

# El tanatorio de Torrero proyectado por Fernando Bayo

Se trata de un edificio proyectado, en 1977, por la arquitecta Elvira Adiego, que con posteridad, en 1993, tuvo una intervención del arquitecto Joaquín Ecequiel Sampietro. En el proyecto de rehabilitación del arquitecto Fernando Bayo (1962, Calatayud, Zaragoza) ha colaborado el arquitecto técnico José María Castejón Esteban y la Ingeniería Proyecta 3 en el cálculo de instalaciones y Nieto y Monterde en el cálculo de estructuras. Estamos ante un edificio, del año 2011, con planta sótano y un total de superficie construida de 2433'55 metros cuadrados, lo cual evidencia la ambición del proyecto si consideramos la complejidad de servicios que requiere un tanatorio. <<En el programa público, escrito en la memoria, se indican los siguientes apartados: Punto de información. Amplias áreas de estancia. Dos salas de ceremonias: ampliación de una de ellas. Tres velatorios. Dos salas de espera a la incineración. Despacho para entrega de cenizas. Aseos. Ordenación del espacio exterior con la incorporación de dos atrios para la entrada y salida de las salas de ceremonias y una caja de sombra>>.

La entrada principal está justo frente al hermoso e imaginativo monumento conmemorativo a las víctimas de la guerra, con más que suficiente espacio para que el nuevo tanatorio viva en medio de un diáfano espacio con el eficaz vacío alterado por algunos árboles, sobre todo olivos como símbolo relacionado con nuestro entorno agrícola. Consideramos que el eje visual se ofrece a través del atrio de entrada, que marca la máxima altura como atracción visual, para que al instante la mirada recorra gran parte del tanatorio pensado con absoluta racionalidad. Su sencillez y menor altura se enriquece por las franjas rectangulares de metal cobrizo, sin olvidar el atractivo del

cemento, que traza dispares aguadas como si fueran cambiantes abstracciones. Metal protagonista en el interior, de modo que se forma una eficaz unión con el ámbito exterior. El atrio de entrada está formado por bandas estrechas paralelas al suelo, lo cual permite una luminosidad total y cierta levedad que facilita una actitud reposada de las personas unidas en duras circunstancias. Además de amplios salones y anchos pasillos, siempre alterados por el blanco dominante, el cobrizo y el cambiante alabastro, dicho atrio da paso a dos salas de ceremonias. En la Sala de Ceremonias 1, puerta izquierda, los colores dominantes son el blanco y el cemento de las columnas alterado por el cobrizo. Luz exterior surgida entre las columnas y luz interior se unen para mostrar un enfoque dominante que huye de todo matiz tétrico. Otro muy notable acierto es el altar mayor sobre fondo blanco, diseñado mediante un rectángulo vertical de alabastro con su hermoso veteado. Con el altar mayor de fondo tenemos tres perfectas áreas como si fueran el mismo plano: en el lado izquierdo un altar fijo para celebrar misa diseñado mediante un grueso cuerpo cobrizo rematado por un plano rectangular, en el centro la cruz y en el lado derecho una base rectangular de piedra caliza oscura para posar el féretro. Todo, tal como indicábamos, con predominio de lo racional alterado por la muy controlada belleza.

En la Sala de Ceremonias 2, puerta derecha, proyectada con mayor sencillez, la fórmula del altar fijo, la cruz y el rectángulo de piedra caliza es la misma pero sobre fondo blanco como sustituto del alabastro. Además del plano cobrizo, verdadero hallazgo que articula todo el tanatorio en un sentido cromático, la variante es un tríptico rectangular paralelo a la base del pintor Val Ortego, que pese a sus dimensiones, 240 x 750 centímetros, se puede definir como un cuadro, nunca un mural. En una carta recibida del pintor comenta que el cuadro, por el sitio, lo veía como una abstracción, mientras que el arquitecto

Fernando Bayo lo captaba como una obra figurativa. Al final se ha quedado en una impecable mezcla de obra figurativa y abstracta. Nos llama la atención que Val Ortega vea una abstracción como tendencia pictórica muy adecuada para un tanatorio, pues coincide con nuestro criterio de que, por ejemplo, una cúpula del Pilar podía ser un gran mural abstracto. Si el soporte es DM hidrófugo sobre bastidor y técnica mixta, el artista ofrece una serie de datos que conviene transcribir. Indica: <<Por eso, en este caso, no dudo que la parte figurativa ha de ser un elemento más de la composición. Opto por un grupo homogéneo en edad, casi teatral, de forma que el espectador no encuentre identificación personal con ninguno de sus componentes. Ese es todo el argumento, un acompañamiento al duelo que mantenga las distancias...Sólo conservo, deudor de su ubicación en el espacio arquitectónico, dos pequeños guiños ligeramente efectistas; uno, al trampantojo clásico, que sintetizo en un cambio tonal que compensa la asimetría de las piezas del tríptico, y, otro, al carácter político del muralismo americano, que me inspira una obra radicalmente aconfesional y civil>>. Los colores son muy suaves, nada exclamativos, pero con diáfanos contrastes entre fondos oscuros y áreas que resaltan. En el plano izquierdo figura una cambiante abstracción geométrica de impronta expresiva, móvil, que traza ámbitos enigmáticos quizá afines con el insoluble drama de la muerte. En el plano derecho se ofrece el mismo planteamiento, de modo que entre ambas áreas transcurre el espacio figurativo como gran plano dominante, que está exactamente integrado con dichas áreas en los costados. Pero existe un elemento, que vemos un acierto radical, capaz de unir los tres planos. Aludimos al rectángulo paralelo a la base, como si fuera el suelo de una habitación, que transcurre de lado a lado, con lo cual recorre todo el cuadro y unifica las zonas abstractas de los costados y el centro figurativo. A partir de aquí se puede hablar de figuras masculinas y femeninas en actitudes medio teatrales, como sugería el pintor, que sentadas, y una de

pie intrigada por algo no visible, dialogan entre sí, parecen sufrir o, en tres casos, miran absortas, con naturalidad, el hermoso espacio abierto como si alguien levantara un telón para captar similares planteamientos abstractos que los planos de ambos costados.

Tanatorio, en definitiva, que marca un nuevo territorio por su capacidad de eliminar planteamientos muy dramáticos, hasta el punto que un matiz lejano envolvente por el uso espacial y cromático, esa racionalidad sinuosa, nos alivia el peso de toda muerte.

---

## **La pintura española del siglo XIX, seduce a Málaga**

Alegría, color y vistosidad, son algunas palabras que describen la ciudad de Málaga, pero también genio y arte, palabras que van unidas al descubrir la figura del malagueño más universal, Pablo Ruiz Picasso, que puede contemplarse a través del Museo Casa-natal y la Fundación Pablo Ruiz Picasso, dos estupendos lugares para ver a Picasso en estado puro. Por ello no es extraño, que la baronesa Thyssen, haya depositado en la ciudad una parte importante de la colección de arte del siglo XIX. El Museo Carmen Tyssen-Bornemisza, se encuentra ubicado en el Palacio de Villalón, anteriormente denominado Palacio Mosquera, que data del siglo XVI. Combinar pasado, presente y futuro, no siempre es tarea fácil. Cómo la mayoría de los edificios históricos, este palacio ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de los siglos, para adaptarse a los gustos y usos de las distintas épocas. La rehabilitación del edificio no ha sido fácil, con los nuevos aires modernos de los sesenta, el edificio fue despojado de todo vestigio histórico, haciendo desaparecer arcadas y columnas que la

conformaban, así como su portada renacentista de piedra arenisca. La restauración del edificio, ha devuelto a la ciudad un espléndido edificio en medio del casco histórico restituyendo las trazas originales, arcadas y columnas de mármol, así como la galería del patio principal y un pequeño torreón, cuya fachada permaneció oculta más de un siglo por la edificación continua. Todo ello hace que el valor histórico, estético y simbólico de lo que fue en el pasado el edificio, sea entendido como expresión del futuro. Fuera del conjunto expositivo, un edificio de nueva planta se proyecta ante nuestra mirada, destinado a albergar los servicios administrativos y operativos del museo, ubicado en la Plaza del Sagrado Corazón, anexo a este, un singular edificio de estilo barroco malagueño, se ha rehabilitado para albergar la sede de la Fundación Palacio de Villalón, gestora del museo. La portada renacentista recuperada, marca el inicio de la visita, desde ella se accede al gran vestíbulo que recupera, mediante el silencio de la contemplación, épocas pasadas. La gran escalera, protegida por una armadura del siglo XVI, dará paso a las tres salas permanentes, compuestas por 220 obras, que recorren gran parte de la pintura española del siglo XIX, recordemos que una parte de esta colección recorrió la geografía española, bajo el título "La pintura española en el cambio de siglo en la colección Carmen Thyssen". Zaragoza, fue una de las ciudades que tuvo la oportunidad de poder verse la muestra en el Palacio de Sástago, en el año 1998.



Mariano Fortuny. Corrida de toros. 1867

El arte decimonónico español ha sido poco estudiado y escasamente conocido. Nació con la aspiración de emocionar a un público amplio, siendo en las modernas ciudades donde la alta burguesía alimentará el mercado de la pintura a través de la espectacularidad tanto en los temas como en los formatos dando a aparecer la pintura impresionista y con ella el primer arte moderno, en contraposición a los circuitos oficiales que ofrecían las Exposiciones Nacionales, cuyas obras se han conservado en las colecciones de los museos, siendo siempre más accesibles tanto al público como para los historiadores. La Colección Carmen Thyssen- Bornemisza se inicia de manera simbólica, medio siglo antes, con la magnífica *Santa Marina* de Zurbarán, emblema de la tipología del retrato del Siglo de Oro español. La segunda planta está dedicada al costumbrismo andaluz, quizás una de las “estrellas” de la muestra, el visitante se verá intensamente identificado con las figuras de Cabral y los Bécquer. El costumbrismo es heredero del siglo XVIII, la curiosidad de los intelectuales ilustrados sobre las costumbres populares promovieron, con el tiempo, un cambio profundo que deparará en el romanticismo. Andalucía se convirtió en la quintaesencia de

la imagen romántica en España. Sus gitanas, toreros, bandoleros o procesiones, ocuparon la imaginación de escritores y artistas románticos, quienes deben mucho más a la pintura británica que a la española, en gran medida gracias a foco afrancesado. Quizás el mejor representante sea Fortuny, quién cultivará una pintura de pequeño formato, colorista y espontánea, cuidadosa en los pequeños detalles y de tema amable *Corrida de toros*, expuesta en esta planta, así lo demuestra. De forma paralela, se nos muestra el paisajismo naturalista, identificado por artistas como Barrón o Carlos Haes, con sublimes paisajes donde la naturaleza campa a sus anchas a través de pequeños detalles pintorescos. El profundo debate sobre las señas de identidad y la construcción de la imagen de España, se verá claramente representado en la última parte de la muestra a través de ejemplos destacados: pintura catalana (Casas), valenciana (Muñoz Degraín), vasca (Zuloaga), en cambio, de la comunidad autónoma aragonesa, el museo cuenta con dos buenas representaciones, Juan José Gárate, con una pequeña pero preciosa escena titulada *Banquete interrumpido*, y del gran maestro Francisco Pradilla dos pequeñas escenas tituladas *Lavanderas gallegas* y *Lavanderas en el río* respectivamente . El contacto directo de muchos artistas con la bohemia parisina, propicia la radical novedad de sus propuestas, haciendo que algunos de estos artistas empiecen a mirar abiertamente a la pintura internacional. Las figuras de Sorolla, Romero de Torres y Zuloaga, bien representados en la muestra, serán los artistas españoles de mayor proyección internacional en el cambio del siglo XIX al XX.



Julio Romero de Torres. La Buenaventura. 1922

## **Exposiciones temporales:**

La primera exposición temporal que se podrá disfrutar en el Museo Carmen Tyssen, se titula "La tradición moderna en la colección Carmen Tyssen. Monet, Picasso, Matisse, Miró". Presenta una selección de obras contemporáneas dentro de la misma colección, del arte español, en el periodo 1890-1960, aunque también caben algunos ejemplos relevantes de la pintura internacional como Monet. La muestra que podrá verse entre el 14 de junio y el 16 de octubre del 2011, intenta establecer un dialogo entre los artistas españoles con más proyección internacional y algunas corrientes tanto europeas como americanas, que dieron como resultado la configuración de la llamada modernidad. Así pues en seis etapas, veremos el desarrollo del arte español del último tercio del siglo XIX, de la mano de artistas como Casas, Rusiñol o Sorolla, artistas cuya formación comenzaría en París, y no en Roma, como era costumbre, asistiendo a la formación del impresionismo, de la mano de Monet, entre otros. Estos artistas realizarán sus obras al aire libre, renunciando al negro, y utilizando colores brillantes, con pinceladas sueltas y abocetadas, donde poder captar los distintos matices de la luz y el color. En torno a 1905, las vanguardias surgieron en Europa, artistas españoles como Picasso, Gris, o Miró, buscaban una nueva experimentación plástica al margen del pasado. En la España anterior a la Guerra Civil, las vanguardias que llegaron, coincidieron con un retorno a las lenguas más conservadoras del resto de Europa, lo que se conoce como "retorno al orden". En Barcelona, ese "retorno al orden" permitió la vigencia del neocentismo, mientras que en Madrid, daría lugar a uno de sus mejores representantes, Benjamín Palencia, quien junto a otros pintores de su generación, marcharía a París y formarían lo que se denominó la "Escuela de París". Tras la Guerra Civil, tendrían que pasar más de diez años, hasta que una nueva generación de artistas saliese a la luz. A finales de los años cincuenta, Tápies y Saura serían sus mejores representantes, mientras que el primero había dejado el periodo "Dau al Set", para ahondar en la expresividad de la materia, Saura, iniciaría su obra madura a finales de los cincuenta dentro de una figuración de colores sobrios, inspirada en la obra de Goya y en la pintura del Siglo de Oro español. La última parte de la muestra, se



centra en la llegada de la abstracción. Los años cincuenta abren las puertas al extranjero, llegan noticias de una nueva corriente artística, la abstracción. La primera exposición de arte americano en 1958 en el Museo de Arte Contemporáneo permite a los jóvenes artistas, ávidos de nuevas ideas, descubrir nuevas tendencias, esto unido a los primeros viajes a países como Francia permitieron percibir una nueva abstracción lírica, heredera de Kandisky . Artistas como Feito, Casamada, y Manuel Fernández Mompó, están bien representados en la muestra.



Ramón Casas. Interior al aire libre. 1892

Independientemente del morbo y los ríos de tinta que en los últimos meses ha suscitado el cambio en la dirección del museo y de un destacado miembro del patronato, a las pocas semanas de ser inaugurado, lo cierto es que “Placer” es el término especialmente indicado que podría definir este nuevo museo, el esfuerzo realizado para que una de las mejores colecciones de arte del siglo XIX se vea reunido en un solo lugar, sólo es compensable con la calidad de las obras expuestas. Una alternativa más que completa la amplia oferta cultural y turística de Málaga

**Museo Carmen Tyssen Málaga. Palacio de Villalón. Calle Compañía 10**

**De martes a jueves de 10:00 a 20:00. Viernes y sábados de 10:00 a 21:00. Domingos de 10:00 a 20:00. Lunes cerrando.**

**Visita de la colección permanente 6€**

**Visita a la exposición temporal 4€**

**Combinada colección + exposición temporal 8€**

**Entrada general reducida 3,5€**

**Entrada temporal reducida 2,5€**

**Estudiantes acreditados menores de 26 años y visitantes mayores de 65 años, desempleados acreditados y discapacitados acreditados**

**Entrada gratuita: Menores de 12 años acompañados de un adulto, miembros del ICOM, titulares del carnet de prensa y guías acreditados**

---

## **Exposición de lo cotidiano. Teatro tecnolúdico**

*¿Glorificarme!  
No soy lo mismo que los grandes.*

*A todo lo que han hecho  
pongo mi "nihil".*

*No quiero leer ya nada más...*

Vladimir V. Maiakovski, *Nube con pantalones*, 1914-1915

La poesía y el arte han querido siempre recuperar su papel perdido en la vida de los grupos humanos. El mayor problema que aparentemente encuentran en su camino hacia este anhelo, es que alcanzarlo supondría su propia negación, dado que en la Prehistoria, antes de la escisión de la figuración y la escritura, de la expresión y la comunicación, del arte y de la poesía, paradójicamente presentes en todos los ámbitos de la vida, no ostentaban el trono ni la definición de hoy. Todo lo demás no supone más que una labor de investigación acerca de sus capacidades en un nuevo contexto natural: el de la industria. Esto es: electrodomésticos, burocracia ansiada de independencia, literatura gris y mundos futuros por construir.

La Historia nació cuando la Poesía –y, como ínfima parte de ella, el Arte- perdió su lugar y comenzó a deambular en forma de mimesis entre las diferentes instituciones históricas emergentes, la religión y el poder. Hoy ha quedado atrapada por el mercado bajo el lema “arte por el arte” de una falsa autonomía. No obstante, esta trascendencia histórica suya ofrece su primera ventaja. Por ello, en la actualidad la poesía es una primitiva moderna que alza sus malos modales en una red de protocolos inconscientemente consensuados. Pero esto no basta. La poesía, para reencontrar su capacidad para intervenir, modificar y construir la vida humana, debe atentar directamente contra aquello que hoy la apresa y que además separa la realidad misma de nuestras consciencias: el valor de cambio de los objetos.

En este sentido y como ya han intuido muchísimas personalidades de las artes plásticas de inclinación marxista como Karel Teige, o historiadores del arte sensibilizados por la pedagogía como Hebert Read, la poesía, ejercida fuera de sus límites institucionales (nos referimos a los límites definitorios consensuados hoy ideológicamente), establece un puente posible, capaz de salvar el estado de alienación propiciado por el modo de producción actual inspirado en el fordismo, en el taylorismo y, sobre todo, instigado

por el valor de cambio.

Esto es lo que se propone el grupo zaragozano de tecno-poetas cuando, tras declararse continuadores de la magnífica obra de Maiakovski y sus amigos futuristas (poeta soviético que afirmó que la poesía es por ejemplo una consulta al médico), niegan su condición de actores teatrales, de “performers” (dígase de aquellos que profesionalizan los “events” en los “programas culturales públicos”), de artistas y escritores, con el fin de reafirmarse como investigadores (recordemos el “Himno al científico” de Maiakovski) y experimentar directamente y en público con el azar y el automatismo de los electrodomésticos, no de hélices de antiguos submarinos militares ni de perforadoras financiadas por las más prestigiosas plataformas geológicas internacionales –esto estaría muy bien-, ya que encuentran preferible armarse con batidoras, micro-ondas, ventiladores, planchas metálicas, lupas, cucharas, tenedores, etc. ¿Existe mejor manera de reconciliar el automatismo de nuestra olvidada y relegada subconsciencia, con el que materializamos en las máquinas y con el que ya nos ofrece la realidad exterior en forma de inercia? Entonces, ¿cómo esperáis dar explicación a nuestros actos más rutinarios?

De esta forma y presentado por un estupendo cartel de arte “outsider” -esto es, que no lo es (arte)-, han trasladado estos experimentos el 20 de junio al centro de tercera edad “Casa Amparo”. Al día siguiente lo intentaron en la Plaza de San Lamberto con una enorme máquina de la risa inspirada en una pintura de Paul Klee de 1922, capaz de integrar las emociones humanas en un gigantesco aparato móvil equipado de luz, sonido y alta proyección. La amenaza constante de una inusual lluvia en un junio zaragozano, impidió que esto así fuese. Sin embargo, los experimentos fueron retomados en el Teatro del Mercado el día 22, los cuales se iniciaron con una muestra pública de lanzamiento de pigmentos sobre un telón (a modo de las máquinas de pintar de los nuevos realistas franceses Niki de Saint Phalle y Jean Tinguely) que luego sirvió de marco escenográfico para el resto de investigaciones, consistentes en declamaciones de amor dirigidos a diferentes electrodomésticos, en la confección de poesías automáticas a partir de palabras depositadas por el público en un recipiente al

azar, al más puro estilo automático de Tristan Tzara, y en la corrección de una famosa canción con diferentes objetos, en una transposición al ámbito musical de las “cobra-correcciones” de Asger Jorn, como en otro momento hiciera el grupo norteamericano Negativland. En todo este torbellino de lúcidas conclusiones, donde ninguna historia tenía cabida, simples actos como tomar el té podían empaquetarse en una escena y ser repetida a voluntad del público gracias al interruptor de nuestra voz, en una suerte de homenaje a Lewis Carroll y su matemática cotidiana.

Finalmente, el prestigioso teatro municipal quedó un tanto alterado de manchas y demás, lo que despertó ciertas iras del aparato técnico del establecimiento, todo a la vieja costumbre de los “chauts” de las veladas dadaístas parisinas, amenizadas con la participación del canto-autor Franco Deterioro y el grupo zaragozano de synth-punk *Metano*.

Una vez transcurridos estos eventos, sus restos objetuales, marionetas, un marote, lupas, casos de disección, monos de trabajo confeccionados mediante la sublime técnica del ensamblaje, también las tazas de té, han sido expuestos en el escaparate de la Galería “espacio visiones” para el disfrute público, relevando así la verdadera naturaleza de toda muestra plástica: la permanencia y la ausencia simultánea de una vivencia anterior. Cada uno de los investigadores creó su uniforme y sus marionetas en una asombrosa socialización de los esfuerzos y habilidades individuales, sin que nadie dictase cómo estos debían ser. Aún así, el resultado fue extraordinariamente unitario y coherente.

Pocas veces puede verse hoy una disposición tan digna y una firmeza colectiva tan decidida, sobre todo en la realización de un proyecto tan arriesgado. El Grupo zaragozano de Tecno-poetas nos ha demostrado que la poesía, más allá de versos, páginas y nombres ilustres, mantiene aún viva su capacidad para reconciliarnos con una realidad nuestra que para buena parte de la mentalidad actual alimentada con los argumentos de los poderes públicos y privados, de las instituciones y de la cultura establecida (como siempre ella existe, no nos engañemos), se nos presenta hostil y ajena a pesar de

ser la materialización más exacta de nuestros pensamientos.

---

# Edrix Cruzado: De razón y sensibilidad

Veterano escritor sobre la singular y delicada obra de Edrix Cruzado, tras disfrutar de esta última exhibición de su trabajo –que, tal y como ocurre con muchos de los casos artísticos contemporáneos, deberíamos considerar un eslabón más en su carrera de investigaciones–, se me antoja rabiosamente social y comprometida con su presente. El autor del texto que presenta el tríptico de esta exposición, el Doctor D. Ángel Azpeitia, presidente de Honor de la Asociación Española de Críticos de Arte, y profesor por ejemplo de quien aquí escribe, ya advierte que esta dimensión no reside en la descripción temática a la vieja usanza decimonónica, sino a través de la vertiente propia del siglo XX y que hoy prosigue en el estudio plástico de los canales comunicativos: la materialidad, porque la exposición de Edrix Cruzado es una muestra de pintura y, en lugar de mostrarnos habilidades, malabarismos y estrategias conceptuales, desvela valores que esta sustancia ha ido adquiriendo en el transcurso de su sacralización histórica.

Frente a sus anteriores muestras –sobre todo las dos últimas, *La llama fría de la conciencia* (2007) y *Resortes de pintura sobre el olvido* (2008), ahora la fotografía comparte protagonismo con los objetos de producción seriada. Una fotografía encontrada, única, al revés de su propia naturaleza múltiple (la infinitud de la huella metálica), capaz de rivalizar con la pintura en su función de individualizar objetos industriales producidos en serie y encontrados en ferreterías y frías tiendas de ocasión, amenazadas hoy en día por una nueva generación de éstas, y anunciadas con el escalofriante apellido “Compro-oro”. Estos

objetos posan habitualmente desapercibidos frente a nuestras ocupadas atenciones. Envuelven nuestra realidad, la misma que hemos relegado a los más profundos estratos de nuestra conciencia para vivir excitantes entelequias de triunfos y fracasos monopolitarios. Por ello se suman o contagian el conjunto de objetos naturales que, como las delgadas ramas y sarmientos empleados por Edrix, su contabilidad se hace tediosa y hasta imposible. Tal y como advirtió Juan-Eduardo Cirlot, tras la eclosión objetual propiciada por el desarrollo industrial moderno, las fronteras entre lo natural y lo artificial quedan por siempre diluidas.

Jean Pougny, bajo su propia concepción del suprematismo, ya explotó las facultades desfuncionalizadoras de la pintura, al ensamblar en 1915 un martillo sobre un mural rojo. La pintura, tras la eclosión fotográfica, ha llegado alzarse como el mejor símbolo de la singularidad. Es más, la serie fotográfica de retratos femeninos presentada por Edrix Cruzado en cajas de metacrilatos con diversos objetos o materias, adopta esta misma función. De esta manera, la autora deja de lado el gesto que experimentó en una primera fase de su carrera entre la década de 1990 y los primeros años de este siglo, para sustituirlo por un acto de nominalismo pictórico; y se alza como una transustanciadora alquímica, como una ilusionista no de las percepciones, sino del complicado laberinto de espejos constituido entre la atención, la conciencia y la memoria. Sus fondos pictóricos, lisos, sin accidentes, sin matices, sin diferencias de intensidad, como catálogos de muestras de tintes para el cabello, representan el *ethos* de sí mismos, incluso la mismidad misma. Por esta razón no respeta los colores primarios o complementarios, ni teoría alguna, dado que todas las aportaciones filosóficas al respecto no han sabido superar lo meramente sensorial o lumínico sin llegar a afirmar la existencia de un valor objetual del color. Sí, ni siquiera Goethe; quizás sólo el concepto “pigmento” pueda referir libremente a esta realidad.

Ésta es la propuesta personal de Edrix Cruzado. He preferido citar a Jean Pougny (o Ivan Puni, según se prefiera), porque creyó, en el fondo como su amigo Malevitch, en unos valores autónomos de los

colores, frente a la apropiación subjetiva o humana de los objetos industriales por parte de Vordemberge-Gildewart , Schwitters, Rudolf Jans, Hans Nitzschke, Carl Buchheister, César Domela, Ben Nicholson, etc. (conocedores de la investigaciones rusas formalistas gracias a El Lissitsky), aunque la concepción pictórica de Edrix deba más a un legado posterior. Ya he citado en cierta manera el concepto de “nominalismo pictural” que un greenbergiano canadiense –Thierry de Duve- desarrolló en 1984 a partir de quien se presentó como el más contrario a la singularidad pictórica en el mundo del arte: Marcel Duchamp, siempre que nos abstengamos a los argumentos benjaminianos de por ejemplo un historiador como Francis M. Naumann. Greenberg logró que la naturaleza agujerease la pintura y no al revés, a lo que contribuyó eficazmente la eclosión de las corrientes expresionistas y líricas de posguerra, de reafirmación artística sobre la anterior e histórica muerte del motivo anunciada tiempos atrás por Picabia.

La pintura de Edrix atrapa la naturaleza hasta transmutarla en modelo natural académico, en el cuerpo humano, el cual en nuestra modernidad resultó ser caprichosamente femenino. El modelo, como el valor pulcro de la pintura, a pesar de su presencia incuestionable, es de conformación histórica: el objeto natural que observamos en aras de imitarlo es femenino. La intervención artística es masculina. El resultado es el acoplamiento extático que, en el devenir, se solidifica en la monstruosa hibridez (en concordancia con las tesis defendidas por Gilbert Lascaux en *Le monstre dans l'art occidental*) del hermafrodita erigido de la conjunción de los dos sexos opuestos: la razón y el sentimiento. La mayoría pensará que la razón apresa los objetos escrupulosamente ensamblados, y que la pintura porta la emoción del color. Discrepo gravemente.

---



# Pierre d. la: Hacia el interior, Anorak, Zaragoza, 2010

Hace días que este libro debía ser comentado y presentado en estas páginas, dada su trascendencia. No ha podido ser así por el carácter trimestral de nuestra publicación. Se trata del primer libro completo de poesía visual editado en Aragón, y nada tiene que envidiar a las magníficas ediciones en la materia catalanas (a partir de las actividades de Propost) y valencianas (pensemos en la labor compiladora de Bartolomé Ferrando), por su sensibilidad singular, dado que Pierre d. la viene dedicándose a esta materia desde principios de la década de 1990, años en los que pertenecía al grupo zaragozano *ecrevisse*, empeñado en la poesía en todos sus sentidos. Sin embargo, sus producciones han sufrido una evolución considerable y enriquecedora, y aún más si tenemos en cuenta los precedentes inmediatos en Aragón a esta publicación, *Ciudadano del Mundo* de Luis García-Abrines (1980, publicado por la Oficina Poética Internacional) y las *Circunstancias Atenuantes* de José Francisco Aranda, de 1976 aunque publicado por la librería Pórtico en 1990.

Una de las particularidades de la poesía visual de Pierre d. la ha sido desde sus inicios su capacidad para acomodarse a diversos registros, de viajar de una materialidad a otra, quizás hostigada por la precariedad de los medios de difusión con los que contaba entonces, lo que le permitió realizar una serie de ediciones muy limitadas y autoproducidas donde la poesía quedaba apresada en bolsitas de plástico para muestras, en cajas de madera, en construcciones objetuales, en encuentros materiales, sobre papeles de diferentes calidades, en recortes almacenados en diversos compartimentos portátiles en una serie de poesía del intercambio que, en otros ámbitos,

ha conformado el espíritu por ejemplo del *mail-art*. También a esto se debieron las diversas publicaciones del grupo *ecrevisse*, desde su principal órgano de expresión, *El Ateneísta* (1992-2003), hasta *Poisson Soluble*, panfleto dedicado a los más grandes poetas del siglo XX (plásticos, literatos, culinarios, ¡qué más da!) de una o dos páginas que, en una segunda edición, actualmente ha llegado a ser la página más celebrada después de la reforma del mapa de autobuses urbanos Tuzsa.

Antiguo pintor de carreteras, Pierre d. la no duda en recurrir a ciertos dinamismos de “las palabras en libertad” de Marinetti, además de los relojes caligramáticos de Apollinaire y la imagen monotípica de la firma y la publicidad y que ocasionalmente nos recuerda a los poemas objetos de Gherasim Luca, Marcel Mariën o Marcel Broodthaers. Sin embargo, lo que hace especial a la poesía de Pierre d. la, de la que aquí tan sólo tratamos una pequeña extensión, es su capacidad para conducirnos fuera de ella misma. No se trata de una labor megalómana, ensimismada, llena de genialidad individual, sino de abrir nuevas puertas a partir de la experiencia personal de las palabras y del poeta. Para poder entender estos poemas, sean cuales sean sus disposiciones, tipográficas, plásticas, caligramas, lineales..., debemos atender a lo que no está presente. Las ausencias justifican el valor representativo de las palabras, y nosotros, lectores y usuarios de ellas, estamos llamados a investigar sus nuevas disposiciones hasta rastrear historias insospechadas, anteriores presencias que han impreso sus huellas en forma de alfabetos alterados y han padecido los deambulares laberínticos de la inercia. De esta forma el poeta trabaja, transportando el poder de la aparición a ámbitos cada vez mayores, cada vez más reales, cercanos y cálidos, con el fin encontrar nuevas fórmulas para vivir. Y este poder plástico y constructivo de la poesía de Pierre d. la, en lo que de verdad radica la fuerza de la poesía visual, es lo que justifica su presentación en esta publicación de artes plásticas.

Para poder definir cualquier fenómeno no podemos perseguir lo que es. Esto es tan fácil como las evidencias. Los entes de este libro requieren levantar las piedras de lo que “no son” para hurgar en nuevas formas de existencia. Se trata de la ontología superior de Jarry, aquélla que engloba el estadio momentáneo de los seres con sus propias posibilidades e imposibilidades a partir de un estudio de los delineamientos que engloban a “x” con el infinito y separan a “x” de “-x”. Por esta razón las letras, solitarias ahora sobre unas páginas blancas, lloran y se agujerean desde sus propias cualidades tipográficas. Cuando leemos en este libro una “A” mayúscula no es “A”, ni siquiera la “A” mayúscula, sino esa concretamente que Pierre d. la eligió e imprimió en un determinado momento. La única poesía posible es la poesía de lo concreto, donde las letras como cualquier otra realidad se objetivan, en este caso en la tinta sobre el soporte de papel. Desde ellas sangran y se agujerean hasta derramar nuevos contenidos surgidos de la forma. Ella construye un nuevo contenido. El misterio se hace Maravilloso. Quizás en todo esto consista la Historia, en un proceso que hubiera emocionado al mismísimo Chklovski, quien en su día afirmó acerca del *Zaum* de Klebnikov, que el discurso poético es un *discurso-construcción*.

---

## **Diez años de cerámica contemporánea**

La exposición *Diez años de Cerámica Contemporánea* se celebró en la sala «Enrique Cook» de la Escuela Taller de Cerámica de Muel y en ella se mostró del 1 de abril al 19 de junio de 2011 lo que ha sido la evolución de los diez años de

CERCO. Se presentaron las obras ganadoras y los accésit del *Premio Internacional de Cerámica Contemporánea*, ordenadas cronológicamente y apoyada por las imágenes de las más de trescientas obras seleccionadas en su trayectoria.

CERCO lleva diez años de andadura y actividades (premio, feria, exposiciones, conferencias, etc.) y se ha convertido en un claro referente en el ámbito nacional, gozando también de gran reconocimiento internacional, gracias a exposiciones itinerantes realizadas en colaboración con el Instituto Cervantes, a la divulgación y prestigio que da el *Premio Internacional de Cerámica* o la participación activa de ceramistas de países de nuestro entorno, como Portugal, Italia, Francia, Grecia, Bélgica, Holanda o Alemania o de países más lejanos, como Corea, Japón, Taiwan o Estados Unidos.

No podemos hablar de CERCO sin hacer referencia a algunas experiencias que le precedieron. El germen lo encontramos en la *Feria Nacional de Cerámica Creativa*, que tuvo desde 1984 y, a lo largo de sus ocho años de existencia, distintos escenarios de celebración en la ciudad de Zaragoza. Coincidiendo con el éxito de convocatoria y público, en 1987 se convocó el *Primer Premio Nacional de Cerámica Creativa*. Con los años, se organizó *Cerámica en la calle*, una cita anual abierta a ceramistas de todo el país que se celebró en la Plaza de los Sitios, entre 1988 y 1990 y, desde 2001 se celebra CERCO (*Feria Internacional de Cerámica Contemporánea*), que recogió el testigo del *Premio Nacional de Cerámica Creativa* y extendió su convocatoria a nivel internacional.

CERCO ya ha cumplido los diez años de vida, lo que nos permite tener una visión panorámica de lo que ha supuesto el trabajo de estos años. Si revisásemos las obras premiadas encontraríamos las mismas soluciones plásticas que en el arte actual en general, relacionadas con el ecléctico panorama artístico. Una situación caracterizada por la disolución de los discursos artísticos globales y la pérdida de

homogeneidad, en la que destaca la introducción de nuevos materiales ajenos a la cerámica y la elaboración de piezas de mayores dimensiones. Un panorama en el que podemos encontrar obras ancladas a la tradición, con referencias al recipiente, obras escultóricas, derivadas de corrientes netamente plásticas y, otras conceptuales, basado en las ideas y en la cerámica como medio para conseguir un fin. En definitiva, obras que manifiestan la fragilidad de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas.

La amplia nómina de artistas premiados nos da una idea de la multitud de lenguajes artísticos y las distintas líneas de trabajo que se utilizan en la cerámica actualmente. Nombres como Javier Fanlo, premiado en 2001, Carles Vives, María Oriza, Tood Shanafeld o Ursula Comandeur, galardonada en 2010, conforman la amplia lista de autores representados. A ellos podemos sumar las obras minimalistas de Yuhki Tanaka; Rosa Cortiella, quien demuestra que la cerámica no es coto cerrado a través de la mezcla de materiales; Joan Serra, que indaga en la aportación material de la cerámica o autores reconocidos internacionalmente como Bodil Manz, y sus juegos con las transparencias y la luz.

El carácter internacional de la feria y sus exposiciones nos ha permitido disfrutar de una enorme riqueza de cerámicas de artistas de talla internacional, lo que nos da pie a comparar la situación en distintos países. En Oriente no se discute el valor artístico de la cerámica. En países como Gran Bretaña o Estados Unidos la cerámica ha alcanzado grandes cotas de presencia en el movimiento general del arte: existe un coleccionismo de cerámica y muchos ceramistas figuran en publicaciones y enciclopedias. Museos como el Tate Modern de Londres, el Museo de Arte Moderno de Los Ángeles o el Metropolitan de Nueva York han organizado grandes exposiciones de ceramistas y su obra es reconocida, como ejemplo, Grayson Perry quien obtuvo el *Turner Prize* en 2003.

Mientras, en España la presencia de la cerámica en los grandes museos es insignificante y el público todavía la mira

con cierto recelo. Por eso, ferias como CERCO son necesarias, pues contribuyen a normalizar y mejorar el panorama de la cerámica contemporánea española. Sirven de estímulo y plataforma para muchos ceramistas y ayudan a reflexionar sobre el futuro de la cerámica como medio de expresión.

---

## Otros registros de la memoria

El libro *Memoria difusa* es la colaboración más reciente entre el fotógrafo Pedro Pérez Esteban (Teruel, 1961) y el escritor José Giménez Corbatón (Zaragoza, 1952). La extensa serie de colaboraciones que precede a este libro se inició con *Sierra de Gúdar, Las huellas del hombre* (March editores, 2003). A ambos, en un principio, les unió una personal mirada, fuera de los habituales tópicos, del paisaje turolense y los rastros que ha dejado el hombre en él,. Como resultado de sus recorridos por las masadas abandonadas de la sierra de Gúdar publicaron *Masada. Signos* (Gobierno de Aragón, 2007)

En este paisaje, la presencia de la guerra civil y sus huellas, muy pronto, adquirió a los ojos del escritor y del fotógrafo pleno protagonismo y, entorno a esta presencia, fueron construyendo un territorio común, que se plasmó primero en *Cambriles* (Grupo de Estudios Masinos, 2006), una aproximación literaria y visual al grupo que se refugió en la sima de dicho nombre huyendo de la represalias republicanas y *Morir al raso* (Gobierno de Aragón, 2009), precedente más directo del libro que nos ocupa, donde el protagonismo de relatos y imágenes fueron los rastros y cicatrices que dejó la guerra civil.

Mientras tanto Pedro Pérez Esteban recibió el encargo por parte del Gobierno de Aragón, dentro de programa Amarga

Memoria, de fotografiar primero los vestigios que de Guerra Civil en Zaragoza y posteriormente en Teruel, sobre los que se publicaron sendos libros en 2008 y 2011.

En *Memoria difusa*, las imágenes de Pedro Pérez Esteban adquieren una mayor autonomía, son sin duda las protagonistas de un relato que ha devenido en fundamentalmente visual (la imágenes son anteriores al texto, el texto es su 'ilustración literaria'). El libro se divide en tres partes: 'Vida', en la que la mirada se centra en objetos cotidianos; 'Muerte', con los restos bélicos como protagonistas; y por último 'Testimonios: cuenta atrás', donde las huellas gráficas (dibujos, grafitis, inscripciones...) se acompañan del relato de Gíménez Corbatón.

Pérez Estaban ha pretendido una inmersión en los personajes a través de los mirada de los objetos que emplearon, para plasmar las huellas personales de la contienda, y sin duda lo ha conseguido. El acercamiento a estos objetos y paisajes ha sido registrado con una cámara estenopeica que le permite desnudar las imágenes del presente, dotarlas de la indefinición a la que alude el título del libro.

Los propios autores así lo han afirmado: "El sentido más hondo del libro es la construcción de la memoria a través de los objetos. No se trata de reconstruir los restos del olvido. La memoria ha estado siempre ahí: se trata de entrar en ella para traerla a un primer plano. Es como entrar en la habitación de un extraño –que, pese a serlo, forma parte de nuestro pasado inmediato- y recrear la imagen del dueño, que rehúsa borrarse y busca quien la materialice de nuevo a partir de sí misma.". Y han "elegido el blanco y negro por razones estéticas y de argumento. En *Memoria difusa* hemos querido ir más que nunca a lo esencial, tanto en la materia objeto de la mirada visual como en los textos. Si lo esencial supone también un regreso al origen, optar por el blanco y negro lo ilustra quizá mejor que el color."

El acercamiento a la Guerra Civil de Pérez Esteban en *Memoria difusa* es muy distinto al de los libros de la serie *Vestigios de la Guerra Civil en Aragón*, pues frente a un documentalismo no exento de lírica de estos últimos, en *Memoria difusa*, la mirada, la técnica, y el enfoque es esencialmente poético, la evocación se impone al testimonio. Lo que subyace detrás de las fotografías es más fuerte que lo que muestran.

No en vano, Pedro Pérez Esteban declaró en su día: "Fotografiar los restos de la Guerra Civil me ha enriquecido como persona. Es un tema artístico de primer nivel."

---

## Ana Cruz. Rosa Carne

Ana Cruz (Lisboa, 1983) es Licenciada en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de Lisboa y desde 2008 participa en CIECA, Centro de Investigación y Estudios de Cerámica Artística de la misma facultad. En la pasada edición de CERC0 obtuvo una Mención Honorífica por su obra *Mata-me de amor*. Este año Portugal ha sido el país invitado y con gran acierto se decidió organizar una exposición individual de su obra (la primera en España).

Debemos dar las gracias a la organización de CERC0 por organizar exposiciones individuales de ceramistas contemporáneos, ya que facilitan el conocimiento directo del panorama internacional y, poco a poco nos dirige a la normalización de la disciplina en el ámbito de las artes plásticas.

El conjunto de las obras presentadas en la Galería Antonia Puyó del 6 de mayo al 11 de junio de 2011 pertenece al proyecto *Rosa Carne*, que la artista desarrolla desde el 2006



y, cuyo objetivo es transformar la mujer en adorno, confrontando lo bello y lo feo, lo romántico y lo agresivo. En estas cerámicas su concepto es la mujer y su solapamiento al hombre, buscando el ridículo y la inversión de papeles, remarcando el machismo, todavía muy presente en la sociedad portuguesa.

Utiliza el recurso permanente y repetido del busto adornado de objetos, con los que ironiza la sociedad de consumo. Con ellos crea un espacio por descubrir, en un primer momento obvio, pero que cuando te acercas nos hace pensar, cambiando el estatus de esos objetos cotidianos. Ese espacio de intervención de los bustos surge a través de objetos banales, alegorías de lo novedoso unido a otros que nos recuerdan nuestra condición efímera. La secuencia de los bustos continúa en *Cortar con amor* y *Guarda na mesa de cabeceira*, línea en la que está trabajando actualmente.

Su rico repertorio iconográfico se basa en la cultura portuguesa como en *Pendientes*, donde utiliza el gallo y un guiño a la artista Joana Vasconcelos a través del uso de los encajes (un trabajo realizado tradicionalmente por las mujeres). Pero sobre todo utiliza iconos globalizadores, permanentes en nuestras vidas, que producen un discurso similar en el contexto internacional, que van desde corazones, cuernos, crestas o flores a corsés, pistolas y cuchillos. Elementos irónicos, provocadores, desconcertantes, generalmente asociados a la mujer romántica que enlazan con un discurso de poder atribuido al hombre, basado exclusivamente en su mayor fortaleza física.

Juega con los objetos y la imagen por ellos proyectada, creando metáforas en las que está implícita la identidad del observador. Nos muestra las fantasías y deseos eróticos masculinos, en las que lo masculino se equipara al poder, posesión y dominación y lo femenino a sumisión, pasividad y disponibilidad. En *Eat me* presenta a la mujer como objeto de deseo, como algo comestible, a través de pasteles, caramelos, cerezas, plátanos, etc. En otras, como *Nó na garganta*, recurre

a los fetiches, objetos que unen a hombres y mujeres y que conectan con nuestro lado menos racional en el que las dos partes se colocan en un papel de sumisión.

Sus cerámicas funcionan tanto en conjunto como individualmente, tratando en cierta forma de relacionar el poder constructor y destructor de los objetos cotidianos de consumo, buscando la belleza, pero con un discurso bien construido.

---

## Mariano Castillo grabador, ilustrador y estampador

Mariano Castillo ha expuesto *La gran vista* en la Galería A del Arte del 24 de mayo al 17 de junio, se trata de un grabado de grandes dimensiones, 100 x 250 cm. Realizado en 10 planchas de zinc de 50 x 50 cm. Está inspirado en el que Giuseppe Vasi realizó sobre Roma y basado en una toma aérea de Zaragoza, siendo el río el eje que durante mucho tiempo dividió o limitó la ciudad, y que hoy es el nexo de unión entre Zaragoza antigua y nueva.

Acompañan a *La gran vista*, una de las planchas con tres pruebas de impresión, para que veamos el procedimiento seguido. La primera impresión está realizada tras someter la plancha al aguafuerte (ácido nítrico), vemos las líneas del dibujo realizado. La segunda se ha efectuado tras tratar la plancha en una segunda sesión, con resinas, y someterla al ácido, así se consiguen los volúmenes. La tercera supone otra intervención sobre la plancha y la cuarta es el resultado final.

Podemos ver 40 monotipos, fragmentos de las distintas partes

de *La gran vista*, iluminados con acuarela, y por supuesto el precioso boceto de la misma.



Boceto de *La gran vista*

El conjunto nos deja comprobar la minuciosidad y precisión de su obra, así como el proceso de la misma. Proponemos para su próxima exposición un vídeo del trabajo en su taller calcográfico.

Castillo lleva dedicando al grabado más de 22 años. Su amor por el mismo no procede de su formación en la Escuela de Arte de Zaragoza, donde no tomó contacto con esta técnica artística. Fue poco tiempo después, tras su encuentro con el grabador indú residente en España, Monir, cuando entiende que tiene que dedicarse a esto.

Sus inicios están muy marcados por los grabados de Goya, su fuente de aprendizaje e inspiración, *Los caprichos a mi capricho*, después ha tocado muchos temas: retratos, paisajes, monumentos, construcciones, infantiles, religiosos, históricos, mitológicos, musicales, eróticos...

El tratamiento de los mismos, siempre minucioso, varía según el tema, unas veces realista como en los paisajes, monumentos, ciudades o *Hacia mi celda*, otras surrealista u onírico como *Descarte*, *Infierno*, *Metamorfosis* o *Veinte grabados de amor*. La forma de manifestarse frente a la realidad, unas veces comprometida *Los desheredados*, muchas

veces con ironía *Capricho Zaragozano*.

Que sea el grabador quién nos hable de todo esto:

***Pregunta: ¿Cómo surge La gran vista?***

Respuesta: Surge de la vista de Roma de Giuseppe Vasi, él la hizo al aguafuerte, y yo he hecho la de Zaragoza al aguatinata, una vez trabajado el aguafuerte lo que haces es poner la resina y trabajar la aguatinata. El de Vasi fue en el siglo XVIII, ya se conocía la resina pero no la utilizaban tanto, hasta que llega D. Francisco de Goya, que le dio el grado de arte, lo que se hace es conseguir esos volúmenes, Vasi tuvo que conseguir los volúmenes dibujándolos, en mi caso los consigo con la resina.

***P: ¿Cada grabado lo trabajas con dos planchas diferentes o en la misma plancha?***

R: Aquí está la plancha y tres impresiones, la primera imagen ya no saldrá nunca porque ya no está, es el aguafuerte, ¿Ves el proceso? Cuando hice el aguafuerte estampe esta, con la idea de tenerla, una vez que echas la resina, trabajas la misma plancha con resina, y ya es otra, es la segunda prueba. Si no obtengo el resultado deseado, vuelvo a trabajar la plancha. Esta es la que queda finalmente. Esta es una prueba didáctica.



Plancha de zinc – Prueba al aguafuerte – Prueba al aguatinata – Grabado

Una vez que tienes lo que quieres ya no haces más pruebas.

Es una de las diez planchas, el mismo número que empleó Vasi para la vista de Roma, son de 50×50 cm., la de Roma 2,62 o algo así, y ésta es dos y medio, para que fuesen cuadradas las planchas, el hizo un libro, estás van en caja.

***P: ¿Por qué has decidido hacer la vista de Zaragoza?***

Por conocer la obra de Vasi, para mí ha sido un reto, voy a hacer la de mi ciudad.

***P: ¿Tú ya conocías la vista de Roma de Vasi?***

R: Sí, pero estuvo expuesta aquí en el 2008, en la exposición en el Museo de Zaragoza *Goya e Italia*, al volver a verla y recordarla, dije ¿Qué momento mejor? La imagen la encontré hace unos años. La idea era que el eje principal, el eje central fuese el río y que a una parte estuviese la Zaragoza nueva y a otra la Zaragoza vieja, que es lo que vino a hacer Vasi con Roma, el Vaticano como nuevo y la otra parte, la Roma antigua. Que tiene que cambiar la parte nueva es evidente, por eso lo dejo abierto, y el río como eje principal de la ciudad.

***P: ¿Cuánto tiempo llevas con este proyecto?***

R: Dos años, pero hacía más cosas, lo dejaba y cogía. Esto ha sido un antojo. No debe haber una vista de este tamaño en ninguna ciudad de España. Zaragoza no ha sido una ciudad que haya tenido mucho grabado sobre ella. Ni muchos grabadores en España. Todos son americanos, asiáticos, antes eran centroeuropeos y flamencos.

***P: ¿Ha sido como un parto?***

R: Bueno, he sufrido poco, o no lo hubiese hecho. Sí, ha supuesto un esfuerzo, ha costado.

***P: ¿Cuántos años llevas haciendo grabados?***

R: Llevo 22 años como grabador.

***P: ¿Y dejaste a un lado la pintura?***

R: Sí, he pintado muy poco, he ilustrado algún cuento, algún disco, pero casi siempre han sido grabados de todas formas.

***P: ¿Porque decidiste hacer grabado? Tú vienes de la Escuela de Arte y allí os enseñaban de todo.***

R: En la Escuela no aprendí grabado, a mí me enseñó Monir, con él fue donde yo cogí el gusto por el grabado. A partir de ahí, ya me dediqué a ello, expongo en Fuendetodos, hago mi primera exposición con 30 planchas, y en agosto viene un japonés que tenía una galería en Japón, y empecé a hacer exposiciones allí, en Tokio, Sendai y Gifu, estuve trabajando más de dos años con ellos y a raíz de allí ya empecé a exponer por toda España, Portugal, Suiza...

Así es como empecé con el grabado y he seguido siempre porque es con lo que me siento más cómodo, más a gusto.

***P: La técnica que has empleado ¿Siempre es aguafuerte y aguatinata?***

R: Sí, normalmente, es con lo que me encuentro más a gusto. También he estampado para otros, pero ahora no lo hago tanto porque tengo menos tiempo.

***P: A lo largo de estos años has tocado muchos temas diferentes.***

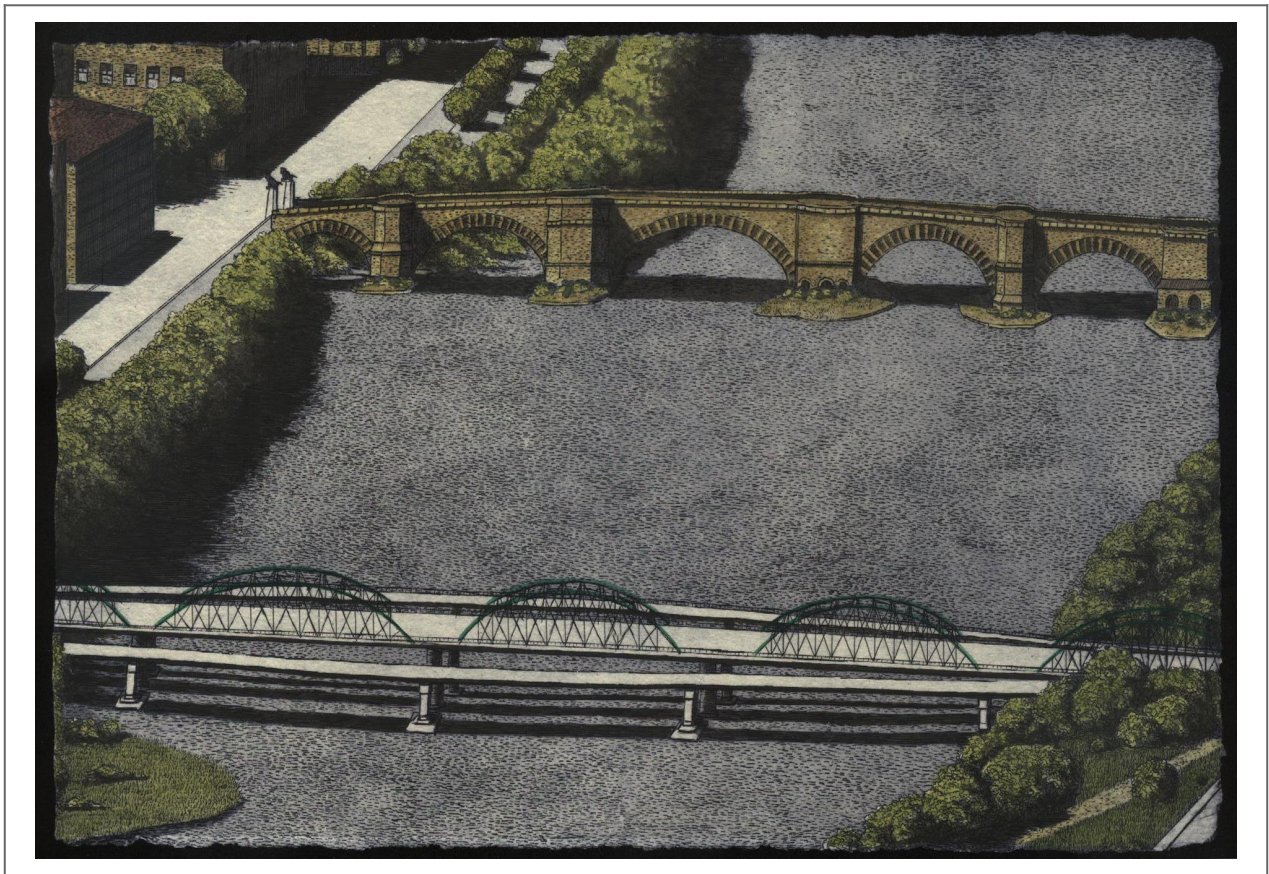
R: Sí, he hecho de todo, empecé con *Los caprichos a mi capricho*, se trataba de aprender con el maestro, es donde adquirí el truco del aguatinata. *Descarte*, *Los desheredados* sobre los indígenas centroamericanos, *Hacia mi celda* centrados en Veruela y Bécquer, las fugas de las frutas, eran bodegones y la fruta que se marchaba era la iluminada, era la diferente, la que tenía color. Siempre estoy con la disidencia, y ser diferente a los otros, salirte de la norma o de las reglas.

***P: El color, cuando empleas color en tus grabados ¿Cómo lo***



**haces?**

R: O bien lo hago en la plancha, o sea, varias planchas, o bien en el caso de los que ves como son pequeños, los coloreo, los ilumino, que es un invento francés. Hay veces que queda más fresco, mezclando el aceite de la tinta calcográfica con la acuarela, y te da esos tonos diferentes, pero si no, tiene que hacerse con varias planchas para el color, o bien a la *poupée* que sería en la misma plancha, con mucho cuidado delimitando zonas, pero lo correcto es que se haga con varias planchas y las ediciones que sean cortas para que tenga ese valor añadido.



Fragmento de *La gran vista*. Monotipo

**P: ¿Qué tipo de plancha empleas?**

R: Ahora solo utilizo el zinc, que es más rápido y más blando. Tiene menos vida, pero trabajas más rápido y es más limpio, el cobre es más duro, pero por otra parte tiene más impurezas, es un metal, y al fin y al cabo el zinc es

aleación, sale bien, cuando muerde el ácido, no tiene impurezas, en cambio el cobre sí, te puede hacer calvas, y como mis ediciones son cortas, prefiero el zinc. En este caso es zinc industrial.

***P: ¿En qué se diferencia?***

R: En que no está pulido, es más delgado, se manipula mejor, aunque sean planchas grandes no pesan tanto.

***P: Al no estar pulido ¿Es más rústico el resultado?***

R: En este caso da sensación de más antiguo. Pero se puede pulir, este es semipulido, una raya la puedes quitar.

***P: ¿Qué proyectos tienes?***

Estoy pensando en una serie que se va a llamar *Entero y mitad*, van a ser imágenes de panes, frutas... estará la pieza entera y la mitad, es una moraleja de la sociedad que estamos viviendo, no sobre la sociedad, sino sobre el momento que estamos viviendo en esta sociedad, cómo nos estamos quedando sin ese entero que teníamos. Serán carpetas, habrá dos imágenes, por ejemplo habrá una sandía entera y la sandía abierta por la mitad, serán muy coloristas, sin llegar a Pop.

En este momento estoy ilustrando un libro de cocina, y a raíz de eso, ha surgido esto. Ya ilustré uno de postres, era más sencillo, de bolsillo, pero este es mayor, es cocina para solteros, para gente sola, un libro de cocina sencillo y a la vez natural.





El artista en el tórculo de su taller

***P: ¿Te absorbe tu trabajo?***

Es una dedicación plena, el grabado lo tiene todo, estás tocando un material frío que es el metal, puntas, ácidos, resinas, el papel, lo tiene todo, ¿Qué te voy a decir?

---

## Colectivas de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón

Siguiendo con la feliz idea de inaugurar exposiciones fuera

de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, ejemplo de su versatilidad, es imprescindible referirnos a la colectiva *Aragonia es tu ciudad*, marzo de 2011, bajo la promoción y patrocinio de Aragonia, en Zaragoza, con un espacio para Pablo Picasso como homenaje del 130 aniversario de su nacimiento a través de una amplia colectiva formada por los artistas Isabel Falcón, Carmen Relancio, Velásquez-Gomez, ambos escultores que trabajan en equipo, Juan Carlos Laporta, Miguel Sanza Pilas, Cristina Beltrán, Nines Cárceles, Leticia Hidalgo, Esther de la Varga, J.L. Borra, J. de las Muelas, Débora Quelle, J. A. Amate, Mariela García Vives, Miguel Ángel Arrudi, María del Carmen Santaliestra, Oleg, Carmen Casas, Carmen Catalán, Alejo Anadón, Blanca G. Guerrero, Jesús Guallar, Francisco J. Marco, Emilio Gazo, Helena (Rayo de Luna), Elena Sovh, Horacio Gulias, Paco López Francés, Julia Reig, Sonia Abraín, María Pilar Pala, Pilar Aguado Laviñeta, Josefina Paricio, María José Jiménez Usán, Jorge de los Ríos, Roberto Morote, Ana Isabel Enguita, María Jesús García Julián y Carlos Celma. Colectiva con múltiples enfoques artísticos y muy dispares técnicas.

Otra colectiva que conviene citar es la titulada *Arte en Primavera*, inaugurada el 27 de abril en la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón. Integrada por los pintores Paco López Francés, mediante sucesivos planos al servicio del expresionismo, Julia Reig Zapatel, con dosis imaginativas a través de planos interconectados, y Domingo Sanz Azcona, a través del dominador expresionismo móvil empapando el soporte.

Queda la colectiva integrada por los pintores Carlos Celma (Zaragoza, 1967) y Ana Isabel Enguita (Tierga, Zaragoza, 1966) y el escultor y pintor José Miguel Abril (Alcañiz, Teruel, 1974). La mayor o menor carga matérica de Carlos Celma sirve para multiplicar su inclinación expresionista, que adquiere máximo nivel en el cuadro con dominantes rojos, trazos móviles y planos irregulares, tan enriquecido por

círculos y espirales con su correspondiente y compleja carga simbólica por todos sabida. Como variante tenemos la obra con fondo blanco alterado por el moteado gris y expresivas manchas negras de las que se desprenden haces grisáceos. Manchas que tienen como variante, en otro cuadro, el gran cuerpo central en forma de círculo cual matriz gestante desprendiendo trazos y planos hacia espacios infinitos. También encierra interés, pese al exceso matérico bien resuelto, el cuadro de intensos colores y numerosos círculos concéntricos como matiz simbólico con dejes científicos.

La propuesta de Ana Isabel Enguita consiste en primeros planos de rostros femeninos de notable belleza y destacados colores. Aquí concluye toda normalidad. De pronto, con máxima naturalidad, se captan uñas pintadas como si fueran abstracciones geométricas, que en otros cuadros se posan en la melena y en los labios, fosas nasales con figuras infantiles, una araña colgando dispuesta a cazar moscas, en ambos casos a la manera de un *collage* por el material, que suponemos de plástico, y el rostro repetido pero sólo un ojo, parte de la nariz y la frente. Obras que con lo indicado trastocan, para bien, la imagen idílica de rostros sublimados para ofrecernos bellos juegos formales y cromáticos con libertad de planteamientos. Queda un cuadro con la figura femenina gritando, se supone que de angustia, ante la agresividad de las formas geométricas, en papel de plata, que se desgajan en una suerte de explosión.

En las obras de José Miguel Abril el gran tema se basa en la muerte dosificada con indiscutible belleza y extraño atractivo. Los cuadros, tinta china sobre arpillera, se apoderan de cualquier mirada ante los expresionistas trazos en simbiosis con rostros de perfil y la muerte cual lujuria en contra del gesto vital ante una inexistente vida. Con las esculturas el tema se repite a través de cabezas calaveras, una gritando como si la muerte hubiese acaecido hace siglos

o estuviéramos ante un asesinato, y el pavoroso rostro sin ojos, producto de una tortura, que “llora” sangre negra.

Exposición muy coherente, última de la temporada, con cambiantes propuestas artísticas que atrapan desde su natural personalidad.