

Xavier Montsalvatje.

Laboratorio de coordenadas.

“Laboratorio de coordenadas”, inaugurada el 11 de diciembre de 2020, es una de las exposiciones de Xavier Montsalvatje que se han podido ver en Valencia en los últimos meses. Se puede visitar asimismo, hasta el 29 de abril, la exposición *“FUGAS IV. Cartografías del barro”* en la Sala de Exposiciones de la Fundación Giménez Lorente, de la UPV (Valencia).

La cerámica como lienzo, con una enorme variedad de formas y de posibilidades instalativas. La cerámica, asimismo, como escultura. La cerámica, también como dibujo. La trayectoria de Montsalvatje plantea temáticas que se refieren a lo industrial, el mundo de los obreros y oficios artesanos, con una base constante y sólida en la cerámica, el dibujo y el grafismo.

La exposición que nos ocupa ha servido para llevar a cabo una investigación sobre los mapas, los recorridos, el espacio vivenciado. Imposible no traer a colación las derivas y los mapas del situacionismo, en el caso de Montsalvatje siempre con ese dibujo que se encuentra a mitad camino entre lo expresivo de Keith Haring, lo volumétrico de Fernand Leger, o el humor ácido de Philip Guston, logrando comunicar un universo personal, potente.

“Laboratorio de coordenadas”, se compone de grafismos que semejan mapas o recorridos, dispuestos en dibujos enmarcados a lápiz sobre papel (*Línea, Milwaukee Ruta 1, Milwaukee Ruta 2, Blighted área, I am lost in Milwaukee, Shortcut*), en platos de loza -azul cobalto bajo cubierta- (*Centro; El Puerto (Cartografía de una adolescencia); Mislata (Itinerarios iniciales); El Grao (Planimetría de mi infancia); Benimaclet (Los límites de la ciudad)*), en azulejos rectangulares de barro rojo y adobes (*Suburbio, El sueño parcelado, Mapa, La ruta*

inacabada), además de una cabeza cerámica sobre vitrina (*Cartografía de un pensamiento*, barro de colada y pigmento negro, instalación eléctrica, LED, sonido), un jarrón con grafismos, figura y texto sobre una caja de embalaje (*El destino cuenta poco*, barro rojo y engobes) y otro sobre vitrina-pedestal blanco (*Nuevas tierras*, barro rojo y engobes), y dos dibujos-collage de mapas, uno antiguo de la ciudad de Valencia (*Plano 113*, collage sobre papel) y otro más contemporáneo (*Route key*, collage sobre tabla).

La lectura de los títulos ya es evocadora de ese “Laboratorio de coordenadas”, más si cabe, al leer lo que el propio artista escribe en el desplegable publicado para la ocasión: “El plantearse un nuevo proyecto es como caminar por un territorio desconocido, trazas un rumbo sobre un mapa abstracto en el que vas configurando una red de emociones, imágenes y huellas, pero al mismo tiempo vas bocetando posibles rutas a recorrer. Tal vez si caminas sin brújula, dejándote llevar por los puntos luminosos de ciertas balizas, puedes ser capaz de alinear correctamente todos los puntos esbozados o quizás no y tan solo quedarán improntas sobre un mapa más complejo. La historia de la cartografía es algo parecido a caminar por un territorio ignoto, a cada paso se van confeccionando las líneas del territorio por donde transitas, de esta forma se crea una imagen de la geografía atravesada y en cierto sentido del tiempo vivido. *Laboratorio de coordenadas* es una recopilación de lugares transitados en el tiempo y espacios mentalmente deambulados, memorias de itinerarios recorridos y reconocidos, improntas de recuerdos. Posiblemente es solo un comienzo, por eso definirlo como laboratorio donde intentar ordenar las coordenadas del pasado y del presente. En este transitar, algunas piezas son itinerarios imaginarios, sendas sobre ciudades que el inconsciente ha creado sin ninguna pretensión sino la de mentalmente deambular”.

Montsalvatje logra crear una obra compleja en la que se conjuga la tradición cerámica valenciana, con la publicitaria,

en el sentido del arte de propaganda, con una vocación de carácter didáctico, en la que se enlaza el dibujo, el texto, las figuras y formas, para ofrecer unos resultados de los que se desprenden lecturas políticas, estéticas, gráficas, históricas, patrimoniales... Montsalvatje compagina excelencia técnica con mensaje, con *saboer*, y con una capacidad de evolución, investigación y experimentación que consigue, a lo largo de sus diferentes proyectos, ir generando una obra que cautiva, interesa, y resulta siempre fresca. Se trata de una metodología que hace rizoma, pues, sin abandonar su esencia: el dibujo, y la cerámica, se expande a otros territorios que son explorados y anexados.

Mural Lemoiz Gelditu

Tradicionalmente enmarcados en una línea expositiva que abarca desde la arqueología clásica hasta el arte del XIX y comienzos del XX, los museos de Bellas Artes de nuestro país suelen ofrecer pocas sorpresas en sus programas expositivos y menos aún en las nuevas incorporaciones de arte contemporáneo a sus colecciones. El Museo de Bellas Artes de Bilbao parece ser una excepción. El pasado año se cumplió el 40 aniversario de un acontecimiento cultural en el que eclosionaron varias décadas de lucha del pueblo vasco contra la implantación de la energía nuclear en su territorio y, en particular, contra la puesta en marcha de la central nuclear de Lemoiz (Bizkaia).

Los días 8 y 9 de noviembre de 1980 se celebraron los *Herrikoï Topaketak* en la Feria de Muestras de Bilbao, con el lema *Lemoiz gelditu* (Lemoiz paralización). Unos encuentros populares organizados por la Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear y los Comités Antinucleares, que aglutinaron a una importante nómina de artistas y personalidades

vinculadas al arte, la arquitectura, la música, la literatura, el cine o el teatro.

Durante esos dos días, se celebraron 32 conciertos, 21 representaciones teatrales, exposiciones de obras de 98 artistas y artesanos y la proyección de 52 películas, así como talleres y debates.

Una de las actividades que, a la postre, condensaría el espíritu de aquel encuentro fue el mural de grandes dimensiones (5 x 8 metros), *Lemoiz gelditu*, realizado in situ por los artistas Vicente Ameztoy (San Sebastián, 1946-2001), José Luis Zumeta (Usurbil, Gipuzkoa, 1939-San Sebastián, 2020) y Carlos Zabala "Arrastalu" (Irún, Gipuzkoa, 1952).

Realizado con vivos colores de pintura acrílica sobre táblex, el trabajo de los tres artistas aparece claramente diferenciado. El paisaje que sirve de fondo es obra de Ameztoy; Zumeta retrata a los representantes del poder político, económico y militar, mientras que "Arrastalu" coloca en el centro de la composición unos reptiles que representan, en sus propias palabras, "los nuevos y sibilinos mecanismos de control social". En la parte superior del mural, la lámpara del *Gernika* de Picasso añade un toque dramático y lo emparenta con aquel otro desastre.

El mural, donado al Museo de Bellas Artes por sus autores y el movimiento antinuclear vasco, es el protagonista de la exposición que se puede visitar en una de las salas del museo, desde noviembre del pasado año hasta finales de mayo del presente.

Su comisario, el músico, investigador y profesor de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, Iskandar Rementeria, recoge en la muestra, junto al mural, un importante conjunto de documentos gráficos y material audiovisual generados durante las décadas de lucha contra la central nuclear. Carteles, fotografías, artículos de prensa, publicaciones,

chapas y pegatinas con el logotipo antinuclear diseñado por Chillida, comparten espacio con varios videos que recogen tanto las manifestaciones de rechazo a la central de Lemoiz, como las de la empresa promotora, Iberdrola. Una recopilación que para el comisario de la muestra no se trata tan solo de una labor de archivo, sino de un mecanismo para organizar estos materiales a partir del concepto de paisaje, trasladando al espectador su potencia simbólica y la perspectiva del sentimiento colectivo.

Rementeria nos invita además a pensar en el papel del artista ante las tensiones ideológicas de su época y a las cuestiones que remiten a las relaciones entre arte y cultura, estética e ideología, que conforman nuestros paisajes.

José Miguel Pino o la forja de un destino

Decía el pintor aragonés Pepe Cerdá: “Un pintor no elige su oficio, un pintor lo es desde que nace. En realidad no es un oficio, es más bien una actividad común a todos los seres humanos que suelen practicar de niños de un modo natural. De adultos lo normal es que se deje de hacerlo, los que no lo hacen terminan por ser pintores”. Algo similar le ocurrió al escultor José Miguel Pino (Granada, 1979), que como tantos otros artistas –Cézanne o Van Gogh, que no empezó a pintar hasta los 27 años-, descubrió bastante tarde su vocación artística. Durante el tiempo que estuvo trabajando de informático, descubrió un curso de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Granada. En ese curso José Miguel descubrió que nunca es tarde para disfrutar de esa libertad que se logra al alcanzar las metas creativas. Con el apoyo de su entorno

familiar, este artista granadino, decidió dar el salto que necesitaba. Se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Granada y es Técnico Superior en Escultura, especialista en forja desde el año 2011. Tiempo desde el que lleva dedicándose a la escultura artística de animales salvajes en metal (bronce o hierro), algunas de ellas a tamaño natural.

Fuerza y energía

Son dos palabras que acompañan a la obra de José Miguel Pino. El artista, en cada obra consigue que hable el alma del animal. Algunos ejemplos de ello son: *Ukok*, un ciervo de 2,10 metros de alto en acero situado en un jardín; *Hormiga*, 95 centímetros de representación del insecto, realizado en acero; *Dardo*, un caballo de 2,63 metros de largo y 2,30 de alto, de gran influencia del escultor animalista estadounidense Bart Walter; o *Chysaetos*, águila de acero, de uno metro de alto, con la que ganó en el año 2012 el premio de la Fundación Robles Pozo. Todos ellos animales totémicos, de gran fuerza, representados en muchas ocasiones en pleno movimiento. En otras ocasiones nos encontraremos con reproducciones de animales, de menor tamaño, pero mucho más definidos en momentos únicos, como en la obra *Escala*, un conjunto de tres panteras expresionistas, realizadas en bronce, que representan los movimientos de subida de este animal a un árbol.

Las redes sociales, una ventana al mundo

Una de las pocas cosas buenas que tiene el uso de las redes sociales, es la visibilidad que otorga al usuario. Para un artista, Las redes sociales son una buena arma para poder darle salida a su obra y ser conocido. Para el caso de José Miguel Pino, el confinamiento que vivió el mundo entero en el año 2020, a causa de la pandemia, permitió que su obra fuera conocida en muy poco tiempo, a nivel nacional y en países como: Estados Unidos, Sudamérica, Alemania, Austria e Inglaterra.

En la actualidad, el artista granadino, tiene preparados varios proyectos a nivel nacional e internacional. Uno de ellos ha sido la exposición individual titulada *Awa*, que pudo verse hasta el 26 de marzo, en la Sala Moreno-Antiguo Banco de España, en Jaén.

Yo soy el monstruo que os habla

“Yo soy el monstruo que os habla”, inaugurada el 11 de febrero de 2021, es la primera exposición colectiva de la Galería The Liminal. Se trata de un proyecto comisariado por Pablo Vindel, director y fundador de la galería, en la que trabaja junto a la coordinadora de la misma, Carmen Mariscal. Se exponen las obras de cinco artistas, en realidad siete, pues hay dos dúos artísticos, entre los que se conjugan además diferentes generaciones y nacionalidades: Javier Pérez (Bilbao, 1968), Natuaka Honrubia (Valencia, 1971), María Zárraga (Valencia, 1963), el dúo artístico Lemos + Lehmann (Pat Lemos (España, 1982) and Lukas Lehmann (Alemania, 1986), y el otro dúo cyriaco lopes terri witek (Terri Witek (Sandusky, Ohio, USA) y Cyriaco Lopes, artista brasileño residente en NYC). La exposición permanecerá abierta al público hasta el 14 de abril de 2021.

El título hace referencia al texto que el filósofo y comisario de exposiciones trans Paul B. Preciado pronunció ante tres mil quinientos psicoanalistas reunidos con motivo de las jornadas internacionales de la Escuela de la Causa Freudiana en París, el 17 de noviembre de 2019: “Yo soy el monstruo que os habla, el monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas [...]”. “Yo soy el monstruo que os

habla" ha sido, asimismo, publicado en 2020 en la editorial Anagrama.

En el manifiesto de la galería ya queda expresado el deseo de "trabajar con mujeres artistas y artistas queer, así como la apuesta por una línea editorial diversa y experimental". Se trata de un espacio expositivo y de un espacio de producción artística. Además, The Liminal ha creado un programa de residencias que completará la oferta de actividades.

En cuanto a la exposición, cuenta en la sala principal (que da a la calle) con las piezas de María Zárraga "Únicas y colgadas" (2021), la "La Despedida" (2019) de Javier Pérez, "Ouroboros en el menú" (2015-2016) de Natuka Honrubia y la pieza de Lemos +Lehmann, "By Heart" (2021) que hace de transición hacia la proyección del vídeo "Masks" (2019), del dúo cyriaco lopes terri witek, que se encuentra en un pequeño espacio al fondo de la sala, con la biblioteca de la galería situada al lado.

La exposición se presenta como una serie de visiones alternativas sobre la temática del monstruo, en diversas interpretaciones, todas ellas en clave de lenguaje corporal o que se vinculan con el inconsciente psicoanalítico. María Zárraga, revisita una pieza de una época anterior, que trata la autoafirmación a través del cuerpo y lo manual, en una posible interpretación de lo siniestro freudiano. "Únicas y colgadas" presenta una paradoja, pues la fotografía ("Únicas"), de por sí un medio seriado, es sin embargo una pieza única, y por contra, la escultura "Colgadas", que sería de modo natural una pieza única, es una pieza seriada. En la fotografía "Únicas" se aprecian unas piernas de mujer que calzan unas botas de plastilina, quedando los pies/botas en el aire; la escultura "Colgadas" presenta unas botas/zapatos de tacón bajo, hechas de plastilina de colores. La pieza escultórica, siendo un objeto imposible (zapatos de plastilina) se materializa como real; la fotografía muestra una escena que parece onírica, surrealista: imposible calzar

unas botas de plastilina; nos harán caer, no nos permitirán caminar por el mundo real, aunque sí nos posibilitan soñar, aún al precio de parecer colgadas... Pies de barro, pies de juguete, pies de sueño, pies de loca... Limitación corporal y perseverancia de la pulsión, la sombra siempre acecha... No se puede obviar la lectura en clave feminista: lo que supone portar un calzado como de juguete, inútil en la práctica, hecho de una mezcla informe e inquietante, táctil, pero perfectamente modelado, acoplado.

Javier Pérez en “La Despedida” (2019) presenta una serie de cuatro fotografías, también escultóricas, pues representan imágenes del artista con una mano que ha desarrollado largos dedos que comunican la mano real con la mano creada, en un abrazo imposible... Prótesis en una transición entre lo humano y lo animal, un baile entre lo racional y la emocionalidad desorganizada... Los materiales y la factura manual sugieren una lectura de diálogo con lo animalesco interior, el monstruo interior. Estos elementos orgánicos o que simulan lo orgánico, que son añadidos, nos hablan del doble, la parte oscura, la prolongación del cuerpo como otro.

Natuka Honrubia, en “Ouroboros en el menú” (2015-2016), produce un dibujo que recuerda a un híbrido de las formas robustas e influenciadas por el cómic de Philip Guston, y la imaginaria del Bosco o de Archimboldo. El ouroboro es un símbolo que muestra a un animal que engulle su propia cola. “Ouroboros en el menú” sugiere una interpretación de este ser encadenado, una parte del cual devora a la otra en la que figura algo parecido a una mano. El Ouroboro simboliza el ciclo eterno de las cosas, la lucha eterna o bien el esfuerzo inútil, ya que el ciclo vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo. Jung vio al Ouroboros como el arquetipo básico de la alquimia y lo interpretó como la inevitabilidad de la oscuridad y el deseo de autodestrucción. En clave psicoanalítica, podría referir a ese estado previo a la identidad formada, a la racionalidad del yo, en el que un

monstruo se devora y a la vez se da nacimiento a sí mismo constantemente, pudiendo representar asimismo la naturaleza íntima, monstruosa, del artista en su lucha constante entre la autodestrucción -y la autocrítica-, y el empuje creativo y auto afirmativo.

El dúo Lemos + Lehman, trabaja habitualmente desde la fotografía analógica que luego es digitalizada. "By Heart", una especie de objeto/libro de artista hecho a mano, muestra una transición desde la fotografía a lo instalativo, lo objetual. La idea subyacente es la de la querencia de que verse en el espejo, un querer ver qué hay debajo, pues se sugiere en los pliegues de las páginas/impresiones unas imágenes, en forma de libro, a las que no se puede acceder. "By Heart", alude a la memoria del corazón: imágenes, recuerdos que han quedado velados, alterados por la pandemia y de ahí esa nostalgia de lo que se recuerda vívidamente, pero a lo que no se tiene acceso. Apelaría a los efectos 'monstruosos' de la pandemia y al del monstruo de la memoria.

El vídeo "Masks" (2019), es una colaboración del dúo cyriaco lopes terri witek, en el que terri witek, poeta, y ciryaco lopes, quien proviene de las artes plásticas, funden ambos mundos: desde la poesía experimental y las cuestiones literarias a las corporales y plásticas. "Masks" (2019) proviene de una performance que llevaron a cabo en el Centro del Carmen, en un ciclo de poesía internacional, organizado por The Liminal desde su espacio anterior. Trataban la temática de los filósofos presocráticos, las ideas de Jasón y los Argonautas; en la performance terri witek iba vestida de griega clásica y la performance consistía en la proyección sobre distintas partes del cuerpo, mientras iban moviéndose de un claustro a otro en el Centro del Carmen leyendo fragmentos de los presocráticos. También hacían leer a la gente a coro trozos de esos textos proyectados sobre ojos, bocas, etc. En "Masks" una masa informe es transformada, rota, enrollada, etc, sobre los rostros y cuerpos de los artistas, con

inserciones de textos. En la galería se presentan además unas postales, que son la primera colaboración del dúo (de hace quince años), que consistió en la recuperación de imágenes de películas de pornografía gay, luego veladas con una serie de constelaciones y poemas, que encajan de infinitas formas entre ellas. La idea original era repartirlas en un evento real y juntar a las personas que tienen las postales que se completan, a modo de puzzle. Durante la pandemia la idea sería que, cuando se pudiera, se uniera a quienes tuvieran la postal complementaria a modo de un *grinder* o *tinder* analógico, más romántico...

En definitiva, “Yo soy el monstruo que os habla”, una primera colectiva de la galería que marca un punto de partida, es una exposición compacta y con un hilo conductor, pero en la que cada pieza tiene interés por sí misma, en la que pervive a pesar de todas las distintas formalizaciones un hacer corporal, matérico, una querencia por lo manual; en la que perdura un gusto por lo táctil: las prótesis hechas a mano (plastilina, piel orgánica, pasta de modelar informe), el libro hecho también de modo manual, el dibujo... Que remiten a lo corporal, a la sombra, lo inconsciente, a fuerzas subyacentes de lo monstruoso que permanece.

Lo monstruoso que permanece, como la antigua epistemología de la diferencia sexual y la violencia que produce, siendo el manifiesto de The Liminal, el procurar abrirse a creaciones que critiquen lenguajes y prácticas, según planteó Paul B. Preciado en “Yo soy el monstruo que os habla”.

Los destacados de la

colección Telefónica desembarcan en La Lonja

La Fundación Telefónica lleva desarrollando una intensa labor coleccionista desde los años 80, comenzando con obras de Picasso, Juan Gris, Tapies o Chillida y, desde entonces ha ido ampliando los horizontes de su colección, también orientada al arte actual. Uno de los objetivos iniciales de la Fundación fue incorporar obras de artistas de renombre, pero escasamente representados en las colecciones públicas españolas. Hoy en día, con el importante acervo artístico que atesoran centros como el Reina Sofía, el IVAM o en nuestra ciudad el IAACC Pablo Serrano, las grandes figuras del arte del siglo XX español tienen su espacio en estos museos, por lo que la deriva de la colección Telefónica hacia artistas más jóvenes resulta apropiada.

La muestra presentada en La Lonja y comisariada por Laura Fernández Orgaz alberga un claro propósito didáctico. Dividida de forma bien diferenciada en varios espacios, la exposición permite contemplar la obra de importantes creadores del siglo pasado: Picasso, Juan Gris, Óscar Domínguez, Tapies, Chillida, Saura, etc. Todos ellos funcionan como reclamo para el público en general, pues, habitualmente, interesa lo que se conoce. Sin embargo, y lo que me parece muy logrado en esta muestra, es la posibilidad de descubrir a artistas menos conocidos e injustamente infravalorados por la historiografía artística. Y es que la exposición comienza con una obra de la pintora santanderina María Blanchard, una colorida naturaleza muerta cubista que aparece junto a las pinturas de Picasso y Juan Gris, devolviendo a esta creadora a la posición que realmente merece en la historia.

Los primeros espacios de la muestra se dedican al arte de las vanguardias históricas, encontrando aquí su sitio varias obras de Picasso, Juan Gris, René Magritte o Paul Delvaux. De este

artista belga se presenta un magnífico lienzo fechado en 1944 titulado: *L'appel*, con dos contundentes desnudos femeninos junto a un esqueleto, situados en un contexto de arquitecturas clasicistas, dando muestra de un surrealismo basado en una vuelta al orden antiguo. En esta sección de la exposición pueden apreciarse obras del asturiano Luis Fernández, otro creador escasamente reivindicado y, sin embargo, partícipe de los movimientos vanguardistas del París de la primera mitad del siglo XX, cercano a Picasso, André Breton o Paul Éluard. En las obras aquí expuestas se hace patente la huella de la tradición barroca de la vánitas y espiritualidad de artistas como Georges de la Tour, referencia para el sencillo candelabro que protagoniza uno de sus lienzos.

El siguiente bloque de la muestra se destina al lenguaje figurativo de la pintura española de la segunda mitad del siglo XX. Pueden apreciarse obras de Vázquez Díaz, Menchu Gal, Godofredo Ortega Muñoz o la pintora sevillana Carmen Laffón, autora de cuadros de un potente lirismo y de gran dulzura cromática. Todas estas vistas de paisajes, flores y naturalezas muertas contrastan con la abstracción de Chillida, Tapies y Saura, protagonistas del siguiente espacio. Los dos primeros aparecen bien representados, especialmente Tapies, con enormes ensamblajes muy característicos de su línea de trabajo más conocida. Posiblemente sea este artista barcelonés el mejor representado en la muestra, en cantidad y calidad de sus obras. Las de Chillida son bastante más discretas, aunque la comisaria ha escogido una magnífica escultura en alabastro, titulada *Homenaje a la mar III*. Del bloque de piedra en bruto Chillida extrajo sus célebres formas geométricas, manteniendo el aspecto áspero y rústico al exterior y ofreciendo un contraste con el pulido y bello interior, a modo de geoda. La obra de Saura se reserva a un pequeño rincón de la muestra, aunque en él se expongan creaciones de calidad como *Biological software*, haciendo un guiño a la vocación tecnológica de la colección.

La muestra concluye con las obras más contemporáneas pertenecientes a los últimos años de coleccionismo de la Fundación, resaltando la actividad de difusión artística emprendida por la revista Telos, editada por Telefónica. En este último espacio pueden contemplarse obras de creadoras contemporáneas como Menchu Lamas o Eva Lootz. Seguramente la Fundación se interese también por artistas más jóvenes en fases todavía primigenias de sus carreras artísticas, pero estos no han encontrado su sitio en la muestra.

A pesar de esta pequeña carencia, la exposición está bien articulada y alberga un sentido didáctico que queda muy bien complementado con los códigos QR interactivos, ofreciendo más explicaciones e incluso lecturas pedagógicas y lúdicas para el público más joven.

Una reivindicación artística de la cultura rural por David Castillo

Ha recalado en Zaragoza esta recomendable exposición en la que David Castillo, pintor, escultor, fotógrafo, herrero o diseñador, se ha inspirado en la cultura ibérica de Azaila, pueblo turolense en el que reside desde 2003. Bien se puede apreciar en sus cuadros, cuya iconografía evoca flechas, lanzas, u otros instrumentos de caza/guerra, y en los que hay abundantes inscripciones de alfabeto ibérico; pero lo más llamativo son quizá sus esculturas, que en algún caso remedan una pesa de telar y en otros parecen objets trouvés o intervenidos experimentando con la forja u otras técnicas. No en vano la exposición se enmarca dentro del proyecto titulado La Fragua Íbera, que es la iniciativa en la cual se ha centrado últimamente este artista que forma parte de la asociación Arte Monegros y creó Birrus, un estudio innovador de diseño, arte y fotografía. David Castillo muestra buen oficio y excelente dominio de los

cromatismos, no en vano lleva ya más de treinta años exponiendo, desde que comenzó su trayectoria artística en el vivero bohemio del bar Bonanza. El título de la exposición, *Ruralis*, parece un guiño oportuno a la entidad que la acoge, pero no podía estar más de actualidad en estos tiempos de confinamiento, cuando los habitantes de las ciudades soñamos con escapadas al campo, que hasta hace poco teníamos vetadas.

Alex Francés. Transcuerpo en la Sala Dormitori

La exposición “Alex Francés. Transcuerpo” engloba una selección de la obra hecha por Álex Francés entre 2010 – 2020. Ha sido organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y comisariada por Aramis López, y se pudo ver en la Sala del Dormitori del Centro del Carmen desde el 26 de noviembre de 2020 al 24 de enero de 2021.

Alex Francés es un artista (Valencia, 1962), cuya trayectoria se expresa sobre múltiples soportes narrativos (fotografía, autorretrato, vídeo, escultura...) desde finales de la década de los ochenta. La problemática de la identidad expresada corporalmente (dentro/afuera/coraza), el cuerpo como receptáculo de lo psicológico y lo trascendente, el dolor como refugio, el cuerpo/falo/virgen velado o la figura de la madre son algunas de las preocupaciones que vertebran su obra. Aunque inicialmente fue conocido por una producción fotográfica y de vídeo en la que a menudo utilizaba su propio cuerpo (que aparecía solo o junto a otros cuerpos) como soporte escultórico o escultura misma fotografiada, esta exposición se centra en la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual. La obra *8 cos enganxat*, (2012) podría ser tomada como el punto de inflexión en la genealogía de esta

tendencia [\[1\]](#).

Francés afirma que «toda producción de objeto hecha con el cuerpo es cuerpo también», se trataría de un cuerpo «transicional o expandido»; estas producciones serían dimensiones de lo corporal en las que lo espiritual sería muy importante según el artista. Se bordea aquí la noción de transcuerpo propuesta por Francés: estos objetos (obras) pueden resultar abstractos, pero no extraños al cuerpo.

El artista afirma que de algún modo el cuerpo y la experiencia se depositan en los objetos. Según Francés, «ese tipo de idea de intención de depositar el cuerpo en el objeto lo que finalmente hace es que mi cuerpo se expanda, y que cree un espacio, crea “mi propio espacio [...] en términos más simplificados sería crear tu propio mundo”». Así, se trataría de un cierto animismo, o agencia traspasada a los objetos (a las obras): de modo que los objetos guardarían una memoria más allá de su fisicidad. Consideramos *8 cos enganxat* (2012) como la obra punto de inflexión en este cambio (o vuelta) a un modo de hacer escultórico, que se muestra pendiente de los objetos, los materiales y los procesos. En el inicio de este periodo de cambios figura asimismo la obra ‘*Ser de luz*’, una cuna de alabastro, vacía, que podría ser como “la transmutación del cuerpo material a una nueva materialidad, es el tránsito del cuerpo al TRANSCUERPO” [\[2\]](#).

Respecto de su trayectoria, el propio Francés habla de un «cambio en los modos de hacer» más que de una ruptura. Así pues, podría decirse que la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual más que una ruptura temática (se estarían tratando las mismas preocupaciones de hace décadas) supondría una evolución procedimental a la hora de plasmar una corporalidad que, más allá de la materialidad como organismo, remite a una cierta transcendencia.

En la exposición podemos ver plasmaciones formales en

escultura, tejido, collage, impresiones textiles, vídeos o trabajos sonoros. En todas ellas prevalece la pretensión de hablar del cuerpo, de hacerse un cuerpo, cuestión que puede observarse en obras como *8 cos enganxat*, *Armadura* o *El banquete*. Como añade el comisario Aramis López, “También aparecen preguntas acerca de cómo construimos las imágenes, el artista pone sus objetos en manos de ciegos que las recorren y las interpretan en el vídeo ‘Vuit’”[\[3\]](#). En el vídeo ‘La casa del cuerpo’ Francés reflexiona sobre su identidad, “sobre la diferenciación e interrelación entre organismo, cuerpo y yo; en una proyección simultánea de imágenes, música y sonidos, donde gran parte de estos materiales fueron obtenidos a partir de una exploración médica al propio artista”[\[4\]](#).

Se puede rastrear la materialización de estas preocupaciones de homo religiosos, en los propios títulos de las obras de los siguientes años: *Coraza interior-exterior* (2013), *Cordero Pascual* (2013), o *Giróvagos velados* (2014), que preconizan la noción de transcuerpo, que el artista elabora más tarde, en 2016.

La pieza *Transcuerpos* (2016), es importante para Francés, que ve plasmado en ella el concepto de cuerpo expandido, la idea de un transcuerpo. En ellas está presente la idea de elevación. Para Francés se trataría de una representación de lo-que-no-puede-ser-desvelado, que nos hace inventar, imaginar, pues no logramos desvelarlo.

En la pieza *Caseta* (2017), se deja caer algo encima de otra cosa... Este uso de los materiales y estos procedimientos para Francés resulta en transcuerpos también; son esculturas, son una representación del cuerpo, en el sentido de que están conformadas por una estructura rígida (huesos), una superficie semirrígida o blanda (piel), que está perforada (agujeros, cavidades... del cuerpo); los agujeros están pintados y cortados a mano. Se trata de una abstracción del cuerpo, su mínima expresión o esquema: porque el cuerpo está lleno de agujeros, físicos, metafóricos y simbólicos.

Algunas de las obras expuestas son: *Ser de luz* (2010, alabastro); *Armadura* (2012; 8 objetos de ganchillo pintado); *8 cos enganxat* (8 objetos de palangre de cáñamo) (2012); *Vuit* (vídeo, 20'18'', 2012); *Cordero Pascual* (2013; ganchillo pintado, pan de oro y mancuerna de hierro); *Coraza interior-exterior* (2013; 2 piezas de ganchillo pintado); *Giróvagos velados* (2014; 4 piezas de ganchillo pintado); *Madre velada* (2014; ganchillo pintado); *La casa del cuerpo* (2015; Vídeo, 22'51''); *Transcuerpo* (2016; Ganchillo pintado, flecos y soportes de hierro); o *Femenino velado* (2016; Ganchillo pintado, madera y flecos de cordón), entre otras.

En definitiva, en “Transcuerpo: Alex Francés, 2010-2020” el concepto de transcuerpo se refiere a cómo el cuerpo «está en el objeto y el objeto, a su vez, se hace cuerpo». Este corpus de obra –a la que guía un deseo de búsqueda– se muestra precisamente en un dormitorio, un lugar de tránsito entre mundos (la cama, la noche, el cuerpo, el deseo, la ensoñación, las tribulaciones nocturnas...).

En ese sentido, se da la circunstancia –fortuita– de que el Centre del Carme esté ubicado en el antiguo Convento de la Orden de los Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, también llamada Orden de los Carmelitas (finales del siglo XII), y de que la exposición “Transcuerpo: Alex Francés”, 2010-2020 esté ubicada en la planta última, precisamente en la Sala que fue durante siglos el antiguo dormitorio de los frailes. Toda una sincronidad jungiana...

[1] Partes de este texto son extractos del capítulo “Éxtasis de las cosas: Alex Francés, escultura-cuerpo más allá de la

materialidad”, de Silvia Martí Marí, en el libro-catálogo *Alex Francés. Transcuerpo 2010-2020*, Valencia, ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2020, pp. 44-69. ISBN-978-84-482-6510-6.

[2] LÓPEZ, A., comisario de la exposición, en el folleto de la exposición *Alex Francés. Transcuerpo 2010-2020*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2020. <https://www.consorcimuseus.gva.es/wp-content/uploads/2020/11/A%CC%81lex-France%CC%81s-Folleto-CAS.pdf>

[3] Ibid.

[4] Ibid.

Félix Lafuente, una vida en cinco actos

Fernando Alvira Banzo, vuelve a publicar en el Instituto de Estudios Altoaragoneses, sobre uno de sus temas favoritos; el pintor altoaragonés Félix Lafuente. Como bien afirma el autor en el prólogo de este libro: “Trasladado definitivamente a Huesca, la realización de los cursos de doctorado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, en los años ochenta del siglo pasado, despertó en él una creciente predilección por los artistas altoaragoneses del periodo que abarca la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Cuando con el doctor Ángel Azpeitia, maestro, amigo y director de tesis, se plateó el título de la que debería defender la primera de las posibilidades consistía en investigar y dar a conocer la vida y obra de algunos de esos altoaragoneses olvidados que desarrollaron lo mejor de su trabajo en el periodo histórico de la Restauración. Entonces

surgieron, entre otros, los nombres de Martín Coronas, Félix Lafuente y Félix Gazo. Finalmente la tesis se centró en el menos tratado por la comunidad científica aragonesa: el jesuita oscense Martín Coronas, un absoluto desconocido en su tierra al que acompañaba un inconveniente todavía mayor que el de la distancia: la práctica totalidad de su obra de pintor, ilustrador y dibujante se había dedicado a la iconografía religiosa”.

Huesca – Madrid (1885-1891)

Con un escaso apoyo económico de la Diputación Provincial de Huesca, el pintor oscense inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de la madrileña calle de los Estudios. Lafuente desde muy pronto entró a trabajar como aprendiz en los talleres de los escenógrafos Busato y Bonardi, que en ese momento eran los proveedores habituales del Teatro Real de Madrid, al que habían llegado de la mano del afamado Augusto Ferri. La Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, que no acababa de cuajar en las estructuras académicas del reino, impartían en ese momento sobre todo clases nocturnas para obreros y Lafuente asistía a ellas tras la jornada laboral en el taller de escenografía de los italianos. Ese taller no le iba a servir sólo para una subsistencia algo más holgada en la capital, sino que iba a ser un pilar fundamental de su aprendizaje y lo iba a dirigir hacia el oficio de pintor escenógrafo, que practicaría en diferentes momentos de su trayectoria y que influiría de manera evidente en muchos de sus trabajos de pintura de paisaje.

El regreso del hijo pródigo (Huesca, 1892-1904)

En 1891, tras el último curso en la Escuela de Artes, es probable que Lafuente hubiera dejado ya el estudio de escenografía y estuviera determinado a regresar a su ciudad, de la que comenzaba a recibir encargos de trabajo. El 17 de agosto de 1893 se había dado la real orden que establecía la instalación de las cátedras de Dibujo y Gimnástica en todos

los institutos provinciales de segunda enseñanza. Lafuente daría clases de Dibujo hasta mediados del curso 1902-1903, cuando su compañero de pupitre del único año del que fue alumno de Instituto, Ramiro Ros Rafales, ganaría la plaza de catedrático. Durante los años de enseñanza, uno de los alumnos predilectos de Lafuente será Ramón Acín Aquilué. “Yo era el más joven de sus discípulos y fui también su discípulo amado. Para aquel maestro yo era el San Juan de sus discípulos. Discípulo amado que en todo un cuarto de siglo no abandonó al amado maestro en el camino suave y florido hacia Jerusalén ni el espinoso ni empinado de su calvario”.

Huesca – Zaragoza (1905-1916)

Lafuente había dejado Huesca en 1905 y comenzaba a integrarse en la vida zaragozana no solo desde el estudio que mantenía en el paseo de la Independencia, sino también participando activamente en algunas de las tertulias de la ciudad, como las del Café Suizo, el Royalty, el Moderno o el Ambos Mundos, lo que le permitió conocer tanto a los próceres de la ciudad como a los personajes populares que estaban en boca de los contertulios.

Entre los trabajos que le eran encargados, las ilustraciones para todo tipo de publicaciones, libros, revistas y periódicos, hay que sumar una colaboración puntual con la *Revista de Aragón* en la única portada iluminada con imágenes de esa época de la publicación, portada que compartía con el tamaritano José Galiay que puede ser ejemplo de cómo Lafuente estuvo interesado en los modos del modernismo. También hay varios bocetos a la acuarela para portadas para la revista *Blanco & Negro* que encontramos en la colección familiar, en la que se pueden ver de igual modo portadas para libros como *Los Sitios de Zaragoza* e ilustraciones sueltas que por su composición y contenido parecen destinadas a las novelas de género. Pero el diseño de diplomas y carteles iba a ser uno de los trabajos más conocidos y mejor valorados del joven profesor oscense. Sin embargo la imagen del pintor que sin

duda quedaría en la memoria de los zaragozanos más tiempo fue la del cartel de las fiestas del Pilar de 1901. Aunque el pasquín que lo consagra definitivamente como ilustrador en la capital es sin duda el de la Exposición Hispano-Francesa. Félix Lafuente no solo fue uno de los más importantes difusores de la Exposición a través de las imágenes oficiales y los diplomas que le fueron encargados por la comisión ejecutiva, sino que participó de igual manera como decorador y como artista en la muestra.

En 1912 su actividad como pintor, escenógrafo y profesor de pintura estaba en su momento más dulce. No solo mantenía el taller de escenografía con Ruste, sino que participaba en la remodelación de alguno teatros- como el Parisina, que se inauguró con telones de su mano-, realizaba retratos de los artista que acudían a los escenarios zaragozanos, preparaba el mural de tipos ansotanos que acabaría en el Salón Azul del Círculo Oscense, pintaba unos de los murales de la entrada del Casino Mercantil, parte de cuya decoración le había sido encargada, e impartía clases de acuarela con modelo vivo en el Ateneo zaragozano.

Redactor gráfico de *Heraldo* (1906-1908)

Que Lafuente se había convertido en redactor gráfico de *Heraldo de Aragón* queda claro porque comienzan a aparecer en sus páginas imágenes producidas a plumilla por el pintor. En más treinta ocasiones se publicaron dibujos de Lafuente en 1906 en las páginas del *Heraldo*, algunos bajo los epígrafes “Nuestras caricaturas”, “Torres aragonesas” y “Rincones de Zaragoza” y otros destinados a publicidad, especialmente en los cuadernos dominicales. La firma del oscense apareció más de cincuenta veces en el año 1907, en el que a las secciones anteriores se añadieron otras que presentaban las ermitas de Aragón, las ganadoras del concurso convocado para señoras convocado por el periódico y retratos de políticos-gobernadores, alcalde, diputados- además de abundantes dibujos publicitarios. A partir de 1908 los dibujos de Lafuente para

Heraldo se fueron espaciando debido sobre todo a la irrupción de la fotografía en la prensa diaria, que se incrementaba exponencialmente durante el desarrollo de la exposición, pero todavía aparecen en los primeros meses del año, hasta abril, una veintena de dibujos.

El último refugio (Huesca, 1916- 1927)

Lafuente estaba de nuevo y definitivamente afincado en su ciudad natal en 1916, al abrigo de sus hermanas en el piso afrontado a la fachada del palacio de los de Vilahermosa. Ramón Acín, lo describirá en el *Diario de Huesca*: “Más con todo su oscensismo y estima y aprecio de los suyos y no suyos, trájole a su pueblo una maldita dolencia de muslos o calcaños, tan a las vistas ellas, que anda de piernas mi amigo y maestro tan torpe, como hábil de manos se conserva, y con esto comprenderán lo bien que pinta los que andar le vieren, y verán los que conocían sus buenos dibujos lo mal que va de *pinreles*, como se dice hoy a las extremidades inferiores en jerga de varietés. Tiene ya del todo instalado un estudio-academia que será de desear no le sople más viento que el de popa, para provecho del artista y prez y honra de la población que saldrá ganando con ello algo de tufillo del buen tiempo Florentino”. Por el estudio de Lafuente pasaron algunos aficionados a la pintura que con el paso de los años debían acompañar al maestro, cada día más imposibilitado, en el trayecto ente su domicilio en la calle Villahermosa y el estudio en el Coso Bajo.

Cuando su situación económica se hizo insostenible y ni el apoyo de sus hermanas era suficiente para adquirir medicinas que mitigaran su creciente dolor, varios ciudadanos, encabezados por Manuel Bescós, pusieron en marcha un homenaje que sirviera tanto para reconocer la trayectoria del pintor, que ya comenzaba a engrosar la lista de olvidados, como para conseguir una pensión del Ayuntamiento que aliviara su penosa situación económica. Esa pensión no llegó nunca, si bien el Ayuntamiento, en septiembre de 1925 adquirió algunas obras de

la exposición de agosto sobre el artista. También se acordó testimoniarse gratitud y, para darle realidad económica, contribuir al fondo de la exposición con una suma de 500 pesetas. La dimensión nacional de la noticia vino de la mano de Ramón J. Sender por medio de un artículo publicado en el diario *El Sol*, del que era colaborador habitual en ese momento: "Hace muchos años que Félix Lafuente no es más una forma inerte, animada a veces por esa llamarada azul y roja que el recuerdo levanta en sus ojos ante algún amigo viejo o ante una mujer nueva. Viva y joven la imaginación, tensa y fuerte la voluntad, los hados adversos redujéronle a una vida sombría (...) Ha quedado reducida su existencia al espectáculo monótono del marco del balcón por donde pasa la procesión interminable de los días vacíos y fríos de soledad. Rara vez ponen una nota de optimismo en la calle las doncellitas que sacan a la luz de la tarde sus trajes claros. Entonces llega a su alma una invasión de luces que él hubiera plasmado en la tela, y surge de nuevo la levadura de tantas obras definitivas que la fatalidad impía le robó (...) El homenaje que se le prepara no puede ser más merecido. La tea de su imaginación recibirá con él una buena oleada de oxígeno puro, y para renacer de nuevo en optimismo sobre la tenacidad de unas sombras injustas". El espacio elegido para colgar la exposición fue en la primera planta del Casino, cuyo Salón Azul, presidía el último mural pintado por Lafuente. La comisión encargada de preparar el homenaje, trataba de conseguir que quienes quisieran colaborar lo hicieran solicitando de la Diputación el pago de la deuda que tenía pendiente con el pintor, pero se añadía la posibilidad de adquirir obra directamente en los salones del Círculo Oscense. Todo lo que entendía Acín que era susceptible de ser adquirido por sus conciudadanos fue sacado del estudio y puesto en las paredes del Casino. Sin duda sus paisanos colaboraron. La lista de las obras que aparecerían en el catálogo y ahora ocupan lugares públicos y privados de la ciudad de Huesca no es corta, lo que nos da una idea de la respuesta de los oscenses para aliviar la vida del pintor en los dos duros años

que tenía por delante. La exposición recaló en el mes de enero de 1926 en el Mercantil zaragozano.

Desapareció Félix Lafuente casi de inmediato de la memoria de una ciudad y un territorio especialmente dados a despreciar a quienes se han preocupado en engrandecer su imagen con la fuerza de su trabajo, cualquiera que haya sido la labor llevada a cabo. Que los diez últimos años de su vida no produjera ni una sola obra motivó su desaparición absoluta del panorama artístico aragonés pese a los esfuerzos de algunos de sus amigos, como Ramón Acín, que mantenía viva su memoria.

Una visión global y necesaria sobre Ignacio Zuloaga

¿Por qué se lleva más de un siglo polemizando sobre Ignacio Zuloaga? ¿Cuál fue su verdadero papel en la Guerra Civil? ¿Es posible ser moderno y le dernier grand maître de l'École Espagnole? ¿En qué consistió su carácter vasco y su pasión por los marginales? ¿El llamado "pintor de lo español" representó verazmente su país? ¿Cómo inspiró a los intelectuales y artistas de gran parte del mundo? Estas preguntas son formuladas en la última obra dedicada monográficamente al pintor Ignacio Zuloaga.

La figura del pintor vasco sigue ejerciendo una fascinación constante, tal y como revelan algunas exposiciones de referencia organizadas en los últimos años por centros como la Fundación Mapfre (2017-2018) o el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2019). Sin embargo, si bien estas muestras han contribuido a la difusión de la obra de Zuloaga, seguía siendo necesaria la elaboración de una monografía, encomendada a especialistas de autoridad en la materia.

La obra ha sido planteada en cuatro grandes bloques que permiten comprender de manera global la figura de Zuloaga. El primer apartado ha sido titulado “El artista en su contexto” y en él se aborda el panorama cultural vasco, fundamental para comprender las raíces regionales tan fuertemente arraigadas en la figura del artista. Los pilares de su personalidad, así como la polémica todavía viva de la “Cuestión Zuloaga”, son analizados por su bisnieto, Ignacio Suárez-Zuloaga, quien ya fue autor de la obra *Zuloaga, Huntington, y la divulgación de España en los Estados Unidos*. Un aspecto interesante que no silencia el libro fueron ciertas críticas negativas suscitadas a raíz de las muestras de 2017 y 2019, en las que se condenaban algunos aspectos ya polémicos en vida del artista. Destacable es también el estudio de la Dra. Margarita Ruyra sobre Santiago Etxea, la mítica casa del artista en Zumaya. Completa el bloque Javier Novo, quien fue comisario la muestra monográfica de Bilbao, autor ahora de un revelador texto sobre la actividad del pintor vasco durante la Guerra Civil, uno de los aspectos más debatidos de su carrera profesional, cuando fue, hasta su fallecimiento, un destacado retratista del naciente régimen franquista.

El segundo bloque, bajo el título “Las influencias estilísticas en el pintor”, aborda detalladamente las complejas y ricas referencias con las que el artista vasco construyó su propia pintura. Zuloaga manifestó, desde su periodo de madurez, una perfecta combinación de un conocimiento profundo de la tradición pictórica española y del cosmopolitismo de haber vivido largas temporadas de su vida en París. Miguel Lertxundi analiza las búsquedas del artista en su etapa de juventud. Eliseo Trencó estudia el papel de Francia en la génesis del estilo de Zuloaga y los especialistas Javier Barón, Juan José Junquera y Javier Portús estudian las influencias de El Greco, Goya y Zurbarán, respectivamente, tres maestros reivindicados en clave nacionalista a finales del siglo XIX y muy admirados por Zuloaga. El reconocimiento y el estudio de estas fuentes no restan en absoluto originalidad

a la pintura del maestro vasco, sino que demuestran su amplia cultura artística y la importante labor coleccionista que llevó a cabo el maestro de Eibar.

El tercer bloque aborda “Los asuntos que más inspiraron al eibarrés”. Del mismo modo que las influencias artísticas fueron ricas, también lo fue su visión de lo español, no reñida con la muestra de un fuerte regionalismo vasco, un andalucismo pintoresquista así como de la presencia de lo castellano, redescubierto a través de la actividad de su tío Daniel en Segovia. Ismael Manterola, José Romero y Abraham Rubio abordan estas cuestiones, asuntos que quedan complementados con el texto de Sara Hidalgo sobre la presencia de los marginales en la obra de Zuloaga, un artista que en ocasiones ha sido juzgado negativamente como pintor de las élites. Sobre la intensa relación de Zuloaga con las artes escénicas reflexionan María Encina y Ramón Sobrino.

El último bloque, firmado por Rodrigo Gutiérrez, Yuri Savaliev, Helena Pereña, Eugenia Querci, Pavel Štěpánek y Suzanne L. Stratton-Pruit se destina al análisis de la dimensión internacional de Zuloaga, estudiando sus vínculos con Latinoamérica, Rusia, Alemania, Austria, Italia, la República Checa y Estados Unidos. Tal y como apunta el coordinador de la obra en su introducción, un estudio tan global difícilmente podría ser llevado a cabo sin la suma de tantas voces.

Además del enfoque total con el que ha sido abordada esta obra, otro aspecto de interés es el rico corpus fotográfico y documental que se ofrece en sendas páginas ilustradas al final de cada bloque, procedentes de la Fototeca del Archivo de la Fundación Zuloaga en Zumaya. Todo ello convierte a esta publicación en una obra de referencia para la consulta de futuros investigadores que aborden la obra del pintor de Eibar desde cualquiera de sus múltiples facetas que siguen y seguirán arrojando nuevos datos y perspectivas.

Acta de la reunión de la Asamblea General anual, 11 de febrero de 2021

En la reunión anual ordinaria de la Asamblea General que tuvo lugar el jueves día 11 de febrero de 2021, a las 18.30 de forma *online* con motivo de la situación sanitaria provocada por el Coronavirus COVID-19, se trataron los siguientes puntos, de acuerdo al orden del día:

1 – Aprobación de las actas de la anterior reunión (se aprobaron por la asamblea).

2 – Informe de la Presidenta y de la Tesorera.

Se informó sobre los gastos realizados y los previstos, como los correspondientes al dominio de *AACA Digital* (se aprobó por parte de la asamblea).

3 – Edición del libro homenaje a Manuel Pérez Lizano desde AACA, con el apoyo de AECA.

Desirée Orús y Jesús Pedro Lorente informaron del patrocinio de AECA y del Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH)

4 – Nuevo congreso nacional de AACA y del Grupo OAAEP, en colaboración con AECA.

Se informó del apoyo de AECA para que AACA organice el próximo congreso para el que Jesús Pedro Lorente aseguró el apoyo del grupo OAAEP. Se aprobó que el congreso se desarrolle en el IAAC a finales de octubre de 2021 en la medida en que pueda ser presencial, aunque se organizará en línea preeminentemente, coordinado por María Luisa Grau e Inmaculada Real.

Se aprobó además en asamblea el apoyo de AACA al XVII Congreso Internacional del Arte en la Sociedad, organizado por la Universidad San Jorge para el año 2022.

5 – Deliberación y votación de los premios AACA 2020, en las siguientes categorías:

– Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística.

Concedido a Susana Modrego.

– Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés.

Concedido a la revista *El ojo vaciado*.

– Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo.

Concedido a A3RTE.

– Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo.

Concedido al espacio expositivo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) en Barbastro.

– Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición.

Concedido a Miguel Ángel Encuentra, por su exposición “Negro Esperanza” en el Museo de Teruel.

– Premio Especial Ángel Azpeitia.

Concedido a la Exposición “Estudio Cañada. Cuna de artistas aragoneses desde 1945”, desarrollada en el Centro de Historias de Zaragoza del 3 de noviembre de 2020 al 10 de enero de 2021, con comisariado de Ana Revilla.

6 – Ruegos y preguntas (no hubo nada a destacar).