

# **Zaragoza Rebelde. Movimientos Sociales y Antagonismos 1975-2000**

Bajo el comisariado del Colectivo Zaragoza Rebelde, la organización de éste y de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural y prólogo de Manuel Sánchez Oms, se inauguró, el 7 de junio de 2009, la exposición *Zaragoza Rebelde: Movimientos Sociales y Antagonismos 1975-2000*. Exhibición en el Centro de Historia que tiene una segunda visión paralela en el 4º Espacio Cultural, bajo la organización de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dos exposiciones de obligada referencia y visita para captar todo un cúmulo de criterios con actitud férrea, indisoluble, en cuanto a los temas, siempre enfocados mediante la obligada e inevitable actitud crítica.

Artistas en el Centro de Historia: Clemente Calvo Muñoz, José Luis Gamboa, Virginia Espá, Antonio Ceruelo, Helena Santolaya Boat, Mariángeles Cuartero Vicién, Esther de la Vega, Paco Rallo, Javier Burguete, Luis Marco, Rogelio López Cuenca, José Luis Allué, Pedro Bericat, Miguel Bielsa del Estudio Camaleón y, para la mismo obra, Javier Estella, Rebeca López, Emilio Perdices y Charo de la Varga. Exposición de muy compleja instalación que se resuelve de manera excepcional mediante la división en diferentes espacios según sean las obras. Todo con la incorporación de diversos sonidos que acompañan al tema. Vista en conjunto es imprescindible señalar la muy notable carga del cambiante sentimiento según el tema, para aflorar

por doquier ante la fuerte carga del significado que se vierte y enlaza con cada tema. A citar, por ejemplo, la variedad de los carteles por su línea directa implícita en cada mensaje, como norma de carácter social y político. Ni digamos la capacidad evocadora de mecheros, chapas, multicopistas de época y camisetas. Temas que afloran a través de muy variados planteamientos. Basta ver las diáfanas imágenes de Clemente Calvo Muñoz con su crítica sobre la precariedad laboral y la contaminación; el atractivo plano de José Luis Gamboa con Zaragoza y sus puntos exactos, incluso las conexiones, de temas como el feminismo, el movimiento obrero, etcétera; las excelentes obras de Virginia Espá mediante el deterioro y la soledad de un enfermo, tan afines, por categoría, a las fotografías de Antonio Ceruelo con la impresionante soledad y abandono de la cárcel de Torrero sin presos, en donde la imaginación posa la ya inexistente vida cotidiana, como si cada drama vibrara en cada espacio; para el recuerdo el sugerente crucigrama de Helena Santolaya Boat y su gigantesco libro o los frascos de Paco Rallo repletos de múltiples objetos en desuso con su palpitante capacidad evocadora, fiel reflejo del inmediato pasado; de Esther de la Varga la impecable e implacable obra, titulada *Fluir de la memoria*, con el perfil de un muy atractivo rostro saturado de pasado y presente; como de extraordinaria puede definirse la vídeo instalación de Luis Marco con fotografías de Jesús Llaría, en la que un personaje cuenta la realidad de otro, que permanecerá como hermoso y verídico documento social; Rogelio López Cuenca y José Luis Allué tienen en común la evocación del pasado con la guerra como drama actual en dispares lugares geográficos; para concluir,

Miguel Bielsa, Estudio Camaleón, aporta el bello logotipo de Zaragoza Rebelde, que con su forma medio ovalada evita la rigidez geométrica y con su llamativo rojo destaca al instante, sin olvidar los sobrios pictogramas sobre movimientos sociales, también mediante formas curvas, que se ajustan a cada tema con insustituible sobriedad.

De la exposición en el 4º Espacio Cultural, dejamos constancia sobre los expositores. Son: Pipa Álvarez y Paco García Barcos con técnica mixta sobre fotografías, al servicio de obras compartidas sobre sexo y violencia según reflejan algunas tiendas, mientras que Paco García Barcos incluye un muy personal manto para la Virgen del Pilar con los aragoneses, tal como indica, que vivieron *por debajo del umbral de la pobreza el año pasado*; Miguel ángel Gil y Josema Oliden aportan una serigrafía con la bandera española y una mosca sustituyendo al escudo; Javier Joven Araus se interesa por nueve obras con los cabezudos sobre temas sociales y políticos; Ángel Lalinde Laita, bajo el significativo título de *Bienvenidos?*, tiene tres felpudos con la palabra *Bienvenido* en otros idiomas, para sugerir una evidente carga irónica con dosis críticas; Diego Sáinz García aporta la obra *Insumisión-Warhead*, que es una crítica contra la guerra y la fabricación de armas; queda el Colectivo Treta, integrado por Rebeca Bazán Acín y Eva Hidalgo, con el vídeo *Obsobelisco*, que es un imaginativo y succulento juego con la alteración del obelisco situado en la zaragozana plaza de Europa. Conjunto de obras, las del 4º Espacio, que, con toda intención, obedecen más a conceptos críticos que artísticos. Dicho de otra manera. La idea predomina sobre la creatividad.

---

# Javier Balda: Líneas de enfoque

Javier Balda (Pamplona, 1958) vuelve a las salas zaragozanas después de más de una década de silencio expositivo en nuestra ciudad. Esta vez, presentando en la sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada una muestra compuesta por un total de 13 piezas a modo de compendio de su labor pictórica de los tres últimos años.

Las obras de este creador navarro, que vive y trabaja esencialmente en San Sebastián, han recorrido en los últimos tiempos dos líneas paralelas de actuación que quedan en esta sala magníficamente representadas: las obras más puramente pictóricas y las que combinan pintura con impresiones digitales.

En las primeras, Balda reúne y superpone siguiendo los preceptos del *collage*, herramienta habitual para el artista, una serie de cajas, que él mismo fabrica, y que pese a su aparente volumetría tienen una vocación bidimensional. Es decir, sus creaciones nunca dejan de ser pinturas, pero traslucen, sin duda alguna, un interés hacia la tercera dimensión heredado de su pasión por la arquitectura. No en vano, Balda estudió durante dos años esta profesión en la Universidad de Navarra, y por tanto, apenas sorprende que sus pinturas den la impresión de tratarse de maquetas trasladadas al muro.

Consecuencia también de ello, y quizás una de las aportaciones más potentes de sus trabajos, es que nunca se abandona en los mismos la idea de obra pictórica como un ente

vivo que está inserto en un lugar con el que debe convivir y complementarse. De ahí que en sus cuadros subyazcan estructuras blancas que conectan las diferentes partes de la pieza entre sí y al mismo tiempo con la pared donde se colocan y que el blanco puro de ambas, sea en realidad, junto a la fría y ácida policromía que, a menudo, los puebla, receptor y transmisor de flujos de luz, elemento necesario para generar cualquier espacio. Algo que es posible también gracias al contrapunto que crea el irregular y discontinuo tejido negro que también habita los cuadros.

Por otro lado, se intuye un diálogo con el medio pictórico, ya sea aplicado con pincel o con paleta, creando diferentes texturas, pero siempre evidenciando una relación entre el hombre y la materia. En este sentido, aunque se observan, sobre todo, anchas superficies de pintura, tanto de óleo como de acrílico y otros materiales creados por el propio artista, éstas logran originar distintas calidades y empastes, así como también se combinan a veces con ciertas notas más gestuales, que son la huella de su formación autodidacta.

La segunda línea de trabajo señalada, aunque es en realidad una prolongación lógica de las anteriores, tiene su origen en la monumental pieza de 2007 titulada *¿Qué fue de vuestra perspectiva?*, que surge ante el planteamiento de cómo llevar al gran formato nuevamente la idea del *collage*. De este modo, Javier Balda decide recurrir a las nuevas tecnologías para llevar a cabo impresiones digitales sobre materiales textiles de acabado mate o sobre lona de PVC, entre las que destacan, sobre todo, éstas últimas por la mayor clarividencia que consiguen en relación a los conceptos que el autor maneja. En ellas, se observan fragmentos de instantáneas tomadas en su taller que son, a menudo, imágenes efímeras de sus propias obras inacabadas que Balda compone creando un caos aparentemente desordenado y nublado pero fijado y concretado gracias a las bandas horizontales en las que nuestra mirada puede alcanzar un ansiado y merecido reposo. Frente al trasiego y el vértigo de la ciudad y de la vida contemporáneas el autor propone esas *líneas de enfoque*, que -tal y como deja traslucir el título del texto de Camino Paredes escrito para el catálogo de la exposición-, son *metáforas*. Metáforas quizás de su personalidad y de su propia necesidad de articular la turbia y confusa existencia cotidiana.

Transitar ante estas obras, conduce al espectador a un mundo de sensaciones complejas pero que alcanzan elevadas cotas de sutileza gracias al entramado de *fantasmas* -así los denomina el propio artista- que pueblan el interior de los lienzos. Se trata de nuevo de una serie de franjas blancas y negras pintadas sobre la tela y que se cuelan visualmente en la superficie a través de las microperforaciones de la lona de PVC, creando diversos matices y ciertos guiños, incluso, a algunos planteamientos del *Op art*.

En definitiva, Javier Balda materializa en sus obras principios relacionados con la luz, la estructura y el tiempo, tres dimensiones de una misma realidad aparentemente deconstruida que nos absorbe y nos trasporta, que nos exige volver a mirar y replantearnos qué es la pintura y cuántos caminos quedan todavía por recorrer. Unas piezas bien pensadas, pese a su aspecto azaroso y quebrado, y bastante inusuales en el campo de las artes plásticas actuales, puesto que en su extraña y valiente dureza está, quizás, la clave de su excepcionalidad.

---

## África: Cherchez la femme

Paradójicamente, para disfrutar del mejor arte africano no hay que viajar África, sino a los museos de las antiguas metrópolis coloniales. La extraordinaria colección de arte africano del flamante Musée du Quai Branly, en París, no es la única cita imprescindible con la escultura negro-africana en la capital francesa. En el siempre recomendable Musée Dapper (35, rue Paul Valéry) se está celebrando, desde el 10 de octubre de 2008 al 12 de julio de 2009, una destacada exposición que bajo el título *Femmes dans les arts d'Afrique* subraya la gran importancia de la representación de la mujer en el arte africano tradicional, mal llamado "primitivo". El enfoque de la exposición, comisariada por Christiane Falgayrettes-Leveau, consiste en una amplia selección de las

principales tipologías de la escultura tribal africana. En este sentido, la temática de *Femmes dans les arts d'Afrique* en absoluto se corresponde con el oportunismo de algunas exposiciones bajo el amparo de la moda por los estudios de género, sino que más bien, sirve para reforzar uno de los principales rasgos de la escultura africana: su orientación humanística, la cual se concreta en la representación de dos temas básicos, la vida (la maternidad o fertilidad) y la muerte (el culto a los antepasados).

Detrás de una antesala con fotografías de la camerunesa Angèle Etoundi Essamba (que expone también en Casa África de Fuerteventura del 5 de marzo al 9 de mayo), una artista cuyo tema predilecto es precisamente el cuerpo de la mujer africana, nos encontramos con la mirada tradicional hacia este tema, recogida en la magnífica exposición de un variado repertorio de tallas, máscaras y objetos rituales de madera. Las piezas proceden del propio Musée Dapper, con préstamos de importantes museos como el Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica), el Louvre (París), el Afrika Museum (Berg en Dal, Holanda) y el Barbier-Mueller (Ginebra), entre otros.

Además del denominado "arte tribal", la exposición también exhibe algunas piezas del arte de antiguos estados africanos, realizadas en bronce, como las célebres cabezas de las Reinas Madre del Reino de Benín (Nigeria) del siglo XVIII. Ciertamente es que en modo alguno el arte africano forma una unidad y que las variaciones culturales en África son de igual complejidad que riqueza. Sólo nuestra valoración etnocéntrica de "primitivos" otorga cierta homogeneidad a la escultura africana. No obstante, aceptado el convencionalismo, es todo un acierto presentar y resaltar el papel de la mujer en las culturas tradicionales africanas y su plasmación en el arte tribal. El cuerpo femenino, "culturizado" en las distintas tradiciones africanas, mediante deformaciones, complicados peinados, geométricas escarificaciones sobre la piel, es el gran tema de la escultura tradicional africana.

Es necesario indicar que el arte africano está ligado a los ritos de iniciación y distintas ceremonias del ciclo de la vida: un ciclo marcadamente separado para los hombres y las mujeres. En la gran mayoría de las ocasiones, la escultura africana gira en torno a los ritos masculinos, aunque en las máscaras y tallas se representen mujeres. La utilización de máscaras en ritos femeninos es excepcional,

como el caso de la sociedad Sande del pueblo Mende (Sierra Leona), una de piezas más interesante de la muestra.

Las piezas no siguen un itinerario cronológico ni geográfico marcado, tampoco tipológico. Más bien las obras se agrupan según criterios funcionales y temáticos. Las diferentes líneas de investigación seguidas en la exposición se aprecian mejor en el gran catálogo editado que en las propias salas, cuya tenue y dirigida iluminación invita más a disfrutar de la originalidad y talento de los “anónimos” escultores africanos, que a la lectura etnográfica de las esculturas. Por otro lado, el habitual olvido del arte del antiguo Egipto en la cartografía del arte africano ha sido ya superado y en la exposición aparecen varias estatuillas para indicar paralelismos y huellas de la escultura egipcia en el arte negro-africano.

El recorrido por *Femmes dans les arts d’Afrique* nos obliga a detenernos a apreciar la composición de las exuberantes *nyeleni* de los Bambara (Malí), las figuras andróginas de los antepasados primordiales Dogon (Malí), las exquisitas tallas de esposas del más allá *bloblo ba* de los Baulé (Costa de Marfil), las encantadoras muñecas *biiga* para las niñas de los Mossi (Burkina Faso) o las *akuaba* para las niñas Ashanti (Ghana) o las tallas de los Bwende o de los Luluwa (República Democrática del Congo) con sus delicadas escarificaciones. Los admiradores del arte de las primeras vanguardias históricas inevitablemente apreciarán la gran deuda de nuestro arte moderno con el arte africano: lo que denominamos Primitivismo. Aunque no es la intención de esta exposición tratar este asunto, la presencia de la talla Bangwa (Camerún) que fotografió Man Ray nos hace recapacitar sobre la intensidad con la que seguimos apreciando el arte tribal africano desde su feliz encuentro con el arte moderno a pesar del desconocimiento general que tenemos de la cultura tradicional africana: una parte del patrimonio cultural de la humanidad que desaparece entre guerras, genocidios, hambrunas, desertización y nuestra indiferencia. La acertada, rigurosa y atractiva programación del Musée Dapper es una referencia en la investigación, promoción y difusión de la cultura africana y una visita obligada en la inabarcable oferta cultural de París.



---

# Vicky Méndiz: fotografías de un viaje al corazón de Japón

Desde el día 2 de abril al 5 de mayo, la zaragozana Galería Spectrum Sotos (C/ Concepción Arenal, 19), presenta la exposición *Kokoro* de Vicky Méndiz (Zaragoza, 1978), artista ya conocida por el público aragonés, que ha destacado en numerosas muestras de arte joven y que alcanza el reconocimiento de la madurez de su trabajo, después de dos exposiciones individuales, con la oportunidad de exhibir sus fotografías en la exigente programación que dirige Julio Álvarez Sotos.

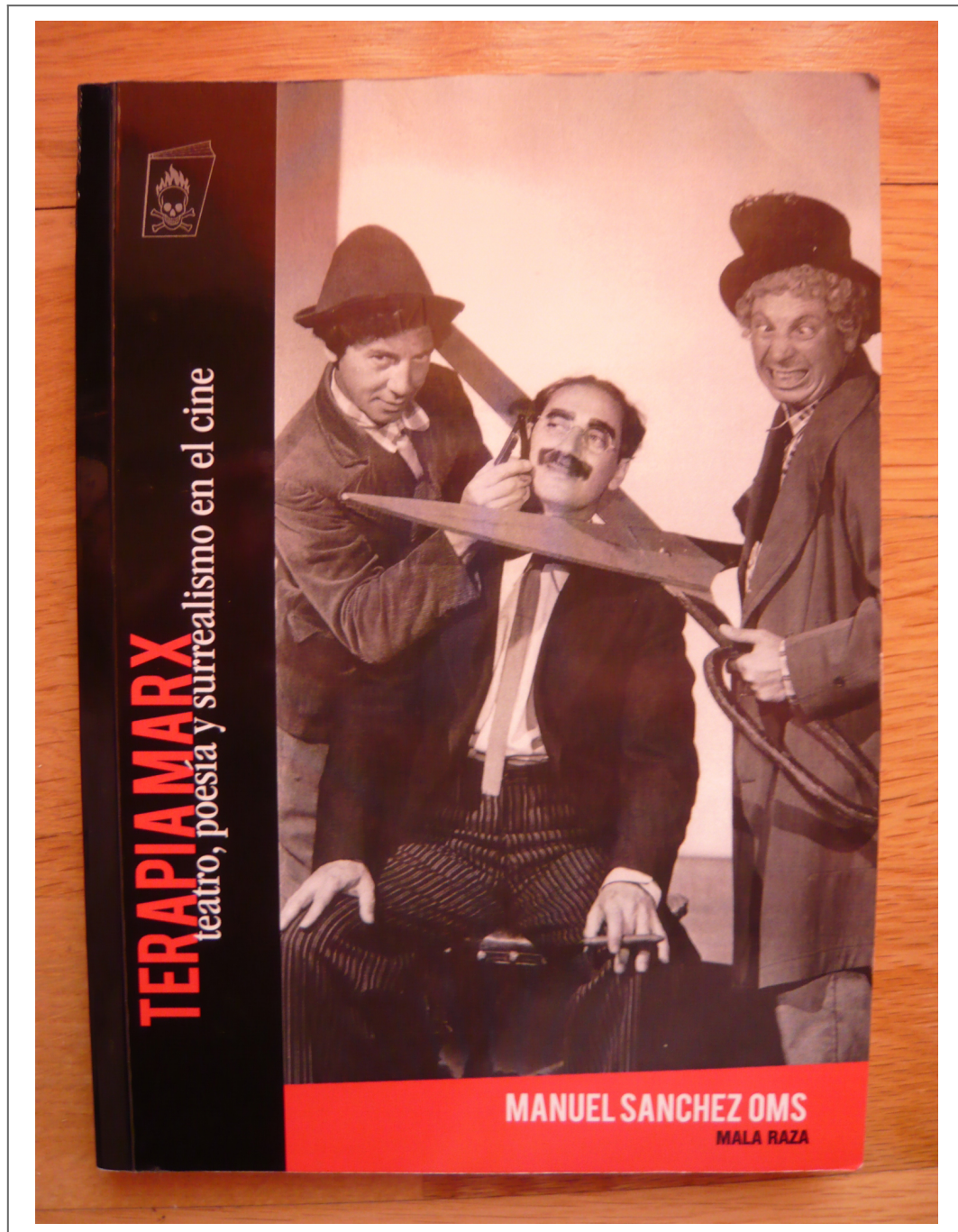
*Kokoro* es un viaje fotográfico al corazón de Japón, que la autora realizó en el verano de 2007, gracias a una beca de producción artística otorgada por el Ayuntamiento de Zaragoza y la CAI. Esto le ha permitido realizar una estancia en el InterCross Creative Center, en Sapporo, entrar en contacto con varios artistas nipones, como Takashi Serizawa, y reafirmar en su universo personal su afinidad con autores como el escritor Haruki Murakami, la cineasta Naomi Kawase y el fotógrafo Yamamoto Masao.

La trayectoria intimista de series anteriores, como *Sinestesia*, *Diario*, *Familia* o *Interiores* (que pueden verse en su web, [vickymendez.com](http://vickymendez.com)) se dirige en *Kokoro* hacia un escenario aparentemente lejano y exótico, si bien Vicky Méndiz rehuye de la actual imagen del Imperio del Sol Naciente, renuncia a aturdirnos con el Imperio de los Signos y nos acerca, a través del objetivo de su cámara, al corazón y el alma de la cultura tradicional japonesa. Aquí no aparecen las luces de la noche de Shibuya, ni los salones de *pachinko*, ni retratos de jóvenes víctimas de las modas juveniles: la autora ha penetrado en lo que los japoneses llaman *kokoro*, una palabra de cuatro simples trazos, que se traduce como corazón, alma o meollo y que ya utilizó en 1896 el escritor Lafcadio Hearn en su libro *Kokoro: Hints and echoes of Japanese inner life* para referirse a las claves de la vida interior de los japoneses.

Para esta exposición, en fondo y forma, el discurso fotográfico de Vicky Méndiz se apoya en lo japonés desde posicionamientos más próximos al *Zenismo* que al actual *Neojaponismo* intrascendente, tecnológico y comercial que invade nuestra cultura visual actual. *Kokoro*, es, ante todo, una serena mirada hacia la fugaz existencia de las pequeñas cosas desde la comprensión de los sentimientos que produce esta precariedad vital. Las fotografías buscan y logran la simplicidad y la indeterminación, características que también existen en el arte y la poesía japonesa. Muestran la belleza y la verdad de lo efímero; la nostalgia que nos produce su impermanencia. El viaje, como estado anímico y como metáfora de la vida, acentúan aún más la sensibilidad hacia la belleza íntima del mundo, la cual, antes de que se vaya, es capturada por la cámara de la artista. Como en un *haiku*, todo se produce en un delicado instante. Delicado, como la tela de una araña, el rocío en una brizna de hierba o el tacto de la madera envejecida. La iluminación y el encuadre muestran bien esta inmediatez.

Paseando por las tradicionales calles y los templos y jardines zen de Kioto, lejos de los turistas, en busca de espacios íntimos y pequeños objetos cotidianos, la fotógrafa ha reencarnado el espíritu de una dama del periodo Heian de hace mil años. Aquellas damas describieron el sentimiento de belleza profunda ante todo lo que es frágil en la naturaleza; ahora Vicky Méndiz ha captado lo que los japoneses llaman el *mono no aware*: la tristeza compasiva y comprensiva de la precariedad de la belleza en el más sencillo de los objetos. La aparente sencillez de las fotografías de Vicky Méndiz y su aproximación a la refinada estética del *mono-no-aware* no es improvisada y está asentada sobre una ejercitada sensibilidad artística, una valiosa disciplina personal por la práctica del yoga y una sólida formación en el Arte Japonés y la Fotografía. En el primer caso, como licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, estudió durante un año el arte y la cultura nipona bajo el magisterio de la profesora Elena Barlés. Respecto a la Fotografía, ha estudiado en la Escuela de Artes de Huesca y ha realizado cursos en Spectrum y talleres con fotógrafos que admira, como David Jiménez. Las fotografías de Vicky Méndiz son técnicamente impecables y presentan rasgos de gran originalidad y frescura.

# El cine de los Hermanos Marx, una visión de vanguardia



Bajo el título *Terapia Marx, teatro, poesía, surrealismo*, se acomete un riguroso análisis de la producción cinematográfica de estos míticos especialistas en la hilaridad más variopinta y desternillante. Esta vez, el punto de vista es amplio, pues el autor del mencionado libro, Manuel Sánchez Oms, localiza con una argumentación certera el cine de los Hermanos Marx como un hecho cultural dentro de un contexto que sobrepasa el suceso artístico, para despuntar en un marco de creación de múltiples adjetivos y condicionamientos diversos, dentro del devenir de la vida.

Esto, para empezar, integra el cine, el arte cinematográfico, como un apartado esencial dentro de la historia del arte, dentro de la historia. Sánchez Oms logra ubicar el cine de los Marx mediante un ejercicio de contextualización completo y, asimismo, mediante el despliegue de una colección de referencias culturales fuertemente conectadas y riquísimas que aportan al cine de los Marx una nueva dimensión.

Episodios como el crash de 1929, las guerras mundiales, el auge de los regímenes totalitarios, o el advenimiento de los instrumentos de censura (Código Hays y sus derivados), son puestos sobre la mesa como realidades que un ente intelectualizado como los Hermanos Marx, necesariamente había de reflejar, y de producir a partir de ellas, pues la cotidianidad tiene en los Marx un enorme peso, lo que les hace llegar de una forma especial a un conjunto heterogéneo de peatones que se ven arrastrados por un verdadero torrente de delirios de realidad concentrada y fuertemente alterada.

Un ingrediente básico en el estudio que lleva a cabo este autor, es la literatura, la aproximación a los presupuestos novelados y poéticos desde la perspectiva peculiar del cine de los tres actores, a saber, aquellas realizaciones escritas que han basado sus gags desde el teatro (Shakespeare, Jarry), así como desde sus puntos en común con las realizaciones de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) -con

el mismo arraigo en el entorno del que hicieron gala los Marx, sea para ensalzarlo, mancillarlo, destruirlo y hacerlo casi irreconocible pues, como cita Sánchez Oms, *La capacidad de la posibilidad absoluta que otorga la apariencia objetiva es el gran reclamo unitario de la comicidad* (p. 68)-.

Aquí radica uno de los puntos fuertes de este trabajo: sus puntos de anclaje con el panorama creativo global. Pero este punto de vista no sólo se extiende al arte en mayúsculas, sino que incluye manifestaciones como el *vaudevil*, el teatro de variedades, y demás manifestaciones más humildes y populares, que chocan con otro componente, también explorado por Sánchez Oms, que se localiza en Estados Unidos y su floreciente industria cinematográfica. De aquí la particularidad desternillante del cine de los Marx, que nace del intento de pergeñar fusiones rocambolescas.

El autor no descuida los componentes propiamente cinematográficos y más técnicos como entidades creadoras dentro de la película, como unidades que dan sentido a la imagen. Y extrae un amplio abanico de significados para cada imagen, en cada plano, en cada secuencia, en cada película.

El simbolismo de elementos tiene un protagonismo de peso en este libro, partiendo de las recopilaciones de Cirlot, pasando por la simbología más tradicional e incluso, en otro estadio, por los contenidos atribuidos por Jung a las imágenes oníricas y su establecimiento de arquetipos. En este sentido, queda de manifiesto la gran profusión de enfoques que nos ofrece este análisis único del cine de los Hermanos Marx.

Es de obligada mención la calidad del libro como soporte físico, y el diseño del mismo, a cargo de la editorial zaragozana Mala Raza, todo lo cual aporta valores añadidos a esta pieza esencial para comprender en todo su alcance las connotaciones del humor de los tres hermanos, y el momento en que desplegaron su inmensa imaginación. Y hoy más que nunca,

con gran urgencia.



# Perellón. la ilustración al desnudo

En Arte estamos acostumbrados a las grandes distancias sagradas, a los basamentos, pedestales y marcos, sin darnos cuenta de que concretamente la plástica -por no hablar de la literatura y la arquitectura-, ocupa constantemente nuestro entorno en todo tipo de recubrimientos arquitectónicos, en el diseño y, de una manera aún más evidente, en la ilustración que abarca desde la publicidad, las novelas, los cómics



comerciales y los libros de texto de los pacientes escolares, hasta las ediciones más selectas, ámbitos que Celedonio Perellón viene cosechando desde 1951 hasta el punto de que muchas de sus imágenes, soberbias desde un punto de vista técnico y estético, han acompañado a generaciones enteras de españoles. Al desarrollo de las sociedades corresponde la calidad de sus imágenes, y precisamente éste no ha sido el caso de la España de la segunda mitad del siglo XX, lo que aumenta aún más si cabe el mérito de este artista, entregado por completo al concepto de la línea y del erotismo, de tal alquimia que dos simples elipses negras evocan en nuestra experiencia el relieve de los glóbulos oculares.

La calidad de este artista demostrada por la misma autora Ana Puyol en *Celedonio Perellón. La línea desnuda* (2007, segundo volumen de esta trilogía dedicada a la obra de este pintor de Lavapiés), se dispone al servicio de la reproducción, de la ilustración, de la pedagogía, de la historia y sus ambiciones. Los colores se recortan como plantillas que subsanan figuras de la materia de la experiencia. Como muy bien dice la autora, Perellón “llama la atención hacia el olvido totalmente provocado de nuestra esencia sensible y sensitiva, desatendida para facilitar nuestra inclusión en una cadena de montaje universal donde por fuerza se han de despreciar las inoportunas y gratuitas pulsiones que nos constituyen, cada día menos”. Descubriendo figuras a partir de lo que en verdad son meros trazos, estremeciéndonos a partir de un catálogo de sensualidades, obtenemos enseguida una sucesión de instantáneas hasta conformar el mapa de nuestros anhelos, fortalezas y debilidades.

Libro que viene a sumarse a la inevitable reflexión y recogimiento de una centuria expirada, colección positivista de misterios y maravillas de la realidad, publicación

fundamentada en las evocaciones de los entresijos de la memoria, se estructura en una inteligente argumentación que combina sutilmente el devenir cronológico de las ediciones más paradigmáticas de Perellón, a la par que nos desvela las claves dialécticas que animan sus producciones, las relaciones entre la figura y la materia, entre la idea y la praxis, la irrealidad y la realidad, entre la bibliofilia y la ilustración popular, entre la maestría y la ingenuidad suspicaz con la que Perellón percibe sus modelos, etc., sin duda todo un redescubrimiento de una gráfica que quizá nos pertenezca bajo una intensidad inexistente en los programas culturales oficiales, un calor que desvela las verdaderas inclinaciones del organismo humano.

---

## **Leandre Cristòfol**

**Exposición:** *Leandre Cristòfol. Metamorfosis de la escultura*

**IberCaja Patio de la Infanta, Zaragoza, 20 de febrero al 12 de abril de 2009**

**Comisariado:** Daniel Giralt-Miracle y Jesús Navarro Guitalt

*Se nace, normalmente, capacitado para dibujar*

*Ángel Ferrant, Gaceta del Arte nº 38, Tenerife, 1936.*



Con motivo de los cien años de su nacimiento en 0s de Balaguer, asistimos en la zaragozana sala de exposiciones de IberCaja a una breve pero jugosa muestra de un todavía desconocido a pesar de los determinados esfuerzos en hacer publica toda su envergadura creativa. Nos referimos al escultor Leandre Cristòfol, representante de la vanguardia ilderdense de la década de 1930 junto con Josep (Manuel) Viola, Antoni G. Lamolla y Enric Crous.

Sin embargo y por otra parte, Cristòfol fue uno de los representantes de la muy peculiar escultura orgánica que se desarrolló en España durante aquellos años, con representantes tan importantes como Ángel Ferrant o Alberto Sánchez, vertiente orgánica, insisto, ocasionalmente eclipsada por la aplastante omnipresencia editorial y expositiva de los grandes “genios” que acabaron por concentrar en sus nombres todos los logros del arte del siglo XX (España ha sufrido aún más esta realidad institucional por contar entre sus ciudadanos históricos a la Triada Picasso, Miró y Dalí), tal y como hemos venido subrayando en alguna otra ocasión (Manuel Sánchez Oms, *Dalí y la Historia, El Aragónés* 1-15 mayo 2005, Zaragoza). Desde que en este país se ha intentado rescatar la plástica y la literatura inmediatamente anterior a la Guerra Civil y la dictadura resultante, hemos asistido a la conformación de un surrealismo local bajo premisas ocasionalmente algo generales y ligeras, trayendo consigo no sólo el empobrecimiento de las aportaciones de Breton y de otras entidades declaradas firmemente surrealistas como el grupo surrealista belga, el de Praga o incluso otros alejados de las posturas oficiales bretonianas como el *Surrealismo Revolucionario* de Christian Dotrémont y Noël Arnaud, o el anterior grupo constituido en torno a las publicaciones de *La Main à Plume* durante la Francia ocupada y del que formó parte Manuel Viola, sino también de la aportación plástica autóctona, especialmente en

materia escultórica por ser uno de los casos que en Europa (junto con el artificialismo checoslovaco) sintetizaron de manera más evidente dos vertientes que la crítica comúnmente ha tendido a separar: una constructiva y racional, y otra poética y subconsciente, o los modelos primitivos de la modernidad maquinista, distinciones éstas que se extienden a lo que todavía es peor, la escisión de lo orgánico e inorgánico: se nos dice que la maquina es en esencia inorgánica, pero si la sometemos a la perspectiva histórica, tal y como ha procedido entre otros el historiador Francastel, comprenderemos que ésta tiende y evoluciona hacia la constitución de formas vivas por derecho propio. ¿Acaso no fueron estas dos vertientes las que animaron conjuntamente a grupos como *L'Amic de les Arts* y A.D.L.A.N., o a publicaciones como *La Gaceta del Arte* de Tenerife, A. C. o la misma *Art* (marzo 1933 – abril 1934), revista ilerdense dirigida por la personalidad del dibujante y tipógrafo Enric Crous, y a la que estaba inscrito como colaborador el propio Cristòfol? En este último ejemplo encontramos el problema que subyace tras su escultura, partiendo de un grupo vinculado a la gráfica, la poesía y el dibujo (Crous, el lorquiano Viola), pero incapaz de concebir la escultura como “expresión real del pensamiento” (Viola, *Art* nº 7, Lérida, 1934), la misma disciplina a la que se dedicó Crisòfol (formado previamente como carpintero, ebanista y tallista) y que Lamolla no dudó en experimentar con maderas y yesos. La escultura podría aportar una cualidad esencial a esta voluntad por materializar ese “interior”, y ésta es precisamente su condición de objeto.

La transformación de la escultura en realidad objetual ya fue experimentada por Ángel Ferrant, escultor por el que Cristòfol no dudó en confesar su admiración, el mismo que partió del dibujo -esencial en la docencia artística- hasta abordar la escultura en tanto que creación real, dado que son varios los historiadores que han coincidido en abordar tres terrenos de

experimentación en la plástica de Ferrant, aunque rara vez de manera compenetrada y unitaria: el dibujo o la línea (intervención subjetiva), la materia o el objeto encontrado (participación de la realidad objetiva y en un principio independiente) y la alteración del espacio (la creación tridimensional propiamente dicha), ámbitos de experimentación que desde finales de la década de 1920 llamaron la atención de algunos de los grandes representantes del arte contemporáneo europeo, pues no hay más que recordar las construcciones de hierros soldados en las que trabajaron conjuntamente Julio González y Pablo Picasso en 1928, por ejemplo, aunque antes tengamos que nombrar como precedentes las esculturas futuristas de Balla, el nuevo realismo ruso de los hermanos A. Pevsner y Naum Gabo, y ciertas construcciones tempranas del dadaísta rumano Marcel Janco. El trabajo desde la línea permite intervenir ampliamente mediante el elemento más inmediato de la expresión. De esta forma la materia queda apartada de la construcción, dando vía libre a la utilización de todo tipo de objetos y materias de la vida cotidiana que, así como el mármol y el bronce ya existen antes de la intervención del artista, ante todo acercan las posibilidades espaciales y su poética a la vida real desde la monumentalidad de la escultura. Éstas son las posibilidades que Ferrant pudo descubrir tempranamente en la escultura, las mismas que, por esta última razón expuesta, no dudó en aplicar a la docencia, como ya hicieran Joaquín Torres-García con sus juguetes constructivos de finales de la década de 1910, y Ramón Acín a partir de sus inquietudes pedagógicas y libertarias. La escultura permite al alumno crear el espacio una vez que el objeto ha sido liberado de sus funciones (Ángel Ferrant, *Els Objectes, l'escultura y l'amistat, La Publicitat*, 23-XI-1932), es decir, una vez que éste ha sido redescubierto. Es desde esta conversión del objeto y de la realidad ya dada que comenzamos a comprender el concepto de "metamorfosis" que da título a la actual exposición de Cristòfol: Metamorfosis de la escultura, bien palpable por ejemplo en los nuevos usos espaciales que reciben las estructuras metálicas de paraguas

en algunas de sus últimas construcciones.

Ahora no nos cuesta reconocer la ausencia de erotismo en la escultura de Cristòfol, lo lejos que queda de la avidez bulímica de Dalí y sus objetos comestibles, del automatismo que le valió a Joan Miró el título del "más surrealista" otorgado por el mismísimo Breton. No debemos defender forzosamente un Cristòfol surrealista, aunque no por ello su producción carece de un origen automático, el mismo que determina la forma de sus yesos, y de ello dan buena cuenta sus tempranos dibujos orgánicos en carbón de 1931, 1932 y 1933, conservados en el Museo de Arte Jaume Morera de Lérida y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Éste automatismo es ya apreciable en los dibujos de Àngel Ferrant y Benjamin Palencia, así como en los de sus compañeros y amigos Viola y Lamolla. Concretamente, si a principios de los años treinta se difundían en Cataluña noticias acerca de las actividades de Dalí y Miró en París por parte de confidentes como Sebastià Gasch o J. V. Foix, Ferrant daba a conocer sus primeras producciones con materiales cotidianos y ejercía una notable influencia con sus clases en la Escuela de Bellas Artes de Llotja, tal y como luego se apreciaría en la producción de Ramon Marinel·lo, Eudald Serra y Jaume Sans. Sin embargo, si en verdad está contenido en los trazos de los dibujos de Ferrant, aún cabría preguntarnos de dónde procede este automatismo. Más que al surrealismo deberíamos señalar a uno de sus precedentes automáticos, Jean Arp, pionero en la materia desde sus postulados dadaístas. Quizás por esta razón se mantuvo a medio camino del grupo de Breton y el arte concreto promulgado y abordado por sus amigos Theo van Doesburg y Kurt Schwitters.

El automatismo de Arp y su interés por los materiales preexistentes ya hicieron eco en Miró a mediados de la década

de 1920 a través del surrealista suizo Kurt Seligmann. El mismo Gasch, quien nunca consideró a Ferrant surrealista, lo trató con los mismos términos que a Arp: “la obra de arte brota y crece en el artista como el fruto en el árbol”. La obra de este artista alsaciano fue conocida en Barcelona en la *Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero* de 1929 en las galerías Dalmau. En sus primeros collages y relieves de madera recurrió a técnicas automáticas procedentes tanto del interior (el automatismo de la línea y de las tijeras, así como el rasgado y el arrugamiento de papel) como del exterior real (la guillotina). También se conocieron los móviles de Alexander Calder en la exposición consagrada a este artista en las galerías Syra, escultor que adoptó la línea orgánica de Arp junto a los colores primarios de la nueva plasticidad holandesa. En la producción de este artista norteamericano Cristòfol pudo apreciar el cinetismo natural de las figuras en suspensión que abordaría a partir de 1957, posiblemente antes que en la *Bola suspendida* de Giacometti (1932), cuyo boceto ilustra un artículo suyo bajo el título “objetos móviles y mudos” en *Le Surréalisme au service de la révolution* nº 3 de diciembre de 1931. Por entonces Giacometti concebía sus esculturas como objetos no diferenciados de la vida real para incidir en ella mediante el shock que caracteriza al surrealismo. Cuando Breton aportó en su Introducción al discurso sobre la poca realidad de 1924, su primera idea de objeto surrealista, expresó su deseo de poner en circulación (en la vida real o en el mercado) objetos gestados en los sueños. De esta manera la escultura surrealista sólo existirá en tanto que objeto, implicando su condición reproducible casi en calidad de imagen, siendo ésta verdaderamente la finalidad más extendida tanto entre su plástica como entre su poética. Es en la reproducción mecánica donde tiene cabida el shock, el mismo que muere en la unicidad artística. Sin embargo, así como la escultura surrealista sólo alcanza a ser objeto, el objeto surrealista no requiere necesariamente de la realidad exterior y puede ser elaborado por el sujeto con tal de que su procedencia sea el subconsciente liberalizador, es decir, ahí

donde tradicionalmente se ha ubicado la subjetividad. La materia desaparece engordando a la imagen y, de hecho, Dalí concibió en 1936 para la exposición surrealista de objetos de la Galería Charles Ratton de París, un no conservado "Monumento a Kant", paradigma del relativismo subjetivo del juicio estético. Sin embargo el surrealismo, inspirado en el método psicoanalítico de Freud, concibe esta fuerza interior como un motor automático y por lo tanto objetivo, una vez instaaura la objetividad en lo desconocido, el misterio de los simbolistas que en su seno se torna en lo maravilloso, el azar objetivo del que surge el humor negro bretoniano. Esta última inclinación desvela los precedentes dadaístas de la plástica surrealista anunciados previamente por Arp y Max Ernst entre otros, al tiempo que André Breton y Philippe Soupault inauguraban sus primeras incursiones en el automatismo escrito. Se trataba de reconciliar un automatismo interior con el exterior, una objetividad con otra para intentar una vez más salvar la separación del individuo con su entorno, determinado ante todo por el cambio de la realidad propiciado por la implantación de un nuevo mercado que valoriza abstractamente los objetos que nos rodean. No obstante, la importancia concedida por el dadaísmo al azar es mayor que la ostentada por el surrealismo, quien lo valora siempre desde su comunicación con las fuerzas subconscientes. Por esta razón la presencia de los objetos prefabricados se impone con más contundencia con el dadaísmo, mientras que en el surrealismo se somete a una mayor manipulación, automática si se quiere, pero en cualquier caso procedente del individuo. El humanismo del surrealismo resulta extraño a la cautela dadaísta ante la única certeza de un individuo instaurado en una realidad dominada por el azar, convicción por al que Schwitters pudo servirse de una infinitud de desechos industriales para desvelar sus facultades formales, tal y como Ferrant y Cristòfol descubrieron sus posibilidades espaciales. La tabla rasa Dada dio paso a los constructivismos occidentales, así como el futurismo y el suprematismo rusos permitieron el desarrollo del constructivismo orgánico de Matyushin y

Miturich. Si para el surrealismo se trataba de manifestar materialmente el inconsciente mediante asociaciones imprevistas, para el dadaísmo de Zurich primero y luego para las tendencias constructivistas y concretas occidentales, la actividad plástica consistía, una vez desmentida la representación de lo preexistente, incluso el proceso de estilización y abstracción de las formas naturales, en hacer confluir la materia ya dada con el automatismo gestual o los procedimientos matemáticos objetivos, con el fin de construir nuevos conjuntos espaciales, en lo que participaron Cristòfol y Ferrant. Desde el expresionismo hasta Arp tan sólo acontece un proceso por el que las fuerzas expresivas interiores se objetivan hasta colocarse a la altura de la realidad exterior, y en esto consiste el reconocimiento de Jean Arp y Max Ernst a Paul Klee, pintor que en cierta manera clausura el primer desarrollo del expresionismo. Por esta misma razón Ferrant y Cristòfol no dudaron en referirse sin problemas a los objetos como “motivos de sensación”, y a una “expresividad interior anímica”.

Muchos de los *objetos geométricos, esculturas espaciales y situaciones* que Cristòfol creó en la década de 1960 tras un periodo de abandono de la investigación y dedicación a la temática religiosa, podrían hacernos pensar en *La máquina de trinar* de Paul Klee (1922). El artista es un agente más en el constante proceso de transformación de la materia y del espacio. El shock mecánico y reproducible del surrealismo, cinematográfico tal y como afirmaría Walter Benjamin, viene ahora a ser el punto de partida de la materialización orgánica (tanto Ferrant como Cristòfol se interesaron vivamente por la naturaleza del cine, y la revista Art se fundó en Lérida mientras se planteaba la apertura de un cineclub). Si el grafismo del dibujo se reproduce en infinitas materializaciones tridimensionales, los objetos de producción seriada se singularizan en su manipulación plástica. El

grafismo se cosifica dando lugar a la superposición de las formas que caracterizan el desarrollo de la plástica posterior a la Segunda Guerra Mundial y el retorno a la obra de arte en tanto que objeto único, en lo que Cristófol (influencia reconocida por el propio Antoni Clavé, y precedente indiscutible de las construcciones de Moisés Villelia, por ejemplo) cumple durante los años treinta un papel intermedio y paralelo al de Ángel Ferrant, Joan Miro con sus ensamblajes de materiales con los bordes levantados, Barbara Hepworth, Henry Moore y un largo etcétera. ¿O más bien deberíamos hablar de una concepción de la pieza escultórica no como objeto ni como máquina, sino como organismo vivo?

*Ignoramos qué quiere decir escultura. No está en nuestro diccionario*

Enric Crous, primer número de la revista *Art*, marzo de 1933

---

## Entrevista con José Prieto,



# nuevo vicedecano de Bellas Artes en Teruel

Amigo José, en nombre de todos tus compañeros de AACA te doy la enhorabuena por tu reciente nombramiento como Vicedecano de Bellas Artes. Me imagino que una de tus prioridades será que continúe sin contratiempos la implantación de la licenciatura en Bellas Artes y que se construya el nuevo edificio ¿no?

Gracias. Si, es una prioridad la implantación de la licenciatura (el curso próximo pondremos en marcha cuarto), pero también quiero destacar que este año, de forma pionera en toda España, estamos impartiendo el primer curso del grado en Bellas Artes. Y el próximo, a la vez que terminamos de implantar la licenciatura tendremos segundo curso de grado.

En cuanto a la construcción del edificio las noticias son positivas, ya que el pasado 19 de marzo salió publicado en el Diario de Teruel y en Heraldo de Aragón que el Rector anunciaba que las obras del edificio de Bellas Artes empezarían este año; y lo que es aún más importante, el Vicepresidente del Gobierno de Aragón se comprometió con 400.000 € para el inicio de las obras.

Otro asunto a destacar, es que desde el equipo decanal (integrado por: la Decana, Luisa Esteban; la Profesora Secretaria, M<sup>a</sup> Victoria Lozano; y los Vicedecanos: José Prieto, M<sup>a</sup> Ángeles Soriano, Pilar Martín, Amparo Sánchez y Montserrat Martínez) se pretende promover la estabilidad laboral para Bellas Artes y el resto de titulaciones. También, queremos fomentar la creación de Equipos de Investigación, así como establecer relaciones con otros centros y Universidades españolas y extranjeras (ya tenemos convenios con Italia, Francia, Portugal y Estados Unidos), que faciliten la movilidad de alumnos y profesores.

**¿Piensas organizar en tu facultad exposiciones, cursos, conferencias u otras actividades que puedas adelantarnos?**

Agradezco la pregunta, ya que en Zaragoza no se termina

de entender la situación de la actual Licenciatura y futuro Grado. Bellas Artes, se encuentra dentro de la **Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**, donde se imparten: Diplomado en Relaciones Laborales; Licenciado y Graduado en Bellas Artes; Graduado en Psicología; Licenciado en Humanidades; Licenciado en Ciencias del Trabajo; y dos especialidades de Magisterio (infantil y primaria).

En cuanto a las actividades culturales, te voy a dar una primicia. Durante los meses de abril, mayo y junio vamos a realizar una serie de actividades, que pretenden enlazar con las de la Universidad de Verano que comienzan a finales de junio. Crearemos un “punto de encuentro cultural”, en el que tengan cabida los distintos miembros del tejido cultural universitario y no universitario (artistas, fundaciones, galerías, empresas de entretenimiento, etc.) realizando, este año, tres conferencias/coloquio impartidas, por: **Rafael Navarro**, fotógrafo aragonés de trayectoria internacional reconocida; **Ana Revilla**, directora de la **Fundación Norte**, que tiene como finalidad la realización de actividades encaminadas a la promoción y desarrollo del arte; **Paco Paricio**, director del grupo **Titiriteros de Binefar** grupo interdisciplinario de reconocida trayectoria internacional. Además, Pedro Luis Hernando y Natalia Juan del Departamento de Historia del Arte organizan desde finales de abril las **2º Jornadas de Arte del Siglo XX** en Aragón. En mayo, los alumnos de tercero realizarán intervenciones en el Campus. Y dentro de los cursos organizados por la Universidad de Verano de Teruel, este año contaremos con figuras destacadas del mundo del Arte, como: **Antonio López y Fernando Sinaga**.

Por otra parte, creo fundamental que los alumnos de Bellas Artes salgan de las aulas y se enfrenten con la realidad de montar una exposición, por este motivo, quiero establecer una programación estable, ya que tenemos una buena sala de exposiciones en el Vicerrectorado. Será principalmente para alumnos, y para alguna colaboración puntual con el extranjero.

**¿En que andáis ocupados Vega Ruiz y tú?**

Estamos a punto de presentar el catálogo de la exposición ***Souvenirs. Soldiers of the world*** que se ha mostrado

en el Claustro del Palacio Episcopal de Teruel. Tras su clausura realizamos un enterramiento, que forma parte de una serie que denominamos **“Disparates”** en homenaje a Goya. Esta serie de “Disparates” la consideramos una seducción por la ausencia, ya que, lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse. No es una ausencia pura, es un eclipse de la presencia. Esta serie de disparates se caracteriza por su dilatación en el espacio y en el tiempo: el primero, fue en el Monasterio de Veruela, en el verano del 2002; el segundo, en Zaragoza, en el año 2005, lo ubicamos sobre los Antiguos Depósitos del Pignatelli, junto al Sagrario Militare Italiano; el tercero, fue cerca del famoso cementerio Thiais de París, en agosto de 2006; y el cuarto, lo hemos realizado en 2009 en Teruel, frente a Dinópolis.

Como nuestros trabajos son deudores de los acontecimientos de la época en que vivimos, y surgen de una relación con el mundo y la realidad, reflejando los problemas que nos sensibilizan, estamos preparando una exposición de la serie **DEPREDACIÓN**” bajo el título de **Evidences. Crime Scene Investigation (C.S.I.)** trabajo que se inscribe en un proceso de investigación sobre nuestra sociedad y sus hábitos de consumo. Y, con un **proyecto nuevo** bajo el título **“TESTIMONIOS. MEMORIAS...**, en el que buscamos testimonios de testigos que han sobrevivido a la guerra civil española (y otras guerras) en Teruel y en otras ciudades, por que creemos que es fundamental recoger estos testimonios orales de nuestra guerra civil, ya que han pasado 70 años de este conflicto bélico, y si no se realiza esta labor el riquísimo patrimonio inmaterial (textura de la memoria) se perderá para siempre; además, estamos buscando imágenes de estos territorios ocupados y de las huellas que han dejado sus batallas.

**¿Y por ultimo, en tu faceta de crítico de arte, coméntanos por favor cómo ves en general la actividad cultural en Teruel?**

En Teruel capital, destaca la labor de: la **Diputación** a través del Museo de Teruel y sus exposiciones temporales y Becas, y el Instituto de Estudios Turolenses, cuya revista cultural *Turia* ha cumplido 25 años. La **Cámara de Comercio y la Fundación Teruel Siglo XXI**, también realiza una programación

interesante en su Sala de Exposiciones. El **Ayuntamiento** (que carece de una sala) tiene una buena política de Ayudas y Becas. No quiero olvidarme de la **Escuela de Arte** que tiene uno de los pocos espacios de exposiciones de la Ciudad, en ésta sala los alumnos de la Universidad, el 19 de marzo, han presentado una interesantísima exposición de fotografía titulada DNI. Empieza a notarse la presencia de Bellas Artes en la ciudad.

Y fuera de Teruel capital, hay que destacar la brillante labor de la Fundación Santa Maria de Albarracin, sobre todo con su programa de Estancias Creativas.

---

## Entrega de los premios AACCA 2008

El pasado día 12 de marzo tuvo lugar la entrega de premios AACCA 2008 por parte de la Junta Directiva de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Aunque el año pasado la entrega se realizó en un acto público en el Casino de Huesca y este año habíamos previsto convocar al efecto una Asamblea General de AACCA en el salón de recepciones del Ayuntamiento de Zaragoza, finalmente los servicios de protocolo de la corporación municipal nos propusieron que, por motivos de seguridad y de operatividad, hubiese un máximo de cinco o seis personas en el acto de entrega al Alcalde de Zaragoza.

La primera parte de la ceremonia fue la entrega del Gran Premio AACCA 2008 al artista distinguido por alguna exposición monográfica en 2008, que recibió el escultor Santiago Gimeno a las 12.00h en la Plaza de San Felipe, delante de su escultura a un *Muchacho contemplando la Torre Nueva*. En la conversación con él le preguntamos precisamente por ese encargo, que recibió de los arquitectos autores del proyecto de

remodelación de la plaza: nos explicó cómo en cuadros antiguos se ve a menudo una charca delante de la torre, y ellos la quisieron evocar con la circunferencia que la rodea, dentro de la cual tiene los pies metidos el muchacho, que por eso lleva los pantalones remangados, como si estuviera refrescándose mientras mira a lo alto, donde estaba el chapitel.

La segunda parte, a las 12.30h se desarrolló en el interior del Torreón Fortea, donde Juan Alberto Belloch, acompañado por Jerónimo Blasco, Consejero de Grandes Proyectos y de Cultura, recibió el diploma del premio AACA 2008 a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo. Ambos nos dedicaron unos minutos de conversación, comentándonos la ampliación del Museo Pablo Gargallo, que acababan de visitar, los nuevos espacios expositivos que para la ciudad se han creado a partir de la Expo y la importancia de apostar por la cultura como una inversión en tiempos de crisis, para la mejora de Zaragoza. Agradecemos al Alcalde el tiempo que nos dedicó y el hecho de haber aceptado él mismo recibir el diploma, pues los méritos por los que el Ayuntamiento de Zaragoza ha recibido el premio corresponden tanto al Área de Cultura y a la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, como a la Dirección General de Ciencia y Tecnología, u otros servicios municipales. Él prometió que, por eso mismo, haría enmarcar y colocar el diploma en la antesala de su despacho.

A las 13.15h llegamos a la Galería Aragonesa del Arte, donde entregamos el premio a la galería más destacada por sus exposiciones y catálogos en el año 2008 a Mariano Santander y Montse Navarro, quienes nos agasajaron con bombones y cava, brindando todos por una larga y exitosa vida de su negocio, en el que han conseguido en poco tiempo abrirse camino en la capital aragonesa.



De izda a dcha: José Antonio Val (vocal), Virginia Baig (tesorera), Pilar Irala (secretaria), Santiago Gimeno (escultor premiado), Fernando Alvira (presidente)



Jerónimo Blasco, Pilar Irala, Juan Alberto Belloch, Fernando Alvira, y Carmen Rábanos



De izda a dcha: Vicente Villarrocha (tesorero de AECA), Fernando Alvira, Mariano Santander (galerista premiado), Carmen Rábanos (vicepresidenta), Montse Navarro (galerista premiada), José Antonio Val.

# Recorrido por una cuidada selección de edificios, imprescindibles para comprender la evolución del gusto desde el siglo XVIII hasta el XX

Especialista en Arquitectura y Arte Contemporáneo, la doctora Carmen Rábanos Faci, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Zaragoza, es pionera en el estudio e investigación del Movimiento Moderno en Aragón. Precisamente, una de sus más tempranas y valiosas aportaciones fue su análisis y valoración del estilo racionalista, en fechas muy tempranas, cuando todavía no era

suficientemente apreciado como movimiento artístico en España, por lo que su libro *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939): el racionalismo*, publicado por Guara en 1986, constituyó una sólida base a partir de la cual se fueron consolidando otras aportaciones de otros profesionales que han profundizado en este periodo.

En todas sus obras, Carmen Rábanos Faci intenta ir más allá del mero proyecto, más allá de la mera obra construida, revelando las claves que permitan comprender el espíritu de renovación que impulsa a los creadores avanzar, paso a paso, hasta alcanzar la anhelada modernidad. Intentando ampliar un horizonte, que no debe constreñirse a un ámbito local, indagando en las conexiones ideológicas y estéticas existentes entre los profesionales que trabajan en Aragón, no sólo con los que ejercen en el resto de España sino también con las influencias que atraviesan nuestras fronteras.

Su última monografía, publicada por Mira Editores hace escasos meses, concretamente a finales de 2008, está dedicada a la *Estética de la composición arquitectónica. Aragón contemporáneo*, planteando un interesante recorrido por una cuidada selección de edificios, imprescindibles para comprender la evolución del gusto desde el siglo XVIII hasta el XX. Esta obra, alejada de cualquier estéril pretensión de abarcar toda la edificación de este periodo con un exhaustivo y árido inventario, el sólido y profundo conocimiento de la materia, avalado por años de docencia e investigación, le permiten trazar a autora un itinerario desde los orígenes de la Modernidad hasta nuestros días, con el propósito de analizar y valorar los hitos más destacados de la edificación contemporánea en tierras aragonesas.

Un sólido bagaje que le ha permitido a la profesora Carmen Rábanos Faci, analizar la arquitectura desde diversos ámbitos y puntos de vista, generando un profundo conocimiento de técnicas constructivas, materiales, estilos, tipologías y, por supuesto, de fundamentaciones ideológicas y estéticas, desde

la arquitectura popular (La casa rural del Pirineo Aragonés, publicada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1990 o el volumen dedicados a *La arquitectura popular aragonesa*, correspondiente al tomo 13 de la Enciclopedia Temática de Aragón, editado por Moncayo en 1996) a los lenguajes más cultos propios de los estilos, que se complementan con otras obras de la misma autora dedicadas al ámbito de la crítica (*La crítica de las artes*, Librería General, 1999).

La Estética, como filosofía del Arte, permite comprender las producciones de unos artistas y los encargos de unos promotores en un espacio y un tiempo determinados. Sin un análisis estético la arquitectura, al igual que el resto de las artes, se convierte en un mero objeto. Por este motivo, realizar un análisis de la *Estética de la composición arquitectónica* en la edificación contemporánea aragonesa constituye una sólida aportación para su conocimiento más profundo, sobre todo si se enmarca, como en el caso de Carmen Rábanos, en el análisis de un pensamiento social e incluso una ideología política, sobre todo tratándose de un periodo tan apasionante como, en algunas ocasiones, conflictivo. De otra manera, sin esta postura crítica y comprometida con el conocimiento del pasado, no pueden explicarse hechos tan importantes como la vivienda obrera, el surgimiento de nuevas tipologías desde grandes almacenes a residencias geriátricas, pasando por industrias, hasta polémicas rehabilitaciones.

Sistematizado por etapas históricas, esta monografía se inicia, a modo de introducción, con la época de la Ilustración, punto de partida para la posterior llegada de la modernidad y del progreso, con la subida al trono de Felipe V y la penetración de la influencia italiana con arquitectos como Juvarrá y Sachetti, en obras como el Palacio Real de Madrid que marcarán el camino de un barroco clasicista que, con el paso del tiempo, evolucionará hacia el neoclasicismo y que en Aragón tendrá su reflejo en las obras de destacados artistas como Juan de Yarza y Romero, Domingo de Yarza y



Maestro, José Julián de Yarza y Lafuente, Julián de Yarza y Zaballos y José de Yarza y Lafuente, todos ellos de la familia de los Yarza, procedentes de Guipúzcoa y afincados en Aragón desde el siglo XVI, iniciadores de una saga que llega hasta nuestros días, a los que se suman Ventura Rodríguez, el gran arquitecto madrileño que trabaja en la Santa Capilla del Pilar, o Agustín Sanz, autor de la zaragozana iglesia de Santa Cruz. Inaugurando un itinerario que irá avanzando cronológicamente, para pasar al siglo XIX, con desarrollo del Eclecticismo y del Historicismo, alcanzando la transición de los siglos XIX al XX, entre la tradición y la renovación, con el Modernismo y arquitectos e la talla de Ricardo Magdalena, Félix Navarro, José de Yarza, Miguel Ángel Navarro, Francisco Albiñana y la celebración de acontecimientos decisivos como la Exposición Hispano-Francesa de 1908, un estilo coetáneo al Regionalismo, que tanto arraigará en el espíritu aragonésista de corte regeneracionista, incluso superándolo cronológicamente, todo ello como punto de partida para la introducción de la vanguardia y la modernidad, con el Art Decó y, sobre todo, el Racionalismo, influenciado por los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y la obra de Fernando García Mercadal, con hitos como el Rincón de Goya, uno de los primeros edificios racionalista de España, proyectado en 1927 e inaugurado en 1928, con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte del genial pintor aragonés. Una modernidad interrumpida por la Guerra Civil y el periodo franquista, que tras los duros años de la posguerra se recuperará con la llevada del Internacional Style, la Posmodernidad y el Minimalismo, hasta llegar a las últimas décadas del siglo XX, poniendo el broche de oro de la Expo Zaragoza 2008 y las espectaculares construcciones como el pabellón puente de Zaha Hadid, el pabellón de España de Francisco Mangado, la torre del Agua de Enrique de Teresa, el palacio de Congresos de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, la pasarela de Javier Manterota, el pabellón de Aragón del estudio Olano y Mendo y, cerrando el conjunto, el puente del II Milenio del ingeniero oscense Juan José Arenas,

contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio arquitectónico y cultural aragonés.