

Doble presencia de Paco Rallo en Huesca

Entre los días 13 de noviembre de 2009 y 10 de enero de 2010, el zaragozano Paco Rallo regresa a Huesca con sus obras flexibles, abiertas al diálogo, inspiradas siempre por un anhelo de integración -pero, al mismo tiempo, alejadas de cualquier presuntuoso discurso totalizador-, en doble exposición que subraya su estrecha vinculación con la capital altoaragonesa: la primera de ellas, en la «coqueta» librería Anónima con el título *Esos signos gráficos llamados letras*, en la que su creador rinde homenaje a 9 tipógrafos, «grandes maestros que diseñaron en su tiempo tipografías que han marcado el devenir de esta disciplina y que abarcan un periodo tan interesante como extenso, desde la huella preciosista de Joaquín Ibarra y Marín, contemporáneo de Goya e impresor del Rey Carlos III, hasta las sugerencias aportadas por el más joven de ellos, Paco Bascuñán, que acaba de morir hace un mes de un infarto». Resulta un conjunto unitario de creaciones informáticas de pequeño tamaño -70 x 50 cm-, muy personales y preciosistas, elaboradas entre 2001 y 2009, que se adecúan con mucha oportunidad a las condiciones de la pequeña sala-librería que les sirve de marco, que Rallo ha elegido entre otras posibilidades para su presentación, por su doble condición de lugar con indudable encanto y ámbito de encuentro cultural y vivencial; gestionado magníficamente por José María Aniés: este espacio ya emblemático en la vida cultural oscense, ha recibido muy recientemente el Premio Librero Cultural, que concede la Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros (CEGAL) en colaboración con la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas perteneciente al Ministerio de Cultura.

La preocupación actual de Rallo que, con ánimo integrador, trata de plantear viejos problemas estéticos a través de lo que pueden aportar las tecnologías que son propias de nuestra

informatizada sociedad, se plantea en estas obras con un predominio de lo lúdico, orientado por las sugerencias que al artista le suscitan el mundo de la tipografía y la personalidad de algunos de los máximos representantes de esta interesante disciplina, no por desconocidos del gran público, menos importantes, como advierte el propio Paco Rallo: «Para nosotros, que nos dedicamos al mundo del diseño, la tipografía es algo esencial e importantísimo, es la composición que equilibra absolutamente todo» . Las fuentes inspirativas directas oscilan entre diferentes períodos y estilos, desde una singular lectura de los ornamentos de arabescos de Crous Vidal (LLeida, 1908-Noyon, Francia, 1987), que Rallo recrea como si fueran tatuajes, hasta la interpretación, también muy personal, de las creaciones tipográficas del alemán Hermann Zapf (Nuremberg, Alemania, 1918). De este último, puntuiza Paco Rallo, «Lo que traigo a esta exposición es de un homenaje que se le hizo en Valencia, y me he centrado en el metro de la ciudad. He hecho como un happening con las estaciones del metro de Valencia y les he cambiado el nombre para ponerle el de sus tipografías; ahora se llaman Italic, la Bold, la Medium» . A menudo, se impone en este conjunto lo vivencial, como en la composición sobre Joaquín Ibarra y Marín (Zaragoza, 1725-Madrid, 1785), a través de la cual Rallo se adentra por los inescrutables caminos de la memoria, para rescatar el momento en que a él mismo le deslumbró en Italia, por vez primera, con toda su intensidad, el arrebatador sentimiento de lo estético ante la magnificencia del arte renacentista. En su vertiente gráfica, la expresión de Paco Rallo surge desde lo más cercano y, a su vez, desde lo más profundo de su interioridad, en el apacible transcurso de la «normalidad» diaria. Desde este terreno «neutral», Paco Rallo se aventura en terrenos desconocidos, en espacios mágicos donde todo confluye y en los que cualquier cosa se hace posible.

El segundo conjunto de obras, con título *Un vocabulario sin fórmulas*, mostrado en la sala de exposiciones de la Escuela de Arte de Huesca, resulta muy diferente al primero, dado que supone una antología de los trabajos gráficos -a juicio del

propio artista- más interesantes dentro de los realizados en este último periodo para participar en convocatorias, a nivel nacional o internacional, o en exposiciones sobre temas concretos a las que ha sido invitado. Rallo concibe lo artístico con una postura activa insertándose de forma muy libre, consciente y comprometida en los parámetros éticos y estéticos que lo significan. De esta actitud de compromiso ante la contemporaneidad del fenómeno creativo nacen esencialmente estas obras que su autor ha logrado unificar a nivel expositivo, de manera que proponen en la sala una lectura unitaria y coherente, muy sugerente desde el punto de vista formal, sobre algunas de las problemáticas más acuciantes y representativas del mundo actual: la violencia de género, el deterioro del medio ambiente, la emigración y la marginación... A esta impresión unitaria, aglutinada por la conciencia social, ayuda también la normalización de los formatos -175 x 120 cm-, «el tamaño de los carteles publicitarios grandes de la calle», como puntualiza el artista. A diferencia de la anterior, ésta selección muestra un carácter menos lúdico y más ambicioso en su carga conceptual, que se plantea con soltura a través de los nuevos medios informáticos de representación en combinación con algunas de las técnicas, tácticas y guiños más propios del mundo del diseño, que el artista considera habrá de ser uno de los puentes de expresión más importantes del siglo XXI. En esta serie, Rallo se vale de técnicas complejas de diseño gráfico, de su amplio dominio de este tipo de recursos, para lograr una obra muy directa e impactante. Esta exposición -opina el artista- «Es más completa, porque utilice técnicas más complejas. Hay momentos que utilice la fotografía como mensaje, como impacto, hay momentos que utilice el dibujo, otras veces empleo la tipografía, y creo además que, para el ciclo formativo que tiene la Escuela, resulta mucho más didáctica por la variedad de formas de concebir las obras» . Todas ellas muestran abiertamente las características del personal lenguaje de Rallo, impregnado de una singular comunión de lo heterogéneo, de una apertura del proceso

creativo a todo lo que pueda suponer el vivificador «contacto» del mestizaje y de un instintivo rechazo a cualquier tipo de convencionalismo.

Al mismo tiempo, esta doble exposición expresa el deseo de Rallo -vinculado con el mundo del Arte desde hace casi 40 años y, específicamente con el Diseño Grafico, hace más de 20- por cerrar una larga e intensa etapa protagonizada por su serie «Espacios de Confluencia». Una experiencia que ha tenido un papel fundamental en la evolución futura de su discurso creativo, porque le ha permitido integrar su «estructura mental como artista plástico y como diseñador gráfico», unir ambos mundos sin complejos y con unos magníficos resultados. Como bien advierte Raquel Pelta, Rallo «siempre ha cuestionado las ideas tradicionales sobre el arte y el diseño, mientras defendía una perspectiva experimental cuyo objetivo es ampliar el concepto del primero y, desde mi punto de vista, también el del segundo» .

Rallo ha querido además que su propuesta expositiva se completara con una publicación que recoge, tanto las obras expuestas en esta última doble presentación en tierras oscenses, como un compendio más amplio de su reciente actividad; algo así como un resumen selectivo, un balance propio de lo que ha supuesto su contribución al campo creativo durante estos últimos años. Contribución que se resume en un conjunto de obras muy diversas dentro de un amplio abanico que va desde los logotipos a los carteles, y desde cubiertas de libros a cabeceras de publicaciones, así como algunos proyectos de auto-encargo, pasando por obras realizadas bajo la exigencia de ajustarse a ciertas temáticas concretas para algunas exposiciones a las que ha sido invitado. En la parte textual, esta monografía (que está pendiente de próxima publicación) con título, «Del arte al diseño y del diseño al arte» Raquel Pelta recoge una breve síntesis de la vida profesional de Rallo y analiza las obras expuestas en Huesca. Y Nacho Bernués se centra en el análisis de una serie a la que el artista tiene un especial cariño -«Espacios de Confluencia»- que se reproduce en su totalidad, por primera

vez, a lo largo de sus páginas, como el conjunto unitario que es.

La obra de arte ¿La hace el que la mira? El Salon d`Art Contemporain « Rue des arts » de Carla Bayle (Francia)

Mi primer y verdadero intercambio a propósito del arte, lo experimenté durante una visita guiada con una clase de alumnos de primaria por las exposiciones organizadas este verano en Carla-Bayle. Generalmente, la mirada de los niños no traiciona el espíritu que ha inspirado el trabajo de un artista. Me di cuenta de que, hasta entonces, no me había tomado el suficiente tiempo de « mirar » los lienzos. Fue así cómo esta visita resultó más instructiva para mí que para los propios alumnos. ¿Me estaría venciendo mi formación de historiador de Arte? Esa «revelación » se produjo delante de las obras de Valtueña que, en principio, me parecían algo complejas de analizar para unos escolares. En efecto, las nociones de abstracción o de concepto pueden chocar con la incomprendición de un público a veces alejado de la creación contemporánea. Para evitar el aburrimiento de los niños con consideraciones técnicas, les dejé que hablaran, proponiéndoles que mirasen los lienzos y se dejaran llevar por lo que la imaginación de cada uno les sugiriera.

Éste fue el punto de partida de un largo y apasionado intercambio. Un discurso flexible, sin prejuicios y sin complejos, donde cada uno podía interpretar libremente los cuadros. Así, el piano de la obra « piano for Wesselmann » fue

indentificado por sus teclas, pero también por la musicalidad que produce el ritmo de sus colores. Otros vieron en él un paso de peatones, o un juego de construcción... Ante las obras de los aragoneses, el público no podía quedarse insensible, lo que me permitió romper el hielo. En lo que concierne a las obras de Paco Rallo y Antonio Ceruelo, los visitantes no dejaban de preguntarme si se trataba de pintura o de fotografía. ¿Tendrán los españoles el arte de sembrar la confusión? En estas obras el trabajo del pintor en la composición -o mejor dicho en la descomposición- de las frutas, se impone al mismo nivel de importancia que el objetivo del fotógrafo. Aquella técnica « amaestrada » impresionó lo mismo a los artistas locales que a los aficionados al arte que pasaron por Carla-Bayle. En cuanto al tema del paso del tiempo y de los estigmas que éste produce en los cuerpos, los artistas supieron captar la esencia misma de la materia y del color. Por ejemplo, la granada, fruta de los infiernos, fruta femenina por excelencia, está aquí reactualizada en una composición original, sensual e imaginativa. Rallo y Ceruelo intentan rechazar los límites del tiempo, de las convenciones y del esteticismo.

Jose Luís Gamboa ha sabido bosquejar lo cotidiano, captando miradas, emociones, en pleno mundo urbano. Reactualiza temas tan queridos por los historiadores del Arte como el de « la bañista ». La mujer del cigarrillo, un dedo sobre sus labios, oscuro objeto del deseo, desafía a cualquier espectador a aproximarse a ella, a su misteriosa intimidad. Los juegos de las trasparencias y de las sombras acentúan aún más la potencia de su pintura.

Carrera Blecua nos ofrecía aquí sus notas de viaje, extraídas de sus experiencias e impresiones africanas. Utiliza una técnica original, pintando directamente sobre el tejido, realzando las figuras estampadas y dejándose guiar por la fuerza del dibujo.

Bastantes veces se ha calificado a los pintores españoles de «

sanguíneos », de artistas que se expresan con las entrañas, al igual que Picasso. Tradicionalmente, los artistas franceses han admirado la pintura española por su color, fuerte carácter y autenticidad. El pequeño pueblo de Carla-Bayle, « balcón » de los Pirineos, se ha convertido este verano en un lugar privilegiado de encuentros e intercambios, con la mirada y el corazón decididamente atraídos por esa España que se intuye tras los perfiles de las nevadas montañas que jalonan por el sur el verde paisaje de la comarca de l'Arize.

Retratos de lo vivido

Anna María Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid 2009

Un personaje de la novela de ciencia ficción *Neuromante*, de William Gibson, llamado Dixie Flatline está configurado como un especie de conjunto de archivos del yo, no está vivo ni muerto y tampoco es una inteligencia artificial, es, en definitiva, una memoria de sólo lectura. Semeja más el antípodo de la disipación del sujeto en distintas direcciones que su supresión definitiva; algo parecido ocurre dentro del arte contemporáneo. Así pues, en esta ocasión Anna María Guasch ha delineado para la colección “Mínimos” de la editorial

Siruela un breve pero muy interesante discurso basado en las autobiografías en la producción artística de las últimas décadas. No en vano, uno de los pilares del arte, sobre todo en su práctica pictórica, ha sido la percepción y posterior proyección del personaje del artista en tanto que materia susceptible de ser plasmada y reconvertida en obra definitiva. De Durero a Bacon o David Nebreda, la historia del arte, pues, está jalonada de miles de autorretratos que han servido, en multitud de ocasiones, como dispositivo eyector de las obsesiones ocultas de los pintores: al no ser encargos sino obras libres *per se*, el artista se podía permitir el lujo de jugar –en el sentido literal del término– con el género autorrepresentativo.

La premisa sobre la que se sustenta el trabajo de Anna Guasch es la necesidad de exponer dos cuestiones: por un lado, la superación, en tanto que método historiográfico, del protocolo vasariano que procedía a convertir al artista en héroe; por otro, de cómo se está atendiendo a la cuestión autobiográfica en el arte contemporáneo de los últimos treinta años, es decir, cómo transforma el artista la biografía (lo vivido) en una materia prima que se manipula en el amplio abanico de posibilidades plásticas. La primera parte traza la línea que une la biografía, en tanto que género literario, con la autobiografía entendida como género visual. De este modo, el libro está articulado en cuatro fragmentos bien definidos: el del estado de la cuestión, y otros tres donde se analizan distintas ramificaciones de la autobiografía usando en cada una de ellas figuras artísticas que funcionan como paradigma de esa disposición particular. Así, los tres capítulos que Guasch desarrolla con cada uno de los aspectos relacionados con la construcción artística del sujeto son los siguientes: “Autobiografía, archivo y conceptualismo”, “Entre la autobiografía y el autorretrato. La autobiografía ‘sin autos’” y “Autobiografía y fotografía”.

El hallazgo principal del trabajo lo constituye, indudablemente, la relectura del arte conceptual bajo el prisma de la autobiografía, lo que trae consigo una transformación radical del significado de una expresión artística –como ya le había ocurrido a la supuesta *fría objetividad* del arte minimal– a la que se había juzgado

muy poco (o nada) subjetiva y con indiferencia ante las emociones. Anna Guasch ha tomado como estudios de caso artistas conceptuales cuyos ejemplos serían los de On Kawara, Mary Kelly y Hanna Darboven; pero también, algo muy importante, ha expandido el análisis de la autobiografía a la esfera del cine, como el realizador Jean-Luc Godard, y a otros artistas que, en un primer momento, no se podrían catalogar exclusivamente de conceptuales, tal es el caso de Sol LeWitt (más conocido por su obra escultórica minimalista) o los trabajos fotográficos de Cindy Sherman. En palabras de la autora, estos artistas “desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía”, es decir, quiebran la culminación romántica de lo que se ha entendido como el “sujeto único y trascendente”.

Si ya la biografía relatada a un interlocutor corre el riesgo de convertirse en una deformación de la vivencia, la autobiografía se presta a ser, indudablemente, un género de ficción más. Dicho género es el efecto final de una reconstrucción de los acontecimientos personales del individuo autobiografiado, es decir, toma la materia vivida por sí como punto de partida para la definición de un discurso, ya sea visual o escrito (y, en el caso del arte conceptual, según Guasch, como una hibridación de ambos soportes). Ello viene a significar que, evidentemente, en toda (auto)biografía se producen distorsiones cronológicas, espaciales y emotivas o, incluso, nuevos paisajes personales. Asimismo, la identidad semeja ser una entelequia tan débil que necesita del apoyo de la memoria no sólo para poder generarse sino también para mantenerse –como queda demostrada la fragilidad del yo en los enfermos de Alzheimer–.

Las partes dedicadas a On Kawara y Sol LeWitt son las más sugestivas y, sin duda, las mejor articuladas del libro, siendo algo más descriptivos el resto de los capítulos. Anna Guasch atraviesa el grueso de la obra más “autobiográfica” del artista japonés, cuyas realizaciones se encuentran en un borroso límite tanto de la narración como del acontecimiento, una forma de relato donde casi no pasa nada. Podríamos afirmar, por tanto, que se incurre en una *despersonalización controlada* por parte de Kawara para distanciarse no tanto del yo como de la idea del mismo. Kawara disuelve ese yo, el sujeto, mediante

mecanismos que le otorgan alejamiento absoluto de la subjetividad como son el uso de los estampadores de goma, la ausencia de caligrafía manual y todo aquello que pueda eliminar lo emotivo de la expresión gráfica. También, el lúcido análisis de *Autobiography* de Sol LeWitt es un acierto al interconectar la estructura reticular de la obra “física” –por decirlo de algún modo– con la obra “virtual”, dispuesta en cuadrícula, de las fotografías del norteamericano; fotos, en algunos casos, de fotografías, lo que trae consigo un distanciamiento aún mayor de la realidad cotidiana del artista.

La reflexión con respecto al film de Jean-Luc Godard *JLG/JLG*, supone sin embargo un esfuerzo por parte del lector, puesto que en algunos momentos, no termina de dilucidarse cuál es la voz que habla sobre él, si Anna Guasch o el propio cineasta quien, en un tono manifiestamente críptico, comenta su trabajo. La filmografía del director francés ha sido fuente de innumerables escritos que polemizan entre sí; por esta razón no es casual la dificultad inherente al capítulo y que sea, al final, un conjunto ordenado de glosas descriptivas.

Por otra parte, los capítulos más densos de teoría y más documentados –para noventa y cinco páginas de texto hay más de ciento cincuenta notas– son, quizá, los menos ágiles para leer: la autora expande su estudio y acude a vínculos situados en la órbita al postestructuralismo y al psicoanálisis, con las referencias a Derrida, De Man o Barthes; respecto de este último, habría que matizar que algunas de las premisas de *La cámara lúcida* (1980) han quedado invalidadas desde la aparición y expansión (cuando no hegemonía) de las imágenes infográficas, puesto que para Barthes, la fotografía suponía el testigo de *haber estado allí*, mientras que la fotografía digital, su base, es la manipulación binaria: cualquier imagen se puede construir con verosimilitud tal que se rompe la *suspensión de incredulidad* de manera irremediable. A pesar de estar de acuerdo con todo el pertrecho teórico, no habría estado de más que la autora hubiera traído a colación las ideas de memoria y duración de uno de los primeros filósofos interdisciplinares, como fue el caso de Henri Bergson.

En definitiva, se sospecha el esfuerzo que ha supuesto ordenar, organizar y catalogar la masa crítica de documentación que supone un trabajo de síntesis como este y, también, hay que felicitar a Anna Guasch por el libro y al director de la colección, Juan Antonio Ramírez, quien, una vez más, ha hecho gala de su entrenada intuición para detectar asuntos poco estudiados y que, al no tener cabida en el *mainstream*, suelen situarse en la periferia de los grandes temas de la historiografía.

Los objetos posibles

Demasiadas palabras, y demasiada distancia entre éstas y el sentido primero del que disfrutaron. El recelo que despiertan las palabras puede conducir a un refugio en la combinatoria de las formas. Los volúmenes poseen una desnudez que nos desarma, su sinceridad puede mirarse y admirarse por cualquiera de sus lados. Seres previos y semillas del sentido, hostiles a él como la propia naturaleza, que se resiste oscura a las palabras. Las cosas pueden parecer mentira, pero sólo pueden ser verdad si resulta ser que son. Y sus propiedades, sus medidas, las convierten en seres de razón más allá del lenguaje. Se suele decir que nos rodean demasiadas imágenes, y tal vez sean demasiadas palabras las que rodean a las formas. La selva de los signos puede requerir de una terapia tridimensional y una invitación al orden muy distinta de la que se proclamó en su día, en el periodo de entreguerras. Creo que es su recelo de la verbalidad, y de la palabrería que la caricaturiza, lo que ha conducido a Gonzalo Bullón a la escultura. Hasta ahora, había sido conocido como fotógrafo, y no exageraré si digo que se le considera entre los mejores de este gremio en Aragón. Pero la fotografía, que era el medio donde acostumbraba a desenvolverse, como productora de

imágenes y signos, puede acercarse demasiado al discurso narrativo.

La escultura de Gonzalo Bullón parece haber surgido del reencuentro con la madera. Tiene que ver con un retorno a la naturaleza y a las formas directas de comunicación con ella. Una conversación con lo tangible que resucita la sabiduría del niño, de quien derriba las piezas de su arquitectura para darse el gusto de renovar el orden, un orden cada vez distinto. Este reencuentro se produce en Noguera, el pueblo de la sierra de Albarracín donde están sus raíces y donde tiene casa. Los primeras esculturas que realiza son muy simples. Pequeños tacos de madera, puestos uno junto a otro, teñidos unos de color, otros, en bruto. Algunos de los fragmentos delatan su origen: proceden de esas casitas para pájaros que cuelgan los forestales en los pinos. Son estructuras mínimas pero intrigantes, que se disponen sobre la pared. ¿Son ellas mismas una construcción o se trata, más bien, de un mero almacenamiento de elementos a la espera? La respuesta podría ser que da lo mismo: la necesidad del orden surge antes que el capricho del sentido, y puede darse por satisfecha sin necesidad de atribuirse significados específicos. Más bien, la singularidad proviene de una perturbación o fractura del orden. Cuando los pequeños tacos cuadrados se organizan en torno a un cuadrado más grande, lo hacen para reparar el daño causado por un significado que debe borrarse por higiene. Ese taco se hace unidad de medida o canon. Un cuadrado de seis por seis unidades, dibujado por veintiocho cuadrados de uno por uno, de diversos colores. Cierta arbitrariedad hace imaginar variaciones en la secuencia circular, cambios de posición entre una y otra pieza, y eso hace que se produzca un movimiento que es sólo mental, pero que no deja por ello de ser auténtico. Existe cierta anomalía, eso sí, pero que no alcanza a resultar significante, y es la presencia de tres piezas de uno por dos entre las piezas cuadradas, del número impar, lo que al movimiento implícito de los cuadrados le añade un cierto malestar, la incomodidad constructiva de la imperfección. Las piezas mínimas admitirían una posición

arbitraria en este marco, pero las dobles han de orientarse en la dirección precisa, porque se trata de un pie forzado. Este pie forzado implica ya unas reglas y hace que comience el juego. Pensemos en las experiencias de cada cual, cuando niño, con las alternativas y problemas que nos planteaban las piezas de nuestras construcciones de madera o plástico, las ventajas y desventajas de los elementos sencillos y los dobles, la versatilidad de las unas, que ocupaban cualquier hueco, frente a la firmeza de las otras, que le daban su consistencia a los muros.

Del mismo modo que sus imperfecciones permiten que se escale una pared rocosa, la introducción de anomalías permite el crecimiento, la génesis de las formas. La voluntad de orden disfruta con las asimetrías, corrigiéndolas de un modo bastante peregrino: no reprimiéndolas, sino compensándolas. Es un mecanismo lúdico y fértil. Incluso los relatos lo utilizan y, en la medida que satisfacen a los niños, son máquinas de producción de simetrías, alimentadas por el combustible de los accidentes. Huyendo como huye de lo narrativo, la escultura de Gonzalo Bullón se encuentra emparentada con el cuento de hadas. Las primeras y más simples de sus obras recordaban a Carl Andre, en su condición híbrida entre construcción y almacenamiento. Recordemos que el norteamericano, clausuradas sus exposiciones, devolvía al almacén los ladrillos prestados con que hacía sus esculturas. En el caso de Gonzalo Bullón, no obstante, cada elemento conserva su personalidad y no parece intercambiable: ha sido colecionado. Lo colecionado parecerá trivial, pero es importante como objeto autónomo, lo mismo que sucede con las canicas. El suyo será un minimalismo polícromo. La madera teñida –más que pintada– es una de sus señas de identidad. En esto se asemeja, por ejemplo, a Tom Carr y lo aproxima, en general, a las alianzas posmodernas entre el pop y el constructivismo.

Los procesos de seriación no tardan en incorporarse a la escultura de Gonzalo Bullón. Cuando esto sucede, los elementos que utiliza dejan de ser objetos encontrados y abandonan cualquier reminiscencia a su pasado. Se construyen en DM y se

pintan o tiñen uniformemente. Se desea que nada nos distraiga de lo esencial. Los mismos principios a los que antes se aludía siguen funcionando aquí, pero de otro modo. Se sigue jugando con la alteración y el orden, y con los pies forzados. La escultura titulada *La puerta* resulta paradigmática. La construyen cuatro elementos idénticos que se cierran en torno a un ortogono. Un hueco, esta vez, tridimensional. La visión espacial resulta privilegiada como un útil del conocimiento, previo y alternativo a la palabra. El DM resulta fácil de manejar, y Gonzalo Bullón lo utiliza como un aséptico instrumento de dibujo. Parece que lo importante sea ese vacío alrededor del cual se acoplan las formas sólidas, sellándolo y abriendolo al mismo tiempo. Los elementos básicos, o ladrillos de esta construcción, son parecidos a las de algunos rompecabezas de madera. Semejan un número dos o una letra zeta, pero los dos ángulos son rectos. Es un elemento que podemos obtener de un cuadrado, recortando en dos esquinas dos rectángulos idénticos. Esto quiere decir que cada elemento está formado, a su vez, por tres paralelepípedos, dos paralelos y otro perpendicular, donde los dos paralelos son iguales. Se ha buscado, muy a propósito, que éstos sean ligeramente más largos que dos cubos contiguos. Lo son en una proporción de seis por trece. Ese pequeño alargamiento o anomalía hace crecer el espacio, abrirse una puerta.

Como en otras de sus esculturas, los aspectos numéricos son importantes. Como sucede con Sol Lewitt, el papel milimetrado nos ayudará a entender. La pieza básica de *La puerta*, esa pieza en forma de dos o zeta, nos recuerda el sentido original de las cifras arábigas, que representan, cada una, el mismo número que si contásemos los ángulos que las dibujan. Al final en estas obras cúbicas de Gonzalo Bullón, el número final, la suma de los ángulos, vértices o lados, pese a multiplicarse, termina cerrándose. Pero hay otras creaciones suyas donde este número queda abierto: son esculturas que podemos comparar con escaleras. *Mirando el cielo* es un ejemplo. El número de peldaños parece en ellas algo arbitrario. Estas obras se ofrecen de dos modos, como esculturas propiamente dichas y

palpables, o como objeto de fotografías. En esta segunda presentación, la voluntad de infinito de estas criaturas plásticas resulta descarada, sobre todo cuando las vemos desaparecer por uno de los lados que, necesariamente, delimitan el rectángulo de la fotografía.

Si hablamos de cifras arábigas, podemos pensar en su alternativa: los números romanos. Aquí las cuentas se hacían por concatenación, poniendo un signo detrás o delante del otro. No deja de ser curioso que Gonzalo Bullón emplee también este tipo de esquema. Lo hizo en algunas de sus primeras esculturas, con tacos de madera, y lo hace en otras más recientes, donde reúne fragmentos heterogéneos, uno al lado de otro, en secuencias que tienen más de abanico o acordeón, que de serie con pretensiones de infinito. Esto las diferencia de las "escaleras" a las que aludía un poco antes. El origen variopinto de los materiales que aquí emplea –que son, en su mayoría, objetos encontrados, como tablas de lavar, o kitsch, como esas molduras de resina que utilizan los bricoleurs, y que han sido sacrificados a filo del serrucho– nos trasladan al mundo de Dadá, nos ponen en la vecindad de Kurt Schwitters y sus relieves en madera (*merzbild*).

Estos relieves de pared, dispuestos en secuencia, tiene una variante: ensamblajes con estructura cerrada o circular, ordenados en cuatro sectores por unos ejes cartesianos. En ellos se produce un juego de equilibrios. Lo llamaría poesía de la necesidad. Desconocemos, a priori, cuál de los cuatro elementos –todos peregrinos y estrafalarios– llegó el primero. Pese a lo extraño de cada cual, cada uno parece estar allí respondiendo a una rara exigencia de orden. Las curiosas alianzas de los objetos, los atípicos matrimonios de los materiales, vienen determinados por la intransigencia de la composición. El artista se manifiesta aquí como maníatico. El coleccionismo, la debilidad por los objetos es una especie de manía. Otra, contrapuesta, es la del orden. Aquí actúa un mecanismo maravilloso como el de las ostras, cuando se defienden del elemento intruso fabricando una perla. Estos caprichos de la necesidad son los que también, curiosamente,

trabajan poéticamente en la arquitectura rural de lugares como Noguera, el pueblo de Gonzalo Bullón.

Nota: Este texto apareció en el catálogo editado por el Ayuntamiento de Zaragoza con motivo de la exposición Gonzalo Bullón. Fragmentos.

Entrevista al artista Francesc Ruiz con motivo de su exposición en La Panera

El proyecto **BANG BANG** presentado por Francesc Ruiz del 6 de mayo al 30 de agosto de 2009 en la Panera se articula a partir de cuatro instalaciones que como ya es habitual en su trabajo, utilizan todas ellas la gramática del cómic para construir narrativas que, partiendo de una realidad, acaban derivando en mundos paralelos de gran complejidad. Estas narrativas presentan a menudo un fuerte arraigo en el contexto social donde se muestran, gracias a la tarea de rastreador urbano que el artista siempre practica en su trabajo.

Sus instalaciones se despliegan en el espacio creando lo que se ha llamado *cómics expandidos*, en ocasiones por las dimensiones de sus dibujos, o por el carácter escultórico en la manera de organizar las publicaciones, e incluso, en otros momentos, por la dispersión de la presentación en lugares diferentes de la ciudad.

Esta entrevista ha sido realizada en el Centre d'art la Panera durante el montaje de la exposición Bang Bang de Francesc Ruiz.

Antoni Jové: En los últimos años el dibujo ha abandonado la marginalidad para ocupar un lugar destacado en las artes visuales

contemporáneas. Aunque se pueda hablar de cierta moda, tú ya hace años –si no me equivoco, desde los noventa– que trabajas en este medio. ¿Por qué escoges el dibujo y no otra técnica?

Francesc Ruiz: Repasando mi trayectoria, preferiría decir que, más que en el dibujo, me he centrado en los vínculos existentes entre el cómic, las personas y las ciudades. Y todo esto lo he hecho siempre con la voluntad de comentar el contexto donde se mostraba la obra para evidenciar diferentes capas de realidad.

Escojo el cómic de una manera natural. Aunque había hecho muchos cómics de adolescente, al terminar la formación en Bellas Artes a mediados de los años noventa empiezo a hacer estructuras escultóricas que acaban convirtiéndose en maquetas de edificios que con el tiempo acaban convirtiéndose en cómics con forma de edificio. A partir de este momento, empiezo a desarrollar de una manera muy consciente los vínculos entre cómic, ciudad, personas y realidad, y desarrollo mecanismos de visión y formatos que me permiten mostrar, según el contexto, un tipo u otro de técnica.

A.J: Con motivo de la 5^a Bienal de Arte Leandre Cristòfol (2006) presentaste una instalación que llevaba por título “Big Ben”. Con ella, buscabas una relación entre el espacio expositivo y el territorio, ya que hacía mención y se basaba en la conocida discoteca del Pla d’Urgell. Ahora, en este proyecto individual, ¿todavía resuena esta pieza?

F.R: Ahora retorno con una pieza que da título a la exposición. “Big Boom” es una pieza que toma la forma de un *flyer* como los que se podrían encontrar en diferentes bares musicales de Lleida. Estos *flyers* nos muestran un mapa de la ciudad sobre el que se ha aplicado una tipografía de la Big Ben y donde se indica la presencia de un local nuevo de ocio nocturno situado en la propia Panera.

Para mí los pósters de la Big Ben que podemos encontrar semanalmente en Lleida son una parte muy importante del paisaje de la ciudad, con los rostros de los disc-jockeys y los cantantes de moda.

Con esta pieza hago una reinterpretación de la ciudad en clave Big Ben. Es como si los atributos formales de esta discoteca se hubieran extendido por toda la ciudad, llenándola de sonoridades nuevas, casi onomatopéyicas, mostrando itinerarios nocturnos por zonas de ocio y comentarios de gente.

A.J: A lo largo de tu trayectoria has trabajado muy estrechamente con el contexto que acogía y recibía tus obras. Podríamos decir que muchos de tus proyectos son *site-specifics* (*Kiosk Downtown*) que remitían a las Ramblas, o la exposición y libro de artista, la visita guiada... ¿En qué medida y qué obras has trabajado en el contexto en el caso del proyecto de la Panera?

F.R: Aparte de la pieza que os he explicado anteriormente, he realizado otra obra de la que me gusta decir que es una maqueta doblada de la ciudad de Lleida. La instalación toma por título “Les portes”, y muestra un conjunto de 6.000 publicaciones en las que las imágenes de las portadas muestran diferentes portales de edificios de Lleida. Las cabeceras de esta publicación las forman letreros y logotipos de instituciones, entidades financieras, inmobiliarias, tiendas, grafitis..., que conforman un paisaje de las calles de la ciudad. El contenido de estas revistas se basa en interiores de apartamentos y viviendas de Lleida; imágenes todas ellas extraídas de lo que llamo *herramientas cibergeográficas tangenciales*, como las webs de venta y alquiler de casas donde podemos acceder a los interiores de los pisos. El espectador puede acercarse a la pieza y hacer su particular deriva por la ciudad eligiendo cuál es la puerta que quiere abrir y cuál es el interior que quiere visitar.

A.J: La exposición de la Panera podríamos decir que incorpora al visitante en una experiencia sensorial y conceptual que tiene un ritmo ascendente: desde los *flyers* derramados a nivel de suelo que se encontrará sólo con entrar a la exposición hasta el espacio más delirante de la instalación, “La revolución de los cómics”. ¿Cómo planteas, integras y entiendes los diferentes trabajos que presentas en la Panera, cuya mayoría se han producido especialmente para esta exposición?

F.R: Al tratarse de mi primera individual de estas características, quería construir un corpus de obra que

repasara ciertas vías de trabajo con las cuales recientemente había experimentado.

Por un lado, buscaba la integración de dos prácticas situacionistas como la deriva y el *détournement*, formalizadas mediante el uso de la estructura del cómic, pero aplicadas o bien a la trama de la ciudad, ya sea mediante el plano de ésta –como en el caso de los *flyers*–, o bien convirtiendo los edificios en publicaciones que son como *comic books*, en el caso de la instalación “Les portes”. Bajo esta óptica también podríamos incluir el *détournement* que supone la última pieza, “La Revolución”, que acaba configurando ella misma, por acumulación, la maqueta de una ciudad que se puede recorrer visualmente.

Por otra parte, quería insistir en la potencialidad del cómic como generador de arquitectura, espacios y situaciones, que es una cosa muy presente en todas las piezas y muy particularmente en “Els miralls”, que pienso que es la que mejor refleja esta práctica.

Mirando el conjunto, detecto diferentes hilos conductores en torno a la idea de enmascaramiento y a la idea de espejo deformante o espejo roto. Esto toma forma de diferentes modos, e incorpora referentes a la reproductibilidad, a la distribución anómala de significantes y a la mutabilidad de los significantes.

El lenguaje también se utiliza desde un punto totalmente diferente. Las palabras son logotipos que son onomatopeyas que forman un lenguaje nuevo; las cabeceras de las revistas se sustituyen por letreros, logos y grafitis incomprensibles. Las palabras se cambian y se deforman, las palabras se mal interpretan... El lenguaje es utilizado con total libertad y genera una especie de magma lingüístico con un gran potencial transgresor.

Exposición Francesc Ruiz: Big Ben. Centre d'Art la Panera, 2009. Fotógrafo Jordi V. Pou

A.J: ¿Por qué has escogido el cómic de Scott McCloud's *La revolución de los cómics* a la hora de concebir la última instalación de la exposición?

F.R: "La Revolución" es una instalación construida a partir de un *détournement* de uno de los libros principales para acercarse al rol que desarrolla el cómic actualmente, *La revolución de los cómics*, que es como la biblia del cómic contemporáneo norteamericano. En esencia, se trata de un libro teórico realizado en formato cómic en el que se analizan los puntos débiles y los puntos fuertes de este medio.

La instalación "La Revolución" se construye a partir de 2.000 copias de una edición manipulada *La revolución de los cómics* que lleva por título *Cómics de la revolución* y en la que el texto ha sido modificado sustancialmente para ofrecernos una especie de delirio, en muchos casos bastante incoherente, en el que se invita a todo el mundo a iniciar una revolución que supuestamente tiene que cambiar la manera de comunicarnos y la manera de percibir el arte, a la vez que nos explica la manera de derribar el sistema, entre otras cosas. Este delirio reproduce, durante toda su extensión, innumerables proclamas revolucionarias que vinculan el cómic a la vida y refuerzan la idea de un cambio necesario.

Todo el libro tiene la apariencia forzada de una fotocopia del cómic original, virada, en rojo y en la que los rostros de los personajes principales han sido sustituidos por una especie de máscara de mi cara, lo que refuerza la idea de que nos encontramos ante una copia y una manipulación. La instalación, a partir de las 2.000 copias, muestra en un diorama de grandes dimensiones una batalla que tiene lugar en un espacio urbano y en la que los diferentes bandos luchan por la "Revolución".

A.J: En muchas ocasiones has defendido que quieres ir más allá del cómic y te refieres a tu trabajo como metacómic o cómic expandido. Asimismo, a la hora de editar algunos dibujos, te sirves del vídeo. ¿Cómo explicas este método de trabajo y cómo se traduce en tus instalaciones?

F.R: Cada vez que me enfrento a una nueva producción replanteo todo el proceso creativo. Creo que no es bueno poner etiquetas a las cosas, porque al final éstas no definen una producción,

sólo la encasillan y la delimitan. Lo más importante para mí es establecer relaciones con la realidad y hacer comentarios. A partir de ahí, aplico todos mis recursos para llegar a una formalización concreta, que a veces toma la forma de un cómic, pero que otras veces no es una cosa tan obvia y se acerca a la prensa gráfica o a la publicidad.

A.J: ¿Qué estrategia adoptas a la hora de introducir un producto de masas como el cómic en los espacios, supuestamente más elitistas, de las instituciones artísticas? ¿Cómo valoras este hecho? Creo que el cómic, de alguna forma, es un intruso dentro del mundo del arte, a pesar de la apertura del mundo del arte.

F.R: Cómics, cine, música, teatro, fotografía, tienen todos su faceta comercial, como medio de masas, y su faceta experimental o artística. Yo me muevo dentro de este último espacio.

Un monumento a los iberos en Zaragoza

Desde siempre he captado, y sentido, las cuevas de Altamira como el inicio de la cultura española y fiel precedente de nuestra muy posterior pintura clásica, mientras que las pinturas rupestres levantinas encajan con nuestros pintores expresionistas desde las pinturas negras y numerosos grabados de Francisco de Goya hasta el presente con

un alto número de artistas.

Sin olvidar el intrigante Reino Tartésico, según los especialistas el primer Estado de Europa, los iberos comienzan hace dos mil setecientos años y desarrollan una excepcional cultura en todos los órdenes, ni digamos en diseño, cerámica y escultura, con múltiples variantes y complejas intensidades según el ámbito geográfico. En Aragón, por limitarnos a nuestra comunidad, acaba de publicarse *Iberos en el Bajo Aragón*, editado por el Consorcio Patrimonio Ibérico de Aragón, que ofrece una precisa idea sobre su trascendencia en un área específica. Todo parece como si cuando llega Roma a Zaragoza el antiguo poblado de Saldue no existiera, hasta el punto que calles, un monumento y restos arqueológicos romanos se miman con lógica responsabilidad, mientras que un mínimo eco de los iberos en alguna plaza vive su natural ausencia. Natural porque a ningún Alcalde de Zaragoza se le ha ocurrido erigir un monumento, por ejemplo, con una familia ibera o un guerrero ibero. Sobre todo si consideramos que los iberos son nuestros antepasados directos.

Además de arqueólogos, dicho vínculo directo, íntimo, vital, de España con Iberia como inicio de nuestra cultura, sin olvidar el neolítico, lo vieron muy bien diferentes artistas. Veamos algunos ejemplos. Pablo Picasso reconoció estar influenciado en una época por las maravillosas estatuillas iberas. El escultor Mateo Hernández, nacido en Béjar (Salamanca), en 1884, vivió gran parte de su vida en París y como norma comentaba: "Estoy siempre en España. La veo, la siento a toda hora. Mi obra no es más que España. Y mi arte y mi manera no tienen más

antecedentes que los ibéricos" (Marín Medina, 1978: 116). El escultor Luis Marco Pérez, nacido en Fuentelespino de Moya, en 1898, titula a una de sus mejores obras *Idilio ibérico*. El escultor Honorio García Condoy, nacido en Zaragoza, en 1900, tras su influencia de Julio Antonio, tiene una etapa básica para su primer gran período artístico. Período desarrollado con obras influenciadas por las estatuillas iberas, pues basta citar obras como *Moza del cántaro*, de 1929, y, sobre todo, dos desnudos femeninos, de 1929 y 1930, y *Mujer enlutada*, de 1931 (Pérez-Lizano, 2000: 78, 126, 136). El escultor Francisco Rallo, nacido en Alcañiz (Teruel), en 1924, realiza unas cinco obras de pequeño formato en diferentes materiales inspiradas, se deduce, en la escultura zoomorfa ibérica, que en su caso son cinco toros. Basta citar *Toro*, de 1985, en alabastro, *Atento*, de 1988, en piedra caliza pulida de la Puebla de Albortón, *Embestida*, de 2001, en bronce, *Eral*, de 2002, en alabastro, y *Toro Maltés*, de 2005, en piedra arenisca de Malta. Queda el pintor y escultor Manolo Valdes, nacido en Valencia, en 1942, que fue, como es sabido, miembro fundador del excepcional Equipo Crónica. Suya es la quieta pero vibrante, enigmática y hermosa escultura *La Dama*, de 2004, que es una reinterpretación de la *Dama de Elche*.

Va siendo hora de que se erija un monumento a los iberos en Zaragoza. Como se capta el escaso interés por el tema, nunca debido al Alcalde que sea, pues en este caso pueden coincidir cambiantes motivos, siempre es ineludible lanzar una idea por si se lleva a la práctica. Puestos a pedir proponemos que la cabeza y el rostro del hipotético guerrero ibero

sea la de uno de nuestros notables amigos, el pintor Pedro J. Sanz, que es el prototipo de guerrero con cabellera indomable, barbado y mirada noble pero dura, incluso tierna. Su cabeza, ojo, sobre mi cuerpo: la perfección ibera.

Algunos Community Art Centers en Nueva York y su entorno.

En un reciente viaje a New York visité varias instituciones de arte contemporáneo muy enfocadas hacia su respectiva comunidad en el Bronx, Harlem y Brooklyn, así como en el vecino estado de Pennsylvania, donde también pude conocer contenedores culturales, de diversas instituciones y con diferentes misiones. La experiencia fue muy vital, productiva e ilustradora. Me hizo ver como trabajan en todos los departamentos de cada centro, y aunque existan diferencias notables en cuanto a leyes de patrimonio –mecenazgo, donaciones, patrocinios– y estilo de vida y mentalidad, creo rotundamente que se pueden extraer los ejemplos citados adaptándonos a nuestro contexto. El modelo americano en este aspecto creo que es más eficiente y práctico que el que tenemos implementado en España. A la larga, que todos se impliquen –empresas, entidades públicas y privadas, individuos– hace que todos se beneficien y se potencie el patrocinio del arte y la cultura. Además, estos centros habían sido claves para transformar la realidad de todas las personas que vivían en el área (alta delincuencia y criminalidad, pobreza), siendo el arte la herramienta para integrar, educar y generar ciudadanos críticos. He aquí algunos de los más representativos que visité:

GoggleWorks –Center for the Arts-. Reading, Pennsylvania.

Antigua fábrica de vidrio, especializada en lentes y gafas de protección y seguridad laboral, gafas para pilotos de aviación y máscaras de oxígeno, y gafas de protección solar, natación y diseño en su última etapa. Fundada ya en el 1871, cerró en 2002.

Reading era un área muy industrial, deprimida y con muchos edificios abandonados, por iniciativa de la comunidad y el gobierno, se regenera y revitaliza la zona. En el 2005 se inaugura el más grande Centro para las Artes del país, con más de 130.000 square feet (43.000 m²), creando muchos puestos de trabajo, nuevas empresas alrededor y donde toda la comunidad se ha involucrado, reduciendo al máximo una de las tasas más altas de criminalidad del país. Cuya misión es “Criar las artes, fomentar la creatividad, promover la educación y enriquecer la comunidad”.

En sus 6 edificios, todos de una planta excepto el central que contiene cinco, existen 4 galerías, clases, estudios de danza y teatro, darkroom, espacio para hacer vidrio con hornos, estudios de madera, cerámica y gemología, teatro-cine de 131 asientos, café, tienda, acceso a internet, sala de reuniones para la comunidad, 34 estudios de artistas y 26 locales para asociaciones culturales de la zona. Con parking.

Cada segundo domingo de cada mes se hace un Opening House, donde miles de personas ven a los artistas crear en sus estudios, hablan con ellos y degustan un café; participan en talleres, observan y disfrutan de las coreografías de ballet y danza, y ven exposiciones y obras de teatro. Además, tiene un programa para niños después del colegio, para más de 300 niños de la zona –que se les recoge con un bus público y se les lleva a las instalaciones, dándoles clases de música y danza. También con actividades para toda la familia y un colegio de Verano (Summer Camp).

Principalmente se sufragia con empresas que patrocinan los proyectos, individuos particulares que donan material o dinero, y el carnet de socio (membership). Con este carné tienen muchos beneficios en descuentos, información privilegiada y actos exclusivos. El acceso es gratuito pero para realizar las actividades se paga la cuota trimestral, muy económica. Alquilan estudios, salas de reuniones para bodas y eventos corporativos.

Además, el voluntariado, que en el mundo anglosajón está intrínsecamente establecido, ayuda a poder realizar todas las actividades –desde hacer de guías, montar exposiciones, recepcionistas, asistentes en talleres y clases, mantenimiento, grandes eventos...–, y los propios artistas, con estudios en el centro, imparten clases para financiarse el pago de su espacio.

Con una publicación trimestral de toda la programación y actividades realizadas en el centro.

Presupuesto anual: 1.6 million dollars

Banana Factory –Cultural Arts and Education Center-. Bethlehem, Pennsylvania.

ArtsQuest es una organización sin ánimo de lucro dedicada a realizar acciones de arte y cultura en todo Lehigh Valley. Esta organización tiene el Festival de música, el mercado caritativo y el Banana Factory. Lo componen multitud de empresas, instituciones y particulares.

Con una misión muy clara “Celebrar el arte y la cultura; enriqueciendo la comunidad a través de un programa creativo”, es uno de los espacios más vitales de la zona, con uno de los festivales de música con más espectadores de EE.UU (1.2 millones) –Musikfest-, con más de 20.000 estudiantes y niños que acuden a los talleres y clases, y más de 60.000 personas

que han participado en los eventos y actividades de la comunidad –como el mercado de caridad en navidades-.

El Banana Factory empezó su trayectoria en 1998 google braindumps, después de ser unos almacenes de banana, dentro de un centro industrial del acero de 13 millas (donde ahora se va a realizar una ampliación, con un auditorio y centro de arte contemporáneo).

Con unos 6000 m² (muy similar a la Harinera), en su interior hay 28 estudios para artistas residentes, tres galerías –una con una obra de cada artista residente, otra para artistas locales y la última para artistas consagrados e internacionales-.

Tienen 28 personas trabajando a tiempo completo, teniendo convenios para insertar laboralmente a adolescentes (haciendo murales en la zona, aprendiendo oficios tradicionales relativos al arte...).

Con quince exposiciones anuales y unos 300 cursos-talleres anuales es uno de los contenedores culturales y educacionales más activo de la zona.

Todos los primeros viernes del mes tienen Opening House –donde los visitantes pueden visitar a los artistas en sus estudios-, hay tienda, cafetería y la Universidad da becas a estudiantes para tener un estudio en sus instalaciones.

Lo que más se demanda son cursos de fotografía –analógica y digital-, donde Olympus (empresa de fotografía) patrocina las clases, y talleres de creación con vidrio. Se alquila la sala más amplia del edificio para bodas, reuniones y actos corporativos (con catering incluido, sale a unos 2.000 \$).

Es totalmente gratuito para los niños, que se les traslada en bus hasta el centro. Se ha implicado toda la sociedad y comunidad, donde se les da mucha importancia a los artistas outsiders –marginados de la sociedad-, que decoran los

jardines y salas con sus obras.

Presupuesto anual del Banana Factory: 800.000 \$

Presupuesto anual de ArtsQuest: 6.3 million \$

MUSEO DEL BARRIO. Manhattan, New York.

Fue una iniciativa comunitaria presentada por el artista y educador Raphael Montañez Ortiz en 1969, donde pretendía preservar, apoyar y poner en valor a la comunidad artística, cultural y social de inmigrantes puertorriqueños y latinos residentes en New York, y en especial a los ubicados en East Harlem. Actualmente, apoyado por diversas fundaciones, corporaciones, empresas e instituciones.

Su misión es crear un espacio donde el intercambio cultural genere un diálogo a través de su colección, exposiciones, publicaciones, actividades educativas, festivales, eventos especiales y toda la programación bilingüe, para integrarlos y para Google Brainumps establecer unos parámetros adecuados de tolerancia, igualdad, convivencia y conocimiento de otras culturas dentro de una sociedad multicultural y cosmopolita.

Sabiendo que en la mezcla está la riqueza y que el patrimonio cultural de cada país es fundamental preservarlo, será el espacio idóneo para descubrir nuestras raíces e influencias y vislumbrar otros estilos y formas de expresarse provenientes de otros sitios. El arte es un idioma universal, con el que nos podemos comunicar.

El conocer las tradiciones y cultura, a través del arte, de los nuevos ciudadanos, hace comprender mejor sus estilos de vida, y viceversa, ellos conocerán las raíces de donde se asientan, para alcanzar al final un entendimiento mútuo y, además, generar nuevas formas de expresarse y comunicarse.

Talleres de todo tipo, sobre todo por la tarde para horas

extraescolares después del colegio, yendo más allá de un mero taller de arte, siempre acercándonos a cualquier tema con la mente muy abierta, sin prejuicios, eliminando cualquier connotación negativa o cliché de cada cultura, estilo o disciplina artística que vayamos a descubrir.

Eventos especiales para familias (hijos-padres-abuelos) para unir difere...

¿Un centro de arte en La Harinera de San José?

La Asociación de Vecinos del barrio de San José, auspició un acto público en su sede el sábado 30 de mayo, donde Artix Espacio Creativo presentó su propuesta para que La Harinera sea un **Centro de cultura y de creación contemporánea**. Acudió un gran número de personas a las ponencias, pero la asistencia de público se multiplicó en la performance que cerró el acto en el Parque de la Memoria, al lado del edificio de la Harinera.

Las ponencias versaron sobre:

-El Proyecto Arquitectónico de Rehabilitación del Edificio, por **Teófilo Martín**, arquitecto con una gran experiencia y múltiples proyectos realizados. Presentó la rehabilitación que el mismo llevó a cabo en la antigua fábrica de harina de la cuesta Morón en San José, que está ubicada en un entorno excepcional, con el Parque de La Memoria y el canal, enmarcando este edificio singular. Explicó cómo este edificio privado pasó a manos municipales por iniciativa del anterior Teniente de Alcalde de Urbanismo, Antonio Gaspar, que llegó a un acuerdo con la empresa inmobiliaria propietaria para efectuar un canje por terrenos en Valdespartera, siendo parte del trato que se realizaría una rehabilitación de hasta un millón y medio de euros por cuenta de la empresa, que contrató para este fin a Teófilo Martín. El dinero dio para mucho, aunque falta colocar cristales, fontanería y electricidad. En esta situación está el edificio desde hace dos años pendiente de que se le de un uso por parte del Ayuntamiento.

- Funciones y misiones la proyectada fundación de arte contemporáneo, por **Javier de Luca**, licenciado en Historia del Arte, adjunto a dirección de la Fundación Sunyol de Barcelona y habitual en encuentros de artistas o festivales internacionales en Francia y Túnez. Nos ilustró con muchos ejemplos que podrían servir de modelo al aquí proyectado, por tratarse de fundaciones de arte contemporáneo activas en antiguas naves industriales, centrándose sobre todo en tres casos de Barcelona que

podrían considerarse en muchos sentidos como casos paradigmáticos: la Fundació Suñol, Hangar y Nav Ivanov.

– *Banana Factory, ejemplo para La Harinera* por **Heather Sincavage**, licenciada y Master en Bellas Artes, profesora en The Baums School y Lehigh University (EE.UU.). Aportó otro modelo a escala internacional: la fabrica de bananas transformada en centro de creación para la comunidad, en un vecindario de Bethlehem (Pensilvania). Allí no solo hay talleres y exposiciones de artistas punteros de reconocido prestigio (como ella) sino también actividades de community arts, pues hacen talleres de introducción al arte y la artesanía (sobre todo son muy exitosos los de vidrio soplado) para amplios espectros de población, incluyendo sobre todo niños o gente con problemas mentales, etc.

Proyecto de gestión de La Harinera, por **Sergio Muro y Juan Secos**, Gestores culturales de Artix Espacio Creativo. Presentaron el proyecto de gestión, el análisis de la realidad del edificio y sus contenidos y el gran potencial que tiene si se lleva a cabo. Su proyecto no es un espacio más para el arte contemporáneo en todos sus ámbitos y disciplinas (artes plásticas, videocreación, net.art, danza, teatro, música, cine, poesía, happenings), combinando talleres y salas de exposición, sino que se singulariza por tratar de dar respuesta a las demandas socioculturales del vecindario, propiciando el progreso social, económico y cultural del Barrio de San José. Incluso en su gestión proponen una estimulación creativa y democrática, generando un espacio abierto para el disfrute de todos los ciudadanos. Su respuesta al espacio tan flexible que ofrece la Harinera es un perfil igualmente flexible e interdisciplinar: impartir talleres y cursos, ceder espacios (estudios, salas de conferencias y reuniones, fiestas corporativas...), permitir actuaciones (performances, recitales, conciertos) -con un open stage-, realizar exposiciones temporales, ofrecer becas y residencia de artistas, abrir su espacio a todas las personas y grupos -sea cual sea su condición y edad-.

Es lástima que no hubiera entre los ponentes algún portavoz del Ayuntamiento de Zaragoza o de la Universidad de Zaragoza, para informar sobre la idea que se ha filtrado a la prensa de llevar a la Harinera un nuevo Museo de la Ciencia.

El acto se cerró con una performance a cargo del Grupo Artix & The Bucardos en el Parque de La Memoria, siendo el maestro de ceremonias Paco Serón -poeta y artista multidisciplinar-, que dirigió la acción mientras alrededor suyo intervenían artistas de diferentes disciplinas como Esther de la Varga, Raquel García, Sergio Muro, Juan Escós, Ana Morellón, Heather Sincavage, Olga Remón y Fernando Clemente. Su propósito era alusivo a la idea de que la Harinera puede ser una fábrica del arte, nuestro nuevo alimento, nuestro pan, donde las culturas se mezclarán y seremos un poco más libres.

Actas de las Asambleas Ordinaria y Extraordinaria del 2 de diciembre de 2009

El 2 de diciembre de 2009, en el salón de reuniones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tuvo lugar de 18.30 a 19.30h la Asamblea General Ordinaria de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, con el siguiente orden del día:

- Aprobación de las actas de la sesión anterior. Se aprobaron.
- Fallo de los premios AACa 2009. Tras deliberar los presentes se acordó por unanimidad lo siguiente:
 - Premio al mejor trabajo de difusión del arte aragonés contemporáneo al suplemento "Artes y Letras" del diario Heraldo de Aragón, por Antón Castro por la labor de comentario sobre arte en sus páginas de crítica y los encargos que realiza para sus portadas..
 - Premio al mejor espacio de exhibición, por la calidad de las muestras presentadas en él, a la Galaría Pepe Rebollo de Zaragoza.
 - Gran Premio AACa al autor del mejor trabajo de arte o mejor conjunto presentado al público en el periodo indicado en las bases, al videoartista Javier Codesal, por su exposición "Dentro y fuera de nosotros" en el Palau de la Virreina de Barcelona en mayo de 2009.
- Ruegos y preguntas. Jaime Esaín propuso que la AACa haga constar al Gobierno de Aragón su malestar por la trayectoria de los premios Aragón-Goya, que desde hace bastantes convocatorias no han recaído en ningún artista aragonés o residente en Aragón. Tras deliberar, se acordó por unanimidad proponer al Gobierno de Aragón como candidato de AACa al Premio Aragón-Goya 2010 al pintor José Orús.

Y no habiendo más que tratar se levantó la sesión.

Jesús Pedro Lorente

Vocal de la Junta Directiva de AACAA, en sustitución de la secretaria

El 2 de diciembre de 2009, en el salón de reuniones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tuvo lugar de 19.30 a 20.15h la Asamblea General Extraordinaria de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, con el siguiente orden del día:

-Modificación de los Estatutos de la AACAA para su adecuación a la ley 17/2002 de 2 de marzo. Se aprobó el borrador propuesto por el Presidente, con las siguientes modificaciones:

-En la sección 3.2, artículo 21º , el segundo párrafo debe decir: "El resto de los componentes de la junta directiva serán corroborados por la asamblea general extraordinaria..." mientras que el artículo 30º debe especificar que los estatutos y las comunicaciones de cambios en la AACAA deberán ser cursados al Gobierno de Aragón (en lugar del Gobierno Civil).

-Convocatoria de elecciones. El Presidente informó de que se abre el plazo hasta el 22 de diciembre para presentar candidaturas a la Presidencia de AACAA, que se someterán a votación el 13 de enero de 2010.

Y no habiendo más que tratar se levantó la sesión.

Jesús Pedro Lorente

Vocal de la Junta Directiva de AACAA, en sustitución de la secretaria

Luminosa oscuridad

Un título que puede parecer en un principio una contradicción, pero define con claridad las 35 obras que conforman la exposición de la Casa de los Morlanes, del Ayuntamiento de Zaragoza. Es como decía la hija del artista, Encarnación, la vuelta a casa de este zaragozano nacido en 1916 y muerto en San Lorenzo del Escorial en 1987. La muestra se centra en la década de los 60, su mejor periodo, poco después de integrarse en el Grupo El Paso, donde estaban también los aragoneses, Antonio Saura y Pablo Serrano. Viola era más mayor que los integrantes del grupo El paso, y entró a formar parte un año después de su constitución, por aclamación de los miembros.

La exposición se abre con dos cuadros de 1959 “espejo ciego” y “en los huecos de las noche”, donde está presente el estilo personal de Manuel Viola, de pincelada violenta y pasional, que le acompañará durante la década posterior. Su mayor contribución fue precisamente la visceralidad de su pintura, los fogonazos de color, sobre una superficie mayoritariamente negra, que dio lugar a composiciones abstractas de gran fuerza visual. El trabajo del comisario Fernando Fernán Gómez, ha posibilitado mostrar piezas inéditas, pertenecientes a coleccionistas privados, así como una gran pieza titulada “Moncayo”, fechada en 1962, que tiene referencias formales a este monte, y que aporta una vis distinta del conjunto expositivo.

Manuel Viola, fue un artista vital como demuestra su forma de trabajar. Se metía en el estudio cuando le apetecía, no era un hombre disciplinado. Podía estar sin salir durante muchas horas, pintado a golpe de tripas, incluso cuando iba algún artista a su estudio, les invitaba a participar del proceso creativo. Su pintura muy de gesto, también ha conllevado que a partir de los años 70 sea muy desigual. Es más su última etapa, en la década de los 80, es la menos considerada ya que

hay dudas acerca de la autoría de sus obras.