

Maestros de la cerámica y sus escuelas: Ángel Garraza.

Hablar de Ángel Garraza (nacido en Allo, en 1950) es hablar de un artista asentado, de un escultor que ha generado una obra sólida y personal cuyo prestigio alcanza la escena internacional. Así las cosas, es innegable el lujo que supone tener su obra durante unos meses en Aragón. El escenario que acoge su exposición es más que adecuado, dado que la Sala de Exposiciones “Enrique Cook” del Taller Escuela de Muel sirve de escenario para el proyecto amparado por la DPZ “Maestros de la cerámica y sus alumnos”, de modo que a las magníficas prestaciones que ofrece el marco señalado se suma un componente pedagógico y divulgativo que, en esta ocasión, se antoja más que acertado si tenemos presente que Ángel Garraza lleva décadas ejerciendo la docencia en la facultad de Bellas Artes de Bilbao. De este modo, comprobamos que la propuesta ofrecida por el escultor navarro va acompañada del trabajo de diez alumnos que, en su día y en diferentes contextos, estuvieron bajo el magisterio de Garraza. Añadiremos, por otro lado, que anteriormente fueron los artistas Enric Mestre y Arcadio Blasco los “maestros” que precedieron a Garraza en el proyecto que, justo es decirlo, ha diseñado y alentado la DPZ con no poco esfuerzo. Más adelante pasarán por Muel artistas como María Bofill, Elena Colmeiro, Claudi Casanovas y Madola. Por todo ello, habrá que considerar que la provincia de Zaragoza lleva camino de acoger una verdadera cátedra de expertos en cerámica contemporánea, una apuesta más que loable en estos tiempos grises donde la cultura y el talento creador están siendo cercenados sin pudor alguno. Sea como fuere, lo cierto es que el arte, y en este caso la obra de Garraza, ayuda a insuflar un poco de aire fresco y de sereno disfrute, lejos de la compulsiva fugacidad que escupen la realidad y los

medios de comunicación, a todo aquel que elija pasear con calma por el universo cerámico –y árboreo o totémico en esta ocasión- que nos ofrece el artista y profesor de Allo. Por algo la obra central que se encuentra en la sala es un conjunto escultórico formado por ocho piezas de gran tamaño (rozando todas ellas los cuatro metros de altura) bajo el epígrafe *Invierno, primavera, verano y otoño* (2011). Dicho conjunto invita a pasear por él y sentirse cobijado, pues a pesar de sus considerables dimensiones, más que imponer o intimidar ayuda a sentirse en una quietud atemporal, tal y como ha perseguido la escultura desde sus orígenes.

Dichas obras llevan en su ADN el sello genuino de Garraza, pues aunque esta vez no hallamos la vocación de otras creaciones destinadas a colgar de un muro o pared, sí que la dicotomía cromática sigue siendo una de sus señas irrenunciables, combinándose en un logrado juego de alternancias el negro ceniciente con el blanco, (algo que también ocurría en obras o series anteriores, si bien las zonas ennegrecidas o quemadas conversaban con los ocres anaranjados). Para quien no conozca su bagaje, es decir, su lenguaje y trayectoria, recordaremos brevemente que dicha particularidad aparecía, entre muchas otras, en dos emblemáticas esculturas públicas suyas, una en Navarra y otra en Vizcaya, (de 1992 y 1994 respectivamente), rasgo que es llevado a su esencia en la alteridad cromática que presenta su aplaudida intervención titulada *Sitios y lugares* (1997-2002), donde dos grandes *kaikus* de 5 mt. de diámetro se interpelan y dialogan junto a la ría del Nervión en Bilbao.

Diálogo que las obras de Garraza suelen mantener entre sí dado que difícilmente encontraremos piezas que, respondiendo a la clásica idea de “bulto redondo”, aparezcan solas. Resulta sintomático que en 1990 una obra suya se titulase *Pompeya en compañía*, dato revelador que apuntaba a una de las características más patentes en su escultura, dado que

prácticamente todas sus obras requerirán de varios elementos o piezas para interrelacionarse y configurar así la obra o instalación diseñadas al efecto por el artista. De este modo, sus trabajos *Entre el fulgor* (1993), *Espiral de palabras* (1995), *Emblemas* (1997), *Sombras* (1999) y *Si levantara la cabeza* (2003), por citar algunos ejemplos, mantienen ese punto en común aun cuando sean propuestas muy diferenciadas.

Centrándonos en lo que el espectador se encontrará en Muel, señalaremos que hay más esculturas de Garraza en la muestra circunvalando y dialogando con la pieza central descrita. Todas ellas pertenecen a las últimas series que han ocupado su creación: *Cosas y causas* e *Interiores iluminados* (perteneciendo a esta última el conjunto al que aludíamos anteriormente). En la primera de las series señaladas el motivo común sobre el que se articula el discurso de Garraza toma forma de cabeza humana, partiendo, eso sí, de un nivel de iconicidad muy sencillo para favorecer la inserción de los diferentes elementos simbólicos que el artista añade sobre ellas, (algo que, por cierto, también está presente en las obras más “bidimensionales” de su serie *Caleidoscopías*) . En el segundo bloque, tal y como deja adivinar su título, la luz forma parte esencial del mismo, y es que se trata de un conjunto de obras donde muchas de ellas están provistas de pequeños dispositivos luminosos que se dejan entrever tímidamente en las oquedades que el escultor ha dejado esta vez. Todo el conjunto funciona a la perfección, como si se tratase del mecanismo de un reloj donde todo va acompasado y en lugar de desgranarse los segundos se suman sensaciones en un tiempo detenido. A fin de cuentas, nos hallamos ante el lenguaje definido de un artista asentado y ello hace que globalmente todo respire una coherencia interna innegable, reportando la experiencia que supone alimentar nuestra pulsión escópica con la contemplación de su obra un verdadero deleite.

Añadir, por otro lado, que ascendiendo a la planta superior

del edificio que acoge el taller-escuela de Muel podremos encontrar las propuestas que exhiben los diez jóvenes autores seleccionados por el “maestro”, estableciéndose un contrapunto que cohabita y adereza a la perfección el mensaje rotundo y elegante de la obra de Garraza.

Asimismo, será el 24 de febrero el día que expire el plazo para poder disfrutar de una exposición de obligada visita. No obstante, y antes de cerrar este texto, no estaré de más anotar brevemente lo que Ángel Garraza ha sido y significa para el mundo de la cerámica contemporánea. En su dilatada carrera, la arcilla chamotada, el gres, la loza, el refractario, etc., han dado pie a unas obras inmersas en los lenguajes artísticos más actuales sabiendo engarzar, sin prejuicios y de una forma tan personal como acertada, el ancestral gesto de modelar el barro con el espíritu indagador del hombre que es -y se sabe- hijo de su tiempo. Prueba del éxito y el reconocimiento logrados son el premio “Gure Artea” dado en el ya lejano 1982 por el Gobierno Vasco, la medalla de oro en el “46 Concurso de Cerámica” de Faenza (Italia) en 1989, el premio que le reportó la adquisición de una de sus obras por el National Museum of History de Taipei (1992) o el Premio de Escultura que la Sociedad Bilbao-Ría 2000 le otorgó en 1997 permitiéndole instalar su obra *Sitios y Lugares*, ya citada en este texto, en la capital vizcaína junto a escultores de la talla de Eduardo Chillida o Markus Lüpertz.

Por otro lado, y como no podía ser de otra manera, su carrera expositiva es realmente extensa, por lo que daremos unas breves y descriptivas pinceladas. De este modo, encontramos su presencia en muestras internacionales desde los ochenta en Seúl o Bassano (Italia), ambas en 1988, y en Auxerre, Colonia y Kyoto en 1989. Los noventa siguieron siéndole propicios para acrecentar su reputación, de manera que a sus exposiciones en Gijón, Valladolid, Bilbao... se suman las llevadas a cabo en China, Finlandia, Alemania u Holanda (en esta ocasión en Hertogenbosch, en 1991, ciudad de referencia mundial para la

cerámica actual). La última década también ha sido muy productiva en esta línea, debiendo anotarse su participación en eventos llevados a cabo en Corea del Sur o Alemania (años 2006 y 2003). En definitiva, una actividad que también se mantiene en sus exposiciones individuales y que lo mismo que le llevan a Taiwan (2010), Amsterdam (2004) o Ginebra (2005) también le permiten dejarse ver a lo largo de nuestra geografía, pues a Madrid, Pamplona o Santiago de Compostela se añaden las destacadas muestras realizadas en Bilbao (Aula de Cultura de la BBK, 2006) y en Zaragoza (Sala Cai Luzán, 2008), ya que ambas dejaron ver un amplio y preciso recorrido de su evolución escultórica.

Como se habrá podido apreciar, tanto por su currículum como por la calidad de su obra, estamos ante un artista de merecido prestigio que no deja de crecer y tener proyectos. Un creador que, no obstante, aún tiene mucho que decir y cuyo magisterio aportará todavía grandes pruebas de su saber hacer.

Y ya para finalizar, un último apunte sobre la personalidad de Garraza. No siendo pocos los escritores o intelectuales a los que llevo tiempo escuchando que la literatura les llega a interesar más que la propia vida, puedo asegurar que en Ángel se da un equilibrio exquisito entre su faceta humana y la de creador, pues aunque su entrega es en cuerpo y alma a su obra, es decir, al trabajo tanto manual como conceptual con el barro y las pastas cerámicas, nunca ha dejado de entender que solo quien sabe ver al “otro” como parte de uno mismo puede realizarse plenamente. Por ello, se da a los demás –familia, amigos, alumnos...– y a cambio, estoy seguro, recibe más de lo que entrega, pero esa es la recompensa a una humildad –e incluso humanidad– que tanto echamos de menos en ciertos círculos o sectores. Posiblemente él sabe que ahí puede radicar lo más genuino de la esencia humana. ¿Quizá ha llegado a vislumbrar que también ahí puede radicar la esencia del arte? Pudiera ser. En todo caso, Garraza no deja de

recordarnos la necesidad del hombre por complementarse con su entorno y con quienes le rodean, subrayándolo a través de su obra mediante el diálogo que las distintas piezas que crea establecen entre sí y, por otro lado, insistiendo en la constante dualidad cromática de su trabajo, algo que no deja de evocar las dos caras de la misma moneda que es el ser humano (bondad-maldad, espíritu-materia, acción-reflexión, etc...). Con todo, creo que no busca otra cosa que abrir una puerta al diálogo intentando reclamar la mirada del espectador a la espera de recibir una hipotética respuesta. A fin de cuentas, todo artista pretende con su obra completar un círculo discursivo y dialéctico para lograr realizarse en plenitud como seres sociales que somos, si bien es una misión quimérica dado que, como cantan los poetas, se vive como se sueña, solos. Una vez aceptada dicha premisa, no queda otra salida que aferrarse a esa morada que aporta la capacidad de comunicación, recordando que, dentro de ella, el arte es el más polisémico y sorprendente de los lenguajes. Dicho esto, y volviendo la mirada a la producción de Garraza, es inevitable aceptar que así como la tierra y el agua llegan a ser inseparables en la más antigua de la aleaciones manejadas por el ser humano, de igual modo el deseo de expresarnos y ser replicados se funden en lo más hondo de nuestra condición. Algo que los artistas entendieron antes que los sabios, palpitando ahí el verdadero impulso creativo que les guía para generar unas obras cuya tenue luz consigue alumbrar, eso sí, a quienes saben mirarlas y protegerlas.

Entrevista con el artista

Serafín Mesa

Serafín Mesa siente inquietud por el movimiento y se considera artista experimental en la investigación de acciones con dobles registros, el videográfico y el escenográfico, desarrolla expansiones artísticas derivadas de la experimentación técnica de la imagen en movimiento. Sus obras han sido seleccionadas en eventos como el festival internacional de videodanza *Interconexiones* en los años 2010 y 2011, *Filmolaboral* en el II en el marco del Festival Internacional de Cine de Gijón (2011), *Container Inside* para la Cidade da Cultura (Santiago de Compostela, 2011), Festival *Div.a Diversidade e Animacio* (sao Paulo, Brasil, 2011), *Side by Side* (San Petesburgo, Rusia, 2012), proyecto artístico finalista en *CCM Haroldo Conti* (Buenos Aires, 2012) y en el Festival *Transnacional de cine Under* (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, 2013). Continúa formándose en áreas como el entrenamiento actoral, *Odin Teatret* en Dinamarca, y el manejo de herramientas de software libre para la edición de video a tiempo real *Processing*.

<http://seramesa.deviantart.com/gallery>

Si a Serafín le preguntásemos qué es la danza, diría...

La relación entre cuerpo y movimiento. Y desde hace un tiempo, pienso que el estudio de las relaciones entre el registro y la reproducción del cuerpo en movimiento, como por ejemplo el *video online*. Para mi eso es *danza* también.

¿Qué diferencia un movimiento de un paso de baile?

La diferencia es sutil y aparentemente mínima. En el día a día efectuamos multitud de movimientos, acciones que se realizan

de un modo mecánico. Hay algunas imágenes sobre las que el sujeto presta atención. Estas *imágenes* sujetas a un movimiento pasan a ser un *paso de baile* ya que están siendo objeto de estudio. Cuando por medio del entrenamiento, de las repeticiones sensibles, se consigue pasar a niveles conscientes, se comienza a bailar, esto es, cuando el que construye movimiento toma conocimiento de ello.

Expandir, las que denomina, artes del movimiento, la danza y la animación, es una de las claves de su trabajo, ¿cuál es el espacio de encuentro de ambas disciplinas artísticas?

En el trabajo de tomar conciencia, uno de los hallazgos de la danza en favor del movimiento sin más, es la disociación del movimiento. Esto significa, ser consciente de la *imagen corporal* y de las partes que la componen. Entonces, la construcción de movimiento se puede dar por la suma de movimientos independientes. Las relaciones entre estas partes, el análisis y procesado, es la proyección que hace posible la percepción de nuestras *imágenes corporales* en movimiento.

Cuando el animador tradicional observa y dibuja está componiendo movimiento, del mismo modo en el que un actor o bailarín toma conciencia de lo que mueve, esto es, ambos procesan la información de la *imagen corporal* para generar movimiento.

¿Cómo planteó, a través de sus primeras obras, el uso y los límites del espacio que necesita el artista del movimiento concreto, *animador-bailarín*?

Corporalmente estas propuestas eran sencillas, se iniciaban como operaciones ágiles, como un juego, en las que se mostraban, ocupaban y transformaban los espacios. De este periodo son *Bailes de Salón* y *re: Formas + Harvey...*. Se

abocetaba una técnica, pero en este momento inicial todavía no había acuerdo previo con lo físico o corporal, prevalecía el trabajo de edición. Estas primeras obras constituyeron un conjunto de ejercicios para encontrar un espacio común entre la danza y la animación, ensayos de acciones entre lo videográfico y lo escénico.

re: Formas + Erótica Solar es el primer clip en el que contemplaba de un modo integro y simultáneo el diseño de movimiento corporal junto con el trabajo de edición de video. Las variaciones de velocidad eran siempre un reajuste que se hacía en el trabajo de mesa. En este momento del *post-proceso*, era como un ensayo. Cada *previsualización* me ayudaba a encontrar una velocidad para que la toma grabada describiese un nuevo movimiento respirado, estaba diseñando el flujo.

Cuál fue el resorte que le condujo a crear la serie *Intrusos* y cuáles han sido los resultados de esta investigación artística.

Intrusos es un conjunto de películas concebidas con la técnica de integrar video y código de programación. Recordemos que son tres las grabaciones.

En *Intrusos I*, con cada salto el único elemento que se mantiene estable es la continuidad del movimiento. Exceptuando los efectos sonoros y la atmósfera. El resultado final apenas nos deja diferenciar entre la escena de cine y las dos grabaciones domésticas. El objetivo de este clip es apropiarse del espacio del cine.

En posteriores revisiones de este trabajo decidí duplicar y reflejar el área de los clips y aplicar la misma función a este clip espejo. Duplicando el área se genera el efecto de tres grabaciones en competencia por dos espacios de proyección. Esto se podría hacer dividiendo la pantalla. Pero al disponer los clips en pantallas enfrentadas se generaba un

espacio que el espectador podía transitar. Haciendo uso de este espacio físico los estaba situando en el espacio escénico.

Con *Patience-session 1* y *Patience-session 2* vuelve a retomar el método de trabajo de captura e integración con programación y parece que lo hace con una función similar a la que tuvo en algunas de sus primeras obras como *Sonámbulo* o *re:Formas* ¿por qué?

Este proyecto surgió precisamente con ese propósito de revisar la técnica empleada en *re:Formas+ Erótica Solar*. Perseguía, en ese momento, construir una estructura de movimiento en la que las acciones simples fuesen pasos de danza. Para ello, primero tuve que componer unos movimientos sin más pretensión que ese propio movimiento. Lograrlo fue una tarea con la paciencia como protagonista. El cuerpo, sin mucho intelecto de por medio, ha de encontrar estas derivas que lo lleven de un movimiento a otro. A este cometido se dedicó la primera sesión de trabajo.

Al mismo tiempo había otra idea en juego. La de relacionar lugares del espacio con estos movimientos. Para hacerlo, antes debía concretar la forma en la que los movimientos comenzaban. Para ayudar a este fin construí en el suelo un puzzle de colores que cartografiaba el espacio y ayudaba a recordar movimientos.

Patience – session 2 fue la segunda sesión y, en esta ocasión, retomé el trabajo de la grabación de la anterior sesión. Se sustituyó el puzzle por notas adhesivas de diferentes colores. Sobre ellas fui dibujando y copiando del video las formas que ya comenzaban a hacerse propias corporalmente. Después estos dibujos constituyeron la cartografía del espacio y se procedió como se hizo en la sesión primera. En este proceso se estaba traduciendo la información corporal, dinámica y

tridimensional, a otra bidimensional y estática, el dibujo. Por tanto esta práctica se fundamenta en el concepto de la *imagen corporal*. El *animador-bailarín* está ejemplificando en una misma secuencia de acciones el hecho de plasmar un movimiento y vivirlo. Si anteriormente veíamos que el hecho escénico estaba condicionado por una imposibilidad doble: La imposibilidad de que el espectador viera las imágenes internas del bailarín y la imposibilidad de que el bailarín supiera cuáles eran las del espectador mientras lo observa. En el clip resultante de esta segunda sesión se solucionaría la primera imposibilidad. El ejecutante está manifestando a la par imágenes internas o corporales y las impresiones de éstas, los dibujos. Como escena final de la secuencia se guardan todo estos dibujos en una libreta. Con lo que se está haciendo un eco a los sistemas tradicionales de la notación del movimiento, pero una vez han pasado por el cuerpo.

En una tercera sesión se abandonaría la idea de cartografiar el movimiento. El animador con conocimiento corporal permanecería fijo. Se dispondría la secuencia completa en un video a copiar a una velocidad reducida tal que le permitiría copiarla fragmentada en acciones estáticas. El tiempo entre estas acciones quietas sería de una o dos series de ocho, tiempo suficiente para dibujarla en una nota. Así esta estructura se consideraría como *acción intermedia* lo que en animación tradicional se denomina el proceso de intercalado.

Los primeros dibujos resultantes de la segunda sesión, *Patience – session 2*, los considero como fotogramas claves. Todo el proceso, reescalando su velocidad, permitiría ver cómo se genera el movimiento tanto en el cuerpo como en el papel.

¿Cómo se plantea el futuro en este camino que has iniciado?

Mi proceso creativo futuro apostará por el diseño de acciones y el encuentro con sistemas técnicos, como la edición de video

a tiempo real soportado por el software libre *Processing* que me permitirán aplicar la técnica empleada en *re: Formas* en el espacio compartido con el público. Estos *sistemas técnicos* serán parte de las propuestas para alcanzar un entrenamiento conjunto entre el físico-vocal y el desarrollo de software.

Estos sistemas serán parte de las herramientas de composición de la recién fundada compañía *Apropiados*, de la que formo parte.

El trabajo hasta la fecha supone la avanzadilla. El venidero será el banco de pruebas para aplicar el acuerdo hallado: el de un entrenamiento íntegro para el animador 2D y 3D, derivado de las artes escénicas y que atienda a los valores dinámicos de la imagen. Quiero encontrar el dibujo que contenga tan diversas intenciones definiendo el éxito de esta hipotética cohesión. Mis esfuerzos se concentrarán en desarrollar una técnica de composición y de trabajo escénico propios.

Un caso para la reflexión

El videoartista irlandés James Coleman es una figura de gran prestigio en la escena artística internacional. Uno de sus grandes valedores es Manuel Borja Villegas, quien lo incluyó en varias exposiciones del MACBA y en su colección permanente. Este verano le ha dedicado una gran exposición individual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La muestra ha tenido buenas críticas en los medios de comunicación; pero no conseguido ni una milésima parte de la fascinación pública destada por la exposición de Hopper en el Thyssen. Y eso a pesar de su hermoso cartel anunciador, donde se veía al famoso actor Harvey Keitel en una escenografía teatral muy atractiva: era uno de los fotogramas del vídeo

'Retake with Evidence', presentado con gran éxito en la Documenta XII de Kassel en 2007.

Visité la exposición durante más de una hora, pero no me encontré con ningún otro visitante en las salas donde se presentaba el núcleo de esta importante antológica, y sólo algún despistado en la Sala de Protocolo o en la Sala de Bóvedas. No me extraña. El museo gastó un dineral en insonorizar las salas para esta exposición, de manera que no se oyeron ruidos procedentes de fuera; pero sin tener en cuenta el ruido ensordecedor de los antiguos proyectores de películas utilizados (para ser más fieles al documento histórico no se han digitalizado sus más antiguas videoinstalaciones, sino que se presentaban en su soporte original, en proyectores "de museo"). Salí de allí compadeciendo a los pobres vigilantes de sala, obligados a permanecer allí a costa de su salud física y mental.

Lamento decir esto, porque en general el contenido me pareció interesante, aunque yo no consiguiera concentrarme por culpa del ruido. También me impidió disfrutar de la exposición una creciente indignación, que quizá sea problema mío, como museólogo y convencido defensor de que las instituciones artísticas están al servicio del público, no sólo de la élite a la que parecía dirigirse esta exposición. A pesar de que en los vídeos más recientes de Coleman el contenido verbal es a veces tan importante, apenas se molestaron en subtitular los diálogos al español o al menos ofrecerlos por escrito en hojas de sala. Pero peor aún se presentaban sus creaciones silenciosas y más abstrusas, como la titulada *Fly*, que bien explicada podía haber cautivado a muchos espíritus sensibles: a mí me pareció una poesía visual, llena de metáforas filosóficas, como los *haikus* japoneses. Pero la explicación ofrecida era simplemente esto:

Fly, 1970

Película 8mm transferida a 16mm

Blanco y negro. Sin sonido

Proyección continua

¿Cuántos visitantes habrán captado el juego de palabras del título, que es parte de la clave interpretativa de este vídeo? En él aparece una ventana con vistas a las nubes y un arbolado agitados por el viento, que nos hacen pensar en algo que alza el vuelo (fly) ; pero cuando otro movimiento a este lado de la ventana capta nuestra atención, observamos que una mosca (fly) camina torpemente a este lado del cristal, que la tiene presa, sin poder escapar afuera.

Salí melancólico de la exposición, y aún me dura el efecto.

Alfonso Buñuel

Pero el espíritu moderno, que privilegia en toda cosa la reproducción mecánica sobre la producción manual, dado que ama la precisión y la perfección del trabajo, no se satisface con las producciones pictóricas. ¿Por qué la imagen-libro, reproducción mecánica, no debe ser fabricada por procedimientos mecánicos, fotográficos?

Karel Teige, 1924.

La relevancia del arquitecto Alfonso Buñuel (1915-1961) en la historia del collage, exige a la comunidad aragonesa su reconocimiento y reivindicación, y ya no tan sólo por ser pionero en España junto con Ernesto Giménez Caballero, Adriano del Valle y Tomás Seral y Casas, ni tampoco por haber iniciado en el surrealismo a personalidades tan significativas en este país como Juan-Eduardo Cirlot entre 1942-1943, cuando este

historiador, pensador y poeta catalán, cumplió su servicio militar en Zaragoza, el mismo que colaboraría posteriormente con André Breton en empresas tan ambiciosas como su libro enciclopédico *Art magique* (1957). Su proceder con las tijeras y el pegado fue único en el sentido de que supo integrar, bajo un modelo cinematográfico –aplicado siempre a la puesta en escena teatral–, el collage analítico y el collage sintético de Max Ernst definidos y sistematizados por el historiador Werner Spies, en una suerte de “collage integrado” único y capaz de construir la veracidad de los escenarios intervenidos del maestro renano a través del montaje, con el fin de disimular las disparidades fruto del procedimiento, concentrarlas en las relaciones de causa-efecto, y así liberar la acción de las unidades miméticas aristotélicas.

La modernidad de Alfonso Buñuel radicó precisamente en este último punto, dado que, habiendo concebido sus collages desde 1933 para ilustrar las páginas de la revista *Noreste* dirigida por Tomás Seral y Casas, tras el ejemplo de los tres libros novelados de Max Ernst (el primero de 1929), sus originales carecían de valor y, en consecuencia –aun sin saberlo– con las tesis de Walter Benjamin acerca de del artista “como productor” y de los medios de reproducción técnica, eran sólo sus multiplicaciones por fotografiado, reales o potenciales, las que ultimaban los esfuerzos del encolado al soldar los distintos fragmentos en un nuevo soporte liso, y al someter las diferentes tonalidades y calidades de los recortes a la homogenización del blanco y del negro cinematográfico.

En este sentido, Alfonso Buñuel ha encontrado un homenaje perfecto por iniciativa del ecrevissta Pierre d. la, al dedicarle esta octava entrega de la revista que él dirige, y que lleva por título el de aquella legendaria obra de André Breton incluida junto con sus manifiestos surrealistas en algunas de sus ediciones posteriores más importantes: *Poisson Soluble*. Alfonso Buñuel no fue surrealista oficial, pero sí se dejó seducir sin duda alguna por el misterio maravilloso que

rodea a esta filosofía que por entonces invadía la civilización occidental y se expandía al otro lado del Atlántico. Su actitud en tanto que collagista no fue la del compromiso militante de un E. L. T Mesens, de un Georges Hugnet o de un Max Bucaille, pero sí se aproximó a la de Joseph Cornell, o a la del checo Adolf Hoffmeister, incluso a la del famoso escritor Jacques Prevert. Alfonso Buñuel tuvo sus discípulos, fundamentalmente Luis García-Abrinés y José Francisco Aranda, además del ya citado Juan-Éduardo Cirlot, autor de esporádicos collages ernstianos. No obstante, Pierre d. la nos demuestra que su huella sigue presente en nuevas generaciones, porque en esta revista introducida por un texto de Manuel Sánchez Oms (cuya tesis doctoral fue dedicada completamente al collage, con una puesta en práctica metodológica en la historización del collage aragonés), no encontramos collages de Alfonso pero sí de 11 collagistas, diseñadores gráficos y artistas plásticos de Huesca (Isidro Ferrer), Zaragoza (Óscar Sanmartín, José Orna), Madrid (Ana Himes), Orense (Rosendo Cid), Dénia (Dani Sanchis), Francia (Denis Dubois), Buenos Aires (Federico Hurtado) y Lima (Ángela Caro Córdova), con lo que su repercusión y reconocimiento se internacionaliza, además de avanzar hacia la conquista del color, uno de los cometidos en los que Alfonso investigó a principios de la década de 1940 bajo el influjo de la pintura de Magritte. Aun así y retornando a la ciudad de Zaragoza, debemos también citar a una importante generación actual de collagistas considerados herederos de su obra, como el propio Pierre d. la, el escritor Miguel Ángel Ortiz Albero (también miembro fundador del grupo *ecrevisse* en tanto que Michel A. Zone), Nacho Bolea, Paco García Barcos o Clemente Calvo Muñoz.

Insistimos en la necesidad de este esfuerzo de Pierre d. la, quien ha sabido encontrar el marco (una revista reproducible) y la dimensión internacional perfectos para este primer reconocimiento a los pocos collages conservados de Alfonso Buñuel, ahora sí, con su propio nombre y ya no bajo la sombra

del surrealismo ni de su hermano el cineasta Luis Buñuel, en una ciudad que, recordémoslo, no cuenta todavía con un museo dedicado al arte contemporáneo, ni tan siquiera que refleje y muestre la trascendencia histórica internacional de Goya en su formación, pionero precisamente en el uso de los medios de reproducción mecánica –en su caso el grabado, el mismo que Alfonso Buñuel recortó–, tal y como ha sido reconocido en innumerables ocasiones por todos los rincones del mundo. En esta recuperación de este padre aragonés del collage, venimos trabajando en estrecha colaboración historiadores como Manuel Pérez-Lizano Forns (gran conoedor de su obra y del surrealismo aragonés en general) y quien aquí escribe, y no declinaremos nuestro empeño hasta lograr su definitivo reconocimiento histórico.

La revista ha sido presentada el 29 de septiembre de este año en la Cartonería de Zaragoza, establecimiento gestionado por José Orna e indudablemente el lugar más apropiado para este acto. Entre los muebles y animales de cartón de Orna, Manuel S. Oms ofreció una breve conferencia sobre Alfonso Buñuel y su legado, y tras el escaparate amenizaron el vino y los aperitivos el grupo de minimal-synth Ma (gyar), formado por otro de los fundadores del grupo plástico y literario ecrevisse, Antuán Duanel (guitarra), dos miembros (sintetizadores, bajo eléctrico, bombo y platillo) de metano (trío zaragozano de synth-punk y no-wave), uno de ellos el mismo Manuel S. Oms, quien a su vez ostenta el título de Biógrafo Oficial del Ecrevisse (B.O.E.). Como pueden comprobar, somos muchos pero compactos, y trabajamos, en este caso a partir de la herencia de Alfonso Buñuel, en la construcción de una mitología moderna que nos libere de esta parálisis espectral.

Esculturas de Débora Quelle y Juan Carlos Laporta, con obras sobre papel de Carmen Casas

En el bar La Pequeña Europa, del 5 de septiembre al 4 de octubre, la conocida escultora Débora Quelle inauguró su exposición individual con 14 linografías en blanco y negro y en color, todas realizadas entre 2010 y 2011. Obras, tal como nos indicó la artista, que son *interpretaciones de las esculturas*. Por tanto, el volumen rotundo y cambiante sobre superficie plana, lo cual significa que refleja la cara de varias esculturas pero disociada de éstas. Hay excepciones. En linografías como *Dedo-Caracol IV* y *Dedo-Caracol Partido*, estamos ante el caracol como protagonista según hiciera en sus esculturas, así como en *Abismo-Domus* donde también se detecta el matiz escultórico. Cabe añadir que los títulos corresponden a sus esculturas.

Las restantes linografías, como la serie *Tramas*, emergen de sus esculturas abstractas geométricas, la última línea artística dominante que consideramos excepcional, de ahí el predominio del plano y la geometría, que cruza por doquier en cada obra para generar un fascinante ritmo formal con diferente intensidad o marcada quietud. Estamos ante un seductor entramado que regula para crear el ámbito de la profundidad insondable.

En el Espacio Adolfo Domínguez, desde el 12 de septiembre, se inauguró la exposición con esculturas de Juan Carlos Laporta y obras sobre papel de la pintora Carmen Casas.

Las esculturas de Juan Carlos Laporta siguen la línea que vimos en una exposición colectiva inaugurada en la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón. Son obras de gran tamaño hechas con fragmentos de madera que ensambla. El resultado produce un énfasis algo excesivo, como si forzara la composición al estar muy recargada. A destacar dos esculturas que son paletas de frontón ejerciendo de original soporte con incorporación de elementos escultóricos.

Carmen Casas presenta numerosas obras sobre papel equivalentes a cuadros, por supuesto si consideramos su estructura general y enfoque del medido y exquisito color. Obras muy refinadas que definimos como de gran nivel artístico.

Cuadros de Cristina Sánchez Viñuales

En la galería Pilar Ginés, 20 de septiembre a 28 de octubre, se inaugura la exhibición *Agua* con 12 obras pintadas entre 2011 y 2012. De Sánchez Viñuales, Cartagena (Murcia), 1968, con residencia en Zaragoza desde los dos años, me gusta incluso su sinceridad. Cuando otros artistas de largo nivel ocultan sus orígenes expositivos, de absoluta importancia para cualquier historiador, esta pintora incorpora en el historial que su primera exposición fue, el año 1989, en el zaragozano café Mañana. Como debe ser.

Sus cuadros, vistos en conjunto, obedecen a una meditada intencionalidad arropada por ese natural impulso expresivo de muy variada potencia en cada obra. El abarcador colorido, desde los suaves a los dominantes y poderosos negros, sirve para crear cambiantes atmósferas según el tema. Aunque tenga algunos paisajes que no acaban de convencer, incluso lejos de

los restantes, puede afirmarse que las demás obras adquieren más que suficiente solidez. Paisajes de total soltura, mediante dispares planos, que combina con toques expresionistas verticales a la base y fuera de la realidad para contribuir a una especial e intrigante atmósfera. Entre los de máxima entidad tenemos el paisaje en gradaciones que genera un muy sugestivo espacio alterado por temblorosos bastoncillos verticales y paralelos a la base. A destacar también las dos abstracciones expresionistas con el negro dominante. No podemos indicar que dirección tomará, pero ambas propuestas, paisaje y abstracción, se combinan sin problemas.

Buena pintora, artista, que debe hacer una coherente selección, pues lo muy válido se daña ante paisajes comerciales de gran simplicidad.

Exposición Homenaje a Lorca

En la galería de Arte Itxaso, el 14 de septiembre, se inauguró la colectiva *Exposición "Homenaje a Lorca"* en Zaragoza. El día de la inauguración, completo por cualquier ángulo, hubo un acto que debemos reseñar. Bajo la presentación de Esther Andaluz, el músico Noé Artigot interpretó diversas composiciones con violín, que se completó con la declamación de poemas protagonizados por Estrella Álvarez, Victoria Bobed, Alonso Cordel (Pedro Gómez), Emilio Gastón, Montse Grao, Flor Moreno y Rosa Ruiz.

Una instalación, esculturas, fotografías y pinturas ofrecen una idea de la variedad. Aunque en la tarjeta de invitación figura el listado de los artistas, cabe indicar que algunos no presentaron obras por razones a especificar. En definitiva que los artistas son: Sonia Abraín, Pilar Aguarón, Estrella Álvarez, Lydia Andaluz, Eugenio Arnao, Miguel Ángel Arrudi,

Pilar Azara Fustero, Cristina Beltrán, David Cortés, Miguel Ángel Encuentra, Norberto Fuentes, José Luis Gamboa, Manuel García Maya, Emilio Gastón, E. Gimeno Walance, Thamar Heredia, Ángela Ibáñez, Joaquín Lázaro, Sagrario Manrique, Alfonso Ortiz Remacha, Joaquín Pacheco, Carlos Pardos, Débora Quelle, Paco Rallo, Luis Roser, Rosa Ruiz, Miguel Ángel Ruiz Cortés, Helena Santolaya, Pedro J. Sanz, Nuria Vela, Mariano Viejo, Ánima Works y Pieter Zandvliet.

Exposición colectiva con obras de alto nivel y otras en tonos más bajos que nunca desmerecen la totalidad de lo presentado.

XXVI Premio Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal

El 10 de septiembre, en el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza, se inauguró el citado Premio del año 2012. En esta ocasión, según se hiciera hace años, se han unido todas las técnicas artísticas para el mismo Premio siguiendo las bases de convocatoria. Si consideramos lo indicado cabe sugerir que se han presentado 32 obras, muy por debajo a otras convocatorias si uniésemos todas las disciplinas artísticas, asunto achacable a razones que no procede comentar. El jurado, tal como se indica en el catálogo, estuvo integrado por José Manuel Larqué Gregorio, Francisco Simón Rodríguez, Manuel Sánchez Oms, Elena Vozmediano Vallejo y Bruno Gimeno Isac.

El Gran Premio de Arte <<Santa Isabel de Aragón, reina de Portugal>> se otorgó a Alejandro Ramírez Ariza por su vídeoarte *A love story*, mientras que el Premio <<Joaquina Zamora>> a la obra de un artista menor de 30 años se otorgó a Susana Ballesteros Boullosa por su *Fractal cinéticográfico*,

obra de acero inoxidable y madera con iluminación interior. De aquellas 32 obras presentadas se han seleccionado muy pocas. Son: Francisco José Algaba Moreno, con el vídeo *Interior día* que requería *cuatro pantallas formando un área cuadrada*, quizá la razón de que no se exponga en la única sala para acoger las obras del Premio, Javier Joven Araus, *Composición con silencio nº. 2*, acrílico sobre lienzo, Sylvia Pennings, *Sin título*, acrílico sobre tela, y Fernando Romero Aparicio, *Tormenta de verano*, óleo sobre lienzo. En total: dos premiados y cuatro seleccionados. Esto significa que no se pueden sacar conclusiones sobre las peculiaridades artísticas dominantes si fueran un alto número de artistas. En cuanto al vídeo de Francisco José Algaba Moreno cabe sugerir que requería cuatro paredes ejerciendo de pantallas, lo cual obligaba a una sala para su obra.

Premio que por primera vez produce una gran sensación de pobreza en cuanto al número de seleccionados. Deducimos, por razones lógicas, que estamos ante una excepción.

Premio Ibercaja de Pintura Joven, 2012

En el Museo Ibercaja Camón Aznar, del 20 de septiembre al 2 de diciembre, se puede visitar las obras del citado Premio, votado por un jurado compuesto por Manuel García Guatas, Ricardo García Prats, Manuel Pérez-Lizano Forns, Magdalena Lasala Pérez, Íñigo Aguirre Larraz, Elena Usón Palacios y Rosario Añaños Alastuey.

Premio Ibercaja Pintura Joven 2012 a Ismael Lagares Díaz, con la obra *Entre dos*, y segundo premio a Cristina Megía Fernández, con la obra *Interior con figura I*. Menciones de

Honor a Alejandro Monge Torres, por *Enfrentados*, Víctor Solana Espinosa, por *Cabeza suspendida I*, David de Felipe, por *El silencio de Alejandro*, y Carlos Tárdez Cabeza, por *La herencia*. Asimismo, fueron seleccionados los siguientes pintores: Raúl Egido, Carlos Blanco Artero, José Miguel Jiménez Scheroff, Aix, Matilde Olivera Tovar-Espada, Alberto Melendo Espinosa, Cristina Gamón Lázaro, Lorena Domingo Aliaga, Pedro Peña Gil, ZeroComaNiña, Zeus Sánchez Cañete, José Luis Cremades Milla, Diego Vallejo Pierna, Francisco Javier Riaño de Antonio, Juan Gil Segovia, Rodrigo Colina González, Felipe Fuentes Alférez, Héctor Fernández de Luco Sabaté y Víctor Solanas Díaz.

Premio que abarca el territorio español, lo cual permite trazar unas coordenadas sobre las tendencias artísticas de los jóvenes pintores, siempre con lógicas reservas, en el sentido de que las conclusiones pueden tener múltiples variantes y adquirir un marcado matiz provisional. El ámbito figurativo se tiñe de un bodegón, Premio Ibercaja con mezcla de abstracción y sugerencias figurativas; el marcado realismo fotográfico, Segundo Premio, que se acompaña de cuatro obras de otros pintores; la mayor o menor sugerencia figurativa en cuatro obras; y el máximo o menor expresionismo en cinco obras para profundizar en dramas o rasgos humanos a especificar o el paisaje urbano con riqueza de texturas. La abstracción se divide en dos áreas dominantes: el expresionismo en dos obras; y las nubosidades para enfatizar en el espacio con dosis misteriosas en dos obras. El énfasis geométrico, la racionalidad, se da en seis obras, sin olvidar que en una se alcanza el extremo con su atractivo y complejo rasgo óptico.

El Premio Ibercaja Pintura Joven apuesta por una actitud abierta al ámbito nacional, de modo que es compatible con otros premios a nivel comunidad autónoma. Con dicha mezcla todos salimos beneficiados.

Colectiva de verano e individual de Gonzalo Tena

Dos exposiciones en la galería A del Arte. La colectiva de verano es imprescindible reseñarla porque demuestra la categoría de lo exhibido desde el 11 de julio hasta el 24 de agosto. Bajo el título *más d 100* se expusieron obras gráficas de artistas tan significativos como Rafael Alberti, Eduardo Arroyo, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Antoni Clavé, Marc Chagall, Eduardo Chillida, Luis Feito, Juan Genovés, Luis Gordillo, Xavier Grau, Josep Guinovart, José Hernández, Joan Miró, Pablo Palazuelo, Charo Pradas, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Manolo Valdés y Darío Villalba. Sobran comentarios.

La temporada artística de la galería A del Arte comienza con el conocido pintor Gonzalo Tena, del 6 de septiembre al 5 de octubre, y aclarador texto de Alejandro J. Ratia que nos introduce en una exhibición compleja radical, más que pensada, pues obedece a lecturas del pintor incorporadas a la superficie plana. Tena, en 2012, tiene 62 años, como en tantos casos con plenitud artística sin fisuras. Título de la exhibición *Magnès*, como la única escultura sobre el suelo basada en una barra de madera y en los lados con imanes y diminutas bolas de acero, propias de los cojinetes, que caen sobre dos platos de metal. Suprema lentitud del sugestivo movimiento cambiante. Escultura, tan como señala Alejandro J. Ratia, que corresponde a otras realizadas hace años *consecuencia de sus investigaciones alquímicas*. Varias series y otra con instalación completan lo exhibido.

La serie *Alquimia*, acrílico y pvc, son imágenes relacionadas con la alquimia e incorporación de palabras. Comienza con colores intensos que se suavizan hasta llegar a varias obras

color oro, tan afín a la alquimia con su conocido simbolismo. Colores, palabras y formas trazan un conjunto de obras muy recargadas con énfasis literario lejos de lo que se entiende como Arte.

La serie *Pernety*, por el abad Antoine Joseph Pernety autor del *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, de 1758, está formada por 121 obras cuadradas en pequeño formato. Obras siempre con dos planos paralelos a la base, el superior en negro y el inferior en oro, y la incorporación de una forma circular que suponemos es la Luna. Máxima sencillez formal al servicio del símbolo.

Edward Gibbon es el autor de *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*, con seis volúmenes escritos entre 1776 y 1788. El pintor fusiona lo plástico y lo literario mecanografiando alrededor de cuarenta páginas. El formato rectangular vertical, siempre papel, tiene como fondo el negro mate y la incorporación de los textos en un rojo tan especial que imposibilita su lectura salvo que el interesado se arme de paciencia y lupa. Las obras, desde un ángulo visual, son muy sugerentes.

La serie *Conversión* está formada por siete obras en cartulina y pvc con formato apaisado. El fondo negro acoge exquisitos trazos gestuales paralelos a la base con impecable equilibrio entre forma y fondo. Ámbito medio azaroso calculado para un conjunto de gran belleza.

En cuanto a la serie *Swedenborg*, por el poeta sueco, está hecha en cartulina y pvc, con formato rectangular vertical y apaisado. Color negro alterado por trazos gestuales de muy dispar forma. Según indica Alejandro J. Ratia los trazos gestuales, deducimos que también en las series *Conversión* e *Instalación Newton*, están pintados con la mano derecha una mitad y con la mano izquierda la otra, de modo que se unen dos ritmos afines al servicio de la espontaneidad en impecables composiciones.

Queda la serie *Instalación Newton*, que consta de seis obras rectangulares con círculos y palabras tachadas mediante pintura. Cartulinas que, vía pensamiento, caen lánguidamente al suelo y se amontonan para mostrar un perfecto engranaje con las colgadas sobre la pared, matriz del movimiento invisible.

Que en la exposición hay algunas series perfil obras de arte, ni se duda, como también valoramos la dificultad de cambiantes lecturas y posarlas, hasta cierto grado, sobre la superficie plana. Apreciamos sus lecturas pero nos deja perplejos tanta seducción por la alquimia, que en nuestro caso, como hacia otras lecturas del pasado, la contemplamos con distante frialdad, aunque nunca, por ejemplo, novela y poesía. Seducción justificada pensando en la complejidad de épocas pasadas, pues basta con leer a Alexander Roob y su espléndido libro *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*, pero ahí se queda desde la admiración dominada, controlada, de tantos fértiles períodos históricos. Somos muy conscientes sobre los vínculos entre pasado y presente, por ejemplo entre ciencia desde aquella admirable Grecia y arte actual, pero de ahí a la pasión desbordante vibra un paralelo que conviene no traspasar. Como atrapar con sentimiento radical la época que no has vivido.