

El tiempo detenido

Desde el 16 de febrero, y hasta el 23 de marzo, ha permanecido abierta esta exposición colectiva en la sala del centro educativo zaragozano. Muestra constituida con obras de varios miembros de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, no es la primera ocasión en que hemos tenido la oportunidad de contemplar tales trabajos, ya que fue presentada en 2011, contando con el patrocinio de Ibercaja, en la Casa de Teruel de la capital aragonesa, itinerando después por distintas sedes de la entidad financiera a lo largo y ancho del país.

Así pues, se nos ofrece de nuevo la posibilidad de valorar en un mismo espacio las voluntades creativas de nombres muy diferentes, de generaciones muy alejadas entre sí, algunos consagrados y reconocidos y otros en vías de serlo, que han formado parte -y forman- de las filas de la casi ya centenaria agrupación zaragozana. Partiendo de esta consideración, una idea que podemos ya adelantar es la continuidad en ciertas prácticas, asociadas a las temáticas y géneros y a los tratamientos formales asociados a ellos, que se despliegan aun dentro de la diversidad de los primeros. Una similar sensibilidad continuista que igualmente pudimos percibir en la pasada edición del 93 Salón Internacional de Otoño en Zaragoza (Casa de los Morlanes, 12 de diciembre de 2017-14 de enero de 2018), organizado a instancias también de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza. En este sentido, siguen concurriendo determinados estilemas definidos décadas atrás, que certifican la vigencia de una práctica *de concurso (salonística)* llegó a definir Oriol Maspons hace ya sesenta años en la revista *Arte Fotográfico*) que, con sus aspectos positivos y sus rémoras, ha caracterizado buena parte del trabajo de estos artífices integrados en las agrupaciones fotográficas.

Por otra parte, ya se ha dicho que la exposición se lanzó años atrás, con lo que las fotografías presentadas no pertenecen a la estricta actualidad, si bien están encuadradas -la

mayoría- en los primeros años de la pasada década. La exposición responde al afán antológico que caracteriza a este tipo de entidades que, cada cierto tiempo, suelen celebrar recopilaciones para tomar el pulso de las labores creativas de sus socios, como bien ha puesto de manifiesto la propia entidad zaragozana en *Fotografía aragonesa: una visión de la década de los setenta* o *Fotografía aragonesa en los 80*, con sus correspondientes catálogos.

Como hemos afirmado, numerosos y variados son los intervinientes en *El tiempo detenido*, representados todos ellos con una única imagen. Empezando por el joven Santiago Ansón (1993), con la evocadora *El último camino*, que parece situarnos ante una especie de *neopictorialismo*, con la puerta del cementerio de Torrero como motivo encuadrado, que materializa, una vez más, la clásica relación imagen-título con resonancias (y conexiones) literarias y pretendidamente poéticas. Muy niño, el autor se introdujo en el mundo fotográfico a través del grupo *Zaragoza Calle a Calle*, integrado en la propia Sociedad, que substancia una de las prácticas también más habituales de estas agrupaciones como es la salida en grupo por la ciudad a la caza del motivo fotográfico, ya sea arquitectónico, humano, etc. Una actividad que han desarrollado otros participantes en esta exposición desde principios de los años ochenta en que partió esta iniciativa.

Otro nombre refleja bien estos extremos generacionales de los que hemos hablado al principio, es Pedro Avellaned (1936). De una personalidad creativa polifacética, estuvo vinculado desde su juventud con el teatro (llegó a dirigir al *Grupo 29*) y con el cine amateur, siendo realizador de numerosos filmes. A partir de los años setenta, se introduciría en el medio fotográfico, con un afán rompedor y experimental que le llevaría a hacer extraños fotomontajes de raíz neosurrealista, hasta retrato, como es el caso que se nos presenta. Una manera personal en un género tradicional, a través de un tratamiento

selectivo de la iluminación que transmite la personalidad del retratado, que nos interpela directamente mirando de frente; el género entendido bajo el componente introspectivo, que, mucho más que un ejercicio formal, nos habla de identidad y de sinceridad. Algunos de estos trabajos fueron expuestos en la antológica *Pedro Avellaned. Retratos de un tiempo diverso (1972-2002)*, entre febrero y marzo de 2002, de la que se editó un interesante catálogo.

El oscense Fernando Biarge (1940) es otro ejemplo significativo de un autor con renombre, gracias a sus fotografías de paisaje del Pirineo aragonés, además de una notable aproximación a la fotografía etnográfica ubicada generalmente también en el medio aragonés, sin olvidar su labor como editor y promotor cultural en todo lo relacionado con la fotografía antigua. La imagen que aparece en esta exposición es una ladera rocosa, granítica, que ocupa prácticamente todo el encuadre, salvo por la presencia anecdótica de un árbol en el ángulo superior derecho, y que aporta una nota de color y de vida a una superficie dura. Un tratamiento igualmente subjetivo del género paisajístico, alejado en este caso de las grandes panorámicas que parecen casi obligadas cuando se tienen como referente los gigantes pirenaicos.

El recurso a la panorámica aparece en todo su esplendor en *Monte Pulciano*, con las suaves ondulaciones del terreno y los diferentes tonos terrosos, obra de Manuel Micheto (1958), un fotógrafo especializado también en el paisaje, sobre todo de su entorno de origen, Calatayud, siendo, a la vez, un activo dinamizador de la fotografía de su ciudad.

También de Calatayud es José Verón Gormaz (1946), entre cuyas múltiples facetas destaca su labor como fotógrafo y poeta, siendo a veces difícil desligar las implicaciones entre palabra e imagen, teniendo a ambas como instrumentos ideales de una constante búsqueda de la belleza. Su *Otros mundos* es un buen ejemplo de la lírica visual que se puede hallar en poemas

que versan también sobre el paisaje, ya sea externo y natural o interno y anímico.

Otra presencia singular del paisaje es puesta en práctica por Enrique Carbó (1950) en *Los paisajes de Picasso*. Formado en la Galería Spectrum Sotos de Zaragoza, representa un paso más allá en la consideración del género, dejando a un lado su consideración formal en cuanto a la plasmación de superficies y texturas, o la manifestación de su magnificencia sublime, se centra en determinados elementos que despliegan un pequeño relato introducido mediante una frase en inglés, aproximándose así a propuestas de raíz conceptual, estableciendo relaciones significativas entre dos obras que forman *pendant*. Este trabajo y otros similares nos sitúan ante una búsqueda personal y a priori más meditada, más experimental, algo que es propio del conjunto de múltiples tendencias que se dieron en el panorama fotográfico de nuestro país desde la segunda mitad de los años setenta y a lo largo de los ochenta.

Bajo presupuestos más formalistas y cercanos a cierta fotografía *de concurso*, por el cuidadoso, limpio y selecto encuadre, muy propios de planteamientos pictoricistas (que no pictorialistas) de resolución abstracta, trabaja la fotografía en color de Francisco Esteva (1945) titulada *Mercedes Marina (2006)*, en la que hace un homenaje a la crítica de arte, especializada en fotografía, como es conocido a través de sus numerosas reseñas en *Heraldo de Aragón*. Esteva es un buen ejemplo del fotógrafo aficionado (sin ningún matiz peyorativo, vaya por delante) que, bajo el abrigo de la entidad zaragozana, ha participado en numerosas exposiciones sobre temas básicamente de reportaje urbano (*El Tubo calle a calle*, *El Gancho calle a calle*, etc.).

Similares comentarios merece *Bodegón con copas rojas*, de Pedro José Fatás (1945), en donde los brillos y las transparencias, combinados con un buscado desenfoque en el fondo, generan una imagen exquisitamente compuesta que nos remite a la fotografía *subjetiva*. Fatás es un buen ejemplo, no el único en esta

exposición, de fotógrafo iniciado en la práctica amateur que ha dado el salto al campo profesional, como certifican sus trabajos en la fotografía industrial y publicitaria; de hecho, la fotografía citada parece mostrarnos una de estas obras de encargo, en las que todo está dispuesto equilibradamente, para dar la *mejor imagen* del producto que se quiere publicitar.

El tratamiento plástico también está presente en *Materiales y formas I*, de Alberto Sánchez Millán (1943-2009), cuyo título ya expone sus intenciones: mostrar una superficie rugosa y la incidencia de la sombra de un árbol sobre la misma. Premisas que siguen los postulados de la fotografía, una vez más, subjetiva, en la línea, por ejemplo, de Aaron Siskind.

Junto con su hermano Julio (1945), que también está representado en la muestra con *Curvas 3*, otro trabajo de resolución esencialmente formalista y resultado abstracto, formó *Studio Tempo*, y a través de esta sociedad realizaron diversos trabajos profesionales de edición, publicidad, etc.

Manuel Fité (1948) presenta un tema vegetal en detalle. Una flor que parece emerger de la profundidad manifestándose en toda su variedad de formas y texturas. También se ha ocupado a lo largo de su trayectoria de temas urbanos, con especial interés en los graffiti que pueblan algunas paredes de Zaragoza, y ha sido uno de los primeros y más activos practicantes de la técnica digital en nuestra ciudad y en el seno de la Sociedad Fotográfica.

Frente a este empleo novedoso de la técnica, están los usos tradicionales de laboratorio de Rafael López (1962), que sigue trabajando en procesos analógicos, casi de carácter artesanal, y todo ello para recrear imágenes de gran sugerencia, extrañas y enigmáticas, como es la que podemos ver en esta muestra, y que configuran un mundo tremendamente personal.

Las calidades, los reflejos y las superficies, en un riguroso blanco y negro, son materia de investigación de Pilar

Giambanco (1972), con una fotografía sin título que contiene unas esferas metálicas en primer plano, sobre las que se sugiere una segunda imagen: los perfiles de algunos edificios de difícil identificación, con elementos clásicos como balaustradas que quizás nos sitúan ante monumentos o edificios representativos. Este trabajo es una buena muestra de la perpetuación de unas enseñanzas asumidas y heredadas, en que las búsquedas formalistas de fundamento subjetivo, se erigen en el objetivo principal.

Otra fotógrafa, Ángela Mirabal (1958), es autora de *Danza árabe II*, donde cobra protagonismo la figura humana, en este caso, femenina, caracterizada por los sinuosos tatuajes de un torso sin rostro que parece recuperar el exotismo de las odaliscas de tiempos pasados.

Sin dejar la figura humana femenina, pero con implicaciones más sensuales, hay que hablar del desnudo de Jordi Morgadas (1946). Un nombre especializado en este género, como se demuestra en sus habituales colaboraciones con revistas con este componente erótico, como la española *Interviú* y otras internacionales como *Playboy* o *Penthouse*.

Un segundo desnudo lo encontramos en *Muchacha con coral*, de Beatriz Solé (1940), con reminiscencias pictorialistas, simbolistas, como resalta el marco pintado en torno a la mujer de espaldas. Una composición de gran sugerencia, delicada e intimista, como muchas de las obras del francés Robert Demachy de principios del siglo XX.

En conclusión, en la exposición *El tiempo detenido* se define un amplio panorama de la fotografía de creación gestada en los últimos años en torno a la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, con variadas y multiformes propuestas, tanto en géneros como en tratamientos formales, todo lo cual nos da idea de la vitalidad que sigue desarrollando la agrupación aragonesa.

Sorolla y la vida moderna

La relación entre moda y pintura tiene su origen en la modernidad estética. Para los pintores, la moda ha sido un foco de interés: la captación de las diferentes texturas, los colores, la sutileza de la luz entre los pliegues, etc. La capacidad narradora que ejerce, el impacto de la moda en el arte, responde precisamente a un notablemente enriquecido por la percepción personal del artista. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, apareció entre la alta aristocracia europea de la *belle époque*, una alta burguesía urbana con un elevado nivel adquisitivo que aceleró una economía productiva con capacidad de fabricar gran cantidad y variedad de mercancías. Este hecho dio lugar a un emergente y floreciente mercado integrado por clientes que podían permitirse bienes antes solamente al alcance de las clases más privilegiadas.

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y el Museo Sorolla organizan una exposición dedicada a la presencia de la moda en la obra de Joaquín Sorolla que tendrá lugar, de manera simultánea y complementaria en ambas sedes. *Sorolla y la moda*, que así se titula, está compuesta por más de setenta retratos femeninos pintados por el artista valenciano entre 1890 y 1920, procedentes de museos y colecciones privadas nacionales e internacionales -algunas de ellas nunca expuestas públicamente-, junto a un destacado conjunto de vestidos y complementos de época, que dialogan en las salas con los retratos- valiosas piezas todas ellas-, prestadas también por importantes instituciones y colecciones particulares, muchas de ellas inéditas. No hay ninguna duda respecto al prestigio que tenía Sorolla como retratista entre la alta sociedad española de su época. En su galería de retratos, plasmó claramente las ambiciones y los anhelos de distinción de este grupo social privilegiado, es más, podemos

afirmar sin temor a equivocarnos que algunas de sus pinturas se pueden considerar piezas esenciales en la historia de la retratística española. Todo el mundo sabe que la indumentaria nos dice, a veces con más precisión que la documentación escrita, quiénes somos y cuál es nuestro posicionamiento económico y social. A lo largo de la trayectoria como retratista de Sorolla encontramos a un artista sublime, sin concesiones, sin efectos superficiales o vistosos tan del gusto de sus habituales clientes, en los que, en muchas ocasiones, se recreaba con sus pinceles, confiado en su extraordinaria habilidad para los detalles.

En sus inicios como pintor, y hasta que adquiere cierto renombre, el artista usará a su familia como tarjeta de presentación para mostrar y atraer a una creciente clientela que los ve expuestos en su casa y su taller, así como en las distintas exposiciones: *Mi familia*, *La grupa* o *Mi mujer y mi hijo*, *Clotilde García del Castillo*, *Clotilde con traje gris* o *Tomando el té en el jardín de casa* o *Clotilde en el jardín* –debemos recordar que los Sorolla, en la medida en que el pintor comienza a ascender en la escala del éxito, empiezan a integrarse ya en la alta sociedad. La aristocracia y la alta burguesía ya no son solo clientes, sino que se convierten en su entorno más cercano-. El ejemplo más significativo, será la posesión de dos piezas únicas y exclusivas del momento, un vestido y una camisa *Delphos* de Mariano Fortuny y Madrazo, que figuran en la muestra bajo el título *Elena con túnica amarilla*, uno de los más bellos retratos de la historia de la pintura firmado por el artista en 1909. La musa de Sorolla es Clotilde y las imágenes de su esposa son los retratos reales de una mujer de su tiempo con un alto estatus económico y social. En las imágenes de Clotilde, se aprecia una evolución: desde sus primeros retratos, en los que aparece sentada en sillas y ante fondos neutros, hasta los más sofisticados, en los que reposa sobre sofás y se construyen a partir de perspectivas diagonales.

Como ya hemos afirmado, Sorolla fue uno de los pintores más solicitados, buena prueba de ello, se puede apreciar en la muestra al contemplar la cartera de clientes que tenía el artista valenciano. Desde la realeza: *La reina Victoria Eugenia, Retrato del rey Alfonso XIII con uniforme de húsares o Retrato del rey Alfonso XIII y su madre la reina María Cristina*, así como a miembros de la aristocracia y burguesía, tanto española como americana: *Retrato de la condesa de Santiago, Retrato de María Luisa Martínez de Tejada, Retrato de Amelia Romea, señora de Laiglesia, Retrato de Miss Mary Lillian Duke, Mrs. Winthrop W. Aldrich o Mrs. William H. Gratwick*. El mar, y con él la vibrante y amplia paleta luminosa que tantos éxitos dio al artista valenciano, está también presente en la muestra. En la segunda mitad del siglo XIX se descubren los efectos terapéuticos de los baños en el mar, empiezan a ser populares entre los primeros veraneantes españoles y acompañando a estos, aparecen sus sofisticados complementos, como las sombrillas y los sombreros, desempeñando un papel fundamental en estos escenarios elegantes: *Paseo a orillas del mar, María en el puerto de Jávea o Bajo el toldo, playa de Zarautz*.

El peculiar afán de Sorolla por hacer de la belleza la causa inmanente del arte le acompañó siempre en su devenir creativo por un mundo cambiante y efímero como era el cambio de siglo, de sus manos brota un preciso muestrario de la moda y el arte, que van unidos el uno al otro, y que discurre desde la modernidad y las nuevas tendencias, en unas ocasiones, hasta el propósito indiscutiblemente clásico en otras.

Confort Hell

El ámbito doméstico, a priori escenario confortable y protector, puede tener otras caras más inquietantes y todas ellas son analizadas por el artista afincado en Zaragoza Karto Gimeno (1972).

El *Espacio tránsito* del Centro de Historias de Zaragoza recoge desde el 20 de febrero al 15 de abril, la obra más reciente del artista bajo el título de "Confort Hell" (Confort infierno). Se trata de una serie de imágenes fotográficas, un diorama y una instalación colocada en el centro del espacio expositivo que recoge algunos de los elementos recurrentes en sus fotografías.

Karto Gimeno es diseñador gráfico y fotógrafo.

Ganador del Primer Premio del Concurso fotográfico Joaquín Gil Marraco (Ayuntamiento de Zaragoza, 2003) y también el Primer Premio del Concurso Santa Isabel de Portugal (Diputación Provincial de Zaragoza, 2011), ha realizado exposiciones individuales y colectivas durante los últimos años, en algunos casos tan destacables como "Entreacto" (Galería Lasala, Zaragoza, 2012), "Creando creciendo" (Palacio de Sástago, Zaragoza, 2012) o "Destinesia" (Galería Stephen Romano, Nueva York, 2016).

Debemos destacar igualmente algunos de sus trabajos de diseño editorial para empresas como IMAGINARIUM, Revista *A5 Magazin*, Editorial Xórdica y Drume Negrita o MBM Records, entre otros.

El título de esta exposición "Confort Hell" es un juego de palabras que según indica el autor, hace referencia irónica a la marca de zapatillas *Confort Gel* de un anuncio de tienda, lo que nos anticipa tres conceptos que van a articular toda la muestra: Ironía surrealista, Hogar y Cultura Mass Media.

Sin embargo estos tres elementos como veremos, aparecen recubiertos de una delicada y exquisita pátina cercana a lo pictórico, una estructura de sólidos cimientos teóricos con la cuidada composición de un forense en plena disección.

Y es que el objetivo de toda la muestra según Karto Gimeno es precisamente desmenuzar y escudriñar como el ambiente domestico muta su significación -tradicionalmente protectora y blanca-, en función de la alteración de elementos propios de este medio, a un entorno oscuro y peligroso según la percepción de nuestra mente.

Comenzaremos precisamente destacando respecto a la distribución del espacio, como la organización del entorno expositivo replica la composición de sus fotografías, en las que siempre aparece el suelo y el fondo desde un punto de vista de eje central respecto al espectador.

Estos planos fijos dotan a sus obras de una falsa sensación de estabilidad que contrasta con la tensión narrativa provocada por la combinación de sus elementos a veces en equilibrios imposibles.

De hecho las composiciones parecen estar estructuradas como dioramas fotografiados en los planos que interesan diegéticamente al artista, a modo de escenografías sin actores.

Estos conceptos relacionan la obra de Karto Gimeno con lo teatral y cinematográfico, llegándose a romper la virtual cuarta pared no solo en sus fotografías, sino incluso en la instalación central realizada a partir del mobiliario y objetos que aparecen en sus obras. Ello produce un efecto sorpresa al espectador, que alcanza lo inmersivo cuando de repente el visitante ya no ve desde la distancia estos espacios, sino que forma parte de ellos.

A esto podemos añadir como el hecho de que las obras no lleven título, obliga al visitante a involucrarse en ellas buscando

títulos en su imaginación y elucubrando a ciegas sobre las motivaciones de su creador.

Nos adentramos en fin, a un mundo poblado de detalles y asociaciones imprevistas y/o codificadas, comenzando ya desde la peana que ofrece las Hojas de sala y que el artista ha integrado en el espacio expositivo mediante la pintura de la misma y el detalle de un pequeño dragón recurrente en su obra.

Lo cierto es que el universo de Karto Gimeno está ubicado en esta exposición dentro del mundo doméstico, del espacio íntimo. A partir de mobiliario de casas de muñecas como sillas, sillones orejeros, taburetes, camas o mesas pintadas en tonos blanquecinos, el artista recrea mundos oníricos y surrealistas mediante la inclusión de elementos discordantes como embudos negros o blancos, varas y jarrones en rayas blancas y negras, pero sobre todo con dinteles. Mediante estas estructuras escuadradas a 90^a a modo de bastidores de pie, se profundiza en el concepto del espacio interdimensional, de un concepto interior-exterior que incluso a veces apostilla el artista con la inclusión tras el dintel de una puerta que se abre quizás al subconsciente o al propio recuerdo.

Y es que en definitiva toda la muestra responde a un juego de mensajes cifrados y personales del Gimeno, en cuyo despliegue descubre cómo hacer partícipe al espectador -que aunque no los comprende-, percibe la tensión de lo invisible.

Según reza la Hoja de sala: "Tendemos a creer que el hogar es un lugar seguro, nuestro territorio infranqueable. Alejado de las tensiones externas." Y así es, la esencia de nuestro espacio íntimo es precisamente su carácter protector y la alteración del mismo efectivamente resulta perturbadora. Pero además el Hogar y su representación en el Arte es para muchos un reflejo del subconsciente y nuestras vivencias.

Conocida es la comparación del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) de nuestra alma con un edificio y la del

austriaco Sigmund Freud (1856-1939) de nuestro subconsciente con una casa, pero fue este último el que mejor definió lo perturbador, lo inquietante y lo siniestro del espacio íntimo como antítesis de lo confortable con el término alemán "Umheimlich". Tras analizar este vocablo y su significado en diferentes culturas llegó a la conclusión de que "Umheimlich sería todo lo que debía quedar oculto, secreto, pero se ha manifestado" (Freud, 1974:17) y esta reflexión toma cuerpo aquí, pues la rigidez y estatismo, además de los elementos compositivos, nos trasladan a una especie de inquietante escenario metafísico propio del Surrealismo, fuente de inspiración confesa por otro lado de Karto Gimeno respecto al artista italiano Giorgio de Chirico (1888-1978) y sospechamos el belga René Magritte (1898-1967) tras integrar como sesgo humano una negra figurilla con bombín. Pero es que todo respira un aire onírico en estas puestas en escena llenas de escaleras hacia la memoria, puertas al inconsciente, micro-casitas de muñecas apiladas unas sobre otras e incluso baúles con secretos, libros, lunas, bustos o calaveras con las que el artista parece homenajear por momentos a Salvador Dalí (1904-1989) y Remedios Varo (1908-1963).

Sin embargo en estos espacios, la importancia del objeto no solo radica en lo surrealista, sino que a menudo posee un corte apotropaico que se transforma en elemento de tensión como decíamos, fruto de sus asociaciones poéticas inesperadas, de sus situaciones en ocasiones forzadas –como por ejemplo la silla situada en equilibrio sobre la vara blanca y negra o incluso colgando de una cuerda del techo en la instalación-, pero muy en concreto de la luz empleada.

La luz lo cambia todo y puede convertir un espacio acogedor en la percepción de un entorno hostil, casi en el escenario de un crimen. Si a ello le sumamos su capacidad de generar sombras, entendemos que el artista ha sido en todo momento muy consciente de su poder perturbador.

Resulta curioso de hecho, como en muchos casos elimina las

sombras proyectadas de los objetos de la composición para general irrealidad, sensación que se acentúa con la personal adición de fondos fotográficos reales tratados, que a modo de tapices pictóricos de tradición teatral, muestran paisajes exteriores de naturaleza o plenamente urbanitas, pero siempre en contraste con este mundo interior.

La geometría también es una característica importante dentro de estos espacios. Figuras ajedrezadas, círculos y rectángulos de aparente moqueta en el suelo -en colores sanguíneos o combinados como un arcoíris-, pueblan un espacio compositivo donde estas figuras geométricas se levantan del suelo en tres dimensiones en forma de varas cilíndricas, frutas, vasijas o embudos y plintos, dinteles o puertas frente a nosotros.

En las composiciones predominan las texturas suaves del hogar con el exquisito coloreado de los elementos que delatan los conocimientos del diseñador gráfico y su gusto por la pintura. A momentos la combinación de estos colores resulta un guiño a lo circense, temática ya empleada por Karto Gimeno en alguna de sus fotografías anteriores.

Abundan los suelos y paredes oscuras, terracotas, verde musgo e incluso negro, frente a los elementos objetuales en blanco, negro, rojo, verde jade o naranja que trascienden sobre los fondos fotográficos terrosos y de aspecto y tratamiento cromático decimonónico, mas acusado si cabe por un efecto atmosférico difuso que acentúa su significado psicológico y lo acerca incluso a las técnicas de la ilustración.

Lo tormentoso y desapacible del fondo exterior preludia el estado emocional -quizá más nostálgico o desconcertado, que aterrador-, del interior aparentemente poblado de objetos que nos ofrecen su mensaje.

Solamente hay espacio para las figuras de algunos pájaros en estos panoramas inertes y yermos donde lo humano tan solo se representa a través de un pequeño muñeco sin cabeza y otros

con cabezas coronadas por diferentes sombreros, incluyendo –como no-, un bombín.

De hecho este pequeño muñeco ha sufrido una transición importante respecto a exposiciones anteriores en las que Gimeno ya había contado con él y su cabeza. En esas muestras el pequeño muñeco llevaba una indumentaria en rayas blancas y negras, junto a un moderno corte de pelo pintado. Hoy su aspecto además de decapitado, es blanco y aséptico, casi como el de un maniquí, elemento por cierto muy surrealista.

Precisamente este pequeño elemento que en su hieratismo y en su aspecto original emparenta con aquellos muñecos de plástico de los años ochenta llamados Clik, no es el único guiño a la Cultura Pop y Mass media, ya que podemos observar como el protagonista de su diorama es una pequeña figura pintada del lobo del cuento en dibujos animados de *Los tres cerditos* (Burt Gillet, 1933) que la compañía Walt Disney convirtiera en icono. En la escena vemos como se acerca mediante una escalera en un equilibrio fuera de las leyes de la física, hacia la pequeña casita de muñecas apoyada en un pequeño taburete que a su vez se apoya sobre una mesita y esta sobre un plinto. Un personaje de cuento en definitiva, género con el que Gimeno coquetea a escondidas si observamos detenidamente alguno de los tondos que cuelgan de las paredes de la muestra. Y todo ello iluminado por una bombilla semi-filtrada que produce un efecto de penumbra, concepto si cabe más perturbador que la luz o la sombra pues es un espacio intermedio donde todo cabe.

Así que precaución, porque en este apasionante universo debemos caminar con los ojos bien abiertos ya aunque nos encontremos a nivel consciente fuera de él, las puertas de entrada a las fotografías están abiertas y es fácil cruzar el umbral.

Un poeta del pueblo en el arte aragonés del exilio.

Le tengo mucho cariño al pueblo turolense de Molinos, cuya oferta museística incluye un importante legado del artista Eleuterio Blasco Ferrer, que fue dejando allí entre 1986 y 1993, poco antes de morir, las pocas esculturas, pinturas y dibujos que había conservado tras muchos años de privaciones y apuros. La Guerra Civil había truncado su carrera escultórica cuando estaba en Barcelona en pleno florecimiento, y fue en el exilio francés donde llegó a la madurez como artista, conociendo algunos triunfos importantes hasta los años cincuenta, tras lo cual entró en reiterativa decadencia y fue cayendo poco a poco en el olvido. Nos lo cuenta muy bien Rubén Pérez Moreno en este denso relato por etapas, que se cierra con un variopinto apéndice gráfico, una estructura muy académica, no por casualidad, pues esto es un resumen de su tesis doctoral, basada en muchos años de rigurosa investigación sobre este y otros artistas que en la posguerra fueron pasando en su producción desde las militancias anarquistas a la poética clasicista y surrealista típica de la Escuela de París. Son muy acertados sus paralelismos con Manolo Hugué o Julio González y, sobre todo, los comentarios sobre los parecidos o diferencias con otros escultores aragoneses como Pablo Gargallo, Ramón Acín u Honorio García Condoy. Con todos ellos está muy emparentada la obra de Blasco Ferrer, muchos de cuyos mejores trabajos están en paradero desconocido, como su *Cabeza de Belier* (Cabeza de carnero, no sé por qué Rubén deja el título a medio traducir) que no llegó a comprarle la Diputación de Teruel, o el gallo que fue portada en un disco de canciones francesas, reproducido en el colofón del libro. Gracias a esta publicación su autor será a partir de ahora el referente a quien acudirá todo el que tenga obras de este

artista, de manera que estoy seguro de que, con la perseverancia que caracteriza a este joven investigador y profesor, irá ampliando poco a poco el catálogo y documentación sobre Blasco Ferrer, así que dentro de unos años es de esperar que publique otro volumen monográfico más breve de carácter divulgativo y selectivo, con quizá solo unas cuantas fotos pero insertadas en el texto, para que sirvan de ilustración didáctica. Porque a los artistas que no son grandes genios conviene darlos a conocer por sus obras mejores, dejando piadosamente de lado las menos inspiradas: interesan especialmente en este caso sus obras más gargallescadas o surrealistas y, sobre todo, su faceta de “poeta del pueblo”, un Miguel Hernández aragonés de las artes plásticas.

Pablo Serrano, dimensión universal del arte

“La Fundación Azcona tiene entre sus fines apoyar el talento y la creación artística, desarrollar la investigación científica relacionada con el mundo del arte. El espíritu de la Fundación busca impulsar la difusión de la cultura con criterios de libertad, estímulo de la innovación, de la búsqueda de la belleza, de reconocimiento del genio y de la imaginación”. Estas definiciones, parecen hechas para expresar la azarosa e intensa actividad internacional del escultor turolense Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 10 de febrero de 1908 – Madrid, 26 de noviembre de 1985). Como es bien sabido su obra, contiene un lenguaje estético, identificable y propio, y se encuentra en docenas de museos en todo el mundo, así como en grandes colecciones privadas. Esta fundación privada, en colaboración con el Gobierno de Aragón han tenido a bien publicar una

edición que podríamos tildar de titánica. Un catálogo totalizador, que reúne y estructura todo el material existente en el mundo y que consolida la visión universal de su obra.

Este catálogo razonado de las esculturas de Pablo Serrano, ha sido realizado por la Dra Lola Durán. Se trata de un trabajo sistemático, tremendamente complejo, de búsqueda e investigación- debemos recordar que el artista no tuvo nunca un inventario, un archivo de su producción. No guardaba fotografías, facturas, referencias. Todo lo imprescindible para que un historiador del arte vaya desgranando la trayectoria de un artista contemporáneo que ha durado 12 años y forma parte de la tesis doctoral de la autora con el tema *Trayectoria Artística de Pablo Serrano*, que fue defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, en el año 2015.

Se trata pues de un catálogo que reúne 1139 piezas de escultura entre los años 1930 y 1985, y no incluye los dibujos, grabados cerámicas, mobiliarios, joyas, u objetos decorativos que realizó a lo largo de su prolífica vida. Sin embargo, por considerarse piezas muy relacionadas con su escultura, se han incluido dos lámparas, cubiertos (cuchara, cuchillo y tenedor) algunas medallas, varias piezas de barro cocido, portadas de libros o trofeos. A lo largo de la exhaustiva labor de investigación, la autora, ha tenido acceso a varios manuscritos inéditos, aportados por la familia como son *Memorias y Notas para autobiografía*, con las que ha podido reconstruir recuerdos sobre la infancia del escultor en Crivillén, y para sus primeros años de regreso a España, ha contado con otros dos manuscritos imprescindibles: *Cuadernos de anotaciones de los años 1955-1957* y su *Agenda personal de ese periodo*, conservados en los fondos del IAAC Pablo Serrano de Zaragoza y en de sus herederos. En el catálogo se diferencian claramente dos etapas: El periodo americano, que comprende desde 1925 hasta 1955 y transcurre en Argentina y Uruguay- aquí debemos destacar desde los primeros balbuceos

realistas, los bustos de barro de los primeros prohombres, así como la producción casi exclusivamente de obra religiosa-. La segunda etapa se inicia en 1955, momento en el que gracias a una beca, regresa a España para adentrarse en el discurso abstracto de formas y encuentros que hizo su obra más personal y sólida y tras una dilatada trayectoria plagada de éxitos, finaliza en 1985 con su muerte.

Sin embargo, lo esencial del libro se encuentra en el DVD que lo acompaña. Pues aporta una amplia información de cada una de las piezas catalogadas como son exposiciones individuales, exposiciones colectivas y bibliografía, para ello ha habido que reconstruir más de ochenta años, bucear en las hemerotecas, visitar coleccionistas, galeristas y casas de subastas. Quizás el único pero que podríamos ponerle, es que el lector necesitará tener el libro delante en el momento de poner el cd en el ordenador, pues las esculturas reproducidas, con su ficha básica sólo se encuentran en la publicación impresa.

El dibujo tridimensional y retrofuturista de Do-Ho Suh en el Bildmuseet de Umeå

Do-Ho Suh no es un dibujante al uso. Es posible que ni él mismo considere el dibujo como un medio a destacar en su trayectoria, sin embargo, son muchas las aportaciones que este artista coreano genera a través de su particular propuesta estética y sus series escultóricas. Podría considerarse que en sus obras el dibujo ocupa un lugar menor, del mismo modo que podríamos relegar la pintura expandida a otros ámbitos

diferentes del de la pintura bidimensional, pero dejando de lado este debate, lo que sí parece una obviedad es que la hibridación entre las distintas disciplinas artísticas han favorecido nuevos discursos y soluciones en las artes plásticas. No sería extraño que incluso para Do-Ho Suh (Seúl, 1962), resulte inverosímil el hecho de destacar el dibujo como una de sus virtudes, aunque en esta última exposición ocupe un papel importante en múltiples sentidos. Ciertamente, la opulencia de sus esculturas deja en un segundo plano cualquier atisbo que nos haga reflexionar sobre el papel que pudieran tener otras áreas plásticas en el trabajo de este creador.

Passage/s es el título de la muestra que acoge el Bildmuseet en la ciudad de Umeå, siendo la primavera vez en que el artista seulense expone su obra en tierras escandinavas. No parece extraño por otro lado que sea este museo el encargado de acercar su propuesta al público sueco, ya que se trata de un centro multidisciplinar de referencia en el norte del país y ubicado además en el campus universitario para estudiantes de arte. La transversalidad de los estudios artísticos y el nivel sobresaliente de las universidades de arquitectura y diseño evidencian el interés y la idoneidad por mostrar la obra de Suh. La exposición, que comparte programación simultánea con los últimos trabajos de Amar Kanwar y una colectiva sobre el movimiento Dadá, ocupa las dos plantas superiores del edificio [1].

El imaginario de Do-Ho Suh se construye desde su juventud en Corea y se define como tal durante sus trasiegos por tierras extranjeras, experiencias que le llevan a analizar conceptos como el desplazamiento transcultural, la deshumanización, la relación entre individuo y colectivo o la memoria y la privacidad. Tras finalizar sus estudios en Bellas Artes en la Universidad Nacional de Seúl, se traslada a Estados Unidos para seguir formándose en la Escuela de Diseño de Rhode Island y, posteriormente, en la Universidad de Yale.

Desde entonces la influencia del mundo del diseño dejaría una

huella profunda en su carrera, siendo consciente de la importancia de aspectos como la escala o la innovación de los materiales escogidos desde un punto estrictamente formal. En cuanto a las referencias a su cultura de origen, el artista ha sabido apropiarse de las tradiciones y gustos populares sin dejar de renunciar a sus propios y ambiciosos proyectos.

Aquellos que estén familiarizados con su trayectoria quizá recuerden aún la exposición que realizó en 2004 en la galería madrileña Soledad Lorenzo, presentando una obra en la línea de la instalación titulada "Passage/s", que podemos encontrar en la planta más alta del museo. Con ocasión de aquella muestra, el propio artista describía su viaje a América como un acontecimiento que le había ocasionado constantes estados de desorientación, especialmente el primer año cuando se vio obligado a mudar de apartamento varias veces. Estas experiencias le llevaron a centrar su trabajo en torno al concepto de hogar y a cuestionar también las fronteras entre los espacios compartidos y los dedicados a la vida privada. Su primera obra relacionada con esta idea fue titulada en un primer momento "Seoul Home", tratándose de una réplica a escala real de su residencia familiar en Corea. Do-Ho Suh utilizó para este proyecto un material convencional en su cultura como es la seda usada para la decoración de las casas tradicionales. Para su construcción contó con la colaboración de algunas costureras que hicieron uso de las mismas fibras teñidas de color azul que suelen colgar bajos los techos. La costumbre tiene origen en el gusto popular por recrear en el interior de las viviendas las vistas celestiales. Una vez que la instalación terminó de realizarse, y siendo realmente llamativo el grado de exactitud y detalle, trasladó consigo el proyecto en su regreso a Estados Unidos. Suh expuso la obra en el Centro Cultural de Corea en Los Ángeles, renombrando la pieza como "Seoul Home / L.A. Home". Esta decisión se convertirá en dinámica conforme iba ampliando nuevos espacios al mismo proyecto, generando una especie de secuencia análoga entre las sucesivas habitaciones a modo de juego memorístico.

Bien podría recordarnos su propuesta al método relacional del *palacio de la memoria*.

Es aquí donde interesa reivindicar el papel destacado de su dibujo, ya que no se trata de un ejercicio que comporte el uso estandarizado de unos materiales y soportes como podrían ser el carboncillo o el grafito y el papel. En su caso el dibujo puede percibirse como la señalización de los diferentes paramentos y objetos inscritos en los habitáculos, definiéndolos en el espacio y generando cada forma como podrían hacerlos los fauvistas o los cubistas en su etapa analítica. No se trata aquí el dibujo solo como un medio de ejecución sino más bien como un proceso de construcción mental hacia el espacio en tres dimensiones.

En 1999, año en que Suh presentó esta instalación en América, los directores españoles Alberto Rodríguez y Santi Amodeo filmaron su cortometraje "Bancos". En él se cuenta un plan de robo a diferentes entidades bancarias mediante una escasez de medios que obligan al espectador a atender a la economía de recursos utilizados, entre ellos la voz en off del protagonista. Lo que interesa rescatar de este corto es la forma en que se analiza el espacio en el que debe desarrollarse la estrategia. Para lograr con éxito el objetivo, el protagonista traslada el espacio de un banco concreto a un terreno abandonado a las afueras de la ciudad. Mediante marcas de tiza en el suelo, consigue mudar los espacios originales a la zona de ensayo.

"En menos de dos semanas lo he desnudado de tal forma que podría pasearme por sus brillantes arcas como si fuera mi cuarto de baño. Justo el momento en el que debo verificar mis observaciones en el campo de pruebas. Aquí empieza lo que yo llamo mi elemental modelización psico-geométrica, un plano a tiza sobre la arena a escala real. Primero las dimensiones, muros, puertas, ventanales y mobiliario".

Do-Ho Suh ha conseguido de esta manera que su arte sea

reconocible y admirado por todo el mundo, ya que durante esta última década su obra se ha expuesto en lugares emblemáticos como la Tate Modern de Londres, la Serpentine Gallery –también en la capital inglesa-, el Seattle Art Museum, el MoMA en Nueva York, el Whitney Museum o el MOCA en Cleveland. Naturalmente, muchos podrán calificar su propuesta como amanerada en exceso, ya que en cierta manera se ha limitado a reproducir una fórmula tan espectacular como podría ser la conjugación entre la impresora 3D, el Autocad y Blender. De cualquier manera, nadie debería pasar por alto la indudable aportación de Suh tanto a nivel plástico como discursivo. De hecho, su obra podría servirnos como un ejemplo brillante de lo que ya defendieron pensadores como Baachelard. “Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las –casas-, de los –cuartos-, aprendemos a –morar- en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas”. Do-Ho Suh se encarga además se enfatizar esta idea de la traslación nómada del hogar y los espacios privados, transportándolos como se almacenan en nuestros recuerdos. Su estética, oportuna si atendemos en la actualidad a la inspiración por lo retro que otros artistas desarrollan hoy en día; como pueden ser Gucci o Moschiano desde la moda, o Daft Punk y Justice desde la música electrónica, parece presagiar un mundo vectorizado cercano a la realidad de Tron, en la que los espacios puedan ser representados como avatares de nosotros mismos y nuestras experiencias en los mismos.

[1] “Passage/s”, Do-Ho Suh. Instalación, fibra de poliéster.

Cine y emociones. Un viaje a la infancia

Del 15 de febrero al 13 de mayo, va a esta abierta la exposición dedicada a aspectos que están íntimamente relacionados entre sí, como son las emociones, la infancia, y el medio cinematográfico, hasta el punto de que casi no se entienden uno sin el otro.

Como refiere el título, la muestra se concibe como un viaje hacia la infancia, época de iniciación, de abrirse al mundo y a sus experiencias, y una de estas vías de entrada, sin duda, ha sido y es el cine. El director Martin Scorsese así lo ha expuesto en alguna ocasión: "Cuando de pequeño me llevaron al cine, lo primero que sentí es que accedía a un mundo mágico. Un mundo de sueños. Un lugar que despertaba y potenciaba mi imaginación". Un medio que ha sido definido como catalizador y condensador de emociones de muy distinto signo, y en el que la infancia, protagonista y destino de muchas de sus creaciones, ha sido objeto de consideración desde su nacimiento.

La muestra se realiza en colaboración con la Cinémathèque française, lo cual ayuda a explicar la presencia notable de materiales muy diversos vinculados a títulos de esta nacionalidad. Son siete secciones las que articulan el discurso expositivo: "Alegría", "Rabia", "Risa", "Lágrimas", "Miedo", "Valentía" e "Ilusión", en función de las citadas emociones, y en todas ellas se insertan películas de casi todas las épocas del medio (se echa en falta quizá alguna mención a las primeras experiencias en el campo de la animación del francés Émile Cohl o el estadounidense Winsor McCay, entre otros, por no hablar de Disney (salvo la excepción de *Bambi* (1942), si bien es cierto que recientemente ha habido una exposición monográfica [*Disney. El arte de contar historias*], también a cargo de Caixa Forum, que ha dado buena cuenta de los procesos creativos del dibujante

estadounidense) en las que los niños, de una u otra manera, han sido protagonistas de las tramas argumentales o los destinatarios principales de los trabajos fílmicos, como suele considerarse (no sin caer en el apriorismo reduccionista e inexacto) para el cine de animación. En este sentido, de manera organizada, pasamos de una emoción a otra a partir de ejemplos muy significativos del cine, sobre todo, europeo (francés), y de otros países como Estados Unidos o la nota quizás más desconocida para el público como pueda ser *La canción del camino* (*Pather Panchali*, 1955), del indio Satyajit Ray. Muchos y variados son los materiales en los que se apoya la exposición, desde fotografías, dibujos, *story-boards* de algunas secuencias, proyecciones en bucle de fragmentos de películas, carteles, maquetas, hasta una pieza de vestuario, el vestido empleado por Catherine Deneuve en *Piel de asno* (*Peau d'âne*, Jacques Demy, 1970), basada la historia en un cuento de Charles Perrault. Por no hablar de los objetos (sombrero, pipa y raqueta) empleados por el actor y director Jacques Tati en sus películas *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958) y *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les vacances de Mr. Hulot*, 1953), que se complementan con los dibujos auténticos en donde la mano de Tati reprodujo la silueta caricaturesca de su personaje.

El cine francés, con personajes reales y de animación, es el que copa el protagonismo de la muestra, por las razones antedichas, con dibujos, fotografías, carteles, etc., de títulos como *Los miserables* (*Les misérables*, Henri Fescourt, 1925), según la obra de Víctor Hugo, donde el componente melodramático substancia buena parte de la trama, por lo tanto, dentro de la emoción asociada con las "Lágrimas". Asimismo, son varios los títulos que podríamos citar que siguen esta línea: *El chico* (*The kid*, Charles Chaplin, 1921), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), o el clásico español *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Filmes que desde distintas sensibilidades, el dulcificado melodrama de

origen *dickensiano*, el descarnado realismo o el ternurismo confesional, han sido protagonizados por niños, aunque el significado de las historias aspirase a un alcance universal. En otro orden de cosas, el aspecto de la educación (que por sí mismo podría aglutinar un tema expositivo en relación al cine), como no puede ser de otra manera, ocupa también un lugar destacado en la sala de Caixa Forum. Es así que encontramos alusiones a la naíf *Cero en conducta* (*Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*, Jean Vigo, 1933), y el homenaje a ésta planteado por François Truffaut en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959).

En otro orden de cosas, también hay espacio para el "Miedo" protagonizado por los niños, pero no como víctimas sino como los provocadores de esta emoción, en filmes como *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960), donde, a cuenta de un relato fantástico, un grupo de niños con extraños poderes pone en jaque la tranquilidad de una pequeña comunidad.

Igualmente dentro del género fantástico habría que citar *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), una sugestiva cinta donde no todo es lo que parece; una coproducción, con importante presencia española, que refiere la aportación nacional al *leit-motiv* de la muestra, además de la citada película de Vajda, junto con otros títulos como *Manolito Gafotas* (Miguel Albadalejo, 1999), que, desde el registro de la comedia realista con cierto sabor costumbrista, aborda la cotidianeidad de un niño de barrio en sus vacaciones veraniegas. O el drama *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 1991), que desvela las interioridades de una familia en crisis, sin olvidar la metafórica *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), uno de los mejores ejemplos de la renovación cinematográfica española bajo presupuestos más intimistas en la España del tardofranquismo.

En última instancia, hay que resaltar toda una serie de actividades pensadas para los niños, en una sala aneja a la

exposición, donde pueden construir sus propios relatos mediante pequeños decorados.

Además, para el resto del público, la exposición se complementa en el salón de actos con las siguientes proyecciones: la mencionada *La canción del camino* (*Pather Panchali*, Satyajit Ray, 1955), el 27 de marzo; *El señor de las moscas* (*Lord of the Flies*, Harry Hook, 1990), el 3 de abril, y finalmente, el clásico *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), que se pasará el 10 de abril.

Azuda 40. Abriendo caminos

Nada en la Historia es casual. A finales de los años setenta del pasado siglo XX, el tímido despertar de la democracia en España, permitió una necesidad de incorporación a Europa que despertaba entusiasmos y admiraciones. Fechas históricas en las que se vivieron episodios de la transformación social estético-cultural del momento. Zaragoza, como la mayoría de las ciudades de nuestro país, asistía a un auténtico despertar cultural. El franquismo agonizaba y, en la incertidumbre, afloraban los mejores sueños y la imperiosa necesidad de convertir la cultura en una plataforma de lanzamiento y de conquista de la libertad. La vertiente pictórica aragonesa, desconocida o marginada en un horizonte en que la crítica estaba pendiente sobre todo de lo que ocurría en Barcelona- donde reinaba el grupo *Dau al Set*-o en Madrid- donde *El Paso* atraía toda la atención-. Sin embargo, los nuevos aires políticos- sociales, culturales- que germinaban en Europa, provocaron la aparición de grupos importantes que abrieron camino. Desde *Pórtico*, quizás el colectivo artístico más importante, formado en esta ciudad, y que ha entrado con letras de oro en la historia del arte.

Formado por inicialmente por nueve artistas y reducido posteriormente a tres: Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia. Pasando por la *Escuela de Zaragoza* –Ricardo Santamaría, Juan José Vera, Daniel Sahún, Julia Dorado y Hanton González-. Muchos fueron los grupos que abundaron en los años 70 en nuestra ciudad. Entre ellos el *Azuda 40* de vida breve, apenas tres años, entre 1972 y 1975, formado inicialmente por los artistas: José Ignacio Baqué, Natalio Bayo, José Luis Cano, Pascual Blanco, Vicente Dolader, Antonio Fortún, Pedro Giralt y José Luis Lasala, siendo reducido en octubre de 1975 a cuatro miembros: Natalio Bayo, Pascual Blanco, Antonio Fortún y José Luis Lasala. Este grupo generó ilusiones, dio que hablar y fue reseñado por todos los medios aragoneses y algunos nacionales, la clave fue por un lado reforzar e impulsar el arte aragonés, hacia dentro y hacia fuera, también fueron partícipes de un intento de “forzar” un vínculo entre sus operaciones estéticas y la ciudadanía, asegurando la proximidad entre la pintura y otras manifestaciones artísticas. No en vano en Zaragoza, y con ella todo Aragón, renacía la conciencia aragonesista, asomaban los partidos políticos y los sindicatos de clase, sonaba la canción protesta, convivían viejas reivindicaciones históricas con nuevos e insospechados retos sociales, coincidiendo todo ello con el nacimiento de *Andalán*, cuyo primer número se publicó en septiembre del 72, y la presentación pública de *Azuda 40* en diciembre del mismo año, no solo era una apuesta informativa y política, sino cultural. Y su presencia se notó en las artes plásticas, en el cine y en la literatura. Como hemos afirmado al principio, nada es casual en la Historia.

35 años después, el Vicerrectorado de Cultura y Proyecto Social de la Universidad de Zaragoza, organiza la presente muestra monográfica en las salas Goya y Saura del edificio Paraninfo, dedicada al grupo plástico *Azuda 40*, comisariada por la investigadora Lola Durán. Siempre se ha dicho que *Azuda 40* fue un empeño y un sueño de Federico Torralba Soriano. En la contraportada de uno de los catálogos que se editaron,

afirmaba el historiador del arte: “un denominador común: juventud y las búsquedas habituales en el arte actual. Que su ruta-quizá no cómoda-sea fructífera como ya es prometedora”. La primera exposición como *Azuda40* tuvo lugar en la Lonja, en abril de 1973, exposición pletórica, de gran impacto y de felicidad, téngase en cuenta que por aquel entonces este espacio expositivo era considerado como la *Catedral del Arte* reservada hasta entonces a los grande creadores, al tiempo que a los acontecimientos de la sociedad como elecciones de reinas de las fiestas o bailes de debutantes. La exposición estuvo formada por 77 obras, algunas de ellas presentes en la actual exposición del Paraninfo (*Cuando la noche es un viejo armario de recuerdos*, de José Luis Lasala, *Ángel exterminador* de Natalio Bayo y *Gran Colgajo* de José Luis Cano). Con ocasión de la VI *Bienal de Zaragoza*, en 1974 llegó un antiguo anhelo expresado por Torralba y Azpeitia de creación de algún trabajo en común, el espectacular cuadro *Desde la Torre Nueva*, que puede verse en la presente exposición, fue la única obra pintada conjuntamente por todos los miembros del grupo y representa este espíritu colectivo en que cada componente tenía su propia voz. El sistema de trabajo fue curioso, pues dividieron la tela en ocho cuadrantes y los artistas pintaron de forma independiente en esos espacios, sin bocetos previos. Una tarde, se reúnen todos para ver el cuadro terminado y en ese momento, como quien no quiere la cosa, dan los últimos toques y hacen las intervenciones mínimas que realzan la pintura. Esta unión, nada común, de un grupo artístico de estética afín, tiene sin embargo fecha de caducidad. En octubre de 1974 *Azuda40* volvió a exponer, con solo cuatro integrantes, lo hizo en la Diputación Provincial. La crítica se hace eco de la exposición lamentando la merma del grupo, para Azpeitia “ya que este pierde significación desde el punto de vista generacional”, al tiempo que destaca “que la calidad artística se mantiene”. Según la opinión del desaparecido Aransay “el colectivo simplemente ha regresado a su origen, considerando a Baqué Cano y Giralt como incorporaciones fugaces”. *Azuda40* realiza finalmente una gran exposición en la

Lonja, a modo de despedida que dejó un mal sabor y el aroma a decepción. La actual muestra completa el discurso expositivo con carteles, documentos, y un ejemplar de la carpeta editada con motivo de la primera exposición de *Azuda 40* en la Galería Atenas en 1972, formada por dibujos y poemas.

Azuda 40 es un reconocimiento a aquella unión integrada por artistas que se aventuraron en un tiempo concreto a la innovación artística, a la osadía cultural, y a la creación personal y colectiva.

Diez años del grupo de investigación Arte y Memoria

En el año 2018, el grupo de investigación Arte y Memoria cumple una década; nació por la confluencia de un grupo de personas con intereses comunes en la ciudad de Teruel, gracias a la implantación de los estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en esta ciudad. Se trata de un grupo de investigación multidisciplinar, vivo y en constante evolución. Constituido por profesores/as de la Universidad de Zaragoza (principalmente del grado en Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas), y de otras universidades, como: la Complutense de Madrid, la francesa Stendal de Grenoble o la norteamericana de Albany en Nueva York; por destacados/as profesionales de la comunidad aragonesa (arquitectos, ingenieros, músicos, artistas, gestores culturales, etc.) y por estudiantes del grado en Bellas Artes. En él, el hecho común de todos los integrantes del grupo es haber estado vinculados o haber pasado por Teruel en algún momento de su vida.

Como antecedente del grupo, debemos mencionar el

libro/CD "*Testimonios. Fragmentos para ver y oír Teruel*", 2008. Es un libro que envuelve, con hermosas páginas ilustradas y abundantes textos el objeto sonoro llamado "*Testimonios*" (Prieto & Ruiz). En él, se propone un recorrido visual y sonoro por la ciudad de Teruel. Se trata de un homenaje a la capital del mudéjar en cuyo patrimonio, tan integradas, aparecen las culturas cristiana, musulmana y judía, en las que tanta importancia se ha dado, tradicionalmente, a los sentidos de la vista y del oído. En este proyecto de investigación (*Espejismo. Territorio artístico para oír y ver Teruel*), colaboramos más de treinta personas, y fue posible gracias a las ayudas para la investigación del Instituto de Estudios Turolenses, de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo" y del Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza. Además, en él, colaboraron también el Ayuntamiento de Teruel y la Fundación Teruel Siglo XXI.

Fue a partir del año 2009, y tras la experiencia conjunta de "*Testimonios. Fragmentos para ver y oír Teruel*", cuando, a raíz de un proyecto de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo", creamos el grupo de investigación **Arte y Memoria**. Las **líneas de investigación** del grupo son, eminentemente, integradoras con vocación de amplitud, y con un enfoque multidisciplinar que pone de manifiesto la complejidad de las relaciones entre el arte, la memoria, el olvido, la guerra y otros conflictos. En ellas, mostramos, de forma poliédrica, las múltiples propuestas teóricas que nos van acercando a estos temas desde las distintas disciplinas que los estudiamos, estableciendo unos recorridos que se van superponiendo hasta su convergencia en una unidad compleja que forma el trabajo final. Por ser un fenómeno complejo, no pretendemos dirigir el objeto mismo de las investigaciones hacia unas conclusiones cerradas, sino, más bien, abrirnos a la complejidad que adoptan estos temas en sus múltiples dimensiones y combinaciones posibles con el arte moderno y contemporáneo. Nuestras investigaciones se basan: por una

parte, en fuentes primarias orales (documentos sonoros) para la recuperación de la memoria como patrimonio inmaterial del siglo XX, incorporando testimonios y teorías sobre la percepción, la memoria y el olvido; por otra, en la reconstrucción de la mirada, con la experiencia visual del fotoperiodismo contemporáneo que, además, nos muestra el impacto devastador de la guerra sobre el patrimonio arquitectónico y la ingeniería; por otra, en propuestas artísticas (películas, instalaciones, pintura, escultura, música, literatura...) que aportan sendas visiones sobre distintos conflictos. Y, además, el papel de los monumentos y museos en la recuperación de la memoria.

En el año **2012**, realizamos nuestra primera publicación: [\[1\]Arte y Memoria 1](#), que fue editada por el Ayuntamiento de Teruel y, en ella, colaboró la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo". Participamos veintiún investigadores/as. Tuvo tres líneas fundamentales de investigación: la relación del arte y la guerra en el siglo XX, debido a que la forma de mostrar la guerra es una constante en las representaciones artísticas desde la Antigüedad y está, íntimamente, ligada a las innovaciones y avances en las técnicas artísticas; estudios sobre el arte, que abordaban, comprendían y profundizaban en la percepción (estética y sensorial) y en la memoria (recuerdos y olvidos); y, producciones artísticas, los recuerdos y los vínculos que crea el objeto estético en su relación con la vida, la muerte y la memoria. El arte, el olvido y la memoria involuntaria (fijar el tiempo perdido). En los trabajos publicados, se analizó el impacto devastador sobre el patrimonio arquitectónico, con la recreación de la memoria a través de la fotografía, como testigo de la guerra; de la memoria del lugar y de la recuperación de la memoria histórica. Se estudiaron producciones artísticas relacionadas con los conflictos bélicos, que han servido para reflexionar y recordar a través del arte. Se estudió el papel de los monumentos conmemorativos en la recuperación de la memoria y de los museos como medicina contra el olvido; también se habló

de cómo musealizar la memoria y de la preservación del patrimonio histórico. Además, se analizaron de forma rigurosa hechos históricos desde la perspectiva de la psicología de la memoria y de la psicología social. Se trató sobre las circunstancias externas que intervienen en el proceso de configuración de la memoria especialmente cuando la versión oficial de los vencedores silencia la historia de los vencidos. También, hubo investigaciones desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción y de la memoria hasta las más actuales de la neurociencia cognitiva. Se revisó el concepto memoria histórica desde un enfoque integrador que se apoya en la experiencia visual del fotoperiodismo contemporáneo, en el que la cognición social desde el constructivismo amnésico moderado por las emociones, será el pilar sobre el que se apoya el concepto de “memoria histórica”. Y se entrevistó a un hombre, José M^a Herrero Marzo, que favoreció, preservó y recuperó una interesante colección de materiales paleontológicos en Galve.

En el año **2014**, publicamos ***Arte y Memoria 2***, que fue editado por el Grupo TERVALIS, y en la que, además, colaboró el grupo de investigación Observatorio Aragónés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP, reconocido como “grupo consolidado” por la Consejería de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón). Participamos veinte investigadores/as. Las representaciones artísticas tuvieron un gran protagonismo en esta publicación. Se analizó la obra plástica del artista Eleuterio Blasco Ferrer, que está, indisolublemente, unida a la guerra “*incivil*” española y a su condición de exiliado. Se estudió la única obra de teatro de Hemingway, “*The Fifth Column*”, escrita en Madrid en 1937, en plena guerra civil; se estudió la instalación “*Souvenirs...*” construida con guerreros de porcelana y terracota, que surgió tras los atentados, terroristas, anónimos y sangrientos del 11S al *World Trade Center* de New York; se intentó captar lo que significa el día a día de algunas de las personas que trabajan en la creación y/o la preservación de lo que podríamos llamar

Checkpoint[2]Amien con el proyecto *Before take off*. Varias investigaciones versaron sobre la construcción de la memoria en la obra cinematográfica: una, sobre el pionero Segundo de Chomón; y otra, sobre *Blade Runner* en la que se reflexiona sobre el deseo de inmortalidad que subyace en la constante conservación de la memoria que nos configura y conforma en humanos. Además, se analizó la memoria y su preservación a través de los museos y de los monumentos funerarios, con ensayos sobre los museos que son instituciones consagradas a la memoria y la museográfica; hubo un trabajo casi policial para descubrir el destino final del monumento a *Daoíz y Velarde*, de Antonio Sola, por Madrid. Se revisaron las fotografías que realizó Diego Quiroga y Losada en Huesca sobre la destrucción durante la guerra civil de los puentes en esta provincia. Además, se investigó sobre la memoria y la tradición popular (cultura oral) en la arquitectura tradicional aragonesa.

En **2017**, presentamos ***Arte y Memoria 3***. En esta ocasión, la publicación fue editada por la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo", y volvió a colaborar el Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública. Participamos veinte investigadores/as. En ella, se puede leer un breve relato de Schwarzschild, que nos cuenta los peligros que hay en la actualidad en los aeropuertos de Estados Unidos. También, hay dos estudios sobre "instalaciones" que utilizan el espacio expositivo para que el espectador pueda vivir una experiencia estética, habitando un recorrido creado por el artista: una aproximación al argumento y soporte teórico de *Grenze* (1994-2016), realizada entorno al tema de las "fronteras" en Europa; y un estudio de la obra de Christian Boltanski, de quien se destaca, sus grandes intervenciones en espacios monumentales y sus grandes instalaciones que no sólo ofrecen al espectador el espacio dramático que buscamos, sino que, como en el teatro, actúan a modo de antagonista para favorecer el conflicto. Para ello, su herramienta fundamental es el uso de la memoria colectiva, la utiliza para instalarse y hurgar cruelmente en

la memoria individual de cada uno de nosotros. También hay una visión poco conocida y poco habitual de la creación artística en África, que nos presenta un panorama del arte contemporáneo africano que reivindica su propia lectura de la historia y los problemas sociales y políticos derivados de la misma. La Guerra Civil española vuelve a servir de argumento, por un lado, para sacar a la luz algunas de las fotografías que realizó Vicente Plana Mur (1910-1997) en la ciudad de Huesca, que nos ayudan a ilustrar parte de la memoria colectiva; por otro, para estudiar una materialización artística sobre unas personas evacuadas de la ciudad de Teruel. Además, se analizaron representaciones iconográficas de algunas obras de arte de la capital turolense: cómo la importancia histórica y artística de la representación iconográfica de un ave conocida como ave de *Memnom* o *Avis Pugnax*, ya que las publicaciones científicas, ni desde el punto de vista botánico, ni desde el punto de vista artístico, han valorado adecuadamente su importancia. O un estudio comparativo, formal y compositivo, del altorrelieve de *Los Amantes* de Aniceto Marina, ubicado en la escalinata que comunica la estación de tren con el centro de Teruel, y del óleo sobre lienzo *Los Amantes de Teruel* de Muñoz Degrain, que se encuentra en el Museo del Prado. Igualmente hay un trabajo sobre el Museo a Cielo Abierto de Teruel (MCAT) del barrio de San Julián que surgió de la autogestión cultural de la asociación vecinal de este barrio y de su relación con instituciones de la ciudad. Terminamos esta publicación con un estudio sobre colectivos ciudadanos y autogestión cultural. Esta gestión propia de la producción de la actividad conlleva en sí misma una construcción del relato propio más fidedigno que los habituales en instituciones tradicionales. Se construye, por lo tanto, también, un relato cultural autocreado para la constitución de las memorias.

Además de los libros mencionados anteriormente, también hemos realizado otras actividades, como ha sido recientemente la instalación *iNo nos restauréis!*, que se pudo ver en el Claustro del Museo Sacro de Teruel, entre el 18 y el 26 de

enero. Se trata de una instalación, con su correspondiente publicación, que sirve para reflexionar y para recordar a través del arte, ya que el arte y la memoria van de la mano, porque el arte es el lugar de la memoria y está construido con la memoria. Pretendía mostrar el impacto devastador sobre el patrimonio del seminario y de otras iglesias, tras la Batalla de Teruel. Además, tenía un paisaje sonoro, "INMEMORIAN" (creado para la ocasión por Prieto & Ruiz), un objeto sonoro, con una proyección patrimonial, pues, por una parte, conserva las voces de supervivientes de la guerra civil española, preservando algunos testimonios de este conflicto y, por otra, con él, se crea un documento sonoro con la recreación de la memoria. El arte sonoro contribuye a delimitar, activamente, el lugar, reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio, ya que una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio. Esta exposición estaba comisariada por Pedro Luis Hernando y José Prieto.

TIPO

FECHA

LUGAR

FAVORITO



Detalle de la
instalación **¡No nos restauréis!**, 2017.

Fotografía: Pedro
Luis Hernando.

El futuro es muy alentador, seguimos adelante con nuestras investigaciones; recientemente, la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo” nos ha concedido un nuevo proyecto y tenemos previsto, a final de año, una nueva publicación: **Arte y Memoria 4**.

[1] Dirección online:
<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>

[2] Paso fronterizo, puesto de control y retén. El más famoso fue el **Checkpoint Charlie** en el Muro de Berlín (1945-1989). Se encontraba en la Friedrichstraße y abría el paso a la zona de control estadounidense con la soviética. Sólo se permitía usarlo a empleados militares y de embajadas de los aliados, extranjeros, trabajadores de la delegación permanente de la RFA y funcionarios de la RDA.

Entrevista a Jorge Isla

Nacido en Huesca en 1992, Jorge Isla es un artista que mezcla la fotografía con otras disciplinas como el audiovisual. En su búsqueda por captar rasgos inmateriales de la realidad, se esconde además un ejercicio de reflexión en torno a las propias limitaciones de la imagen. Se graduó en Comunicación Audiovisual en la Universidad San Jorge de Zaragoza, y posteriormente realizó el Máster en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia. Estuvo a su vez becado por la escuela LENS para realizar el Máster en Proyectos de Fotografía de Autor. Actualmente reside en Madrid, donde realiza el doctorado sobre fotolibro español contemporáneo.

Su trayectoria es corta pero intensa, con exposiciones en la fachada media del Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza (Etopía), el festival de fotografía emergente Pa-ta-ta o la XV Bienal de Fotografía de Córdoba.

Actualmente le entrevistamos con motivo del premio que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACCA) le ha concedido al artista aragonés o residente en Aragón menor de

35 años más destacado de 2017, galardón al que ha contribuido su proyecto LUV-A. Protagonizado por la luz y los minerales, fue motivo de una exposición individual en el marco del festival de Photoespaña 2017 en Madrid y posteriormente en la Galería Antonia Puyó de Zaragoza.

Después de estudiar Comunicación Audiovisual, ¿qué es lo que te empujó a dedicarte profesionalmente al arte?

Cuando terminé Comunicación Audiovisual comenzó mi formación artística, la cual considero que nunca va a finalizar pues cada día surgen nuevas experiencias, tanto dentro del sistema artístico como fuera, que hacen que mi carrera evolucione y me ayude a desarrollar nuevos proyectos entorno a mi línea de investigación que actualmente versa sobre cómo el propio medio fotográfico es capaz de percibir un conjunto de realidades imperceptibles para el ser humano.

¿Qué tiene la fotografía para que la hayas elegido como medio para descubrir esa “realidad escondida”? En cierto modo, ¿utilizas el audiovisual u otras herramientas similares para cubrir las limitaciones que pueda tener ésta?

La imagen y la comunicación han sido desde el momento en el que comenzó mi formación el lenguaje que más próximo he tenido. Si hubiera estudiado Bellas Artes quizá estaría pintando o haciendo performance. La fotografía es el medio en el que más seguro me siento a la hora de resolver un proyecto, quizá por ser al que más tiempo he dedicado y el que mejor conozco y me desenvuelvo. No obstante, considero que el Siglo XXI ha hecho que vivamos rodeados de este tipo de lenguaje en sus diferentes contenidos, objetivos y soportes. Podemos decir que nos encontramos en el Siglo de la imagen. Por otro lado, la fotografía es la disciplina artística que más ha evolucionado y más se ha democratizado en menos tiempo, pues

no hace ni 200 años de su origen. Quizá de forma inconsciente, sea esta revolución visual lo que hace que nos sintamos cómodos con el propio medio debido a que forma parte de nuestro día a día. Digamos que la sociedad, los medios de comunicación, la publicidad y una clara evolución tecnológica, han permitido que todo el mundo tome imágenes por lo que podemos decir que incluso se nos ha impuesto el hecho de consumir y hacer imágenes hoy en día.

El formato audiovisual lo utilizo en función de si este puede aportar algo al proyecto o no. Es una herramienta más para resolver una investigación o parte de esta. Si este medio puede facilitar la comprensión del proyecto al espectador no veo por qué no utilizarlo, siempre y cuando esté argumentado su uso.

Por otro lado, como artistas, tenemos la libertad de realizar todo tipo de propuestas en el caso de que estén argumentadas. Es decir, si en un futuro utilizo la pintura, la escultura o cualquier otro tipo de lenguaje o práctica para resolver un proyecto no me voy a privar de hacerlo, pues considero que cada uno se puede resolver mejor con un tipo de disciplina que con otra, siendo parte de la propia investigación saber con qué tipo de lenguaje vamos a desarrollar el proyecto. No por el hecho de utilizar el medio fotográfico somos fotógrafos, ni por utilizar la pintura somos pintores, etc. Pues si tal es la libertad que tenemos a la hora de escoger un tipo de lenguaje para abarcar nuestra investigación, ¿Por qué se nos etiqueta como tales si en la mayor parte de los casos todos los creadores toman diferentes formas de expresión para abarcar una misma aproximación, o durante su carrera plantean diferentes proyectos con distintos lenguajes?

La ciencia y el arte se dan cita en tu proyecto LUV-A, que parte de la idea de que la radiación ultravioleta de onda corta, debido a su baja intensidad lumínica, resulta

totalmente imperceptible para el ser humano (por lo que la realidad que podemos apreciar es sólo una pequeña parte del global), ¿crees que arte y ciencia se encuentran más cerca de lo que pueda parecer a simple vista?

La ciencia se define como un sistema ordenado de conocimientos estructurados que estudia, investiga e interpreta los fenómenos naturales, sociales y artificiales. Los conocimientos científicos se obtienen mediante observaciones y experimentaciones en ámbitos específicos, que deben ser organizados y clasificados sobre la base de principios explicativos ya sea de forma teórica o práctica.

El arte, por su parte, se define como cualquier actividad o producto realizado con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, a través de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros, corporales y mixtos.

En mis proyectos, hasta el momento, explico qué es lo que se percibe a través de una cámara mediante un tipo de luz en concreto, en este caso, imperceptible para el ser humano. Parto de una hipótesis descriptiva, la investigo y voy buscando las respuestas hasta llegar a un tipo de conclusión, tanto estética como comunicativa, que me permita mostrarla al espectador. Para la ciencia, esta deducción es el resultado de un tipo de investigación que mediante una tesis doctoral o una revista de investigación -es decir, un soporte- se difundirá con el objetivo de realizar el acto comunicativo. Mis obras, cuando se encuentran formalizadas en una exposición son fruto de una investigación. De la misma forma que una tesis o un *paper* se exponen en una ponencia o una revista. Al fin y al cabo, son investigaciones que se plantean en diferentes soportes debido a que tienen una naturaleza totalmente diferente, pero con una metodología que considero que es similar. Es decir, tanto la ciencia como el arte, son un tipo de laberinto en busca de la mejor y, en algunos casos, única

respuesta para una hipótesis que se plantea en el momento que surge la idea de un proyecto, ya sea científico o artístico.

¿Resulta difícil trabajar con la luz (en este caso en un espectro lumínico concreto) como elemento plástico?

Todas las personas que, de forma consciente o inconsciente, realizan una fotografía están tomando como elemento plástico la luz, de la misma forma que toda persona que, de forma consciente o inconsciente, realiza un dibujo está trabajando con otro tipo de material plástico como es un lápiz, un bolígrafo, etc.

Todo mi trabajo tiene una investigación previa sobre el elemento con el que voy a trabajar, tanto práctica como teórica, de la misma forma que cualquier persona que realiza una acción de forma consciente ha hecho una investigación previa sobre esa determinada actividad. Cuando te montas por primera vez en una bicicleta no sabes cómo funciona y te resulta difícil mantenerte en equilibrio, pero conforme conoces esa herramienta o medio -en este caso de transporte-, te haces a él y se convierte en un tipo de rutina. En mi caso sucede algo similar, cuando comienzo un proyecto tengo que realizar una serie de lecturas y ejercicios con los diferentes elementos que utilizo para resolver la hipótesis de conocerlos en profundidad para que no suponga una limitación técnica y pueda resolver el problema de la mejor forma posible.

Hace poco leía un texto de Malcolm Gladwell, sobre el motivo por el cual los deportistas de élite son los que más experiencia tienen, donde éste formula la siguiente teoría: *Para ser muy buenos en algo, debemos dedicarle por lo menos 10.000 horas. Es necesario entrenar 10.000 horas para poder ser realmente bueno en algo y poder destacar por encima de los demás, lo cual considero un tipo de moraleja o incluso metáfora aplicable a cualquier tipo de reflexión.* Yo no creo

que haya invertido tanto tiempo en tomar fotografías con una radiación ultravioleta de baja longitud de onda, lo que sí que puedo afirmar es que he estado casi un año dedicándome todos los días a ese mismo proyecto.



¿Qué emociones buscas transmitir al espectador con tus obras del proyecto LUV-A?

Mis proyectos suelen ser bastante fríos, pues mi línea de investigación se centra en el análisis de diferentes situaciones que no tienen que ver directamente con sensaciones o emociones, ni referencian estados de ánimo que puedan tener una relación directa con el espectador. Es decir, cuando vemos una película te puede emocionar más o menos debido a que has tenido una experiencia vital similar a la narración que se muestra en pantalla. En mi caso, con mis proyectos, no planteo ese tipo de situaciones, busco mostrar al público en general un conjunto de situaciones que nuestra propia vista es incapaz

de percibir, por lo que creo que más que emociones, lo que busco es mediante la imagen, tanto fija como en movimiento, mostrarles una realidad paralela a través de la contemplación de la obra, por lo que podríamos decir que mi intención es provocar en el espectador una respuesta o una sensación lo más parecida a una experiencia.

¿Cómo te has sentido al recibir la noticia de la concesión del premio por parte de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACCA)?

Mi carrera artística se ha desarrollado por completo entre Valencia y Madrid. De hecho, salvo una instalación que realicé en Etopía en enero de 2016 y una exposición colectiva en la Galería A del Arte en junio del mismo año, no había vuelto a mostrar un proyecto en Zaragoza. Por eso, la primera sensación que he tenido ha sido de sorpresa por el premio, y después de agradecimiento a la Asociación que haya valorado mi trayectoria y, en definitiva, mi trabajo y mis proyectos, en los que tanto tiempo e ilusiones he puesto.

Desde aquí aprovecho para expresar dicho agradecimiento a la Asociación y a todos sus miembros.

¿Qué te aporta este reconocimiento?

En el momento actual, el arte, al igual que en sectores, por suerte o por desgracia, se rige por unas directrices muy sencillas. A grandes rasgos: mayor número de premios, de exposiciones, de críticas, de reseñas en prensa, etc. hacen que la carrera de un artista se vea reconocida y se vaya consolidando, sin olvidarnos que dentro de todo este saco curricular hay implícito un ritmo creativo que no puede parar y que además debe ser en todo momento coherente con el discurso de trabajos anteriores.

Los premios, de la misma forma que la fotografía o la pintura, son un medio a través del cual conseguir resolver un problema. Mediante éstos, el artista consigue confiar más en su trabajo debido a que ha sido reconocido por una determinada asociación, en este caso la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Además, el ser galardonado, implica un conjunto de reseñas en diferentes medios de comunicación que te ayudan a resolver mediante ese tipo de publicidad el problema de llegar a un público más general.

¿Crees que Aragón ofrece las suficientes infraestructuras para desarrollarse como fotógrafo y artista?

Considero que Aragón ofrece infraestructuras artísticas, pero no las suficientes. Dándole la vuelta a la pregunta: ¿Qué Comunidad Autónoma ofrece las suficientes infraestructuras para cubrir a sus artistas?

Ahora mismo te encuentras realizando una estancia en París con la beca FormARTE, ¿cómo está siendo la experiencia?

El poder estar viviendo temporalmente en París ya supone toda una experiencia. Si a esto le sumamos la cantidad de oferta artística y vital que ofrece la ciudad considero que no hay mejor forma de poder abordar un proyecto. Actualmente llevo un mes residiendo en esta ciudad y puedo decir que ya he visto varias exposiciones, tanto en museos como en galerías, que se encuentran entre las mejores que he visto en toda mi vida. Al vivir aquí recibes una gran cantidad de estímulos y oportunidades que te permiten y facilitan seguir desarrollando tu carrera.

Sin duda, es una experiencia única y de gran valor para el desarrollo personal y profesional que, gracias a esta beca, tengo la oportunidad de disfrutar.

¿En qué estás trabajando en la actualidad? ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

Actualmente estoy investigando un tipo de material que se utilizaba en la pintura artística en el Siglo XX y que actualmente, debido a su devaluación, se utiliza en otro sector totalmente diferente. En París estoy tomando fotografías relacionadas con este proyecto que me permitan tener una buena cantidad de imágenes para posteriormente poder editarlas y buscar la mejor forma de presentación.