

48 CUBE: donde el arte y la tecnología unen diferentes disciplinas.

Los grandes avances tecnológicos y su interacción con el mundo artístico, han propiciado la creación del llamado arte multimedia, que configuran obras como la que se ha podido disfrutar en el Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza durante estos últimos 9 meses.

48 CUBE, es el resultado del trabajo forjado a lo largo de tres años por los creadores visuales Jaguar y Edu Cortina, quienes han conseguido convertir la considerable y dificultosa exploración de las herramientas digitales conjuntamente con géneros musicales, cuya mezcla genera un lenguaje visual único, permitiendo sumergir al espectador en momentos oscuros, alegres y dinámicos. Su principal objetivo para la creación de esta obra, ha sido la reutilización de materiales físicos archivados de anteriores piezas artísticas, para reconvertirlos a los nuevos soportes visuales digitales.

Edu Cortina, estudió Imagen y Sonido y Diseño Gráfico en Zaragoza, aunque completó su formación con cursos en Zentrum Clip, Etopia y Artnet en Madrid. Ha trabajado en Insertos Videoproducciones, como *videodeejay* en Europa FM, para los *deejays* Brian Cross o Quique Tejada; y ha desarrollado la técnica del *videomapping* sobre arquitectura o personas.

Por su parte Jaguar es pedagogo y artista visual, nacido en Colombia, pero residente en la capital aragonesa. Tiene una larga trayectoria en *street art*, video proyección y *videomapping*. Ha participado con sus trabajos en distintos festivales y actualmente forma parte del colectivo visual Tagtoolcrew – Austria.

Ambos artistas, componen para esta muestra dos instalaciones artísticas que se comunican entre sí en tiempo real y reciben el nombre de “48 Cube” y “Pleyaleds”. En este sentido y como podríamos pensar de su nombre, procede del cúmulo estelar abierto de estrellas, ubicadas en la constelación de Tauro, las pléyades. Esta pieza se compone de 2.400 luces leds reactivas que interpretan en tiempo real el contenido visual que se proyecta en “48 Cube”, estableciendo un diálogo constante entre ambas gracias a la técnica del *videomapping*.

Todo ello se acompaña a su vez, con performance en directo con público asistente, con la colaboración de las actuaciones de la bailarina Laura Val, la música electrónica de Antony Maubert, el pop sutil de Anazul, Virginia Canedo y Emilio Larruga, el rapsoda Luis Trébol o el cantante experimental Gustavo Giménez. Gracias a la colaboración de todos estos creadores, este proyecto expositivo logra aunar obras que relacionan al ser humano con la máquina, mediante la sucesión de diversas escenas de baile contemporáneo, música electrónica, performances e incluso poesía, que consiguen sumergir al espectador en un contraste de géneros.

Por ello, se puede considerar que la exposición 48 CUBE, se convierte en una plataforma en la que los artistas han ofrecido al público experiencias únicas entremezclando arte y ciencia, gracias al empleo de un diálogo vivo y constante entre el artista y la máquina. Una combinación de nuevas formas estéticas y herramientas digitales que invita a la interacción del público, otorgando así al espacio y a la pieza artística un nuevo paradigma narrativo y artístico.

Exposición In-formation de Natalia Escudero

El Impact Hub de Zaragoza abre su espacio para acoger la última muestra Natalia Escudero tras concedérsele la beca de Producción Artística de Aragón A3Arte que fomenta la creatividad y la presentación de un proyecto a través de una muestra temporal. *In-formation* es el título de la exposición que la artista emergente nos da a conocer en esta ocasión, y que es fruto de una experiencia que ha venido consolidando en estos últimos años. Escudero pone en relación el barro y el movimiento, la materia y el efecto que la ruptura produce en la misma. Esta asociación que surge como fruto de la casualidad, la caída de un plato al suelo, se convierte en el camino de la exploración que trasciende la cotidianidad, a la vez que, es el pasaporte que le lleva a explorar la cultura japonesa.

Natalia Escudero presenta en esta exposición el resultado de las reflexiones que desarrolló durante su estancia en Tokio, donde hizo una residencia artística con el objetivo de indagar en el campo de la cerámica y que dio lugar al proyecto *Archipiélago* que mostró en el Youkobo Art Space. La artista se ha interesado en dos elementos, el barro y los movimientos sísmicos, y los ha puesto en relación basándose en la cotidianidad japonesa. Teniendo en cuenta que los movimientos tectónicos afectan a la fragilidad de la cerámica, la artista propone utilizar esta última como medio para medir el grado de intensidad de los terremotos. Selecciona en las gráficas sísmicas determinados periodos y zonas geográficas, las interpreta de forma plástica a través de la materia, recurre a los fragmentos que conservan los alfareros de la zona, los recopila y los compone basándose en las oscilaciones que ocasionaron su ruptura en función de su intensidad.

A Escudero no solo le interesa el resultado del barro como forma de medición, sino también la sonoridad que produce su ruptura, de modo que la gráfica se convierte en la partitura, en la escala de medición del sonido que traduce con el choque de la materia, para lo que recurre a la última tecnología. No solo se puede ver este video en el Impact Hub de Zaragoza, sino además parte del trabajo que realiza a su regreso de Japón, dando continuidad a esta línea de exploración. La artista aprovecha las dos plantas que le ofrece el espacio expositivo para hacer una doble lectura basándose en la misma materia. En un primer lugar, recurre a los azulejos, sobre los que graba las gráficas sísmicas, dispuestas en formato horizontal, con colores alternados entre blanco y negro que recuerdan al teclado de un piano, nueva alusión al sonido y a la partitura.

En la planta inferior, el espacio abovedado con el ladrillo que recubre las paredes, es el escenario idóneo para presentar la materia en su estado puro. Natalia Escudero esparce el barro por el suelo, aún húmedo, quedando grabada la impronta de las pisadas. Durante el proceso de secado se va resquebrajando la materia, de forma libre, nueva alusión a la rotura incontrolada. Varios platos apilados se elevan sobre el barro, creando ese nexo de unión entre ambos espacios. El registro gráfico vuelve a aparecer, en la pared se proyecta el otro video que compone la muestra, en esta ocasión, son luces y sombras, es la abstracción de los movimientos sísmicos.

El silencio tenso de Ramón Enrich

Este mes de septiembre abrió una nueva galería de arte en la calle San Félix de Zaragoza, su directora, Carmen Terreros Andréu, ya regentó otra sala, con este mismo nombre, en la plaza de Santa Cruz durante los años 2004 a 2009, que tuvo que cerrar por causa de la crisis. La nueva apertura se fue retrasando debido al difícil momento que estamos viviendo este año, pero finalmente ha podido llevarse a cabo. Unas puertas diseñadas por la propia galerista nos dan la entrada al espacio dividido en dos plantas, en la planta a nivel de calle podemos ver la muestra que se expone en ese momento, mientras que en la planta baja se visita un importante

fondo de galería. Su planteamiento es exponer obra de calidad que abarque todas las tendencias y disciplinas del arte: pintura, escultura, fotografía, grabado, dibujo, joyería, diseño... Crear un espacio artístico e intelectual, un lugar de encuentro y debate, en el que se puedan hacer cursos y webinars.

Su inauguración se realizó con una interesante exposición, *El arte a través de los ojos del arquitecto*, siete artistas con formación en arquitectura, que enfocan la realidad desde un punto de vista analítico y aportan, como es intención de la galerista, una muestra interdisciplinar. La fotografía está representada por Jey Alonso y Xavi Juanola, el primero presenta fotografías de edificios desde una original y extraña perspectiva y con arbitrariedad en el color, mientras que Juanola juega con los distintos estados a los que el uso somete a una caja de pinturas de cera, con gran nitidez y realismo. Juan Ramón Martín expone grabados y ligeras esculturas, representaciones de los distintos vientos, protagonizadas por el hueco y el movimiento. Manolo Oyoarte se manifiesta con pintura de una abstracción colorista garabateada de líneas y figuras, en la que tiene mucho que ver el automatismo. Alexey Terenin realiza su obra surreal y enigmática con predominio de tonos oscuros. Andrés Terreros ejecuta al aire libre dibujos de trazo suelto en rotulador y acrílico representando lugares cercanos al artista. Y Magdalena Vélez nos muestra grabados, originales y lujosos objetos de diseño como jarrones o cocteleras, y delicadas joyas en oro, plata y piedras preciosas: colgantes, pulseras, gemelos, pendientes y broches, podemos decir que son pequeñas esculturas hechas para ser contempladas bien portándolas o exponiéndolas en una vitrina.

La sala continúa su andadura, su segunda exposición, con Ramón Enrich, un artista polifacético que presenta pintura, collage, fotografía y escultura. Sus obras son paisajes metafísicos poblados de construcciones atemporales, cúbicas, que podrían pertenecer a diferentes culturas, porque el artista persigue captar la memoria de la arquitectura y el paisaje en sus múltiples variaciones. Su intención es que vayamos encontrando referencias culturales, en sus bloques reconocemos pequeñas viviendas populares, en su pintura intuimos referencias al renacimiento más temprano, por supuesto, a la pintura metafísica, y al primer cubismo, sobre todo en sus collages. Su propósito es conseguir una unión perfecta entre poesía y matemáticas, entre color y dibujo, entre azar y razón.

Sus obras semejan escenarios sin protagonistas, donde lo animado no tiene cabida, todo es onírico, misterio y sombra. Se trata de un mundo donde reina un silencio tenso. La vegetación que representa es hierática, conos y esferas, que semejan juegos de construcción infantiles, y cuya función es aportar perspectiva y más sombra a la obra. En ocasiones se nos antojan los laberintos y bolitas de los juegos de habilidad. Muy importante es el color, en general tonos suaves, matizados, y las texturas, muy trabajadas y conseguidas por la superposición de distintas capas de pintura, con raspaduras y veladuras. Sus esculturas son delicadas construcciones, casi naif, bloques escapados de sus lienzos y dibujos, primitivas y entrañables.

Carmen Terreros ha organizado muy bien el espacio y ha elegido acertadamente a los artistas. Le deseamos todo lo mejor en esta nueva etapa.

Poesía y cómic.

Josema Carrasco (Zaragoza, 1969) es uno de los ilustradores más prolíficos del contexto aragonés, con un estilo propio, muy original y personal. Autor de libros como *Mapa de besos* junto a Ángel Petisme, *Espectral*, adaptación poética de Ángel Guinda, o *La revelación*, sobre guion de Roberto Malo.

Lo entrevistamos por la publicación de *Lili y la corza*, historia guionizada por Frank Palacios.

¿Por qué elegiste el cómic? ¿Qué encuentras en las viñetas, a nivel creativo?

El cómic es uno de los medios más versátiles que conozco: el diseño de las páginas, la composición, la narración, la tipografía, las viñetas, el trazo, el estilo el color... cada elemento te permite innovar y experimentar nuevas propuestas. Además siempre precisa de la complicidad de quién lo lee, la magia está en lo que no se representa en ese espacio en el que la imaginación del lector une dos viñetas y crea una historia.

Has escrito también poesía. Háblanos de *La felicidad, cariño, es para malgastarla*, poemario editado por una editorial de referencia en el medio como Olifante.

Siempre había escrito poesía, pero este es mi primer libro, sólo he tardado 50 años. En realidad es una colección de momentos, de mensajes, de retratos de las personas que quiero, de mis aficiones... no sabría definirlo. Sólo sé que es un poemario para ser felices y para compartirlo, una reivindicación de que tod@s debemos defender la alegría en lo que somos y hacemos.

Eres uno de los representantes más claros de la combinación entre historieta y poesía, ¿cómo consigues mezclar ambos universos?

La poesía y el cómic son, o así lo entiendo yo, expresiones visuales que transmiten una historia, una sensación o un momento. Ambas tienen ritmo, métrica y rima, una con las palabras la otra con el dibujo, la narración, el número de viñetas, etc... Se complementan y funcionan cuando no redundan en repetir la información. Es cómo una improvisación de jazz usando metáforas y elipsis.

¿Qué tiene *Lili y la corza* que no haya en el resto de libros que has realizado?

Lili y la corza es gráficamente un ejercicio de estilo, ha sido difícil porque había que usar varios estilos diferentes para cada apartado. La primera parte es similar a la línea clara belga que tanto me gusta, la segunda imita los grabados y litografías de la época de Bécquer, la tercera usa masas negras para las escenas de noche inspiradas en el cine de terror y la última es un reflejo del manga con planos cortos y detalles. Aunque es un bitono en rojo y negro, sólo hemos usado el rojo en pequeñas cantidades colocadas estratégicamente a lo largo de las páginas.

¿De dónde surge la idea de llevar a las viñetas una leyenda de Bécquer, *La corza blanca*?

La idea surge de Trinidad Ruíz, la editora de Olifante, ya que se celebra el 150 aniversario de la muerte de Bécquer. Escogió la leyenda de *La corza blanca* porque era la más cercana a Aragón y porque está ambientada en el Moncayo, que es un lugar lleno de misterio y de belleza.

La combinación entre una adaptación literaria y el acoso escolar por cuestiones LGTBIQ+ es muy original, ¿cómo llegasteis a este planteamiento?

El mérito es del guionista, Frank Palacios, que ha sabido mezclar prodigiosamente la transformación de Constanza en corza con la identidad sexual de Lili. También ha incluido unos diálogos estupendos en los que nuestra protagonista defiende sus ideas y creencias y, muy importante, en los que se empodera y defiende su identidad.

Diriges el Taller De Ilustración Y Cómic que se desarrolla en La Harinera, junto a Marta Martínez ¿Cómo ha sido vuestra experiencia con l@s alumn@s estos años?

Mi socia, Marta, es fantástica, venimos de mundos y formación diferentes y eso es lo que hace que nuestro taller sea original. Sobre todo aprendemos juntos, cada proyecto implica a toda la clase y todos participamos y aportamos. Nuestros alumn@s nos enseñan cada día y es muy gratificante verlos crecer en sus habilidades y talento. A lo largo de estos siete años hemos hecho de casi todo: talleres al aire libre, jazz y cómic, murales en recitales de poesía, nuestro fanzine Cinta A, etc... y seguiremos mientras podamos.

Estás adaptando el poemario de Antón Castro *EL paseo en bicicleta*, ¿cómo estás planteando el proyecto? ¿Qué dibujos, ilustraciones y diseños estás haciendo en estos meses de incertidumbre y COVID-19?

Ahora mismo, estoy repitiendo todas las tintas, cada proyecto necesita una identidad y necesitaba encontrar el estilo adecuado, menos mal que Antón es de una bondad infinita y un tipo muy paciente. Va a ser un cómic con muchas historias y cada una tiene que tener algo que la diferencie de las demás. No se lo digáis, pero odio dibujar bicicletas! [risas].

Durante el COVID-19 me he quedado atascado, no entendía la situación y no me veía capaz de plasmarla de ningún modo. Vivir ya es un privilegio y he estado disfrutando de ello aprovechando para leer y estudiar. Yo no quiero la normalidad, quiero hacer lo que mejor pueda cada día, respetando las normas y usando mascarilla.

Julio Gracia Lana
Secretario de AACA, miembro de AECA y AICA

Reseña crítica de Hermosas mentiras. Tópicos y clichés en el cine, de Alfredo Moreno, Limbo Errante, 2018

Si el lector adquiere el libro y se detiene antes de su lectura en las líneas con las que Alfredo Moreno presenta su obra en la contraportada, podrá comprobar que el breve texto que

elabora no solo es toda una declaración de intenciones de aquello que se va a encontrar en su interior: es la definición perfecta de cine, con todos sus matices, prismas y entresijos. En palabras del autor, «El cine es un arte y un negocio, es cultura e industria. [...] Además es un producto de entretenimiento, es un medio de expresión e información que, como tal, puede suponer tanto una oportunidad como un riesgo, un altavoz para la propaganda o una amenaza para el *statu quo* imperante». En todo ello y mucho más se detiene en su interior, cuando disecciona lo que hay detrás de un medio de masas crucial desde comienzos del siglo XX.

Alfredo Moreno (1976) se mueve dentro de su faceta como escritor en formatos diversos - artículos, ensayos (*39 estaciones. De viaje entre el cine y la vida*, 2011), novelas (*Cartago Cinema*, 2017)- y múltiples plataformas, desde revistas o prensa hasta un espacio tan personal como es el blog. Además, es conferenciante y colaborador habitual en radio y televisión, actividades que compagina con la organización de ciclos y eventos cinematográficos.

El recorrido que propone en *Hermosas mentiras. Tópicos y clichés en el cine* es meticuloso y honesto, pero sobre todo realista con un arte que juega con la fantasía, los sueños y las esperanzas del espectador; aunque también con las intenciones, la experimentación y los objetivos de aquellos que llevan a cabo las películas. Antes de comenzar a bucear en las tramoyas de la industria fílmica, el autor propone a modo de introducción -y tras un prefacio que titula “Por qué escribir de lo que está hecho para ser visto”-, las maneras que han existido y existen de plasmar la ciudad de París en el audiovisual, la mayoría de ellas sujetas a clichés y estereotipos utilizados hasta el agotamiento. El arranque perfecto para continuar desmontando poco a poco largometrajes, géneros y cineastas claves en la historia del Séptimo Arte.

Divide el ensayo en cuatro grandes bloques -La tradición, Propaganda y moral, Geografías físicas y humanas y Eternos retornos-, todos ellos compuestos a su vez de varios capítulos. Una lectura que acaba convirtiéndose en un auténtico manual de historia del cine, pero esta vez desde una postura diferente, la versión “no oficial” que, al mismo tiempo, resulta fundamental para entender el medio en cuestión en su totalidad. La construcción del héroe americano o los elementos que integran todo tipo de *western*, son temas tratados con gran profundidad y rigor, virtudes que se acompañan con una redacción alejada de cualquier clase de barroquismo. Tras el epílogo final (La resurrección), concluye con una extensa y variada bibliografía compuesta por algunos de los libros teóricos más relevantes de la materia trabajada.

Alfredo Moreno utiliza las cuatrocientas páginas que integran esta publicación para desmontar mitos, pero sobre todo para hacer reflexionar al lector y obligarle a ser crítico con lo que ve en la gran pantalla. Contenidos perfectamente organizados en una edición cuidada desde la propia portada, ilustrada con una obra de Juan Luis Borra. En definitiva, una propuesta para dejarse llevar por los encantos, aunque también por las miserias, del Séptimo Arte.

Sáhara occidental. No es país para periodistas

No resulta habitual comenzar el relato sobre una exposición explicando el más que punible motivo que ocasionó el surgimiento de la misma. La historia se remonta a junio de 2019, cuando la fotógrafa aragonesa Judith Prat fue expulsada violentamente de El Aaiún (capital del Sáhara Occidental), donde iba a impartir un curso de cinco días sobre fotoperiodismo: *La policía empezó a aporrear la puerta de la casa donde estaba alojada y a gritar. Me dieron solo cinco minutos para salir y luego me metieron en un autobús para que abandonara el territorio. No me dieron ninguna otra opción.*

No resulta habitual porque, lo que en principio parece el final de un proyecto fallido, en

esta ocasión se convirtió en un nuevo ejemplo de lucha por los derechos humanos.

Para sortear la censura marroquí el seminario se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria, donde finalmente pudo ser impartido. Varios comunicadores procedentes del Sáhara Occidental tuvieron en ese instante la oportunidad de recibir formación orientada al ejercicio de su trabajo, una práctica desarrollada en condiciones alejadas de la libertad de expresión. Fruto del taller surgió esta exposición, organizada por el Observatorio aragonés para el Sáhara Occidental con la colaboración del Ayuntamiento de Zaragoza. En ella se incluyen tanto las instantáneas de los nueve alumnos y alumnas como los retratos que les realizó Judith Prat; una combinación que ayuda al espectador a completar su visión del proyecto, poniendo cara tanto a los artistas como a su trabajo.

El espacio de la muestra se encuentra dividido en cuatro bloques: “Ser periodista en el Sáhara, una profesión de riesgo”, “Esquivando la censura... incluso para impartir una formación en fotoperiodismo”, “Desinformación, represión y coerción. Diferentes tácticas que afectan al relato periodístico de la cuestión saharauí” y “El periodismo que resiste a la mordaza”. El primero de ellos introduce la problemática en cuestión, presentando el bloqueo informativo que sufre el Sáhara Occidental desde diferentes frentes, desde la expulsión de reporteros extranjeros hasta la imposibilidad de que una persona saharauí tenga acceso a estudios universitarios de Periodismo en su propia tierra. Se ilustra además con las fotografías del grupo de nueve estudiantes que participó en el curso, evento que protagoniza el segundo de los apartados. Es en él donde se puede disfrutar de 35 imágenes recogidas como trabajo final, instantáneas que ilustran temas como el expolio en la pesca o la censura de la cultura e identidad saharauis.

La parte histórica del relato se sitúa en el tercero de los bloques, en el que se parte de la cita «En cuanto se declara una guerra, la primera baja es la verdad» de Arthur Ponsonby para reflexionar sobre las relaciones entre España, Marruecos y el Sáhara. El cuarto apartado destaca principalmente por incluir la proyección del documental *Three stolen cameras* (*Tres cámaras robadas*, 2017), que cuenta cómo el grupo Equipe Media lucha por dejar constancia de las violaciones de derechos humanos efectuadas por Marruecos en el Sáhara Occidental.

“Sáhara occidental. No es país para periodistas” acerca una realidad no tan alejada de nuestro país y que, sin embargo, continúa siendo desconocida e ignorada por gran parte de la sociedad. Reclamar su atención a partir de una manifestación como la fotografía ayuda a tomar conciencia social del problema, al mismo tiempo que se disfruta de los trabajos desde una mirada artística. Un híbrido que no solo funciona en esta exposición, sino que además seguro que sienta precedente en el planteamiento de este tipo de actividades.

El cine, un viaje a la búsqueda del espectador

El Centro de Historias de Zaragoza ha aportado su granito de arena a la celebración de la 25ª del Festival de Cine de su ciudad con la exposición “El cine, un viaje a la búsqueda del espectador”, una muestra que realiza un recorrido por el séptimo arte en sus 125 años de vida. Más allá del contenido, en su dossier se señala también que se trata de “una reinención del concepto museístico, que utiliza la tecnología y las redes virtuales para crear nuevos espacios que permitan al espectador una mayor libertad para poder cumplir con todas las normas de distanciamiento y de prevención, en definitiva, la primera exposición Post-Covid”. Una declaración de intenciones que invita a detenerse en el análisis de factores que trascienden el propio espacio expositivo.

Organizada por el Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza y el Festival de Cine de Zaragoza, su comisario ha sido el propio director del Festival, José Luis Anhelergues. El

tema no era nuevo, pero resultaba idóneo para completar un evento ya asentado en la agenda cinematográfica aragonesa. El objetivo y el planteamiento así lo demuestran, teniendo ambos como referente un espectro de público amplio y variado, interesado en uno de los medios de masas más importantes de la historia. Un viaje en el tiempo que busca despertar sensaciones y acercar la evolución del arte audiovisual desde sus inicios.

A través de paneles narrativos, vídeos y vitrinas con diversos tipos de materiales, el visitante se adentra en todos los cambios sociales, culturales y tecnológicos que ha experimentado el cine a lo largo de los años. El recorrido está dividido en varios ámbitos, por los que se va avanzando siguiendo un discurso cronológico y sensorial. Se pone la atención en aparatos tan emblemáticos como la linterna mágica, el kinescopio o el zoótropo, así como en técnicas y formatos más actuales. Además, resulta especialmente indicado para el público infantil el área donde se ubican las figuras Playmobil de algunos de los personajes y películas más paradigmáticos del séptimo arte, como *E.T., el extraterrestre* (1982, Steven Spielberg), *Regreso al futuro* (1985, Robert Zemeckis), Charles Chaplin o Marilyn Monroe. El recorrido concluye a su vez con una poesía creada para la propia exposición por la malagueña Beatriz Ruso. Las circunstancias actuales han generado la necesidad de alternar el propio contenido físico con herramientas virtuales, como códigos QR. Éstos están presentes en distintos puntos del trayecto expositivo, acompañados en su mayoría por un breve texto explicativo.

Aunque profusa a nivel informativo y material, la muestra resulta sencilla, ya que no indaga en aspectos concretos de la temática propuesta. Más allá de eso, incluye elementos que invitan al usuario a interactuar -como el croma que lo sitúa en la Quinta Avenida de Nueva York-, hacerle participe de la propuesta y, en definitiva, a entretenerle. Algo similar se logra con los muñecos Playmobil, un recurso lúdico con el que se logra que empatice también el público infantil. Sin duda el cine es una de las artes capitales en Zaragoza y también en Aragón, como corroboran los diferentes eventos, actividades y personas vinculadas a él en el territorio. Apostar por su divulgación es sinónimo de apoyar uno de los motores culturales con mayor proyección a corto, medio y, por supuesto, largo plazo.

quínZE Años entendiendo el cine de otra manera

El cine ha sido y es uno de los motores culturales más arraigados en Aragón. Ejemplo de ello son los numerosos festivales que tienen lugar a lo largo de todo el año en el territorio. Eventos diversos que se complementan y que aportan un escenario poliédrico del séptimo arte, miradas independientes que juntas conforman un escenario rico y de gran calidad. 2020 ha sido el año en el que varios de estos encuentros han celebrado una efeméride especial, como el Festival de Cine de Fuentes (25º edición), el Festival de Cine de Zaragoza (25º edición) o Zinentiendo (15º edición). Estos dos últimos han elegido el Centro de Historias de Zaragoza para materializar museísticamente su celebración, diseñando espacios que reflejan a la perfección la naturaleza de ambos eventos.

El Colectivo Towanda (Asociación Por la Diversidad Afectivo Sexual) ha sido el encargado durante quince años de llevar a cabo Zinentiendo, la Muestra Internacional de Cine LGBTQI (lésbica, gay, trans, bisexual, queer e intersex) de Aragón. La variedad ha sido la seña de identidad de un encuentro inclusivo y transgresor, que ha introducido en su programación largometrajes y cortometrajes que han tratado la temática LGBTQI. Su objetivo ha sido siempre visibilizar este tipo de trabajos, teniendo una política de selección completamente libre, alejada del mecanismo competitivo de los tradicionales festivales. De acceso gratuito, su 15º edición ha tenido que adaptarse, como otras actividades similares, a los protocolos derivados de la pandemia. El resultado ha sido, entre otras medidas, restricciones de aforo y sesiones

online.

Ubicada en la entrada del Centro de Historias (espacio #LienzoAbierto), la idea capital de la instalación consiste en realizar una prospectiva de la historia de Zinentiendo, desde su origen hasta actualidad. Un enorme vinilo invita al usuario a reflexionar sobre todo el trabajo que hay detrás de la Muestra, su compromiso y el posicionamiento nacional e internacional que ha conseguido a lo largo de su periplo. En él aparece, acompañando al texto introductorio, un gráfico que incluye las quince ediciones celebradas. Cada año se corresponde con un color diferente, componiéndose en su conjunto la bandera del colectivo LGBTQI. Cerca del panel se han instalado además unas butacas y un armario con diversos elementos decorativos de corte festivo, así como una pantalla en la que se proyectan imágenes y audiovisuales que forman parte de la propia trayectoria del evento.

"quinZE Años entendiendo el cine de otra manera" es un proyecto que va más allá de su propio contenido. Es una reivindicación de la labor que durante tantos años lleva realizando el Colectivo Towanda y Zinentiendo, una invitación para que el espectador asimile y complete la información que se le ofrece, pero sobre todo para que sea consciente de su papel en la sociedad aragonesa. Una tarea que, entre otras actuaciones, ha sido visible a través de una Muestra que ha acercado *las creaciones de aquellos artistas o activistas que mediante sus producciones audiovisuales han tratado de reivindicar otras formas de ser, de querer, de desear y en definitiva, de (con)vivir.*

Para disfrutar y comprender en su totalidad la instalación se requiere un trabajo activo y comprometido por parte del visitante, en la línea de la propia esencia del colectivo. Un ejercicio con el que descubrirá que merece la pena detenerse y conocer una de las propuestas locales más punteras del panorama regional y nacional.

Entrevista a Paco Simón

Paco Simón decide muy joven que el arte es su destino. Impulsado por la energía de querer cambiar los cánones, cuando todavía estaba formándose en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza decide junto con Paco Rallo, Manolo Marteles y Fernando Cortés, crear el Grupo Forma (1972-1976). Un colectivo fuera de las normas, irreverente e innovador. En cierto sentido Paco Simón sigue siendo ese joven al que le gusta cambiar el mundo y que es capaz de concebir nuevos proyectos con una mirada universalista. Su exposición "De vuelta al futuro" que tuvo lugar en las Salas Goya y Saura del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza del 28 de febrero al 27 de abril de 2019, obtuvo el Gran Premio AACA.

P. Usted siempre ha manifestado que siempre le ha gustado el cambio, que cada etapa de su vida fuera diferente, que siempre se aportara algo nuevo. ¿Cómo se refleja en esta exposición?

R. Lo que diferencia a unos artistas de otros suele ser entre otras cosas la capacidad de concentración y constancia en el trabajo. Resultaría difícil evolucionar si no hay un trabajo continuado, donde por la propia praxis se adivina la evolución. Las exposiciones importantes son un buen momento para dar un paso más largo, ir más allá. Para la del Paraninfo y, como hacía bastante tiempo que no realizaba una exposición en Zaragoza, me planteé la idea de retomar los temas de mis pinturas de los años 80 y evocarlas en el 2018 con el conocimiento adquirido y las técnicas aprendidas.

P. Su registro de la figura femenina vuelve a estar presente pero se ha renovado. No son mujeres de estética pop, como en los años ochenta sino odaliscas, venus de cuerpos sensuales. ¿Podríamos decir que la estética ha cambiado y la representación es más clásica, aunque siempre perturbadora?

R. Si, el tiempo te ayuda a cultivarte y a veces a refinarte. Una de mis preocupaciones, al margen del contenido de la obra, es el tratamiento técnico. La obra tiene que estar elaborada con calidad, de algo tienen que haber servido estos casi cincuenta años pintando. Esto lleva a que la obra pierda algo de espontaneidad por lo que la misión es que la obra terminada mantenga la fuerza.

P. El tratamiento en base a veladuras y calidades junto a una destacada riqueza cromática, adquiere cuerpo en la obra "Las garzas", en la que hace su personal recreación del cuadro *Las Señoritas de Avignon* de Picasso. Cómo surge la idea.

R. Una vez estudiado el espacio del Paraninfo, al diseñar la exposición creí oportuno que una obra de grandes dimensiones ocupara el fondo de la Sala Goya, como si fuera un retablo en la nave central de una catedral entre columnas. Pensé en *Las señoritas de Avignon*, era la primera vez que versionaba una pintura de otro artista. La obra me gusta mucho, la he disfrutado muchas veces en el Moma donde ocupa un lugar destacado; pero la razón principal por la que elegí esa obra fue que contiene cinco figuras femeninas y era perfecta para finalizar la exposición. Fue la última obra que realicé para la exposición, la terminé en enero de 2019.

P. Usted también trabaja los planos y su desarrollo en profundidad. En este caso el volumen es fundamental, como ocurre en su serie "Pasillos". Utiliza una técnica que actúa como un bisturí que va cortando los espacios hasta penetrar en el fondo de la obra. ¿Cuál es su significado? ¿Es una metáfora de la desnudez humana?

R. Siempre he creído en el artista global, multidisciplinar. Con esto no me refiero al artista que adapta su obra a lo que hay o está sino todo lo contrario, al que lo crea a partir de eso. Uno de los caminos que me ha apetecido explorar es el de entrar dentro de la obra físicamente. Muchas veces dibujamos y creamos efectos de perspectiva, lejanía y profundidad en nuestras obras a través de objetos, luces o colores, pero esto ocurre normalmente en el soporte. Un día ayudado de un bisturí me adentré, cual cirujano en la obra; saqué la superficie y fui añadiendo otras capas que también fui cortando. Sentí entrar, abrir una ventana en la pared que unas veces da a un jardín, otras a una ciudad o a un sensual cuerpo humano.

P. Hemos hablado de las formas, pero en su pintura es fundamental el color como elemento de creación visual. Cómo ha ido evolucionando desde el concepto soporte superficie de finales de los años 90.

R. Por aquellos años yo estaba en Nueva York la mayor parte del tiempo, esto influyó mucho en mi manera de concebir el arte. Cambió fundamentalmente mi concepto del espacio, allí todo era más grande, desde los estudios a los botes de pintura. Trabajé mucho con grafito en polvo, geles y barnices, añadiendo finas capas de papel traslucido o metálico e incluyendo la arquitectura. Mi obra se ennegreció bastante pero eso me gusta; pasar de la oscuridad a la luz; es como un juego que te obliga a mantenerte siempre activo.

P. Usted ha vivido en Nueva York y ha sido solicitado para desarrollar proyectos artísticos en Europa y América. Desde esa perspectiva cómo conceptúa la actual situación del arte contemporáneo en Aragón.

R. En otros países como pueden ser Estados Unidos, Australia o Inglaterra he visto que normalmente varias instituciones participan dentro del mismo proyecto, así como empresas privadas que tienen compensaciones fiscales al colaborar económicamente con la cultura. En países con menos recursos como puede ser Polonia, la sociedad la respeta y la valora.

¿Que cómo conceptúa la situación actual del arte en Aragón?

No me gusta ser escéptico; prefiero el optimismo pero ante la situación actual, que es la misma desde hace varios años, me es imposible; han gobernado aquí varios partidos de distintos colores y nadie ha mejorado la situación. Aragón sigue bajando, no hay proyectos culturales sólidos, todo como es habitual se reduce a bonitas palabras en los discursos, pero nada más. ¿Dónde está representado el arte y los artistas aragoneses contemporáneos en el mundo? ¿en España o en Aragón? o ya puestos, en Zaragoza?. ¿Hay algún museo o lugar donde podamos ver sus obras? Puede algún visitante de esos que trae un autobús que aparca en la arboleda de Macanaz y cruza andando el puente de Santiago ir a algún lugar para ver obras de algún artista aragonés actual o contemporáneo antes de proseguir su camino a Madrid o Barcelona?. ¿Ha pasado algo aquí en los últimos cincuenta años? ¿Existen artistas plásticos en Aragón? ¿Qué ha hecho Aragón sabiendo que la primera película de cine hecha en España la filmara Eduardo Jimeno en Zaragoza y que Chomón, Florián Rey, Borau, Saura y Buñuel entre otros sean aragoneses, se puede ver algo en algún lugar?.

Paco Simón continúa.

¿Hay algún proyecto interesante que tenga que ver con las Artes y los artistas Aragoneses?

Una mente iluminada plantea ahora un proyecto "Goya" un tanto surrealista, otras destrozaron el Teatro Fleta, luego la Escuela de Artes y ahora toca La Lonja.

No creo que la inversión que se hizo en el IAACC responda a las expectativas. Las galerías de arte han casi desaparecido; difícil mantener abierto en una ciudad que no compra arte. Tampoco veo que las galerías muevan a los artistas fuera de sus paredes, con alguna excepción. Habría que apoyarlas más desde las instituciones siempre que promocionen realmente a los artistas y sus obras.

Creo que las instituciones públicas, al menos las relacionadas con la cultura deberían contener

programas dirigidos por profesionales expertos en la materia, vengan de donde vengan. Que planteen sus proyectos y que los desarrollen sin que les digan los políticos de turno lo que deben hacer. Que sean ellos únicos responsables de su programa y si lo hacen mal o fracasan en el intento, como en cualquier empresa, que se vayan.

P. Desde su Asociación Arte en órbita ha llevado a cabo exposiciones para otros artistas en su espacio. ¿Cual es, en su opinión, la labor que deberían realizar las administraciones públicas?

R. Si, desde la fundación de Arte en Órbita se organizaron cinco ediciones del proyecto *Cambio Constante*, proyecto totalmente internacional de bajo coste que trajo a la ciudad de Zaragoza más de cien artistas de todo el mundo. También se organizó el proyecto *En Route* entre España, Alemania y Polonia, En el año 2006, *Sense in Place*, un proyecto de un año de duración rotativo en seis países europeos Irlanda, Letonia, Islandia, Polonia, País de Gales y España. Este proyecto tuvo también una parte educativa, involucrando a alumnos de institutos. La parte expositiva del proyecto español se realizó en Zaragoza, en los depósitos de Pignatelli y en la Alfranca, la parte educativa en los institutos Avempace y Pedro de Luna. Contó con la colaboración de la Unión Europea e instituciones de cada país. En Zaragoza con el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza.

En algún momento me he sentido animado a intentar organizar otra vez Cambio Constante, veo la triste imagen que da la ciudad en el ambiente cultural; cuando digo cultural me refiero a la Cultura con mayúscula porque la cultura de bajo nivel va en aumento. Llamé a la puerta de las instituciones y la respuesta fue unánime “no tenemos dinero”. Lo que yo creo es que no tienen demasiado interés y todavía menos, imaginación.

P. En estos tiempos de pandemia, es casi obligado para terminar, preguntarle por cómo ha influido este hecho en sus proyectos.

R. Se han parado las actividades públicas. Tengo programados tres proyectos expositivos en mi estudio que espero vayan adelante cuando esto pase. Por lo demás, durante el confinamiento de marzo me pude aislar en mi casa del prepirineo y fui muy feliz disfrutando de la naturaleza por casi tres meses. Allí pude trabajar en mi estudio y aquí he seguido haciendo lo mismo. Aprovecho para agradecer a la AACA la concesión de este premio.

La evolución de criterios de restauración en Aragón:

1. Introducción

En este artículo se aporta un análisis de la evolución de los criterios utilizados en las intervenciones de restauración y su acercamiento a las aulas para facilitar la apreciación patrimonial.

Las actividades de protección del Patrimonio Histórico no cobran sentido si no se completa con su difusión y conocimiento, a fin de que todos los ciudadanos puedan contemplar y disfrutar del legado cultural de nuestros antepasados y, se cree así una vía de acceso al enriquecimiento de los lazos con la realidad artística

aragonesa.

Debemos tener en cuenta que la historia de las obras de arte no se detiene en el momento en que se termina la actuación de su autor, sino que siguen existiendo en el tiempo y en el espacio, lo que produce huellas en su aspecto debido a la evolución que se origina por causas internas naturales de sus materiales, a los diversos avatares que ha sufrido a lo largo de su existencia, y a una vivencia y uso determinado en cada momento histórico.

2. Marco teórico

2.1. La evolución de los criterios de restauración en Zaragoza

Durante el siglo XX se establecieron las bases para la profesión de restaurador de obras de arte, que tiene ya poco que ver con la capacidad de reproducir los procedimientos técnicos originales de las obras que se someten al proceso de restauración y que eran propios del restaurador tradicional (Ferrer, 2002). Son principios que se concretan en unos razonamientos admitidos por todos los grupos interesados como de obligado cumplimiento. Estos criterios son ratificados en Cartas y Congresos Internacionales por la mayoría de los países. Todas las teorías sobre restauración que se desarrollan en la actualidad se produjeron en un espacio de algo más de 100 años y, aunque la vieja oposición entre conservación y restauración se sigue manteniendo, lo cierto es que las posturas se han acercado al introducir nuevos términos y matices gracias a una eficaz gestión del patrimonio.

Para conservar los objetos hay dos caminos, la prevención del deterioro (conservación preventiva o preservación), y la reparación del daño (restauración). Ambas se complementan, pero la restauración interventiva es consecuencia de la ineficacia o ausencia de los medios preventivos (Alonso, 1997). La conservación se plantea como finalidad mantener las

propiedades, tanto físicas como culturales, de los objetos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. Tan importante es el soporte o elementos materiales, como el mensaje o elementos sustentados en el objeto. Se pretende conservar la integridad física y funcional (Calvo, 1997).

Las patologías en los retablos de pintura sobre soporte lúneo son muy reiterativas. En muchos casos los daños causados por el paso del tiempo y el envejecimiento natural de los materiales son acentuados por una mala conservación y por aplicar procesos de restauración incorrectos. El factor humano la mayoría de las veces ha ejercido una influencia nefasta.

Por ejemplo, el retablo de la Virgen con Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara era una obra de grandes dimensiones, realizado al temple sobre tabla en el segundo tercio del siglo XV, que llenaba la capilla mayor de la iglesia parroquial de Velilla de Jiloca, en la diócesis de Tarazona (Zaragoza). En el siglo XVIII, fue "modernizado", con ocasión de una amplia reforma efectuada en el edificio parroquial. El retablo fue repintado al óleo, casi en su totalidad con decoración realizada por artistas locales y en su calle central fue colocada una pintura sobre lienzo de factura barroca sobre la tabla original. El laborioso trabajo de restauración realizado entre 1996 y 1998 recuperó y desveló una importante pieza del arte gótico aragonés (VV.AA., 1999).



Imágenes 1 y 2: Detalle de unas de las tablas del retablo de la Virgen con Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara, antes y después de la restauración. Los repintes realizados en el siglo XVIII ocultaban la pintura gótica, de gran importancia, tanto por sus proporciones como por su calidad artística. Fotografía: Catálogo *Joyas de un patrimonio*, 1999.

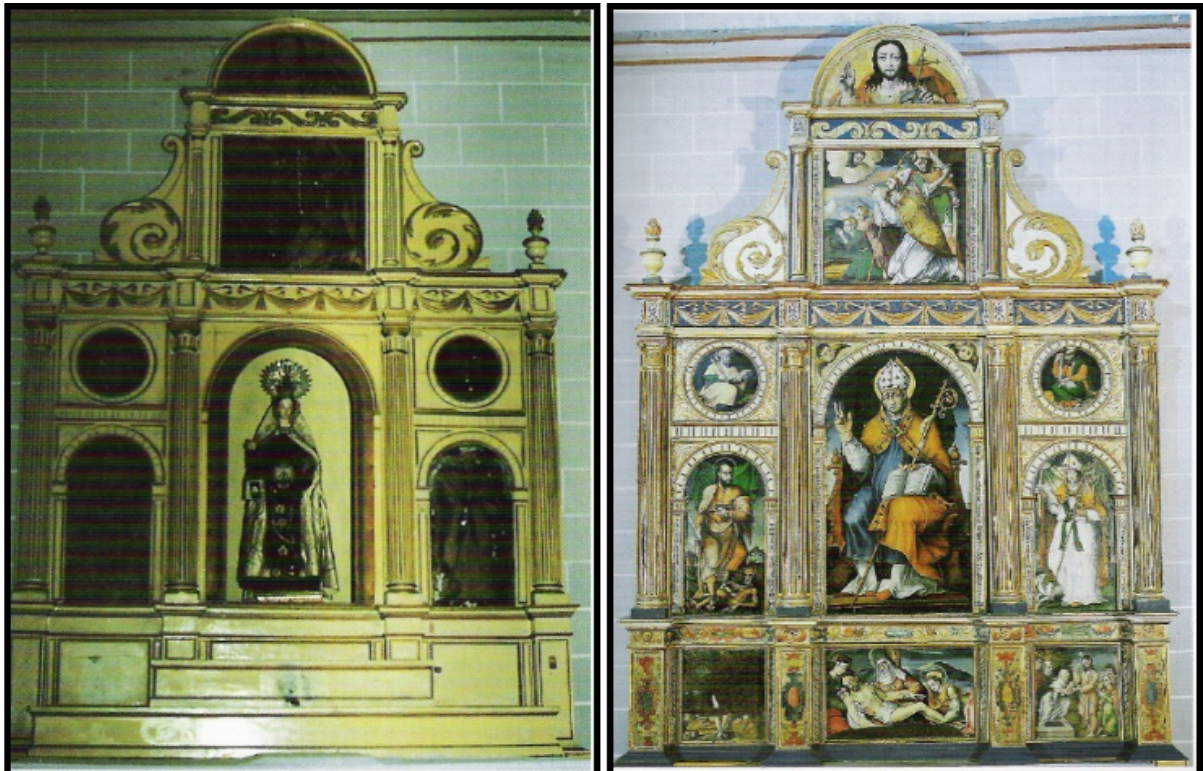
Desde que la restauración comenzó a respetar el patrimonio devocional como "fenómeno artístico" se orientó a devolverle su supuesto estado primitivo. La creencia ingenua de una regeneración total de una obra degradada, encuentra su origen en el desconocimiento de la verdadera naturaleza de los procesos de envejecimiento.

Ciertos componentes de las tablas eran considerados de orden

secundario; se reemplazaban los soportes, los bordes y las policromías. A éstas últimas incluso se las hacía desaparecer. Los soportes se consideraban elementos auxiliares, despreciados desde el punto de vista artístico. Los restauradores sometían a las obras de arte a prácticas radicales, asociándolos sin embargo como componentes estéticos y artísticos.

En muchas ocasiones los retablos fueron mutilados para convertirlos en pinturas independientes y así facilitar su comercialización. El retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, ahora de Santiago Apóstol, en Longares, está constituido por dos partes bien diferenciadas estilísticamente, realizadas en épocas distintas. En su origen fue el retablo mayor de la iglesia de Longares hasta la construcción del actual en el siglo XVI (1558). Su advocación era la de Nuestra Señora de los Ángeles y la tabla titular, una hermosa pintura trecentista. Esta pintura fue sustituida en 1561 por la actual, dedicada a Santiago el Mayor, y la antigua quedó en dependencias parroquiales. En 1921 la tabla titular pasó a formar parte de la colección particular de Matías Muntadas, en Barcelona, donde más tarde, en 1956, sería trasladada al Museo de Arte de Cataluña (VV.AA, 1987).

Desgraciadamente durante el siglo XX encontramos intervenciones similares a las de siglos anteriores, realizados por manos inexpertas guiadas por la ignorancia, los gustos personales y las modas. El retablo de San Blas de Fuentes de Ebro, recuperado en su restauración entre los años 1995 y 1999, tras haberle eliminado los toscos repintes de mediados del siglo XX, que cubrían su mazonería y ocultaban las tablas de pintura, menos la central que se conservaban en la sacristía y en su lugar se había puesto una moderna imagen de la Virgen del Carmen (VV.AA., 1999). Por ello, esta obra, fue catalogada como “El retablo de la Virgen del Carmen”, por hallarse desaparecida la tabla central con la advocación a San Blas (Abbad, 1957).



Imágenes 3 y 4: Retablo de San Blas, antes y después de la restauración. A mediados del siglo XX se había cubierto la totalidad de la mazonería con pintura blanca. Se añadieron a la predela dos escalones que ocultaban casi la totalidad de la anchura de la pieza para permitir el acceso a la imagen. Fotografía: Catálogo *Joyas de un patrimonio*, 1999.

En Aragón no existe un ámbito autonómico que conjugue todas las actividades de conservación coordinándolas globalmente, y este problema es particularmente patente en la restauración de arte mueble.

La creación de centros especializados en la conservación y restauración de obras de arte, provistos de equipamiento científico adecuado, también es bastante reciente. En la provincia de Zaragoza la organización de los laboratorios y los talleres de restauración en los museos, desempeñará un importante papel en los criterios de restauración. A partir de los años sesenta, los responsables de los museos zaragozanos tomaron conciencia de que urgía poner todos los medios disponibles para potenciar la conservación del patrimonio

cultural de que eran depositarios. El análisis de las obras, el trabajo en equipo y el control público de las intervenciones, unido a los avances de la ciencia y los nuevos postulados dentro de las artes, implicó una concepción historicista de la obra de arte. Este nuevo paradigma antepuso las intervenciones respetuosas con las obras, cuestionándose seriamente los límites de la restauración. Los criterios de la restauración en el Museo Provincial de Zaragoza vinieron impuestos en primer lugar por el estado de conservación y la importancia de los fondos, seguido de las necesidades que imponen las exposiciones permanentes o temporales.

La labor de la Diputación de Zaragoza desde la década de los ochenta en la recuperación de los retablos de la provincia ha sido muy intensa, bien a través de intervenciones de urgencia como por medio de escuelas-taller creadas para este fin. Esta tarea en la actualidad tiene una continuidad gracias a los planes bienales de restauración de arte mueble. Para presentar estas actuaciones ha ido programando una serie de exposiciones, cuyos catálogos nos dan una amplia información de los trabajos realizados.

En la actualidad los criterios de conservación y restauración consideran tanto el valor estético como histórico del objeto de manera conjunta. Los tratamientos siempre deben ir orientados a respetar el carácter de documento de la obra, la estabilización del bien cultural, su durabilidad, reversibilidad, la mínima intervención y el mantenimiento de una apariencia estética correcta. El restaurador debe respetar la identidad del objeto que llega a sus manos, evitando cualquier acción que pueda alterar su originalidad, en la convicción de que su soporte material ha de sustentar, en la medida de lo posible, su contenido histórico y social. En cada nueva intervención los criterios se convierten en una toma de decisiones, que están justificados por la obra y los elementos de juicio analizados. Cada nueva restauración se debe ser consecuente con los planteamientos previos y dar soluciones a

problemas concretos.

En Zaragoza se ha seguido una pauta orientada a la intervención debido al mal estado en que se encontraban la mayoría de los retablos al comenzar su restauración. Tanto en la eliminación de los repintes como en la reintegración pictórica se ha usado un razonamiento en el que prevalece el criterio intervencionista. La eliminación de los repintes ha sido generada por el gran valor artístico de las obras que se encontraban ocultas bajo estos. No hay que olvidar el avance que se ha producido gracias a la aplicación de las técnicas científicas y, por otro lado, el énfasis en dejar constancia gráfica de estos procesos. En cuanto a la reintegración pictórica se tiene en cuenta el carácter devocional de estos muebles litúrgicos. Por ello se ha buscado la técnica de reintegración que les devolviese su carácter original.

2.2. La didáctica del patrimonio

La enseñanza del arte es necesaria para el desarrollo integral del ser humano, para que sea capaz de comprender aspectos cotidianos del entorno que les rodea (Calaf y Fontal-Merillas, 2010). Por ello, a través de la educación artística es imprescindible articular los procesos de difusión del patrimonio, en todas sus manifestaciones artísticas, como referente en la aplicación de conocimientos, en el disfrute estético y en la conservación de valores culturales. Se debe educar para la valoración y disfrute del patrimonio cultural y la defensa de su conservación y difusión (Estepa, Cuenca, y Martín, 2005).

Entre las finalidades del patrimonio están las propiamente educativas, las que revierten en los elementos patrimoniales (actuación, conservación, difusión) y otras como el desarrollo territorial o la socialización con el patrimonio, entendiéndola como un proceso de construcción continuo (Van

Botxel, Grever y Klein, 2016).

Estudios recientes muestran una predisposición del profesorado a trabajar con el patrimonio local (Molina y Ortuño, 2017; Castro y López, 2019). Por tanto, la didáctica del patrimonio debe integrarse en el proceso educativo. A través de los referentes patrimoniales se puede potenciar el conocimiento reflexivo de la realidad, independientemente de que ello conlleve objetivos relacionados con la propia conservación y valoración del patrimonio, así como con el propio conocimiento de dichos referentes y sus procedimientos de análisis e investigación (Cuenca, et al., 2011)

El área de educación artística se ha ocupado en la Etapa de Infantil y Primaria, del patrimonio desde la LOGSE, pasando por la LOE hasta la actual LOMCE La Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (Fontal-Merillas, 2016).

Debemos recordar que las competencias clave son el elemento articulador para la estructuración curricular actual por lo que se debe tener muy presente la competencia de "Conciencia y expresiones culturales". Esta competencia implica conocer, comprender, apreciar y valorar con espíritu crítico, con una actitud abierta y respetuosa, las diferentes manifestaciones culturales y artísticas, utilizarlas como fuente de enriquecimiento y disfrute personal y considerarlas como parte de la riqueza y patrimonio de los pueblos (Anon., s.f.).

El currículo aragonés establece que una de las aportaciones del área de educación artística a las competencias clave es contribuir a que el alumnado se acerque a diversas manifestaciones culturales y artísticas, tanto de la Comunidad Autónoma de Aragón como de otros pueblos, dotándolo de los instrumentos para comprenderlas, valorarlas y para formular opiniones con espíritu crítico. Al mismo tiempo podrá, con estos criterios válidos, ampliar sus posibilidades de ocio (Real Decreto 126, 2014: 20124).

Es importante que los futuros docentes tengan una formación destinada a que el alumnado mantenga una actitud de disfrute hacia las diferentes manifestaciones artísticas de la cultura de la Comunidad autónoma de Aragón. Es importante crear relaciones con el contexto, fomentando la actitud de valoración y respeto, colaborando en su conservación y difusión.

Para el desarrollo de esta temática en la formación de los futuros maestros y maestras tiene como objetivos la concienciación de la importancia de la conservación del patrimonio como fuente de conocimiento y estudio, el conocimiento de las patologías más habituales en las obras de arte y sus posibles causas, el acercamiento a los criterios utilizados por los profesionales de la restauración en sus intervenciones anteponiendo el respeto hacia el original y despertar el interés por nuestro patrimonio artístico para que en su futuro profesional sepan transmitir su importancia.

3. Ejemplo aplicación didáctica: la reintegración de soporte en retablos policromados

A la hora de establecer unos criterios de restauración en este tipo de Bienes nos encontramos con el problema de que en muchas ocasiones se aplican pautas de intervención acordes a obras de carácter individual, como lienzos o tallas, cuando en realidad estas obras deben considerarse como un conjunto con entidad propia.

Durante mucho tiempo los retablos se han estudiado, conservado y restaurado de forma parcial lo que ha contribuido a obtener una percepción sesgada de estas obras. Lo que hoy en día ya no es admisible es que se establezcan soluciones a problemáticas particulares en este tipo de obras por mimetismo de sistemas empleados en obras individuales. Por tanto, el análisis de los métodos aplicados en este tipo de muebles abre nuevas

perspectivas de estudio y análisis de los criterios aplicados en restauración.

En esta ocasión nos centramos en una patología muy frecuente en los retablos; como es la pérdida completa de alguna de sus partes.

Antes de valorar posibles alternativas para solventar este problema es imprescindible tener en cuenta las principales causas que provocan estas lesiones, para posteriormente proponer posibles soluciones que se ajusten a las pautas de restauración establecidas en la actualidad.

Diversas cuestiones referentes a los cambios en sus usos litúrgicos, al desconocimiento y falta de apreciación de este tipo de obras, o su carácter mueble y fácil accesibilidad a los mismos, constituyen los principales agentes de deterioro. En este tipo de obras es un problema importante la eliminación de piezas sustentantes o, el caso opuesto, la aplicación de elementos innecesarios, en muchas ocasiones marcados por “modas”. Todo ello conforma una variada casuística en la desaparición de partes que conviene discernir en su tipología y causas.

– Los cambios litúrgicos.

Una práctica muy habitual es la colocación o eliminación de las mesas de altar dependiendo de las necesidades devocionales y litúrgicas. La pérdida de esta pieza base puede ocasionar graves deformaciones en el conjunto. Debemos tener en cuenta que en los retablos cada pieza desempeña funciones de asiento y soporte con las lindantes, por lo que la falta de una de ellas perteneciente a la zona inferior provoca una gran inestabilidad. Los retablos son obras compensadas en su equilibrio de forma que cualquier modificación parcial puede alterar el conjunto. Un ejemplo lo encontramos en el retablo de San Valero (Daroca). La capilla donde se encuentra ubicado perdió su función de espacio para officiar celebraciones

religiosas por lo que se le eliminó la mesa de altar. Esto causó graves problemas en la estabilidad global del retablo causando importantes problemas estructurales al conjunto.



Imagen 5: Retablo de Retablo de San Valero en la Capilla de los Heredia de la Iglesia de San Miguel. Fotografía: Nora Ramos.

– Cambios de moda.

Muchas veces se realizan modificaciones en el interior de las iglesias motivadas por una mezcla del gusto estético con los

ideales religiosos que alteran el tamaño y formato de las obras. Es muy habitual encontrar sagrarios y expositórios ubicados con posterioridad, importantes transformaciones estructurales en las que se mezclan diferentes estilos artísticos en una misma obra, ampliación o disminución de las hornacinas para albergar imágenes que no pertenecen originalmente a la obra para modificar su iconografía.... Todos estos cambios producen una alteración en el conjunto y en la mayoría de los casos la eliminación de alguna de sus partes originales, provocando que se desvirtúen su interpretación estética e histórica.

– Manipulación de la obra por personas inexpertas.

Muchos de los retablos que podemos contemplar actualmente no se encuentran en su ubicación original. En numerosos casos se han tenido que reubicar en otros espacios debido a que el inmueble en el que se encontraban presentaba peligro de ruina o propiciaban los expolios debido a su abandono. En estos casos el desmontaje está justificado, pero es muy complicado que los nuevos espacios en los que se instala la obra presenten las medidas o proporciones adecuadas. Estos traslados son la causa de que la obra sufra graves manipulaciones y mutilaciones, ya que generalmente eran realizados por personas sin ningún conocimiento para realizar esta complicada labor. Otras veces, afortunadamente el edificio que alberga el retablo es restaurado, pero para realizar dicha operación generalmente también es necesario el desmontaje de las obras. Es muy habitual en estos casos la colocación de un sotobanco pétreo más elevado que el original, que provoca problemas estructurales debido a la falta de precisión de encastramiento de los retablos y a la mala calidad de dicha base que generalmente está realizada de argamasa, lo cual deriva en la pérdida de verticalidad causada por el gran peso de estas obras y el reajuste del conjunto mediante la eliminación de alguna de sus piezas.

– División de la obra en partes.

No debemos olvidar que ha sido muy habitual, y por desgracia en ocasiones se sigue dando el caso, en este tipo de obras la eliminación de partes para su comercialización como obras individuales, perdiendo así su función devocional, y pasando a peregrinar por el mercado para convertirse en un valor en sí mismo, en objeto de deleite, contemplación o disfrute. En algunos casos, afortunadamente, han sido recuperadas y en la actualidad podemos contemplarlas de forma parcial en los museos. En otras ocasiones gracias al duro trabajo de investigación realizado por los historiadores del arte se ha podido recopilar fragmentos pertenecientes a una misma obra, pero es muy complicado y la mayoría de las veces se conservan como obras autónomas perdiendo de esta manera gran parte de su entidad histórico-artística. Su restauración implica el restablecimiento de nuevo de su valor (VV.AA., 2002). Un ejemplo de este hecho lo podemos encontrar en el retablo de la Santa Cruz que se encuentra en el Museo de Zaragoza. El retablo se vendió en 1922 con la intervención de las altas jerarquías eclesiásticas. En 2007 este museo presentó una tabla desconocida hasta el momento que se localizó en una colección en EE. UU correspondiente a esta obra (Lozano, 2016). Mediante la aplicación de un diseño para un nuevo método expositivo se conservan de forma apropiada en el Museo Colegial de Daroca. Estos fragmentos, han pasado de estar integrados en un importante conjunto de arquitectura religiosa a objeto musealizado para su disfrute (VV.AA., 2002: 48-50).



Imágenes 6 y 7 : Tablas de la pedrela de los Evangelistas del Museo Colegial de Daroca antes y después de la restauración, realizada por la escuela taller Damián Forment en el año 2002. Fotografía: Escuela Taller Damián Forment.

Como hemos podido observar los motivos por los cuales un retablo puede perder una de sus partes son muy variadas, aunque todos ellos destacan por ser factores antropométricos. Sin embargo, las consecuencias que producen en el conjunto son semejantes: desestabilización, ruptura, disgregación..., efectos que deben ser corregidos a lo largo del proceso de restauración.

El interés por los aspectos documentales e históricos de las obras junto con las valoraciones puristas, frente al gusto por la obra renovadas sin lagunas que rompan la unidad del conjunto, han originado hasta la actualidad importantes controversias. A la hora de afrontar la restauración de un retablo que tiene perdida alguna de sus partes uno de los grandes problemas con el que se encuentra el restaurador es el poder establecer un criterio sólido y bien fundamentado.

Estas pérdidas de partes completas las podemos considerar como lagunas, ya que en el mundo de la restauración se denomina así a la falta accidental o intencionada de soporte, policromía o preparación en determinadas zonas de la obra. Estas faltas constituyen en sí elementos físicos que interrumpen la continuidad del conjunto, al que dan una nueva configuración por el hecho de no ser un elemento neutro. El restaurador debe resolver el problema, ya que su finalidad última es la recuperación, en la medida de lo posible, de la unidad potencial de la obra de arte.

La reconstrucción de las partes perdidas se puede realizar si se concibe como un acato de interpretación crítica, cuya finalidad es restablecer una continuidad formal que se ha visto interrumpida, en la medida en que aún queda latente en la obra mutilada, perdiendo la correcta interpretación de la estructura estética de la obra. La importancia de la reintegración del conjunto, como operación propia y específica de la restauración moderna, va mucho más allá de la mera capacidad técnica para resolver la falta de una de sus partes (Althofer, 1972; Baldini, 1978; Knut, 1999; Brandi, 2002).

Junto a los aspectos técnicos y en un lugar prioritario hay que situar la necesidad de poseer un profundo conocimiento de la estructura formal de la obra. Sólo así el restaurador podrá estar en condiciones de entender el significado de las lagunas y aportar una solución. Por ello es necesario determinar previamente el criterio a seguir y la metodología de trabajo, siendo prioritario el respeto por el original. Por suerte, debido a sus características estructurales, a la hora de afrontar el proyecto inicial el estudio histórico artístico puede identificar sin problemas las partes del retablo que ya no forman parte de la obra. En la mayoría de las ocasiones las partes no desaparecidas de la estructura permiten encontrar las que faltan por la propia coherencia de la misma.

El restaurador ha de actuar con la intención de reducir molestias para dar a la composición el mejor aspecto global

posible, siempre respetando objetivamente la autenticidad de creación y de documento histórico. Esto significa que no se deben realizar en ningún caso añadidos, veladuras, repintes o recreaciones que suplanten a las zonas originales y puedan conducir a interpretaciones erróneas y a falsificaciones de la obra de arte. Pero la reconstrucción de lagunas estará permitida siempre que, tratando de que el original recupere la forma perdida, se utilice un material de relleno que sea fácilmente distinguible del original, al tiempo que se evita que el objeto pierda su efecto estético integral.

Como podemos observar en la actualidad el criterio a seguir en estos casos está establecido. Cuando el objeto carece de alguna de sus partes el restaurador puede completar las zonas perdidas con el fin de dejar claras las diferencias existentes entre las partes originales y los añadidos y en ningún caso debe realizar recreaciones que suplanten las zonas originales y puedan conducir a interpretaciones erróneas y falsificaciones.

Cuando queremos conciliar los puntos de vista, histórico y estético, una posible solución es respetar siempre el documento histórico en cuanto a su estructura matérica, es decir, que, al introducir materiales reversibles en cualquier momento, podemos recuperar tanto la parte material como el aspecto visual del documento. Esto vendría avalado por una exhaustiva información del proceso, tanto escrito como fotográfico y será facilitada con medios técnicos y científicos. El restaurador, en virtud de lo anterior, se enfrentará con un problema estético a resolver, pero siempre respetando en su esencia el documento histórico.

A pesar de que los criterios generales respecto a la restitución de alguna de las partes están establecidos, los problemas que se presentan al restaurador en este proceso son múltiples, pues cualquier criterio seleccionado deberá ir condicionado por la materia y la imagen.

Podemos establecer a grandes rasgos que los criterios de reintegración de restaurador pueden separarse en dos opciones principales: la intervención o la no intervención.

Históricamente la primera opción era la más recurrente ya que cuando un retablo estaba mutilado la práctica habitual era restituir las lagunas por otras decoradas de forma intuitiva por el restaurador, en otras ocasiones se reutilizaban piezas de otros retablos. Por supuesto que en la actualidad este tipo de intervenciones son impensables y en los casos en los que se detectan como consecuencia de intervenciones anteriores se tiende a eliminar tras su adecuada documentación (Lacarra, 1970).



Un ejemplo lo encontramos en el retablo de la Resurrección. En el siglo XVI se retiró de su emplazamiento original, posiblemente por un cambio de moda, y se almacenó en los corredores del monasterio. En 1920 lo adquirió la Real

Academia de San Luis y cuando en 1921 ingresó en el Museo Provincial ya estaba incompleto. Tal como se conserva instalado en el museo no se sabe si es su disposición primitiva, ya que faltan algunas tablas que se conservan integradas en un retablo barroco de la Iglesia de San Nicolás. La tabla de la Natividad, en el piso medio, por encontrarse muy deteriorada fue objeto de una imperfecta restauración que dañó muy gravemente su original estilo ya que tiene unos repintes con colores muy violentos. Debido a su mala conservación y a su azaroso destino, el ingreso en este centro fue la única esperanza de que un día se pudiera disfrutar de su belleza original. La tabla no original de la parte inferior que llevaba a errores históricos fue sustituida por una tabla con carácter neutro y unificador.

En la actualidad prevalece un criterio menos intervencionista. La solución más establecida para la resolución de reintegración de grandes lagunas es la aplicación de un criterio de reintegración arqueológica por medio de la aplicación de una tinta plana (Laborda, 2000).



Imagen 10: Retablo de San Sebastián, en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, de Mianos (Aragón). En este caso se optó por un método de restitución más clarificador e integrado en el conjunto mediante la tinta neutra.

Fotografía: *Joyas de un Patrimonio*, 2003.

Existen un criterio que antepone el tratamiento encaminado a la conservación sobre el de restauración y consigue devolver a la obra su legibilidad desde un punto de vista estético

salvaguardando todos sus valores documentales genuinos intactos. Para explicar este método se ilustra con un ejemplo aplicado en el retablo mayor de San Gil de Villanueva de Jiloca (Zaragoza).



Imágenes 11 y 12: Retablo de San Gil antes y después de la restauración realizada por la empresa Jaime y Cacho finalizada en 2004. Fotografía: Nora Ramos.

En las obras de restauración de esta iglesia parroquial se recolocó el retablo sobre un sotobanco de fábrica que albergaba en el centro un sagrario de grandes dimensiones y escaso valor artístico, que pasó a formar parte de la estructura del retablo. Como consecuencia de esta intervención las escenas centrales originales fueron eliminadas y en su lugar se colocaron unos fragmentos de tablas aleatorias.

Una vez eliminados los retales de tablas localizados en esta zona central se provocaron unos faltantes de gran tamaño. El desconocimiento y la inexistencia de documentación impedían

reconstruir las escenas con las representaciones originales ya que su paradero era desconocido. A pesar de ello, la posibilidad de reintegración cromática de la zona siguiendo el criterio de selección efecto oro, aplicado en el resto de la mazonería fue rechazada porque, pese a desconocer la representación iconográfica de las escenas, sí se podía asegurar, gracias al estudio histórico artístico y documental, que habían existido y, por tanto, esta zona nunca había estado dorada. Hacerlo hubiese supuesto falsear la estética original del conjunto.

Una vez más, a pesar de ceñirse a los criterios de restauración establecidos, la elección de una solución que respete la entidad histórica y estética de la obra supone establecer unas pautas específicas en relación a un problema concreto.

Finalmente se optó por la sustitución de las tablas por un panel de madera realizado con unas características físicas y químicas aptas, como poseer buena resistencia mecánica, flexibilidad y carecer de nudos. Posteriormente se entonó con tintes específicos para madera hasta alcanzar una tonalidad similar al del pan de oro con el que estaba realizado el original, lo cual propició la mayor integración estéticamente respecto al conjunto.

Debido a la multitud de características necesarias para la realización de estas piezas se solicitó la colaboración de un carpintero-ebanista que, siempre siguiendo las pautas marcadas por el criterio establecido por el restaurador, aportó su experiencia con soluciones materiales.

Finalmente, la madera vista se integraba bien con las zonas circundantes y el retablo en general. A su vez permite distinguir perfectamente la obra original de la restauración que se llevó a cabo. La ventaja de este criterio es la de «la menor intervención», pero hay que forzar la funcionalidad de la materia del soporte, que pasa así a formar parte de la

imagen.



Imágenes 13, 14 y 15: Las diversas fases de ejecución de la restitución de las tablas centrales. Se trata de una intervención neutra y respetuosa con los criterios fundamentales de la restauración: reconocimiento y respeto a la obra original. Fotografía: Nora Ramos.

No debemos olvidar que los tratamientos que se apliquen en la restauración del retablo deberán ser acordes a la tipología del Bien a tratar. Debido a la gran variedad de técnicas y tipos de estructuras que presentan estos muebles, las soluciones a problemáticas particulares se deben adoptar en relación a una patología concreta, que tiene una función determinada que cumplir.

4. Conclusiones

No son muy abundantes las experiencias y materiales en los que se desarrollan propuestas de educación patrimonial a pesar de su relevancia. Involucrar a los estudiantes en la comprensión de los procesos de conservación-restauración a través de una buena educación patrimonial permite que se sensibilicen.

La implementación de actividades sobre el entorno próximo puede ser positivo para favorecer el conocimiento histórico y la conciencia patrimonial en el alumnado. Podemos encontrar en

el arte una aproximación al pasado, un conocimiento lógico y fundamental histórico y social, del que las creaciones artísticas son fuentes objetivas de información, que ayudan a entender algunos aspectos de nuestras actuales relaciones con el arte y la historia.

Debemos implicar a la sociedad en la conservación-restauración del patrimonio a través de la educación ya que estimula el conocimiento, comprensión y disfrute hacia el entorno. Además, si conocen las medidas de protección aplicados a los bienes artísticos lograremos una mayor concienciación, respeto y valoración patrimonial, generando una implicación en la tarea de proteger y patrimonio para poder transmitirlo en su integridad a las generaciones futuras.

Es importante que comprendan que el juicio crítico es indispensable y siempre previo a la adaptación de cualquier criterio y metodología que tenga que aplicarse en el trabajo profesional de la restauración. Las normas, no serán igualmente válidas para todas las obras; cada una de ellas, de manera singular, tendrá su propia exigencia como el restaurador deberá formular su juicio crítico, una vez adquiridos todos los conocimientos previos en relación con la misma, para finalmente actuar con corrección en la intervención restauradora.

La conservación-restauración necesita potenciarse a través de campañas informativas y sensibilización dirigida a todos los sectores sociales y profesionales. Aún se mantiene la idea generalizada de que la restauración deja las cosas más bonitas, esta idea, sin ser falsa, no responde a la realidad, la restauración trata de conseguir que las obras permanezcan y mantengan la información histórica de que son portadoras, a veces solo documental, a veces artística o técnica, es que procurar que todos entiendan. La historicidad de las obras de arte es, no solo la época en la que fueron creadas, sino de las que ha atravesado hasta llegar a nosotros. Si desde las aulas se trasmite esta idea clave los estudiantes podrán

comprender y disfrutar de una forma integral su patrimonio artístico.

En definitiva, el primer paso para conservar, restaurar, proteger y salvaguardar el patrimonio es conocerlo, comprenderlo y valorarlo, y estos tres aspectos se desarrollan gracias a la educación.