

Retratos del planeta Tierra, de Iván Pagnussatt

El apellido de origen italiano Pagnussatt, es conocido en la esfera del arte público de la ciudad de Zaragoza por algunas intervenciones escultóricas de Alberto Pagnussatt (de la Asociación Cultural Pablo Gargallo), como el en su día polémico Obelisco de la Plaza de Europa o la remodelación del *Monumento a los hermanos Argensola* en la Plaza de San Pedro Nolasco. Hijo del escultor Alberto Pagnussatt y zaragozano de adopción, Iván Pagnussatt (Marbella, 1971), ha desarrollado su carrera artística fundamentalmente en el ámbito de la pintura, en un registro realista, con la acuarela y el óleo como técnicas preferidas para el paisaje, el retrato y las naturalezas muertas. Su dibujo minucioso y detallado ha sido ejercitado desde su formación en la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza. Precisamente, fue en el edificio (hoy abandonado) de la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza, donde expuso por vez primera con motivo de "Cien años de la Escuela", en 1996. A esta muestra han seguido otras exposiciones individuales y colectivas en galerías de esta ciudad. En esta ocasión, centenares de pequeños carteles en todos los escaparates del Casco histórico de la ciudad nos condujeron a la última exposición individual de Iván Pagnussatt, titulada "Retratos del Planeta Tierra". Este trabajo se presenta fuera del circuito habitual de galerías, en una improvisada sala de exposiciones junto a la Catedral de La Seo y el Arco del Deán, en la modesta sede de "Estrella de la mañana", de la Asociación de Amigos del Orfanato de Niños Invidentes de la India, en la calle Palafox, nº1. La exposición puede visitarse durante estas fiestas navideñas, desde el 20 de diciembre al 10 de enero.

Anteriormente ya me había llamado la atención una de las obras expuestas, que estuvo colgada meses atrás en la sala de exposiciones K-Pintas, en la Calle Doctor Palomar, 19 bajos.

Esta obra se titula *La Geisha de la Bahía de Tokio* (2009) y consiste en una nítida silueta del perfil de una geisha, con su imponente tocado recogido con varias horquillas o kanzashi. Desde mediados del siglo XIX los pintores no han dejado de representar el encanto de la mujer japonesa y sus vistosos kimonos. Fortuny, Monet o Van Gogh, son algunos de los principales representantes del Japonismo decimonónico, que adaptó la geisha de las estampas ukiyo-e a nuestra pintura. En nuestros días también persiste un fenómeno que hemos denominado Neojaponismo y que está relacionado con el manga, el animé y los nuevos productos culturales llegados del Imperio del Sol Naciente. No obstante, la conexión de esta *La Geisha de la Bahía de Tokio* no proviene de la adaptación de una nueva imagen de una japonesa, ni una reinterpretación de una antigua estampa, sino que se origina por la cartografía de la capital nipona: por la propia silueta de la bahía de Tokio vista desde un satélite. Confieso que antes de ver el cuadro de Iván Pagnussatt jamás había asociado la vista aérea de la metrópoli nipona con la idílica imagen de una geisha, sin embargo, a partir de entonces, es imposible disociar estas dos imágenes, más aún cuando fue en esta ciudad, hasta 1868 llamada Edo, donde floreció la cultura urbana del *ukiyo*: el de las geishas, las diversiones y el teatro Kabuki.

La obra comentada representa bien la intención que persiguen los cuadros de esta exposición "Retratos del Planeta Tierra". Todos los cuadros, de un formato aproximado de metro y medio en su lado mayor, han sido pintados al óleo en sesiones de largos días de trabajo. Recorren distintos lugares de toda la geografía mundial vistos desde un satélite, a vista de pájaro. Una visión que, gracias a Google Earth y otros servicios en Internet, nos son hoy en día cercanos y hasta familiares, si bien siempre nos acercamos con el zoom a un lugar concreto sin buscar las maravillosas sorpresas que se camuflan en las grandes panorámicas.

Iván Pagnussatt practica un surrealismo actualizado. Utiliza las imágenes de los satélites para encontrar en lo profundo de su mente otro mundo que se superpone, en forma de rostros y

cuerpos; en forma de retratos. Los paisajes elegidos son muy distintos y las formas que surgen recogen en ocasiones personajes de su universo personal. Todos nos hemos tumbado en un prado a encontrar en las formas de las nubes rostros, animales u objetos. En la era de los satélites, podemos volcar nuestra mirada hacia el planeta y hallar en el paisaje imágenes sorprendentes. Ciertamente muchos fotógrafos ya nos han revelado la belleza del planeta desde el cielo. Iván Pagnussatt reivindica para la pintura los colores y sensaciones de esta vista cenital, que eleva hasta un punto donde los objetos reales llegan a confundirse con las imágenes que nuestra mente proyecta. El público acostumbrado a rebuscar imágenes escondidas entre los cuadros de Salvador Dalí encontrará un paralelismo y cierta continuidad con estas pinturas de Iván Pagnussatt, que presentan una gran originalidad, sinceridad y vigencia del espíritu surrealista.

El Taller de escultura en Bellas Artes.

1.- Base legal y objeto del presente estudio

El tiempo, antes que oro, es vida y si el trabajo ocupa gran parte de nuestro tiempo, que cedemos a cambio de un salario, esto no puede ni debe ser a cambio de nuestra vida. (Cárcoba, A. 1996: 468)

Los objetivos del progreso económico están justificados sólo si el mismo se centra en los seres humanos y su bienestar social (Berlinguer, J. 1996: 368)

Esta investigación pretende revisar la seguridad de la docencia en Bellas Artes. y aportar con ello una mejora en las

programaciones docentes. La prevención laboral en arte se basa en muchas ocasiones en el sentido común, aunque la legislación nos obliga a su cumplimiento. Podemos y debemos aprovechar los nuevos Planes de estudio para reflexionar sobre las prácticas y actividades que revisten algún tipo de riesgo. La Ley de Prevención de Riesgos Laborales (L.P.R.L. de aquí en adelante) en sus artículos 14 y 17 dicta que la prevención ha de tener carácter actualizante, pues cambian, como ya lo están haciendo, las condiciones asociadas al trabajo. En esto radica la oportunidad de estas líneas. Hemos de hacer frente a situaciones inaceptables asumidas como normales, eliminando todos los peligros para la salud o la integridad física. Debemos advertir que en prevención todo esfuerzo que se realiza es ingrato, pues es una inversión invisible. Se trabaja en seguridad para que no ocurra nada, sin una utilidad palpable e inmediata. Así, engañosamente podemos llegar a la conclusión que el dinero invertido se malgasta.

El objeto del presente trabajo es enseñar a evaluar el estado de la seguridad de los talleres de Escultura a partir de la legislación española, observando las instalaciones, las actividades y los procedimientos de trabajo. Todo ello, a fin de tomar decisiones sobre la necesidad de ejecutar aquellas medidas encaminadas a la eliminación o disminución de los riesgos derivados de la docencia que se imparte. Nos amparamos en que la seguridad en el trabajo es un derecho de los trabajadores. El artículo 40.2 de la Constitución española dice: Asimismo, los poderes públicos (...) velarán por la seguridad e higiene en el trabajo. Igualmente, el art. 14 de la L.P.R.L. establece el deber empresarial de protección de los trabajadores frente a los riesgos laborales. Así pues, existe una obligación legal de las Universidades como empresas contratantes que adquieren con sus empleados. Además, los profesores actúan como ejemplo para que los alumnos incorporen las medidas necesarias en su futuro laboral. La implantación de los Planes de Grado resulta una oportunidad para revisar y corregir instalaciones y métodos y adecuarlos a condiciones

más flexibles (tutorizaciones, talleres abiertos, etc.) Sería significativo que dichos Planes contasen desde el principio con el valor añadido de una sensibilidad en la prevención de riesgos laborales. Se estima que se van a producir, o ya lo están haciendo, cambios en lo concerniente a:

- actividades y procedimientos de trabajo, con nuevas asignaturas

- equipos de trabajo y herramientas, según las necesidades docentes

- instalaciones, con nuevos lugares de trabajo

Nos vamos a centrar en la Universidad de Granada, que la tomamos como ejemplo por el conocimiento que de su funcionamiento tenemos. La organización de la Prevención en dicha universidad está perfectamente constituida en materia de prevención, pues el correcto desarrollo de la L.P.R.L. así lo exige. En todas las Universidades supone el establecimiento de un Comité de Seguridad y Salud, como órgano de participación y consulta, constituido por delegados de prevención como representación de los trabajadores y representantes por parte de la Universidad como empresa. La de Granada posee además un Servicio de Prevención propio, aunque de hecho pueda ser externo. Recomendamos a los interesados dirigirse a sus propios servicios de prevención en materia de asesoramiento, pues puede ser que las universidades no hayan establecido un Manual de Autoprotección para todas y cada una de sus facultades y este necesario estudio se realice por fases. No obstante, estimamos que Bellas Artes ha de ser prioritaria, debido al volumen de su actividad física, técnicas, materiales empleados y materias de desecho que produce. De ellas, esencialmente en el área de Escultura, al menos en lo tocante a la universidad de Granada, que hemos tomado como base de nuestro estudio.

2.- Derechos, deberes y reparto de responsabilidades

Existe todo un corpus de literatura legal, a la que normalmente el docente es ajeno. Tenemos que dirigirnos a los especialistas en materia de prevención para asesoramiento, pues, como se suele decir, la ignorancia no nos exime en el cumplimiento de la ley. Entresacamos de la L.P.R.L. como derecho, el de a nuestra integridad física y a una adecuada política de seguridad y salud; y como deber, el de observar las medidas de seguridad y salud que se adopten. El trabajador está obligado a aplicar en su trabajo las medidas legales y reglamentarias de seguridad (art.4, 5 y 19.2). Nos curaremos en salud, nunca mejor dicho, si incluimos aspectos básicos de este tema en los respectivos Programas Docentes de las asignaturas que impartamos.

El horizonte de trabajo lo han marcado los nuevos Planes de Estudios, cuya implantación efectiva en la Universidad de Granada arrancará en 2010. Es el momento pues para plantearse dotar de nuevas infraestructuras, reordenar asignaturas y su correspondiente equipamiento. Lamentablemente la formación e información de los docentes en materia de seguridad no es requerida como conocimiento. Consecuentemente, los Programas de sus asignaturas no suelen incluir el tema y este posible vacío se proyecta finalmente en las prácticas de taller. En la universidad de Granada resulta competencia de los departamentos la asignación de tareas para sus integrantes. Es importante para establecer no sólo las funciones, sino también las responsabilidades de cada uno de nosotros. El artículo 41-A) del Reglamento de Régimen Interno de nuestro Departamento de Escultura señala:

Asimismo son competencias del mismo (Departamento): el establecimiento de las tareas de los distintos miembros del Departamento, Profesores y Personal de administración y servicios, así como los becarios de colaboración.

| |
|---|
| <p>Responsabilidad del Rectorado:</p> <p>1.- Velar por la integridad de sus trabajadores, invirtiendo en recursos materiales y humanos necesarios para mantener las actividades propias de la Universidad: la enseñanza y la investigación.</p> |
| <p>Responsabilidad del Departamento implicado:</p> <p>1.- Velar por la integridad de sus docentes</p> <p>a) gestionando correctamente los recursos disponibles</p> <p>b) armonizando conforme a la legislación los espacios y equipos de trabajo</p> |
| <p>Responsabilidad de los docentes:</p> <p>1.- Asumir e integrar la seguridad en los procesos de enseñanza</p> <p>a) velando por la integridad de sus alumnos</p> <p>b) aplicando métodos racionales en el proceso</p> <p>c) manteniendo y haciendo mantener el orden y la limpieza en sus áreas de trabajo</p> |

Figura 1. Responsabilidades de los actores implicados.

3.- Consideraciones iniciales a la evaluación.

Para que este artículo tenga sentido y no quede en un cúmulo de literatura gris, ha de ser práctico. De manera que proponemos un caso a evaluar, para desgranar todas las fases de un sistema de prevención. El caso que vamos a exponer se extraerá de nuestro quehacer cotidiano. No obstante, esta información pretende ser extrapolable a cualquier otra Facultad de Bellas Artes. De manera general, la metodología a seguir en la confección de todo Plan de Prevención son los siguientes:

-Evaluar

-Priorizar

-Mantener activo en el tiempo el sistema de control de riesgos

En principio se aplica el marco general normativo sobre prevención de riesgos laborales (ya sea de legislación nacional, como la vigente en cada Comunidad autónoma) y los que haya menester para el inicio de una actividad (por ejemplo, condiciones de habitabilidad, distribución de energías eléctrica, de gas, etc.) Dicho de otra manera: asegurar que un sitio se adecúa al trabajo a desarrollar, en

este caso docente. Este paso se reserva a especialistas en prevención y no a nosotros como profesores. Sólo donde no exista legislación a aplicar -y los huecos en este sentido varían con la actividad-, acometemos una Evaluación inicial de riesgos, sobre:

- Los lugares de trabajo (dónde se imparten nuestras asignaturas)
- Los puestos docentes a evaluar (quiénes lo hacen)
- Las materias que se desarrollan (en qué condiciones se imparten)

Y es en este caso donde nuestra experiencia en la actividad escultórica arroja una vital información. Un método de análisis desarrollado por el Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo (INSHT) se basa en estimar el nivel de riesgo, identificando los peligros. Esto nos corresponde a los docentes, porque estas prácticas las llevamos a cabo nosotros cotidianamente. En ella combinamos la probabilidad que ocurra (el tiempo de exposición a la actividad varía desde continuada a esporádica) con las consecuencias del daño. A la vista de los datos aportados, jerarquizamos las intervenciones correctoras, detallando su valor económico y atendiendo si necesita un seguimiento posterior.

| Nivel de riesgo en cada actividad (asignatura) | | Consecuencias | | |
|--|-------|---------------------|------------|-----------------------|
| | | Ligeramente dañino | Dañino | Extremadamente dañino |
| Probabilidad | Baja | Riesgo despreciable | Tolerable | Moderado |
| | Media | Tolerable | Moderado | Importante |
| | Alta | Moderado | Importante | Intolerable |

Figura 2. Tabla de probabilidades y consecuencias.

Básicamente recabaremos la información de campo mediante: a) reuniones con la administración (Gabinete de Prevención si lo hay),

que aporta la documentación legal requerida en su caso; b) con los responsables del Departamento en cuestión; c) con los compañeros docentes de esa asignatura y con los auxiliares de prácticas, si los hay. Es importante la observación empírica de las áreas de trabajo, aplicando las normas que en su caso correspondieran y recogiendo las muestras fotográficas pertinentes. Hemos de examinar los siguientes aspectos:

1.- El Taller de escultura como lugar de trabajo.

Se entienden por lugares de trabajo no sólo las zonas donde se desarrolla la actividad docente, sino que se incluyen también los servicios higiénicos, locales de descanso, los locales de primeros auxilios y los comedores o cafetería. Es decir, cualquier área en la que los docentes y auxiliares, como trabajadores que son, puedan acceder en razón de su trabajo (R.D. 486/1997). Todos ellos han de ser espacios seguros. Nos centraremos en el estado de los talleres de prácticas, al tener el mayor potencial de riesgos. Hemos de prever diferentes escenarios en su uso: tal vez para labores manuales y/o mecanizadas; posiblemente no se excluya docencia teórica en esos mismos espacios. Asimismo, es probable que se proyecten como espacios multiuso para distintas asignaturas.

Dado el carácter público de la actividad que desarrolla, las construcciones han de cumplir la Norma Básica de Edificación (NBE/CPI 96, R.D. 2177/96), en la que también se contemplan las condiciones particulares para uso docente. Tal vez haya edificios antiguos no adaptados y en este caso, es el arquitecto quien tendrá la facultad y conocimientos. No obstante, conviene que este profesional se muestre permeable a las necesidades y sugerencias de los docentes que finalmente ocuparán el lugar. Algunos requerimientos pueden tener que ver con la luz (ambiental o puntos de luz específicos), con zonas húmedas, con la siempre difícil amortiguación de ruido, con el ancho de vías de circulación y puertas (incluyendo la dirección de su abatimiento), con lugares para unas tutorías más silenciosas, con la altura de la techumbre o el tipo de suelo (que admita golpes y usura continuada), con una amortiguación térmica flexible (en largos períodos de calor, una actividad física produce stress térmico), con la ventilación (forzada, especialmente si se trabaja con químicos), etc. Si nos reunimos varios docentes, podemos seguir formulando preguntas que prevean posibles usos, en aras de una mayor eficiencia del espacio: ¿Puede afectar el tiempo atmosférico en el buen desarrollo de las prácticas? ¿Hay zonas húmedas? ¿Se contempla el uso de electricidad a su alrededor? Es importante en la distribución de los espacios, que se contemple la ley: el R.D. 486/97 y la Norma Básica de Edificación (R.D. 2177/96 art.6.1), donde se especifican la

densidad de ocupación de 1 persona cada 1'5 m², que sube a 5 m² en locales docentes diferentes a las aulas, como laboratorios o talleres de escultura en nuestro caso. Un lugar densamente ocupado puede implicar confusión visual, alienación individual y dificultades de atención. El taller de prácticas exige además una movilidad constante al profesor.

Es responsabilidad del arquitecto aplicar la normativa contra incendios (R.D. 1942/93) y velar para que las instalaciones, aparatos, equipos y sistemas de protección reúnan los requisitos de seguridad. Sin embargo, nos referiremos a algo de lo que sí podremos informarle: el tipo de fuego que se ocasione ¿Qué se puede llegar a quemar? ¿Puede haber combinación con electricidad? Esto puede ayudarle a determinar el tipo de extintores, las mangueras de agua (llamadas BIEs), la resistencia al fuego de puertas y paramentos, etc. Según cómo distribuyamos espacialmente nuestra actividad, así se diseñarán las rutas de evacuación, la colocación de señalización, la ubicación de pulsadores e iluminación de emergencia, etc. Todo eso lo tiene que confeccionar un especialista, pero –y no nos cansaremos de repetirlo– con todos los datos que nosotros le podamos facilitar. Nos tenemos que prestar además a los posibles simulacros de evacuación que se practiquen, pues somos percibidos por los alumnos como la autoridad natural del grupo en horario lectivo. Como hemos indicado con anterioridad, cada centro de trabajo ha de contar con un Plan de Autoprotección (que elaborará cada Universidad), en el que han de colaborar los docentes.

2.- Los puestos a evaluar.

Los usuarios de los talleres de prácticas son, por lo general:

a) Profesores: al evaluar los riesgos laborales inherentes a su actividad, mejoramos consecuentemente la seguridad de los alumnos. El docente necesita conocimientos específicos en los procedimientos seguros de las materias que imparte. Para ello, tiene derecho a una formación e información que erróneamente se le deja a su propia experiencia.

b) Auxiliares: el servicio de apoyo en los talleres son genéricamente llamados Personal de Administración y Servicios (P.A.S.) Se dedican a pequeñas reparaciones, revisiones, limpieza de herramientas, etc. y se encargan también de contactar con los servicios exteriores para reparaciones, instalaciones y reposición de energías.

c) Alumnos cuyas asignaturas prácticas se impartan en los talleres. Son la mayoría de las personas que desarrollan la actividad. No podemos decir que *trabajan* en el sentido contractual del término, pues no reciben salario por su aprendizaje, ni han firmado contrato

alguno. No obstante, resultan el colectivo más vulnerable y la razón de ser última de la existencia de dichos talleres. Por eso resulta tan fundamental la información y formación de los que sí son trabajadores. Sin temor a equivocarnos, podemos incluir a los estudiantes en el grupo de personas vulnerables (además de los jóvenes, embarazadas o trabajadores temporales que señala la ley). Respecto a la protección de menores y jóvenes, en su artículo 27 la L.P.R.L. especifica:

La evaluación tendrá especialmente en cuenta los riesgos específicos para la seguridad, la salud y el desarrollo de los jóvenes derivados de su falta de experiencia, de su inmadurez para evaluar los riesgos existentes o potenciales y de su desarrollo todavía incompleto.

Si bien el artículo se refiere a trabajadores jóvenes, observamos un paralelismo claro con los estudiantes que se inician en el manejo de las máquinas del taller. No obstante, quedan cubiertos por sus correspondientes seguros escolares. Puede haber personas sensibles a determinados riesgos, por sus características personales o biológicas. Incluso puede haber personas con dificultades físicas limitantes aprendiendo en el espacio del taller. No podemos permitir en ningún caso actitudes de heroicidad mal entendida, cuando manejamos las herramientas. Las limitaciones personales de cualquier índole en el manejo de herramientas deberían de espolear un ambiente de comprensión y cooperación mutua.

4.- Primer paso: confección de una Ficha de Actividades.

Vamos a realizar a continuación un ejercicio práctico sobre los Talleres del Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Con la información que exponremos a continuación estaremos en condiciones de redactar un pequeño, pero eficiente Plan de Prevención. Casi todas las actuaciones descansan, como hemos dicho más arriba, sobre el sentido común y para aspectos técnicos más específicos hemos de dirigirnos a nuestros respectivos gabinetes de salud laboral. Estudiaremos los espacios donde se desarrollan las actividades y a continuación trataremos sobre los procedimientos, materiales y herramientas utilizadas en cada actividad. La siguiente Ficha de Actividades habría que rellenarla para cada taller y para cada asignatura ligada al mismo:

| | | |
|----|---|--|
| 1 | Nº Puestos docentes y de PAS a evaluar | Añadir si hay restricción de acceso u obligatoriedad de uso de equipo de protección individual (EPI) |
| 2 | Nº alumnos | Por grupo y totales |
| 3 | Actividad principal | P.ej. modelado, vaciado, metales, etc. |
| 4 | Descripción de tareas | Ejercicios propuestos y materiales y utillaje a usar. |
| 5 | Frecuencia | En horas semanales |
| 6 | Lugares de trabajo | Descripción y medición del espacio |
| 7 | Formación sobre los procedimientos | Protocolo por escrito para casos de accidentes. Con simulaciones en vivo. Organización del trabajo. |
| 8 | Instalaciones, maquinarias y equipos utilizados. | Hacer una ficha identificativa junto al aparato. |
| 9 | Herramientas manuales y eléctricas portátiles | Instrucciones del fabricante sobre seguridad |
| 10 | Tamaño, forma, carácter de la superficie y peso de materiales a manejar | P.ej. piedra irregular, de 70 kg. con superficie lisa/ punzante/ cortante, etc. |
| 11 | Distancia y altura de movimientos que han de efectuarse con las piezas. | P.ej. de pie, a la altura del vientre. Hay o no que doblar las piernas/ las lumbares. Peso por encima del hombro, etc. |
| 12 | Energías utilizadas | Manual, gas, carbón, electricidad, gasoil, etc. |
| 13 | Sustancias y productos utilizados y generados | P.ej. disolventes, mordientes, etc. Restos de astillas, polvo de barro, cascajo, etc. |
| 14 | Contenido y recomendaciones del etiquetado de sustancias utilizadas | Ver de cada fabricante |

Figura 3. Ejemplo de Ficha de actividades (extraída de Gómez Cano, M. 1996: 23)

Respecto a las instalaciones, equipo y maquinarias, es conveniente colocar junto a las máquinas-herramientas, fichas plastificadas que informen sobre su uso, a manera de manual del usuario. Si las máquinas son antiguas esto es legalmente imprescindible. Estas fichas vienen a complementar la falta de marcado CE (R.D. 1435/92) y/o de puesta en conformidad (R.D.1215/97). De este apartado se excluyen las herramientas eléctricas de mano. Las

presentes en un taller medio de escultura son: tronzadora, cizalla, curvadora, plegadora, guillotina, soldadora (eléctrica de arco voltaico, de gas propano, Tig, de puntos o de argón), sierras sin fin para madera y para metal, cepilladora para madera, taladro de banco, pulidoras de columna, amoladora, etc. Las herramientas eléctricas manuales de las que dispone un taller medio son por lo general: radiales para metal y piedra, abrillantadora de metal, recortadora de chapa, soldadora portátil de puntos, hornillo y soplete de gas, soldadora de estaño, taladros, sierras de calar, de ingletear y circular, lijadora, cepillo eléctrico, grapadora profesional, etc.

| | |
|---|---|
| Ficha: | fotografía identificativa |
| Nombre: | |
| Servicio: | sirve para... |
| Limitaciones: | no sirve para... |
| Principales elementos: | |
| Accesorios: | |
| Protocolo de uso: | con el máximo detalle y mostrando un ejemplo en vivo |
| Exposición a riesgos: | puede ocurrir... |
| Equipo de protección individual a usar: | hay que ponerse... |
| Vínculos con otras herramientas: | |

Figura 4. Ejemplo de Ficha de información para máquinas herramientas, sin marcado CE, aunque es muy didáctico colocar una pequeña cartela también en las nuevas, a modo de manual rápido de consulta.

La herramienta principal para el artista sigue siendo la mano, pero muy auxiliada por herramientas manuales y eléctricas portátiles. La relación sería muy prolija: desde martillos con diversos cotillos y pesos, hasta sierras, llaves, sufrideras, remachadoras, cinceles, gubias, etc. Cualquiera puede provocar cortes y quemaduras leves, aplastamientos, erosión en las manos, salpicaduras o atrapamientos de ropa. Algunas se usan en caliente como las espátulas para cera o los sopletes para el pavonado del metal. Debemos advertir que las herramientas eléctricas portátiles suelen representar la fuente de mayor número de incidentes, aunque no los más severos. Las radiales

generan ruidos y peligro de cortes, rotura del disco y proyección de material. Las soldadoras producen a tiempos prolongados cansancio ocular, radiaciones nocivas en la piel y quemaduras por chispas. Los taladros tienen peligro de rotura de brocas, usura de piel en contacto con partes móviles y proyección de material. Las desbarbadoras pueden despedir cerdas metálicas. Otros riesgos resultan menos evidentes y por tanto, más difíciles de prevenir. Por ejemplo, el azadón y la pala para remover el lecho de arena de una fundición de bronce pueden provocar traumas lumbares. Asimismo, las gomas de las herramientas neumáticas se comportan como auténticos látigos, si se sacan de los enchufes rápidos cuando aún contienen presión. Incluso enderezar un clavo mal fijado a un tornillo de banco puede hacerlo saltar. En definitiva, como un compañero llegó a comentar, quien más trabaja en un taller de escultura definitivamente es el ángel de la guarda.

También hemos de chequear los posibles incidentes que pueden derivarse del tamaño, forma, carácter de la superficie y peso de los materiales a manejar. Por ejemplo, la manipulación de láminas de metal, sus picos, cortes o punzonados en piel o en ojos. El peso de las pellas de barro y de la piedra resultan una fuente potencial de traumas músculo esqueléticos. Incluso en vaciado, el tamaño y peso de los negativos contrasta con su fragilidad y obliga a adoptar posturas poco ergonómicas. Igualmente, el tamaño de muchas piezas de escultura se sitúa por encima de los 25 k. y se tienden a moverlas sin pedir ayuda. Además, puede haber manipulación en caliente, en húmedo o en mojado.

Los metales no férricos como el cobre o latón no desprenden chispas en su mecanizado, por lo que tendemos a mostrarnos más confiados en su manipulación. Clavos, tornillería y alambres se muestran punzantes y posiblemente estén oxidados. Vidrios y cerámicas se muestran cortantes por los bordes y son frágiles. La química de los plásticos es variadísima y su manipulación en caliente desprende gases tóxicos. En ningún caso se debe mezclar acelerante y catalizador, por su violenta reacción. Estas sustancias, junto a los disolventes orgánicos, deben emplearse lejos de fuentes de calor y en zonas bien ventiladas. Es imprescindible seguir rigurosamente las advertencias de fábrica.

Todo cansancio (sea térmico, acústico o músculo esquelético) termina por distraer nuestra concentración y puede generar situaciones de riesgo. La escultura aúna peso y fragilidad, por lo que el traslado resulta lento y delicado. La distancia y altura de movimientos que han de efectuarse con las piezas escultóricas es también muy variado. ¿Hay que agacharse? ¿Se flexionan las piernas para hacerlo? ¿Hay que elevar la obra, las manos o una herramienta por encima del pecho? ¿Hay que separarlo del cuerpo? Si nos podemos caer, ¿lo hacemos al mismo nivel o a diferentes alturas? La escultura tiene el gran inconveniente del

peso. Con ello, quien ha de moverse no es ésta, sino el escultor. Por tanto, la incomodidad de las posturas ni resulta infrecuente, ni tampoco momentánea. Es posible que al principio se nos abran las muñecas por el peso y el esfuerzo continuo. Si las obras han de moverse con los brazos despegados del cuerpo o alzados, realizamos un mayor esfuerzo. Asimismo, operar en cuclillas es más inestable y forzado que con una rodilla en tierra.

Aunque la electricidad sea una energía técnicamente con estándares de seguridad muy altos, su constante uso conlleva una gran posibilidad de fallo. Los efectos para el organismo pueden ser directos (quemaduras, contracciones musculares, inhibición de centros nerviosos, etc.) o indirectos: caídas, cortes, choques, etc. Por ejemplo, las alargaderas pueden ser motivo de tropiezos y provocar otros daños, si además trabajamos con una herramienta entre las manos.

El almacenamiento del material y de las obras a medio concluir no parece un problema menor. Dado que un taller de prácticas se suele usar por diferentes grupos en distintos horarios, debemos gestionar racionalmente el espacio. Es imprescindible el orden y la limpieza y la gestión racional de los desechos evitará ulteriores problemas. Se generan virutas por el mecanizado, despieces por tronzado, desguaces por aprovechamiento de uno o varios elementos de un objeto, etc. Manipulando objetos, en la mayoría de las ocasiones los desechos son compuestos complejos y difíciles de determinar en peso y forma. Pueden aparecer junto a otras sustancias como pintura, plásticos o bien contener óxidos. El barro genera polvo muy fino, la madera y piedra produce lascas, aserrín, virutas y polvillo que tapiza los pulmones y puede ser irritante, o incluso nocivo si se trata de granito. El uso de papel genera desechos combustibles, la fragua genera hollín y cenizas de carbón; la fundición también produce gran cantidad de desechos y escorias de chamota o moloquita. En procesos de vaciado con poliéster las sustancias son tóxicas o irritantes (fibra de vidrio) y las cargas de sílice pueden provocar silicosis. El trabajo con morteros de yeso o similares provoca sólidos inertes. Además, en casi todos los procesos generamos desperdicios, como cubetas de plástico rotas, brochas secas, etc. Todo este panorama ha producido un perfil del escultor ruidoso y sucio, del que quizás no hagamos lo suficiente para desprendernos. Para contrarrestarlo, hemos de emplear un sistema racional de contenedores para residuos. Definitivamente, el orden y la limpieza tendrían que ser las señas de identidad de un taller de prácticas que emplease métodos seguros.



Figura 5. Los talleres de prácticas escultóricas en Bellas Artes y algunas de las máquinas y herramientas más usadas.

5.- Segundo paso: la Ficha de Identificación de Peligros y Estimación de riesgos.

Tras la elaboración de la Ficha de actividades (ver figura 3) salen a la luz los diversos riesgos que tenemos que controlar. Las situaciones de peligro pueden proceder tanto de circunstancias (materiales, ambientales o procesos productivos), como de actuaciones inseguras. A partir de la información recogida, confeccionaremos un listado (llamado en la jerga prevencionista *check list*), incluyendo además los puntos necesarios de comprobación periódica, en una tabla de identificación de peligros. Recordemos que, si bien es posible que las condiciones en los talleres sean en general aceptables, cuando identifiquemos algo como riesgo importante, *no debemos comenzar la actividad hasta su rectificación*.

| Listado de posibles riesgos detectados | Nivel de riesgo (en relación a Tabla 2) |
|--|---|
| | |

| | |
|---|-------------------|
| Riesgos de caída de personas/objetos al mismo/distinto nivel | Trivial |
| Atrapamientos/ Cortes por objetos o herramientas/ proyección partículas | Tolerable |
| Suelo no limpio/resbaladizo/ Presencia de cables u objetos en el suelo | Tolerable |
| Espacios inadecuados/ Zonas peligrosas no señalizadas | Importante |
| Zonas de paso con objetos acumulados/ Zonas de paso no delimitadas | Tolerable |
| Aberturas o huecos con riesgos de caídas de personas y objetos | Tolerable |
| Falta señalización de obligación de equipos de protección individual (EPI) | Moderado |
| Manutención no periódica de las herramientas | Tolerable |
| Separación insuficiente entre máquinas/ Número de usuarios excesivo | Moderado |
| Contactos térmicos/ eléctricos/ Vibraciones | Tolerable |
| Posibilidad de asociación electricidad/ humedad | Tolerable |
| Cableado con empalmes, sin anti-humedad o sin toma de tierra | Tolerable |
| Desecho inadecuado de residuos | Moderado |
| Inhalación/ingestión/Contacto de sustancias nocivas | Trivial |
| Iluminación pobre/ deslumbramientos | Trivial |
| Medios lucha antiincendios inadecuada/ Riesgo de incendio/ Lugares de evacuación taponados/ Riesgo de explosión | Importante |
| Fatiga física/ Fatiga visual/ auditiva/ stress térmico | Tolerable |
| Etc. | |

Figura 6. Ejemplo de Ficha de identificación de peligros y estimación de riesgos (Modificado del I.N.S.T.H. 1995:35)



Figura 7. Sierra de cinta para madera, debidamente señalizada. Resulta extremadamente peligrosa, de manera que queda restringido su uso sólo para personal cualificado.

6.- Tercer paso: el Plan de control periódico.

Vamos a mostrar un ejemplo de una hipotética intervención priorizada, a partir de la ficha anterior. La asignación de los recursos económicos ha de tenerse en cuenta, siendo tal vez interesante un plan sistemático de inversión en varias etapas.

| Intervención | Asignatura | Lugar | Prioridad | Coste aprox. | Medios humanos | Seguimiento Mantenimiento |
|-----------------------------------|------------|-------|------------------|--------------|---------------------|---------------------------|
| Plan de Prevención | Todas | Todos | 1 Prioritario | cuantificar | Gabinete Prevención | Sí |
| Fomento uso protección individual | todas | Todos | 2 Prioritario | | Auxiliares taller | Sí |

Figura 8. Ejemplo de Ficha de intervenciones correctoras.



Figura 9. Líneas de evacuación marcadas en el suelo, que sirven a su vez como ordenamiento del espacio del aula.

7.- Discusión

Hemos analizado los aspectos anteriores desde el ámbito de la Escultura obviando otras parcelas potencialmente peligrosas, como Restauración, Pintura, Grabado, Fotografía, etc. Cada área mantiene su correspondiente particularidad y sería una labor que desbordaría un artículo de divulgación académica el analizar todas ellas.

Somos conscientes que el panorama legislativo es mucho más amplio que el mostrado. Sin embargo, hemos evitado la literatura legal y lo hemos simplificado en aras de la claridad. Igualmente sabemos que la prevención se enfrenta a costes de tiempo y dinero y tales inversiones no siempre estamos dispuestos a asumirlas de buen grado. De hecho, la propia concienciación sobre el tema ya resulta árida. Este campo resulta poco gratificante en general, pues el éxito estriba precisamente en que no ocurra nada.

No queremos dar la impresión que una vez realizado el ejercicio que proponemos, la cuestión de la prevención en el taller quedarán definitivamente resuelta. El control de los riesgos ha de ser constante y eso requiere de gran generosidad por nuestra parte, sin esperar recompensa alguna.

8.- Conclusiones

a) Es necesario por ley fomentar una cultura de la prevención participativa. Estamos en departamentos universitarios y ofrecemos un servicio público, *inmersos* además en ese mismo público. El Preámbulo de la ley de Prevención de Riesgos Laborales aspira a mejorar progresivamente las condiciones en el trabajo. Su deseo de universalizar el problema preventivo es tal, que incorpora una novedad: la de aplicarse en el ámbito de las administraciones públicas. Ésta es la razón por la cual nos afecta directamente.

b) Tenemos que aunar la práctica artística con métodos de trabajo seguros, esto es, hermanar la prevención sin merma de la creatividad. Del panorama general, deducimos que tenemos mucho por recorrer. Es ineludible que asumamos la prevención como un capítulo más en nuestra docencia artística.

c) Lamentablemente, el accidente no avisa y debemos desterrar la desidia y sustituirla por hábitos correctos de trabajo. Educar a los alumnos significa que las medidas de prevención son eficaces cuando están dispuestos a perder el tiempo poniéndolas en marcha. Deseamos que el presente estudio sea un punto inicial en su implantación y constante armonización. Esperemos que así sea.

Leyes del cuerpo como aproximación al control social y a las normas de género, intimidad y sexualidad.

Estamos siendo testigos de la aparición incesante de cámaras de vigilancia y en consecuencia a la creación de un mobiliario urbano nuevo con el uso de estos medios. Un paisaje

actual en el que la cámara de vigilancia y el control sobre la sociedad es una herramienta en uso del diseño arquitectónico de nuestra contemporaneidad. Esta proliferación se hizo más evidente en las ciudades de Nueva York, Madrid y Londres tras los trágicos atentados terroristas del 11 de Septiembre a las Torres Gemelas, los atentados de La Estación de Atocha el 11-M, o el 7-J en Londres, como mecanismo fundamental en la lucha contra el crimen y el terrorismo. La situación de inseguridad en las ciudades hizo que se creara la idea de Panóptico como modelo social, de la que nos hace referencia Michael Foucault (2004: 199-203) así como una progresiva implantación de cámaras de videovigilancia en espacios urbanos tanto de índole pública como privada. Ciudades como Londres han planteado su estructura como espacio fortificado, los datos estadísticos lo demuestran, con un gasto de más de 280 millones de euros invertidos en la instalación de 10.000 cámaras de vigilancia en las calles de la capital Británica, todo ello contradictorio si pensamos que su uso primordial es para atajar la delincuencia, y es en esta ciudad donde según las estadísticas, el 80% de los crímenes aún está por resolverse (Davenport, 2007). Es evidente que este hecho estadístico demuestra que la implantación de dispositivos de control no es garantía de un descenso de delincuencia y de crímenes en las ciudades. En este caso está demostrado según las informaciones, que en 4 de cada 5 distritos con cámaras implantadas, la resolución de los crímenes es muy inferior a la medida. Este estudio es perteneciente al Partido Liberal

Demócrata de Reino Unido obtenidas en la Asamblea de Londres mediante la Ley de Libertad de Información.

Esta implantación supone la pérdida de la privacidad e intimidad sobre el ser humano, así como la creación de un nuevo modelo social establecido sobre todo en Occidente y que advierte nuevos cambios en el siglo XXI. En España el miedo colectivo a la inseguridad en las grandes ciudades unido a la implantación de la Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal 15/1999 de 13 de diciembre, hace que se cree una situación de caos y de más inseguridad. Así pues son cada vez más los espacios de control, seguridad y protección en las ciudades, las cámaras de vigilancia literalmente nos están invadiendo, ya no solo en los aeropuertos, bancos, carreteras, calles, grandes superficies sino también en pequeños comercios, casas particulares y esquinas del centro de las ciudades. Las ciudades por tanto se han convertido en un fortín donde cualquier persona puede ser sometida a una invasión de control, y por consiguiente una ruptura de su intimidad.

Como hemos comentado con anterioridad estos medios tecnológicos de CCTV (Circuito cerrado de televisión) están siendo utilizados tanto por empresas, como en la vida cotidiana por particulares o el Estado para uso de organización territorial afianzando de esta manera teorías tan influyentes como la desarrollada por Jeremy Bentham con la creación del *Panóptico* o las desarrolladas por Michael Foucault, o George Orwell con el afamado Gran Hermano 1984. El

control sobre el ser humano ha generado un debate que se remonta tiempo atrás, el hombre ha tenido desde siempre la necesidad de ser y sentirse vigilado, y es ahora en la era Postmoderna de dominación y poder, cuando se ha hecho más evidente el uso de esta tecnología de control social. En los comienzos del siglo XXI algunos artistas han investigado con obras sobre las nuevas relaciones y los nuevos espacios que aportan concretamente las tecnologías destinadas al control y a la vigilancia, iniciando así un discurso crítico sobre este tipo de dispositivos, nuevos medios tecnológicos como el uso de las cámaras de videovigilancia. Estas nuevas experiencias artísticas dan a conocer visiones de la sociedad contemporánea de control y vigilancia, reflexionando sobre el cuerpo del individuo y su intimidad interrumpida, y el nuevo hábitat videocontrolado. Desde luego estas tendencias artísticas sobre las tecnologías de control y vigilancia pretenden marcar un antes y un después en el panorama artístico más actual, por ello vemos importante dar a conocer aquellas obras que reflexionan sobre la relación de las nuevas tecnologías de control con la vida cotidiana del ser humano y todo lo que le rodea (Bueno, 2005: 40-51). En este sentido debemos destacar la actuación performática del Colectivo REVERSO con su propuesta



Intervención realizada por el Colectivo REVERSO
en Madrid el sábado 12 de julio de 2008 a las
23:00.

“ANTICUERPOS” como resistencia al control social en las ciudades con respecto a los sistemas de vigilancia y control implantados, así como a los binarismos normativos de género y sexualidad. En su primera acción realizada recorren las calles de Madrid, tomando espacios como la calle Valverde, Desengaño, Triángulo de Ballesta hasta llegar a la Plaza Callao, esta primera intervención fue realizada el día 12 de Julio de 2008 a las 23:00 horas, desplazamiento que duró aproximadamente 80 minutos. Es una actuación articulada alrededor de un personaje de cuerpo desnudo de caracteres asexuales, condicionado por la instalación de 8 cámaras de vigilancia enfocando zonas corpóreas, como lo son el sexo y los fragmentos amorfos que convierten su cuerpo en un realityshow. El cuerpo danza por el

espacio público con un proyector colocado en su pecho proyectando las imágenes en directo sobre edificaciones que representan una estructura de poder político, económico, social, etc., fachadas limpias e inmaculadas en apariencia, pero que guardan tras de sí un control intencionado sobre la sociedad democrática actual.

La primera intervención en Madrid este verano: hemos comenzado por el epicentro hiperreal comercial de la ciudad, en un sábado noche en la que además hacía un poco de frío para ser verano. Desde los sexshops de la Calle del Desengaño a las megatiendas de la calle paralela, la Gran Vía y los centros comerciales de Callo-Preciados, pasando por cines históricos que acaban de ser desmantelados y por sedes de constructoras. El primer desfile de anticuerpos en la ciudad ha hilado diferentes extremos de la especulación y la virtualización de los cuerpos y espacios en el neoliberalismo: desde los procesos especulativos que con quieren expulsar a las trabajadoras sexuales del Triángulo de Ballesta para hacer un barrio "bohemio" de lujo, a los escaparates de producción afectiva de los cuerpos y la realidad virtual inmersiva del centro comercial de la ciudad. Las reacciones de la gente han sido variadas, como se podrá ver en el video que pronto editaremos. Pronto continuaremos con las intervenciones en otros órganos del cuerpo de la ciudad (Del Val, 2008).

Sus proyecciones tienen una apariencia incomprensible y amorfa para la visión, ya que la imagen está condicionada por el ángulo de colocación del dispositivo y la cercanía de la proyección. Su danza es lenta y leve, movimientos

coreográficos hacen del cuerpo fragmentos casi abstractos. La voz del personaje es sometida en tiempo real a un proceso interactivo de procesamiento informático mostrándose así defragmentado al igual que el cuerpo. Esta nueva sinfonía se disuelve en el espacio público, a pesar de toda la ilegibilidad el resultado final de la obra resulta ser realmente poético. Este cyborg pangénero hipervigilado, Unidad Móvil de Producción de Cuerpo (UMPC), como ha sido bautizado por el Colectivo REVERSO, supone una propuesta artística-tecnológica con connotaciones políticas y activistas, denunciando las nuevas formas de totalitarismo político y control sobre las sociedades democráticas (Arakistain, 2006: 12-15). De esta manera denuncian el sometimiento de la sociedad a dispositivos de vigilancia y a la imposición de múltiples normas que aceptamos sin prejuicios, atentan contra las normas de género masculino y femenino que se nos presentan como universales y defienden una ley intergénero e intersexo. Con esta propuesta de intervención-performance el Colectivo REVERSO en la figura de Jaime del Val, artista tecnológico, actúa como detonador contra los binarismos y normas de género, ellos están convencidos de que todo ser humano es hermafrodita y que por tanto todos hemos sido sometidos a un proceso de asignación de género y sexo a través de procesos clínicos en función a la normativa heterosexual de reproducción, este experimento artístico-tecnológico cuestiona las normas creadas sobre el cuerpo y plantea la creación de un ser nuevo Post-Anatómico, asexual y amorfo, un Metacuerpo, capaz de destruir

y escapar de los dispositivos de control social.

Como conclusión general es importante destacar que la actuación performática Microdanzas aborda una serie de problemáticas sociales, culturales y políticas que afectan al cuerpo en la modernidad: como la denuncia a las sociedades de control, los binarismos y normas de género impuestas por los gobiernos; pero he querido destacar uno de los significados más importantes de la obra como es la denuncia a las sociedades de control en las que estamos viviendo, por el incesante aumento de cámaras de vigilancia que limitan la libertad individual. Una respuesta artística a las nuevas sociedades sometidas al control y al almacenamiento de información que están borrando conceptos primordiales del ser humano como son la seguridad y la libertad.

[1] (Foucault, 2004: 199-203).

[2] (DAVENPORT, 2007. Standard Tens of thousand of CCTV cameras, yet 80% of crime unsolved.)

[3] (Bueno, 2005: 40-51)

[4](DEL VAL, 2008: <http://www.reverso.org>)

[5](ARAKISTAIN, 2006: 12-15)

Una jirafa, poema visual de Luis Buñuel visto por 21 artistas aragoneses

«Une jirafe» fue el proyecto artístico que Luis Buñuel preparó en 1933 para una fiesta celebrada por los vizcondes de Noailles. Consistía en una jirafa de madera de tamaño natural

creada por Alberto Giacometti. Cada mancha de la jirafa podía abrirse por medio de una bisagra que cada invitado a la fiesta estaba encargado de abrir. En su interior, se hallaban una serie de juegos o instrucciones con los que entretenerse. Esta jirafa desapareció, por lo que lo único que ha quedado de ella son los escritos que dejó Buñuel y que fueron publicados en la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*.

Como bien comenta Miguel Ángel Ortiz (ideador del diccionario que ilustra la muestra, organizada y comisariada por Artix y parte esencial en un espectáculo teatral de la misma obra literaria representada por Producciones Che y Moche): el texto de Buñuel fue concebido a modo de un poético manual de instrucciones para la construcción de uno de aquellos objetos surrealistas que vulneraban cualquier tipo de atadura, permitiendo que el subconsciente se expandiese como debía. Los distintos planos de la realidad se hacían converger en una espacio-temporalidad absolutamente suprarreal, convirtiendo al tal objeto en un inmenso collage en el que todo estaba permitido. Con acierto se ha dicho que el texto, el poema, constituía, y lo sigue haciendo, un auténtico «lugar de encuentro».

Con la consigna que el propio texto realza, «todo puede ser realizable», todas las disciplinas artísticas se han unido –teatro, danza, fotografía, escultura, pintura, collage, ensamblaje, instalación, poesía visual–, en un evento multidisciplinar, donde paralelamente a la representación teatral está la exposición de las veintiuna manchas. Este eclecticismo y simbiosis artística plasma, por un lado un homenaje sincero a la figura de Luis Buñuel, y por otro la buena salud – ideas y calidad en la producción- de los artistas y gestores aragoneses en una época tildada de crisis. Los 21 artistas que han reinterpretado las manchas son Jorge Juan Perales, Nicolae Didita, Jessica Aliaga Lavrijsen, Alvaro Ortiz Alberro, Antonio Chipriana, Javier Joven, Miguel Ángel Gil, Esther de la Varga, Ricardo Calero, Paco Serón Torrecilla, Fernando Clemente, Olga Remón, Caterina Burgos, pierre d. la, Mariángeles Cuartero, Sergio Muro, Christian

Losada, Lina Vila, Rakel García, Helena Santolaya, Miguel Ángel Ortiz Albero –este último, creando una mancha nueva siendo el enlace entre la obra teatral y la exposición–.

La muestra exhibida en el espacio acogedor –aunque reducido– de la Biblioteca es excelente. No sólo por el tema en sí, sino por la magnífica factura de las piezas.

Siguiendo los parámetros surrealistas donde prima el azar, la distribución de las manchas se hizo en un sorteo, con la presencia de los artistas y la compañía de teatro, en un bar.

El formato que se eligió fue el de una caja de madera de 40x50x15 cm, siendo el contenedor igual para todos los artistas y dejar en su propia imaginación y creatividad el devenir de ese acto de transformación, de la palabra al objeto.

Cada artista ha interpretado con su percepción la mancha enumerada y realmente sorprende el resultado final, por unidad y en conjunto.

Cada pieza es un mundo onírico y surrealista, como le hubiese gustado al propio Luis Buñuel –y a todos los miembros del movimiento surrealista–.

Hay nombres relevantes del panorama artístico (no sólo en nuestro territorio) en la muestra, pero me reservo el nombrarlos exclusivamente porque, en este caso si no se mira el currículum, todas las piezas son de verdaderos maestros creativos. Y además, quiero incitar al lector y espectador a que las vislumbre con sus propios ojos, ya que le transportarán a lugares que no había soñado e imaginado hasta ahora.

Las cajas/manchas son sugerentes, todas están colgadas, excepto dos que se ubican en unas peanas (por el peso y mecanismos). En las cartelas identificativas de cada obra, se pone textualmente toda la mancha descrita por Buñuel y el autor actual.

Hay tal cantidad de elementos que se describen en cada micromundo, más los que han añadido los artistas de su «chistera», que convierte a la muestra no sólo en un tributo al escritor frustrado que el genio de Calanda llevaba en su

interior, sino al surrealismo y al propio arte. Un porrón con orina, goteros de sangre de jirafa, bolas de billar que caen al abrir una de las puertas, reminiscencias católicas y artísticas, multitud de ojos (que nos observan o están rasgados), hormigas, cartas (de juego y de correos), recortables de muñecas con un fondo de terciopelo rojo, cenizas, espermatozoides, plumas, velas, máscaras gritando, casas encarceladas, platos que son alas, almas en hogueras, sacos, Un sinfín de objetos y escenas muy evocadoras, más las lecturas e interpretaciones que cada espectador puede alcanzar con su mirada.

Artix sigue apostando por proyectos interesantes, aunque sea utilizando espacios alternativos, contando siempre con artistas aragoneses y ampliando horizontes, como al unificar esfuerzos, ideas y personas con la compañía de teatro Che y Moche.

Esta misma exposición va a ser itinerada a Toulouse, ya que está siendo apoyada por Zaragoza 2016 –recordar que Luis Buñuel es uno de los cinco apartados con los que se presenta la ciudad a la candidatura de Ciudad Europea de la cultura-, el Centro Buñuel Calanda, la DGA y el propio Ayuntamiento de Zaragoza que sigue manteniendo una colaboración institucional muy estrecha con la ciudad francesa.

Guiños de Japón en la Galería Calvo i Mayayo de Zaragoza

La galería Calvo i Mayayo de Zaragoza acogió desde el 15 al 30 de septiembre una interesante propuesta expositiva que reunía obra de veinte creadores de diferentes nacionalidades, mayoritariamente españoles y nipones, que proceden de diversos campos como la pintura, el grabado o la joyería. No obstante, todos ellos poseen un denominador común como es el hecho de que viven o han vivido en nuestro país y que sus trayectorias están relacionadas directa o indirectamente con Japón.

Este proyecto de carácter bianual, que cumple en esta ocasión su segunda edición y cuyo *alma mater* es la polifacética Fumiko Nakajima, cuenta entre sus principales objetivos tanto la difusión del arte contemporáneo español en Japón como la de su homólogo nipón en España. Nakajima conoció a la mayoría de los artistas que están representados en la muestra a lo largo de los catorce años que estuvo residiendo en Barcelona, lo cual le permitió, a su regreso a Japón, emprender esta aventura con el fin de tender puentes entre ambas culturas. A este respecto, dicha creadora manifestaba sus intenciones de la siguiente manera:

“Quería hacer algo para expresar mi agradecimiento a España, la gente y la tierra, mis amigos y la naturaleza (...). Cuando volví aquí (...) noté la carencia de la información del arte español en Japón. La gente conoce el flamenco y los toros pero está muy lejos del arte español contemporáneo, especialmente la joyería contemporánea. Quería dar una idea del arte español de hoy día y deseaba que se sintiera la diferencia de la sensación de las obras españolas y de las japonesas”.

De este modo, antes de arribar a tierras aragonesas, concretamente en julio de este mismo año, esta muestra se expuso en la Galería Malle de Tokio, donde despertó un gran interés y alcanzó un enorme éxito. En lo relativo a la exposición celebrada en Zaragoza, este evento sobresalía enormemente por su singular planteamiento y por la frescura que aportaba al panorama expositivo de nuestra ciudad a pesar de presentarse con un montaje menos elaborado que el llevado a cabo en la sala tokiota y con algunas importantes ausencias - en relación a lo que en Japón se pudo admirar-, sobre todo, en el ámbito de la cerámica y de la escultura.

Una de las propuestas más sobresalientes de la exposición era la relativa a la de joyería de autor, una manifestación de

gran interés por la que la galería Calvo i Mayayo apuesta con gran fuerza y acierto y que no ha sido tan valorada en los círculos artísticos como se debiera. A este respecto, destacaba, sobre todo, la sutileza y la elegancia de las creaciones de Erika Hartje, la originalidad y la levedad de las joyas de la citada Fumiko Nakajima o la sorprendente y colorida interpretación que la aragonesa María José Espinosa planteaba sobre la idea del apasionamiento —temática bajo la cual se reunieron en Japón todas estas obras.

Por otro lado, también debemos subrayar la magnífica muestra de obra gráfica que venía avalada por figuras como Silvia Pagliano a través de una serie de piezas de una sencilla pero dinámica abstracción o Esther Sunyer y su exquisito análisis de los bosques boreales. Asimismo, Naoko Nakamoto sorprendía con sus puntas secas enmarcables en el grabado de temática social y Mieko Sugita teñía la escena de color gracias a sus alegres litografías.

En lo que respecta a la pintura y el dibujo, lo cierto es que estas manifestaciones estaban representadas con obras de calidad desigual. No obstante, se encontraban sobresalientes excepciones como los delicados *frottages* de José Sanova y las piezas de Kumiko Fujimura, quien, trabajando en torno al tema del movimiento, ha logrado renovar el *sumi-e* o pintura a la tinta gracias a su gran refinamiento técnico y estético.

En definitiva, esta exposición en la que también han participado artistas como Pere Virgili, Kyoko Shiomi, Mieko Sugita, Ana Novella, Annabcn (Anna González y Maria Josep Forcadell), Joaquim Pijoan, Chikako Shiomi, Miguel Martínez Massa, Anna Puiggròs o Juan Riusech proporcionaba una oportunidad de primer orden para poder valorar las aportaciones de todos estos artistas y las diferencias y similitudes existentes entre unos y otros, así como también establecía un interesante diálogo entre la plástica española y la nipona.

Además, *Guiños de Japón* se trata de una iniciativa muy plausible y valiente por acercarnos una visión creativa, personal y diferente, como es la que han desarrollado los artistas japoneses que residen o han residido en nuestro país. Una óptica que, lamentablemente, a pesar de su interés y originalidad, no ha alcanzado todavía en las salas zaragozanas la representación que merece.

La gran vista de Zaragoza según Mariano del Castillo

Las vistas urbanas de Zaragoza se han convertido en el último siglo en un fenómeno que no puede explicarse sin retrotraernos al pasado más inmediato. Durante los siglos XVII, XVIII y muy especialmente el XIX, donde la llegada del romanticismo, y el nacimiento de las nuevas urbes permite que entre otros los artistas viajeros, ya fuesen literatos, pintores o escultores, no sólo abordasen la ciudad cómo un ente vivo, sino que se atrevieran a recuperar la ciudad histórica, buscando el exotismo de lo nuevo. Zaragoza durante este periodo referido era un foco importante pues a la lumbre de los hechos históricos ocurridos aquí, sobretodo durante el periodo de la Guerra de la Independencia, muchos pintores, dibujantes, grabadores e incluso algún que otro fotógrafo se convirtieron en testimonios, unas veces con panorámicas otras vistas en detalle, de un buen número de monumentos que sucumbieron a la llegada de la ciudad moderna, pues incontables son los dibujos y grabados sobre la Torre Nueva o las múltiples puertas que rodeaban a la ciudad, por poner un ejemplo. Buena prueba de ello son las diversas exposiciones que en los dos últimos años se han realizado sobre este tema. Recordaremos sólo algunos ejemplos cómo la exposición organizada por la Sala Cai Luzán en pleno apogeo de la Expo titulada "Retratos de ciudad", en donde cuatro artistas aragoneses, Ignacio Fortún, Eduardo Lozano Ignacio Mayayo y Juan Zurita, realizaban distintos paisajes urbanos de la ciudad. Algo más tarde, ya con la resaca de la Expo, nos llegarán dos exposiciones interesantes y complementarias, la primera titulada "Zaragoza vista por los artistas 1808-2008" coordinada por el profesor de Historia del Arte de la Universidad Jesús Pedro Lorente y que cómo su propio nombre indica realizaba un repaso más que interesante a todo cuanto en esta ciudad se había echo en los últimos cien años. La otra complementaria, titulada "Genius loci, visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008" en donde a través de los

aspectos urbanos más amplios tanto en arquitectura cómo en urbanismo se realizaba un “lavado de cara” a los últimos cien años de la ciudad.



Vista de Roma Guiseppe Vasi

¿Pero y el grabado?, es un tema a parte, el arte del grabador artesano, adquiere un propósito poético en donde arte y literatura se dan la mano en una simbiosis en donde las imágenes parece que fueran letras anteriormente, dando paso a una amalgama unas veces de colores, otras de un profundo sentimiento mostrado a través del intenso y penetrante negro. La mano del artista, del grabador-artista, es una oleada de sentimientos que inducen al espectador a diversos sentimientos que conducen a la esencia del ser humano. Todo ello lo vemos en la obra de Mariano del Castillo, quién con sus más de veinte años de trabajo, retratando y perfilando la ciudad a través de su meticuloso punzón y sus planchas a recompuesto la Zaragoza del siglo XXI cómo si fuera un grabador viajero de mediados del siglo XIX, con sus calles, sus plazas, sus monumentos, y lo ha juntado todo en un gran proyecto titulado “Gran Vista de Zaragoza”. El proyecto fue presentado el pasado 3 de septiembre en la galería Aragonesa del Arte, la idea surge como referencia la obra de Giuseppe Vasi sobre la ciudad de Roma, realizada en el siglo XVIII. Mariano Castillo, experto en los mismos procedimientos de Goya: aguafuerte y aguatinta, y admirador de grandes artistas grabadores de la historia como Durero o Rembrandt, realizará la obra cuya planta de la ciudad está orientada de este a oeste, en ella el río Ebro hace de eje mostrando a la izquierda a la ciudad antigua y a la derecha la más joven y moderna, con el Actur y parte de la Expo. Este “trabajo de chinos” estará formado por diez hojas estampadas a sangre con una medida individual de 50 x 50 cm, que al juntar formarán la panorámica. El artista tiene previsto realizar una primera tirada de cien ejemplares. Ya no existe aquella Zaragoza que retratasen

aquellos artistas del XIX. La evolución que ha tomado de expo en expo ha permitido que existan otros espacios, otros lugares que quedan aún por recorrer y reconocer y que artistas como Mariano del Castillo y otros que están por llegar nos mostrarán.

Mil años de veneración a San Atilano en Tarazona

Pasear por las calles de Tarazona, la antigua turiaso romana, es siempre un placer para los sentidos, contemplar su catedral del siglo XII, el Palacio Episcopal, la fachada de su precioso ayuntamiento renacentista, o la insigne pero curiosa plaza de toros vieja. No es momento aquí de enumerar la belleza monumental y artística de esta ciudad, pues para eso se ocupa la Fundación Tarazona Monumental, quién entre otras funciones posee la de concienciación, difusión y promoción entre los ciudadanos, cómo garantía más segura para defender el patrimonio. Precisamente esta fundación ha preparado una esplendida exposición dedicada al patrón de la ciudad San Atilano, en la conmemoración del milenario de su fallecimiento. San Atilano es una figura relevante en la Iglesia española. Su vida, y su obra transcurren no sólo entre dos siglos IX y X, sino entre dos zonas geográficas tan distantes cómo Tarazona y las tierras de León y Zamora, así cómo dos actividades religiosas y pastorales, primero de monje y más tarde de obispo. Los primeros datos reales sobre San Atilano aparecen en un código en la Catedral de León denominado "Biblia mozárabe" en el año 920. En él se afirma que San Atilano nació en Turiaso en torno a 939, siendo hijo de padres nobles. Educado en la virtud, y después de concluir sus estudios, recibió el hábito benedictino en un monasterio cercano a su ciudad y posteriormente fue ordenado sacerdote. En el 990 fue elegido junto a San Froilan en las sedes de León y Zamora para ocuparlas, siendo consagrados ambos el día de Pentecostés. En el 995, comenzó a ser Obispo de Zamora, sucediendo al obispo Salomón. Tras diez años de pontificado,

arrojó su anillo pastoral al Duero y salió en peregrinación, vestido pobremente, hacia Roma o Jerusalén. Después de recibir una revelación celeste, para que retornase a su sede, llegó al hospital de San Vicente de Cornu y allí encontró su anillo a abrir el vientre de un pez, entonces comenzaron a sonar las campanas de la ciudad y apareció revestido de pontifical. Continuó siendo obispo otros siete años, muriendo el 5 de octubre de 1009, a los setenta años de edad y diecinueve de pontificado.



Vista de la exposición. San Atilano. Pedro Fondevila

Tarea más que difícil habrá sido para los comisarios Rebeca Carretero y Jesús Criado Mainar seleccionar y organizar las más de treinta piezas histórico-artísticas que pueden contemplarse en el Espacio Cultural “San Atilano”, antigua iglesia de San Atilano, levantada en el siglo XVIII, y desmantelada en 1980, construida por el consistorio turiasonense sobre el solar donde según la tradición se situaba la casa natal del santo. De entre las piezas expuestas, destacan un lienzo realizado por el aragonés Vicente Berdusán en 1690, propiedad del Museo del Prado y depositado en el Museo Ampurdán de Figuerás (Gerona). En lo referente a esculturas, destacaremos la que realizó José Ramírez de Arellano hacia 1740 en madera policromada. En lo que respecta la a platería, destacaremos el busto relicario de San Atilano, realizado por el platero zaragozano Claudio Yenequi entre 1620-1621. Curiosas sin embargo son las

reliquias procedentes de Zamora, cómo el báculo, el peine, un fémur, y el relicario que alberga el anillo que San Atilano tiró al Duero y que recuperaría más tarde cómo nos cuenta la leyenda. Libros, documentos y grabados, completan la muestra.



Busto San Atilano

La Fundación Tarazona Monumental, ha editado un estupendo catálogo, en donde no sólo aparecen las fichas de las piezas que aparecen en la muestra, sino que acompañan una serie de estudios, a destacar el que realiza José Ignacio Gómez Zorraquino, sobre la vida del santo a través de las crónicas de la época, José Ángel Rivera, con una aproximación a la vida del santo desde la tradición zamorana, con todos los problemas históricos y cronológicos que esta acarrea. A María Teresa Aniaga y Rebeca Cerretero les corresponde la crónica de los hechos según la publicación del texto de fray Atanasino de Lobera en 1598, por último un estudio pormenorizado sobre la historia de la construcción de la ermita de San Atilano,

durante el siglo XVIII, y que hoy es sede de la muestra que comentamos, realizada por Rebeca Carretero. Pero la fundación no se ha quedado ahí, al margen de dicho catálogo y folletos, se han editado unas unidades didácticas para edades comprendidas entre los 5 y los 15 años, para que así todos los alumnos que visiten la muestra puedan comprender la importancia de este santo.

Una espléndida muestra histórico-artística, en donde arte, cultura y leyenda se dan la mano para recordar la figura de tan insigne santo para Tarazona así cómo para la iglesia Católica.

PARA SABER MÁS:

Milenio San Atilano y Tarazona 1009- 2009

13/ julio-12 octubre 2009

Espacio Cultural "San Atilano". Tarazona

Martes a viernes de 17:00 a 20:30h

5 y 12 de octubre de 11:00 a 14:00 y de 17:00 a 20:30

Lunes cerrado. Entrada gratuita

Alabastro ayer y hoy.

Aragón dispone de los principales yacimientos de alabastro en Europa y de los de mayor calidad mineralógica, su extracción se localiza, principalmente, en Teruel y Zaragoza: en las Comarcas del Bajo Martín y de la Ribera Baja del Ebro, pero, su transformación generalmente, se realiza fuera de nuestras fronteras (Navarra, La Rioja, Valencia o Italia).

El alabastro es una roca sedimentaria (sulfato de calcio) de estructura cristalina, textura compacta y grano fino; generalmente es blanca, veteadas, translúcida y compacta, pero frágil. En la actualidad su utilización esta

muy extendida en el ámbito arquitectónico y en el de las artes aplicas (lámparas, trofeos, placas, etc). Aunque ha ocupado un papel muy destacado en las manifestaciones artísticas desde la prehistoria. En las culturas *neolíticas* se empleo para construir pequeñas piezas mobiliarias. En el *Antiguo Egipto* y en *Oriente Medio*, se aprovecharon sus efectos traslucidos, sobre todo en jarrones y vasos funerarios: los *alabastrotres* (vasos de ungüentos) y los vasos *canopos* (contenedores de vísceras). Los *sumerios* lo utilizaron para crear pequeñas figuras de orantes y grandes vasos con relieves en franjas como el “*Vaso de Uruk*”. Los *asirios* dejaron bellas muestras de su maestría en algunas paredes de sus palacios cubriéndolas con placas de alabastro con relieves donde se reconocen acontecimientos en distintas franjas, destacan en las representaciones de animales, como ocurre en las “escenas de caza de leones” del reinado de *Asurnasirpal II* (883-859 a. C.)...

En la edad moderna, en la península ibérica, en los siglos XV y XVI, debido en gran medida a la carencia de mármol, se empleo profusamente el alabastro para monumentos funerarios y para retablos. En Aragón, durante estos siglos tenemos varios ejemplos: Damian Forment la empleó para construir el *Retablo mayor de la Asunción de Nuestra Señora de la Basílica del Pilar*, la obra mas admirable e importante de la escultura protorenacentista española; también se utilizó este material para la *Portada de la iglesia de Santa Engracia* (antiguo monasterio jerónimo) una de las portadas mejor resueltas del estilo renacentista español; y en varios patios de casas renacentistas como el *patio de la Infanta* del palacio de Zaporta, y el *patio del palacio de Sástago*.

Durante el pasado siglo XX, han trabajado con el alabastro artistas abstractos de la talla de Jorge Oteiza (1908) y Eduardo Chillida (1924-2002) que decía: “que este material le proporcionaba una posibilidad de encuentro con la luz y la arquitectura”. Y en Aragón, entre otros, el escultor realista Francisco Rallo Lahoz (1924-2007).

Para promocionar este material y potenciar su utilización en el mundo del arte contemporáneo se ha celebrado este año en la localidad de Albalate del Arzobispo

(Teruel) la **VII edición del Simposio de Alabastro**. Que surgió en el año 2003 organizado por Formaragón, promovido por ADIBAMA, Comarca Bajo Martín y Sierra de Arcos y Gobierno de Aragón, con la colaboración del Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo y la Universidad de Zaragoza. El director técnico es José Fermín Marcen. La ubicación para su realización es en la localidad de Albalate del Arzobispo, en el centro para el desarrollo integral del alabastro, lugar próximo al centro geográfico de su localización y extracción.

Se puede decir que el simposio de alabastro esta perfectamente consolidado. Durante estas siete ediciones han sido seleccionados para participar en él ochenta y seis artistas de diferentes nacionalidades (franceses, italianos, japoneses, turcos argentinos, colombianos, ingleses, alemanes y españoles). De los cuales un 54% son Licenciados en Bellas Artes, un 21% escultores profesionales, un 14% estudiantes de Bellas Artes y un 11% autodidactas. A los participantes, durante los once días del mes de septiembre que dura el encuentro, se les acerca a conocer el material *in situ*, sus características mineralógicas, sus cualidades estéticas, sus prestaciones técnicas y la importancia de su legado artístico. Se combina la teoría con la práctica.

Con las obras resultantes en la ceremonia de clausura, un jurado especializado compuesto por profesionales del mundo del arte selecciona y da a conocer los galardones. En esta edición se han seleccionado a 10 creadores de los 41 que se presentaron al concurso y han sido galardonados: al artista oscense Miguel Angel Almegre Santa Maria con el primer premio por su obra "*Árbol del bien y del mal*"; el turolense Joaquín Macipe Costa, obtuvo el segundo premio, con la obra "*Oryctes nasicornis*"; y hubo dos accésit que recayeron en la japonesa Mika Murakami, con "*Viaje oculto*" y en el madrileño Máximo Magro Martínez, con "*Yo no pongo la obra en ese pedestal*".

Las obras premiadas durante estos siete años han pasado a formar parte de la colección de ADIBAMA, para posteriormente realizar con ellas diversas exposiciones itinerantes. Una vez entregados los premios se inauguró la exposición de las 10 obras realizadas en este simposio en el

Castillo Arzobispal de Albalate del Arzobispo.



Primer premio



Segundo premio



Tercer premio

Ricardo Ramón, un aragonés en Buenos Aires

RICARDO RAMON JARNE

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza completó su formación para el arte mediante cursos de postgrado en museología, nuevas tendencias artísticas, videoarte, arte electrónico...

Realizó prácticas profesionales para el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, en el Museo de Huesca. Fue contratado por el Ministerio de Cultura para la catalogación de la obra pictórica, escultórica y bibliográfica de las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Huesca. Fruto de ese contrato descubrió 12 cuadros inéditos del siglo XVIII de gran formato, entre los que se encontraba una obra importante de Francisco de Goya, El retrato de Antonio Beyan. Este hallazgo marcó su trayectoria profesional llevando su trabajo a la

especialización en el universal pintor aragonés.

Director y propietario de la Galería de Arte Contemporáneo Ligeti, creada con un concepto novedoso de integración de las artes, con una actividad dirigida a la educación del público en el conocimiento del arte actual, produjo exposiciones individuales de Antonio Saura, Salvador Victoria, Lamazares, Menchu Lamas, Broto, Navarro Baldeweg... Durante los años de presencia en la ciudad de Huesca de la sala Ligeti se realizaron en su ámbito presentaciones de libros, lectura de poemas, conferencias, etc.

Como especialista en la rehabilitación del patrimonio artístico trabajó como Técnico de gestión de los Programas de Rehabilitación de Edificios de Interés Histórico – Artístico en el Servicio de Arquitectura de la Junta de Andalucía. Entre los trabajos realizados se pueden contabilizar más de doscientos informes técnicos sobre edificios en toda Andalucía; crítica de proyectos arquitectónicos y promoción de programas específicos, colaboración en la realización de libros especializados y exposiciones de arquitectura.

Como museólogo ha trabajado para el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, dentro de la red de museos del Gobierno Aragonés, en el proyecto del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo y también colaboró en la creación del Museo Pablo Serrano.

Ricardo Ramón tiene en su haber el Premio de investigación Fundación Pilar y Joan Miró 1995, la Beca Sothebys, que le permitió la catalogación y estudio de la obra de la Fundación Miró de Palma de Mallorca y el comisariado de la exposición para la misma sede, *Artistes espanyols als anys 70 a la col·lecció de la Fundació Pilar y Joan Miró a Mallorca*, que posteriormente itineró por diversas ciudades españolas.

Como Gestor Cultural ha sido Técnico de Gestión Cultural de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural del Ayuntamiento de Zaragoza. Entre las actividades llevadas a cabo conviene destacar: las de gestión, organización y coordinación de su programación cultural, que incluye exposiciones, congresos, ciclos de conferencias, premios internacionales, intercambios, convenios culturales internacionales etc.

Director del Centro Cultural de España en República Dominicana ha comisariado y coordinado casi cien exposiciones de arte contemporáneo dominicano, español e iberoamericano, ha intervenido en conferencias, mesas redondas, presentaciones de libros, ciclos de cine, dirigiendo una programación cultural de alta calidad y abierta a todas las tendencias y corrientes de opinión dominicanas.

Crítico de arte, fundador de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte, y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Ha coordinado, conceptualizado y curado numerosas exposiciones, tanto a nivel nacional como internacional, en países como Brasil, México, Italia, Francia, Portugal, Marruecos, entre ellas la Exposición Antológica de Goya en Venecia. Palacio Ca'Pesaro. Venecia; Exposición " El Settecento Veneciano". La Lonja. Zaragoza, España, Museo de Arte Moderno, México, D.F; Exposición Antológica de Darío Suro, con Laura Gil, Bienal del Caribe, Santo Domingo; Exposición Los Grabados de Goya, Bienal de Sao Paulo... Autor de abundantes artículos en revistas especializadas y libros sobre arte, entre los que destaca la dirección de la Colección de Monografías de Arte del Centro Cultural de España, Santo Domingo, República Dominicana, colección iniciada con Metamorfosis y Transmigraciones, Suro (1917-1997) Jaime Colson, la vanguardia transhumante y Fernando Peña Defilló y la naturaleza mística.

Ha redactado textos y presentaciones de catálogos de numerosos artistas nacionales e internacionales, entre ellos: Goya, Miró, Barceló, Antonio Saura, Victor Mira, Tina Modotti Fernando Varela, Pascal Meccariello, Enrique Torrijos, Lucia Landaluce, Belkis Ramírez, entre otros. También ha desarrollado una importante labor como coeditor de numerosas publicaciones culturales y científicas. Ha sido editor de la revista de vanguardia FACTO.

Entre sus conferencias cabría destacar: Saura y el Grabado en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella. Conferencia - presentación de la exposición Los Caprichos de Francisco de Goya, sobre Los Caprichos y su relación con la situación socio-económica del momento en el salón de actos de Caja Madrid en Ceuta; Los Caprichos de Goya en el Museo Alejandro Otero de Caracas en Venezuela; La Cooperación Española en la República Dominicana en la Escuela Diplomática; de Santo Domingo, D.N....

Ha sido jurado de numerosos concursos internacionales de literatura y artes plásticas. Ha dirigido cursos sobre Museología en la Universidade Lusitana de Lisboa y programado las ediciones de la Universidad de verano del CCE. Ha dirigido durante 6 años (2003 -2009) el Centro Cultural de España en Lima , Perú, convirtiéndolo en un punto de referencia de la cooperación cultural española en el exterior.

Es actualmente el Director del Festival Internacional de Música Contemporánea de Lima, uno de los mejores festivales americanos

dedicado a difundir la música de nuestro tiempo, tanto española como iberoamericana y dirige el Centro Cultural de España en Buenos Aires, donde realiza una importante labor en la difusión de la cultura española y argentina, fomentando el diálogo iberoamericano.

aacadigital. Que diferencias existen entre esos tres ámbitos de trabajo en los que se ha desarrollado su actividad en los últimos años.

R.R. Abismales. No tiene nada que ver el ambiente caribeño de República Dominicana, con el andino de la ciudad de Lima. Sí existiría algún paralelismo con la selva. Respecto a Buenos Aires, quizás quedan diluidas por el hecho de que existen algo más de tres millones y medio de bolivianos, paraguayos y peruanos que viven en la ciudad.

aacadigital. En qué ha consistido su trabajo en los últimos años

R.R. Mi trabajo se ha desarrollado dentro de la red de Centros Culturales de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo que depende del Ministerio de Asuntos Exteriores. Fundamentalmente promovemos cooperación y relaciones culturales entre España y el país de destino. Pero pretendemos fomentar, de igual modo, el diálogo entre los países iberoamericanos. No entendemos que en ellos se conozca qué se hace en Nueva York y no se sepa prácticamente nada de lo que en cultura se trabaja en el país vecino. De alguna manera estamos haciendo Iberoamérica cultural.

La cooperación española se centra en temas de género, de gobernabilidad, inclusión, industrias culturales... Tenemos muy claro que la cultura es desarrollo y por ello trabajamos en el fomento de las industrias culturales, las microempresas, etc.

aacadigital. Qué tipo de acciones concretas se desarrollan a lo largo de una temporada.

R.R. Las propias de un centro cultural, ciclos de cine, conferencias, exposiciones, ciclos de música, etc., más los trabajos de cooperación que consisten en proyectos que desarrollamos en barrios y en el interior, que tienen de igual modo su reflejo en la sede, lo que crea unos interesantes fenómenos de ida y vuelta.

El concepto de cooperación nos lleva más allá de las acciones puntuales de fomento de la cultura española. Por ello preferimos el taller a la conferencia, preferimos el desarrollo de un proyecto a una exposición que se cuelga y se descuelga. Procuramos que el recorrido sea mayor a medio y largo plazo y una mayor vinculación cultural entre los países.

aacadigital. Cual es su rutina de trabajo en los diferentes espacios

en los que ha trabajado

R.R. Cada país reclama actividades diferentes (aparte el aburrimiento que conlleva la repetición de acciones aunque las sepas positivas). Cuando llego a un nuevo centro, analizo lo que se ha hecho en mi puesto los cinco años anteriores y analizo lo que hacen los centros de mi competencia, los británicos, los franceses, los alemanes, las universidades... y procuro llenar los huecos que los demás no llenan, para conseguir un nivel de excelencia en la cooperación. Pretendo que seamos más vanguardistas, más radicales, más conectados, por ejemplo con los indígenas, a los que por lo general el resto de activistas culturales suelen no tener demasiado en cuenta.

aacadigital. Cuánto tiempo ha estado en cada país

R.R. Tanto en Dominicana como en Perú he estado seis años. Ahora llevo cinco meses en Buenos Aires que constituye el gran proyecto para mí.

aacadigital. Cuál es el contenido de ese proyecto.

R.R. Hay que tener en cuenta que en Buenos Aires tenemos un centro emblemático que durante la dictadura e incluso posteriormente supuso un soplo de aire fresco en la ciudad. Es un centro muy considerado en el mundo intelectual, y en la dirección me han precedido personas de la talla de Carlos Alberdi o de Tono, creador de La luna de Madrid. Sin embargo no nos podemos quedar en el recuerdo de lo importante que fue. El gobierno de la ciudad nos ha cedido dos palacios del XIX con un jardín central en los que vamos a instalar el nuevo centro cultural que esperamos inaugurar en una primera fase en el 2010, contando con la presencia de los reyes de España con motivo de la cumbre Iberoamericana

El planteamiento consiste en crear acciones culturales y artísticas que van a ir acompañando todo el proceso de remodelación de los edificios. Pondremos en marcha un concurso de guiones para cortos relacionados con el espacio, con los que esperamos producir una película, cuya banda sonora incluirá todos los grupos de música que van a ir actuando durante estos meses, y un libro que documentará todo el proceso. Un blog recogerá los trabajos de opinión de una serie de invitados españoles e iberoamericanos que versarán tanto sobre el espacio, cuanto el proceso y el total de las acciones que se van a ejecutar a su alrededor.

aacadigital. Y de su trabajo como crítico de arte...

R.R. Lógicamente mi trabajo en esa línea no tiene nada que ver con las acciones que emprendo en los centros que dirijo. Pero sigo colaborando en proyecto ajenos, con textos, jurado de concursos. Durante estos

años he iniciado una colección de artistas caribeños en Dominicana, que ya cuenta con tres tomos, fundamento de mi tesis doctoral, y que quiero completar con otra serie de artistas iberoamericanos que han tenido mucha influencia en sus países pero que no son lo conocidos que deberían ser a nivel internacional. Se trata de un proyecto a largo plazo.

aacadigital. Ricardo Ramón, oscense trotamundos, miembro de AACAA desde su fundación, ha sido, es y será un tremendo agitador cultural.

La ilustración infantil en Aragón

Dentro de los múltiples géneros de la ilustración el de la ilustración infantil es de los más creativos. Pero, de cualquier forma, también en este ámbito el ilustrador se encuentra con que su libertad se restringe ante una serie de condicionantes, la mayoría en relación con el aspecto comercial del libro (número y tamaño de ilustraciones, línea editorial,...) lo que podría llevarnos a pensar que las ilustraciones de un cuento no deben ser consideradas arte. Afortunadamente, si seguidamente reflexionamos sobre el limitado margen de creación que a lo largo de la historia han tenido muchos artistas sometidos a los requisitos impuestos por donantes, mecenas, marchantes y galeristas, amén de las restricciones derivadas de poderes políticos y/o religiosos y nos detenemos a disfrutar de las maravillosas imágenes que pueblan algunos libros para niños llegaremos a la misma conclusión que Sergio Lairla cuando afirma que en la literatura infantil y juvenil el fin último es el arte. (Lairla, 2006: 38)

O incluso llegar más lejos:

Un libro ilustrado por un artista relevante, bien editado y mejor impreso, puede funcionar, entonces, como una sala de arte. Y si un libro actúa como una pequeña galería, entonces, una buena biblioteca de libros ilustrados funciona como un museo. (Andricaín, 2005: 43)

De hecho desde hace unos años algunos ilustradores infantiles ponen a la venta sus originales en galerías de arte y se llevan a cabo exposiciones con la ilustración infantil como protagonista. Concretamente en Aragón el Gobierno de

la Comunidad organizó en 2004 la exposición “Me lo dices o me lo pintas” y la Universidad de Zaragoza ese mismo año otra titulada “Mira que te cuento”

Por otro lado, estudiosos e ilustradores se quejan de la falta de atención por parte de la crítica. De la casi inexistencia de análisis por parte de los profesionales de la crítica. En España son muy pocas las líneas que la prensa dedica al libro infantil, un género que, a pesar de las elevadas cifras que mueve, es tenido por los medios de comunicación como menor. Una excepción es el diario El Mundo, que en su suplemento semanal cultural tiene una pequeña sección de literatura infantil y juvenil, más enfocada a aspectos literarios que artísticos de cualquier forma.

En Aragón concretamente la sección de Artes y Letras del Heraldo en determinadas ocasiones se ha ocupado de la ilustración infantil gracias al interés en este terreno del director de dicha sección Antón Castro.

En general se puede decir que únicamente en Navidades, y con un fin claramente comercial, se presta atención a la literatura y la ilustración infantil desde los medios de comunicación. Pero, además, en estas ocasiones se suele escribir sobre aquellos títulos que por la fuerza de su sello editorial pueden ser líderes en venta.

Sin duda experimentamos un boom de la literatura infantil ilustrada y, sin embargo, sigue existiendo una laguna importante en la crítica seria de la ilustración infantil desde un punto de vista artístico.

Quizás, entre otros muchos factores, la falta de crítica en ilustración infantil se deba a la variedad de aspectos que confluyen en la misma. No sólo los relacionados con las características técnicas o formales de la imagen sino también aquellos que tienen que ver con lo literario, con la narratividad y la comunicación o con la pedagogía y el mundo de los valores educativos y el aprendizaje. Son varios los ámbitos desde los que se pueden abordar los cuentos infantiles y lo más habitual es hablar de ellos desde el literario o desde el educativo. Aparece así ese vacío de una visión de las ilustraciones desde la perspectiva de la crítica de arte.

Ocurre lo mismo en el campo de la investigación. La mayoría de los estudios dedicados al libro infantil procedentes del mundo universitario se centran en la pedagogía desde las Facultades de Educación, como los trabajos de Nuria Obiols en Barcelona, o en la literatura desde las Facultades de Humanidades, como las investigaciones de Rosa Tabernero en Huesca o de Silva-Díaz en Barcelona. Sin

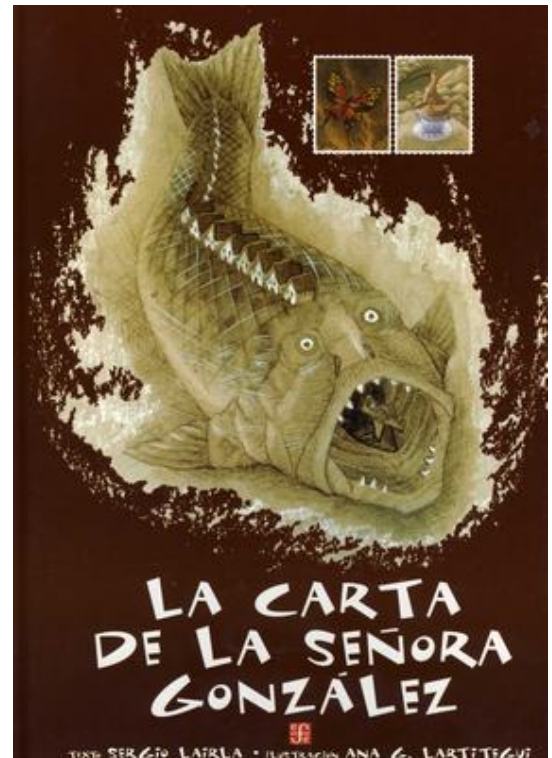
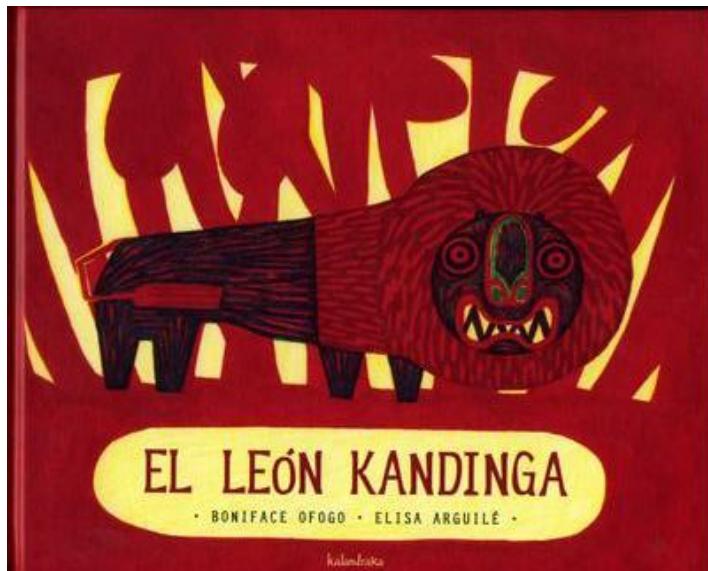
embargo los departamentos de Arte parecen, por ahora, menos proclives a ocuparse de la ilustración infantil.

En este sentido es muy importante el impulso que Rosa Tabernero, José D. Dueñas y José Luis Jiménez desde el Campus de Huesca están dando a la literatura infantil ilustrada con iniciativas como la de las Jornadas *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* celebradas en 2004 en las que los ponentes eran estudiosos, maestros, autores y también ilustradores.

Las principales contribuciones a la crítica de ilustración infantil vienen desde revistas especializadas en literatura infantil como *Babar*, *Lazarillo*, *Peonza* y *CLIJ*. En dichas revistas se contemplan frecuentemente entrevistas a ilustradores y cada vez más a menudo reflexiones sobre la ilustración infantil. Son un buen foro para editores, libreros, autores, ilustradores y especialistas en la materia.

En este sentido es muy importante también la labor que vienen realizando tanto en difusión de literatura infantil como en el apoyo a la investigación instituciones como: el Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil de la Fundación Germán Sánchez Rupérez, la Organización Española para Literatura Infantil (OEPLI), y el Instituto Cervantes.

Por otro lado es también fundamental para impulsar el libro infantil ilustrado en España la existencia de una serie de premios que otorgan las grandes editoriales, solas o en colaboración con instituciones públicas, como: el Certamen Internacional de Álbum Ilustrado Ciudad de Alicante, el Premio Internacional de Ilustración Fundación Santa María o el Premio Apel-Les Mestres. Pero, sobre todo, el Premio Nacional de Ilustración y el Premio Lazarillo de la Organización Española Para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI).



Cuestiones previas: la ilustración infantil y el álbum.

... el choque poético que se establece entre una imagen y la palabra, es lo que llamaremos ilustración (Amargo, 2005: 37).

Cuando hablamos de ilustración resulta evidente que nos referimos a una imagen, pero lo que a menudo olvidamos es que para que una imagen sea ilustración ha de hacer referencia a un texto. Sin palabras no hay ilustración. La ilustración surge para traducir a imágenes por medio del dibujo o la pintura la necesidad de comunicar un mensaje. En este sentido la ilustración puede tener muy diversas funciones; explicar historias, facilitar la comprensión de un texto, simbolizar contenidos, provocar reflexión, crear opinión, impactar al espectador,...

Dos son los campos profesionales tradicionalmente de la ilustración: la ilustración publicitaria, incluyendo lo relacionado con el packaging, y la ilustración editorial. Aunque en los últimos años a estos se han añadido la imagen de animación y la realizada para creaciones digitales. Es obvio que en la ilustración publicitaria y en el diseño digital la libertad artística o creativa se ve muy condicionada por los objetivos comerciales del cliente. Será en el mundo editorial y en la animación donde el ilustrador puede trabajar desde una mayor libertad creativa.

Lo cierto es que muchos profesionales de la ilustración trabajan en varios campos simultáneamente para poder satisfacer sus necesidades económicas por un lado y sus necesidades artísticas por otro.

A su vez, dentro del ámbito editorial nos encontramos con diferentes géneros: el cómic, la viñeta y la tira periodística, la revista, la ilustración informativa, los libros de texto o manuales científicos con ilustración técnica, los libros de entretenimiento para adultos y para niños. Mi estudio se centra únicamente en el campo de la ilustración infantil, en el que el ilustrador puede desplegar sus recursos creativos con gran imaginación. Más concretamente, mi objeto de estudio no es el libro infantil ilustrado en general, sino un tipo de libro ilustrado en particular: el álbum ilustrado. Un cuento para niños con ilustraciones es un cuento ilustrado, pero para que, además, sea considerado álbum debe tener unas características específicas. La principal es la importancia de la imagen frente al texto y su mayor presencia física.

Un álbum ilustrado es una obra en la cual la ilustración es lo principal, lo predominante, pudiendo estar el texto ausente o con una presencia por debajo del 50% del espacio. (Escarpit, 2006: 8).

Tanto es así que en el ámbito anglosajón, donde el álbum ilustrado nace y donde alcanza mayor desarrollo hoy día, se le denomina picture-book.

Álbum: cosa llamada libro en la que el hilandero no sólo echa literatura al telar, sino que teje letras con dibujos. Unas y otras se entrelazan y casan estrechamente. Suelta las letras: sus maridos se caen. Suelta los santos y verás que soso. Más deshilachado quedaría el escrito, y casi no se entendería. (Francisco Meléndez).

Pero a esto hay que añadir que el álbum cuenta también con una cuidada edición, generalmente en cartóné, con gran calidad de tintas, papel e impresión y un tamaño o incluso un formato destacado respecto al libro normal. Evidentemente todos estos requisitos vienen dados por su carácter de obra artística y redundan en un precio elevado cuando nos encontramos álbumes de calidad.

Los primeros álbumes infantiles aparecieron en los años sesenta pero hasta hace tan sólo veinticinco años seguían siendo algo poco habitual.

De hecho no existen estudios sobre ellos hasta los años ochenta y será realmente en los noventa y a principios de este nuevo siglo cuando hay una mayor preocupación por el tema en conferencias y congresos sobre literatura infantil y han empezado a aparecer artículos en revistas especializadas.

En los últimos años se ha desgajado a partir de los libros ilustrados un nuevo género que es el de los pop-ups, los libros tridimensionales. Se trata de libros donde el contenido del texto pasa a un segundo plano o incluso a ser algo testimonial y el libro pasa al concepto de libro-juguete.

Especialmente durante la campaña de Navidad las estanterías de las librerías se llenan de estos libros desplegados que se convierten en trenes, castillos, submarinos, ciudades perdidas.... Se trata de libros de gran vistosidad que resultarían obscenamente caros si tuvieran que imprimirse en la Unión Europea, pero que pueden presentar precios competitivos ya que la práctica totalidad de ellos se imprimen en China y otros países del Asia Oriental. Hoy por hoy son el gran rival en el mercado de los libros ilustrados y pueden llegar a ser los causantes del fin del auge que viene teniendo este sector en los últimos años.

Ilustraciones infantiles en el contexto de Aragón

Como señalábamos al comienzo de este artículo, un papel fundamental en el ámbito de la ilustración para niños lo tienen las editoriales, que no sólo influyen con sus condicionantes y requisitos en las características de las ilustraciones, sino que, además, tienen el poder de impulsar la presencia de la ilustración en el libro infantil o, por el contrario, relegarla a segundos planos. Por ello empezaré por hablar del mundo editorial aragonés en relación con el género infantil, para después pasar a hacer un recorrido por los ilustradores que se dedican a dicho género en Aragón en el momento actual.

Editoriales aragonesas

Aproximémonos al ámbito editorial de nuestra comunidad autónoma. Me parece oportuno dejar al margen a la editorial Edelvives, que, aunque es de origen aragonés, se trata de un gran grupo editorial marcado por intereses nacionales y, por tanto, poco representativa de lo que se está haciendo en Aragón. De hecho, sus mejores publicaciones en álbum infantil son traducciones de cuentos publicados e ilustrados en Inglaterra o Francia. Aunque Edelvives publica álbum de calidad no arriesga en productos novedosos ni en ilustraciones rupturistas.

Son varias las editoriales en Aragón que publican álbum infantil de ilustradores aragoneses, ya sea de forma ocasional o dedicando alguna colección al mismo. Entre ellas: Mira, Xordica, Pirineos, Delsan, Prames, Marboré... En estos casos suele tratarse en general de libros muy cuidados en sus aspectos editoriales que apuestan por autores e ilustradores aragoneses. Incluso en muchas ocasiones de temática también aragonesa. Aunque podemos encontrarnos en estas editoriales con algunos álbumes excelentes, se trata de libros que no alcanzan más difusión que la de la comunidad autónoma debido a su temática y a tratarse de pequeñas editoriales a las que no les resulta rentable la distribución en otras comunidades para tan sólo unos pocos títulos.

Imaginarium, la firma aragonesa de juguetes con tiendas franquiciadas en todo el mundo también se dedica desde hace unos años a publicar libros para niños, que fundamentalmente se distribuyen en sus jugueterías. En muchas ocasiones han apostado por ilustradores aragoneses y Javier Solchaga, Jesús Cisneros, Ana Lartitegui o Elisa Arguilé, por poner algunos ejemplos, han realizado algunos trabajos de gran imaginación y calidad formal para ellos. Los libros de Imaginarium se venden en toda España con la consiguiente difusión del trabajo de estos ilustradores aragoneses.

Sin embargo, en la actualidad, Imaginarium pasa por un proceso de expansión y se ha abierto a otro tipo de productos diferentes al juguete y el libro, posiblemente más rentables, y se ha alejado de la línea de originalidad e innovación que caracterizó a esta empresa en sus orígenes. En el campo editorial ese nuevo sentido práctico se manifiesta en el hecho de que Imaginarium se está decantado por libros que sean de fácil venta y ha optado por una línea de publicación pensada para contentar a los papas por su practicidad. Sus publicaciones son mayoritariamente cuentos para aprender a contar, libros de manualidades, de juegos, o de cocina para niños. Tan apenas publican cuentos literarios sin más pretensión que contar una buena historia.

Apila Ediciones es un caso aparte. Me centro en esta editorial por varias razones. Por una parte el conocimiento que tengo de la misma por mi vinculación personal. Por otra el hecho de que es una editorial aragonesa que se dedica exclusivamente al álbum infantil y que trabaja mayoritariamente con ilustradores aragoneses. Pero, la causa principal es que Apila Ediciones no se trata únicamente de una editorial aragonesa dedicada al álbum infantil ilustrado sino que, además, es una asociación cuyo objetivo es el de promocionar a ilustradores aragoneses noveles, dar la oportunidad a nuevos ilustradores de ver publicado su primer cuento.

Esta editorial nació en mayo de 2007 en el seno de la Escuela de Arte impulsada por tres de sus profesores y en prácticamente dos años lleva publicados diez títulos. Su distribución está en fase de crecimiento y, de momento, se realiza por el Valle del Ebro, País Vasco, Comunidad Valenciana, Madrid y Castilla-La Mancha. Apila Ediciones mantiene una línea editorial basada en la publicación de cuentos de entretenimiento en los que valores o contenido pedagógico se encuentran en segundo término y en los que tanto las ilustraciones como las historias son sencillas y de fácil comprensión, pensando más en los niños que en los adultos que compran los cuentos. Aunque sin olvidarles, por lo que dobles sentidos o guiños a los adultos están presentes en los textos y en las imágenes.

Willi, el perro casi verde, fue el primero de los cuentos publicado por Apila y también el primer trabajo profesional del ilustrador Eduardo Flores. Dedicado a la enseñanza de técnicas de ilustración y dibujo artístico en la Escuela de Arte. Eduardo Flores comenzó su andadura en la ilustración infantil creando un personaje ingenuo y tierno, un perro verde que debido a un enamoramiento pasará a ser rojo y finalmente a ser el definitivo perro casi verde, llamado así por su nariz roja. El cuento y el personaje pronto alcanzaron popularidad entre los niños aragoneses y surgieron otras historias con Willi como protagonista. Tres títulos más integran la

colección de las aventuras de Willi: *Willi en Zaragoza*. *El gran enigma*, *El gran viaje de Sir William Dagg* y *Willi en las ferias*. Todos ellos ilustrados por Eduardo Flores y publicados en Apila.

Flores ha utilizado para esta serie la acuarela, el guache y, en algún caso, el collage. Sus personajes están dotados de la gran fuerza expresiva que les proporciona el protagonismo de una línea enérgica que encierra formas de colorido vibrante.

A lo largo de los cuatro títulos de la colección se puede hacer un seguimiento de la evolución del ilustrador hacia composiciones más complejas con mayor peso de los escenarios, más presencia de planos panorámicos y mayor detallismo. Formas simples, explosión de colorido y trazo vigoroso son las claves de su ilustración que parece, en este sentido, heredera del cartelismo de fines del XIX y principios del XX y de las vanguardias del color. Eduardo Flores ha recuperado con sus cuentos la ingenuidad y la frescura de las ilustraciones clásicas para niños sin renunciar a la calidad artística.

Entre el resto de los títulos publicados por Apila Ediciones de ilustradores que comienzan su andadura en este resbaladizo terreno del cuento infantil hay una gran variedad de estilos y técnicas, sirviendo de muestrario de la variedad en la ilustración infantil en Aragón en el momento presente. Con *Cruif, el lápiz naranja*, nos encontramos, por ejemplo, con el caso de un ilustrador, Rubén Bellido, llegado del mundo del diseño gráfico y con unas ilustraciones realizadas conjugando sabiamente los últimos programas informáticos con los tradicionales lápices de colores.

También del mundo del diseño gráfico proviene Carlos Velázquez, ilustrador de *Una princesa en motocicleta* que utiliza de manera evidente el ordenador junto con las témperas, el collage y el fotomontaje en 3D creando imágenes que sorprenden por sus deliberados contrastes y por su sentido del humor. *El escondite de Mocasín* se trata de un cuento dirigido a niños de corta edad que ha encontrado el complemento ideal en las tiernas imágenes de la joven pintora Yolanda Nuño.

También para la ilustradora freelance María Felices *Juanito el Oso* es el primer libro ilustrado para niños. Una leyenda tradicional adaptada a los nuevos valores de nuestra sociedad y un despliegue de imaginación en sus composiciones en unas ilustraciones realizadas en gran medida mediante el trabajo con ordenador.

Un ejemplo totalmente diferente es el gran trabajo realizado por el fotógrafo Mario Ayguavives, que crea con Photoshop un mundo sugerente para ilustrar historias fantásticas de botas de tacón, babuchas o zapatillas en *Zapatario*.

Es innegable el impulso que supone Apila Ediciones para la ilustración infantil en Aragón. Seis ilustradores aragoneses han visto ya publicado su primer trabajo en

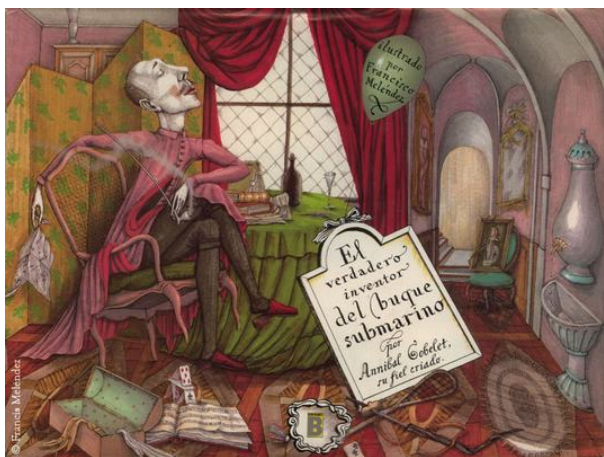
ilustración infantil gracias a esta editorial que se mantiene como asociación sin ánimo de lucro gracias a las ventas de los cuentos y a subvenciones institucionales.

Ilustradores aragoneses

Al comienzo del artículo planteaba la posible existencia en la actualidad de una edad dorada de la ilustración infantil en Aragón. Esta idea que puede parecer una simple impresión desprovista de rigor se convierte al profundizar en el conocimiento de los ilustradores aragoneses actuales y al analizar su obra en una tesis que puede mantenerse en pie. Aunque mi ensayo pretende hacer una aproximación al panorama del álbum infantil aragonés en la actualidad, sería impensable no dedicar un espacio a un ilustrador que trabajó a fines de los 80 y principios de los 90 y que puede considerarse el padre de la ilustración infantil en Aragón; Francisco Meléndez. Hay un antes y un después de Francisco Meléndez en la ilustración para niños.

El precursor: Francisco Meléndez

En el mundo de la ilustración infantil en Aragón hay claro un punto de partida; la obra de Francisco Meléndez. Meléndez fue el soplo de aire fresco que renovó por completo la ilustración infantil en los años 80. Se trata de una figura de vital importancia no sólo en el ámbito de nuestra comunidad autónoma sino a nivel nacional. Sus libros fueron una auténtica provocación para la ilustración para niños basada en imágenes tiernas, rostros amables, personajes ingenuos y composiciones simples.



Francisco Meléndez es un hito dentro de la ilustración infantil española que merecería por sí mismo un estudio intensivo. Sin embargo, el objeto de este artículo es mostrar una visión amplia del álbum infantil en Aragón, por lo que, con gran dolor de corazón, me limitaré a hacer una breve reseña sobre su figura.

Nacido en Zaragoza en 1964, a los quince años dejó los estudios e ingresó en una escuela militar como corneta, donde apenas duró unos meses. De formación autodidacta, Francisco

Meléndez comenzó a ilustrar libros en 1983. En aquellos años realizó varios trabajos como ilustrador gráfico para diferentes instituciones aragonesas, muchos de ellos para la Universidad de Zaragoza. En 1987 le fue concedido el Premio Nacional de Ilustración por "la Oveja Negra y Otras Fábulas" de Augusto Monterroso.

Meléndez se estrenó en el álbum infantil con *El Verdadero Inventor del Buque Submarino*. Este libro no sólo supuso una nueva forma de entender la ilustración infantil, sino que, además, introdujo la idea del libro-objeto, presente hasta entonces únicamente en la edición para adultos, en el universo del libro infantil.

A esta publicación siguieron las de otros libros que seguían las mismas premisas, auténticos objetos artísticos de cuidada edición: *Leopold*, *La Conquista del Aire*, *El Peculiar Rally París-Pekin*, *El Viaje de Colonnus*. Evidentemente la calidad de sus trabajos no pasó desapercibida y recibió varios premios, incluyendo una mención al libro mejor editado en Liber 90 por *El Verdadero Inventor del Buque Submarino*, el Premio Nacional de Ilustración por segunda vez en 1992, y la Medalla de Plata en la Exposición Schöntes Bücher Alles Welt de Leipzig. Sus últimas ediciones llamaron la atención de editores internacionales como Harry N. Abrams de Nueva York para ser publicadas en el mercado norteamericano. A partir de principios de los 90 la figura de Meléndez como ilustrador se diluye sin dejar rastro, desaparece como si se tratara de uno de sus enigmáticos personajes. Actualmente desempeña un trabajo que no tiene que ver con el mundo editorial y permanece en un intencionado anonimato. En cualquiera de los libros citados podemos admirar su destreza en el dibujo, su calidad técnica y su absoluta genialidad creativa. Su trabajo le vincula con el polifacetismo de los humanistas ya que Meléndez creaba y escribía sus historias, las caligrafiaba aportándoles un toque de tradicional calidad, las ilustraba y diseñaba y maquetaba los libros.

Las imágenes de Meléndez no permiten al lector quedar impasible. Están repletas de narraciones paralelas que llevan al

lector a ser espectador de un alarde de ingenio que le transporta a mundos extraños, complejos y fantásticos poblados por estrambóticos personajes. La fuerza de su dibujo preciso y minucioso, la utilización del dibujo a pluma y el grabado, su sentido caricaturesco de sutil humorismo, su estética barroca llena de referencias clásicas... Todos esos ingredientes hacen que su estilo sea realmente personal, en el mejor de los sentidos.

Los ilustradores infantiles aragoneses del momento

Es amplio el elenco de ilustradores aragoneses que trabajan en ilustración para niños de forma continua o bien que han hecho alguna incursión en este terreno tan gratificante para un ilustrador. Intentaré citar los más destacados por la calidad de su trabajo.

-ARAGÓN, Alberto. El ilustrador del Herald de Aragón se ha estrenado recientemente en ilustración infantil con *Jorge y las Sirenas* de Antón Castro (2009, Marboré). Con una ilustración naturalista pero onírica al mismo tiempo y con gran capacidad de narratividad.

-ARGUILÉ, Elisa. Se trata de una ilustradora muy versátil que se reinventa a sí misma en cada libro. Mantiene una fructífera relación profesional con Daniel Nesquens. Escritor e ilustradora han realizado muchos trabajos juntos, especialmente para la editorial Anaya. Muy destacable es, por ejemplo, el libro juvenil *Hasta casi cien bichos*. Elisa Arguilé ha recibido en estos últimos años varios premios de gran importancia. El primero de ellos fue en el año 2002 con el álbum *Sombras de manos*, que obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Álbum Ilustrado Ciudad de Alicante, y el más reciente ha sido en el 2008 el Premio Junceda de Ilustración, en la categoría Junceda Ibèria, por las ilustraciones del cuento *Puré de guisante*. Pero el trabajo más premiado de Elisa Arguilé es, sin duda, *Mi familia*, escrito por Daniel Nesquens. Las ilustraciones de este singular libro recibieron en el 2006 el Premio de Ilustración Daniel Gil de Diseño Editorial y en el 2007 el Primer Premio Nacional a las Mejores Ilustraciones de Libros Infantiles y Juveniles. Con su último álbum, *El león Kandinga*, de Boniface Ofogo, ha conseguido establecer una comunicación entre una historia tradicional africana y la cultura visual occidental.

-BAUTISTA, Silvia. Ha publicado varios álbumes de estilo colorista e ingenuo

como *Adivina quién soy* (2002, Imaginarium).

-CANO, José Luis. El ilustrador y dibujante de viñetas periodísticas Cano trabaja desde hace tiempo en el ámbito de la ilustración infantil en la colección Xordiqueta de la Editorial Xordica dedicada a biografías de personajes celebres aragoneses. En sus imágenes consigue mezclar sin estridencias dos facetas suyas muy diferentes, la de dibujante de caricatura y la de pintor.

-CISNEROS, Jesús. En el terreno de la ilustración infantil comenzó publicando *Marieta* y el álbum *El castillo de irás y no volverás*. Pero el reconocimiento le llegó con *Papá tenía un sombrero* que fue Premio al mejor Álbum Ilustrado Ciudad de Alicante y sobre todo con el premio Lazarillo 2007, que otorga la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, a su cuento *Ramón*, al que nos dedicaremos a continuación. En 2008 fue uno de los artistas seleccionados para exponer en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia. Sus últimas publicaciones han sido *La Cigüeña*, editado con motivo del Día del Libro. .



-FERRER, Isidro. A lo largo de su carrera ha sido objeto de numerosas exposiciones y ha recibido importantes premios como el Premio Nacional de Diseño en el 2002 y el Premio Nacional de Ilustración en el 2006 por el libro de Grassa Toro *UnaEntre sus más de treinta publicaciones habría que destacar entre los dirigidos al público adulto: El libro de las preguntas: un poema de Pablo*

Neruda, y entre los destinados a los niños Piedra a Piedra de P. Álvarez o La mierlita de A. Rubio. Pero sobre todo, dentro del panorama aragonés, hay que citar el cuento de Fernando Lalana Te quiero Valero; una auténtica explosión de color que consigue acercar al público infantil el arte de las vanguardias. En la actualidad goza de un enorme prestigio en el mundo del diseño avalado por la calidad de su trabajo como diseñador gráfico y publicitario. casa para el abuelo.

-FLORES, Eduardo. Profesor de Técnicas de Ilustración de la Escuela de Arte, editor e ilustrador.

-GAMÓN, Alberto. Más dedicado a la ilustración publicitaria, sin embargo, hace alguna incursión en el álbum infantil como el maravilloso trabajo de *Operación J* de Daniel Nesquens (2003, Editorial Diálogo). En él queda patente su estilo personal en deuda con el ilustrador Miguel Calatayud, a través del que Gamón llegó a Picasso, su gama de colores verdosos y terrosos característica y sus personajes que parecen haber quedado encerrados en una arquitectura deconstructivista.

-GONZÁLEZ LARTITEGUI, Ana. Son numerosas sus publicaciones en colecciones de bolsillo para niños del tipo de Ala Delta de la editorial Edelvives o el Barco de Vapor de la editorial SM. También ha publicado varios álbumes entre los que destacan *La carta de la señora González*, con el que consiguió el Premio al Mejor Libro en la Feria Internacional de LIJ de México (2000), y *El rastro del gigante*, publicado por el Gobierno de Aragón. Ambos cuentos, escritos por el autor aragonés Sergio Lairla con el que existe un gran entendimiento profesional, son significativos ejemplos de literatura e ilustración metaficcional para niños.

Desde hace algunos años además de continuar con su tarea de ilustradora se dedica al estudio de libros infantiles participando en jornadas o conferencias sobre el tema y ha coordinado las exposiciones colectivas de ilustración en Aragón *Mira que te cuento* (2004) y *Adivina adivinanza* (2006).

-GUIRAO, David. Ilustrador polivalente que en su faceta de ilustrador para niños no se desvincula de la estética del cómic que le caracteriza. Su último trabajo en este campo es *Turiaso Jones* (2009, Fundación Tarazona monumental), planteado como libro para jugar y obra colectiva del estudio de diseño Zummum.

-LERA, Chema. Ilustrador que no se caracteriza plenamente por su trabajo para niños. Sin embargo, su libro *Bestiario Ilustrado* (2008, Prames) es uno de esos

casos en los que el destinatario puede ser tanto un niño como un adulto y cuyas ilustraciones son atractivas para ambos tipos de público. Opta por una recreación de la estética de las miniaturas medievales para ilustrar un libro acerca de varios monstruos y bestias de la escultura arquitectónica del Aragón medieval. Con un gran colorido y la fuerza expresiva de la línea gruesa del dibujo.

-PÉREZ DE ARTEAGA, Miguel Ángel. Diseñador gráfico y socio de la empresa zaragozana de diseño gráfico y publicidad Batidora de Ideas. Dicha empresa ha editado dos cuentos para niños, no exactamente álbumes, de pequeño formato pero encuadernados en cartón y con gran calidad. La originalidad prima en unas ilustraciones donde se sirve del collage, de los objetos e incluso de los bordados tradicionales para contar sus mini historias. *A soñar con los angelitos* (2004, Batidora de Ideas).

-SANTOS, Antonio. Escultor, pintor e ilustrador que escribe sus propios textos. Recibió el premio Daniel Gil con su primer cuento ilustrado, *¿Con la cebra que pasó?* (2003, Editorial Sinsentido). Su segundo álbum, *Pancho*, (2003, Kalandraka) fue galardonado con el segundo puesto del Premio Nacional de Ilustración Infantil. Su último trabajo de ilustración infantil es *Hambre canina* (2008, Nostra ediciones), el relato de tres perros que no tienen qué comer y que cuando hallan un hueso, no saben muy bien qué hacer, sobre todo no saben compartirlo.

-SOLCHAGA, Javier. Su ilustración se crea a partir de la fotografía de personajes diseñados como pequeñas esculturas y realizados con materiales de reciclaje, lo que le confiere un estilo muy personal. Ejemplos de sus divertidas creaciones son: *Construye tu propia granja* (2002, Imaginarium) y la colección "Recicla y construye" (2004, Anaya). Aunque el libro que más se aproxima a la idea del álbum ilustrado por la narratividad es *La princesa de Trujillo* (2006, Oqo).

-VELA, David. Aunque no ha trabajado estrictamente en álbum infantil este versátil ilustrador ha realizado dos interesantes trabajos de ilustración infantil para la colección Larumbe Chicos de Prensas Universitarias, colección destinada a acercar los clásicos a los más pequeños. En esta colección ha ilustrado: *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer (2006) y *Greguerías* de Gómez de la Serna (2007). Su estilo se vincula en ocasiones de forma irremisible con la estética de Tim Burton, mientras que, en otras, presentimos el mundo onírico de Frida Khalo o la rotundidad del muralismo mexicano.

Hasta aquí una muestra de ilustradores nacidos en Aragón y que además viven y

trabajan aquí. A estos habría que añadir algunos ilustradores que a pesar de ser nacidos en Aragón han visto más oportunidades para desarrollar su carrera fuera de nuestra comunidad, en Barcelona o Valencia principalmente. Entre ellos se encuentran, por un lado, ilustradores que ya han alcanzado un merecido prestigio a nivel nacional y que publican con editoriales también de ámbito nacional, como Tassies o Javier Sáez Castán. Y por otro, ilustradores no tan conocidos, como David Maynar que trabaja en Barcelona como freelance, pero que, sin embargo, sus trabajos en álbum infantil han sido hasta ahora para Gobierno de Aragón e Imaginarium (con sede editorial en Zaragoza), o como Eva Garcés que, en Valencia, se dedica sobre todo a la pintura y que cuando ha publicado álbum infantil lo ha hecho con editoriales aragonesas.

El caso inverso, ilustradores de fuera de nuestra comunidad que se hayan instalado aquí para desarrollar su trabajo, no parece darse por el momento. Quizás, al gran potencial humano de nuestros ilustradores de calidad artística no le acompaña un mercado laboral potente para este sector ni una inversión pública en ayudas a la edición de proporciones adecuadas.

ESCUELA DE ARTE DE ZARAGOZA

Como colofón, cabe hacer una pequeña mención al importante papel que desempeña la Escuela de Arte de Zaragoza como impulsora de la ilustración en Aragón. (Dejando al margen la ya comentada labor editorial de Apila en su seno). En la Escuela se desarrolla el Ciclo de Técnico Superior en Ilustración por el que han pasado profesores de la talla de José Luis Cano, y en el que se han formado muchos de los principales ilustradores actuales como Silvia Bautista, Alberto Aragón, Alberto Gamón o Jesús Cisneros. Es, también, el lugar se forman la mayoría de los jóvenes aragoneses que aspiran a dedicarse profesionalmente a la ilustración.

Además desde la Escuela se programan actividades como los ciclos de charlas “¿Café sólo o ilustrado?” que sirve de punto de encuentro de ilustradores profesionales y estudiantes o público interesado en el tema, donde se comparten experiencias, métodos y técnicas de trabajo, etc. y se celebran exposiciones abiertas a la sociedad aragonesa relacionadas con esta disciplina artística.

CONCLUSIONES

El planteamiento inicial de este ensayo era estudiar el estado de la ilustración infantil actualmente en Aragón.

En ese sentido apuntábamos desde el principio la percepción de algunos

críticos, compartida por los propios ilustradores, de la existencia de un momento dorado de la ilustración aragonesa.

Después de hacer una selección de ilustradores infantiles aragoneses, de seguir su carrera profesional, recopilar y conocer sus obras, y compararlas con el panorama nacional e internacional actual mi opinión personal coincide con esa visión optimista de la ilustración en Aragón.

Aunque habría que hacer ciertas matizaciones.

- No cabe hablar de una generación excelsa de ilustradores ya que se trata de artistas que abarcan desde la generación de Oliver y Benji, nacidos en los años 70, hasta la madurez de dibujantes como José Luis Cano.
- No hay una homogeneidad de estilos o unas premisas comunes respecto a lo formal en cuanto a técnicas o a características estéticas. A pesar de que, en ocasiones, se puedan apreciar ciertas influencias mutuas, como la de Isidro Ferrer, por ejemplo, en Alberto Gamón.
- Tampoco mantienen un pensamiento común o unos criterios similares acerca de lo que es o debe ser la ilustración infantil. Hay quien, como Elisa Arguilé, ni siquiera cree que debiera hacerse la distinción entre ilustración infantil o adulta.
- La mayoría de los ilustradores que se dedican a la ilustración infantil en Aragón se conocen entre sí, coinciden en muchas ocasiones en jornadas, ferias o distintos eventos relacionados con su ámbito profesional. Algunos incluso mantienen una relación de amistad. Pero no existe una identidad de grupo.

Lo que curiosamente sí que se da entre ellos es un enorme respeto y admiración por el trabajo de los demás.

En conclusión, no podemos hablar de una generación de ilustradores aragoneses ni tampoco de un grupo, en el sentido artístico.

De cualquier forma, la calidad del trabajo de nuestros ilustradores en el momento actual es algo más que una realidad subjetiva percibida por los entendidos del tema dentro de nuestra comunidad. Las revistas especializadas dedican numerosos artículos a hablar de ellos destacando su importancia dentro del panorama nacional, cada año cuentan con una mayor presencia en la Feria de Bolonia y varios de ellos han recibido importantes premios y reconocimientos dentro y fuera de España.

No cabe duda de que, efectivamente, la ilustración infantil en Aragón pasa por un momento dorado. Y, lo que todavía es mejor, podemos prever, a la vista del trabajo de jóvenes ilustradores que están empezando ahora a publicar o que están formándose y esperando su primera oportunidad, que el futuro será igualmente de gran calidad.

Este artículo ha sido sólo una aproximación al tema. Muchas cuestiones han quedado pendientes de análisis. Queda pendiente, por ejemplo, un estudio a fondo de la figura de Francisco Meléndez.

En un momento en el que desde la Facultad de Educación de Huesca se está llevando a cabo un esfuerzo por parte de gente como Rosa Tabernero para el conocimiento de nuestra literatura infantil y se apuesta para el curso que viene por un curso de posgrado sobre literatura infantil y juvenil, merece la pena sumarse a estas iniciativas y ahondar en el estudio de la ilustración infantil desde el punto de vista de la Historia y la crítica del Arte.

En definitiva, queda la puerta abierta para una investigación desde el ámbito universitario más exhaustiva que diera a la ilustración infantil la consideración artística que hasta ahora tan apenas ha tenido.