Tiempos Modernos, Madrid
Tavira Galería de Arte. Bilbao | 2011 | "Pequeño formato" Centro de Arte Faro Cabo | | |
| | | 1993 | "En Clave de mar. Obra 1956-1993". Centro de Escultura de Candás, | | | | |





AMANE CER. Vidrio / espejo / esmalte. 100 x 100 cm. 1970.

CODIGO. Acrílico / tela. 100 x 81 cm. 1976.



AUTORRETRATO. Vidrio / espejo / esmalte. 67 x 70 cm. 1970.



2.55. HORA SOLAR. Acrílico / tela. 150 x 150 cm. 2012.



2.60. HORA SOLAR. Acrílico / tela. 150 x 150 cm. 2012.



TRIPTICO. Acrílico / tela. 130 x 260 cm. 2012.

CIRCUNNAVEGACIÓN

Francisco Calvo Serraller

“Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi tant de sommeil sous un voile de flamme”

Paul Valéry

Al comienzo del primer capítulo del libro *El mar*, de Jules Michelet, podemos leer lo siguiente: “Un bravo marino holandés, observador frío y hermético que pasa su vida en el mar, afirma sinceramente que la primera impresión que de él se recibe es el temor. El agua, para todo ser terrestre, es el elemento irrespirable, el elemento de la asfixia. Barrera fatal, eterna, que separa los dos mundos irremediamente. No debemos extrañarnos de que la enorme masa de agua que llamamos mar, desconocida y tenebrosa en su profundo espesor, siempre apareciera como algo temible en la imaginación humana”. Este párrafo es con el que efectivamente arranca un primer capítulo titulado “El mar visto desde la orilla”, inserto, a su vez, en la primera parte del libro, que responde al enunciado general “Una mirada sobre los mares”, en el que sucesivamente se insiste en lo que significa enfrentarse al mar desde una perspectiva ocular. Digamos, además, que el libro en cuestión fue publicado, por primera vez, en 1862.

Un año antes, en 1861, se publicó la edición definitiva de *Las flores del mal*, donde se reunían las mejores poesías de Charles Baudelaire, y entre las cuales estaba ésta, muy célebre, titulada “El hombre y la mar”, en cuyo primer verso había la invocación: “Hombre libre, ¡tú siempre preferirás la mar!”. Baudelaire continuaba después comparando el misterio del alma y el del mar, y, en consecuencia, afirmaba que éste “es tu espejo”. Baudelaire, a quien su odiado padrastro obligó a embarcar en el “Paquebot des Mers du Sud” el 9 de junio de 1841 con destino a Calcuta, quedó definitivamente marcado por este viaje marítimo de diez meses de duración. Sólo así se puede explicar la precisa metáfora en la que el poeta afirma contemplar su propia alma “en el vaivén sin fin de su lámina inmensa...”

Entre la segunda mitad de la década de 1850 y principios de la de 1860, o sea, coincidiendo cronológicamente con la aparición de la primera y segunda edición de *Las flores del mal*, de Baudelaire, y *El Mar*, de Michelet, tres pintores, de edad escalonada, Eugene Boudin (1824-1898), Johan Barthold Jongkind (1819-1891) y Claude Monet (1840-1926) se dedicaron a recorrer la costa normanda, playas, acantilados y puertos, para pintar al aire libre, sobre el motivo, visiones marinas. Uno de ellos, Boudin, regentaba un establecimiento comercial de efectos pictóricos

en El Havre, lo que le había permitido frecuentar a artistas, quienes le animaron, dada su afición, a que él mismo se convirtiera en pintor. Pues bien, este pintor autodidacto, inicialmente un típico aficionado “pintor de domingo”, junto al entonces desconocido y algo desequilibrado holandés Jongking y al adolescente, todavía escolar, que le llevaba caricaturas para vender en su tienda, Monet, iniciaron la revolución que dio pie al surgimiento del impresionismo, que fue, por tanto, una revolución nacida frente al mar. Ya sé que éste no es un comienzo adecuado, por la ampulosa circunnavegación que traza su derrota, para tratar de cómo y por qué pinta Eduardo Sanz el mar, aunque también estoy convencido de que él no sólo me comprende, sino que finalmente aprobará el rodeo como la mejor metáfora para lo que, desde lo que ahora mismo pinta, ha supuesto toda su ya amplísima trayectoria artística, iniciada hace medio siglo. En primer lugar, porque la travesía marítima, como la de la propia vida, y, naturalmente también la del arte, tiene un mismo curso girovágico, un fatal ritmo de eterno retorno circular en el que el final enlaza con el principio. Al fin, el viejo marinero siempre recalca en el mismo puerto, en que, cierto día, siendo apenas un niño, se embarcó por primera vez.

De nuevo a puerto, siendo el mismo, esta de ambulación marítima, surcando siempre todos los

mares, pero sin jamás apartarse del mar, enfrenta al marinero con un desolador único paisaje, variable en el fondo, pero que no cesa, sin embargo, de cambiar. He aquí la gran paradoja de esta visión acuática: que nadie se puede bañar dos veces en el mismo mar, pero tampoco, sobre todo, puede contemplarlo de una vez, aunque lo esté mirando constantemente. ¿Cómo entonces abordar la representación pictórica de este eternamente mismo y eternamente diferente elemento? “Gozas sumergiéndote al fondo de tu imagen”, escribió también Baudelaire, pero ese fondo es sólo superficie refractaria, espejo, lámina inmensa. ¿Cómo, así, pues, en efecto, pintar el mar? Se puede sentir el mar con los ojos cerrados, como quien se deja llevar por el infinito vaivén de una mecedora, pero, para verlo, hace falta luz. Otro poeta más Joven, pero en absoluto alejado en el espíritu y en la forma de Baudelaire, Artur Rimbaud, rescató la antiquísima imagen homérica del “mar mezclado con el sol” y la calificó de imagen de la eternidad. Con lo que pintar el mar es algo así como pintarlo todo, pintar la eternidad.

Pero, ¿se puede pintar la eternidad? Y si se pudiera, si la eternidad fuera pintable, ¿cabe hacerla de una forma moderna, bajo el régimen temporal que todo lo somete a la ley de un perpetuo cambio, en un orden interminable de su cesión? En todo caso, aunque

resulte paradójico, ha sido el arte de nuestra época, la época del modernismo, la única que se ha impuesto la tarea de pintar esa eternidad que es el mar. De hecho, los trabajadores pictóricos del mar son casi todos del XIX y se comportan como si hubieran arribado a un nuevo continente des conocido. Ni siquiera los excelentes pintores de marinas holandesas de la segunda mi tal del XVII dedicaron mucha atención al agua: estuvieron cerca, sin duda, pero elevaron la mirada al cielo y a los efectos de repetición luminosa de los blancos volúmenes, dejando la esquiva lámina marina como un yerto y oscuro suelo de bronce con muy pocas anotaciones sumarias. Era como si la luz nunca pudiera tocar el mar, esa sima insondable. Cuando se contempla, sin embargo, la primorosa belleza de efectos luminosos que esos paisajistas naturalistas sabían extraer de una charca que salpicaba la vasta llanura, se comprende que era la inmensidad del mar lo que cegaba sus, por lo demás, muy agudos ojos. Era quizá aun demasiado pronto para que un pintor se zambullese en el movimiento, en el tempo, del mar, esa alquimia de extrañas formas dibujadas y cambiantes efectos de luz.

Quienes se aproximaron a la orilla fueron Constable y Turner, pero, sobre todo, Courbet, Boudin, Jogkind, Manet, Monet, etc., esos exploradores modernos. De hecho, la modernidad pictórica sigue un curso

acuático: ríos y mares cada vez más en lontananza. La vanguardia de nuestro siglo no se puede decir que cortara en seco estas exploraciones acuáticas, pero, a fuer del nuevo espíritu sintético, comenzó a fijarse o, mejor, a fijar lo que tiene el agua de simple fluido. Se adentró, por una parte, en lo que hay en el agua de invisible, la agitación de los microorganismos a vista de microscopio, fijando la exploración de lo desconocido en una simple gota, toda ella capaz de abarcar un océano de vida. Y puestos a la investigación científica, vio asimismo el agua al trasluz de la probeta: el líquido elemento en los vasos comunicantes. El agua cristalina fue para el cubismo el agua observada a través del cristal, lo que explica esa maravillosa metáfora de Ramón Gómez de la Serna hablando, a propósito de la afición de los cubistas por las botellas, de la pintura encerrada en el "manicomio de lo vítreo".

El agua ¿una cuestión de laboratorio? En todo caso, el agua un universo de enloquecedoras posibilidades representativas, todas, sin embargo, desembocando en el mar de la síntesis. La cuestión fue, si repasamos la trayectoria de la vanguardia, entre 1905 y 1965, lograr fijar, de la forma más esencial, la transparencia y el fluido. Resulta que, sobre este hecho lacustre, Eduardo Sanz inició su trayectoria plástica y, medio siglo después, a ella retorna. En realidad, Eduardo Sanz no ha salido jamás del agua procelosa de la

vanguardia. Ha sido y es, además, un pintor, que es quien todo lo arriesga mientras los colores se secan, pero, pintura, vanguardia y agua entremezcladas signan su destino de hombre libre que no deja de suspirar por el mar. Sanz ha recorrido efectivamente el diapasón de la melodía acuática. Si hiciéramos improvisadamente un inventario de su relación con el agua, nos encontraríamos con el catálogo completo de todas y cada una de las formas posibles de relacionarse artísticamente con el líquido elemento. Ha pintado el mar, por de pronto, tal cual, como un nuevo retoño de pleanirismo normando; pero lo ha tratado como objeto - cristal, espejo, caja -; como juego - barco y aparejo -; como símbolo - faros -; como metáforas - banderas-; como concepto códigos, etc. Ha girado, en fin, la vuelta completa de ese enigma insondable que abarca las tres cuartas partes de nuestra superficie. En esta derrota maníaca hay, no obstante, un momento crítico. Es lo que yo llamaría la escala la parada vertical de Eduardo Sanz. No sé si el asunto comenzó cuando, en cierta ocasión, cambió su perspectiva visual del mar transformando la horizontal por una cada vez más perspectiva caballera, haciéndose él mismo horizonte, como si sobrevolase a baja altura, en paralelo, la superficie oceánica. Se trata, en cualquier caso, de un asomarse al mar como lo hace quien finalmente se aleja del remanso del litoral y no observa a su alrededor sino un infinito acuático. Es entonces

cuando realmente se flota sobre las aguas, un ir en volandas sin reparar en lo que se hace, marchando sostenido casi sólo con la extraña ligereza de una fe fanática.

¿Un milagro? Sí, cierto, el milagro de caminar sobre las aguas, pero un milagro cuyo resplandor sobrenatural se alcanza, sobre todo, cuando se refleja en el testimonio supremo de la pintura. Entonces verdaderamente no hay salida: o se flota o se hunde. No hay salvavidas.

En este punto, he de volver sobre lo escrito por Michelet sobre el mar, sobre lo que él llama su simetría y su pulso. El orden y el ritmo. "Hay que añadir -escribe- algo importante, descubierto hace pocos años. Mientras que la tierra nos muestra unos trazos que parecen discordantes, el mar, por el contrario, presenta una armonía sin igual, una exacta correspondencia entre dos hemisferios. Es en la parte fluida, que se creía tan caprichosa donde reside la regularidad. Lo que parece más libre, el juego de la circulación, es lo que posee una mayor simetría y un mayor equilibrio en este mundo". Luego, Michelet nos habla efectivamente del pulso marino, el que responde a la llamada del cielo, el régimen secreto de las influencias astrales, el mando a distancia interplanetario. Michelet se inflama ante la perspectiva de esa mutua atracción, de "la tendencia de cada astro

a salir de su egoísmo, produciendo diálogos sublimes a través del cielo”, aunque “desgraciadamente el oído humano sólo escucha una ínfima parte de esos diálogos”. ¿Basta con oír el rumor del mar? Es preciso verlo y es enloquecedor representarlo: una botella arrojada al mar; el manicomio de lo vítreo. Observemos a Eduardo Sanz mirando por el cuello de la botella, a modo de catalejo, la insondable superficie del mar. Observemos adónde le lleva su acuática pintura. Cuál es el régimen de atracción pictórica de su astro. Adónde la dirige la luz. Cómo, en fin, pinta lo que pinta cuando pinta el mar.

El mar, lo fluido, ha sido, hay que repetirlo, el asunto esencial de Eduardo Sanz. Su obra vanguardista de los años sesenta, como también ya lo insinuamos antes, le llevó a una interpretación fría, geométrica, normativa, objetual, conceptual. Durante los años ochenta, sin perder nunca esa visión sintética, se aproximó, sin embargo, a algo que podríamos relacionar con el hiperrealismo, al principio con claras connotaciones romántico-simbólicas, pero finalmente a esa duplicación desnuda de lo ilimitado del mar que es la antes denominada visión vertical. En este sentido, según se iba alejando de la orilla, sus superficies marinas, juego de movimientos espumantes, ritmos constantes del oleaje, mostraban cada vez más una apariencia abstracta, hasta llegar a lo que bien

podríamos calificar, si continuamos con la etiqueta empleada de hiperrealismo o fotorrealismo, como negativo de esta apariencia, preámbulo de una suerte de abstracción total, que es exactamente en el punto en que ahora se halla y que explica la unidad de lo que exhibe en la presente exposición. En cierta manera, este negativo es un retorno al origen, pero de esa manera en que vuelve siempre al origen cuando se completa un giro de exploración, giro vital o artístico. Estamos, por tanto, ante ese final que es el principio de quien ha dado una vuelta completa al mundo, que es el mundo de su trayectoria vital de su propio arte y, claro, concretamente, de su forma de representar pictóricamente lo fluido del mar, lo que ha sido la vida y el arte de Eduardo Sanz.

O sea, que Eduardo Sanz está de vuelta punto de partida. Es natural en quien con su viaje, que el arte eleva a la vertical transparencia, arriba al ángulo recto del horizonte, a la refracción que convierte la superficie en un infinito juego de espejos enfrentados. El fin de partida, el dique seco, se transforma en una nueva ilusión de viaje. Otra vuelta de la tuerca que Sanz ha interpretado en el negativo de sus imágenes marinas, que acaban teniendo la textura y el dibujo del cendal, la flotación aérea del muaré. Es curioso cómo el sabio Sanz no sólo dota a sus imágenes postreras del pulso del mar y de la misma respiración atmosférica de ese

gran vacío que es el de la cúpula celeste. La atmósfera como una lluvia de verticales; la ondulación, como ese gran sumidero que, ordenadamente, deglute, mediante una danza centrípeta, todo lo que flota, obligado a seguir el curso contoneante de lo que se hunde. En este tejido de dibujos sintéticos Sanz resume, con precisión escalofriante, la poesía del mar, que es profunda, misteriosa, insondable, cierto, pero también de preciso diseño geométrico. Uno recorre el proceso lógico en que se desarrolla el caudal de imágenes marinas de Sanz y queda como extasiado ante lo que, en efecto, ahí se trasmite de ritmos, melodías, danzas, pautados ornamentos.

“¡Hombre libre, tú siempre preferirás la mar!” A estas alturas el verso baudelaireano precisa una coda, una coda ajustada a la trayectoria de Sanz. Se trata de una libertad, un fluido, vanguardista: el que ha llevado a Sanz del final al comienzo, el que teje el destino como un real ornamento, un objeto, un código, un concepto, una metáfora, un símbolo, un sueño, un juego de espejos, una ilusión, una letanía, un rumor; una nada, en fin, donde flota la pintura. Una nada musical, germinativa, una invención que se muerde la cola. Cómo no pensar entonces en ese otro poeta apadrinador del lenguaje puro, padre de todas las vanguardias, que fue Mallarmé. En un poema temprano. “Saludo”, leemos:

“Nada, esta espuma, verso virgen
que sólo dibuja la copa;
tal se hunde el tropel a lo lejos
de tanta sirena a la inversa.
Soledad, arrecife, estrella
A todo lo que mereciese
El blanco afán de nuestra vela.”

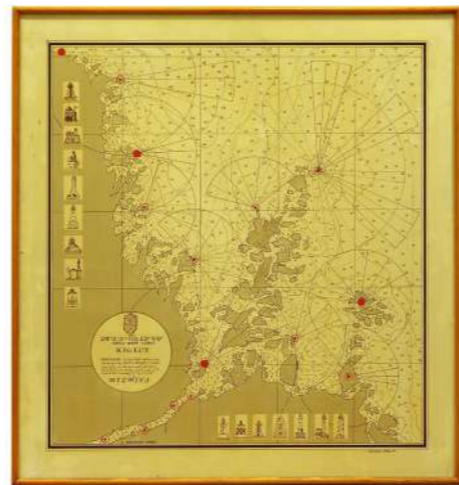
Pero ¿no se expresa en esta misma dirección el poema, tan justamente célebre, titulado “Brisa marina?”

“¡Ay! Que la carne es triste y todo lo he leído.
¡Huir! ¡Muy lejos! ¡Siento la embriaguez de las aves
errando entre la espuma ignorada y los cielos!”

La poesía aquí, sin embargo, no debe equivocarse como una salida de tono, del tono pictórico que da forma a esta pasión exploradora que significa la vuelta al origen de Eduardo Sanz, el regreso al mar de la vanguardia, al cambio incesante, al ansia del nuevo descubrimiento. Gaston Bachelard, en su hermoso ensayo El agua y los sueños, nos describe esa función dinámica de liberación que conllevan las imágenes acuáticas, muy oportuna para explicar asimismo la dialéctica creadora que ha presidido el ritmo cíclico de la trayectoria de Sanz: “Sin esta desobjetivación de los objetos, sin esta deformación de las formas, que nos permite ver la materia bajo el objeto, el mundo

se disgrega en cosas dispares, en sólidos inmóviles inertes, en objetos extraños a nosotros mismos. El alma sufre entonces una carencia de imaginación material. El agua, agrupando imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes, un dulce movimiento de éstas que hace levar ancla a la ensoñación aferrada a los objetos". Sanz ha recorrido toda la escala de lo acuático: la solidificación de lo líquido y la licuación de lo sólido; la objetivación y la desobjetivación de lo pictórico. Una vuelta completa, un retorno, un remontarse a los orígenes. Al fin el pintor del mar es, sin duda, un soñador del origen, como señala ese otro verso tan concluyente de Valéry, que es el mejor colofón para esta historia: "La mer, la mer, toujours recommencée!".

1998. Francisco Calvo Serraller.



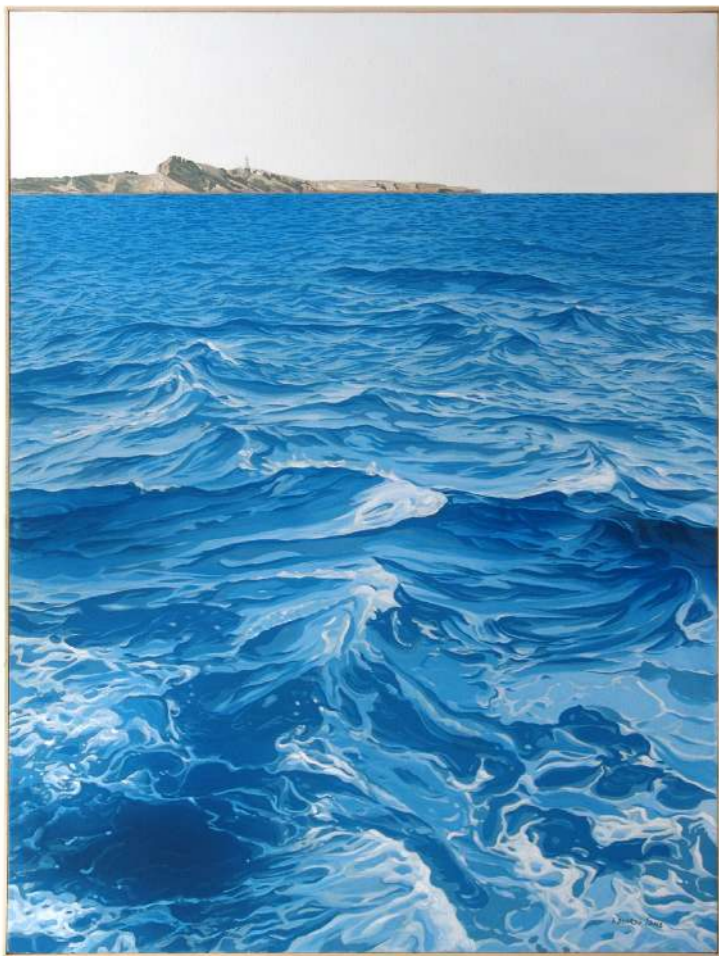
CARTA MARINA. Acrílico / tablex. 57 x 61 cm. 1980.



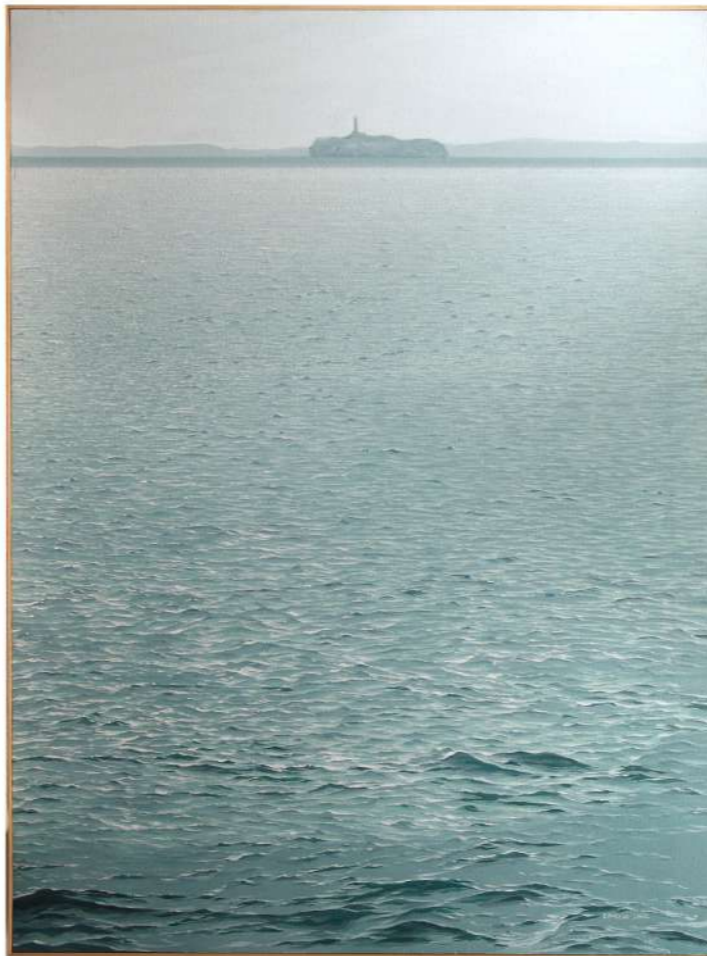
BAJA MAR. Óleo / lienzo. 29 x 41 cm. 1943.



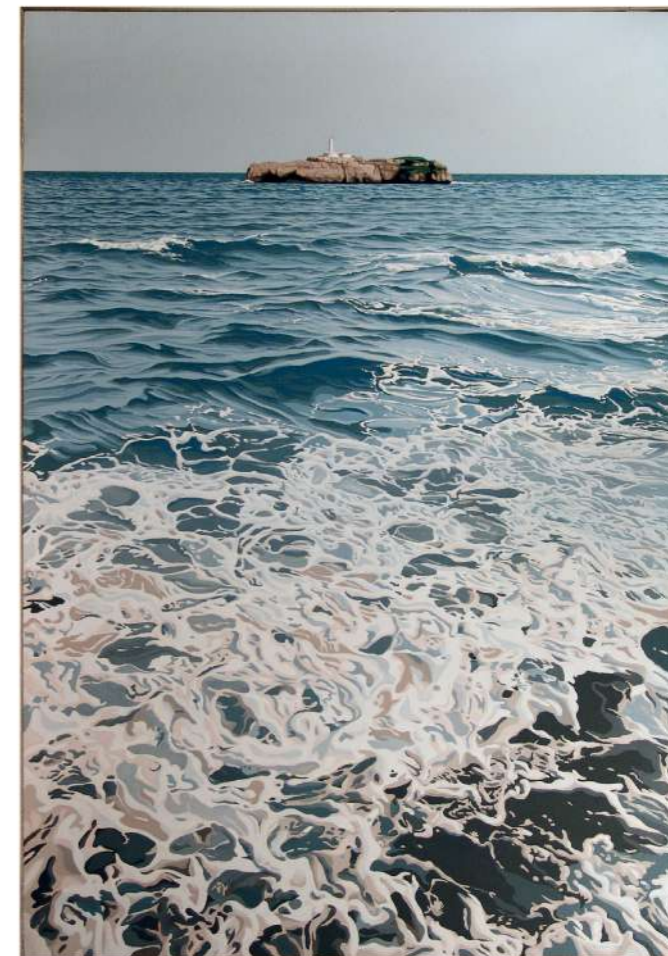
BARCO AMARILLO. Esmalte / tablex. 60 x 80 cm. 1956.



2.60. HORA SOLAR. Acrílico / tablex. 130 x 97 cm. 2012.



3.09. HORA SOLAR (MOURO). Acrílico / tablex. 130 x 97 cm. 1984.



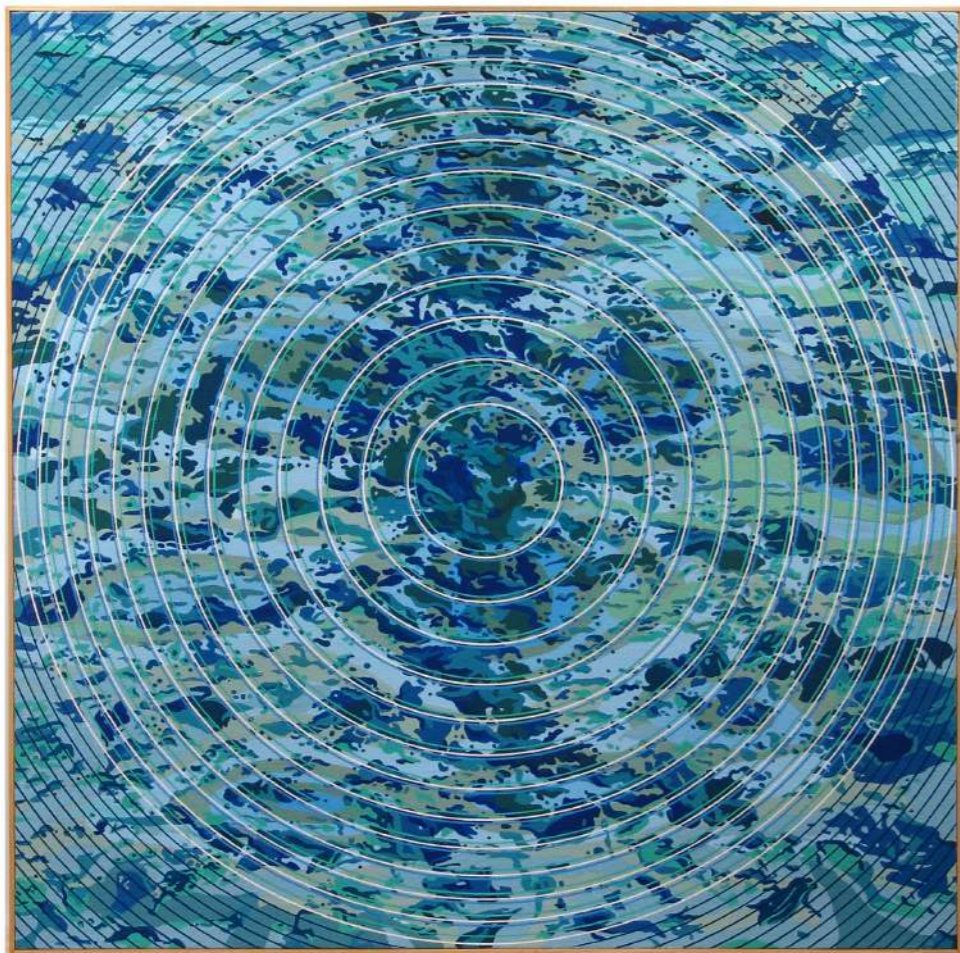
FARO DE MOURO . Acrílico / tablex. 130 x 97 cm. 2012.



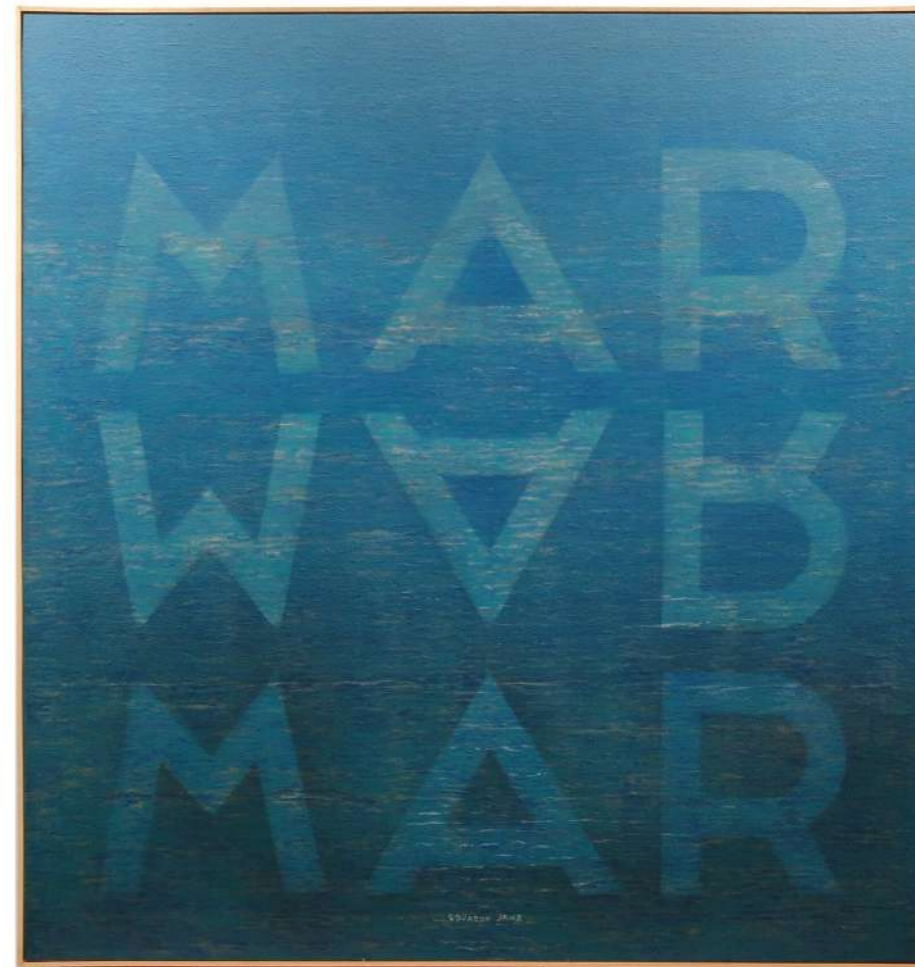
SERIE HOKUSAI. PESCADORES AL ATARDECER. Acrílico / tela. 100 x 100 cm. 2007-10.



SERIE HOKUSAI. PESCADORES AL AMANECER. Acrílico / tela. 100 x 100 cm. 2007-10.



20-97. Acrílico / tela. 90 x 90 cm. 1997.



ENSAYO PARA MARES. Acrílico / tela. 100 x 100 cm. 1987.

HOMBRE DE MANOS

Julio Caro Baroja

Aunque a la vida le sobren notas cotidianas y resulte demasiado monótona por lo general, como pensaba el poeta, de vez en cuando a todos nos puede ocurrir algo que puede entrar dentro de lo surrealista u otra corriente parecida. Este algo me ha ocurrido a mí hace poco, en el momento de cumplir sesenta y cinco años. He aquí que a un hombre de esa edad que es historiador y más o menos antropólogo, que lleva "todavía" corbata de lazo con pintas (en un momento en que al parecer el problema de la corbata tiene gran importancia política e ideológica) y que nunca ha ocultado su admiración por Arnold Böcklin, se le presenta un amigo, gran pintor de vanguardia, y le dice: «Quiero que es cribas algo sobre mi próxima exposición. Así es que ven a casa y te enseñaré lo que estoy haciendo». La perplejidad es grande. ¿Qué puede decir el hombre de las características anotadas unidas a otras más

arcaizantes si cabe, sobre Eduardo Sanz? Poco, sin duda. Menos, todavía, después de comprobar que críticos jóvenes y avisados han escrito sobre él, metidos en su círculo compenetrados con él. Aquí están, en efecto, los libros de Marcos Ricardo Barnatán y de Vicente Aguilera Cerni, los juicios y presentaciones de otros para demostrarlo. El presunto prologuista o presentador tiene tentación de recurrir a viejas devociones para salir del trance. Pero no ve santo propicio. Tampoco demonio familiar al que recurrir. No queda más remedio que escribir: escribir, una vez más, sin esperanzas. Eso sí, después de mirar y remirar la obra de Eduardo Sanz. Resalto primero en su biografía un hecho que me parece importante. Antes que artista pintor fue pintor industrial. No abandonó la profesión hasta los ventitantos años. Esto quiere decir que le fueron familiares ciertas técnicas y principios antes que aprendiera dibujo artístico y los rudimentos y aplicaciones de la pintura en escuelas, como la de Bellas Artes de San Fernando. Después ya, entre los venticinco y treinta años, empieza a tener éxitos. Mayores a partir de 1963. La pintura que hace es «informalista». Pero refleja gran sensibilidad para las formas decorativas. Más tarde, la preocupación por las formas y las ilusiones que éstas producen es algo típico de él. Espejos, cristales, cuerpos geométricos, «lacerías», todo hace pensar que estamos ante

un hombre de oficio, de taller y de «industria» en el más genuino sentido de la palabra. Resulta, así, que Eduardo Sanz se nos pone cerca no sólo de las Artes industriales, tales y como han sido concebidas en el mundo moderno, sino también de los viejos «carpinteros de lo blanco» y del «sabio moro», autor de filigranas y combinaciones geométricas. Esta tendencia parece cristalizar en las obras de 1975-1978, pese a que tengan una interpretación que da el autor como «Cartas de Mar» o «Cartas de Amar». He aquí una serie de misteriosos ideogramas, de pinturas exotéricas, herméticas. Corresponde a una «gnosis» y requieren una explicación. Casi toda la pintura moderna la requiere. Pero el que no la tiene, puede ver siempre que Eduardo Sanz domina unas técnicas propias de artífice y de artesano: como la de los orfebres, los tejedores, los bordadores, etc. Es, en suma, un hombre de taller que carga de intenciones ocultas sus saberes. Hace lo contrario a lo que les pasaba a muchos aficionados a la pintura del pasado: que cargaban de intenciones manifiestas sus faltas de saber. Así, resulta que está en el polo opuesto del Orbaneja de la anécdota, que aclaró con letras que lo que había pintado era un gallo. Yo acepto como lego los mensajes cifrados de Eduardo Sanz, su sentido de la metáfora y de la expresión. Pero me admira su capacidad de «hombre de manos». Esta, en fin, cuando ya ha pasado el medio siglo de

vida, le ha hecho lanzarse a una nueva aventura, a una nueva «salida». Eduardo Sanz es de Santander, es decir, hombre de costa. Su afición al mar, a los hombres de mar y a las cosas de mar es casi obsesiva. Desde hace tiempo, con otro pintor costero, Ricardo Taja, está reuniendo un gran material sobre los faros. Pero, además, siguiendo una vieja costumbre de torreros y marinos retirados, se ha puesto a construir modelos de barcos de distintas épocas y estilos a su modo y utilizando pautas e ideas personales. También ha fabricado dioramas, escenarios y otros artificios que ilustran su afición por lo técnico y también por lo industrial. Eduardo Sanz es un cultivador de las Artes del diseño en el más amplio sentido de la palabra. Artista artífice artesano. Acaso esto es lo que me acerca a él más: porque yo también he considerado que el dibujo era una técnica, una manera de expresar ideas, y no un puro don que hace la Naturaleza a unos cuantos genios, ni una cosa "superada". ¡gracias a la fotografía! Pero también escribo este comentario poco exotérico, poco hermético y poco gnóstico. Ya he dicho antes que el que quiera meterse en honduras que lea el libro de Aguilera Cerni y, sobre todo, las conversaciones del mismo Eduardo Sanz con Marcos Ricardo Barnatán. 1980.



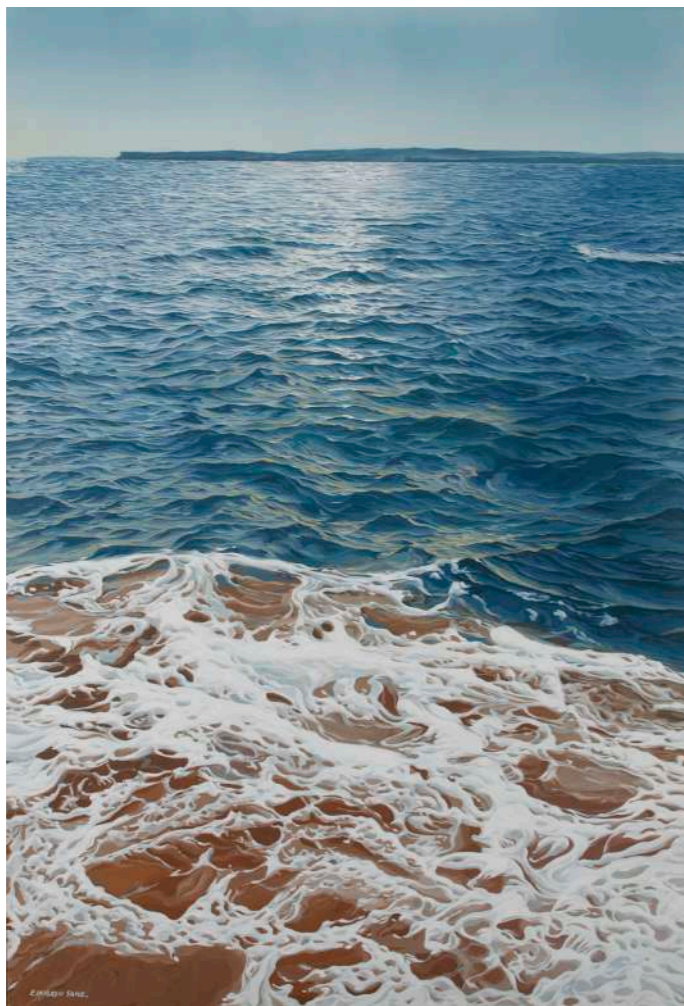
OLA Y ESPUMA. Acrílico / tela. 100 x 100 cm. 2007-2010.



FUJI Y MAR. Acrílico / tela. 100 x 50 cm. 2007-2010.



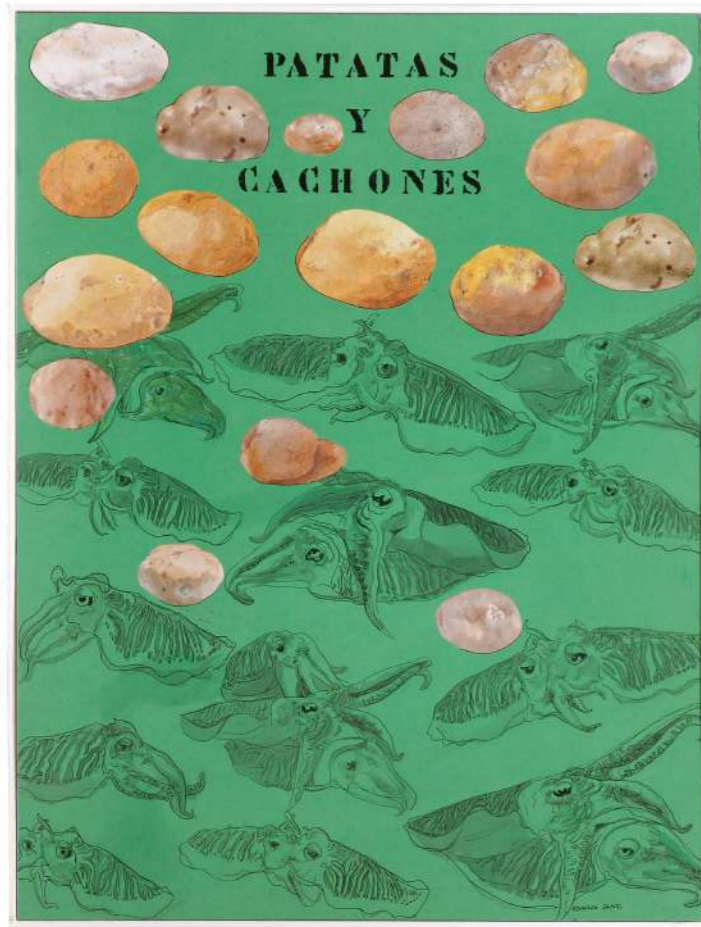
10:39. HORA SOLAR. Acrílico / tela. 130 x 97 cm. 2010.



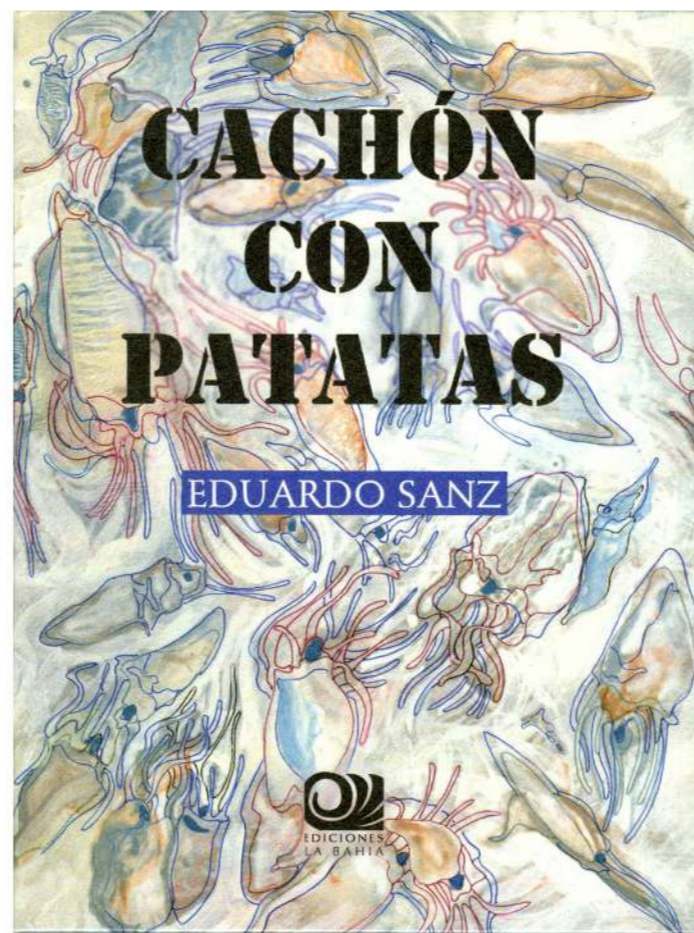
10:36. HORA SOLRA. Acrílico / tela. 130 x 89 cm. 2010.



10:29. HORA SOLRA. Acrílico / tela. 162 x 116 cm. 2010.



SERIE CACHONES. Tec. mix. papel - tablex. 58 x 43 cm. 2012



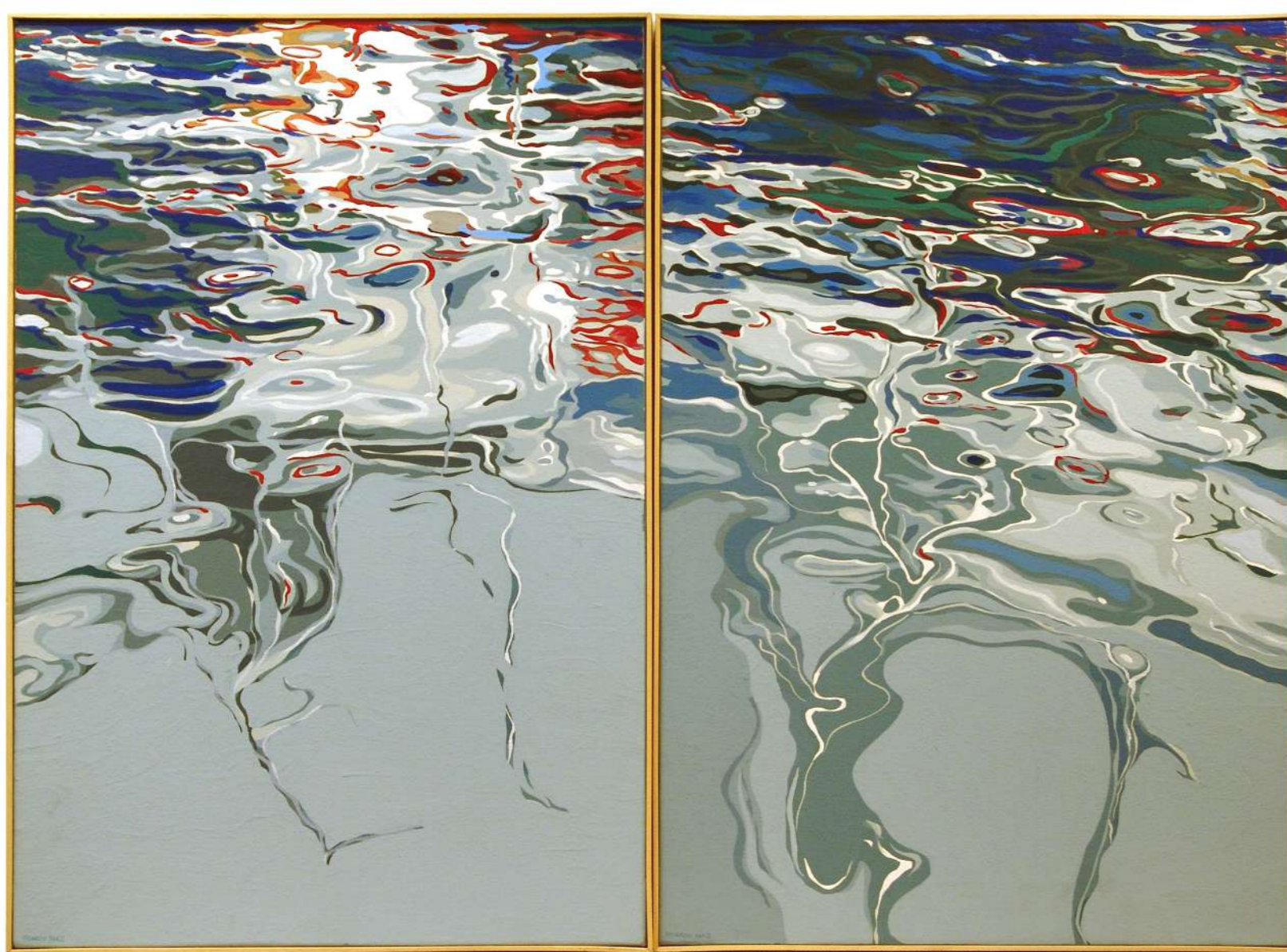
EDUARDO SANZ. CACHON CON PATATAS. EDICIONES BAHIA. 2012.



SERIE CACHONES. Tec. mix. papel - tablex. 58 x 43 cm. 2012



SERIE CACHONES, SALA 4.



FONDO. Acrílico / tela. 65 x 50 cm. (x2). 2004.



BOCETO PARA VIDRIERA, MAR CANTABRICO.
Acrílico / tela. 73 x 100 cm. 1987.

JORGE NEGRETE. Barco escultura. 1980.



ROZACODELES. Barco escultura. 1980.



Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E