

Jaulas trampa como arte

La jaula como tema en el arte se me ocurrió, perfil chispazo, cuando descubrí casualmente un cuadro inédito de Vicente Rincón en una colección privada de Zaragoza. Al instante relacioné el cuadro con la conocida jaula de Marcel Duchamp, la del pintor y escultor Ramón Acín y, por supuesto, con tres fotografías de Joaquín Alcón que abordan el mismo tema pero con variantes. De pronto, sin más, empecé a ver jaulas y jaulas en otros artistas españoles del siglo veinte, sin olvidar, por ejemplo, las del gran Francis Bacon, con lo cual el tema dará para un futuro estudio de largo recorrido.

La jaula de Marcel Duchamp, del año 1921, se titula *¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?* y consiste en una humilde jaula para pájaros de madera en color sepia y en su interior hay un termómetro y 152 bloques de mármol en forma terrón de azúcar. Datos de indiscutible relevancia para comentar la jaula de Ramón Acín. Si el artista se casa con Conchita Monrás el 6 de enero de 1923, tal como anotó en un documento el propio Acín, su hija Sol Acín Monrás afirmó que la fotografía con la jaula era hacia principios del verano de 1923, mientras que Ernesto Arce la data entre 1926 y 1928.



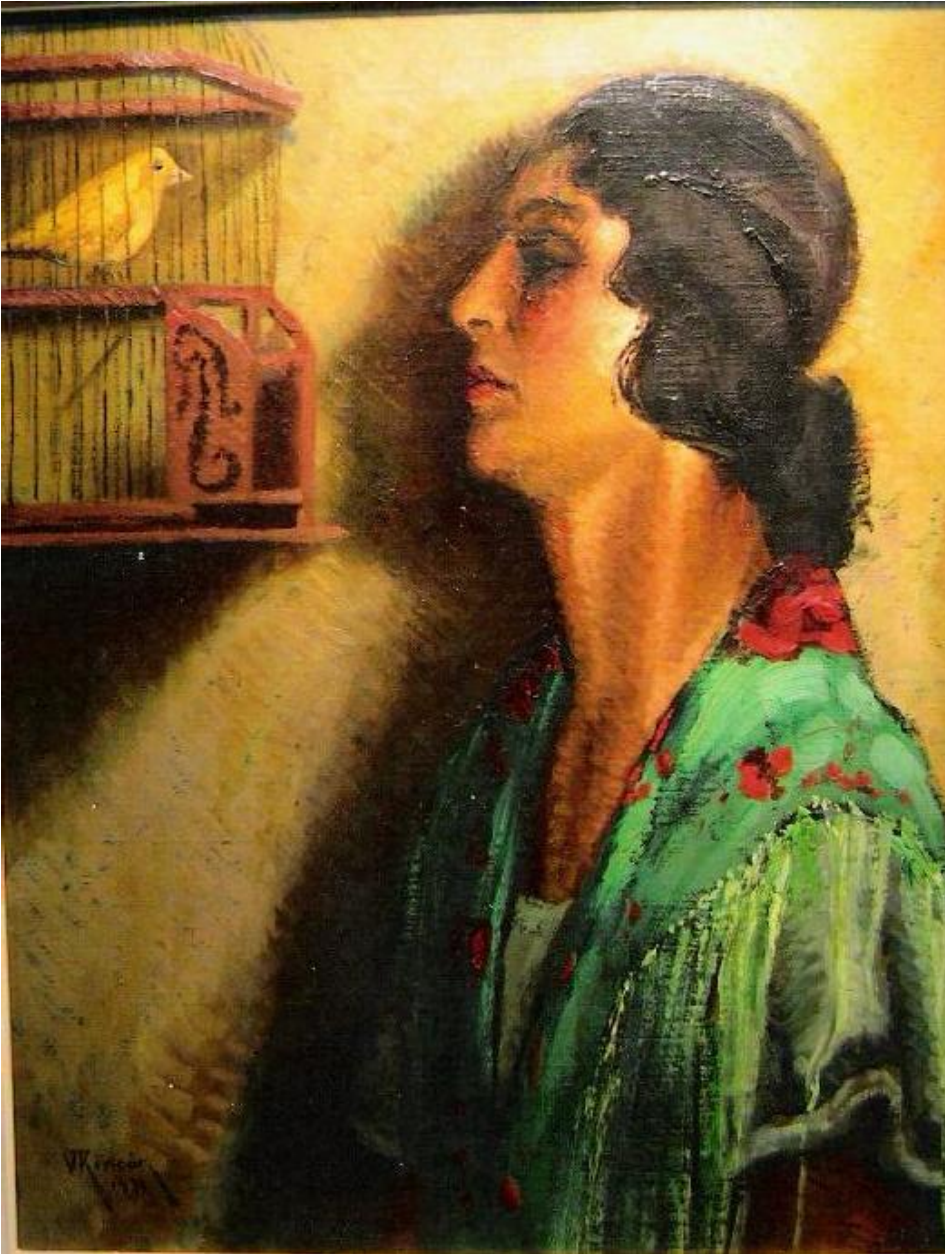
Foto de Ramón Acín y Conchita Morón
en Huesca, h. 1926

Si se utiliza la lógica resulta un tanto extraño que sea de 1923, salvo información de alguien con noticias desde París sobre la obra de Marcel Duchamp, algo improbable pero posible. Lo natural es que cuando Acín viaja a París, junio a noviembre de 1926, y contacta con las vanguardias artísticas tenga conocimiento de la obra de Marcel Duchamp o, como mínimo, del concepto artístico a través de otra persona. Nunca se sabrá. El caso es que si la datamos hacia 1923, Acín tenía por entonces 35 años, edad avanzada para comenzar con una ruptura radical respecto a los cuadros pintados con antelación, un tanto convencionales pero con obras de interés tipo *Feria de Ayerbe*, hacia 1918-1922. La fotografía con la jaula y una pajarita en su interior representa una afortunada ruptura total con su inmediato pasado, razón para que con posteridad acabe obras excepcionales como la escultura *Pajaritas*, hacia

1928-1929, la serie de esculturas con chapa de hierro recortada, hacia 1929, la escultura *Rostros fantásticos*, de 1930, y los óleos *Composición con medio rostro clásico*, hacia 1928-1929, *Retrato surrealista*, hacia 1929, *Un sueño en la prisión*, hacia 1929, *Composición fantástica*, hacia 1929-1930, *Composición musical*, hacia 1919-1930, y el dibujo *El tren*, hacia 1929. Con posteridad, sin olvidar su excepcional concepto tipográfico y los diseños gráficos, terminará obras de notable categoría pero sin rupturas vanguardistas.

Pero, ¿qué transpira la fotografía de Ramón Acín? En mi libro sobre surrealismo, publicado en 1992, afirmaba que se trata de una fotografía trascendente porque "muestra un objeto encontrado, es decir, la jaula, de impronta dadá emparentada con el movimiento surrealista, lo cual indica la enorme información que tenía sobre la vanguardia artística. Fotografía que forma un todo con plena intención. Para ofrecer mayor énfasis sobre dicha intención figuran los tres protagonistas en la esquina de una habitación, se supone que en la vivienda del matrimonio, y entre dos paredes formando ángulo recto tenemos algunos elementos tan significativos como dos cuadros, quizá de Acín, en apariencia fuera de la norma, uno con la cafetera en el centro y otro un paisaje, y sobre dos repisas un gallo, dos jarrones, un cactus y dos típicos morrillos del Pirineo, mientras que abajo figuran una rinconera sobre la cual tenemos otro jarrón y en los costados dos morteros de bronce. Se confirma, pues, su pasión por coleccionar, tan de los surrealistas o de un Ramón Gómez de la Serna". Sigamos con los tres protagonistas inmersos en tan heterogéneo y afín ámbito. "Se trata, en primer lugar, del matrimonio Ramón Acín y Conchita Monrás. Sus posturas indican que obedecen, con intencionalidad, al significado emanante de la jaula con pajarita en su interior como tercer protagonista. Ambos están sentados en sillas exactas, rectos y mirándose con seria fijeza. Acín con los brazos cruzados y una pierna encima de otra, Monrás con los brazos sobre las piernas y las manos una encima de otra. En medio de ambos un típico hachón del

Pirineo, sobre el cual está la humilde y usada jaula para pájaros con su asa levantada, que encierra, que encarcela, una pajarita de papel". Acín quizá aluda a su rechazo contra toda ausencia de libertad, pues no olvidemos que si el 13 de septiembre de 1923 es el golpe de estado de Primo de Rivera, en 1924 es encarcelado varios días por su artículo "Shum" en defensa de su amigo Juan Bautista Acher, que fue condenado a muerte con indulto a finales de 1924. Todo sin olvidar los constantes encarcelamientos de, por ejemplo, su gran amigo el también anarquista Ángel Samblancat. La pajarita dentro de la jaula tuvo posteriores consecuencias por su capacidad creativa desde una indiscutible síntesis formal, como la escultura *Pajaritas*, hacia 1928-1929, la *Fuente de las Pajaritas*, hacia 1928-1929, y *Monumento a la Paz*, hacia 1930, así como la serie aludida tipo *El agarrotado*, desde 1929.



Vicente Rincón: Título desconocido (figura con jaula), óleo de 1931

Las siguientes obras, correspondientes al pintor Vicente Rincón y al fotógrafo Joaquín Alcón, aluden a la falta de libertad. El cuadro con el tema de la jaula, del pintor Vicente Rincón, se sale de su norma temática, al menos de lo conocido, con la excepción de un cuadro que pintó tras su viaje a París basado en aromas neocubistas, un cabaré, el típico conjunto musical y negros bailando con blancas más que abrazados para crear un fascinante conjunto. Dicho cuadro, un óleo sobre tela de 55'4 X 46'3 cm., está firmado como "V. Rincón" en el lado inferior izquierdo y debajo de la firma

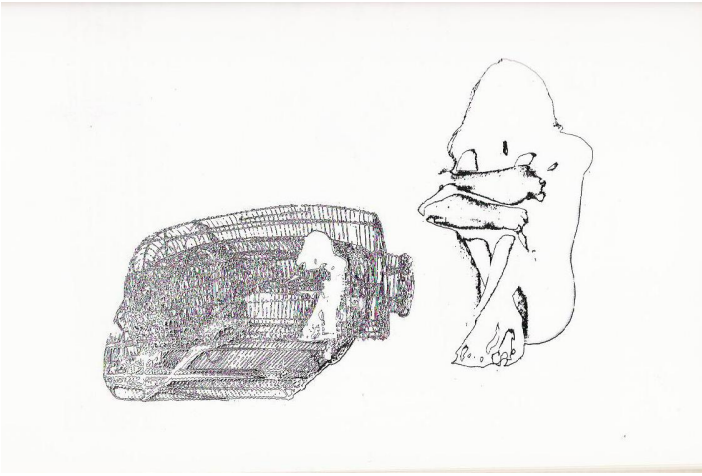
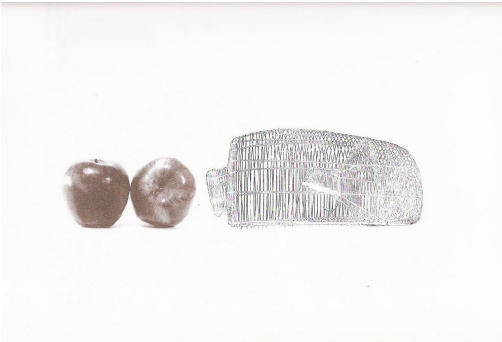
está fechado en 1931, años después de viajar a París. La obra, pintada cuando el artista tiene 39 años, se basa en un fondo casi monocolor con las sombras proyectadas por la jaula y la figura "femenina", una jaula con un canario en el lado izquierdo y la figura femenina en el lado derecho. La figura femenina, solo de medio cuerpo y con media melena, figura de perfil y está vestida con traje andaluz. El asunto cambia cuando se advierte que el muy grueso y musculoso cuello corresponde a una figura masculina con muy serio semblante. Se trata de un travestí de cabeza erguida que mira con fijeza al canario enjaulado y éste mira a la figura, con lo cual el pintor sugiere que el hombre se ve como un canario enjaulado sin libertad para mostrar su realidad sexual en la vida cotidiana.

Quedan las tres fotografías en blanco y negro de Joaquín Alcón, que están fechadas en 1958, con 30 años, 1976, con 48 años y el dictador Francisco Franco fallecido en 1975, y 1990, con 62 años y en plena democracia.

La fotografía de 1958 (reproducida en la portada de este artículo), fue titulada "Antón González" por el pintor, que de 1946 a 1951 practica el boxeo como aficionado, razón para acentuar el rostro duro, a machetazos, visto de perfil con la cabeza inclinada. A recordar, al margen de que estamos en plena dictadura, que hacia 1951 es detenido en la frontera española por problemas con el pasaporte e ingresa en la cárcel durante tres meses. Los contrastes de luces y sombras son clave para captar la intencionalidad de la fotografía. Antón González se representa de oscuro y el resto de la fotografía con estallantes blancos y zonas sombreadas, mientras que la jaula vacía en el lado izquierdo simboliza la ausencia de libertad. Se diría, incluso, que la jaula es también el hipotético regreso a su interior.

Las dos restantes fotografías, de 1976 y 1990, son, en realidad, ratoneras que ejercen como jaulas. Joaquín Alcón, con antelación a 1976, ha suprimido elementos formales y todo

lo reduce al tema sobre un inmaculado fondo blanco. La fotografía de 1976, titulada *La ratonera*, consiste en una figura sentada que lo mismo puede ser una mujer que un hombre con melenas, la cual se repite en el interior de la ratonera para evidenciar la carencia de libertad con toques ambiguos. Para concluir, la fotografía de 1990, titulada *Naturaleza*, consiste en la misma ratonera pero vacía, mientras que a su izquierda tenemos dos manzanas rozándose para evidenciar una libertad sexual sin barreras.

	
<p>Joaquín Alcón: <i>La ratonera</i>, fotografía, 1976</p>	<p>Joaquín Alcón: <i>Naturaleza</i>, fotografía, 1990</p>

Un hallazgo para el patrimonio cultural de Aragón

El 30 de abril de 1603 fue fundado en Borja el convento de Santa Clara, el primero femenino de la ciudad, por sor Esperanza Ortal, sor Ana Xabar, sor Isabel Casales y sor Petronila Sariñena, monjas procedentes del convento de Santa Catalina de Zaragoza. Así pues, más de cuatrocientos años de existencia han generado un extraordinario patrimonio que, lejos de los sucedido en otro tiempo, sus propietarias han sabido advertir su valor, un cambio de mentalidad que se ha traducido en la consolidación del edificio, la restauración de su iglesia y de algunos de los lienzos que constituyen su exorno o la recuperación de sus ricos archivos histórico y musical. Es en este contexto donde diversos investigadores, historiadores del arte e historiadores hemos comenzado a poner nuestra mirada en un convento que hasta la actualidad no había sido objeto de la atención que merecía, dando a conocer parte de su historia y patrimonio en distintas publicaciones. (Boloqui Larraya, 1980; Boloqui Larraya, 1985; Jiménez Aznar, 2003; Santos Aramburo, 2003; Aguilera Hernández, 2006a y Aguilera Hernández, 2006b).

Cuando la reverenda madre abadesa sor Carmen Zabalza me pidió que fuera el organista y maestro de música del convento, tras el fallecimiento de D^a. María Azcona, no podía ni tan siquiera imaginar el patrimonio musical conservado entre sus muros a pesar del paso del tiempo, del *Motu Proprio* de Pío X y de las normas conciliares del Vaticano II. Aunque la mayor parte del mismo se encontraba en buen estado de conservación, no se ubicaba en el lugar que la riqueza de sus fondos obligaba, especialmente los libros litúrgico-musicales objeto de estudio en este artículo, motivo por el que de manera paralela a la catalogación de los fondos documentales decidí acondicionar provisionalmente los musicales a la espera

de poder proceder a su correcto estudio y tratamiento.

Fruto de este trabajo todavía inconcluso es este artículo cuyo único objetivo es dar a conocer tres de los cinco libros litúrgico-musicales que se propuso realizar el arzobispo de Zaragoza D. Alfonso Gregorio a finales del siglo XVI y que se han conservado en el convento borjano de las clarisas. Me estoy refiriendo al *Antiphonarium de Sanctis* (1596), al *Antiphonarium de Tempore* (1598) y al *Missarum de Sanctis* (1598), todos ellos realizados en la tipografía de Pascual Pérez, “uno más de los numerosos y excelentes maestros impresores que trabajaban activamente en nuestra ciudad a finales del s. XVI” (Gregorio 1996a: 18), y que hasta el trabajo del profesor Ángel San Vicente resultaba casi desconocido. (San Vicente 2003: 118-120).

Los dos antifonarios fueron objeto de estudio y publicación en una edición facsimilar auspiciada por la Sección de Música Antigua de la Institución “Fernando el Católico”, (Gregorio, 1996a y 1996b) donde quedó de manifiesto la rareza e importancia de estos ejemplares, máxime cuando en el año 1996 sólo se tenía constancia de la existencia del *Antiphonarium de Tempore* en las bibliotecas privadas de los profesores Lothar Siemens Hernández y Jesús Gonzalo López así como en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, lugar éste último donde también se conserva el *Antiphonarium de Sanctis*. (Gregorio 1996a: 26).

D. Alfonso Gregorio ocupó la sede arzobispal desde el 1 de mayo de 1593 hasta su fallecimiento, acaecido el 27 de octubre de 1602, viéndose caracterizado su gobierno por una “intensa actividad pastoral”. (Royo García, 1992: 62-66). En la dedicatoria de ambos antifonarios puso de relieve la escasez de obras de esta naturaleza en su archidiócesis, su importancia en la alabanza divina así como la necesidad de imprimirlas si se carecía de ellas. (Gregorio 1996a: 17). De tal manera, los ejemplares conservados en Borja, aun perteneciendo la ciudad a lo largo de su historia a la

diócesis de Tarazona, deben considerarse el fruto de una de las máximas prioridades que rigieron el gobierno del prelado.

En la citada edición facsimilar quedó patente que la idea inicial de D. Alfonso Gregorio era la publicación de cinco libros, aunque sólo se conocían con seguridad los dos antifonarios, y con ciertas reservas el *Manuale seu Rituale Caesaraugustanum*, (Gregorio 1996a: 18) editado por Lorenzo Robles en 1600 y que Juan M. Sánchez localizó en la biblioteca del convento de Ntra. Sra. de Cogullada, ejemplar actualmente desaparecido, (Sánchez, 1991: 536-537 nº 853) aunque según fuentes del obispado de Tarazona se habría conservado otro en la parroquia de la localidad de Cubel.

En la actualidad podemos añadir a esta nómina el *Missarum de Sanctis* conservado en Borja, y del que según las fuentes eclesiásticas anteriormente mencionadas existiría otro ejemplar en la catedral de Jaca, así como un *Missarum de Tempore* localizado en la colegiata de Daroca.

En cualquier caso, el *Missarum de Sanctis* sigue las características de los antifonarios con un promedio de siete pentagramas por página y notación cuadrada. Básicamente contiene la música de las partes del Propio de la Misa, tanto para el Propio de los Santos siguiendo el calendario de la Iglesia Universal, como para el Común de los Santos y difuntos, donde también se recogen las festividades del calendario de la Iglesia en España y las del de Zaragoza. El libro se completa con varios aspersorios y partes del Ordinario de la Misa para el Común de los Santos y difuntos.

Así pues, el hallazgo de estos tres ejemplares en el convento de Santa Clara resulta ser de una importancia extraordinaria, tanto porque se desconocía su existencia en Borja como porque es el único lugar en el que se han conservado juntos tres de los cinco libros proyectados por el prelado.

Todavía son muchos los interrogantes que plantea la existencia de estos libros en el convento. Lo primero y fundamental es determinar si siempre fueron de uso de las religiosas franciscanas clarisas o por el contrario pertenecieron a un convento desamortizado, y más concretamente al de franciscanos, del que proceden gran cantidad de piezas artísticas y libros que, en la actualidad, forman parte del patrimonio de las religiosas. Lo segundo, e independientemente de la problemática anterior, es investigar si uno u otro poseyeron alguna vez la colección completa. Sea como fuere, su existencia en el convento de Santa Clara demuestra las amplias posibilidades musicales que las religiosas tuvieron en un momento determinado de su historia, así como la importancia dada al canto como parte integrante del Oficio Divino y de la Misa. No en vano, el 15 de agosto de 1699 fray José García rogaba a las religiosas que nunca faltasen al Oficio Divino “considerando que las divinas alabanzas son el tributo mas proprio de las esposas del Cordero Inmaculado”. (Archivo del convento. Patentes del los padres provinciales.)





Dos facetas dibujísticas de Santiago Arranz

No cabría encontrar mejor complemento para un hermoso día otoñal disfrutando de los paisajes prepirenáicos y de una excelente comida en el restaurante El Churrón que la visita al “Museo del Dibujo Julio Gavín” en el Castillo de Larrés, donde ha expuesto el serrablés Santiago Arranz desde agosto a diciembre una doble selección de dibujos titulada “Alejamiento y cercanía: Dibujos 1985-2008”.

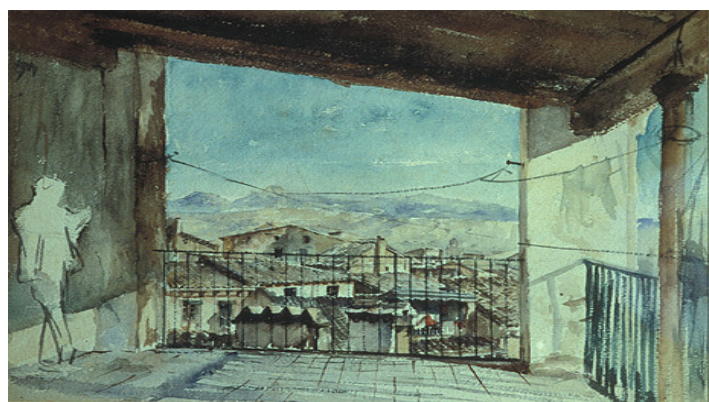
No se trata de una retrospectiva propiamente dicha, donde se nos presente paso a paso la evolución estilística de este artista en esos veintitrés años, sino que se ha concebido como una confrontación bipartita entre dos secciones. Por un lado, en la sala de exposiciones temporales situada nada más franquear la entrada del museo, el visitante se encuentra con obras muy características del lenguaje propio que Arranz se ha construido en los últimos quince años: pocos artistas han sabido sacarle tanto partido estético a la abstracción geométrica como él, pues más allá de la pura estética

decorativista sabe conjugar ese repertorio formal con profundos simbolismos, letras del alfabeto u otras referencias filosóficas e icónicas, como esas llaves dentadas que constituyen el leit motiv común de su serie de grandes composiciones de gouache y aluminio sobre papel realizadas en 2008, o las flores, hojas, caballos, pájaros, figuras u otros motivos geometrizados y simplificados hasta la abstracción que realizó en 2006 y 2008. Pero para mí la gran sorpresa de la exposición fue visitar la otra sala contigua, situada en un lateral, donde cuelgan enmarcadas las hojitas de un cuaderno de dibujo realizado en 1985-1987, en un estilo de figuración manierista muy de aquella época, tan postmoderna por sus continuas citas histórico-artísticas –recuérdese que Santiago Arranz es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona– en las que son reconocibles el Sardanápalo de Delacroix los caballitos de Marc, los paisajes metafísicos o surrealistas, las figuras voladoras de Chagall, y sobre todo los homenajes al palacio y jardines de Fontainebleau, donde por entonces residía gracias a una beca de la Diputación Provincial de Zaragoza, fruto de la cual fue la serie pictórica titulada “Fontainebleau”, para la cual le sirvieron estos dibujos como bocetos preparatorios.

Es lástima que en el exquisito catálogo de esta exposición no se reproduzcan algunas de esas pinturas, y más triste todavía que no podamos aquí ilustrar esta reseña con imágenes de algunos de esos hermosos dibujos, pues su reproducción está sujeta a derechos de pago. Pero es de esperar que un día no muy lejano tengamos ocasión de conocer en profundidad toda esta riqueza y variedad de inspiración en una amplia retrospectiva y/o monografía sobre su trayectoria, para la cual sirve de aperitivo esta deliciosa exposición de título tan apropiado, pues efectivamente al visitarla nuestra mirada recorre, como si contemplásemos la actividad dibujística de Santiago Arranz a través de un zoom de cámara, un viraje de alejamiento hacia lo que era su estilo hace veinte años, contrastado con un acercamiento a lo que ahora mismo es su lenguaje y repertorio tan idiosincrásico.

Algunos espacios de Félix Lafuente

No he descubierto, hasta hace muy poco tiempo, algo tan básico como la importancia del espacio como lugar de trabajo para el artista. Pese a que año tras año, desde hace más de cuarenta, he compaginado la práctica del dibujo y la pintura con la explicación a mis estudiantes de primaria, bachillerato, o universidad, lo necesario que resulta el ordenamiento de los elementos imprescindibles para la realización de una obra pictórica. Y que debe existir un espacio específico para las clases de Dibujo o Plástica, en el que quien fabrica las imágenes se encuentre a gusto. Y un lugar concreto para cada uno de los materiales que se utilizan. Durante años, la diversificación de actividades ha hecho que permaneciera en el error de que pintaba menos porque no tenía tiempo. Ahora pienso que no disponía del espacio adecuado.





Terraza de la plaza de san Pedro. 29 x 24,5 cm. Acuarela sobre papel.1900

Terraza de la plaza de san Pedro. 2008

Este artículo que ha de componerse necesariamente con imágenes más que con palabras, pretende recuperar uno de los espacios en los que Félix Lafuente (Huesca, 1865-1927) pintó algunas de sus piezas más famosas, en el momento en que, al parecer inevitablemente, va a desaparecer. La causa, el estado de ruina de la manzana en la que se ubica, frente a la iglesia de san Pedro, y producto de cesiones sin testamentaría, además del escaso interés general que la ciudad ha demostrado por su casco viejo. Antes de su desaparición, pedí al fotógrafo Fernando Alvira Lizano que realizara una serie de fotografías en la solana en la que había pintado Lafuente uno de sus más famosos cuadros: *Huesca nevada*, en la actualidad en una colección particular de la ciudad, además de algunas acuarelas en las que queda claro que el tema es el propio espacio en el que practican sus alumnos y el pintor, en los años anteriores a su traslado a Zaragoza para intervenir en la Exposición Hispano Francesa conmemorativa del primer centenario de los sitios.



Terraza de la plaza de san Pedro.

2008

Terraza de la plaza de san Pedro. 27,5 x 22

cm. Acuarela sobre papel.1900

Todas las piezas que aquí se traen fueron catalogadas en la exposición retrospectiva de 1989-90, producida por la Diputación de Huesca, que tuve el honor de comisariar. Una compleja testamentaría ha convertido a Ángel Garí en parte interesada en esa manzana de la ciudad, y por su mediación pude visitar el rincón desde el que el oscense pintó y por su medio he podido disfrutar los espacios en los que desarrolló su trabajo en los últimos años del siglo XIX y los primeros de la pasada centuria. Un trabajo que merece sin duda mucha más atención de la que hasta ahora le ha sido prestada.

En el caso de las acuarelas el fotógrafo, dando muestras de su contrastada profesionalidad, esperó pacientemente a que la posición del sol fuera la misma que la utilizada por el

artista. El resultado son las fotografías que protagonizan este artículo para ser comparadas con las telas y los papeles del artista oscense.



Huesca bajo la nieve. 37 x 57 cm. Óleo sobre tela.1900
Terraza de la plaza de san Pedro. 2008

Los años olvidados

La totalidad de pinturas que ilustran estas líneas, pertenecen a uno de los momentos más olvidados del pintor: los años que estuvo ejerciendo como catedrático de dibujo interino en el Instituto de Huesca. Años en los que su contacto con la naturaleza hizo que su más querido alumno, Ramón Acín, se refiriera a él como *pintor de hombres de carne y hueso y piedras de verdad*. Los mejores paisajes de los alrededores de

la ciudad, las vistas de Salas, las de las huertas próximas a la ciudad, el molino de Morana, el puente de tablas, la Alameda, los Mallos de Riglos, plenos de aire, sólidos como el conjunto de su pintura en la base gráfica, con gamas cromáticas exquisitas, y una ejecución equiparable a los mejores paisajistas que le fueron contemporáneos, hacen de Félix Lafuente Tobeñas el más notable pintor altoaragonés del periodo final del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. Durante esos años, además de las pinturas al aire libre, Lafuente pintó en espacios en los que evidentemente se encontraba a gusto. Como el patio del Instituto provincial, heredero de la fenecida Universidad desde su lamentable supresión en 1845.



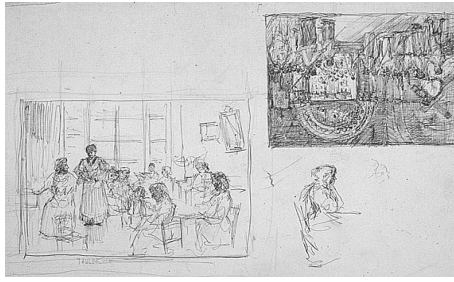


Patio del

Museo. 2008

Patio del Museo. 90 x 63 cm. Óleo sobre tela.1886

El *patio del Museo*, que debería haber catalogado como el patio del Instituto, dado que lo albergaba en la época, es una de las escasas piezas que la pinacoteca provincial mantiene expuestas en su sala octava. Pero el edificio cuya solana sirvió de estudio a Lafuente y a sus alumnos (algunos de ellos aparecen en las acuarelas) contiene, de igual manera, la habitación en la que el maestro pintó su más famoso cuadro: El *Taller de Modistas* con el acudió por vez primera, y última por lo que sé hasta hoy, a una Exposición Nacional.



El taller de modistas. dibujo

preparatorio.1897

Habitación del taller de modistas. 2008

El taller de

modistas. 71 x 95. Óleo sobre tela.1897

Lleno ahora de muebles y trastos, entre los que pude ver un espejo asimilar al que aparece en el óleo, repleto con una cuadrilla de alegres modistillas en el momento de la pintura, el hallazgo de la estancia, con el mismo papel en las paredes, el mismo embaldosado en el suelo, reafirmó mi opinión sobre la importancia del espacio de trabajo para el pintor. Mucho antes de que se enfrasque en la danza de pigmentos y soportes y disolventes, con los que dirá su mensaje, el espacio que envuelve al artista juega un papel principal. La solana estudio fue el espacio en el que Lafuente pintó una de las piezas que recientemente catalogué en una colección particular de Almudévar. Una solana con vistas hacia el que todos hemos conocido en las últimas décadas como el rincón del jerezano con la perspectiva del total de la torre, y del cuerpo de edificio que albergaba la vieja sacristía, sacrificado en beneficio de un concepto de pueza estilística que los años no han conseguido hacerme entender.

Es probable que una de las cosas que mayor esfuerzo nos exige, sea aceptar la modificación de los espacios a los que nos hemos acostumbrado. Los que constituyen una parte

fundamental de nosotros mismos: aquellos en los que desarrollamos nuestra actividad. Los años postreros del siglo XIX la solana que desaparecerá en breve del entorno de la plaza de san Pedro fue, sin duda, una parte muy importante de la vida de un pintor oscense llamado Félix Lafuente Tobeñas.



tela. 1900



Torre de san Pedro. 27,5 x 36. Óleo sobre

Torre de san Pedro. 2008

Christopher Nolan y el memento mágico

De ningún modo quiero que el encabezamiento de este artículo parezca un fácil juego de palabras. Creo que *The Prestige* (*El truco final*, 2006), su última película por el momento, indica un punto álgido en una filmografía que seguro nos dará en el futuro agradables sorpresas. Hay dos razones más para confiar

en este joven londinense (nacido en 1970). La primera, que sus dos primeros ensayos cinematográficos (*Doodlebug* de 1997 y *Following* de 1998), una vez vistos y superadas las habladurías y leyendas (no se estrenaron en España), confirman que no fue un joven prodigio, ni siquiera un “Enfant terrible” de insoportables ínfulas (al estilo, por ejemplo, de Quentin Tarantino). La segunda, que ha sido capaz de ir creciendo como cineasta, de arriesgarse profundamente en filmes como *Memento* (2000) y de conseguir dosis de equilibrio narrativo y formal en todas sus obras. Sí, por raro que parezca, defiende un estilo personal, aún cuando trabaje el cine de género y asumiendo, en algunos casos, encargos millonarios de la industria norteamericana.



Cartel de *Batman Begins*



David Bowie caracterizado como Nikola Tesla para *The Prestige*

Seguiremos una de sus técnicas para recorrer sus películas. Empezaremos por su último encargo: *The Dark Knight*. Si todo va bien, será estrenada en el 2008. En ella volverá a ocuparse del lado más oscuro de Batman, el desarrollado ya en el mundo del comic por Frank Miller y que se había entrevisto en las

adaptaciones de Tim Burton. Ya en *Batman Begins* (2005) hemos comprobado que Nolan no perdió el pulso narrativo y ahora todavía menos, ya que parece que firmará directamente el guión junto a su hermano Jonathan, firme colaborador desde los inicios de su carrera como comprobaremos al final. Repetirán Christian Bale (sólido Batman), Michael Caine (Alfred, el mayordomo para todo), y en la nómina de malvados se destaca el australiano Heath Ledger que será *The Joker*.

Pero la piedra filosofal que permitirá adentrarnos en su universo sigue siendo *The Prestige*. Para entender bien esta película y su atractiva estructura de cajas chinas, hay que prestar mucha atención a las imágenes iniciales y a un texto que reproduzco un poco más abajo (extraído de su doblaje al español). Las primeras imágenes, en absoluto silencio, son un campo sembrado de chisteras sobre las que la cámara hace una elegante panorámica. Poco después, suena una voz (parece que puede ser la de uno de los dos magos) que susurra: “Quiero que estés atento...”, y fundiendo a negro hay un cambio en las imágenes que alternan una explicación que Cutter/Michael Caine hace a una niña (todavía no sabemos su identidad) y las del truco final que pone fin a la vida de Robert Angier/Hugh Jackman, y una nueva voz que ahora podemos identificar con Cutter:

“Todo efecto mágico consta de tres partes, o actos. La primera parte es la presentación: el mago muestra algo ordinario, una baraja de cartas, un pájaro o una persona. El mago no exige, os puede invitar a que examinéis para que veáis que no hay nada raro y todo es normal, pero claro, probablemente no sea así. El segundo acto es la actuación. El mago, con eso que era ordinario, consigue hacer algo extraordinario. Entonces, intentaréis descubrir el truco pero no lo conseguiréis, por que en el fondo no queréis saber cuál es. Lo que queréis es que os engañen, pero todavía no aplaudiréis. Que hagan desaparecer algo no es suficiente, tienen que hacerlo reaparecer, por eso todo efecto mágico consta de un tercer acto. La parte más complicada de este

acto es: EL PRESTIGIO."

Nolan tomó como punto de partida una estupenda novela de fantasía/ciencia ficción que se titula *El prestigio* (1995) y que firmó el británico Christopher Priest. Mucho más conocido en el mundo anglosajón que por estos lares, ha sido, sin embargo, traducido al español en diversas ocasiones, desde *El mundo invertido* (1974) a *Experiencias extremas* (1999). Priest ganó el World Fantasy Award por *El Prestigio* y no es extraño que interesara a los hermanos Nolan. De la novela hacen una concienzuda depuración, aunque no resulta muy extensa en páginas, sí lo es en el periodo temporal que en el filme queda mucho más comprimido. Si en la novela la acción alcanza el presente, en la película transcurre únicamente en los inicios del siglo XX. Dos magos se enfrentan por conseguir el truco definitivo y todo parece valer para los ambiciosos Alfred Borden/Christian Bale y Robert Angier/Hugh Jackman.

Lo que más llama la atención es que los hermanos Nolan quieren convertir su película en una auténtica representación ilusionista. La clave está en esas primeras palabras suavemente recitadas "Quiero que estés atento...". El mago es el director (y el guionista, en este caso) capaz de ir marcando lo que debes ver, lo que debes sentir, capaz de engañarte para conseguir una máxima sorpresa. Aunque creas saberlo, habrá una última vuelta de tuerca...Cine, magia, ilusionismo y ciencia (el personaje de Nikola Tesla/David Bowie es rigurosamente histórico) son los elementos con los que se debe construir el mejor cine de entretenimiento, eso parece querer decirnos Christopher Nolan. Lo difícil es cerrar bien el último acto de la representación, y por el momento, se ha logrado...

Continuando con el retroceso, Nolan estrenó en el año 2005 *Batman Begins*. En ella contó con Christian Bale (Batman), Michael Caine (Alfred), Gary Oldman (Jim Gordon) y Liam Neeson (Henri Ducard). Sus preferencias por la elección de solventes actores británicos y la capacidad para llevar la historia a su terreno hacen que esta entrega sobre el personaje creado por

Bob Kane trascienda la mera película de superhéroe y con elementos del cine aventurero y de la serie B de los años treinta, construya una hábil reflexión sobre la responsabilidad y la ética, así como la fina línea entre realidad y ficción que nos hace siempre vulnerables a un estado próximo a la psicosis o a la doble personalidad más o menos oculta. Los dos clásicos elementos antagonistas (los “buenos” y “malos” de siempre), aunque terminan por definirse al final, oscilan en el punto de vista del espectador, tanto como para ir más allá de un mero ejercicio infantil. Aspecto, este último, que pugna por salir del poco recomendable David S. Goyer², “especialista” en adaptar comics al cine y cuya colaboración como creador del argumento y co-guionista (junto a Christopher Nolan) amenazan continuamente este espectáculo. Nolan tuvo que someterse a la lógica de una superproducción que tuvo incluso una versión IMAX. No colaboró con sus habituales Jonathan Nolan (en la escritura), o David Julyan (banda sonora), presentes desde los primeros años y recuperados en *The Prestige*.

Pero su primer contacto con el cine producido desde Hollywood se había producido en el año 2002. Se requieren sus servicios para dirigir *Insomnia*, un remake de una producción noruega del año 1997, titulada del mismo modo, y que habían firmado el guionista Nikolaj Frobenius y el director Erik Skjoldbjærg. Estamos ante la película menos personal de Nolan, aunque no carece de interés y de un tono alucinado que, sin duda, le atrajo desde el principio. El guión de la versión americana fue adaptado por Hillary Seitz, trasladando la acción de este thriller con psicópata al verano de Alaska, un lugar muy adecuado para un detective con serios problemas para conciliar el sueño (aspecto, éste, que mucho tiene que ver con el sentido de culpabilidad oculto en su pasado). Lo cierto es que por el tema (afín a sus inquietudes) y por el lujoso reparto (no son británicos, pero sí de primera fila), Nolan se desenvolvió bien con Al Pacino (el detective Will Dormer), Martin Donovan (Detective Hap Eckhart), Robin Williams (Walter

Finch) y Hilary Swank (la detective Ellie Burr).

Memento (2000) fue su segundo largometraje. Protagonizada por Guy Pearce (Leonard), Carrie-Anne Moss (Natalie), y Joe Pantoliano (Teddy Gammell). A pesar de ser una película independiente y de bajo presupuesto, fue nominada a numerosos premios. Partía del cuento "Memento Mori" de Jonathan Nolan, su hermano, y recibió una nominación a los Oscars por mejor guión, una nominación a los Globos de Oro, y fue homenajeado por los Críticos de Los Ángeles y los Broadcast Film Critics. También ganó el premio Waldo Salt para guionistas en el Festival de cine de Sundance de 2001. ¿Por qué despertó tanto revuelo este filme de un joven británico casi desconocido? Nolan está todavía lejos de la madurez de *The Prestige*, pero su truco, su juego malabar es ciertamente arriesgado. Tanto que el castillo de naipes, duramente construido, se acaba por derrumbar, y el tercer acto ("el prestigio") fracasa. Pero el proceso y la idea son subyugantes. Imagínense a un personaje que no puede recordar nada, excepto lo ocurrido antes de la violación y asesinato de su mujer. Bueno, ya he mentido, sí puede recordar un breve lapso temporal, pero inevitablemente se va borrando. Para intentar evitar los lapsus de su cerebro va tatuando, escribiendo, los sucesos que le parecen importantes en su propio cuerpo, único espacio que ha de terminar por hacérsele evidente. Si esto ya resulta difícil contarlo en imágenes convincentes, Nolan lo complica todavía más invirtiendo el sentido de la narración tradicional, navegando en el sentido opuesto a la corriente. Dentro de cada salto al pasado, el tiempo transcurre en el sentido adecuado, pero cada uno nos lleva desde la resolución, planteada al principio, a las causas que provocaron los hechos. Por definición, el suspense, el misterio está cauterizado, pero el director logra mantener el interés en una suerte de malabarismo que fracasa, pero nos llena del sentido de la maravilla, de lo inesperado. Mucho tienen que ver su director de fotografía Wally Pfister (al que le seguirá siendo fiel en el futuro) y la música de David Julyan, sutil, eficiente y

suggerente. Christopher Nolan está reinventando el thriller, lo está recargando de inquietud y misterio. Para ello, no sólo utiliza las historias sino que desarticula las estructuras narrativas tradicionales y cada vez ha ido perfeccionando más sus “trucos” de cineasta. Aunque, lógicamente, descubrió que abusar de excesivos malabarismos narrativos no tenía demasiadas posibilidades.



Fotograma de *Memento*



Fotograma de *Following*

No era fácil prever que *Dooblebug* (1997), y *Following* (1998) fueran los orígenes de un brillante director de cine. La primera es una muestra algo torpe de humor negro (en blanco y negro) de tres minutos que tiene la habilidad de proponernos un cuento de resonancias kafkianas y de adelantarnos parte de las obsesiones de Nolan al crear una auténtica caja china con sorpresa final. La segunda, nos indica que el joven estudiante de literatura inglesa en la University College de Londres, ya entonces obsesionado por la cámara Super 8 de su padre, podía tener alguna posibilidad. *Following* contiene 69 minutos de inquietud, mal narrados y discretamente interpretados, pero en los que ya pone en práctica una fórmula presente en el final/inicio de nuestro recorrido. Aquí, nos topamos con Bill (Jeremy Theobald), un escritor en crisis que un día comienza a seguir a la gente. No lo hace por voyeurismo, sino por curiosidad, por conocerlos mejor. Pronto esto se convierte en una obsesión y debe ponerse reglas a sí mismo, como elegir a las personas al azar o no seguir a la misma persona dos veces. Pero las reglas están para romperlas.

Y es así como conoce a Cobb (Alex Haw), un ladrón de casas que cambiará su vida para siempre. Por supuesto, el final no se lo esperan, pero deberán estar atentos hasta que el mago haga su truco final...

El obligado final de esta regresión sería darles detalles sobre sus trabajos en Super 8 o si me apuran de su nacimiento, pero insisto en que su final es, en realidad, su principio. El Christopher Nolan que nos debe interesar nació en *The Prestige*. No se dejen despistar por el mago.

Notas:

1 Nikola Tesla nació un 10 de julio de 1856 en el seno de una familia ortodoxa serbia en Similjan, localidad de la actual Croacia, situada en el, por entonces, territorio del Imperio Austro-Húngaro. Fue físico, matemático, inventor e ingeniero electrónico. A él se debe la teoría de la corriente alterna en electricidad, lo que le permitió idear el motor de inducción en 1882. Trabajando para los laboratorios Westinghouse, concibió el sistema polifásico para trasladar la electricidad a grandes distancias y en 1893 construyó el primer radiotransmisor. En su honor se llamó Tesla a la unidad de inducción magnética en el sistema internacional de unidades. Cuando murió (en Nueva York, un 17 de enero de 1943), el Gobierno de Estados Unidos intervino todos los documentos de su despacho, en los que constaban sus estudios e investigaciones, sin que se hayan desclasificado todavía esos documentos. Es, sin duda, un acontecimiento que convenció al escritor Christopher Priest para darle un papel decisivo en su novela *The Prestige* y que también se reflejara en el guión de la película de Nolan.

2 David S. Goyer ha escrito los guiones de *Blade* (1998), dirigida por Stephen Norrington, y de sus secuelas *Blade II* (2002, de Guillermo del Toro), *Blade: Trinity* (2004), dirigida por él mismo. También ha intervenido activamente en la elaboración de los episodios de la serie televisiva *Blade* (2006). Sus limitaciones se pusieron de manifiesto en la

lamentable *Ghost Rider* (2007) de Mark Steven Johnson, producida por él, para recrear, de nuevo, a un personaje del cómic norteamericano.

Entrevista a Juanjo Vázquez, viceconsejero de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón

AACA DIGITAL

**Entrevista a Juanjo Vázquez, viceconsejero de Educación,
Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón**

AACA. Muchas gracias por aceptar esta entrevista, que teníamos ganas de hacer desde que hace unos meses fuiste renovado en tu puesto de Viceconsejero, por el Gobierno Aragonés surgido de las pasadas elecciones. ¿Básicamente vais a continuar y culminar los proyectos planteados en la anterior legislatura o puedes adelantarnos para AACA Digital nuevos proyectos e ideas en relación con el arte contemporáneo para estos próximos cuatro años?

JJV. Los resultados de las recientes elecciones autonómicas mostraron el apoyo mayoritario de la sociedad aragonesa a las actuaciones del Gobierno de Aragón en la anterior legislatura; también hacia los proyectos emprendidos en los ámbitos de la educación, la cultura y el deporte. Después de veinticinco años de autonomía la sociedad aragonesa ha cambiado profundamente: se han recibido importantes transferencias, se ha reformado por dos veces el Estatuto de Autonomía, se han traspasado a las comarcas numerosas competencias... Sin embargo, el proyecto cultural de nuestra Comunidad Autónoma sólo había experimentado ligeros retoques desde su primer Gobierno, en el

que fue consejero de Cultura José Bada. Además, a lo largo de algunas de las legislaturas, las principales instituciones culturales aragonesas, como el Museo de Zaragoza o la Biblioteca de Aragón, habían sufrido las consecuencias de una evidente falta de atención. La pasada legislatura supuso el momento de reorientar el proyecto cultural del Gobierno de Aragón y adaptarlo a las nuevas realidades de nuestra sociedad: era necesario reconocer la necesidad de modernizar, incluso físicamente, el funcionamiento de nuestros museos, archivos y bibliotecas, satisfacer la importante aportación que las entidades locales han realizado a lo largo de estos años para la democratización cultural del conjunto del territorio e iniciar el asentamiento y la proyección exterior de nuestras industrias culturales y de los creadores aragoneses. En los pasados cuatro años se pusieron en marcha algunos de los mecanismo correctores que creíamos imprescindibles para adecuar a la realidad social el funcionamiento de nuestra administración cultural; algunos pudieron culminarse, como la nueva orientación del CDAN o la creación del Centro del Libro; otros iniciaron su nuevo camino, como es el caso de la ampliación del Museo Pablo Serrano, cuyas obras se iniciaron al final de la legislatura; otros son todavía proyectos, como las ampliaciones del Museo de Zaragoza, del Museo de Teruel y del CDAN, suficientemente definidos como para que a lo largo de estos próximos años se conviertan en una realidad.

Es, por tanto, evidente que por respaldo electoral, por voluntad programática y por lógica política desde el Departamento de Cultura se van a continuar y culminar los proyectos planteados en la anterior legislatura, lo que no significa una voluntad continuista, sino claramente modernizadora de nuestro proyecto cultural para Aragón: sólo desde instituciones suficientemente sólidas en todos sus mecanismos será posible cumplir nuestros objetivos, también en el campo del arte contemporáneo: cooperar con las entidades locales, que tienen los instrumentos para trabajar en la difusión cultural a través de iniciativas que incluyan proyectos de formación, producción, exhibición y apoyo al asociacionismo; favorecer el asentamiento de las industrias culturales, mediante la colaboración con las galerías de arte y los sectores profesionales de las artes plásticas y

visuales; proyección exterior de la creación artística de nuestra Comunidad, con el propósito de ampliar mercados y llegar a mayores audiencias. La puesta en marcha del nuevo Museo Pablo Serrano permitirá coordinar estas iniciativas a través del Instituto del Arte y la Cultura Contemporáneos, ya creado pero sin desarrollar hasta ahora por falta de los instrumentos necesarios para ello.

AACA. (...) A propósito; podrías por favor avanzarnos los criterios con que se ha planteado la ampliación del Museo Pablo Serrano de Zaragoza.

JJV. El Museo Pablo Serrano nació como un museo monográfico, promovido por una iniciativa de carácter privado; a esa iniciativa y a la generosidad de Pablo Serrano debemos agradecer la oportunidad de que hoy podamos hacer de aquella decisión el eje sobre el que puede desarrollarse un amplio proyecto público que integre a todos los sectores de las artes plásticas y visuales de nuestra Comunidad.

El proyecto de ampliación surge de una responsabilidad pública, que hasta ahora no había sido asumida: el Museo Pablo Serrano estaba inacabado, no contaba con los servicios suficientes para atender las necesidades de un museo monográfico con la pretensión de investigar, documentar y difundir la obra de Pablo Serrano y su época, de crear nuevos públicos y proponer un espacio público de difusión y conocimiento. A esa necesidad de acabar un museo inacabado se unía otra, formulada de muy diversas maneras, desde sectores muy diferentes y no siempre con rigor: en nuestra Comunidad no existe un espacio, ni público ni privado, con las condiciones suficientes para cumplir las funciones de lo que algunos llaman “museo aragonés de arte contemporáneo” y otros “centro de arte contemporáneo”. Sin entrar en este momento en la discusión sobre la pertinencia de dar satisfacción a uno u otro concepto, lo cierto es que en veinticinco años sólo el programa que desarrolló la Diputación de Teruel en torno al surrealismo y el programa *Arte y Naturaleza* que llevó a cabo la Diputación de Huesca, ahora asumido por el CDAN, han tenido la envergadura y el rigor que permitiesen servir de ejemplos del trabajo sobre el arte contemporáneo que debería realizarse desde un museo/centro de arte en Aragón; habría que remontarse

a los primeros años 80 para encontrar un antecedente en las programaciones genéricamente conocidas como *En la frontera*, que se llevaron a cabo en la ciudad de Zaragoza. En estos momentos, en toda la Comunidad no hay una sola institución que cuente con el espacio físico, la organización, los recursos económicos, técnicos y humanos, ni el programa que permita ser sede de:

- a) una colección monográfica, como es el caso de Pablo Serrano,
- b) una lectura intencionada de las obras que existen en las colecciones públicas aragonesas, tejiendo un discurso en el que podamos reconocer los momentos en los que la creación aragonesa ha significado innovación y referencia para el arte más allá de nuestras fronteras locales,
- c) los recursos de documentación, conservación, investigación, etc. asociados a las anteriores iniciativas,
- d) espacios suficientemente dotados para el desarrollo de programas públicos que permitan profundizar tanto en Pablo Serrano y su contexto, en el más amplio sentido, como en cada uno de los momentos recogidos en la exposición permanente de arte aragonés, o en el conocimiento de lo que se está desarrollando en la creación plástica y visual contemporánea a través de exposiciones temporales
- e) y sin olvidar un espacio destinado al desarrollo de proyectos creativos, al servicio de los artistas actuales

Desde el Gobierno de Aragón pretendemos que estos cinco ámbitos de actuación, trabajando en colaboración con otras entidades tanto del interior como del exterior de la Comunidad, sean los criterios sobre los que se desarrolle el programa de trabajo del nuevo museo Pablo Serrano y supongan el desarrollo del Instituto del Arte y la Cultura Contemporáneas de Aragón y, en definitiva, la base sobre la que afianzar cada uno de los sectores profesionales que conforman el arte contemporáneo en nuestra Comunidad.

AACA. (...) De la misma manera, tengo que pedirte si podrías

avanzarnos también los criterios y usos de la ampliación del CDAN

JJV. Como ya conoce suficientemente la AACA, el CDAN está gestionado por una Fundación en la que están presentes, además del Gobierno de Aragón, el Ayuntamiento y la Diputación de Huesca, así como empresas privadas. Por ello, he de ser prudente a la hora de exponer intenciones y referirme sólo a lo que ya ha sido debatido y aprobado por la Fundación. Se ha encargado el proyecto de ampliación a Rafael Moneo, quien ya ha propuesto una primera idea que permite visualizar cómo puede ser esa ampliación, y que ha sido muy bien acogida por el Patronato de la Fundación. La ampliación permitirá diferenciar los espacios destinados a mostrar las colecciones permanentes de la Fundación y los destinados a exposiciones temporales y otras actividades, con dimensiones y servicios suficientes para cumplir esos fines. El método que está siguiendo el CDAN garantiza que cada paso que se da hacia adelante proviene tanto del impulso político como de que el paso anterior está bien asentado: en dos años este centro se ha convertido ya en una referencia insoslayable en el arte europeo y ha demostrado que su programa de trabajo precisa los nuevos espacios y servicios que he apuntado.

AACA. (...) En relación con el arte contemporáneo, es inevitable preguntarte también si pensais seguir adelante con el Espacio Goya y cómo: su planteamiento, proyecto de intervención arquitectónica y elementos de fricción.

JJV. Sí, inequívocamente, sigue adelante el planteamiento que ya ha sido suficientemente expuesto y debatido: Herzog y De Meuron, autores sin duda de algunos de los mejores espacios arquitectónicos contemporáneos y, entre ellos, de prestigiosos proyectos de ampliación de museos, han entregado ya su proyecto de ejecución que sigue las directrices autorizadas por la Comisión Provincial de Patrimonio; el Gobierno de Aragón, por vez primera, está desarrollando una sólida política de compras para que el nuevo proyecto sea algo más que un espléndido contenedor; se ha puesto en marcha una Fundación que pretende articular el proyecto del Gobierno con el proyecto de la sociedad aragonesa en torno a Goya; las actividades que está desarrollando el Museo de Zaragoza están

contando con una espléndida acogida y van a culminar con las dos grandes exposiciones sobre Goya en el entorno temporal de la Expo. No hay dudas; el proyecto sigue adelante y son cada vez más los apoyos que recibe.

La colisión con los intereses de un sector del profesorado y de los estudiantes de la Escuela de Arte era comprensible y se ha diluido en cuanto se ha comprobado que no se trataba de desalojar la Escuela ni tampoco de dejar paso a una invención sin contenido. Por un lado, la mayor parte de la comunidad educativa ha verificado que el origen del proyecto era dotar a las escuelas de un edificio que diera respuesta a las exigencias de las enseñanzas artísticas del siglo XXI y para las que el actual edificio se demuestra incapaz; el ejemplo del Conservatorio Superior de Música admite pocas dudas; en cuanto el nuevo edificio se ha empezado a construir, y la comunidad educativa es consciente de que ocuparán las nuevas aulas y talleres antes de que se toque un ladrillo del antiguo edificio, se ha reducido el nivel de contestación. Por otro lado, todos los debates democráticos que se han producido en los niveles autonómicos, municipales o en el interior de las propias escuelas, han demostrado que los opositores al proyecto del nuevo edificio eran clara minoría. En muchas ocasiones el exceso de ruido no es más que un intento de que no se puedan escuchar los argumentos.

Un caso aparte es el de APUDEPA, en una clara función de oposición a todas y cada una de las iniciativas públicas de los actuales gobiernos. En los muchos años que llevo dedicado a la función pública, y siempre en áreas que han tenido que ver con el patrimonio, nunca he recibido una sola propuesta de actuación ni un proyecto por parte de APUDEPA. Estoy convencido de que la función pedagógica sobre el patrimonio que hay que realizar requiere tanto de críticas como de apoyo a los ejemplos positivos: ni una sola de las actuaciones que ha realizado el Gobierno de Aragón en estos últimos años, que han supuesto multiplicar considerablemente las actuaciones en recuperación de patrimonio, han recibido una palabra de apoyo por parte de esta Asociación.

Quiero dejar claro que el diálogo institucional en este proyecto se mantiene con todos los sectores democráticamente representativos de los intereses que han de mover un programa de trabajo tan ambicioso como el que se está desarrollando;

por citar sólo algunos de los colectivos, entidades e instituciones implicadas en el mismo, he de subrayar que el diálogo es constante con los equipos directivos de las dos escuelas, de Arte y Superior de Diseño, elegidos por las respectivas comunidades educativas, el Ayuntamiento de Zaragoza, el Ministerio de Cultura y los máximos expertos en la figura y la obra de Goya.

AACA. (...) Muchas gracias, Juanjo. Al final, nos ha quedado una entrevista un tanto monográficamente centrada en temas museísticos; pero esperamos que haya otras oportunidades de entrevistar al Viceconsejero o a otras personas de su equipo para tratar de otros aspectos de la política cultural aragonesa en relación con el arte contemporáneo que también interesen a los lectores de AACADigital: premios, becas, coleccionismo, educación, etc...

Entrega de los Premios AACA 2007

El 3 de enero de 2008 ha tenido lugar en el Casino de Huesca en acto público la entrega de los premios AAACA 2007, decididos en la Asamblea General Ordinaria del pasado 10 de diciembre, con los que se quiere alentar las actividades de creación, exhibición y difusión del arte contemporáneo aragonés entre septiembre de 2006 y octubre de 2007:

-Premio al mejor trabajo de difusión de las artes al programa de la Televisió Aragonesa "Borradores", dirigido por Antón Castro, por su acertado quehacer en entrevistar o visitar a artistas y otros creadores en una conversación íntima y relajada. Recoge el premio Antón Castro, de manos del Presidente de AACA Fernando Alvira.

-Premio al mejor espacio de exhibición, por la calidad de las muestras presentadas en él, y por la organización de la Biena Luz de las artes de la imagen, a la Galería Spectrum Soto. Recoge el premio Julio Álvarez, de manos de Pilar Irala, secretaria de AACA.

-Gran Premio AACA al autor del mejor trabajo de arte o mejor conjunto presentado al público en el periodo indicado en las bases, al pintor Daniel Sahún, por su exposición antológica en el Palacio de Sástago. Recoge el premio el propio artista, de manos de Manuel Sánchez Oms, miembro de AACA y comisario de dicha exposición.

Zaragoza, la ciudad sumergida (y reflotada) de Eduardo Laborda

Es probable que cualquier persona que oiga o lea por primera vez el título de esta obra piense “¿Otro libro sobre Zaragoza y el agua?”, pero simplemente con dar un vistazo a su interior se dará cuenta de que, a pesar de publicarse en 2008, poco o nada tiene que ver con el tan traído y llevado elemento. En realidad esta publicación es un libro de historias olvidadas, de personajes pasados y de objetos de otra época que gracias a su pervivencia a través del tiempo se convierten en el testimonio de toda esa vida sumergida bajo el olvido. El autor no podía ser otro que Eduardo Laborda.

Defensor a ultranza de la transmisión oral, Eduardo realiza su primera incursión en el mundo de la literatura como narrador de todas aquellas microhistorias sobre Zaragoza que en la intimidad de su estudio le han ido contando los objetos que

atesora y los amigos que le visitan. Y es que el relato de esta obra se basa fundamentalmente, además de en la experiencia personal y en los conocimientos de Eduardo, en la gran colección que ha ido creando junto con Iris Lázaro a lo largo de los últimos treinta años y que rezuma historia por los cuatro costados: fotografías, juguetes, postales, revistas, publicidad, pintura, carteles, ilustraciones, cerámica etc. Un sinfín de objetos, heterogéneos y dispares, que parecen haberse puesto de acuerdo para encajar a la perfección y dar lugar a esta pequeña gran historia de la Zaragoza de los últimos cien años. Sin embargo, no podemos considerar exclusivamente esta publicación como un libro sobre coleccionismo puesto que, en realidad, estas posesiones no son más que la excusa empleada por Eduardo para adentrarnos en cada uno de los ocho capítulos y relatarnos historias pasadas, algunas quizá nunca acontecidas. Crea así un discurso en el que se entrelaza lo fantástico y lo real, con momentos en los que la realidad supera la ficción como el duelo a muerte entre Bayo Marín y el tanguista apache, borrando, de una manera premeditada, el límite entre lo inventado y lo sucedido con el propósito de dejar volar la imaginación del lector. Si bien hemos señalado que éste no era un libro sobre coleccionismo, también tenemos que decir que estos relatos son algo más que mera literatura. Son pequeños homenajes que Eduardo quiere brindar a todos aquellos que han dejado una huella profunda en su vida, a pesar de que a muchos de ellos ni siquiera los conoció. En primer lugar tenemos que señalar a sus admirados Marín Bagüés y Bayo Marín, y a su desaparecida hermana Lola, vocalista del grupo Lola y Los Napoli, pioneros en la introducción del rock & roll en la ciudad. A ellos se suman personajes secundarios que Laborda pretende recuperar como Luis Germán, el galerista Mariano Naharro, Juan Doménech y Mercedes Pujals, propietarios del mítico Salduba, el ilustrador Ángel Rael, así como el ambiente bohemio de su propia generación a la que él mismo denomina la "Generación perdida". De todos y cada uno de ellos, crea una narración en la que plasma un retrato cercano, a base de pinceladas

cargadas de las vivencias, unas veces duras y otras dulces, que formaron parte de sus vidas. Su intención no es otra que mostrar la cara más humana de los artistas y para ello se apoya, además de en el propio relato, en fotografías personales, como la de Bayo Marín jugando con la nieve un frío día de diciembre.

Esta combinación de historias y fotografías conceden al relato una gran visualidad, incluso podríamos decir que, haciendo gala de sus dotes de cineasta, crea pequeños guiones, plagados de flashback, que al leerlos toman forma en nuestra mente gracias a las descripciones y a la abundante y rica ilustración, deliciosamente seleccionada, que acompaña a los textos. Destacan en este sentido el importante repertorio de fotografías incluido en el capítulo “El tesoro de Espoz y Mina”, con magníficos ejemplares de los Coyne, Mariano Pescador y Freudenthal, entre otros, la cromolitografía de 1904 de la plaza de La Seo, las escenografías de los Hermanos Codín, los bocetos de vidrieras de La Veneciana, la tarjeta de presentación del Salduba, las planchas de zinc de algunas de las ilustraciones realizadas por Duce, Bayo y Guillermo Pérez Bailo...

Gracias a Eduardo, eterno buscador de tesoros, esa Zaragoza sumergida sale a flote como un buque hundido en las profundidades, en este caso, del río Ebro, un tesoro formado por imágenes inéditas, relatos enternecedores y delirantes, y sobre todo por un buen hacer que confirman de nuevo a Laborda como una especie de Uomo Universale de la Edad Contemporánea.

Silvia Lerín a 45º

Parece una coordenada parcial de navegación pero no estamos hablando de su ubicación en tierra o mar. Estamos

hablando del giro de un lienzo cuadrado para convertirlo en un rombo. Una figura geométrica de una autora que trabaja siempre con formas geométricas básicas y extiende su investigación a todas las posibilidades que estas formas le pueden proporcionar.

Hasta ahora, hemos visto como la autora buscaba en sus obras un equilibrio dinámico construido con formas, colores y texturas que lograban una percepción emocional determinada. Pero su juego geométrico le empuja constantemente a buscar nuevas formas anímicas de expresión, a buscar nuevos equilibrios, nuevos movimientos y esa búsqueda, que en sus obras anteriores le impulsan a salirse del cuadro, han cuajado finalmente en un nuevo formato, en si mismo, inestable y dinámico y, por tanto, diferenciado emocionalmente de lo que hasta ahora nos ha presentado.

El rombo es en sí una forma perceptualmente muy inestable que mantiene un equilibrio efímero y requiere de un detallado estudio de las formas para lograr estabilizarlo a la percepción. Tenemos por tanto, un trabajo que se basa en el logro del equilibrio por las líneas y en el trabajo del volumen por las fracturas de los planos que aparecen dentro del rombo. El cuadrado o rectángulo, que hasta ahora ha utilizado esta artista, es una forma muy estable que hay que dinamizar a través de planos contruidos con masas de color que producen una perspectiva ayudada por fracturas entre ellas y por líneas que desequilibren la estabilidad de la forma básica.

Estamos, pues, ante un nuevo, y yo diría que opuesto, proceso de experimentación, aunque los elementos del juego sean los mismos: planos, líneas, y masas de color.

Los juegos de equilibrio que aquí nos presenta son más complejos. Cada rombo tiene un color dominante: rojo, amarillo, verde y predominio del azul, su color fetiche. Y como es su costumbre, no son colores planos sino minuciosamente trabajados para lograr una gran gama de matices. Siguen, también, las fracturas de los planos y el uso de la perspectiva del color para lograr el efecto emocional

que desea. Utiliza las verticales y las horizontales para equilibrar perceptualmente el cuadro, pero ahora, para lograrlo necesita una mayor complejidad de las formas lineales. Si la obra, a veces, como en el caso de la pieza en verde, parece estar parada un segundo en su movimiento circular, apenas estabilizada por delgadas líneas azules en aspa apoyadas por dos masas, una negra superior y otra en forma de línea gruesa en tono muy claro, en otras esa sensación de parada momentánea de un movimiento continuo se esfuma gracias a la rotundidad y grosor de las líneas verticales o al mayor tamaño de los planos de color.

La constante necesidad de jugar con los tamaños, la pulsión de sus obras que le exigen expandirse fuera de sí mismas le ha llevado, también, a grandes formatos que ha resuelto construyendo murales “removibles”. Es decir, cuadros parcialmente contruidos que se pegan y se completan in situ extendiéndose por la pared, lo que significa un difícil proceso de montaje. En este caso nos presenta un gran mural en rojo que atrae y envuelve la mirada del espectador introduciéndole en un mundo de tonos virtuales.

En cualquier caso el resultado final de todas estas obras es interesante pues la mayoría de ellas adquiere una gran estabilidad gracias al cuidadoso estudio perceptual de las formas. Un trabajo complejo contruido con medios en apariencia tan simples como las masas de color, los planos, las líneas direccionales y la exacta medida de todo ello. Esta es la virtud de las obras de Silvia Lerín, construir una apariencia de simplicidad con un trabajo de difícil factura. *Ars est celare artem* decían los antiguos y eso es lo que hace esta artista construir obras de arte que esconden el artificio.



Fernando Alvira, nuevo presidente de AECA

No siempre van a ser terceras personas los protagonistas de esta sección de entrevistas a personajes de actualidad: en alguna ocasión en que algún miembro de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte sea noticia, también está plenamente justificado que le entrevistemos. Y ahora es el caso del Presidente de AACA, Fernando Alvira, que el 24 de noviembre de 2007 fue elegido Presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte.

Ante todo, Fernando, enhorabuena por tu elección como presidente de la AECA. ¿Cómo se desarrolló todo? Parece ser que te animaron desde el anterior equipo directivo a presentar una candidatura unitaria y por eso ha habido una sola. De paso, recuerda a nuestros lectores quienes la forman, por favor:

La verdad es que algunos componentes del anterior equipo de AECA me sugirieron la posibilidad de presentar una candidatura desde la Aragonesa. El hecho de que finalmente se presentara una sola candidatura no creo que deba de atribuirse a esto. Más bien a una cierta dejadez o desánimo por parte de algunas Asociaciones autonómicas.

Lo cierto es que no decidí presentar mi candidatura hasta muy tarde. Pero ello no me impidió contar con un grupo de personas con las que comparto la idea de que la Asociación puede y debe incrementar su visibilidad tanto hacia el interior cuanto hacia el resto de la sociedad.

Me acompañan como vicepresidentas Maite Beguiristain, de la Valenciana y Blanca García Vega de la Castellano-Leonesa. El secretario es Jesús Cámara, de la Madrileña y los vicesecretarios Jaime Ángel Cañellas, de la Aragonesa y Begoña Fernández Cabaleiro de la Madrileña. El tesorero y el tesorero adjunto, también de la Aragonesa, son Vicente Villarrocha y Jesús Pedro Lorente. Como vocales aparecen los anteriores componentes de la junta, Rosa Martínez, Carlos Pérez, Pilar Aumente, Takeshi Mochizuki y Wifredo Rincón de la Madrileña. También Pedro Sancristóval y José Luis Ara de la Aragonesa, Teresa Ortega de la Castellano-Leonesa y María Isabel Úbeda de la Murciana. A todos ellos han de sumarse los que son vocales natos por su condición de presidentes de las Asociaciones autonómicas, o personas en quien deleguen.

-¿Qué programa de actuaciones y qué objetivos son los previstos para este mandato? ¿Hay prevista alguna actuación para estimular la creación o revitalización de asociaciones de críticos federadas en territorios del Estado donde no existen, no están ya activas, o se han desvinculado de AECA?

La única condición previa que acordé con los componentes de la Junta es que no nos íbamos a plantear grandes objetivos, sino aquellos que considerásemos podíamos lograr. Los estatutos dejan claramente definidos los fines de la AECA en su artículo tercero y a ellos debemos dedicar nuestro esfuerzo. Pero hay algo que me parecía y me parece fundamental y que ya te he comentado: el incremento de la visibilidad de la Asociación en primer lugar para los propios asociados y de cara a la sociedad.

El primero de estos dos objetivos fundamentales solo puede conseguirse a través de rejuvenecimiento de quienes componen las asociaciones de críticos. Ayer mismo (El País, 29-XII-2007), en Babelia, aparecía un extenso artículo de Iván de la Nuez titulado "La crítica de arte y su próxima desaparición" que abunda en la sensación de desánimo propia del paso de los años. Está claro que la crítica de arte no desaparece. Son los críticos los que desaparecen y necesitan un recambio, un rejuvenecimiento que dote de nueva ilusión y nuevas miradas a esta profesión.

En cuanto a la visibilidad por parte de la sociedad, el trabajo es un poco de todos. No debemos dejar pasar ninguna ocasión en la que nuestros conciudadanos puedan advertir, a través de cualquier medio de comunicación, que los críticos estamos ahí para ayudarles a mirar el arte contemporáneo. Quizás la situación del punto de vista sea importante en este proceso. Personalmente creo que nuestro trabajo no ha de ir dirigido tanto a los realizadores cuanto a los usuarios del arte. Una tarea nada sencilla, por descontado, pero que resulta que es la que nos corresponde a los críticos.

¿Hay prevista alguna colaboración con concursos, museos, revistas o instituciones para dar mayor visibilidad a la AECA en el mundo del arte?

La Asociación, a través de sus secciones autonómicas, está abierta a todo tipo de colaboraciones con cuantas entidades públicas o privadas la precisen. Esta misma semana el Ministerio de Cultura ha solicitado nuestra colaboración para la propuesta de candidaturas al premio Velázquez. En la próxima reunión de la

Junta, que tendrá lugar en Zaragoza el próximo día 16 de enero, se dará respuesta a dicha solicitud.

En cuanto a las revistas, esa es una de las pocas metas que nuestra candidatura se ha propuesto para los próximos tres años: la puesta en marcha de una revista digital de AECA que sirva para que todos los componentes de las asociaciones autonómicas y los pertenecientes a la Española, dispongan de un soporte para sus trabajos. El modelo de AACAdigital, que hemos puesto en marcha recientemente con ayuda del Gobierno de Aragón, pienso que puede ser un referente para la revista de la AECA.

En la sociedad que nos toca vivir creo que es imprescindible dinamizar todas las posibilidades que nos brinda la red. Por ello creo que ayudará a ese incremento de visibilidad, la puesta en marcha de la revista y la actualización de la página web de la Asociación.

-¿Van a seguir organizándose congresos nacionales? ¿Va a realizarse alguna actividad internacional en colaboración con las asociaciones de críticos de otros países, bien sea a nivel bilateral o en el marco de la AICA?

Creo que para poner en común las ideas de los componentes de la Asociación el soporte digital es el más funcional en la actualidad. Pero no desestimo la posibilidad de nuevas convocatorias de Congresos Nacionales, siempre que los objetivos de los mismos estén suficientemente definidos. Por otra parte, la comunicación personal entre los componentes de cualquier asociación, me parece fundamental.

Respecto a las relaciones con la Internacional, procuraremos mantener la cordialidad que ha presidido los últimos años, pero, de entrada, es la renovación y la consolidación de la asociación estatal la que creo que debe ocupar la mayor parte de nuestro trabajo. Es lo que nos hemos propuesto y en lo que queremos trabajar los próximos tres años.