

Geometría dominante del pintor Horacio J. Gulias Vidal

El cuatro de mayo se inauguró la exposición de Gulias Vidal en el Espacio Cultural Adolfo Domínguez, del que hasta entonces ignorábamos las características de sus rigurosas abstracciones geométricas e incluso su condición como excelente diseñador de joyas, sin exponer en dicho Espacio, que evidencian las mismas singularidades formales que sus cuadros y dibujos.

Estamos ante unas impecables abstracciones geométricas, limpias y exactas, que en la contención cromática se ubica su otro personal rasgo. El negro dominante y el blanco, incluso algún color más llamativo, sirven para los fondos y para el campo formal, de modo que todo surge sin mostrar un espacio específico para que flote su fascinación hacia la geometría en estado puro. Todo es diáfano. Blanco y negro, algún naranja, nutren esa geometría, con cierto deje enigmático, capaz de atrapar nuestra mirada. El prolífico

rectángulo, salvo excepciones, es la clave para equilibrar el conjunto de las obras, de ahí que pueda combinarlo con círculos, cuadrados y otras formas con la curva presente, siempre para enfatizar en los hermosos contrastes. El pintor transpira seducido por la perfección, por el equilibrio racional, siempre muy lejos de cualquier sugerencia pasional, que se remata siempre por títulos tipo *ABS-5025-F*, es decir, como si estuviéramos ante una especie de aburrida computadora dedicada a una especie de juego personal. Sin embargo, como dato relevante, en la totalidad de lo exhibido vibra y aflora un deje excitante, casi oculto, cual palpable signo de vida humana, que es la única concesión lejos del ámbito geométrico. Muy sutil y profundo matrimonio.

Dicha concesión de vida humana se potencia en sus extraordinarios dibujos, modélicos, como sus cuadros, por refinamiento artístico. La clave está en el grueso y bello papel artesanal con sus correspondientes texturas, sin olvidar que puede unir dos o incorporar papel ondulado para mostrar un perfecto *collage*. Mezcla la muy exquisita imperfección del papel con la citada rigurosidad geométrica, sin olvidar que cada obra está colgada de otro soporte mediante dos delicadas cuerdas. Equilibrio general sin fallos.

I Concurso de Graffitis de San Julián, en la ciudad de Teruel

El pasado 5 de junio se celebró el **Primer Concurso degraffitis** en el barrio de San Julián de la ciudad de Teruel, dentro del *III Festival 'Vajoviaductos'* organizado por la Asociación de Vecinos de este barrio y la Asociación TMusic. Este evento pretende dinamizar la vida cultural de San Julián, en palabras de los organizadores “*uno de los barrios más degradados de la ciudad de Teruel*”. Contó con actuaciones de DJs y de grupos musicales, como: *The Closers, Hombre Corcho, Miss Diciembre, Santi Campillo & Electric Band, etc.* En este certamen participaron nueve concursantes seleccionados por sus bocetos, el primer premio correspondió a David Morcillo de Valencia, José María Cerón, también valenciano quedó en segundo lugar y el tercer clasificado fue Oscar Nebot, de Jávea (Alicante). El lugar en el que se

ubicaron estos graffitis fue bajo los dos viaductos de Teruel, sobre la valla que rodea el antiguo Asilo de San Julián, edificio que tras su restauración albergará el futuro Conservatorio Superior de Música de la ciudad.



1er premio



2º premio

Esta interesante propuesta esta en la línea de las últimas actuaciones de otras ciudades, como: Zaragoza, con su festival *grafitero* "5º asalto"; Granada, con el encargo en 2001 al escritor Sex. para recorrer sus calles siguiendo sus graffitis; o en las actuaciones en la periferia de Madrid (Móstoles, Alcorcón), donde los comerciantes han contado con los graffiteros para que les pinten sus fachadas y persianas, ya que nunca se le ocurrirá a un graffitero destrozar una obra ajena. O la existencia de la plataforma *Urban Art Festival* que organiza eventos en ciudades como Gran Canaria o Sevilla.

Habitualmente se llama "pintada" tanto al graffiti como a la pintada hecha con spray, rotulador, bolígrafo, punzón, etc., en mobiliario urbano, que en la mayoría de los casos se utiliza para transmitir un mensaje, y es una acción vandálica, una gamberrada hecha con premeditación, nocturnidad y alevosía, que deteriora la imagen del graffiti. Esta confusión no favorece en nada a este nuevo arte callejero, si bien, los graffitis surgen como evolución de las pintadas callejeras y de las *firmas*, en la actualidad

este género ha ido creciendo y diferenciándose de ellas. A partir de mayo del 68 se utiliza en nuestro país el vocablo graffiti, (de origen italiano) del que se apropiaron “*los chicos del break*” norteamericanos para referirse a sus trabajos. Tanto al que firma como al que hace graffitis se le denomina “*escritor*” traducción del inglés “*writer*” lo que procura es dejarse ver “*getting up*” destacar sobre el resto de escritores o bien por su calidad artística o bien por su cantidad de firmas. Son dos acciones que no pueden separarse ya que, quien crea graffitis, para dominar la técnica, antes ha tenido que hacer miles de “firmas” en la calle para así hacerse un nombre, “*dejarse ver*” y que la gente relacione su obra con esa firma.

El graffiti surge en los barrios de Brooklyn y el Bronx de Nueva York, a finales de la década de los 60 (o según aluden algunas fuentes bibliográficas como *getting from the underground*, en Filadelfia), siendo una de las tres disciplinas artísticas, junto con el *breakdance* y el *rap*, que constituyen la cultura **Hip-Hop**. En un principio estaba asociado a minorías marginales negras y latinas de Estados Unidos, pero poco a poco se exportó a Europa (en 1981 se exponen los graffitis de Basquian en la Documenta de Kassel).

Aunque el graffiti no solo se ha practicado en nuestra época: han quedado inscripciones espontáneas en las paredes, desde el Imperio romano, donde estaba muy desarrollado el hábito de las caricaturas y los dibujos sobre muros y columnas, esgrafiados y pintados. Y durante la Segunda Guerra Mundial se hizo muy famoso el graffiti “*Kilroy was here*”¹ que mostraba una cabeza y unas manos asomándose sobre el borde de una valla. Después de esta guerra el nombre Kilroy era sinónimo de graffiti...

Desde mediados del siglo XX, ha sido una de las contribuciones más destacadas a las Bellas Artes llevadas a

cabo por representantes de una subcultura urbana y transgresora. **Jean Dubuffet** (1901-1985) se interesó por este movimiento y recogió y adaptó algunas de las figuras y de las inscripciones de los graffitis en su obra. **Keith Haring** (1958-1990) artista y activista elevó el graffiti a la categoría de obra de arte. O **Jean-Michel Basquiat** (1960-1988) considerado por muchos como un escritor que firmaba en los muros del SoHo como *SAMO*, que en 1980 expuso en el *Times Square Show* (espacio alternativo del Bronx) en la que fue la primera exposición del graffiti, en este momento dejó de ser una manifestación marginal, estuvo organizada por el colectivo *Colab* (*Collaborative Projects Inc.*) La década de los setenta (desde 1971 a 1975) se conoce como la era pionera, en ella el graffiti tuvo giros de estilo y popularidad. Los graffitis (*tagging* o *hitting*) pintados con espray sobre los vagones del metro de New York, atrajeron la atención de las galerías de arte de esta ciudad. **Lee163**² fue el primer grafitero que unió sus letras para convertir su firma en un logo y firmó cada vagón de la línea del Bronx. Incitando a **Phase2** que comenzó a pintar los vagones y se hizo uno de los reyes del Bronx. Cabe destacar a los siguientes escritores de la escuela neoyorquina el gran Seen, Dondi, Lee 163 y Phase2.

1 En la campaña del norte de África en la primavera de 1943 las tropas norteamericanas entraron en Túnez y vieron este graffiti por primera vez posteriormente lo vieron en Italia, Francia y Alemania. No se sabe nada de su autor se cree que pertenecía a una unidad de Ohio.

2 Los primeros grafiteros de New York se asignaban un número al nombre que elegían. Solía tener relación con la numeración de la calle en la que los autores vivían

Voluntad de negación: Grabado... Tiempo.

El Paraninfo de la Universidad de Zaragoza continúa su atractivo programa de exposiciones con la muestra *Grabado...Tiempo* del artista Ricardo Calero, reafirmando con ello su intención de apoyar y difundir no sólo el arte contemporáneo, sino también a los artistas aragoneses o radicados en nuestra comunidad, como es el caso de Calero, jienense de origen.

Comisariada por Fernando Castro Flórez y producida por el Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural de la Universidad de Zaragoza, la exposición amplía una muestra anterior denominada *Disparates. Continuidad de un proyecto inacabado*, que entre los años 2007 y 2009 ha ido itinerando por diversos espacios, galerías y museos internacionales (Roma, Venecia, Pilsen, Bruselas, Washington y Montreal), completándose en esta ocasión con obras y registros de acciones realizadas por el artista a lo largo de las dos últimas décadas. Concebida, por tanto, como recuento de una trayectoria vital y profesional, esta exposición monográfica planteada en torno a los dos conceptos que le dan título, es una perfecta manera de aproximarse y conocer las preocupaciones y los intereses de un artista tan sugerente

como Calero.

Organizada temática y espacialmente en dos partes, la primera (*Grabado*) reúne la serie de piezas realizadas desde 2005 a partir de una estancia en Fuendetodos por invitación del Ayuntamiento de esta localidad (a la sazón villa natal de Goya), institución que se ha convertido en un activo promotor artístico en el panorama cultural aragonés. Las obras (grabados en su mayoría y una instalación creada ex profeso para la exposición), surgen a partir de los *Disparates* de Goya, utilizan el mismo título y se dividen en *Disparate interior* y *Disparate exterior*, mientras en la segunda parte de la exposición denominada *Tiempo*, se presentan obras anteriores surgidas a partir de acciones e intervenciones en las que la naturaleza se convierte en un agente artístico mas. Se trata de un conjunto armónico y coherente que manifiesta la importancia concedida por Calero al proceso de creación y la libertad con la que se enfrenta al mismo, al margen de los géneros y clasificaciones. Al respecto Fernando Castro Flórez utiliza el término *concepción expandida del grabado* ante la dificultad de clasificar a un artista que, como tantos otros en la actualidad, transita con comodidad y naturalidad del grabado a la acción y de ésta, de nuevo, al grabado y al collage. De hecho, hace unos años Calero manifestaba (provocativamente) en una entrevista concedida a un diario local, que se podía hacer arte con todo, incluso con un arma.

Frente a los excesos, la tendencia a la espectacularidad y la saturación de todo (de noticias, de imágenes, de obras de arte, incluso de artistas), destaca en las obras de Calero la discreción, la voluntad de negación, el gesto mínimo. Al respecto son reveladores los títulos utilizados en algunas de sus obras: *Nada*, *Nunca* o *Paciencia*, a la par que se observa una negación, incluso, del color, puesto que nos encontramos con grabados y obra sobre papel (ese –también- modesto soporte) en las que el gesto (o la señal del artista) es algo tan mínimo como la impresión de una letra en relieve (sin

tinta incluso), o la huella irregular y arbitraria de una acción (el disparo de una bala sobre una hoja de papel en la serie *Sueños*, 2005, o la huella de la presión de una piedra sobre otra hoja dejada al aire libre en la serie *Más, más luz*, 2005). Y entramos aquí en otra de las preocupaciones de Ricardo Calero: la sedimentación, el paso del tiempo y su materialización en testimonios frágiles y deteriorados como son las hojas de papel dejadas al azar en bosques (*Memoria del Taunus*, 2001) y desiertos (*Luz de Aragón*, 2001-2002), luego recogidas y presentadas como obras de arte. Piezas discretas, contenidas, producto de un mínimo gesto del artista, el de plantar unos papeles en un lugar, que sugiere que el paisaje es, además de muchas otras cosas, un silencioso lugar interior, un espacio emocional de encuentro con situaciones y sentimientos donde el artista trabaja en colaboración con la naturaleza para producir unas obras de extrema sobriedad y contención expresiva.

Igualmente fascinante resulta el diálogo establecido entre Goya y Calero. Revelador, por un lado, de la fascinación y la potencia contenida en las obras (y especialmente en los grabados) del genial artista aragonés, pero también del valor por parte de Calero a la hora de enfrentarse a un mito pictórico, uno de los retos recurrentes (y necesarios, casi como un rito de paso o de crecimiento) para un creador actual. Sorprende, en particular, la serie *Paciencia* en homenaje al famoso cuadro *El Perro* de Goya, concebida casi a la manera musical como una serie de variaciones melódicas sobre un mismo tema. Consiste en una serie de grabados y obra sobre papel con el mismo formato e idéntico tema (la sugerencia de un pequeño motivo realizado en lápiz de grafito que insinúa y recuerda la cabeza del perro del cuadro goyesco) completado con collage, gofrado o el arbitrario impacto de una bala, dando lugar a imágenes más próximas a la abstracción que a la figuración, en la que domina un poético juego de texturas. Una obra que invita a la contemplación y a la reflexión, en concreto sobre las personas que como Goya tuvieron que luchar a

contracorriente de la sociedad, como indica de manera precisa el artista.

Una exposición, por tanto, imprescindible para conocer (y disfrutar) a Ricardo Calero, de la que queda también como sedimento un magnífico catálogo en el que no solo se analiza, contextualiza y muestra la obra del artista, sino que también se deja hablar a la tierra, a la luz, a la nieve y al cierzo...

Tapas escultóricas de Marta Navarro

Fue un chispazo incontrolado. Entrábamos al Café Babel, de Zaragoza, y vimos la tapa *Coral*, de 2008, que al instante nos sugirió una escultura abstracta con aire expresionista. Seguimos observando la barra y vimos cinco más con similares características. Como un sueño pertinaz, medio obsesionado, captamos que todas las tapas tenían, en mayor o menor medida, un cambiante tono geométrico alterado por el campo externo cromático, en una suerte de inmóviles esculturas coloreadas por dispares ingredientes. Tapas escultóricas cuya función es desaparecer, diluirse sin perdón, como si fuera arte instantáneo sólo captable durante su leve existir. Tal singularidad, su leve existir y el toque geométrico, la relacionamos aquel día, sin posibilidad de error, con la tauromaquia, con el más que artístico toreo, por profundo y elegante, de un Morante de la Puebla que en cada pase traza una cambiante geometría con el cuerpo, la muleta y la capa, pero siempre a la par que un toro anguloso camino de la muerte, como las tapas de Marta Navarro. Geometría indescriptible, cambiante y excepcional, analizada con rigor científico cuando se estudian las litografías de Salvador Aulestia en la publicación *Aulestia. La Fiesta de los Toros o la Fiesta Nacional Española*, Scholz-Editor, Barcelona, 1967. Tapas, toreros y toros como sutiles coincidencias sin retorno.

Pero, ¿quién es Marta Navarro? Nacida en San Sebastián (Guipúzcoa), el 3 de agosto de 1957, y criada en Zaragoza, justo cuando inaugura el Café Babel, en 1997, comienza como cocinera profesional. Aunque su formación, sin duda, es autodidacta, asiste a varios cursos de cocina con una duración de diez horas cada uno. Formación que de manera paulatina se completa con su amplia biblioteca especializada en cocina, sobre todo de la vanguardia española. Al principio se siente atraída por la *Nouvelle cuisine* y desde fechas recientes se interesa por la cocina tradicional española, como el gazpacho con sus múltiples variantes o recetas del alto Pirineo, que enriquece desde muy cambiantes ángulos, sobre todo los

formales y ciertos ingredientes si procede.

Tanta dedicación tiene recompensas. Citemos los diferentes premios obtenidos. 2000- Premio a la Originalidad del Concurso de Tapas en Zaragoza. 2002- Premio a la Tapa Aragonesa y seleccionada para participar en el Primer Certamen Nacional celebrado en el Hotel Boston de Zaragoza. 2004- Premio, en Zaragoza, a la mejor Presentación de Tapas con participación de los clientes. 2007- Premio a la Originalidad del Concurso de Tapas en Zaragoza. 2008- Premio a la Tapa Original en Zaragoza, seleccionada para participar en el Concurso Nacional de Valladolid y Premio al mejor Plato de Setas en Orea (Guadalajara). 2009- Premio, en Zaragoza, a la mejor tapa para Celiacos y seleccionada para participar en el Concurso Nacional de Valladolid.

Piedra cueva, 2004	Coral, 2008

Veamos las complejas singularidades de seis tapas escultóricas pensadas y cocinadas entre 2004 y 2010. *Piedra cueva*, de 2004, tiene como ingredientes jengibre, ajo, cebollino, soja, mahonesa y lomo de cerdo, todo triturado y con sake. Ingredientes envueltos en lámina de berenjena con tempura de cerveza y fritos en aceite de oliva. Suavidad y, al mismo tiempo, sabor intenso, incluso punto ácido del sake, de modo que emergen múltiples <<sonidos>> de sabores mezclados. Al color mostaza claro de la superficie, se añade un marcado predominio expresivo que genera cambiantes y delicadas

<<cuevas>> de signo entre etéreo y misterioso, lo cual posibilita una constante alteración del campo formal, motivo del generalizado dinamismo.

Torpedo, de 2007, se basa en varios ingredientes con dos secuencias acopladas. El vaso elíptico tiene en su interior una sopa fría de ajo blanco de almendra y sobre la parte superior coloca un langostino gigante rebozado con pan japonés rallado y frito con aceite de oliva. El poderoso sabor del langostino se completa por el crujido del rebozado frito, que se altera al mezclarlo con la sopa fría, de manera que emerge un sabor dominante intenso que, poco a poco, se difumina con suma delicadeza. La tapa, desde un ángulo formal, tiene dos formas unidas. El vaso elíptico tiene la sopa fría que ocupa dos centímetros, lo cual permite crear un espacio vacío para que no choque con el langostino. Vaso que ejerce como insólito pedestal, sobre el que reposa el langostino tumbado, de fuerte presencia, con el color propio de la fritura y el rojizo de la cola elevándose hacia el espacio circundante, casi como si fuera la hélice de un singular torpedo.

Bruma, de 2007, fue Premio a la Originalidad del Concurso de Tapas en Zaragoza, año 2007, y seleccionada para el Concurso Nacional de Valladolid, año 2008. Estamos ante una copa ancha con base estrecha sobre la que pone, en el fondo, piel deshidratada de limón para aromatizar. El <<palo>> tipo brocheta, como un pincho moruno, se introduce en una tapa de plástico para tapar la copa. Brocheta que tiene bonito con sal gorda y envuelto en la alga espagueti de mar y absorbida por una vinagreta con aceite de oliva tipo Módena de higo. Todo reducido. Debajo de la brocheta, como si fuera otro piso dentro de la copa, se coloca medio tomate deshidratado y marinado en curry tandori. La tapa, justo al servirla, se ahuma sacándola de la copa y al abrirla de nuevo sale humo. Sabores dispares de suma delicadeza que ascienden con lentitud. El matiz escultórico se manifiesta cuando la tapa de

plástico, con la brocheta, se coloca de perfil sobre la parte superior de la copa. Forma circular del plástico que contrasta con la brocheta y el cuadrado del bonito con dos colores rojos y uno verde como diáfano contraste cromático con el resto de la tapa, de modo que estamos ante una generalizada abstracción geométrica multiplicada por la copa ancha de base estrecha.

Coral, de 2008, es una tapa unida tipo pincho moruno que contiene tempura de harina y cerveza para que permanezca diluida, la cual impregna a los langostinos, de modo que se fríen en aceite de oliva y se mueven para que adquieran dispares formas. Todo se acompaña mediante salsa mahonesa y wasabi, con leve resultado picante, que contrasta con los langostinos fritos incorporados en cada tapa. La tapa, cuando se mastica, cruje con levedad, mientras que el color pajizo de la fritura se altera por los langostinos rojo coral. Dichas dispares formas, como consecuencia de mover los ingredientes cuando se fríen, provocan que la tapa adquiera cambiantes formas, como si fueran productos del azar según se detecta en las abstracciones expresionistas de algunas cerámicas y cuadros. Estamos ante una tapa escultórica que definimos como expresionista abstracta por los dispares campos formales, hasta el punto que su aire general motiva un férreo movimiento que revienta por doquier, como si vibrara un componente irracional como consecuencia del citado azar.

Blanco flotante, de 2009, tiene como ingredientes gazpacho de sandía y terciopelo de tomate, de ahí el colorido rojo, mientras que el blanco flotante es requesón de cabra rematado por hoja de albahaca. Se come primero la albahaca, muy poco a poco, y se mezcla con el gazpacho y el requesón de cabra. Ligereza exquisita con el requesón alterando el frescor del gazpacho. Copa de base circular que se ensancha con suma elegancia. Además de que el rojo contraste con el blanco del requesón, cuando éste emerge de la copa crea una sutil abstracción que nunca rompe la anchura de la copa, mientras que la hoja de albahaca se yergue con su verdor de refinado e

intenso aroma.

	
<i>Banco flotante, 2009</i>	<i>Hilo de trigo, 2010</i>

Queda *Hilo de trigo*, de 2010, cuyos ingredientes consisten en una pomada de quesos tipo cabra, crema de queso, emmental y azul, que se ubican en el interior de una fina copa alargada y estrecha. Sobre la zona superior de la copa nace una forma enrollado sobre brocheta japonesa, a la manera de un pincho moruno, que consiste en pasta griega katafi que, en realidad, envuelve a un langostino. Tapa que se come templada. El hilo de la pasta cruce y se deshace en la boca, que combinado con la intensidad del langostino contrasta al mezclar la pomada, en una suerte de simbiosis entre lo intenso y lo suave. La copa, como en otras ocasiones, sirve de pedestal para acoger el blanco de la pomada, sobre la que nace vibrante un laberinto invasor de formas expresionistas pajizas, delgadas y sinuosas, con la singularidad de ser como una fértil expansión

nacida también del azar y encauzada hacia cualquier espacio.

Queda palpable la íntima vinculación entre las tapas de Marta Navarro y la escultura, de manera que dos ámbitos en apariencia ajenos, como la cocina y las artes plásticas, se casan sin retroceso en una especie de cambiante complicidad producto de la imaginación. Azar y meditadas formas cambiantes, incluso versátiles colores, viven afines la aventura de transgredir cualquier cotidianidad. La <<muerte>> de una tapa escultórica simboliza su nacimiento, incluso potencia el poderoso atractivo de que nazca otra distinta, quizá como consecuencia del intrigante reto de un vacío a inundar de nuevas formas con variados sabores coloreados desde su naturalidad. Una nueva tapa escultórica, por tanto, representa cierta intrigante ilusión durante el proceso que transcurre entre la etérea idea llena de dudas y su definitivo proceso de ejecución. Aquel vacío interior y espacial se llena.

Acta de la reunión de la Junta Directiva de AACAA celebrada el 25 de junio de 2010

El día 25 de junio de 2010 se reunió la nueva Junta Directiva de AACAA, convocada por el presidente Manuel Pérez-Lizano Forns, quien abrió la sesión con un informe en el que dió

cuenta de los siguientes puntos:

-La devolución por defectos de forma de la documentación presentada en el registro de la DGA el pasado enero para legalizar la reforma de los Estatutos aprobada en la última Asamblea General, de manera que una vez subsanados esos defectos habrá que volver a presentar esos documentos.

-La posibilidad, ya sugerida muchas veces por algunos socios, de entregar a las galerías y salas de exposición aragoneses el listado de miembros de AACa con sus direcciones, por si les quisieran enviar invitaciones o catálogos u otros materiales. Para ello, convendría que tras el nombre de cada socio figurase una breve presentación o descripción, que incluso podría ser útil de cara a los demás socios, ya que no todos nos conocemos. En relación con lo anterior, para no contravenir la legislación sobre confidencialidad de datos personales, el secretario preguntará a todos los socios si consienten en que se comunique su dirección, y de paso recavará las oportunas descripciones que cada uno quiera dar de sí.

-La propuesta de que la AACa edite, con el patrocinio de instituciones o empresas, una serie de monografías sobre artistas y arte contemporáneo. Se decidió animar a los socios a escribir algunas, para comenzar la labor de solicitar ayudas una vez que se cuente con algunos materiales concretos.

-También se acordó tratar con los socios en la próxima asamblea general ordinaria si podría ampliarse el número de premios que anualmente concede AACa.

-El congreso que, con motivo del cincuenta aniversario de AECA, va a organizar AACa en 2011 requiere empezar ya con los contactos y preparativos. En relación con ello se leyó un informe del tesorero, Fernando Alvira, dando cuenta de los fondos disponibles, y de la buena predisposición de la DGA, el IEA, u otras instituciones.

-Por último, se volvió a tratar el tema del representante de AACa en el jurado de los premios del cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza, y Desirée Orús explicó que ha pedido muchas veces a Zaragoza Cultural que contacten con la asociación en lugar de dirigirse a ella directamente, pero siempre sin éxito. En todo caso, como ella ha realizado ese trabajo, la AACa debería enviar las correspondientes facturas, y así se aprobó.

Nuevas lecturas personales de la colección del MNCA Reina Sofía: Dos exposiciones y dos folletos.

Cuando en mayo de 2009 se inauguró la nueva instalación de la colección permanente hubo mucho revuelo y grandes controversias críticas, pero un año después de aquella “Colección Reescrita” en forma de microrrelatos, que es como a Manuel Borja Villegas le gusta referirse a ella, la apuesta del director por enfatizar que el museo no es un mero contenedor de arte sino un productor de discursos sobre arte, se ha topado con una respuesta más apática. Ciertamente, la polémica exposición “Principio Potosí” ha generado muchos comentarios por sus contenidos e ideología, además de algunas ironías sobre el complicado itinerario y explicaciones propuestos en el catálogo de mano; pero en buena medida está eclipsando las otras novedades propuestas por el museo en relación con la colección permanente. Lo cierto es que casi nadie habla de las exposiciones tituladas “Dos lecturas sobre la colección”, visitables del 20 de mayo al 30 de agosto, a pesar de que inauguran un interesantísimo ciclo de muestras donde, como complemento a las tres secciones en las que se presenta la colección permanente en los pisos 2º y 4º del edificio Sabatini y en la ampliación de Nouvel, se irán ofreciendo selecciones de las más de 20.000 obras del catálogo del museo, desde miradas subjetivas.

La idea no es nueva, pues es ya una práctica habitual con larga historia en muchos museos. Puede que el MNCA Reina Sofía se haya inspirado en

el ciclo “La mirada del artista” que desde hace tiempo viene funcionando en Caixaforum. En Aragón tenemos el caso del CDAN, donde la sala más cercana a la entrada ha sido escenario de varias exposiciones del ciclo “Asomarse al interior”, comisariado por Chus Tudelilla, quien ha invitado a artistas y escritores a hacer su propia selección/presentación personal de los fondos de la colección Beulas-Sarrate. El común modelo original de estas prácticas es seguramente la serie “Projects” iniciada por el MOMA a finales de los años setenta en una pequeña sala, denominada *Project-Room*, donde distintos artistas invitados fueron presentando de forma original obras escogidas de los fondos, lo cual según Mary Anne Staniszewski permitió al gran museo neoyorquino ensayar discursos innovadores, sin que ello supusiera un replanteamiento del gusto institucional y su canon oficial. Pero no parece que esa sea la cuestión en el caso que nos ocupa, pues lo que importa no es tanto lo que nos dan a ver, sino cómo: es cierto que han rescatado piezas interesantes de las reservas, pero lo crucial es cómo nos las presentan, estableciendo relaciones entre ellas de una forma muy peculiar.

La videoartista italo-norteamericana Rosa Barba, que tiene también una acreditada experiencia como autora de instalaciones, ha querido evocar en la sala 304 del museo un diálogo entre artistas de diferentes momentos históricos en una especie de congreso (*conference*, en inglés, término que ha sido mal traducido al castellano como “conferencia”; de hecho, yo llegué a esa sala con el folleto en la mano convencido de que allí se proyectaban entrevistas o declaraciones de artistas, desde Picasso a Duchamp, que figuran en el programa como ponentes, es decir, *Keynote Speakers*, término que ha sido traducido como “Discursos clave”). Siento decir que el resultado no está a la altura de los impactantes precedentes marcados por el cineasta Peter Greenaway como comisario de exposiciones en museos de medio mundo, incluso en

España. Además, las obras se presentan sin identificación alguna en la sala, y en el folleto no hay indicación de sus materiales o técnica, lo cual no facilita la comprensión al visitante, que tampoco cuenta con ninguna pista sobre los criterios de su ordenamiento (quizá para demostrar que la disposición no es fruto del azar se ilustra el folleto con fotos de la maqueta preparatoria de la exposición?). La combinación de películas, vídeos, y fotos con otros materiales artísticos más tradicionales resulta interesante; pero de esto ya ofrecen ejemplos bien elocuentes las salas de la "Colección reescrita", donde la museografía alterna ahora los cuadros y esculturas con pantallas de plasma, salas de proyección, galerías de fotos en *quadreria*, etc.



Vista de la exposición "Una conferencia comisariada: Sobre el futuro de la fuerza colectiva en el contexto de un archivo"

Vista de la exposición "El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI"

Igualmente variada es la naturaleza de los materiales expuestos en la sala 306, dentro de la muestra comisariada por el escultor Juan Luis Moraza, quien ha acumulado más de doscientas obras de todo tipo, en una abigarrada presentación que a primera vista recuerda por su sobrecargamiento una *quadrería* palaciega del Antiguo Régimen, o un gabinete de curiosidades. Muchos artistas de la postmodernidad volcaron su creatividad en este tipo de museografías caprichosas, algunas de las cuales han quedado inmortalizadas para la posteridad en el excelente libro de James Putnam, *Cabinet of Curiosities, Art and Artifact: The Museum as Medium*, publicado en 2002. Surgió así un cuestionamiento de las prácticas curatoriales convencionales que a menudo se relaciona con el nacimiento de lo que se ha dado en llamar “museología crítica”, una nueva corriente disciplinar en la que tomaron el relevo a los artistas otros profesionales, a menudo profesores universitarios, como el propio comisario de esta exposición, docente en la Facultad de Bellas Artes de Vigo. Y en este caso se nota efectivamente que el responsable es un teórico. Para empezar, el título de la muestra, *El retorno de lo imaginario: Realismos entre XIXI y XXI*, es un remedo del libro de Hal Foster *The Return of the Real*, solo que la tesis de Moraza es que en lugar de una vuelta del realismo visceral tras la pureza formalista de la modernidad, la tradición realista no ha tenido solución de continuidad desde el siglo XIX, con tal de que se considere el realismo desde un triple punto de vista semiótico: indicial, icónico y simbólico. Por eso, la primera pieza con la que nos topamos en la antesala es la famosa instalación de Joseph Kosuth donde se combinan una silla, la representación de una silla y su nombre; mientras que el frontis lo ocupa un diagrama de colores en forma de casillero, donde se explica que la exposición está organizada en función de estas tres categorías, en combinación con tres franjas cronológicas, que en

la altura de cada muro colocan arriba el arte decimonónico, abajo el de los últimos treinta años, y en medio las obras fechadas entre 1900 y 1980. Se trata, en definitiva, de una ambiciosa reinterpretación de la Historia del Arte (por cierto, lleva una dedicatoria a Juan Antonio Ramírez, que tanto hizo por renovar esta disciplina) desde finales del siglo XIX, con la nueva perspectiva del siglo XXI.

No es fácil seguir el hilo de esta explicación ni al leer el folleto de mano ni al visitar la sala, donde hay más textos explicativos. Quizá para hacer que nos concentremos en este juego taxonómico, las piezas aparecen únicamente identificadas por números, que pocos espectadores persisten en consultar en el listado del folleto, de manera que al final todos dejamos que la vista se recree en el reconocimiento de ciertas obras famosas, en el descubrimiento de otras poco conocidas, y en las relaciones entre piezas vecinas. A mí me ha chocado ver un busto de Franco, pero evidentemente parte del placer de rebuscar en las reservas de un museo es sacar esqueletos del armario; por eso mismo, como en las antiguas colecciones también había reproducciones, se ha colgado una de un cuadro de Ramón Casas, supongo que no por falta de obras originales políticamente comprometidas, sino para abrir un interrogante más. Ya puestos, es lástima que se haya desaprovechado la ocasión de añadir más morbo y provocación rescatando de los almacenes el cuadro *Tertulia del Café Pompo* de Gutiérrez Solana, cuya retirada de las salas de exposición permanente el año pasado causó las protestas de Juan Manuel Bonet, antiguo director del Reina Sofía... Pero en conjunto hay que reconocer la agudeza y el mucho trabajo que hay detrás de esta exposición, cuyo comisario ya tiene un amplio historial en este sentido, en el que cabe destacar la muestra, elocuentemente titulada *Incógnitas: cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*, que en 2007 montó en el Museo Guggenheim

Bilbao, también con obras escogidas de la colección del propio museo, que entonces conmemoraba su décimo aniversario.

Queda alto el listón para las siguientes muestras de esta serie y, en vista de los resultados de esta primera entrega, sería deseable que no sólo se encargase el comisariado a artistas, sino en general a todo tipo de expertos que puedan hilvanar un discurso propio a partir de obras de la colección. Y otro tanto cabe decir de los “Itinerarios de la colección”, que son folletos donde se nos propone un(os) recorrido(s) por las salas de la colección permanente en torno a un tema. Hay ya uno excelente sobre teatro, firmado por dos miembros del grupo de investigación Artea: Zara R. Prieto, investigadora del CSICS, y José A. Sánchez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, especialista en artes escénicas, cine y literatura. En cambio, otro folleto de la serie dedicado a temas de arquitectura, que también es estupendo pero por lo visto lo ha redactado el personal del museo, curiosamente no va firmado. Esto contradice los buenos propósitos de que la colección del museo ya no aparezca interpretada por un discurso canónico institucional sino abierta a múltiples lecturas personales. Eso es algo que desde hace tiempo venimos reclamando los adeptos de la “museología crítica”: lo mismo que el catálogo de una exposición va siempre firmado, cada vez son más los museos en cuyas audioguías, folletos, o paneles de sala encontramos identificado al autor de los comentarios, sea profesional del museo o experto externo, pues es la mejor manera de subrayar que se trata de aseveraciones subjetivas, cuyo valor depende de la autoridad que en la materia tenga su autor.

Entrevista con Elena Vozmediano, Presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo

JPL

Elena Vozmediano (Madrid, 1965) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Crítica de arte, escribe semanalmente, desde 1998, en *El Cultural (El Mundo)*, de cuya sección de arte ha sido jefa durante algunas temporadas y en cuyas páginas ha publicado más de 500 artículos. Ha trabajado en la revista *Arte y Parte* y en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela). Ha publicado textos en catálogos de arte y en revistas especializadas como *Arquitectura Viva*, *Diseñart*, *Art Nexus*, *Revista de Libros oRevista de Occidente*. Es presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo, y forma parte de su directiva desde 2006.

Gracias por aceptar ser entrevistada para AACADigital como presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo. ¿Podrías comentarnos, por favor, la historia y definición del IAC?

EV El Instituto de Arte Contemporáneo es la única asociación interprofesional en el sector de las artes plásticas. Integra a artistas, críticos, comisarios, docentes, editores, galeristas, coleccionistas, personal de museos y centros de arte, gestores culturales, periodistas especializados... y en general a cualquier profesional vinculado directamente al arte actual. Se fundó en diciembre de 2004 y ha logrado en muy poco tiempo asentarse como referencia y como interlocutor. En la actualidad somos 300 socios (13

en Aragón) y esperamos seguir creciendo a buen ritmo. En cualquier caso, el peso de la asociación, más que numérico, es cualitativo: todos nuestros socios son bien conocidos, en ejercicio de sus carreras y con un papel activo en la comunidad artística.

Entre nuestros fines destaca la profesionalización del sector, que exige un marco jurídico, administrativo y fiscal renovado, la generalización de las “buenas prácticas” y un esfuerzo por nuestra parte para relacionarnos de manera más positiva con nuestro entorno social. La formación, la defensa de la idea del arte actual como patrimonio, la imagen que proyectamos a través de los medios y la internacionalización de nuestros creadores son asuntos de la mayor prioridad para nosotros, así como la reclamación de una Ley del Arte que por fin establezca y de estabilidad a las condiciones favorables para el desarrollo de nuestras actividades.

JPL *¿Qué recepción está teniendo entre los artistas, coleccionistas, críticos, galeristas, gestores de arte y profesores de arte en Aragón?*

EV En Aragón, como sabe, el sector artístico no está suficientemente estructurado. Existen asociaciones, y es muy meritoria la labor de la AAC, pero falta mucho por hacer. El IAC tiene representación de todas las comunidades autónomas (salvo de La Rioja) y pretende, como asociación de ámbito estatal, tener actividad en todas ellas a través de los socios en cada lugar y con el impulso o el apoyo de la junta directiva. La proporción de socios de Aragón ha sido muy reducida hasta el momento, y a pesar de ello (en parte por la presencia en la anterior directiva de Javier Codesal) se ha prestado siempre atención a lo que aquí sucede.

JPL *¿Cómo fue y qué resultados ha tenido la reunión de presentación que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza el pasado 24 de mayo?*

EV Los propios socios del IAC en Aragón, Ricardo Calero, Ángel Fuentes, Rafael Navarro y Enrique Larroy, organizaron la presentación que hicimos el día 24. Quiero agradecérselo, y expresar también mi reconocimiento a Concha Lomba y a Juan Carlos Lozano por brindarnos la

sala del Paraninfo para realizar la reunión. Podemos calificarla de muy satisfactoria, pues acudieron 45 personas y todas mostraron un gran interés. Se expusieron las líneas de actuación de la asociación y se debatieron problemas específicos de esta comunidad autónoma, que tiene importantes proyectos relacionados con el arte actual en marcha, como el Museo Pablo Serrano y el Espacio Goya. Se llegó a la conclusión que hay que retomar las conversaciones para firmar el Documento de Buenas Prácticas con el Gobierno de Aragón y, a medio plazo, pedir la creación de una mesa de trabajo para la elaboración de un plan de arte contemporáneo en Aragón, con participación de los profesionales del sector. Para ello, espero, se colaborará, además de con las asociaciones estatales, con la Asociación de Críticos de Arte de Aragón.

JPL *Por si algún socio de AACa estuviera interesado. ¿Cuál es la cuota anual y qué ventajas se obtienen?*

EV La cuota es de 80 euros anuales, y se puede dividir en pagos trimestrales (20 euros cada tres meses). Nos financiamos exclusivamente, hasta el momento, con estas cuotas, pero la situación económica de la asociación es buena. Queremos crecer pero no tanto para disponer de más medios sino para consolidar nuestra representatividad. Los socios, además de recibir información puntual sobre las iniciativas que desarrollamos y poder difundir sus propias actividades en la web del IAC (www.iac.org.es), reciben un carnet con el que acceden de forma gratuita a los siguientes centros, museos y ferias: Círculo de Bellas Artes (además, descuentos en la programación de espectáculos), IVAM, LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial, MACBA, Museo Guggenheim Bilbao (50% precio entrada), Museo Jorge Oteiza, MNCARS, Patio Herreriano, MADRIDFOTO, LOOP, ARTESANTANDER, Valencia.Art, Espacio atlántico, JUSTMADRID y ART-MADRID. Reciben igualmente invitaciones para realizar visita profesional al Museo del Prado y a ARCO. Y tenemos descuentos en las librerías La Central (Madrid y Barcelona) y Laie (Madrid y Barcelona).

JPL *¿Se puede participar en vuestras actividades o colaborar sin ser socio? ¿Tenéis prevista alguna vía de colaboración con colectivos o asociaciones afines, como la Asociación Española de Críticos de Arte,*

AECA?

EV El IAC está abierto a las aportaciones de cualquier profesional y hay en nuestros grupos de trabajo personas que no pertenecen a la asociación. Naturalmente, animamos a todos a que se afilien, pero no es requisito imprescindible.

JPL *¿Tenéis prevista alguna vía de colaboración con colectivos o asociaciones afines, como la Asociación Española de Críticos de Arte, AECA?*

EV En este momento no tenemos una relación activa con la AECA, pero sí con algunas de las asociaciones autonómicas, como la valenciana o la catalana, con las que hemos compartido iniciativas en relación con el Documento de Buenas Prácticas. Si los objetivos son los mismos, la colaboración es siempre positiva. Hemos trabajado conjuntamente, en multitud de ocasiones, con la UAAV, ADACE, el Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo y el Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales. Y confío en que surgirán oportunidades para compartir proyectos con la AAC.

JPL *Por mi parte, como director de AACAdigital, os invito a participar y difundir nuestra revista, en cuya página web va a haber en adelante un enlace con vuestra web. También os invito a participar en el próximo congreso que, con motivo del cincuenta aniversario de la fundación de la Asociación Española de Críticos de Arte, vamos a organizar desde AACAdigital el año que viene y va a versar sobre la crítica de arte en España: sería bueno que, además de los socios de AECA y sus respectivas asociaciones autonómicas, contásemos con participación por vuestra parte, para enriquecer el debate con otros puntos de vista.*

EV Con mucho gusto añadimos inmediatamente el enlace a la AACAdigital en nuestra web, y estaremos muy atentos a la convocatoria del congreso. Muchas gracias por su interés en el IAC.

JPL *Gracias y nuestros mejores deseos para el Instituto de Arte Contemporáneo y sus socios en Aragón o en el resto de España. El presidente de AECA, Fernando Alvira, me anuncia que también va a añadir un enlace al IAC en la web de AECA (<http://www.aecaspain.es/>) ,*

y ojalá esto sea el comienzo de una colaboración fructífera en muchos frentes.

Joaquín Vidal: Clase Insectae. Duets

La exposición “Clase Insectae. Duets” se celebró en el marco del Certamen Internacional de Cerámica Contemporánea **Cerco 2010**. Tuvo lugar en el TorreónForte de Zaragoza, espacio dedicado, dentro de la programación de CERCO a artistas aragoneses, del 13 de mayo al 20 de junio.

Joaquín Vidal inició su trayectoria ceramista hace tres décadas. Desde entonces ha recorrido un largo camino dentro de la Cerámica Creativa. Importante es su labor en la difusión de la cerámica, como promotor de las jornadas “Domadores de fuego”, en Muel, o su labor en la Asociación de Ciudades de la Cerámica.

Su cerámica es personal, con diseños, formas y colores propios. Modela cada una de sus piezas, aunque no se restringe a ninguna técnica o tradición, lo que le permite innovar constantemente y adaptarse a las necesidades de cada momento.

Su calidad técnica es admirable y sus propuestas formales innovadoras.

El título de la exposición pudo retraer a algunos a visitarla. Sólo la mención de la palabra “insecto” puede resultar repugnante y desagradable. Trae a nuestra mente animales como moscas, cucarachas, arañas..., pero una vez atravesada la frontera de la puerta, todo se transforma, como las crisálidas. No hay nada asqueroso, sólo una gran observación de la naturaleza y buena dosis de imaginación para presentarnos lo mágico de esa vida animal minúscula.

Para Joaquín Vidal su fascinación por la naturaleza le viene desde pequeño. Siempre se interesó por descubrir microcosmos a ras del suelo, transportables en la palma de la mano, o los que están en el aire, a nuestro lado, casi invisibles, sólo perceptibles cuando se convierten en molestos (la mosca que revolotea a nuestro alrededor, el sonido del zumbido de la avispa, la presencia de la carcoma en un armario viejo...). Interés por un mundo en transformación, lleno de vida, y por qué no, atreverse a cambiarlo, creando híbridos, especies nuevas, simbiosis efímeras, como las que crea en sus “Duets”, una nueva manera de presentar su aplicado trabajo a la cerámica. Otros artistas de otros campos aportando su original visión de este microcosmos.

Joaquín Vidal nos ofrece una exposición diferente, en la que rechaza el protagonismo para compartirlo con sus colaboradores y amigos. De esta forma artistas de distintos ámbitos y disciplinas se unen con el espíritu gregario de las hormigas para una causa común “Clase insectae”.

Joaquín se muestra con un gran amante y conoedor de la entomología, como otro ilustre aragonés, Luís Buñuel, quien no duda en utilizar hormigas en su película “Un perro andaluz” (1929). Podemos intentar descifrar las simbologías de los

surrealistas o el misterio que nos produce. Podemos pensar por qué Joaquín elige insectos y “bichos” para su exposición, pero lo cierto es que nos hace pensar en la sociedad y en el papel que todos jugamos como individuos. Por un lado seres gregarios, avocados a responder al sistema, perfectamente educados para cumplir las expectativas de la sociedad, cada uno con una función determinada, como zánganos. Por otro el valor para revelarnos, destacar y poder decidir sobre nuestro futuro.

En la exposición podemos observar casi como si se tratara de seres reales la transformación del huevo en mariposa, la belleza de los “bichos”, la servidumbre del individuo ante la especie, el desarrollo de la vida de esos seres diminutos y su orden inmutable, casi tangible. Un microcosmos que nos muestra con simpatía, quizás por aquello de solidarizarse ante la aparente fragilidad del “mundo diminuto” de los “bichos”.

A propósito de una selección de paisajes de la colección de las Cortes de Aragón.

El paisaje como concepto estético está de moda, y tal es su tirón que desde el cambio de milenio algunos museos parecen estar reinstaurando en sus presentaciones los antiguos géneros pictóricos. Quizá por ello, no es casual que en la colección de las Cortes de Aragón abunde tanto la pintura de paisaje y que haya sido el leit motiv elegido para esta muestra, que se inscribe en una serie de exposiciones en las que nos van presentando en algunas salas del palacio de Pedro IV pequeñas selecciones del patrimonio artístico de esa institución. El responsable del mismo, Fernando Sanmartín, ha encargado de nuevo el comisariado al profesor Manuel García Guatas, asesor de dicha colección, de manera que puede considerarse ésta como una continuación de otras iniciativas que ellos mismos han protagonizado, para divulgar los fondos artísticos de la institución a través no sólo de exposiciones selectas como ésta u otras de mayor amplitud –algunas enviadas fuera de nuestro territorio–, sino también por medio de la propia página web de la cámara legislativa aragonesa, o de diferentes publicaciones, siendo la más reciente el libro editado en diciembre de 2009, titulado *La colección de pintura de las Cortes de Aragón*, que se cierra con un catálogo de 42 cuadros escogidos.

Son muchas las obras que allí figuraban y vuelven a aparecer en la selección de doce pinturas de paisajes hecha para esta exposición, concretamente las de Virgilio Albiac, Pepe Cerdá, Ignacio Fortún, Ángel Esteban Maturén, o Vicente Villarrocha, además de las dos de José Beulas, único artista representado por dos obras. También hay otras de autores bien presentes en aquella publicación, como José Luis González Bernal o José Luis Lasala, de los que aquí se nos ofrece otro ejemplo distinto. Pero no deja de haber sorpresas, pues ahora hemos podido ver cuadros anteriormente no seleccionados, como una vista de Teruel firmada en 1991 por Agustín Alegre, un cuadro del mismo año titulado *Tras la lluvia*, obra de Jorge Isasi y, sobre todo, el que lleva por título *Dos árboles*,

pintado en 1990 por José González Más, para mí el descubrimiento más interesante entre estas pocas novedades aquí expuestas. Por otra parte, no se incluyen cuadros magistrales, que figuraban en el catálogo antológico arriba reseñado, como el óleo de Natalio Bayo titulado *En los jardines colgantes*, firmado en 1984 o el estupendo lienzo de Santiago Arranz, *Huida en el paisaje*, pintado en 1986, que supuso para mí una revelación, cuando el año pasado me topé con él en estas mismas salitas.

Es de suponer que, además de un deseo de variación, haya detrás de estas opciones algunos condicionantes como el tamaño de los cuadros y de las salas, que habrán supuesto un pie forzado para el comisario, quien tampoco ha podido lucirse demasiado en sus acreditadas dotes didácticas, pues se han reducido al mínimo las explicaciones escritas que pueden leer los visitantes de la Aljafería. Sí que se aprecia una inclinación por los emparejamientos cromáticos o estilísticos, y un esfuerzo por presentar un amplio registro cronológico, en la medida en que lo permite la colección de las Cortes que, como la propia institución, data del último cuarto de siglo. Merecidamente, la *Vista de Zaragoza al anochecer* realizada por Pepe Cerdá en 2009 ocupa un lugar de honor, aunque eclipsa un poco otras obras interesantes que cuelgan alrededor.

Quizá hubiera sido buena idea, para mayor coherencia temática, seleccionar únicamente paisajes de Aragón, lo cual hubiera dado pie a consideraciones sobre el paisaje aragonés como uno de los elementos definidores de nuestra identidad. El paisaje, sobre todo el paisaje pintado, es siempre una construcción mental y, desde luego, los tópicos/topografía pintados son muy reveladores de la imagen de Aragón que los pintores han pintado y las Cortes han colecciónado. Pero quizás no era éste ni el sitio ni la ocasión para un debate de este tipo, que bien podrá figurar en el XIV Coloquio de Arte Aragonés organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, cuyo tema –propuesto

precisamente por Manuel García Guatas– va a ser justamente la identidad aragonesa a través del arte.

Tomás Seral y Casas: Collage y cine

Muy por encima de una mera superación de lo anterior, entendemos por vanguardia histórica un conjunto de iniciativas colectivas conscientes de serlo, comprendidas entre 1909 y la II Guerra Mundial, más o menos programadas en manifiestos, publicaciones y declaraciones comunes, y encaminadas a sustituir el arte por la praxis vital en un proyecto global de cambio en todos los ámbitos de la existencia (“Nous nous attacherons à identifier la première avant-garde, que nous appelons *avant-garde radicale* parce que sa préoccupation est de redéfinir la racine des choses en matière de création artistique et de transformation du monde”. Ph. Sers, 2004: 19), más allá del terreno artístico y literario, todo con el fin de reconciliar al individuo y la sociedad con la nueva realidad desprendida de la Revolución Industrial y las nuevas posibilidades técnicas (K. Teige, 2000: 112-115), ya sea en el terreno constructivo o automático. En cambio, en la comunidad aragonesa no asistimos a un movimiento que alcance estas dimensiones. No obstante, las innovaciones de la vanguardia europea llegaron a través de dos vías fundamentales: a título individual por los conocimientos y las experiencias en Huesca del pedagogo, escultor y pintor Ramón Acín, los cuales en ocasiones se confunden con sus inquietudes libertarias (S. Torres-Planells, 1998: 205-210), y por el círculo conformado en torno a la revista *Noreste* y a uno de sus principales impulsores: Tomás Seral y Casas, quien hasta la década de 1950 con sus actividades en Madrid, demostró una gran tenacidad en la labor de difusión en España de toda novedad plástica y expresiva.

Su carrera ha sido estudiada en varias ocasiones,

por un lado su literatura y por otro su papel como editor y difusor de las nuevas corrientes artísticas, aunque quizá haya pasado desapercibida una de sus primeras orientaciones: su vertiente plástica, fotográfica y objetual, de la que nos han quedado fundamentalmente las cinco ilustraciones de su libro *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos de 1931* [figs. 1, 2, 3, 4, 5]. Precisamente esta experiencia suya nos sirve de nexo material entre sus dos inclinaciones anteriormente citadas y, por tratarse al menos cuatro de ellos de los primeros *collages* realizados en Aragón, precisamente por el principal impulsor de la revista *Noreste*, en cuyas páginas se publicaron dos de los primeros *collages* del más conocido representante aragonés de esta modalidad vanguardista, Alfonso Buñuel, ella nos ayudará a esclarecer las circunstancias y motivaciones bajo las cuales la vanguardia fue recibida y valorada en Aragón.

Sin embargo, el precedente más cercano lo constituye el conjunto monumental y creativo de Ramón Acín por su consideración de los materiales preexistentes y por el *découpage*, aunque todavía no hubiese alcanzado una plena síntesis de estos dos principales valores del *collage*. Por el momento no se ha encontrado alguna obra suya de estas características y, en cambio, su legado constituyó un nuevo concepto de obra total que, a diferencia de las anteriores aspiraciones modernistas y simbolistas, quiso ser esencialmente abierto y, como tal, susceptible de ser adaptado por el “nuevo romanticismo que ostentan las páginas dedicadas al arte y a las letras de la revista *Cierzo*, cuya redacción dirigió Tomás Seral y Casas en 1930 antes de fundar *Noreste*. En su tercera entrega (S. Pi Suñer, 1930) el considerado “futurismo” de Ramón Acín es contrapuesto al romanticismo anterior en concordancia con las ideas al respecto de José Díaz Fernández publicadas ese mismo año (J. Díaz Fernández, 1985: 51. Curiosamente, encontramos esta misma relación aunque en otro contexto en O. Paz, 2008: 107-108), y con Guillermo de Torre, quien declaró en 1924 en el número 42 de la revista *Alfar*, en “Bengalas”, preferir la máquina a una rosa. La diferencia de la disposición de este poeta con el sentimiento del siglo anterior, radica en la apertura de sus creaciones para dejar entrar la realidad exterior propia de la modernidad, ya no desde la mimesis cerrada, sino desde la disolución artística. Esta analogía sitúa el nacimiento del

collage y del fotomontaje en Aragón dentro del contexto vanguardista de negación del arte en relación a su concepción académica. Por esta razón sus primeras apariciones se producirán al margen de la voluntad expositiva y de los marcos artísticos, en consonancia con la evolución en Europa de estas nuevas formas de expresión y con el giro hacia un nuevo humanismo que defendieron las cuatro entregas de la revista dirigida por Tomás Seral y Casas. No obstante, *Cierzo* fue planteada como una publicación de talante republicano y socialista. En ella primaron las temáticas sociales y políticas ("Introducción" de José Enrique Serrano Asenjo en T. Seral y Casas, *Cierzo...*, 1995), a lo que se dedicaron sus primeras páginas. Por lo tanto, como en el caso de Ramón Acín, la exigencia de una actualización respecto a la nueva realidad técnica obedecía a pretensiones de tipo social en un momento en que la declaración de una nueva república en España se hacía cada vez más inminente. Esta nueva dirección es confirmada por la atención que este escritor aragonés prestó al cine en las páginas de *Cierzo*, desde las cuales expresó su disconformidad con el término "séptimo arte" -quizás por rechazar el concepto tradicional del arte (Anónimo, 1930)-, así como su imprescindible participación en la fundación del Cineclub de Zaragoza, siguiendo el ejemplo en Madrid de Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel y César Arconada. A ello hay que añadir la publicación en 1929 de su ensayo *Sensualidad y futurismo* que, aún escrito sin conocer todavía este movimiento de origen italiano (Tal y como declaró el mismo Tomás Seral y Casas, M. Pérez-Lizano, 1991: 104), razón por la que únicamente recoge la realidad moderna afín a la dirección que la literatura española estaba adoptando en ese momento, lo sitúa tempranamente en la órbita del nuevo humanismo defendido por un lado por el nuevo romanticismo de Díaz Fernández -dispuesto a mantener la realidad moderna del futurismo y de la vanguardia en general-, y por otro por Ramón Acín y el compromiso social de Ramón J. Sender, así como las ideas cinematográficas y ya plenamente surrealistas de Luis Buñuel, sobre todo acerca del rechazo de todo purismo en cualquiera de los registros expresivos existentes. Esta dedicación crítica al cine, al menos por las páginas de *Cierzo*, transpira cierta filosofía objetivista y fenomenológica –citando para ello a Edmund Husserl-, la cual

según Antonio Oriol se opone directamente al neo-kantianismo (A. Oriol, 1930), referencia posible a la visión estética de Ortega y Gasset (Ortega y Gasset es presentado, junto con el líder catalanista Francisco Cambó y Batlle, como un modelo del pasado que debe ser superado, J. Frax, 1930), quien junto con la deshumanización advirtió que el arte de la modernidad consistía en la aplicación directa sobre la materia de la voluntad del artista sin atender al público (Ortega y Gasset interpreta las producciones del arte moderno de su época a partir de la deformación figurativa, reduciéndolas a la estilización y la metáfora. Ver J. Ortega y Gasset, 1996: 30 y 38). Como para las disposiciones anti-artísticas de Luis Buñuel y las inquietudes didácticas de Ramón Acín, el cine fue para Tomás Seral y Casas, antes que un arte, un modo de revolucionar las costumbres, un instrumento pedagógico (Vázquez, Juan J., "En la fábrica de sombras", en J. C. Mainer y Ch. Tudelilla, 1998: 85-86). Fue su capacidad para incidir en la sociedad lo que interesó a *Cierzo*, y ahí reside la función social del arte antes que una representación separada de la realidad social, tal y como se apreciaba por ejemplo en el cine de Florián Rey, a juzgar por las películas nombradas por la revista y previstas para ser proyectadas en el Cineclub de Zaragoza, siempre en consonancia con su modelo madrileño (C. Mainer y Ch. Tudelilla, 1998: 90-91 y 4. En ésta última página son citados, entre otros títulos con el fin de ser proyectados en el nuevo cineclub, las películas de vanguardia *Entr'acte* de René Clair y Francis Picabia, *Coeur Fidèle* de Jean Epstein y *La roue* de Abel Gance).

Sólo cuando Seral y Casas defiende el cine mudo contra el sonoro lo aborda en tanto que arte, basándose en las declaraciones de Chaplin contra el dominio de las recientemente aparecidas bandas sonoras (T. Seral y Casas, "Locura y muerte del cine sonoro", *Cierzo* nº 1, Zaragoza, 1930, con dos anotaciones acerca de Chaplin y Buster Keaton; y T. Seral y Casas, "Locura y muerte del cine sonoro II", *Cierzo* nº 4, 5 junio, Zaragoza, 1930, ambos en T. Seral y Casas, *Cierzo...*, 1995. Ch. Spence Chaplin, "El gesto comienza donde acaba la palabra o ilos talkies!", *Motion Picture Herald*, New York, 1928, en J. Romaguera i Ramiro y H. Alsina Thevenet, 1989: 472-475). Aunque sea quizás esta misma admiración por el cine lo que le lleve a elevarlo por encima de todas las artes,

dada su capacidad de concentrar todas ellas en el poder de la imagen, mientras el cine sonoro hace dominar, como ocurría con la pintura representativa, la dramaturgia sobre todas las demás. Por otra parte, confiesa su preferencia por el cine ruso, sobre todo por el de Eisenstein presidido por su "montaje de atracciones", distinguiéndolo del americano por tratarse éste de un "arte por el arte" frente al "arte para la vida" de aquél. De esta manera recoge la parte más vitalista y humana del ultraísmo al respaldar estas palabras de Guillermo de Torre: "Palpita el pulso de la vida en las imágenes simultáneas de la pantalla" (G. de Torre, 2000: 104). Esta polémica presenta al cine abierto frente a la concepción académica y cerrada de arte, según el humanismo al que *Cierzo* se adscribió desde su renovado romanticismo. Por encima de la consideración de si el cine es un arte o no, prima la necesidad de destruir el aura sagrada impuesta sobre el arte, para lo que es necesario cuestionar antes su concepto tradicional. Baste para ello leer en *Cierzo* el artículo "La gran mentira del arte", donde Felipe Alaiz, pedagogo libertario y amigo de Ramón Acín, niega cualquier misterio a la sonrisa de la Gioconda y rechaza cualquier añadido "delirante" o "melodramático" a las obras artísticas (F. Alaiz, 1930). Pero sobre todo es la capacidad del cine para transgredir los límites que separan los distintos registros expresivos, lo que lo eleva por encima de la consideración artística tradicional, infundiéndo durante la década de 1920 en la misma literatura española (Sobre las influencias del cine en la novela española de entonces, véase el artículo de Antonio Espina "La cinegrafía en la novela moderna", 1928, en A. Espina, 1994: 101-104), la interdisciplinariedad que recorre la esencia misma del montaje vanguardista y su predisposición poética, por responder como el cine a los dos apoyos del lenguaje establecidos por Roman Jakobson, incluso en relación a sus colegas futuristas rusos: la selección y la combinación de elementos (R. Gubern, 1999: 107-120; R. Jakobson, 1977: 11-29). Acín propuso estas dos actividades de forma separada, sin integrarlas todavía, y en ello quizás jugasen un papel decisivo las ideas cinematográficas que su amigo Luis Buñuel pudo transmitirle durante su primera estancia en París en 1926, cuando el cineasta aragonés trabajaba para Jean Epstein. En cambio esta síntesis sí fue

alcanzada por Tomás Seral y Casas en el montaje de uno de los escaparates de la librería CIAP, hito que inicia su curiosa inclinación por las enormes posibilidades de este tipo de muebles dirigidos a la vía pública (El número 11 de *Noreste* publicó la fotografía de un escaparate en la Librería Internacional de Zaragoza, organizado en el mes de mayo de 1935 por la revista -posiblemente por el mismo Seral y Casas- y dedicado a las mujeres escritoras y pintoras. Consistió fundamentalmente en un montaje de retratos. En T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 11, p. 13. El número 10 de la revista estuvo dedicado íntegramente a mujeres consagradas a las artes y a las letras. De ahí el predominio de participación femenina, prosiguiendo la atención que la revista siempre les prestó, y abordando el papel de la mujer en la transformación social, tema que tanto interesó a José Díaz Fernández en *La venus mecánica*, 1929, y al inicio de *El nuevo romanticismo*, 1930), así como la decoración de los interiores de sus librerías y galerías en determinados eventos y exposiciones. Su primera oportunidad aconteció con motivo de la presentación de su libro *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, el primer o segundo día del mes de febrero de 1932, narrada por el historiador Federico Torralba como un primer impulso surrealizante en Zaragoza, ocasión en la que se pudo contemplar por vez primera, al menos bajo unos fines poéticos conscientes, un conjunto dispar de los objetos más variados coronando el libro en cuestión, integrado todo con una decoración festiva elaborada con cartones y serpentinas de colores, lo que infundía al conjunto un aire carnavalesco, afín a la iconografía de la pintura de Maruja Mallo por ejemplo, artista con una gran sensibilidad objetual que participó posteriormente en la revista *Noreste* (1932-1936), cuyos primeros números dirigió con seguridad Tomás Seral y Casas.

Uno de los objetos expuestos fue un urinario, lo que ha conllevado diversas comparaciones con el dadaísmo y el arte objetual de Marcel Duchamp (por ejemplo en M. Pérez-Lizano Forns, 1991: 104 y en M. Pérez-Lizano Forns, 1992: 1924). Existe una fuente intermedia por la que posiblemente Seral y Casas pudo tener conocimiento del urinario presentado por Duchamp en 1917 en el Salón de los Artistas Independientes de Nueva York bajo el título *Fontaine*: éste es citado en el

ensayo de Louis Aragon *La peinture au défi*, publicado dos años antes en el catálogo de la exposición que dedicó al *collage* la galería surrealista Goemans de París. Este texto tuvo que formar parte de la biblioteca de Luis Buñuel, dado que entre 1929 y 1932 perteneció al grupo surrealista, al que conoció por mediación precisamente de Louis Aragon y Man Ray (L. Buñuel, 1989: 126). Realmente se distanció del surrealismo como una consecuencia más de la escisión de Aragon y su círculo en busca de vías revolucionarias más pragmáticas. Buñuel apostó por el poder social del cine con *Tierra sin pan* (1933) (L. Buñuel, 1989: 168 y P. Hammond, 1999: 81-83), pero lo que aquí nos interesa es conocer la accesibilidad de este catálogo a Alfonso Buñuel, a Tomás Seral y Casas y al círculo de amigos de *Noreste*, con toda seguridad en 1934 cuando su hermano mayor Luis se instaló en Madrid junto con su familia, ciudad donde por entonces Alfonso estudiaba arquitectura. De todos modos, el estilo de sus primeros *collages* denota por parte de Alfonso un conocimiento de este catálogo y de los dos primeros libros de *collages* novelados de Max Ernst. Sin embargo y retornando al urinario, curiosamente el texto de Aragon no lo atribuye a Duchamp, dado que éste lo presentó bajo el pseudónimo "R. Mutt" sin reconocer la autoría, lo que condujo al escritor francés a identificarlo con el poeta y boxeador pre-dadaísta Arthur Cravan (L. Aragon, 2001: 43) - conocido en España por su presencia en Barcelona durante la I Guerra Mundial al lado de Picabia-, dado que protagonizó embriagado el día de la inauguración del salón neoyorquino una escandalosa conferencia muy comentada por la prensa. El caso es que este suceso pudo estimular a Tomás Seral y Casas a presentar, en tanto que poeta como Cravan, su particular muestra objetual en busca de la interdisciplinariedad y la extensión de la poesía más allá de los versos escritos.



Hasta hace poco sólo era conocido este escaparate por la descripción ofrecida por Federico Torralba que, tal y como advierte, no recuerda con nitidez lo visualizado en su momento (F. Torralba, 1979: 32-33). Es en el catálogo de la exposición dedicada a Tomás Seral y Casas en 1998 donde encontramos un dato más, una noticia de prensa en la que A. Gil Losilla lo describe nombrando el urinario y aportando aún más datos. Junto a él posa una tira de papel con el texto: "desde que estalló la gran guerra ya no puedo hacer negocio. Me quedo sin vender un millón de orinales. Ya que después del gran suceso, los hombres orinan en el dorso de los árboles" (en *El Regional* 3 febrero 1932, Calatayud, trascrito en J. C. Mainer y Ch. Tudellla, 1998: 25). Sobre el urinario informa de la datación "1914-1919" que, junto con el catafalco que la sostiene como el pilote sobre el que se apoyaba el *ready-made* de Duchamp, aumenta el parecido y las coincidencias con este

último. Esta leyenda ya supone un texto dispar anexionado al objeto en cuestión, determinando la interdisciplinariedad y la desfuncionalización, aunque no de manera aislada. El objeto permite a Tomás Seral y Casas, siguiendo las direcciones del “nuevo romanticismo” de Díaz-Fernández, infundir a los avances de la vanguardia anterior una nueva dimensión social al referir a un suceso histórico y su nefasta consecuencia: el *stock*, tal y como lo sintió España una vez acabado el primer conflicto mundial en 1918. De esta manera, la atención vanguardista del objeto se torna contra el purismo diagnosticado por Ortega y Gasset y que tantas repercusiones tuvo entre la Generación del 27, introduciendo lo social en la creación sin tener que recurrir por ello a la representación de la realidad (B. Laurent, 1985: 27-28, 33 y 38). El conjunto se completa con una pistola de la que surge algodón en forma de disparo, tema que Picabia ya había abordado en su pintura de dianas de 1922 y que a su vez inspiró el “asesinato de la pintura” promulgado por Miró. En referencia a este revolver de Seral y casas, el articulista, quien ya se refiere a esta manifestación como propia de la vanguardia, afirma irónicamente que el arma sirve para asesinar al autor, lo que no nos parece descabellado conociendo las ideas sobre el rol del artista de Felipe Alaiz y Ramón Acín. Al fin y al cabo, este montaje objetual y efímero debe ser considerado como una prolongación material de sus actividades tergiversadoras en la vida real, como aquella cena ofrecida el 24 de septiembre de 1931 en honor del caricaturista Bon (Román Bonet. A este humorista le dedica el poema “Cierzo”, T. Seral y Casas, 1931: 49 y T. Seral y Casas, 1988: 45) por parte de la recién fundada Cofradía de los Barbas, a la que los invitados tuvieron que asistir al lugar de la celebración, el Hotel Florida, con barbas postizas, adelantando la manía de disfrazarse de José Luis González Bernal, Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, si bien Luis Buñuel ya dio buena cuenta de ello con sus amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Este escaparate de la librería CIAP no llega a adherir distintos fragmentos, pero crea un conjunto donde sí se yuxtaponen las imágenes ofrecidas en diferentes registros, y donde el cine como inspirador, en tanto que expresión multidisciplinar, debe tenerse en muy alta consideración. La

interacción de imágenes dispares se produce por primera vez en Zaragoza al margen del arte, al tiempo que atenta contra las leyes aristotélicas de la mimesis, determinado todo ello por el cristal del escaparate que aumenta la condición de imagen del montaje, realizado para ser visto pero no tocado, a imitación de la mercancía extendida en el mercado. Las dos facetas del arte de Acín, el *découpage* y el montaje, se aprecian aquí de manera conjunta y, en cambio, no pueden ser disfrutadas directamente y se detienen ante la vista a diferencia de las esculturas del oscense. Este sentido perceptivo es reafirmado como límite de la percepción, y roto antes con una navaja al inicio de la película *Un chien andalou* de Luis Buñuel, a quien Seral y Casas ya dedicó algunas páginas de *Cierzo*. Acín sometió su actividad artística a inquietudes extra-artísticas como son la pedagogía y lo social en general, y en esta ocasión Tomás Seral y Casas inicia este tipo de montajes objetuales relacionados con el *collage* al margen del arte, de la misma forma que las noticias recibidas relacionadas con esta modalidad expresiva y creativa, provienen del *découpage* y del montaje de Luis Buñuel, quien siempre negó la cualidad artística del cine en consonancia con sus postulados surrealistas y revolucionarios (por ejemplo, encontró el cine de Man Ray excesivamente artístico. Ver por ejemplo M. Aub, 1985: 58 y 69, donde Buñuel niega rotundamente interesarle el arte), condición que se verá reforzada por el empleo de los medios de reproducción mecánica de Alfonso Buñuel a la hora de publicar sus primeros *collages*.

El escaparate en cuestión debe ser valorado como una prolongación de las ilustraciones del libro que presenta porque, a su vez, recoge la estructura poética de sus contenidos. Se desconoce el paradero de estos *collages* y fotomontajes, por lo que resulta aventurado realizar un análisis en detalle a partir de su reproducción en la primera edición del libro en 1931. La propia cubierta ilustra el mismo fotomontaje que apareció luego en la última página del número 12 de *Noreste* (otoño 1935) [fig. 6]. A partir de esta imagen se extendió todo el montaje objetual del escaparate tres años antes.

Estos *collages* recogen todas las inquietudes de la vida moderna y la inocencia primitiva con la que la sociedad actúa ante ella, fenómeno que Tomás Seral y Casas supo

rescatar de la iconografía ultraísta, infundiéndoles el humanismo renovado del nuevo romanticismo: edificios modernos, imágenes cinematográficas, masas de gente dispuestas por una enorme mano que indica el origen del montaje en la capacidad constructiva del hombre, recurso de impronta dadaísta aunque el dinamismo diagonal de la composición deja entrever la influencia futurista italiana que dominó en los carteles de Gezé (Ernesto Giménez Caballero). Sin embargo, lo que aquí deseamos subrayar es cómo realmente el *collage* nace en Aragón de la mano de Tomás Seral y Casas a partir del fotomontaje y la fotografía de vanguardia, aunque no de negativos sino de recortes, por lo que algunos autores se referirían a "fotocollages". Además, hay que tener en cuenta que Seral y Casas era ante todo escritor, a lo que se añade su interés por el cine como incentivo constructivo y manifestación de la vida moderna. Sus imágenes no están subordinadas a fines plásticos propiamente dichos, no están concebidas para ser expuestas sino para ilustrar una publicación de poemas y, por lo tanto, a su reproducción mecánica en la que tan sólo cuenta la imagen y no su soporte primero. Ella es la que acabará la obra al impedir la percepción de las fracturas físicas del *collage*. Por todo ello, al nacer en Aragón esta variante técnica en un estado avanzado de evolución, desconoce el proceso de desmaterialización de la imagen fruto de la fase formalmente negativa de la vanguardia (desde el futurismo hasta el dadaísmo), y se constituye directamente como imagen reproducible al margen del arte único. No tuvo que enfrentarse directamente con las instituciones artísticas, pudo presentarse de manera autónoma y, para poder entenderlo, contamos con el proceso negativo previo frente a la singularidad del arte representado desde Huesca por las inquietudes pedagógicas y sociales de Ramón Acín, escultor muy valorado desde las páginas de *Cierzo*.



Fig. 2 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.



Fig. 3 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.



Fig. 4 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.



Fig. 5 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.

Sin embargo, esta unidad abierta de las diferentes actividades de Seral y Casas prosigue en los poemas de *Mascando goma de estrellas*. Las frases vertidas sobre

“papel de cine” (según el artículo de Gil Losilla antes citado) informando sobre las razones de la presencia del urinario, el stock de la producción de urinales por un cambio de hábitos propiciado por la Gran Guerra, conforman dentro del libro su poema *Abajo las armas* (T. Seral y Casas, 1988: 43), el cual opone los intereses bélicos al progreso de la economía, en contradicción con la ilusión de prosperidad que vivió la burguesía española durante dicho conflicto exterior, siendo que España exportó y suministró a los países beligerantes, con llevando al final de las hostilidades un retorno a la situación anterior con todas sus deficiencias (consultar Fr. Comín, 1994: 105, 117 y 123), de lo que la clase obrera salió bastante perjudicada. De este modo, Seral y Casas aborda las nefastas consecuencias que conlleva un desarrollo técnico e industrial (en lo que incluimos al cine) regido por instituciones obsoletas, crítica que también apreciamos en algunas de las caricaturas de Ramón Acín, por ejemplo la serie titulada *La ciencia de Boche es invencible* (1919-1921). El escaparate es concebido como la materialización del registro escrito del libro más que como una simple ilustración, así como *Cierzo* es evocado (y viceversa) por el poema del libro que porta este mismo título, enfrentando el viento imprevisible del Valle del Ebro con los símbolos de la civilización urbana que imponen su orden al caos natural (el cierzo “restalla las esquinas”, “golpea la farola” y la ciudad en su conjunto. T. Seral y Casas, 1988: 45), lo que supone en el fondo una apreciación objetual muy intensa si comparamos esta fuerza atmosférica con el azar del poema *Ya no creo* recogido en este mismo libro: “Aunque me mientas absurdos/ y cuentes telepatías, no puedo/ seguirte,/ azar/ Sólo creo en el dios sol/ que sigue todos los días/ caminos premeditados” (T. Seral y Casas, 1988: 35).

Este poema nos introduce de inmediato en la dialéctica fundamental entre la conciencia y sus objetos, los mismos presentados de manera dispar en el escaparate de la CIAP siguiendo la poética del libro y materializándola, así como las imágenes encontradas en diversas publicaciones y que forman parte de los fotomontajes que ilustran *Mascando goma de estrellas*. El individuo, ser civilizado y moderno, no consigue derrotar la ley natural por excelencia, el azar, y esta incapacidad es entendida dentro del sentido mallarmeano que

tanto debe a Vicente Huidobro ("Altazor", como el título del famoso libro de este autor chileno creacionista, es el pseudónimo con el que Seral y Casas firmó sus fotomontajes), dada su constante sensibilidad ante el influjo objetual de la vanguardia y del ultraísmo, origen de la modernidad cultural en España aunque eclipsado por la lectura purista de *La deshumanización del arte* acerca de la modernidad. Como Díaz Fernández, *Mascando goma de estrellas propone* la unión de lo humano con la realidad industrial como esperanza frente a la alineación natural –el azar– y como superación de la deshumanización purista teorizada por Ortega y Gasset, esto es, del recelo contra el objeto en forma de su comunión definitiva con la conciencia, materializada en el "sexo metalizado" (T. Seral y Casas, 1988: 34), posiblemente inspirado en la deslumbrante presencia de la Venus mecánica de Díaz Fernández: "Yo, venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel..." (J. Díaz Fernández, 1989: 78). Al vacío, al silencio sepulcral y al sexo estéril del lenguaje de los versos de *Mascando goma de estrellas* (T. Seral y Casas, 1988: 35 y 36), opone el ruido de la ciudad presente en sus *collages* y montajes fotográficos.

Las ilustraciones de Tomás Seral y Casas para este libro no han sido atendidas ni por la historiografía ni por los propios artistas aragoneses que han practicado el *collage*. Por ejemplo, en esto Luis García-Abrines siempre ha considerado a Alfonso Buñuel el primero en España, dado que los *collages* de Adriano del Valle son según él de bastante peor calidad (por ejemplo en L. García-Abrines, 2000: 9-10). Por otra parte, no hemos encontrado ninguna fuente historiográfica que comente estos *collages* de Seral y Casas, ni en E. Guigon, 1995, el cual sí contempla los tempranos fotomontajes de Masana y Cátala i Pic, ni en los escasos manuales de arte contemporáneo aragonés. Ni siquiera en el catálogo de la exposición antológica dedicada a Tomás Seral y Casas, comisariada por José-Carlos Mainer y Chus Tudelilla en 1998. Tan sólo en la entrada a "Seral y Casas, Tomás" de J. M. Bonet, 1999: 568-569). Este olvido puede deberse a dos razones fundamentales: a que se desconozca simplemente la existencia de estos fotomontajes, teniendo en cuenta que en la edición del libro que ilustran no fueron firmados por Seral y Casas, y que en el número doce de *Noreste* aparece el de la portada bajo

el pseudónimo “Altazor”, identificado con Seral y Casas en la edición facsímil del Gobierno de Aragón de 1995; o a que no se considere como “collage” al fotomontaje por tratarse de una técnica fotográfica o, más aún, que sólo se considere “collage” a la vertiente novelada abierta por Max Ernst en 1929 a partir de la adición de imágenes xilográficas, a lo que tienden sobre todo ciertos collagistas de tendencias o inclinaciones surrealistas y que tan sólo valoran el *papier-collé* cubista como un simple precedente, lo que luego ha podido alentar a algunos trabajos historiográficos a exponer una valoración parecida, como es el caso de Georges Hugnet, antiguo surrealista, crítico de arte e historiador de facto, además de “collagista” (G. Hugnet, 2003: 10-11). Por el contrario, si valoramos el *collage* desde un punto de vista histórico, esto es, como un fenómeno material y técnico que propició un gran cambio en las artes plásticas durante la primera mitad del siglo XX, deberemos tener en cuenta estos montajes a pesar de arrimarse al concepto de fotomontaje (en realidad son “fotocollages” por no estar realizados sobre negativos fotográficos), dado que tan sólo se diferencian del *collage* plástico por su restricción ocasional a un único material, el fotográfico, mientras que el *collage* en sí posee la capacidad de asimilarlo todo, especialmente lo que queda al margen de lo tradicionalmente entendido como pictórico. Por otra parte, la figuración objetiva de estos trabajos de Seral y Casas, aunque adelante posteriores trabajos de diseño gráfico y cartelismo, frente a la dirección adoptada posteriormente por especialistas en estos terrenos como Josep Renau o Manuel Monleón, ambos seguidores de Heartfield, participan de la visión poética del *collage*, en este caso de la visión de la ciudad y de la vida moderna como nuevo contexto del desarrollo del hombre. La existencia de estos *collages* desmiente la idea de que esta modalidad expresiva surge en Aragón dentro de un lenguaje surrealista. Más bien se deba a la visión poética de la capacidad constructiva del hombre inspirada en el dadaísmo y el posterior constructivismo, ambas vertientes concentradas en Moholy-Nagy, el mismo al que alude Seral y Casas en la última página del número doce de *Noreste*, en relación al fotomontaje y las restantes posibilidades plásticas de la fotografía que este artista húngaro expuso en su libro *Pintura, fotografía y cine*

(*Malerei, fotografie, film* de 1925, con una segunda edición de 1927), además de la exaltación ultraísta de la urbe, el cine y la civilización moderna en general, iconografía con la que se familiarizó más directamente a través de los carteles Gezé de Giménez Caballero.

Ésta es la página más importante para conocer la dimensión de la aportación de Tomás Seral y Casas al arte contemporáneo aragonés. En ella dos párrafos escuetos aportan datos muy interesantes acerca de las nuevas prácticas fotográficas. Tras desmentir que la fotografía antecede al cine y afirmar que éste ha sido el que ha liberado la rigidez frontal del objetivo, nombra en primer lugar las posibilidades de los picados, contrapicados y cámaras tomavistas con las que trabajó Alexander Rodchenko en la URSS. Esta afirmación fue ilustrada con dos ejemplos de quien ya publicó en entregas anteriores de *Noreste* y mantuvo amistad con Alfonso Buñuel (A. Moya, 1992: 74) antes de morir durante la contienda civil: el vizcaíno Nicolás de Lekuona. Estas dos fotografías son comparadas con dos fotogramas de la última película de Luis Buñuel *Tierra sin pan. Las Húrdes*, siendo en una de ellas evidente la influencia de la fotogenia de Jean Epstein, al tratarse de un plano detalle de un objeto en picado (Jean Epstein define el primer plano y la fotogenia como valores esenciales del cine frente a lo pictórico, en J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, Paris, Éd. De la Sirene, 1921, recogido en J. Epstein, 1974: 93-95. Acerca de la influencia de Epstein en el cine de Buñuel, consultar A. Monegal, 1993: 34-36; y Ribler-Pipka, 2004: 204-214). La quinta imagen la constituye el mismo fotomontaje que ilustra la portada de *Mascando goma de estrellas*. Con él Seral y Casas se refiere en el segundo párrafo a las renovaciones técnicas fotográficas llevadas a cabo por Man Ray y Moholy-Nagy, afirmando haber tenido sus repercusiones en España, lo que le permite proponerse él mismo como ejemplo de esta afirmación bajo el pseudónimo "Altazor" y junto con Nicolás de Lekuona, aludiendo concretamente a la *fotoplástica* teorizada por Moholy-Nagy en 1925, al fotomontaje y la fototipia, es decir, la unión de la fotografía y la composición fotográfica en el diseño gráfico, aunque no cite explícitamente el *rayograma* de Man Ray ni el *fotograma* del artista húngaro.

Esta doble referencia a los que revolucionaron el ámbito de la fotografía desde la plástica, Moholy-Nagy y Man Ray, une las dos vertientes del arte moderno que definen muy bien la postura de Tomás Seral y Casas de cara a sus fotomontajes y *collages*, así como la de Nicolás de Lekuona, una poética y otra constructiva, común a la fundamental referencia vanguardista de *Noreste*: la *Gaceta del Arte* de Tenerife

encabezada por Eduardo Westerdahl (Ver la presentación de Juan Manuel Bonet a la segunda edición facsímil de T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995). Con ello entendemos mejor las condiciones generales de la recepción de las vanguardias europeas en España, además de permitirnos valorar el protagonismo del cine (tanto Man Ray como Moholy-Nagy lo experimentaron), de la fotografía y de los medios de reproducción mecánica, en la aparición de los primeros *collages* y fotomontajes en Aragón, muy tempranos en España. Nos referimos concretamente a los dos autores que con estos medios ilustraron las páginas de *Noreste*: Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel (También la revista anunció para sus páginas un *collage* de Max Ernst, aunque por razones desconocidas nunca llegase a ilustrarlo. T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 10 primavera 1935). No hay que olvidar que el propio contenedor elegido para presentar estas innovaciones fue una publicación periódica en el que todo, lenguaje y figuración, se restringe a la imagen. No se tratan de medios propiamente artísticos como las exposiciones, ni siquiera parece existir la voluntad de sus autores de querer integrarlas en el conglomerado sagrado que conforman las artes, siendo que quizás constituyan las aportaciones que por su técnica y resolución mejor testifiquen la recepción de la vanguardia en aquella década de 1930, frente a los tímidos intentos tan frecuentes entonces, de integrar bajo el signo del neocubismo los progresos pictóricos procedentes desde principios del siglo XX de París fundamentalmente. Las verdaderas aportaciones vanguardistas, aquellas que superan la mera producción artística para tomar un posicionamiento crítico y activo frente a la realidad técnica y social del momento, no provienen de las fuentes artísticas tradicionales, sino de los nuevos medios de información y expresión, los cuales comparten su posibilidad de reproducción exacta fundamentada en el poder inmediato de la imagen, lo que obliga a una revisión tanto del concepto de "vanguardia" como de su recepción en España y, en nuestro caso, en Aragón. No hay más que apreciar cómo *Noreste*, al presentar otras revistas españolas que le son próximas, destaca las ilustraciones de fotomontajes, concretamente en el número 4-5 uno de Renau confeccionado para la revista *Octubre* (T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 4), y otro de la *Hoja Literaria* realizado por el colaborador de *Noreste* (suya es la

portada del nº 8) Enrique Climent, del que aporta una valoración crítica (T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 3).

Pero es el número doce de la revista donde la presencia de Lekuona como representante de estos nuevos medios de expresión es más que significativa. Es sin duda su fotografía, especialmente sus fotomontajes, la que ha estimulado su colaboración, a pesar de que ésta se reduzca a sus dos ilustraciones en la contracubierta y dos dibujos en las páginas 6 y 7. Sabemos que éstos son frutos de dos *fotocalquídeas* (dibujos sobre fotografía, técnica que investigó ampliamente) a juzgar sus parecidos con dos de las conservadas (A. Moya, 1992: 150-152). La insistencia que *Noreste* siempre mostró por el dibujo con muestras por ejemplo de José caballero y José Moreno Villa, es contrarrestado por estas prácticas experimentales fotográficas, en las que el gráfico, a pesar de deberse al pulso de la mano, está inspirado en la superposición sobre la objetividad de las fotografías, quedando este automatismo maquinista (el de la cámara) equiparado con aquél de orden psíquico por pertenecer al sujeto. Ambos registros comparten la línea y el poder de la trama, lo que estrecha sus diferentes facturas. En relación a las muestras de Lecuona, Tomás Seral y Casas habla de una "neo-fotografía" que ha alcanzado soluciones artísticas antes insospechables (T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 12). El valor artístico de este medio de reproducción mecánica, consistente en la interacción de la objetividad de lo fotografiado y del procedimiento mecánico de la cámara, junto con la participación subjetiva del fotógrafo, de la cual depende la disposición, el encuadre y la construcción de la imagen mediante el posterior montaje, ahora se produce de fuera a adentro, es decir, desde lo no artístico hacia lo artístico, mientras que para Seral y Casas la relación del arte con el cine, el mismo que ha liberado a la fotografía de su rigidez, se produce de dentro hacia fuera: en un film la realidad debe ser sugerida. En consecuencia con esta dialéctica entre el afuera y el adentro de la académica institución artística, ésta se disuelve en la realidad y en los medios objetivos, debiendo sacrificar el aura de singularidad de la obra para poder reconciliarla con la realidad de la vida.

Por todo ello, antes que referirnos a unos nuevos géneros

plásticos o expresivos que pronto serían superados y hasta suplantados por el rápido desarrollo de las posibilidades de la imagen, abordamos un fenómeno histórico que debe urgentemente ser redefinido como punto de partida de toda verdadera y amplia comprensión de los sustanciales cambios acaecidos en el arte durante el siglo XX.

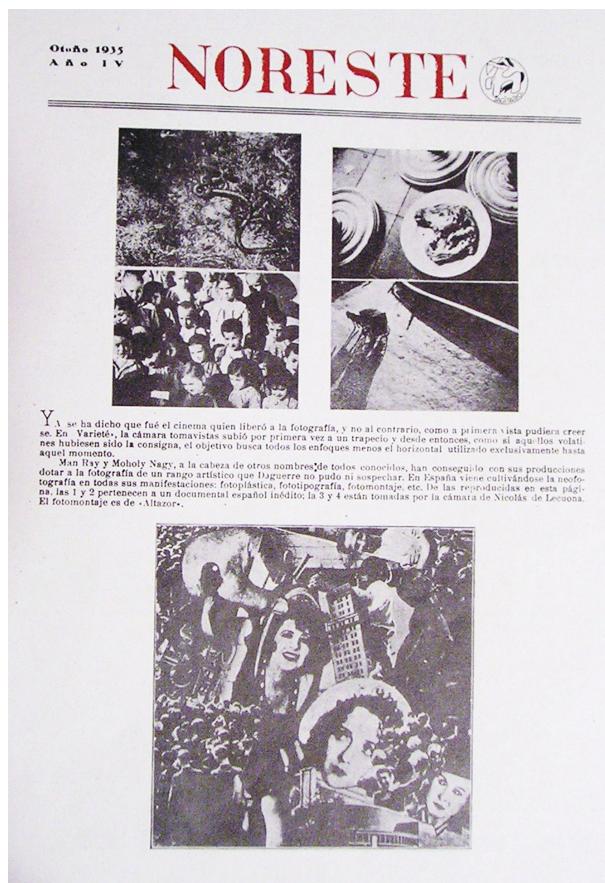


Fig. 6 De arriba abajo y de izquierda a derecha: dos fotogramas del film de Luis Buñuel *Tierra sin pan. Las Hurdes* (1933), dos fotografías de Nicolás de Lekuona y un fotomontaje de “Altazor” (Tomas Seral y Casas, 1931). *Noreste* nº 12, Zaragoza, 1935, p. 12.

Fig. 1 Portada del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.