

- 1996 [Raquel Tibol](#) *Amor, dolor, enigmas en pinturas de Luciano Spanó*
- 1996 [Teresa del Conde](#) *Spanó: el desnudo*
- 1996 [Jorge Alberto Manrique](#) *Luciano Spanó: hacer hombres*
- 1989 [Carlos Blas Galindo](#) *Luciano Spanó*
- 2003 [José Luis Cuevas](#) *Espacio para una pintura*
- 1988 [Nelson Oxman](#) *Repetición 88*
- 1990 [Juan Coronel Rivera](#) *Luciano Spanó*
- 1990 [Sylvia Navarrete](#) *Luciano Spanó*
- 1991 [Alberto Hajar](#) *El cuerpo de otra manera*
- 1989 [Guillermo Santamarina](#) *Luciano Spanó Tancredi*
- 2001 [José Manuel Springer](#) *El paisaje de la pintura*
- 1994 [Germaine Gómez Haro](#) *Las sombras luminosas de Luciano Spanó*
- 2003 [Cristina Secci](#) *La fuerza interior rompe fronteras: SPANÓ*
- 2013 [Magali Tercero](#) *Biografía de Luciano Spanó*
- 2013 [Josué Ramírez](#) *Luciano Spanó: mirar el mundo*

Amor, dolor, enigmas en pinturas de Luciano Spanó

Raquel Tibol

Revista *Proceso*

1 de diciembre de 1996

El Museo del Chopo posee la singular cualidad de transfigurarse como espacio contenedor cuando los artistas plásticos toman en cuenta, a la hora de realizar sus trabajos. La monumentalidad aérea y luminosa del recinto. Luciano Spanó está demostrando con la muestra *Per fare un uomo* (que permanecerá todo diciembre) hasta qué punto ha sabido medirse con esa gigantesca jaula de hierro y vidrio que es el mencionado museo. Sus 18 grandes cuadros integran de hecho un políptico de casi 45 metros de largo y alturas que oscilan entre 250, 260, 280 y 510 centímetros de alto.

Nacido en Italia (1959, Saluzzo, provincia de Cuneo), vive en México desde 1974. Aquí ha hecho su formación artística: Escuela de Iniciación Número 4 del INBA (1974-76), Escuela Nacional de Pintura, Escultura y grabado (1977-84), Taller Guadalupe Posada de Aguascalientes (1980-81), y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas estuvo en el taller de técnicas y materiales de pintura a cargo de Luis Nishizawa y en el seminario de Comunicación Visual coordinado por Félix Beltrán (1980-81). En 1988 obtuvo premios de adquisición en el Encuentro Nacional de Arte Joven y en la Sección de Pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas; recibió menciones honoríficas en el IX Encuentro Nacional de Arte joven, en la III Bienal Diego Rivera y en la Sección de Dibujo del Salón Nacional de Artes Plásticas. En 1991 se benefició con la beca para Creadores Intelectuales del FONCA. Proyecto y editó *Gaceta*, publicación del Museo Carrillo Gil (1986-87) e ilustró el libro de poemas *En abierta oscuridad*, de Juan Gelman (1993).

En agosto de 1992, Luciano Spanó se casa con Marcela Monteagudo. Poco después del nacimiento de su hija Andrea le fue diagnosticado a su joven esposa un tumor canceroso en el mediastino, el cual acabó con su vida en enero de 1995. Poco después, el pintor inició la serie de grandes cuadros pintados al óleo con cinco modelos (cuatro hombres y una mujer) que posaban simultáneamente. Fue un recurso para dilatar el amor ante el irreversible abandono no provocado por la muerte.

Rojo, blanco, bermellón, pardo oscuro, azul de ultramar y azul de Prusia son los colores que Spanó ha utilizado para representar un espacio vivo fuera de la vida. No retorna a la vida al ser amado, sino trata de acercarse, a través de figuras que parecen flotar en una atmósfera onírica, a esa zona espiritual donde ella sigue existiendo con toda la intensidad de un profundo sentimiento que tensa el cuerpo con una pasión que se vuelca en la urgente gestualidad del proceso pictórico. En la imposibilidad de ser correspondido, el amor inventa un desnudo femenino que busca sin hallar, entre los hombres que la rodean, a su amante tan incorpóreo como inaprensible. Desde la vida se puede recrear el objeto del amor, darle un cuerpo impregnado de emociones, de simbolismos, de acciones. Desde la muerte no se pueden devolver sensaciones, caricias, placeres.

Para establecer un contacto el aquí y el allá, Luciano Spanó se autorretrata tendido, suponiendo su propio desfallecimiento. Entrega así su palpitante humanidad a esa persona que ahora sólo es una idea materializada en la representación pictórica.

Con los títulos de algunos de sus cuadros, el espectador del gran políptico que está en el Chopo puede adentrarse en el ansia estética de evocación y de deseo, y entender que si bien el artista está a favor de la vida, el ojo del alma engorda la angustia, porque al fin de cuentas sólo con secreta mano se puede tocar el alma ausente y contar una historia de dolor como quien cuenta una canción para una amiga.

En algunas de las composiciones se pueden percibir figuras yacentes, como si la metáfora representada pretendiera decir que entre los muertos están más muertos los que no siguen siendo amados.

Spanó compensa así su desventura avocando la plenitud de una pasión correspondida. De ahí que sus cuadros no sean melancólicos; por el contrario, están cargados física y poéticamente de energía romántica. Las figuras son abrasadas por colores llameantes que culminan en los blancos de una purificación que no se pretende mística, sino quemante como nieve eterna.

Las texturas rítmicas conforman una rica piel pictórica y se constituyen como parte sustantiva de la elocuencia visual de esta serie (dedicada por Spanó a su hija Andrea), pensada y realizada como un acto de ofrecimiento.

Spanó: el desnudo

Teresa del Conde

La Jornada, Sección Cultura

14 mayo de 1996

Luciano Spanó, nacido en Italia en 1959, radica en México y está integrado a nuestro panorama artístico desde hace más de tres lustros. Se considera pintor mexicano y es adorador de José Clemente Orozco, aunque no acusa influencia del gran jalisciense. Es egresado de La Esmeralda aunque también tomó cursos en San Carlos y guarda veneración a un maestro suyo (de la Esmeralda) que por lo visto contribuyó radicalmente a su formación: Ignacio Manrique Castañeda, el distinguido grabador. Luciano es un artista dotado, disciplinado, trabajador. Ha recibido varias distinciones tanto en el salón joven de Aguascalientes como en el ya desaparecido Salón Nacional de Artes Plásticas.

De un tiempo a la fecha se ha dedicado con tenacidad cercana a la obsesión a analizar las apariencias del cuerpo humano, tanto femenino como masculino.

Dada su formación y su historia personal yo creo que resulta comprensible su elección. El cuerpo es bello, deseable, querible, independientemente de su morfología. Igual sabemos que es el instrumento del ánimo (y no parece haber ánimo sin instrumento que la exprese) todos sabemos que perece.

Entre otras razones es por ésta que la trasposición artística del cuerpo ocupa lugar princeps en la historia del arte. Luciano Spanó no desdice sus raíces italianas, que arrancan de Miguel Ángel – pasando por los antecedentes que depara Signorelli en Orvieto- para transitar por Rodin y establecer una sesgada mancuerna con un pintor, también italianizante, ya desaparecido, a quien según veo las cosas Luciano ha admirado: Francisco Corzas. No es que entre ellos se parezcan pictóricamente, pero algo hay en el joven que recuerda a aquel maestro, contemporáneo de Cuevas, de Tomas Parra y de tantos otros, prematuramente desaparecido a través de un proceso que me permito denominar “suicidio blando”. De eso no hay nada en su joven colega que como todo sobreviviente está decidido a proseguir hasta sus últimas consecuencias por los difíciles y aleatorios vericuetos de la pintura. Pintura que convive, cual debe ser en cualquier rama y modalidad de las artes plásticas, con un continuo ejercicio del dibujo.

Spanó exhibe actualmente en la Galería de Oscar Román (Anatole France, Polanco) una serie de desnudos, todos al óleo y en diferentes formatos, que configuran un anticipo de su próxima – nutrida exposición- en el Museo del Chopo. Hay trabajos que aun cuando pueden ser considerados como ejercicios son piezas conclusivas. Al contemplarlos el espectador no desearía que tuvieran acabado o añadido más. En cambio hay otros que suscitan preguntas: ¿la distorsión, siempre legítima se debe a un propósito realmente buscado, como se percibe en los escorzos? O bien: ¿es producto de apresuramiento y por lo tanto de presión autoimpuesta? Siempre trabaja con modelo, pero debe advertir que los desnudos de Spanó jamás pretenden ser naturalistas (a lo Courbet) aunque sí “realistas”, es decir, si bien se perciben gestuales, pretenden captar los rasgos

fundamentales del modo en que el cuerpo del hombre o de la mujer son sentidos en el momento en el que se esbozan en la tela sus lineamientos básicos.

El gesto de este pintor es amplio, no ajeno a los procedimientos de la pintura abstracta, que en su aspecto lírico resulta ser catártica. Pero la simple catarsis con poca frecuencia resulta ser nociva para la pintura; felizmente aquí hay algo más que catarsis: dedicada práctica cotidiana.

Spanó es proclive a privilegiar una cierta gama colorística que es casi arpegio monocromático: usa carmines, bermellón, tierras, ocres, blancos mezclados, negros sobre una base ya coloreada en rojo-óxido a partir de la cual se van extrayendo luces y sombras, realizadas con veladuras. Se afianza al claroscuro como punto básico en sus escuetas composiciones y en esto encuentra su propia retórica, deudora en ciertos casos de Rembrandt, o al menos así es como yo lo siento. Ocasionalmente, introduce azules en los fondos, que siempre son neutros. No hay complemento alguno en lo que propone: sólo los cuerpos, actuantes, gesticulantes, posando a veces a la manera de los ignudi de la Sixtina (que parece conocer muy bien), o simplemente ofreciendo las entonaciones y texturas de sus carnes desnudas iluminadas por una luz cálida, que pone en relieve los accidentes de la piel. Con estos recursos alcanza efectos de gran impacto.

Ocasionalmente, una franja vertical u horizontal sugiere un ámbito, cosa que en lo personal me parece un acierto y que debiera quizá explorar más.

Tiene el tino de titular sus pinturas. De otro modo todas serían “desnudo 1; desnudo 2”; etcétera. Al nominarlas las personaliza indicando una tendencia afectiva hacia ellas: actitud romántica para nada despreciable. Menciono algunos de sus títulos: Uomo di mare, Victoria, El incrédulo, Lontano da me, Piedra filosofal, Recuerdos. Sus títulos no tienen que ver con algo que él se propone de antemano, pues bautiza una vez que el cuadro está concluido asociando las palabras a la morfología y gestos de sus cuerpos. Estos no son personajes, no tienen identidad: son sólo cuerpos que se describen a sí mismos

Luciano Spanó: hacer hombres

Jorge Alberto Manrique

La Jornada, Sección Cultura

4 diciembre de 1996

Un hombre de espaldas, desnudo, delgado, con las nalgas apretadas, sostiene en la mano derecha un pincel. Está construido con rojos y blancos, a pinceladas gruesas, sueltas: el bermellón hace la base, marca sombras, delinea muslos, brazos..., el blanco da la luz, construye el volumen del cuerpo. Mira hacia una pareja de perfil –hombre y mujer, aparentemente-, a quienes semiculta del espectador; ya quedan en sombra, son ocres, no tienen blanco, sus volúmenes con mucho más planos; atrás el fondo muy oscuro, fondo indefinido, que hacia arriba se abre un poco en sepias.

Per fare un uomo, para hacer un hombre, es el título del cuadro y el título de la exposición. La pieza es emblemática del conjunto de 27 obras de gran formato que presenta Luciano Spanó en el Museo Universitario del Chopo. Lo es en su modo de trabajar las figuras y la superficie pictórica, lo es en el sentido retórico: el pintor hace hombres, al hacerlo se va haciendo hombre él mismo.

Spanó llegó a México de su pequeña provincia italiana de Cuneo a los 15 años. A los 17 ya estaba en La Esmeralda. Con Ignacio Manrique se formó ahí como grabador, sin dejar de serlo estudia técnica de la pintura con Luis Nishizawa en San Carlos. Va siguiendo su camino, un camino que –son los tiempos- tiene mucho de postmodernidad. Expone, envía a concursos, los primeros premios que se le otorgan son a cuadros en donde lo figurativo y lo abstracto (con un algo de rabioso, de incompleto) establecen un diálogo. Hay un dejo como de añoranza al mundo de la arquitectura clásica. Los tonos tienden a cinabrio, verde, siempre con blanco. Luego viene un cambio notable: su dedicación a la figura humana, trabajaba siempre con modelo. Coincide, si no tiene qué ver, con una especie de recuperación de su Italia natal. Siempre había dibujado mucho. Empieza a trabajar a partir de modelo en un lugar estrecho y mal iluminado. La necesidad tiene cara de hereje. De ahí vienen las entonaciones en sepia y tierra quemada, los escorzos violentos, necesarios. Desde luego hay un sentido barroco o neobarroco en los tonos, en los contrastes violentos de luz y sombra, en los escorzos. No hay, sin embargo, glosas directas de cuadros antiguos; él va construyendo sus hombres y sus mujeres en su propio espacio, en su propio terreno, a base de pinceladas cada vez más bruscas... que sin embargo no dejan de recordar al Españaoleto o a Magnasco (más que a Caravaggio) y también de cuando en vez a Orozco y a Francisco Corzas.

Lo que más sorprende de su exposición actual –además de la dimensión de los cuadros- es la novedad del color. Ahí están los sepias y los ocres, pero casi sólo a veces, sobre todo como fondo. Predominan el bermellón y el blanco para construir las figuras principales. Hay de entrada una luminosidad mayor. Composiciones más bien, simples, pero a veces sorprendentes por novedades; una, dos, tres, si a caso cuatro figuras. Sigue habiendo escorzos, figuras con puntos de vista difíciles, como Cristos de Mantenga, pero predominan los cuerpos masculinos y femeninos de pie, verticales, con movimientos más pausados. Un hombre caminando es *Estábamos ahí?* Recuerda al Orozco del recuadro de Migraciones indígenas de Darmouth College.

De pronto algo salta de los ritmos de desnudos de pie, con movimiento cadencioso, de esos encuentros o desencuentros, despedidas duras pero dignas. Puede ser un cuadro que recuerda a Corzas, que es casi una cita de Corzas, un homenaje. O puede ser (A favor de la vida) uno en que la manera nerviosa de manejar los quemados en esa pareja que camina abrazada hace pensar en Rubens. O el cuadro inmenso, de un gran espacio ocre con ciertas raras flores y un cuerpo tendido abajo: Et in Arcadia ego, en indudable referencia –no formal- al cuadro homónimo de Poussain y su sibulina frase (yo aquí en Arcadia) en una estela mortuoria, leída por desnudos poetas.

Volvemos al ritmo de los cuerpos con blanco y rojo, con ocre, a los fondos siempre indefinidos e indecisos. Hay moción reposada. Signos imprecisos, relaciones corpóreas no identificables, salvo cuando a veces parecen danzas misteriosas. Es la manera de pintar la que resulta arrebatada, casi se diría que los dibujos previos no son sino ensayo para trabajar directamente los desnudos a golpe de pincel, ese pincel nervioso, grueso, a ratos casi grosero. Que establece un contrapunto, un terreno de ambigüedad con la semitranquilidad de los cuerpos. Así se hacen, quizá los hombres.

Luciano Spanó
Carlos Blas Galindo
1989

Las múltiples maneras que los artistas del presente son capaces de proponer para asumirse como postvanguardistas son de una riqueza mayor que aquellas que establecieron sus colegas interesados en participar dentro de las neovanguardias de los años cincuenta y sesenta. Si los procesos de apropiación que son característicos de la actual etapa de la postvanguardia, usualmente implican auténticas expropiaciones cuyos resultados son en cierto sentido equiparables con lo que, en el lenguaje escrito, son las paráfrasis, cabe destacar que llama la atención el hecho de que tanto las citas como las conversiones artístico-visuales del presente no están restringidas, como pudiera parecer obvio, a lo iconográfico. A este respecto resulta incluso cada vez más claro que dentro de la postvanguardia, comienzan a ser reiterativas y sólo a veces ingeniosas (aunque casi siempre atractivas) aquellas apropiaciones –irónicas o no- limitadas a lo formal, mientras que, por otra parte, resultan originales, innovadoras, aquellas otras de quienes retoman aspectos que, por ejemplo, corresponden a las constantes estilísticas del pasado o bien a los procesos artísticos de producción que fueron recurrentes en épocas pretéritas.

Pese a que dentro del aspecto de lo meramente artístico sería incorrecto suponer al campo de las imágenes como el superficial, en oposición a otro profundo que correspondería al de los demás rubros artísticos, es indispensable subrayar que, para las artes visuales del presente, resultan potencialmente subversivas tanto las propuestas de quienes, como en algún momento René Contreras o Carlos Villanueva, establecen relecturas de estilos ya sin vigencia histórica, como también aquellas otras que implican una clara resemantización de las herencias del arte occidental o, mejor del europeo. En esta segunda vía trabaja Luciano Spanó, autor que presenta en el Museo de Arte Carrillo Gil, a partir del día 18 de julio, su individual A la Pintura, integrada por oleos y por dibujos complementarios o, incluso interdependientes. El acertado recorrido que se propone para la exposición –cuyo diseño museográfico es de la autoría de Armando Sáenz Carrillo- propicia el análisis de las aspiraciones de Spanó al enfrentar inicialmente al espectador a unas elocuentes telas para, a mitad del camino mostrarle los dibujos que explican la actual postura artística del autor, y para luego permitirle una interpretación algo más intelectual durante la etapa terminal de su trayecto.

Las pinturas de este artista contienen referencias indirectas al arte del pasado en tres niveles fundamentales: el del repertorio técnico, el de la calidad de factura y el del color. En el primero resulta acertada y convincente la manera como Spanó enriquece su léxico claramente contemporáneo, con los resultados de su observación de la manera de trabajar que fue característica de sus grandes antecesores, para así disponer de un número acrecentado de trazos, áreas, planos, superficies, transparencias, calidades, manchas, efectos, texturas visuales, direcciones, sombreados y efectos de volumen y de distancia. En el segundo aspecto destaca un afán de emular no el tipo de acabados del arte de la tradición, sino la destreza en el manejo del acervo técnico que fue típico de los artistas de otros tiempos, para aplicarla al repertorio ampliado del que ahora este autor dispone. En cuanto al

nivel cromático, es notoria la incorporación de soluciones provenientes del uso del color claroscuro conjugadas con las de su empleo tímbrico, así como de gradaciones equilibradas antepuestas a acentos de diversas intensidades. Los dibujos de Luciano Spanó son portadores, en cambio, de un genuino interés por comprender las soluciones formales de los grandes maestros. Con ambas actividades, Spanó ha conseguido hacer un aporte de trascendencia para el medio artístico local y para la versión latinoamericana de la postvanguardia imperante.

Espacio para una pintura

José Luis Cuevas

Texto de catálogo, exposición *Espacio para una pintura*

Museo José Luis Cuevas

21 de septiembre 2003

Conozco a Luciano Spanó desde hace 15 años.

Nos encontramos por primera vez en el Carrillo Gil cuando algo terrible había sucedido: la inundación que estuvo a punto de destruir la obra que iba a donar para el Museo José Luis Cuevas. Más adelante, vino una exposición en el mismo museo de mi obra gráfica y fueron Luciano Spanó y la pintora Estrella Carmona quienes hicieron el trabajo de investigación.

Fue el inicio de una gran amistad.

He frecuentado su estudio y seguido de cerca su trabajo, es uno de los artistas jóvenes que más admiro.

Recuerdo el primer estudio que conocí, cerca del Panteón Dolores, cuando lo interrogué en italiano y me dijo que no lo hablaba pero mantenía el acento debido a que vivía con su tía.

Luego lo visitaría en su taller de la Condesa, y visitarlo es una experiencia sorprendente, ya que se encuentran ahí tantos cuadros de gran formato.

De nuevo me enfrento a su obra, ahora que se presenta en el museo José Luis Cuevas; espacio al que tengo enorme cariño y donde se ha presentado la obra de importantes pintores Latinoamericanos así como de otros países; y veo una muestra de grandes ambiciones con piezas excelentes como la dedicada a Soutine, quien junto a Rouault fueron los expresionistas de mayor importancia en el movimiento de fin de siglo francés.

La disciplina que caracteriza a Spanó, la entrega a su vocación de artista, su conocimiento de la pintura Mexicana y la forma entusiasta en que se expresa de la pintura de sus contemporáneos, hablan de su generosidad inusual.

Con los artistas de su generación ha tenido talleres que me recuerdan a la época impresionista, en donde salían al campo o se reunían en el estudio de alguno, a pintar y dibujar a los modelos, práctica esencial para el pintor.

Debo decir que para mí es motivo de gran orgullo el hecho de que presente su obra en el museo José Luis Cuevas. El se encuentra entre los artistas de México más jóvenes que trae su propuesta a los espacios de estas salas.

Su figuración demuestra el enorme talento, la entrega y su gran capacidad de trabajo, así como su continua búsqueda de nuevos temas, resultados de una gran aptitud dibujística.

Repetición 88

Nelson Oxman

Unomásuno

1988

El Salón Nacional de Pintura 88 es una muestra de los estragos del academicismo y de la masificación de la imaginación de los artistas. Todos parecen cortados por la misma tijera y obedecen al llamado de las mismas posturas plásticas. Vivimos la cultura de la arteriosclerosis. Nuestros jóvenes son viejos prematuros, hijos de su papá, incapaces de rebelarse contra las tendencias impuestas por maestros, críticos y teóricos que dictan el sentido estético y el gusto de la época, y desde luego por las genuflexiones serviles a los galeros para estar dentro de la onda que decorara las casas en los próximos años. No hay ni un rasgo personal, no existe ni la mas leve intención de ser autentico (y no digamos original, porque después de la crítica a las posturas de vanguardia ser original es signo de decadencia), sino por el contrario, da la impresión de que se es pintor de la misma manera como se es dentista. Todos repiten los mismos materiales, todos repiten técnicas, todos repiten formas, todos repiten temas.

Si el espectador atraviesa desde el Auditorio Nacional, donde se exhibe *Repetición 88*, hasta el Museo de Arte Moderno, podrá contemplar De niños para niños y otros no tan niños, una muestra de la escuela de verano, organizada para niños de cuatro a 13 años donde descubrirá las mismas técnicas, los mismos texturizados, las mismas tendencias figurativas alternando con los abstraccionismos, las mismas posturas conceptuales, los mismos materiales. Habría que felicitar a los maestros Rosario Correa, Antonio Hitron, Guadalupe Mata y Salvador Pizarro que inician a los niños en el estilo clásico de los niños para representar (cu/a iconografía ya ha sido estudiada por los psicoanalistas), en los conceptos vanguardistas, y en las transvanguardias, la diferencia fundamental entre las dos muestras consiste en que los niños carecen de abundancia de pintura, de grandes lienzos, y obviamente de los manejos técnicos que da la experiencia de años de academia y de práctica frente a un curso de verano, pero sin lugar a dudas que los niños se llevan las palmas en imaginación. Es de esperar que sepan romper a tiempo las amarras con sus educadores para no ser cosificados y masificados, y que cuando puedan entrar al Salón Nacional de Pintura conserven la frescura y sentido lúdico que tienen sus creaciones.

Quizá la actitud de los integrantes del Salón 88 se deba a una falta de fe en sus propios sistemas de valores, y a la necesidad de integrarse al mercado de consumo, para lo cual es necesario adquirir una postura halagadora para seducir al cliente. No hay búsqueda formal, ni hacia el interior del hombre, ni mucho menos propuestas sociales. Hasta los artistas que parecen más interesados en crear sus propios sistemas de representación, y de velar las fantasías de sus mundos interiores, sucumben bajo la necesidad de recurrir a recursos gastados y manidos.

A la distancia de un par de días después de haber visto la exhibición, la memoria solo es capaz de recordar muy pocas de las obras expuestas, y las ordenarnos según la fuerza de la evocación, no según la premiación del jurado.

Jazzamoart logra liberar a su figura y la permite respirar en el espacio de la tela. Los excesos de pintura que tenían un afán expresivo desmedido para acentuar la fuerza de los trazos del pintor se suavizaron, y le permiten a la figura misma adquirir movimientos, en vez de refundirle en el fondo del lienzo. Creo que se trató de una de las obras mejor logradas del artista y es una pena que no pasara a formar parte del acervo nacional. Es ahora cuando habría que haber premiado al artista con la adquisición, y no cuando aún estaba verde, sin la fuerza de fante goyesco. Sin duda su obra es un homenaje a Goya.

Otra de las imágenes que conservamos intactas en la memoria es la de Luciano Spanó, uno de los laureados de *Repetición 88*. Se trata de una obra desestructurada que busca deliberadamente romper con el orden impuesto por la perspectiva, y a su vez tampoco es plana, sino que logra su propio espacio, donde flota un torso con acento neoclásico. El recurso es historicista, y podríamos "encasillarlo" (es imposible no hacerlo cuando tratamos de poner nombres) dentro de la corriente de transvanguardia. Sin embargo, la primera repetición que notamos surge en la necesidad de este nuevo ismo de remarcar sus figuras centrales con recuadros, o signos que parecen siempre indicar al espectador cual es el núcleo de la obra. Sin embargo, el colorido de claroscuros se queda metido en los ojos, y la composición total logra una imagen con una fuerte carga poética.

La tercera imagen importante en este ejercicio de memoria es el de Perla Krauze. Krauze, como Jazzamoart, ha logrado una iconografía propia que la caracteriza. Obras con acento constructivista que da gran importancia al dibujo de líneas finas, logrando figurar una imagen que es mimesis de la ciudad. Pero no se trata de la visión de una ciudad violenta, sino de una ciudad hacinada, llena de formas cuadrículadas, con capas de pintura planas que se extienden independientes de las líneas que figuran los espacios. La repetición surge en ciertos recursos fáciles para texturizar, como el uso de cartón corrugado en ciertas zonas del cuadro, pero ya esos cartones, como el reverso de las cajas de cartón, han sido muchas veces vistos en infinidad de obras, y se convierten en un texturizado retórico que no añade ni dice nada a un espectador un tanto informado. Continuaremos en nuestra próxima columna, donde el lector irá viendo un sinfín de repeticiones a medida que nos aproximamos a las obras con menos fuerza visual, para terminar en una tercera entrega con una crítica de algunas de las críticas sobre *Repetición 88*.

Luciano Spanó
Juan Coronel Rivera
Unornásuno
20 de agosto de 1990

Luciano pertenece a una generación sobresaliente de La Esmeralda, aunque ya había más de una camada, ya que está integrada por pintores tan distintos como Roberto Cortázar o Renato González, y por artistas como Alfonso Mena.

Luciano y Mena en principio manejan un lenguaje común, mas las raíces que tiene cada uno de los diferencian. Mena tiene en su pintura un ritmo marcadamente sajón no tanto alemán, sino más bien expresionista abstracto estadounidense (la firmeza de Kline o lo sucio de Willem de Kooning). Luciano, al contrario de Mena, es un pintor de tierra caliente, mas emparentado con los pintores españoles y por supuesto, italianos.

Spanó tiene una formación netamente académica. Sigue la línea que dicta que la pintura se aprende en el dibujo y ensaya con obras de Miguel Ángel, de De Chirico y algunos impresionistas: dibujos bien acomodados donde la precisión no es lo importante, sino el ensayo, la impresión y la huella que dejan sobre el pintor.

Otra parte importante en su locución es el color. Luciano en sus etapas anteriores, antes de regresar de Italia tenía otro color, con el cual no siempre estaba a gusto. En esta serie, que presenta en el Museo Carrillo Gil, se ve que las tierras de su patria le dieron una raíz y una lógica a su paleta.

Luciano Spanó
Sylvia Navarrete
La Jornada Semanal
12 de agosto de 1990

Se empezó a hablar de él en 1986 cuando, tras concluir la carrera en La Esmeralda, fue acumulando las distinciones en los concursos nacionales: obtuvo premios de adquisición y menciones honoríficas en los Encuentros de Arte Joven de 1988 y 89, y en el Salón Nacional de Pintura de 1988.

Actualmente Luciano Spanó presenta una exposición individual en el Museo Carrillo Gil, integrada por 13 óleos y una serie de dibujos. Este conjunto fue realizado durante los dos últimos años y con un –decisivo- interludio de cuatro meses en Italia, donde Spanó nació en 1959 (por circunstancias familiares, reside en México desde 1974).

De la obra anterior de Luciano Spanó permanece el apego a los tratamientos sucios, una constante que se verifica en todos los cuadros colgados aquí: “me interesa que la pintura deje de ser algo bonito; tiene que agredir, pero sin que se descuiden las calidades técnicas”. En el color, en cambio, se observa una franca modificación: los lienzos, antes invadidos de grises y negros, son bañados ahora de tonos rojos y terrosos que otorgan cierta calidez a la solución plástica. Esta nueva modalidad cromática tiene su origen en el viaje del artista a Italia: “Tenía yo una laguna en mi paleta: no conocía el siena tostado. Solía usar siena natural, rojo indio, etc. Cuando en Turín compré material para una exposición que iba a montar ahí con algunos pintores italianos, fue un asombro descubrir el siena tostado. Además mi pueblo natal, en el norte de Italia, de techos y muros de tabiques, también tiene esos colores quemados”.

Del mismo modo, su estilo, antes exclusivamente abstracto, se enriquece ahora con una figuración traducida por la figura humana (“No son apuntes de lo real; hago dibujos son modelo, pero como una mera disciplina”). Tratada con trazo esquemático, la silueta humana introduce una dimensión dramática, acaso trágica, en las desoladas construcciones abstractas. En Hombre en movimiento, por ejemplo, la figura es más movimiento que simple cuerpo con manos, cabeza o pies. “Es producto de una mirada fugaz: trato de ver como suele ver la gente sin detallar. Los pintores somos los que detallamos la realidad; pero la gente la capta como mancha, como presencia espiritual y no como contorno preciso”. Así es como Spanó combina la abstracción y la figura humana, de manera a que ambas se compenetren y que desaparezca toda referencia estrecha a lo real.

El contenido humano y místico aportado por el desnudo se torna imperiosamente tangible en La coja y el ciego, una interpretación erótica de una antigua fábula. En este cuadro, el ciego hunde la cabeza entre las piernas de la coja, la cual a su vez está frente a un público virtual, en actitud de llamado hacia sí misma. “Es un reflejo muy personal del conflicto con el sexo opuesto. Siento ciego al hombre en la vagina de la mujer, mientras que ella está abierta al mundo”.

Spanó confiesa no lograr todavía asentar su obra en un concepto claro y unificador. Esta se desenvuelve entre dos ejes temáticos: la problemática existencial restituida a través de la presencia humana, y la abstracción como ubicación de la mirada en un ambiente visual. Aunque el autor se

queja de que “sería bueno que me clarificara un poco”, estas dos fórmulas no son del todo divergentes ni incompatibles (“No me preocupa que cohabiten la figuración y la abstracción: es algo que me pide la tela”).

Por el contrario, en *Un silencio de bosques*, por ejemplo, lo que podría resultar un mero juego de perspectivas se revela una ilustración sentida de la languidez y la melancolía:

“Me gusta la idea de los troncos pelones del bosque, la repetición de la vertical como en las composiciones de Paolo Cuello: logra que el espectador entre en el cuadro por medio de una apertura del espacio hacia el bosque”. Esta profundidad de la atmósfera, que es enfatizada en la totalidad de los lienzos, infunde una sensación de vacío y frialdad –ciertamente no de cachondez, como lo insinuó José Luis Cuevas, en la inauguración. Es una pintura, a lo sumo, “muy calculada y, tal vez, intelectual”, como la define el propio autor. La próxima exposición de Luciano Spanó tendrá lugar en septiembre, en la Galería Art Vance que dirige Aldo Flores en Polanco.

El cuerpo de otra manera

Alberto Hajar

Texto de catálogo, exposición "Desnudo"

Centro Cultural San Ángel

1991

"Hace tiempo que mi investigación en la pintura se ha dirigido hacia la comprensión del espacio tridimensional en el plano. Profundidad, perspectiva y atmósfera, han sido la preocupación fundamental de mi trabajo". Elocuente y preciso, así planteó Luciano Spanó el proyecto de investigación plástica ahora concretado en el conjunto de cuadros de gran formato puestos a la consideración pública.

La proposición principal exige reflexión minuciosa. Es así por que postula una orientación precisa de la práctica en sentido dialéctico complejo: la constitución del espacio como materialidad, la del sujeto que lo transforma y la de la pintura como tal. Luciano ha optado por asumir esta complejidad como reflexión de su propia práctica, de modo que la historia de la pintura sea sintetizada en su obra y en las lecciones que él mismo deriva de ella. Esto exige un riguroso control del proceso de investigación que recupera con sentido actual una tradición filosófica de cuando el racionalismo abría ventanas al mundo y aún no se reducía a camisa de fuerza. Es la tradición que en principio es apariencia retórica fundada en la experiencia personal, tal como lo hicieron Descartes y los humanistas del Renacimiento. La gran revolución físico-matemática adquirió dimensión hermenéutica, comprensiva y totalizadora, gracias a esa conducción de la práctica del cogito al universo y a los recursos de apropiación del él, tanto en las ciencias como en las artes y las técnicas. Hubo humanistas que practicaron todo esto a la vez, como Leonardo o los ópticos que tallaban sus lentes y tomaban apuntes de sus observaciones astronómicas.

Este aparente rodeo para abordar la obra de Luciano Spanó es necesario por que ahora vivimos a la par de la relatividad y la exigencia de hacer genealogías incluyentes de nuestras posibilidades prácticas. No sólo el espacio y el tiempo se han abreviado y expandido con los recursos técnicos, sino que la historia nos ha descubierto la impertinencia de valoraciones eternas y universales. Ubicarnos es la consigna del día y en ella no sólo trabajan los pueblos y los gobiernos, sino también científicos, artistas y técnicos empeñados en un nuevo humanismo.

La deconstrucción resulta necesaria a este empeño. Justo es lo que funda la propuesta de Luciano. Espacio y tiempo, esas dos conflictivas coordenadas con definición científica en proceso continuo, han de ser revisadas también por los artistas. Para la pintura, esto significa lo que Teresa del Conde propone para caracterizar a un grupo de pintores contemporáneos a Luciano Spanó que le parece que comparten la tesis de que "pintar es, fundamentalmente, fijar una materia de color sobre una superficie". Pero la pintura no es pintar, lo cual exige "una búsqueda de la permanencia (en oposición a lo efímero o al impacto del momento) que se concreta en la intención de lograr una materialidad resistente y duradera".

Para resolver la contradicción del pintor y la pintura, de fijar la materialidad relativa y en proceso abierto, es necesario un proyecto histórico. Si éste asume el problema como mera sucesión estilística fatigada por los malos profesores, se puede llegar a ser un erudito transvanguardista capaz de combinaciones sorprendentes al fin y al cabo superficiales. Pero si el problema es esa materialidad resistente y duradera de la que habla del Conde, entonces hay que usar el instrumento humano práctico por excelencia: la abstracción. Si en las ciencias esto exige la dialéctica de los conceptos en sus realizaciones históricas y sociales, en la pintura exige el pintor reflexivo. Esto es lo que procuran hacer todos los pintores, así reduzcan su práctica a las rutinas de la autocomplacencia. Hasta la auto-limitación y la autocensura son modos de apropiarse la pintura en cierto pintar. Es obvio que esto nada tiene que ver con Luciano Spanó, esforzado en la abstracción de sus primeros y cercanos inicios públicos, para de ahí incluir figuraciones para nada reductibles al naturalismo. No es casual el título de su exposición de 1990 en el Museo Carrillo Gil. Llamarla simplemente A la Pintura, no sólo convoca al placer artístico sin interferencia temática, sino arriesga un juicio sobre el pintar sin facilismos visuales, probando en la cuadros la capacidad técnica. Ciertamente, esto explica la frase con la que Guillermo Santamarina concluye su escrito sobre Luciano de febrero de 1989: "El arte no es comodidad. Lo de Luciano no es sillón".

No está solo Luciano Spanó en la reflexión sobre el cuerpo. Como espacio más concreto, el cuerpo ha sido no sólo centro de poder. Por supuesto, la danza prueba día a día el esforzado trabajo de reducción del cuerpo a ritos y mitos del poder, pero lo mismo ocurre de maneras menos evidentes en la literatura con su erotismo extremo, en la poesía maldita y en las artes visuales donde la figuración, al fin, tiende a desprenderse de la romántica identidad con la naturaleza y los usos comunes. Esto último bien puede dar lugar al descomprometimiento trivial y al jugueteo, pero también puede alertar sobre la abstracción de los usos dominantes del cuerpo como ruta para enriquecer la realidad con nuevos modos de ver y percibir.

Con todos los recursos abstractos desarrollados en sus etapas anteriores, Luciano Spanó llega ahora a un experimento a partir de una proposición clave: ver de otra manera que la habitual. Con esto descubre que lo habitual no es, como suele suponerse, algo espontáneo y natural. Por lo contrario, los modos de ver y percibir sobre todo el cuerpo, son modos impuestos, ideológicos, poderosos.

Los artistas visuales siguen y seguirán combatiendo la identificación de lo bello con lo artístico clásico, como sino hubiera otro modo de representación y visión que el fundado por los griegos del siglo V antes de nuestra era. Lo grave es que este reduccionismo ha adquirido dimensión estética asociada con la moral judeocristiana y se ha entronizado como postura con todo lo que implica esta noción. Romper con todo esto es, por tanto, una buena manera de asumir el descomprometimiento posmodernista del que habla Félix Guattari, de manera positiva y crítica. Pero a fin de superar el mero conceptualismo, hay que allegarse capacidades técnicas.

Sobre esta base, Luciano Spanó está en las antípodas de la cachondería que supone una visión superficial y prejuiciada por la moral voyerista. Quizá esto ocurrió en la exposición presentada por del Conde en el Carrillo Gil, en especial en la pintura Te amo en tu trágica belleza, que se ofrece

como desnudo femenino mórbido por los toques gestuales y texturados de cálidos colores fauvistas que anulan el contorno lineal y lo convierten en mapa del placer con sus señales fuertes. Pero ahí mismo estaba la clave de la propuesta de Luciano, porque no sólo el título general de la exposición convocaba a la pintura y no al erotismo y menos al sexo, sino que se trataba sobre todo de echar a andar la contradicción entre lo representado y su tratamiento como estricto espacio pictórico. El riesgo de la visión moralista fue bien asumido porque no puede obligarse a ver en función de la totalidad compleja de una exposición, sino que precisamente está en que alguien tome el árbol por el bosque y el rábano por las hojas.

Ahora el riesgo es menor aunque persiste tanto como las presencias de los cuerpos. Pero la elección de puntos de vista inusitados rompe de entrada con los mitos del pintor y su modelo. Entonces los cuerpos se transforman en fuerzas y masas abstractas, tensiones y volúmenes imposibles de reducir al predominio de las visiones tradicionalistas. La realidad es descubierta como proceso abierto enriquecido por el poder significativo del artista que en este caso atina a un blanco cultural estratégico: la identidad entre una moral y sus señales estéticas. Esto implica el malestar de no saber qué hacer: si imaginar ángulos y rincones corpóreos insospechados o gozar de una especie de lección de anatomía no convencional lograda con excelencia pictórica.

De tener referentes, los cuerpos serían descifrables respecto a la cotidianidad o a su enrarecimiento deliberado a la manera de los manuales de la seducción sexual. Luciano radicaliza el relativismo del espacio y el tiempo prescindiendo de las referencias objetuales, de modo de que los cuerpos permanezcan sin más en un espacio pictórico tenebrista. Lucen los cuerpos sus brillos y texturas carnales entre sepias oscuros y rojizos como si la noción de hoyo negro diera lugar a la corporeidad y no al vacío. No hay fondo ni planos ni contornos ni esfumados como los hubo en el Renacimiento. Un espacio pleno luce aún en los cuadros donde se indica una dirección.

Luciano opta por relacionar estos cuadros con otros donde una zona de luz, una franja, una textura, permiten romper el relativismo. Hay entonces un arriba y un abajo y no esa desazón por la postura. Sólo en un cuadro con modelo masculino, concede al espectador el descanso del banco en el que está apoyado el desnudo. Así matiza su frase recogida por Sylvia Navarrete en agosto de 1990: "Me interesa que la pintura deje de ser algo bonito: tiene que agredir, pero sin que se descuiden las calidades técnicas". Dicho de otro modo, la ruta agresiva fácil ha sido fatigada por el expresionismo hasta el punto de preparar el ánimo para la agresión, cuando por la identidad kitsch entre el sentimentalismo, el código moral agredible en las partes sexuales y los recursos técnicos, se prevé la emoción. Esto es contrario al resultado de la pintura de Luciano, fundada en un pintar con recursos de empaste, coloración y dibujo que obligan a los más alertas a gozar toda la serie y cada una de sus partes.

La serie rinde tributo al relativismo y al comprometimiento de soluciones tradicionalistas. Aunque hay un aire de familia, nostálgico por el óleo y las tonalidades siena, las estructuras compositivas suspenden a los cuerpos en el espacio pictórico, pero también los asientan en un lugar. El límite prescinde de todo objetualismo social o histórico porque no hay manera de que venga un guía de turistas a explicar dónde, cómo y cuándo se hizo tal o cual reportaje del cuerpo.

El hecho de que no hay posturas del eterno femenino o del eterno masculino, de que los modelos sean irreductibles a corporeidades codificadas, de que no exista afán alguno por fetichizar tal o cual parte, remite a la pintura y al pintar. A la pintura, porque ese sutil aire histórico y nostálgico introduce la rareza de un italiano que no quisiéramos conocer para evitar la distracción de su excelente pintura. Esto entonces se convierte en un pertinente llamado posmodernista capaz de prescindir del sujeto como individualidad exaltada porque la textura del óleo, su olor presente y recordado, los signos del tenebrismo y sus rupturas, la carnosidad de los cuerpos con sus brochazos y pinceladas evidentes, más bien remiten al pintar que al pintor, más a los resultados de la práctica transformadora y sugerente, que al sujeto individualizado y personal.

Los cuerpos desnudos de toda referencia histórica y social no son, sin embargo, cuerpos sin sentido. Hay un sentido dado por la pintura y no se necesita ser experto para notar ese aire europeo en la imprimatura. Esto es propio de la práctica artística: no dar significados sino proponer sentidos. Si para ello el artista tiene la capacidad de transformar en pintura la historia, la total y la personal, es que trasciende.

Vale entonces hacer alusiones personales como la recogida por Sylvia Navarrete: “cuando en Turín compré material para una exposición que iba a montar ahí con algunos pintores italianos, fue un asombro descubrir el siena tostado. Además, mi pueblo natal, en el norte de Italia, de techos y muros de tabiques, también tiene esos colores quemados”. Metáfora del relativismo conflictivo entre el nacionalismo y la mundialización, la aplicación del descubrimiento de los sienas matizados tendría que reunirse con el trazo urbano de Saluzzo, irreductible al racionalismo capitalista y sus cuadrángulos horizontales y verticales.

Sublimar este recuerdo infantil ha sido una tarea de Luciano con excelentes resultados porque contribuyen a enriquecer no sólo las necesidades de la pintura y del pintor, sino las del arte liberado de una estética mitificada, rota por una visión del cuerpo inusitada. El racionalismo que todo lo ordena para que nada cambie, ha sido afectado por esta serie de desnudos que habrá de dar lugar a nuevas pruebas de que la dialéctica entre lo abstracto y lo concreto no tiene fin.

Luciano Spanó Tancredi

Guillermo Santamarina

1989

Un muy inteligente colega de Luciano Spanó asegura que “el arte –si lo es- es potencia primera. Inauguración de la forma. Siempre origen. Jamás elemento funcional”. (Lo demás, digo yo, ¡es pura retórica!).

A la arrogante disputa por alcanzar “originalidad” se la llevó el carro de la basura hace más de quince minutos...

El objeto artístico es evidente, claro, autónomo, inexplicable e inviolable. El objeto publicitario es efectivo, inmediato y forzosamente original.

Sin duda hoy se dan muchos gatos por liebres.

Lo de Spanó, no va por ahí. Ni viene con la nueva ola, ni tampoco con los más recientes tonos, ni mucho menos con el más aventajado pret-a-porter... Su sustancia es compleja; fluye muy dueña de sí misma por un dinámico sistema de relaciones formales: con una sabrosa gama de colores que parece “explotar” a lo largo y a lo ancho de duros trazos, o columnas y trabes de un cuerpo arquitectónico... O como una descompuesta envoltura japonesa que guarda entre muchos velos (memoria, fantasía, sensualidad) un bocado exquisito... O como una masa expansiva, en un sueño que fugazmente roza la naturaleza concreta de las notas de una pieza musical carente de ubicación radiofónica... ¡Qué sé yo! La pintura de Spanó podría ser –inclusive- la aproximación a ciertos ámbitos luminosos por donde todavía no posa –afortunadamente- un significativo anecdótico, socializador o definitorio.

El arte no es comodidad. Lo de Luciano no es sillón.

El paisaje de la pintura

José Manuel Springer

2001

Luciano Spanó es un pintor avocado a la figura humana y más concretamente a la pintura per se. Su carrera se ha centrado en el desnudo, la visión del cuerpo humano, como un pretexto para meditar sobre la pintura y una forma de sintetizar el acto de ver y el de pintar. Estos son los dos paradigmas que podemos atestiguar en la presente exposición.

Habiendo pasado por distintas etapas en su carrera, que van desde un informalismo expresionista, hasta una figuración decididamente clásica, con claroscuros a la Caravaggio resueltos en técnica veneciana, la obra que el pintor nos entrega ahora es un *tour de force* de su capacidad para proyectar imágenes, cuerpos, espacios cerrados, paisajes, en el espacio. Es este último el aspecto que habría que considerar en la presente exposición.

Proyectar en el espacio es una actividad propia de un constructor o un arquitecto, quienes dominan la materia y la forma. Uno podría esperar de un pintor semejante manejo de un espacio perfectamente definido, siguiendo las reglas clásicas de la perspectiva, la composición, la sección áurea; nada más lejano de lo que sucede en esta obra. La construcción del espacio en Luciano está paradójicamente ligada a un concepto que es ajeno al juego de la ilusión representativa. Lo que hace el pintor en esta serie es construir un espacio netamente pictórico, donde el espectador queda liberado de la necesidad de encontrar reglas o principios. Lo que importa aquí, y que se ha vuelto el rasgo distintivo de este creador, es cómo las manchas, aplicadas unas sobre otras crean la impresión de que nos encontramos ante un espacio cognoscible, perceptible en sus características.

En alguna ocasión escribí sobre Luciano Spanó y dije que era un pintor del tiempo. Los empalmes de manchas, escurridos, goteos, aguadas y veladuras, representaban la acción del tiempo sobre los materiales pictóricos. Al ver los cuadros de esta exposición creo que Spanó ha ido un paso más allá de cualquier sujeción espacio-temporal que implica la representación pictórica. Su capacidad de proyectar le permite establecer dos rutas para llegar a un mismo resultado: presentar la vibración de la pintura, anclada a un terreno físico.

La primera ruta consiste en descubrir algo que no se encuentra esbozado en el cuadro. Este método emana de una especie de pintura inconsciente, en el que a través de la asociación libre se llega a atisbar una forma que será la piedra angular de la obra, sobre la cual caerá todo el peso de la construcción pictórica.

El segundo procedimiento tiene que ver con la preexistencia de una figura humana muy definida, que generalmente parte de la tradición clásica. A partir de esta, el pintor se enfrenta ante la posibilidad de renovar las asociaciones metafóricas de la figura. Aquí podría decirse que más que descubrir él inventa un contexto que rodea a la figura, quitándole, robándole añadiéndole expresión, presencia o estancia.

El resultado de estos dos proceder no puede ser otro que el de la paráfrasis de alegorías conocidas: Penélope, Perséfone, Comedia y demás. Así en Natura nos enfrentamos ante un paisaje

inventado a partir de accidentes provocados que va creando una aproximación a la realidad con cada paso de la brocha o la espátula para no caer en la tentación de construir una representación naturalista el pintor ha utilizado deliberadamente instrumentos poco ortodoxos (como un recogedor de agua en calidad de espátula) y soluciones con diversos grados de viscosidad de óleo, que le permiten arrastrar las manchas en direcciones y concentraciones muy amplias. Algunas veces estas manchas dan origen a rectas y ángulos pronunciados, y en otras ocasiones la mancha se esparce libremente por el lienzo, como el camino amarillo en *Natura* que va siguiendo complaciente el capricho de la mano del pintor.

Otro ejemplo de esta vastedad inconsciente para manejar la mancha y el color lo encontramos en *Marina*, un cuadro que deja ver la fluidez del medio pictórico, su plasticidad y el choque de manchas incontroladas, que recrean la esencia del oleaje marítimo.

En el caso de los cuadros que muestran figuras previas, es decir aquellas que preceden al manchado, los cuerpos actúan como estructuras sólidas, son constructos sobre los cuales cae el material pictórico y se amolda a los contornos de la forma humana o la sobrepasa para fundirla con el fondo, resaltar una línea corporal o una postura. En este caso se encuentran obras como el *Adagio*, donde el juego luz y sombra, contorno y masa corporal, impresiona por su soltura y precisión.

Luciano Spanó es un pintor compenetrado en los misterios de la materia. Su habilidad como pintor no debe apreciarse en el trabajo fino, bien definido, de la figura. Todo lo contrario. Es su regocijo y su arrojo en el acto de pintar lo que vale la pena atestiguar. Cada cuadro empieza desde un espacio ambiguo y se carga de asociaciones con cada una de sus pinceladas, de manera que más que llegar a una finitud, su obra parece siempre estar en perpetuo cambio, variando a cada instante y desde cada ángulo imaginable.

Las sombras luminosas de Luciano Spanó

Germaine Gómez Haro

1994

Por todos los seres se despliega el espacio único, el espacio íntimo en el mundo...

Rainer María Rilke

Proust decía de las rosas pintadas por Elstir, que eran "una variedad nueva con la que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas". De Luciano Spanó diríamos que las pinturas de su reciente exposición nos revelan una fresca aproximación a la figura humana, no como un simple sustituto de una realidad sensible, sino como la posibilidad de ir descubriendo siempre distintos matices en las formas corporales que creemos conocer al dedillo. Cuerpos robustos y sensuales que parecen flotar en la intimidad de un espacio vasto, abierto; cuerpos opulentos que pierden su densidad bajo los efectos de la luz y la sombra. El dominio del claroscuro es, sin duda, un arma que Spanó maneja con destreza: ecos del tenebrismo de Caravaggio transportados a la modernidad en composiciones de rigurosa factura que nos remiten a los grandes maestros italianos, "en una necesidad muy explícita de introducir el pasado artístico en le presente", a decir de Teresa del Conde.

La primera lectura de la obra de Spanó se refiere, en efecto, al discurso sobre el cuerpo humano; enseguida pasamos a la reflexión acerca de los misterios y secretos del espacio a partir de la transgresión de éste por vía de la anulación de planos y perspectivas y a favor de un espacio otro, habitado por volúmenes singulares y masas etéreas. La exposición *Mitología del ser* en la Galería Oscar Román muestra una síntesis de las inquietudes que han perseguido al pintor de origen italiano (Saluzzo, 1959) desde su llegada a México en 1974. Simultáneamente se presentó en la Torre Ejecutiva PEMEX una buena selección de su obra anterior, de modo que ambas exposiciones configuraron una visión global del trabajo de este joven artista, actualmente uno de los exponentes más interesantes de nuestra pintura.

Siempre fiel a la representación de la figura humana, en años anteriores ("A la pintura", Museo Carrillo Gil, 1990, y "Desnudo", Centro Cultural San Ángel, 1991) Spanó pintó enormes lienzos, en su mayoría habitados por cuerpos masculinos de marcada musculatura y sensualidad carnal: algunos muy afortunados, aunque otros –en mi opinión- demasiado cercanos a Roberto Cortazar. Como una constante, la luz y la sombra siempre en una íntima complicidad para acentuar la voluptuosidad de un muslo o la firmeza de un bíceps. Casi siempre, fondos negros que resaltan las encarnaciones latentes de esos cuerpos a un tiempo mórbidos y fibrosos, acaso una reminiscencia del Hombre enfermo de Tiziano, obra que causó un gran impacto en Luciano. Su paleta en esos años era tan precisa y restringida como su temática: el desnudo masculino sobre fondos negros. En 1992, Luciano presenta en el Salón des Aztecas una exposición que revela un nuevo matiz de su léxico plástico: "Pinturas". En esta ocasión, Spanó explora la desfiguración sin llegar a la abstracción, es decir, que estiliza considerablemente la figura alejándose del modelo natural a favor de las evocaciones y sugerencias. Más que un estudio de la topografía del cuerpo humano, el artista explora

aquí las posibilidades de la materia pictórica, mediante la superposición de finas capas de color que logran ricas texturas y la disolución de la línea a favor de un trazo mucho más libre y gestual. Su paleta también incorpora nuevas tonalidades, sobretodo el blanco y los ocres claros, que funcionan como contraparte de los negros intensos.

El trabajo realizado durante 1993 y reunido en esta reciente exposición demuestra una vez más la consistencia de la pintura de Luciano Spanó. Detrás del color que ahora invade sus telas y de la persistencia en el empleo de contraste dramático de luz y sombra, percibimos en estos cuadros una intensa práctica del dibujo a conciencia; asimismo, el rescate del oficio de la pintura prevalece como una de las preocupaciones esenciales de Spanó y como tal, no presenta aquí una obra de gran fuerza, expresiva y riqueza formal.

Heredero de Orozco y Bacon en lo desgarrador de las formas y de Corzas en la perfección de la técnica, la pintura de Luciano Spanó entre delicadas veladuras y sombras luminosas, expresa la violencia sublimada en un erotismo silencioso, en un espacio fuera del convencional y en un ritmo que va como la intensidad de su arte, *in crescendo*.

La fuerza interior rompe fronteras: SPANÓ

Cristina Secci
Revista *Saber ver*
2003

Sus piezas son grandes, a veces trípticos, sombras que no se esconden, pinceladas como garras: “La primera cosa es manchar lo blanco de la tela, que no necesito. Es como cuando era pequeño y en una pared escarapelada veía caritas. Es lo que hago con mis cuadros: manchar y después analizar lo que sucede en la tela, que se resuelve por sí misma. Yo soy un medio”.

Luciano Spanó nació en la provincia de Cuneo, Italia, pero vive en México desde hacer 30 años. Sobre la exposición Espacio para una pintura en el Museo José Luis Cuevas, el artista comenta: “Trabajé paralelamente un conjunto de piezas” y explica: “Es una técnica que me ayuda a ser congruente en una muestra, dado que cambia mucho y en breve tiempo. Además son todos óleos. A veces se necesitan cuatro o cinco meses para que se sequen bien y así empezar a velar sin lastimar”.

En Espacio... se concreta toda su experiencia: el conocimiento de la figura humana, la pincelada larga y espontánea, el color con veladuras que otorgan a la pintura atmósfera y profundidad. En las telas hay distintas capas de color y la luz entra por refracción, los rojos se posicionan encima de los blancos y los amarillos se van sobreponiendo. “Se me hacen muy importantes los escurridos y como se humedece la tela para que la pintura no caiga tan rápido o tan lento. Son viscosidades que reflejan lo que uno tiene adentro”, y agrega: “Me interesa la mezcla de lo que es técnica, el manejo virtuoso de los materiales – el óleo por ejemplo – como reflejo de una fuerza interior. Es una urgencia, algo que necesito hacer de esa manera, con la rapidez, la prontitud y fuerza que me invaden.”

Luciano Spanó rechaza encajarse en definiciones fáciles y considera su pintura una respuesta que rescata las técnicas de lo antiguo, con un claro conocimiento de los conceptos contemporáneos de la pintura. Es apasionado, ataca a la crítica y a las galerías, defiende a los maestros y recuerda fotografías del arte pop. No teme, más bien busca confrontarse con una crítica severa cuando ésta es competente. Sus obras a veces llegan al abstraccionismo, aunque la figura humana sigue ocupando un espacio importante: retratos, autorretratos, su ambiente.

¿Cuáles son tus primeros recuerdos al llegar a la ciudad de México?

Llegué en 1974, a la colonia Bellavista, entre Tacubaya y Santa Fe, que, por aquellos años, era distinta a la de ahora. Recuerdo las peleas entre bandas locales y los panchitos que llegaban de Santa Fe. Al trabajar para subsistir, vendiendo primero dulces, luego ropa, conocí un México que a pocos se nos es dado. Recuerdo las colonias más pobres, como la Alfonso XIII, donde la gente vive en hoyos perforados en las montañas de arena y los cableados como marañas interminables. Las personas con las que me relacionaba eran de los más diversas, bravas, pero de buen corazón. Por algún motivo era yo querido y no eran pocas veces que almorzaba o compartía sus fiestas. Conocí las vecindades enormes, de manzanas enteras, por los rumbos de Mixcoac, donde se vive en

hacinado y en casas de lámina u cartón. Y recuerdo a mi querido vecino, el escultor Antonio Naval, que con su familia organizaba tocaditas y tardeadas por esos rumbos. Durante el segundo mes de estancia conocí a Alejandro Arango y a su novia, quienes me acogieron y me dieron un estudio en su casa. Al poco tiempo Marysole Wörner Baz me adoptaría para enseñarme tanto sobre la pintura y la vida.

Actualmente, ¿cómo influye esta ciudad en la percepción de pintor? ¿Cuánto te sorprende y cuánto te aburre? ¿Qué de ella te embriaga y cuándo te intoxica?

Hoy en día vivo en La Condesa, un entorno propicio para mí y para tantos artistas que aquí compartimos la existencia. Lo que me sorprende de esta enorme ciudad es el espíritu de convivencia y de comunidad que subsiste aun con los graves problemas económicos que afligen a la mayoría. Recuerdo el '85, las manifestaciones de inconformidad así como la gran voluntad de apoyo, la facilidad para comunicarse con el vecino y la prestancia en los malos momentos cuando la gente acude en ayuda. Pienso en el color y la sonrisa, en el buen humor ante la desgracia. En cambio, lo que me embriaga es el ritmo de la fiesta y me intoxica adentrarme en la burocracia que ha detenido el crecimiento educativo del país. Por otro lado, mi trabajo es en soledad y no hay manera de aburrirse.

¿Qué es una línea de frontera, cómo se fragmenta o cómo se multiplica? ¿Cómo se pertenece a un lado o al otro de la línea que limita a un país?

Provengo de una familia de emigrantes, y, para mí, las fronteras son, irónicamente, fastidiosas. Ahora me siento mexicano y justo un mexicano –José Clemente Orozco- ha sido sin duda mi mejor maestro. Lo fue cuando trabajé junto a su obra en el Museo Carrillo Gil. Sin embargo recuerdo una exposición, con otros artistas latinoamericanos, en Roma, en 1998, donde el embajador italiano no presentó mi obra por considerarme mexicano y su homólogo mexicano tampoco me presentó por ser de nacimiento italiano. Las fronteras están en la mente, el color y las lenguas no separan nuestros sentimientos ni nuestras acciones: el amor es universal, sólo lo limita el odio y el arrivismo desenfrenado que amarga nuestras sociedades. Se pertenece al universo y él sabrá cobrarnos nuestros errores con olvido.

Si tuvieras a disposición una tela enorme, más alta de cualquier rascacielos, atrás de los edificios de la ciudad, ¿qué pintarías y para quién?

Pintaría la conciencia intrínseca de la materia y al ser que me parece, ese que el hombre aún no ha descubierto. No lo sé, pero intuyo que existe de alguna manera clara y sencilla. La exposición en el Museo José Luis Cuevas se basa en una obra mía de 1990, que reside en el mismo museo y se intitula Roca nuestra que estás en el cielo. Ella, nuestra roca es nuestra madre. ¿Que cómo la hemos amado? Destruyéndola en pos de una vida incierta, fundada en el temor humano a la muerte e inventando otros mundos sin reconocer el nuestro.

Un cuerpo puede ser y sentirse desnudo de varias formas: ¿Cuáles imágenes sacadas de la actualidad muestran a seres humanos desnudos? ¿Qué tipo de inquietudes las acompañan? ¿Quiénes son y porqué desnudos?

El cuerpo humano ha sido mi principal ocupación pictórica. Porque lo considero perfecto y divino, como a todas las cosas. Como ejercicio y filosofía sus movimientos nos embelesan y su

armonía nos extasía. El cuerpo desnudo es el cuerpo de la piedra, el del agua y el de los gases, es el cuerpo y el alma de los sentimientos. No hay más belleza que nuestro cuerpo desnudo. Lo que duele es el huso que el hombre le ha dado; aquellos que lo han vuelto mercancía. El desnudo es mi tema, porque transgrede falsos recatos que, en la oscuridad, se vuelven obsesiones infames. El desnudo es la vida de una forma libre y pura y el pudor es el equívoco y nos ha traído discordia.

Mens sana en corpore sano, así el dicho y el título de una obra tuya. ¿En cuál parte del cuerpo habita el alma?, ¿dónde se esconde la memoria?, ¿dónde tiene sus raíces la crueldad? ¿Un cuerpo sano es un cuerpo completo o mutilado?

Un cuerpo sano está en la mente, en la idea de lo sano que es lo bello, nuestro existir. No es sano quien embellece su físico sino quien cultiva su espíritu. El alma está en todo nuestro ser. La memoria la he olvidado y la crueldad me persigue a mi pesar. Un cuerpo sano es un hombre con amor aunque el dolor lo invada.

¿Qué tipo de poder es el pincel? ¿Y cuál tipo de placer es?

Poder es una palabra dura. La voluntad es para mí es sentido de vida y obra; si alguno tuviera la pintura, es ese. ¿Por qué no es otro el mundo luego de Goya y Orozco? Pinto para cambiarme y aún no lo logro. Que mi pintura sea o no de utilidad es algo que no me corresponde juzgar. Aun así, quisiera que se me escuchara, porque la pintura es lenguaje. Pero, a mi parecer, el ser humano aún no presta atención a la súplica sutil de un trazo de vigor y más tiende hacia el poder y la competencia.

Biografía de Luciano Spanó

Magali Tercero

Texto de catálogo, exposición "Biografía"

Abril 2013

Afortunadamente los artistas cambian. Y esas transformaciones dependen, a veces, de cosas mínimas. Por ejemplo: la decisión, simple y práctica, de emplear acrílico en lugar de óleo. Eso, lector, y aunque no lo crea nadie, suscita un terremoto en la obra de cualquier artista. Las condiciones actuales del estudio mexicano de Spanó, nacido en 1959 en Italia, lo llevaron al acrílico. Y con esta mínima alteración cambió no sólo la textura de la tela sino algo mucho más importante: la velocidad de ejecución y la paleta del pintor. Los tonos ácidos aparecieron en una paleta que antes estuvo confinada –por decisión del autor y porque la sensualidad del óleo se le imponía–, a los ocres, a los marrones y a la tonalidad de la carne, entre otros colores. Clásico en muchos sentidos, el arte de Luciano Spanó está dando un salto que me gusta mucho. Como no soy crítica sino cronista de temas sociales y artísticos, me detendré y deleitaré, en este Me Gusta Mucho. Esta exposición es una delicia –licencia de cronista la que me permite hablar de delicias y cometer cacofonías–, pese a cuadros donde con colores ácidos y moscones aquí y allá (Moscones y crítica en el taller del pintor) el autor se permite la ironía y sobaja a aquel tipo de crítico que, de verdad existe, se cree superior al artista. Como decía antes, el cambio al acrílico ha favorecido un cambio mental importante. Con su velocidad de secado, el acrílico ha permitido a Spanó obedecer instantáneamente sobre la tela lo que su mente le dicta. Eso es una gran ventaja. De hecho, a los escritores nos pasa un poco lo mismo cuando podemos teclear en la computadora –corregir, repensar, etc.–, a una velocidad mucho mayor que la permitida por las antiguas máquinas mecánicas, como la Latera 32 en la que pasé los apuntes del primero de secundaria.

Pero volvamos a la presunta superioridad del crítico. Creo que hay otro tipo de "superioridades": Superior la bondad, por ejemplo. Superior el amor al ser humano, el artista, capaz de bucear en el fondo de su alma y devolvernos, en espejo, la imagen nuestra de cada día. No voy a hacer aquí la crítica de la Crítica: sólo diré que pocas veces encontramos auténtico placer de mirar en un crítico. Y eso es justo lo contrario de lo que ustedes verán en esta exposición.

Acudí al estudio de Spanó exactamente el 4 de febrero pasado. El artista mencionó temas importantes para él. Por ejemplo, que en México se espera siempre que la pintura sea "bonita" cuando, según Spanó, debería suscitar, al menos la suya, alguna repugnancia. Pienso lo mismo de la escritura. Esto se debe, imagino, a las heridas infligidas desde la Colonia a nuestro ego mexicano. Simplemente no nos sentimos libres. No jugamos, no bailamos ni en la tela ni en la escritura ni en la música. Nos da miedo ser nosotros y pensamos, absurdamente, que nos vemos magníficos situando nuestro quehacer en el marco de la ridícula solemnidad heredada de la Nueva España.

En La cama del pintor el artista incluyó una cita de la escritora rumana Herta Müller (En tierras bajas): "La cama es tan ancha y grande, la cama es tan blanca y vacía que estoy echada en medio de un campo de nieve, en medio de una noche glacial, congelándome". Congelándome: En algunas obras hay una referencia clara al célebre El grito (*skrik* en noruego) de Edvard Munch.

Congelándome: La obra de Spanó está llena de referencias públicas y privadas. Por ejemplo, le interesa esconder –sí, dije esconder– referencias visuales muy personales, como la de una mujer bellísima que vio en Rusia. También oculta, para quien pueda y quiera verlo, vaginas. Le importa lo matérico, lo agresivo (la fuerza de la existencia pues). Y quiere encontrar público que muestre repugnancia ante tanta materia porque la vida es materia pura y dura. ¿Qué es un parto si no?

Pero alto: no pensemos que el artista sólo piensa en la poesía y en el espíritu. Cuando fui a su taller me preguntó si acaso tengo una casita de fin de semana. Me extrañó pero supuse que eso algo que a él, como persona y como pintor, le haría muy bien. Entiendo, porque conocí su estudio de París en 2007, que ahora le hacen mucho bien los espacios amplios. América es espacio y ahora ha vuelto a su antiguo taller de 150 metros cuadrados. ¿Qué más se puede desear después de haber pasado ocho años pintando en pequeñito en los reducidos espacios de la vida parisina? Tengo la manía de preguntar a los artistas por sus títulos (Princesa mongol en el Neva, Puerta al río, Quizá muero, Cómo compararte a una tarde de verano, Ofrenda, Pintor de bicicletas, Celebración). Bueno, Luciano Spanó es de los que nombran al final de recorrido. Sus cuadros no están determinados por ningún conjunto de palabras previo. Es pintor en toda la extensión de la palabra. El espacio se termina, pero quiero añadir que mientras señala algunos chorreados –me fascina esto en su pintura–, Spanó explica cómo los moscones insisten en aparecer tal como lo hicieron hace diez años en su exposición para el Museo José Luis Cuevas. Justamente la portada de catálogo actual es la continuación natural de un cuadro de aquella muestra, una hija procreada casi sin darse cuenta. Genio y figura hasta la sepultura, dicen algunos. Pero el refrán no es tan cierto. Algo tan nimio como abandonar el óleo y abordar el acrílico puede marcar una diferencia sustancial. Y hay algo más: la tónica surgida desde el hecho de pintar para un público joven como el de esta escuela. ¿Por eso la presencia de los tonos ácidos en su nueva paleta aunque no deje de haber rojos potentes, lilas y rosas que sólo el pintor puede hacernos ver? Lo que importa es la materia.

Luciano Spanó: mirar el mundo

Josué Ramírez

Texto de catálogo, exposición "Biografía"

Abril 2013

En los cuadros de Biografía, Luciano Spanó fusiona la voluntad gestual con la acción pictórica a través de la figuración y la abstracción, logrando un equilibrio de lo real verdadero, tangible, y la mirada subjetiva. Consciente de su intención, Luciano deja ver, mejor entrever, los sentimientos que lo animan, las preocupaciones plásticas que lo obsesionan, esa pasión gozosa que tiene con los materiales, el manejo virtuoso de sus instrumentos, el singular estado de olvido y entrega en el trazo, la embadurnada, el goteo y las veladuras.

Para Luciano todo es impostergable. Pintar es impostergable. Spanó está entregado a su fatalidad de pintor. Siempre ha sido así. Desde que era joven lo fue. Lo fue en su infancia. Recuerdo un cuadro suyo en el que un pintor aparece desnudo pintando. Es él, y en el acto erótico del pincel sobre la tela, deja rojos contundentes, profundos negros y amarillo-anaranjados estallantes. Luciano se sabe dentro del cuadro, el lienzo es el espacio que habita; danza con los personajes y se deja ir con los colores, a la caza de la emoción.

El paso del óleo al acrílico implica una conciencia distinta del tiempo. En Biografía, Luciano Spanó trabaja el concepto del tiempo en el acrílico: la rapidez. Y lo vive como una voluntad de representación, en la que el azar organiza el trazo, la pincelada; en la que hay profundidad, figura humana y perspectiva, zoología y símbolos. Como seca más rápido el acrílico que el óleo, con el trazo busca lograr en la inmediatez el máximo de expresión, tanto en su concepto como en su emoción.

En el concepto está la conciencia del tiempo, la naturaleza del material del que se vale para decir: esta pintura se diluye con agua y una vez aplicada es resistente al agua. Lo que equivale a decir: las cosas que en estos cuadros ves, se diluyen con cosas que suceden en la biografía de quien los pinta, pero una vez plasmadas son resistentes a las particularidades de esa persona. Son sólo pintura, expresión pictórica, totalidad de la pintura.

Al contrario del lento tiempo del óleo, cuando seca, el acrílico modifica más el tono. Diestro, Luciano pinta con esa precisión que permite el azar. No es algo fácil. Su complejidad es estimulante. Hay conocimiento de lo opaco y difuso. En el acto de pintar deposita toda la emoción posible, como si de asumir un destino se tratara. Ese es uno de los aspectos que más resaltan en toda su obra. Una emoción que resulta en avidez por pintar y pintar, más que de forma obsesiva, apasionada. Porque aun y cuando haya cuadros o series más logrados que otros, a lo largo de tres décadas de trabajo constante, no deja de sorprender, siempre está proponiéndose decir algo que se parezca a la existencia.

También con el acrílico no se busca la refracción de la luz sino la reflexión crítica del mundo. La sencillez, que no es dominio técnico, hace que la emoción se produzca más pronto, de forma inmediata. En el poema más extenso de la poesía hispanoamericana contemporánea, Incurable,

David Huerta principia diciendo: “El mundo es una mancha en el espejo”. Con Biografía, Luciano parece coincidir con el significado directo de ese portentoso verso. Así, el rojo es un rojo sangre y doloroso como un manto fantasmal sobre un paisaje mexicano en el cuadro “La muerte de un maguey”. Pero este cuadro no es un reflejo de nuestros días, sino una aproximación exacerbada a lo real, a la abstracción de lo real, que siempre ha estado ahí y precisamente así: violentado. La violencia del mundo actual está presente en algunas de estas obras, pero a partir de la conciencia de saber que la pintura no cambia el mundo, sino lo plasma como una mancha incurable.

En estas 18 obras, entre las que hay dípticos y polípticos, me queda claro que el mundo es complejo y está lleno de maldad, injusticias y violencia, que esa es la conciencia que anima el hacer de esta serie pictórica, y es algo que Luciano plasma sin juzgar. Presencias oscuras o rojos como mantos de sangre —pero también y de qué forma— puntos de fuga, manchas, luces.

Hay, en este acto consciente de pintar el mundo, una voluntad de representación abstracta, una idea sobre la criatura. Las figuras humanas, las de animales y objetos, adquieren voluntariamente un aspecto difuso y al tiempo acabado. Lo difuso de los colores, que no acaban de ser, es el mismo que el de las presencias que evoca. El mundo es igualmente difuso. ¿Quiere decir esto que el mundo, en su tragedia, es la materia dolorosa del pintor? Sí y no. También en cierto que hay un gozo del mundo.

Hay que reconocer en Luciano Spanó al mago, al que sabe del arte de la ilusión sus secretos más profundos. Heredero innato de la pintura, reconoce a sus maestros, a sus contemporáneos. Con ellos dialoga a partir del acto consciente de pintar. A diferencia de algunos miembros de su generación, que hacen de la multiplicidad de soportes una dinamización de la imagen como expresión plástica, Spanó no registra saltos abruptos en la evolución de su obra pictórica.

Impaciente, nervioso, desbocado, con una avidez por ver y volver a ver las grandes obras de la pintura en sus diferentes y variadas épocas, Luciano Spanó ha tenido el tiempo y la oportunidad de ver de forma directa algunas obras. Las ha transfigurado en experiencia para forjar un carácter capaz de contemplar a una mujer que mira recostada un horizonte, o las sombras de un amor que termina, o las deformaciones de una bicicleta por la velocidad, o una lucha de dos que se aman en blanco y negro.

A Spanó no le interesa que algunos eruditos den por muerta a la pintura, que acusen de agotamiento al arte abstracto. Él siempre está buscando radicalizar su arte. Singular es su forma, como son las huellas dactilares. A contracorriente construye esa singularidad a partir del conocimiento de lo clásico, lo moderno, lo actual. Lo hace con confianza en la fuerza de su expresión.

Frente al mundo actual, en el que la velocidad del consumo de imágenes vuelve prácticamente imposible la contemplación, Luciano prefiere la voluntad de ver, de detenerse a ver, y es capaz de reír, de reírse de sí mismo, de ver con ironía la estupidez humana y, con sorpresa, la inteligencia.

¿Qué es lo que está en el futuro de este pintor sino la profundidad de la pintura? Un acto radical es seguir pintando, adentrándose más y más en las posibilidades de la pintura, en su totalidad. Esta es la biografía de un pintor que ha pasado el umbral de los 50 años y sigue conservando el

ímpetu, la espontaneidad de su juventud. En “Moscones y crítica en el taller del pintor”, la narrativa es clara y sugestiva. Bajo amarillos y verdes verticales, a manera de cortinas traslúcidas, se entrevén los lazos entre el pintor, la modelo y la crítica. Se miran, se saben presentes el uno al otro, complementarios. El lugar del espectador, está en el lugar del espectador. En cuadros como “Quizá muero” o “Perder el cuerpo”, siento un dolor oscuro, pero en “Supino” experimento un placer que llega a convertirse en sensación de paz, contemplación verdadera.

Lo haga desde la fusión emotiva o desde la ironía descarnada, este artista, nacido en Saluzzo, Provincia de Cuneo, Italia, el 20 de julio de 1959, que vive en México desde 1974 y es naturalizado mexicano desde 2003, no niega el amor que tiene por ciertos pintores y ciertas obras, que lo inspiran y conforman un enorme árbol. En estas obras encuentro un punto de vista tanto pesimista como optimista sobre las cosas de la vida. Sólo que Luciano lo hace mirando el mundo y yo mirando el mundo pintado por Spanó.