

# Las publicaciones menores y el efímera impreso por Imprenta Blasco, 1882-1990

En 1960 la coleccionista americana Bella C. Landauer se pronunciaba acerca del valor histórico de los materiales efímeros de la siguiente manera:

*(...) señalar e ilustrar recursos no usados anteriormente, disponibles de forma abundante para los historiadores de ciencias sociales y sugerir como a través del estudio de lo que son aparentemente trivialidades y material efímero, ellos pueden reconstruir propósitos pasados, esfuerzos y recurrir a una imagen mental de gustos y predilecciones de generaciones anteriores (citado en Ramos Pérez, 1983: 16).*

La Imprenta Blasco produjo gran cantidad de este tipo de materiales durante toda su trayectoria. Lamentablemente la mayor parte de ellos no han sido conservados ya que eran considerados productos de consumo rápido.

Al comenzar la década de los cincuenta, España comenzó a recuperar el tejido socioeconómico que había sido destruido durante los años anteriores. En esa época, los países de nuestro entorno estaban inmersos en la época del consumo masivo que Lipovetsky (2006) sitúa en la década de los treinta. A pesar de que España se incorporará tardíamente a este fenómeno, la publicidad asociada a las marcas comerciales y los negocios de consumo vivirá un verdadero despunte, pasando a ser una parte importante del trabajo de Imprenta Blasco. La actividad de la imprenta referida a esta época puede ser consultada a través de los libros de pedidos y los

detallados archivos se conservan.

No obstante, antes de comenzar el análisis de la producción de Imprenta Blasco creemos necesario intentar esclarecer cuestiones relativas a la terminología y la clasificación de estos materiales. Los efímera comienzan a considerarse objetos de investigación académica en los años sesenta en el ámbito anglosajón, por lo tanto, es un campo de estudio muy reciente. Por otro lado, la volubilidad de los materiales, su carácter transitorio y el hecho de que la información que contienen sea caduca hacen que su definición y sobretodo su almacenamiento y tratamiento bibliográfico sean cuestiones complejas sobre las que parece no existir un consenso. Así pues, una definición de efímera sería: "Documentos que han sido producidos en relación con un acontecimiento determinado o un artículo de interés actual y que no pretenden sobrevivir a la actualidad de sus mensaje" (Clinton, 1981, citado en Ramos Pérez, 2003). Otra definición del mismo autor y que resulta complementaria a la anterior sería: "Una documentación impresa o casi impresa que escapa a los canales normales de publicación, venta y control bibliográfico" (Clinton, 1981, citado en Ramos Pérez, 2003). Esta definición abarca tanto publicaciones que están libremente disponibles para el público en general, como otras destinadas a una tirada limitada y específica.

Como vemos la complejidad en su definición a menudo está originada por las dificultades técnicas que estos materiales generan para su gestión y almacenamiento. Efímera o *ephemera*, término de origen griego y que procede de un plural neutro en latín que se aplica a aquello que dura solo un día, como es el caso de algunas plantas o animales (Ramos Pérez, 2003), sería según Chris E. Makepeace: "el nombre colectivo dado al material que conlleva un mensaje verbal o gráfico y es producido por procesos de impresión o gráficos, pero no con el formato estándar de un libro, un folleto o una publicación periódica". Otras características apuntadas por este experto serían su carácter baladí o insustancial, su producción para

un fin específico, su vida útil y limitada, la necesidad especiales para su almacenamiento y conservación y que pueden ser consideradas fuentes primarias o secundarias. El especialista Fuentes Romero (2003), ofrece otra definición por exclusión, diferenciando otro tipo de documentos. Para este autor, cabría establecer dos grandes grupos que serían: Por un lado las publicaciones efímeras, aquellas que aparecen con ocasión de un evento. Por otro lado publicaciones menores –todo aquello que no son libros, publicaciones periódicas y seriadas o materiales cartográficos o audiovisuales– que tienen mayor valor informativo que las anteriores y no son exclusivamente producidas para un evento. Sin embargo, bajo esta premisa caben gran cantidad de materiales de naturalezas tan diversas que dificultan su análisis sistematizado. Compartimos con Fuentes Romero (2003) la definición del efímera mediante un concepto simple y rotundo como es su escasa consistencia física en la que cabrían gran variedad de documentos como felicitaciones, encabezamientos de facturas, carteles, tarjetas comerciales, folletos electorales, anuncios, prospectos, exhibirís, encabezamientos de papel carta, invitaciones de teatro y conciertos, entradas, hojas religiosas, etiquetas y envoltorios, billetes de autobús, cromos, separadores de libros o calendarios de bolsillo.

Por otro lado dentro de las publicaciones menores se englobarían materiales tales como libros, folletos, periódicos, hojas sueltas u otros formatos, pudiendo ser una publicación aislada, ocasional o periódica y presentando las siguientes características: se producen por vías no comerciales, se distribuyen de manera gratuita, se producen para la distribución entre miembros de una sociedad particular. Estarían incluidos dentro de esta categoría aquellos documentos denominados literatura gris. Fuentes Romero (2003), desde un punto de vista profesional y pragmático considera que para poder archivar y gestionar al máximo estos documentos conviene identificar a los principales productores de los mismos que serían universidades, institutos

de investigación, empresas que generan memorias, catálogos, etc., y administraciones públicas que emiten informes, reglamentos o estudios.

En cuanto al formato, los efímera suelen ser una hoja impresa por una cara, aunque puede estar plegada mientras que las publicaciones menores constan en general de cuatro o más hojas y su producción requiere ciertos conocimientos técnicos. A menudo su clasificación en una u otra categoría es un aspecto subjetivo, que depende de aspectos como la cantidad de información o su duración en el tiempo. Paul Renner, el tipógrafo que diseñó la tipografía Futura realiza en 1922 en *El arte de la tipografía* una descripción de las labores de remendería, en la que considera que la remendería es un trabajo altamente especializado, refutando la idea que tradicionalmente había atribuido a las labores de remendería un escaso valor.

*Antes se entendía por remendería todo aquello que no fuera la impresión estricta de libros o periódicos, es decir, los encargos de la administración, de la industria, del comercio y de las asociaciones, así como los de particulares para ocasiones familiares especiales que se suman circunstancialmente a los trabajos habituales de una imprenta de libros o de periódicos. Ahora, sin embargo, se acostumbra a denominar composición de remendería a todas las tareas complejas, incluidas la composición de la portada del libro y la composición de los anuncios del periódico, ya que estos trabajos exigen una gran técnica, por lo que se encomiendan a una cajista especialmente capacitado para esta tarea, el remendista.*

*No cabe duda de que la composición compleja es la parte más interesante de la tipografía, aunque sus posibilidades artísticas fueron descubiertas mucho más tarde que las que ofrece la edición de libros. (Renner, 2000: 133).*

En la actualidad la clasificación estandarizada establece que 28 dobles páginas componen una unidad bibliográfica, por debajo de ese tamaño estaríamos hablando de folleto. Si aplicásemos esta norma a la producción impresa de principios de siglo, la mayor parte de la producción de Imprenta Blasco sería considerada folleto. Este hecho puede resultar curioso desde una mirada actual, sin embargo era común durante comienzos de siglo ya que la comunicación impresa apenas comenzaba a experimentar y multiplicar los soportes y el uso tipográfico no estaba delimitado, por otro lado la impresión tipográfica no permitía grandes innovaciones. De este modo, incluiremos dentro de este estudio de efímera aquellos materiales que sí tengan un tratamiento diferente en cuanto a disposición de textos y/o elementos gráficos, o aquellas en las que se evidencie que se trata de un objeto con diferentes características al libro. Por eso, los efímera y documentos menores impresos por Imprenta Blasco son muy abundantes y variados, sobre todo a medida que van aumentando con el transcurrir de los años. De la primera época de su historia los materiales existentes son muy escasos; apenas se conserva alguna factura contable. Más tarde comenzamos a encontrar materiales de uso común como reglamentos y ordenanzas. Debido a la naturaleza de estas publicaciones que recogían información precisa para el funcionamiento de grupos o colectivos han sido conservadas en manos de terceros. Habrá que esperar a la década de los cuarenta para que en los archivos de la contabilidad de la propia imprenta se guarden de manera sistemática ejemplares de todos los impresos que eran producidos en la misma y se conserve un registro riguroso de la producción de materiales efímeros.

En bibliotecas de ámbito estatal, los registros de efímera de Imprenta Blasco son muy escasos. Tan solo se conservan seis carteles en la BNE, una veintena de materiales gráficos en el IBA, y una tarjeta postal en el archivos pertenecientes a Joaquín Costa en la Archivo Provincial de Huesca que fue guardada por ser testimonio de tan ilustre personaje.

Realizaremos a continuación un análisis mediante ejemplos de aquellos documentos que nos parecen más significativos y que nos aporten información para nuestro estudio.

En las siguientes imágenes observamos como el tratamiento gráfico y tipográfico es prácticamente similar en casos tan diferentes como los que se muestran a continuación.

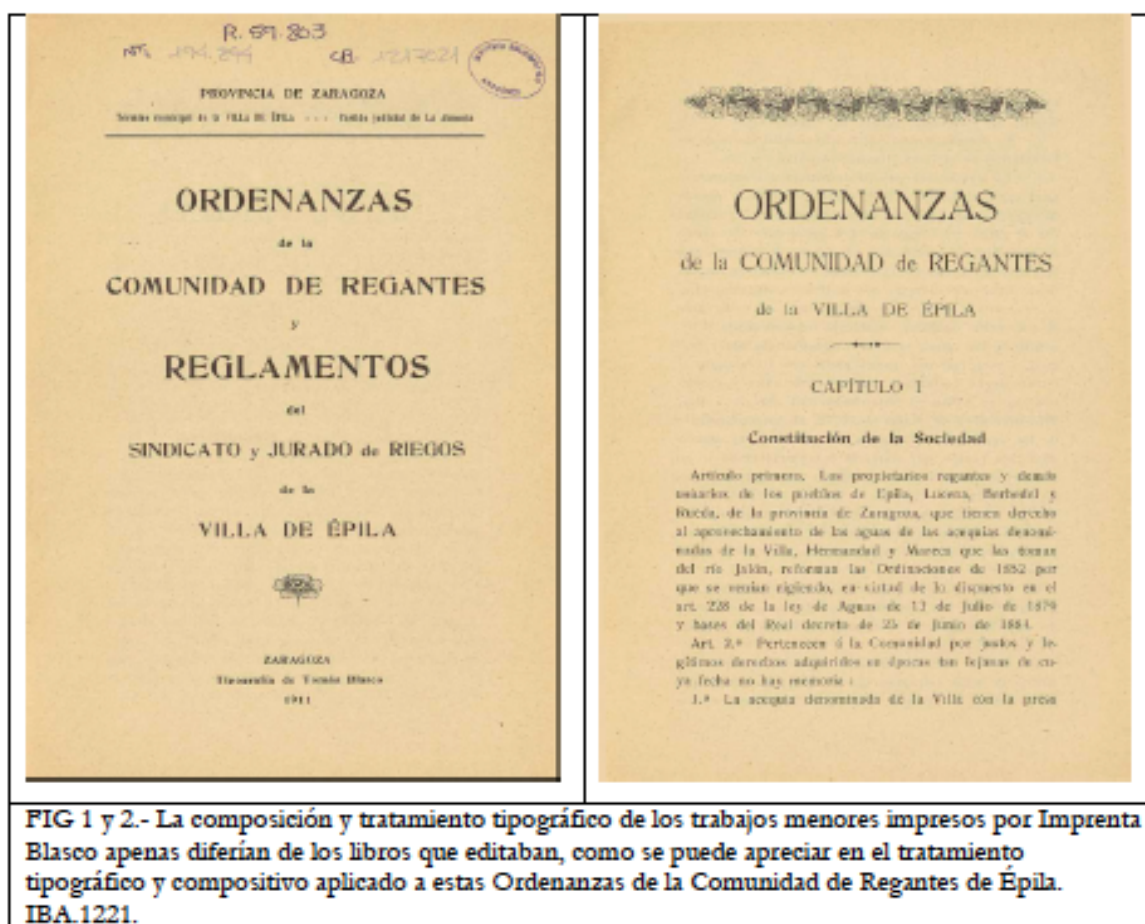


FIG 1 y 2.- La composición y tratamiento tipográfico de los trabajos menores impresos por Imprenta Blasco apenas diferían de los libros que editaban, como se puede apreciar en el tratamiento tipográfico y compositivo aplicado a estas Ordenanzas de la Comunidad de Regantes de Épila. IBA.1221.

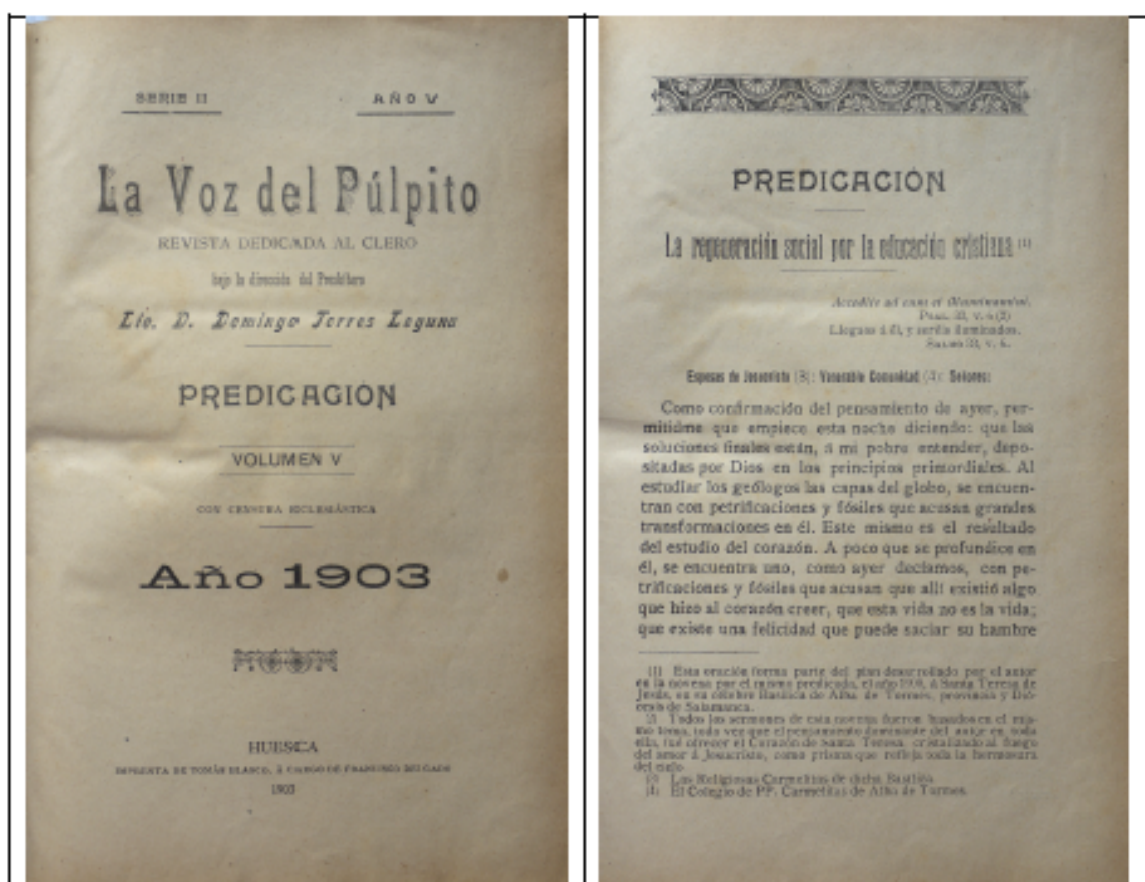


FIG 3 y 4.- Portada y primera página de la revista *La Voz del Pulpito*. Volumen V, 1903. Colección privada.

El primer ejemplo (figuras 1 y 2) corresponde a las *Ordenanzas de la Comunidad de Regantes de Épila*, el segundo ejemplo (figuras 3 y 4) se trata de la revista religiosa *La Voz del Púlpito*. La composición que se aplica a los diferentes elementos es la que se venía realizando en los libros y que continuaba la tradición tipográfica que apenas había evolucionado desde siglos atrás. Los elementos se distribuyen en la página mediante una composición de eje central. El encabezamiento de los capítulos se adorna mediante una orla tipográfica y un juego tipográfico para el titular.

Imprenta Blasco comenzó su actividad en el año 1882 por traspaso de la *Imprenta de Castro y Bosque*, como así se publicitaron en algunos medios impresos al comienzo de su actividad Santos Andrés y Tomás Blasco. Al principio de su actividad impresora, los socios se anuncian como impresores de remendería y modelación, entendemos que de esta manera adoptaban el negocio y la clientela de Castro y Bosque. Así, encontramos un anuncio publicado en *El Mercantil* en 12-01-1887 en el que publicitan sus servicios de modelación:

*Los dueños de este establecimiento en los dos años que hace se hallan al frente de el, han procurado dotarlo de todas maquinas que se hacen precisas para presentar los trabajos con puntualidad y economía, por cuyo motivo encontrará el público en general un servicio esmerado en todos los encargos que se sirva confiarles, además de los muchos documentos que se hallan de venta al detalle, como son: altas, bajas y traspasos de subsidio, de servicio, tablas y cuadernos de reducción y equivalencia de pesas y medidas e infinidad de documentos para toda clase de gestión administrativa judicial. (El Mercantil Aragonés, 12-01-1887).*

En los documentos depositados en el fondo documental no se conserva ninguno de estos trabajos, debido precisamente a su carácter altamente funcional. Uno de los escasos materiales que se conservan de la época inicial de los dos socios es una



factura emitida con fecha de 1892 a Emilio Soteras Plá, influyente persona de la época, y que corresponde al libro *Tratado de logismografía y prácticas de Banca*. En el membrete de la factura, los impresores se publicitan con el nombre genérico de trabajos comerciales y obras de lujo. Así pues, además de la remendería ambos socios realizaron otro tipo de trabajos como periódicos y libros que irían abandonando a través de sus etapas.

Las facturas debido a su importancia como apunte contable y de gestión son una de las tipologías de las que se conservan mayor cantidad de registros.

Los impresos menores y el efímera, por otra parte, será otro tipo de documentos que realizará la Imprenta Blasco hasta el fin de sus días. El carácter de estos impresos sin embargo, también irá variando con el transcurrir del tiempo. Imprenta Blasco realizará de manera constante y sostenida gran cantidad de libros oficiales, modelos para los juzgados, y ayuntamientos a lo largo de toda la geografía aragonesa convirtiéndose en el suministrador de cualquier impreso necesario y material de oficina y papelería para todos los pueblos de Aragón. Las listas de pedidos de cada pueblo están registradas año por año, con un alto grado de detalle desde el comienzo de su actividad.

En su etapa inicial, hacia 1887, Tomás Blasco solicita permiso para colocar tres lienzos en la calle Violín, en los que publicite su actividad. Esta licencia, AMZ (1887), Fomento, Caja 1554, Exp. 1178, le es concedida. La información que tenemos sobre aquello que se anunciaba en los letreros la podemos consultar gracias a una acuarela (Figura 5) en la que se representa la fachada de la imprenta, donde podemos leer:

*Esquelas de enlace y defunción, tablas y cuadernos de reducción, equivalencias en todas pesas y medidas, obras, periódicos y toda clase de trabajos tipográficos. Altas, bajas y traspasos para la contribución industrial,*

*talonarios para la lotería, recibos de inquilinato, partes de posada, listas de embarque, facturas en blanco, declaraciones de nacimiento y partes de defunción.*

*Tarjetas de visita al minuto, económicas y de lujo, prospectos a precios reducidos, circulares, facturas, membretes, sobres y papel timbrado, envolturas para chocolate, turrónes y caramelos, documentación completa para ayuntamientos y juzgados municipales.*

Esta es la mejor lista en la que se recoge todo el material menor que era impreso por Blasco en esta primera época y de la que hoy en día apenas tenemos registros guardados.



FIG 5.- Acuarela de la Imprenta de Tomás Blasco, situada en Plaza San Felipe esquina con la calle Morata. AMZ, 3-8-30424. Esta es la única imagen de la Imprenta Blasco en esa fecha, en ella vemos los tres lienzos publicitarios para los cuales había solicitado permiso de instalación en 1887.

Tomás Blasco se separa de su socio Santos Andrés en 1895, con

posterioridad a esta fecha encontramos una factura que se conserva de esta primera etapa del impresor establecido individualmente. Es un trabajo tipográfico delicado y preciso. Llama la atención el hecho de que en el membrete, tanto el texto como la decoración que lo envuelve forman una imagen unitaria en la que los elementos tipográficos y su distribución en el espacio consiguen crear un anuncio primitivo. Una imagen que permita ser recordada y mediante la que se muestra un ejemplo de pericia profesional.

Otro de los pocos ejemplos que se conservan de esta época es esta hoja suelta de carácter religioso en la que se narra un milagro que se acompaña con una oración. Su tamaño es de cuarto y su composición y el uso de tipografías muy sencillas. Está ilustrada con imágenes religiosas mediante procedimiento tipográfico. Al igual que la factura anterior corresponde a los primeros años de Tomás Blasco establecido en solitario.

En 1897 son impresos dos catálogos de plantas de la Granja de San Juan, finca dedicada al cultivo de semillas propiedad de Alejandro Palomar. El primero de ellos se titula *Granja de San Juan. Gran establecimiento de agricultura y arboricultura*. El segundo, titulado *Catálogo de plantas y simientes de la granja de San Juan* no lo hemos podido consultar ya que únicamente conocemos de su existencia porque aparece reseñado en *El campo conservador* (Sanz Lafuente, 2005). Una vez más observamos como a pesar de ser documentos de tipo comercial, la estética es similar a la de cualquier otro producto impreso de la época. Su autor Alejandro Palomar, era un abogado zaragozano, exponente de la burguesía agraria, la cual experimentaba un importante periodo de expansión y que sería alcalde de la ciudad durante unos meses en 1906.

Posteriormente en 1907, será impreso por Imprenta Blasco otro ejemplar perteneciente a esta categoría de catálogos agrícolas, *Catálogo general del establecimiento de la viuda de Mariano Cambra*. Su autor era un científico proveniente de una familia de agricultores muy respetado por sus obras y su labor

investigadora en el campo. Este catálogo se venía imprimiendo al menos desde 1882 cuando fue editado por la Tipografía del Hospicio; conocemos que el ejemplar de 1897 fue impreso por Imprenta Blasco, aunque no hemos podido consultar dicho ejemplar. El catálogo de 1907, al que corresponden las imágenes inferiores, destaca por estar ampliamente ilustrado. La composición de la cubierta resulta innovadora ya que presenta una ilustración y algunas de las tipografías se presentan en orientación vertical. Finalmente toda la composición se ve decorada mediante un ornamento tipográfico que unifica todos los elementos. Así, se abandona la tradicional portada compuesta por un sinfín de tipografías en favor de la imagen. Este tipo de composición se había comenzado a utilizar en la composición de pequeños anuncios clasificados.

Asimismo observamos como las páginas interiores son ilustradas mediante dibujos de muchas variedades que se mencionan en el catálogo. Las impresiones son grabados y algunos de ellas aparecen firmadas por sus autores. Posiblemente perteneciesen a algún repertorio de imágenes y fueran adquiridos de manera temporal. Algunos de los grabados son bastantes sencillos e incluso toscos (como el que vemos en la figura 6), otros como el que hace de colofón del libro (figura 8), tienen gran cantidad de detalles. Los grabados que ilustran el catálogo no guardan concordancia de estilo entre ellos ya que posiblemente fuesen los únicos disponibles para ilustrar las diferentes variedades vegetales.

Especies procedentes del patrimonio real de Aranjuez

Nº	NOMBRE DE LA ESPECIE	Procedencia del árbol	Variedades de la zona	Existencia en los jardines	Observaciones
11	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
12	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
13	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
14	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
15	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
16	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
17	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
18	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
19	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
20	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
21	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
22	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
23	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
24	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
25	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
26	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
27	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
28	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
29	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde
30	La carolina	Mediana	Padua	En estado	Pera Verde



PERA DE ROSA DE YER



PERA DE ROSA DE YER

GRAT OPORTUNIDAD

Teniendo que despachar un vivero de Perales en número de 14.000 todos importados en las mejores variedades, los ofrecemos á las precios siguientes:

100 Perales en 25 variedades, por 30 pesetas.  
500 " en 25 " ó más, por 145 "  
1000 " en 25 " ó más, por 280 "

Biblioteca Nacional de España

FIG. 6.- Tosco grabado xilográfico que ilustra una variedad de pera pertenecientes a *Catálogo General*. Imagen propiedad de BNE.  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075782&page=1>

FIG. 7.- Grabado xilográfico perteneciente a *Catálogo General*. La falta de concordancia en el estilo gráfico de las ilustraciones denota que los grabados fueron adquiridos desde diversas fuentes. Imagen propiedad de BNE.  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075782&page=1>

FIG. 8.- Grabado xilográfico que ilustra la última página del catálogo y es adornado mediante orla tipográfica. Imagen propiedad de BNE.  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075782&page=1>



PERA DE ROSA DE YER

Biblioteca Nacional de España

Otro de los escasos trabajos de efímera realizado en la primera década del siglo y que ha llegado hasta nuestros días es este memorándum del Gran Hotel de Europa. El documento utiliza la tipografía Grotesca Venus Cursiva Fina del catálogo de Neufville, que fue una tipografía de uso muy común.

En 1900 Imprenta Blasco comienza a realizar la impresión de las hojas de ruta para la compañía de tranvías de Zaragoza, la

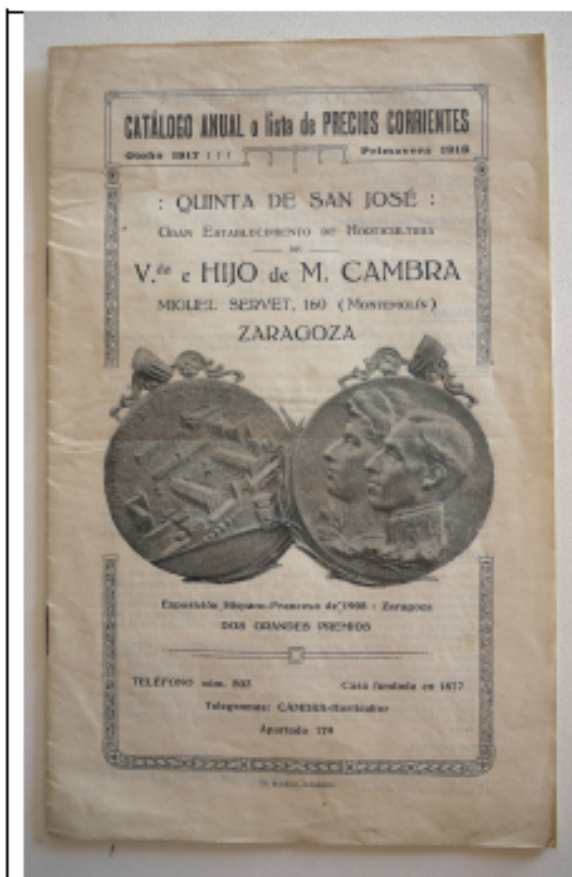
cual estaba comenzando su actividad. Posteriormente esta relación comercial continuará y hacia 1908 la imprenta comprará la máquina para imprimir billetes Goëbels la cual reportará pingües beneficios. Recibirán encargos desde varios puntos de la geografía española como Alicante o Santander. Los billetes que realiza esta máquina son de tipo Edmonson, reciben el nombre de su inventor Thomas Edmonson: eran de cartón, y suponían un sistema completo de control de pasajeros, fecha de emisión, contabilización y almacenaje. El sistema comenzó a utilizarse en 1840, se extendió por todo el mundo y perduró hasta las últimas décadas del s. XX.

La Exposición Hispano-Francesa de 1908 supuso una gran oportunidad comercial para las imprentas zaragozanas, ya que se imprimieron gran cantidad de publicaciones y objetos promocionales como son solicitudes de admisión, reglamentos, abonos de participación, etc. El abultado negocio también alcanzó a imprentas de toda España, muchas de las postales y trabajos fotográficos fueron impresos en Madrid y Barcelona como apunta Martínez Herranz (1991), ya que estas ciudades contaban con imprentas más avanzadas técnicamente. En Barcelona se había celebrado con gran éxito la Exposición Universal de 1888, donde el evento supuso un punto de inflexión para experimentar e introducir la estética modernista en los gustos de la ciudad. El material efímero que se produjo fue muy abundante y de gran calidad como apunta en las conclusiones de su estudio Solé Boladeras (2014) .

En Zaragoza, la Exposición Universal también supuso un cierto empuje en la fotografía y las artes gráficas. Las imprentas y talleres fotográficos conscientes del escaparate comercial que suponía el evento se esmeraron en la producción gráfica realizando alardes técnicos en sus impresos. La exposición también supuso la consolidación del gusto modernista, si bien su implementación en los materiales gráficos quedó limitada a aspectos más superficiales como el uso de algunas tipografías o de adornos dibujados de manera puntual como indica Amparo

Martínez Herranz (1991). Imprenta Blasco también vio incrementado su volumen de trabajo con motivo de la exposición. Podemos ver en la documentación como fueron impresos los libros contables utilizados por las posadas para inscribir a sus clientes en los establecimientos. Posiblemente las imprentas de la ciudad se vieran desbordadas de trabajo, ya que estos trabajos para estos clientes se hicieron de manera puntual coincidiendo con dicho acontecimiento. Algunos de sus clientes habituales incrementaron la producción de material gráfico con motivo de la exposición, tal es el caso del horticultor Mariano Cambra. Este industrial, como veíamos anteriormente, tenía la costumbre de utilizar gran cantidad de imágenes ilustrando sus catálogos y listas de precios. Su establecimiento fue premiado en la Exposición Hispano-Francesa, hecho que aprovechó para ilustrar la portada del catálogo con la imagen de la medalla realizada por la casa Abduiza de Bilbao (García Guatas, 2013) en la que se reproducen los retratos de los monarcas Alfonso XIII y María Victoria de Battenberg. En el reverso de dicha medalla aparece una vista aérea de los edificios que componían el recinto de la exposición. La fotografía de la medalla es reproducida en el impreso mediante fotograbado (figura 9) siendo esta una de las primeras veces que Imprenta Blasco utiliza esta nueva técnica. La exhibición de este tipo de premios era un recurso publicitario muy habitual entonces, llegando en ocasiones a ser premios ficticios.





**FIG. 9** Portada del catálogo anual de la *Quinta de San José*, ilustrado con medalla de la Exposición Hispano-Francesa reproducido mediante fotograbado. Colección privada.



**FIG. 10.-** Ilustración xilográfica perteneciente al catálogo anual. Conviven en dicho catálogo reproducción xilográficas y fotograbado. Colección privada.

En las páginas interiores observamos como este nuevo procedimiento convive con otros más antiguos, como el grabado tipográfico tradicional, siendo este documento un testimonio excepcional de esta paulatina transición entre los procedimientos tradicionales y los modernos. Durante un largo periodo de tiempo, todas estas técnicas convivirán en las imprentas.

La relación con el negocio de la Quinta de San José perdurará a lo largo de los años, conocemos el catálogo de 1917 y la lista de precios de 1933, también impresos por Tipografía Blasco con una estética idéntica a la utilizada a comienzos de siglo. Podemos observar así mismo, como en el catálogos de 1933 siguen apareciendo las ilustraciones a partir de los antiguos grabados, a pesar de que el fotograbado era ya un



método habitual de reproducción. Hemos localizado en el archivo una curiosa imagen promocional realizada en 1944 en la que aparece un sol dibujado mediante la disposición caprichosa de las tipografías. Este ejercicio de virtuosismo tipográfico fue realizado por Vicente Blasco Lorient, hermano de Mariano Blasco, en 1908, en el marco de la Exposición Hispano-Francesa que como vemos, supuso un escaparate para profesionales de todos los ámbitos. La imagen definitiva de 1944 puede ser considerada un objeto promocional, es un homenaje al trabajo de cajista y a un modo de hacer que en la década de los cuarenta comenzaba a ser considerado cosa del pasado. Podemos entender de igual modo, que en 1944 el pequeño impreso y el objeto promocional eran ya materiales con características propias, acorde con las necesidades de los nuevos tiempos.

Con motivo de la Conmemoración de los Sitios de Zaragoza en 1908 y continuando esa incipiente moda modernista, es impresa *Historia de los Sitios de Zaragoza*, un pequeño libro de 10 x 15cm (figuras 11). La portada está decorada con una orla curvilínea y elementos florales e impresa a dos tintas, la introducción del color es otra técnica recurrente en la nueva moda. Encontramos el adorno floral en el catálogo de Richard Gans de 1923 (figura 12). Tres años más tarde, en 1911 este mismo formato y materiales son utilizados para la realización de un calendario para *La Reina de las Tintas* (figuras 13 y 14), comercio dedicado a la fabricación y comercialización de tintas, proveedor de todas las imprentas zaragozanas. La orla curvilínea y los motivos florales que adornan la portada y contraportada remiten también a un carácter modernista.



FIG. 11.- Portada modernista de *Historia de los Sitios de Zaragoza*. Colección Privada.



FIG. 12.- Ornamentación modernista Serie 34 "Ideal" del catálogo de Richard Gans, utilizada en la portada de *Historia de Los Sitios de Zaragoza*.



FIG. 13.- Portada del Calendario para *La Reina de las Tintas*. Colección Privada.



FIG. 14.-Contraportada del Calendario para *La Reina de las Tintas*. Colección Privada.

En 1910 Imprenta Blasco realiza la impresión de unos folletos

encargados por Mariano Lacambra quien fue un ensayista y político regeneracionista amigo de Joaquín Costa que participó en varios proyectos como la presa sobre el río Vero en 1876. Luego escribió algunos libros con el fin de promocionar su mensaje regeneracionista. Podemos decir que inició una verdadera campaña publicitaria, mandando infinidad de cartas, organizando reuniones y enviando sus "folletos" a todos los estamentos de la sociedad española:

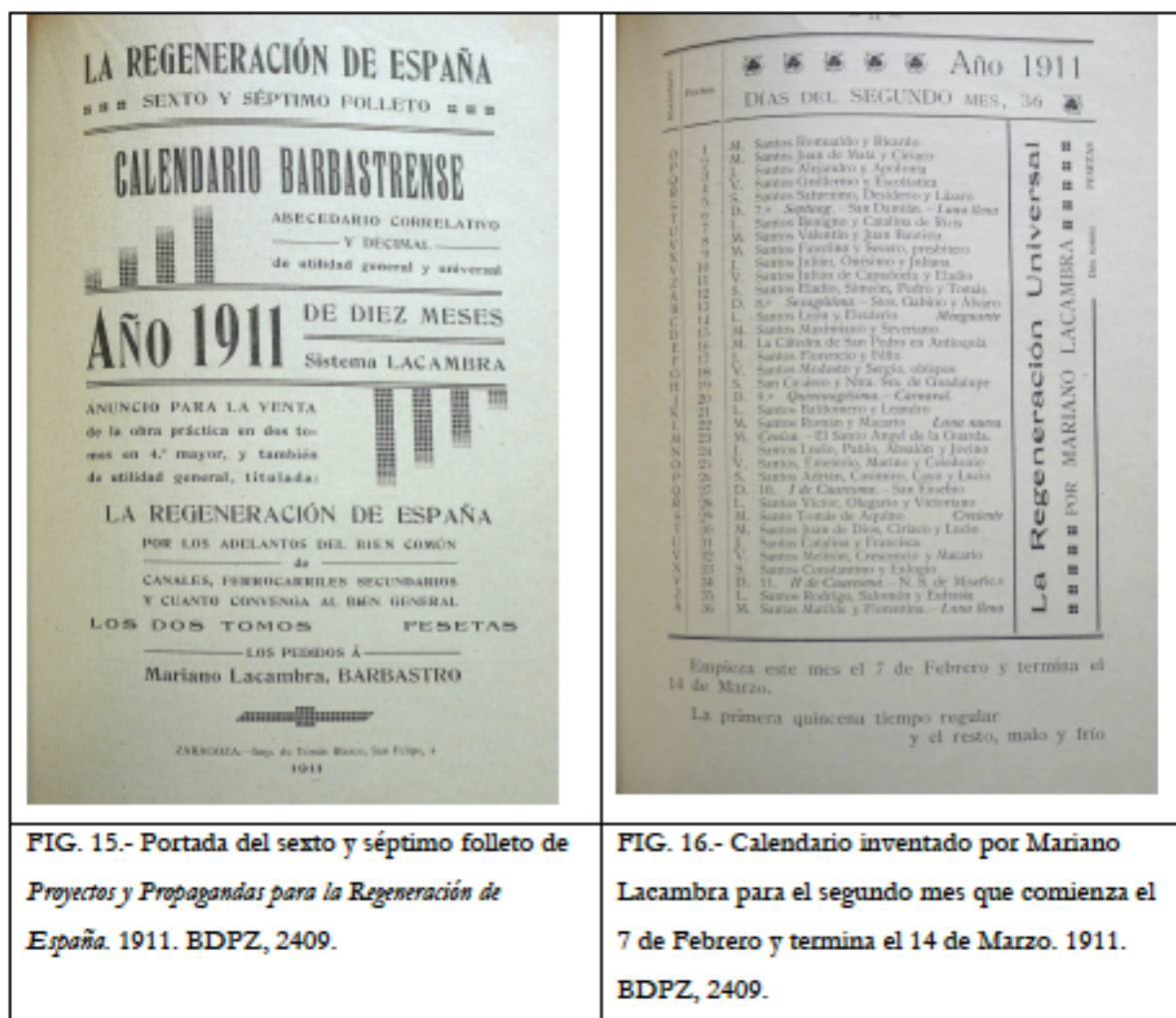
*Mariano Lacambra editó una cantidad indeterminada de pequeños folletos, muchos de los cuales solo los conocemos por sus referencias y no ha sido posible localizarlos. (...) Es lo que él denomina, en una hoja de publicidad, "literatura práctica artesana". (Cubero Guardiola, 2011).*

Conocemos, siete de estos folletos ya que el mismo autor los incluyó en el tomo primero de su obra más importante *Proyectos y propagandas para la regeneración de España en el alto y bajo Aragón por los riegos ferrocarriles secundarios, explotación de minerales y cuanto convenga en bien común*, y que editó en Tomás Blasco en 1910. La edición del primer tomo resulta bastante curiosa. Los folletos no guardan relación entre ellos al margen de este carácter propagandístico sobre las ideas del autor. Tampoco mantienen una uniformidad en cuanto a la edición, no son una edición especial de los folletos los que componen el libro, sino los propios folletos encuadernados en un mismo tomo. Están editados en cuarto mayor, pero las diferencias de tamaños entre unos y otros son evidentes porque no han sido guillotizados. Sin embargo, y a pesar de esta edición un tanto descuidada, el tomo va encuadernado con materiales lujosos de calidad como tela con aplicaciones doradas, y guardas en papel estampado de gran calidad.

Nos encontramos por lo tanto, ante una verdadera campaña publicitaria ya que utiliza el folletos como medio óptimo para transmitir y promulgar sus ideas. Este carácter propagandístico es evidente y recurrente en todo el contenido de dichos folletos. Los ejemplos de ello son numerosos.

Mariano Lacambra pretende fundar una asociación que se llamará "El Progreso", para la cual pide socios suscriptores mediante un boletín que se adjuntaba en el folleto primero, y que hoy no se conserva. Seguidamente se podían leer los estatutos de esa hipotética asociación. También se hace publicidad de una futura revista mensual que sería la voz de dicha asociación. El carácter quimérico de toda la obra de Lacambra resulta utópico y admirable.

El segundo folleto versa sobre los canales de riego de Barbastro y Sobrarbe. El cuarto y el quinto folleto son coplas y jotas de tema aragonés. El tomo seis y siete es un calendario barbastrense, con un sistema propio ideado por el autor y denominado "sistema Lacambra" y para el que el autor solicitó la propiedad intelectual y se encontraba a la espera de ser concedida, espera que se demoraría en el tiempo como así refleja en sus escritos. El innovador calendario introduce el sistema decimal, de manera que son diez los meses del año.



**FIG. 15.- Portada del sexto y séptimo folleto de**  
*Proyectos y Propagandas para la Regeneración de*  
*España. 1911. BDPZ, 2409.*

**FIG. 16.- Calendario inventado por Mariano**  
*Lacambra para el segundo mes que comienza el*  
*7 de Febrero y termina el 14 de Marzo. 1911.*  
**BDPZ, 2409.**

El segundo tomo de la obra es una recopilación de textos de sus ideas regeneracionistas y curiosamente apareció antes que el primer tomo. El autor se excusa ante el desorden de la obra alegando que es imprimida en cuatro imprentas al mismo tiempo que son las de Tomás Blasco en Huesca y Zaragoza y las de Arturo Santamaría y Jesús Corrales en Barbastro. Mariano Lacambra utilizó la Exposición Hispano-Francesa como plataforma propagandística de su campaña en la que fue condecorado con medallas de cobre, plata y oro. De ello también dejó constancia en una postal promocional, la única que conocemos impresa en Tipografía Blasco, que fue enviada por correo por Mariano Lacambra. Está íntegramente realizada mediante tipografía, carece de imágenes, el anverso se ocupa para escribir el mensaje y el reverso se ocupa íntegramente para escribir la dirección de envío. Ambas partes anverso y reverso son papeles independientes que están encolados para dar más consistencia a la tarjeta postal. Esta postal está



circulada el 20 de Enero de 1911, fue enviada a Joaquín Costa deseando su pronta recuperación de un periodo de convalecencia, un mes antes de su fallecimiento. Esta tarjeta postal es la única que hemos conseguido localizar de todas aquellas impresas en Imprenta Blasco, gracias a pertenecer al archivo de tan ilustre personaje. Sabemos, sin embargo, por los apuntes contables, que Imprenta Blasco realizó gran cantidad de este tipo de impresos. En muchas ocasiones eran realizadas por encargos de algunos de sus colegas como Dionisio Casañal, también se realizaron gran cantidad de ellas para la viuda de Santos Andrés, e incluso para el taller fotográfico La Fotografía Austriaca, para el cual también realizaba otro tipo de impresiones.

Otra de las tipologías de documentos que Imprenta Blasco realizó profusamente fueron las publicaciones profesionales, realizadas en su mayoría durante la última década del s. XIX y primera del s. XX. Años estos que sociológicamente coinciden en Zaragoza con el nacimiento de lo que posteriormente se denominarán clases medias y que se trata de un grupo socioeconómico muy heterogéneo que comienza a unirse para defender sus intereses. Esta situación se enmarca dentro de un contexto en el que la situación política era muy inestable y los movimientos obreros comenzaban a ser muy activos y conflictivos hacia los poderes públicos y la sociedad en general en defensa de sus intereses. Este fenómeno es común a toda Europa y recibió el nombre de “corporativismo”, es definido como la pertenencia al grupo profesional para perseguir la defensa de sus especificidades e intereses. A este respecto se elaboraran estatutos, reglamentos, documentos que difundían sus intereses particulares, u otros como carnets de afiliación, boletines de inscripción, etc.

Y es que el primer tercio del siglo en Zaragoza, estuvo marcado por un “fuerte asociacionismo dentro del mundo burgués, como respuesta a los cambios económicos y sociales que afectaban a las actividades profesionales” (Bueno Madurga,

1993: 249), fenómeno que también se dio en el campo con la creación de asociaciones de labradores. Como podemos observar, el tratamiento gráfico que reciben estos documentos no contiene ningún rasgo especial que los diferencie como tipología. En las imágenes podemos apreciar, una evolución estilística que puede caracterizar el desarrollo del gusto en el tratamiento gráfico.

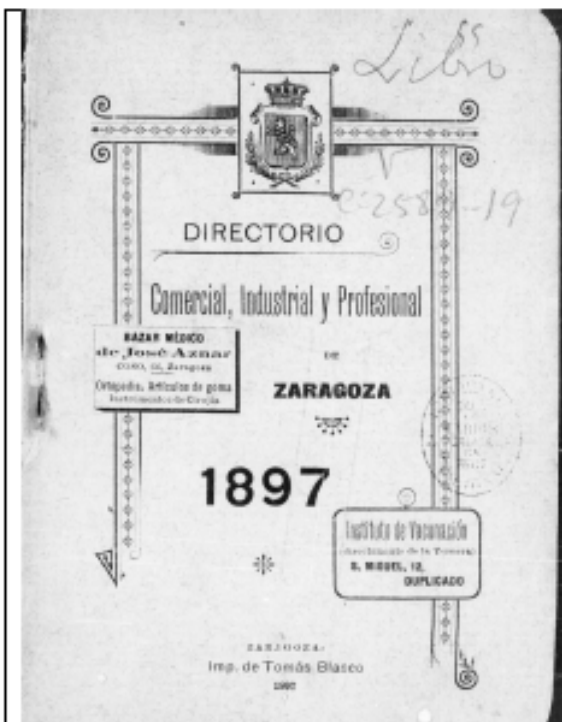


FIG. 17.- Portada del *Directorio Comercial* de Zaragoza. 1897. Imagen propiedad de BNE. VC-2589



FIG. 18.- Portada del Reglamento de la Asociación de Labradores. 1905. BPZ F184/17

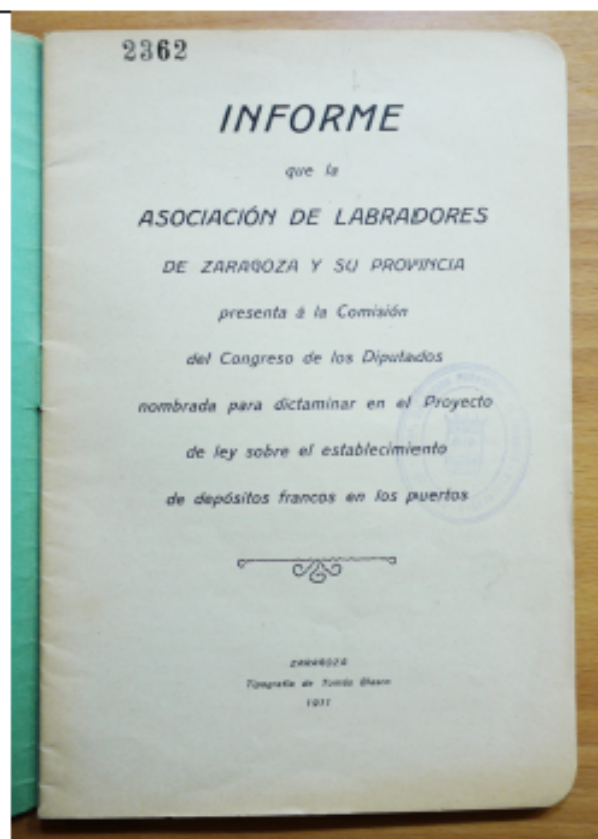


FIG. 19.- Primera página de un *Informe* realizado por la Asociación de Labradores. 1911.BDPZ L.775

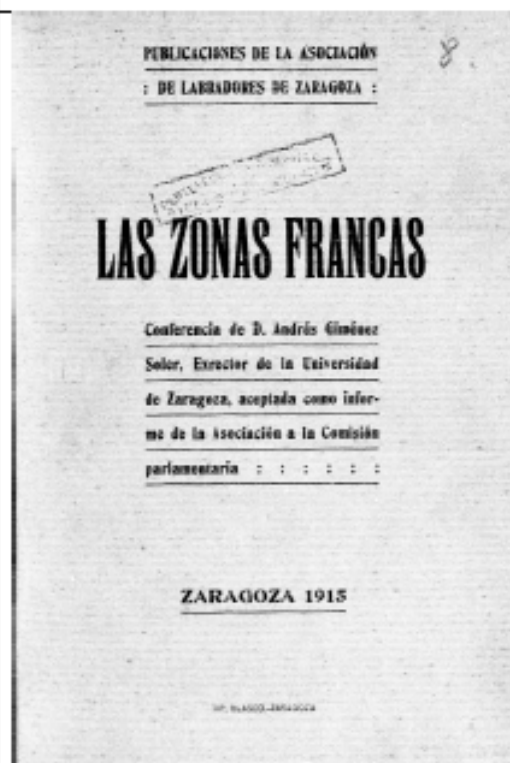


FIG. 20.- Portada de *Las Zonas Francas*. 1915. BPZ A-00545-8

El primer documento (figura 17) todavía está compuesto por una



amalgama de tipografías, costumbre heredada de las últimas décadas del s. XIX. Los elementos decorativos y las tipografías siguen perteneciendo a dicha tradición decimonónica de gusto neoclásico. Como rasgo de modernidad las tipografías comienzan a desplazarse del eje vertical y a formar un conjunto armonioso en cuanto a la distribución de los pesos visuales. El segundo documento (figura 18) incorpora elementos gráficos propios del modernismo como la orla, la fuente tipográfica y los ornamentos. En el tercer documento (figura 19) se incorporan innovaciones en la elección tipográfica, podemos ver de nuevo un ejemplo aplicado de la tipografía grotesca Venus. Finalmente, en el último documento (figura 20) perteneciente a 1915, se rompe con todas las inercias anteriores. Se opta por el uso de tipografías muy modernas, de tipo egipcio, muy rotundas y con mucho peso. Destaca la composición del subtítulo con el texto justificado creando una forma visual como es el cuadrado que atrae la atención por sí mismo.

De este modo podemos comprobar como los productos gráficos y publicitarios van evolucionando de manera muy ligada al nacimiento y devenir de las clases medias. En opinión de Bueno Madurga (1993) en Zaragoza este fenómeno parece producirse después del primer tercio del s. XX. La actividad económica propiciada por estas clases medias se verá bruscamente interrumpida por la guerra civil en nuestro país, de manera que la publicidad surgirá con fuerza cuando el país se vaya recuperando de la intensa destrucción del tejido social y económico que supuso la posguerra.

Entrada la década de los treinta, Imprenta Blasco imprimió para Falange la revista *Revolución* en 1934 y el *Fuero del Trabajo* en 1938. También durante esos años imprime materiales para el bando nacional como cartillas de racionamiento o materiales propagandísticos como una hoja suelta en la que se piden donativos y “cuantas alhajas de metal precioso tengas, por pequeñas que estas sean” para el bando nacional durante

los años de la contienda. La hoja suelta está ilustrada con una imagen de la Virgen del Pilar y una bandera de España, símbolos apropiados por parte del régimen para ilustrar sus intereses y apelar a los sentimientos de los habitantes.

En los archivos de Imprenta Blasco también encontramos cuatro folletos ilustrados con imágenes de Guillermo Pérez Bailo. La publicación era editada por la Junta Recaudatoria del bando nacional, contenía una canción patriótica y servían para recaudar dinero ya que se vendían a dos pesetas y media. Estaban impresas en Imprenta y Litografía El Molino y creemos que eran guardados como referente de una nueva estética que fue utilizada por la propaganda del bando nacional. El uso de la imagen fue aprovechado eficazmente por el bando franquista durante los años de la guerra y primeros años del nuevo régimen. Para ello se utilizaron folletos, panfletos, etc, con proclamas sencillas y directas que transmitían un mensaje claro destinadas a las zonas de retaguardia o a los frentes de combate. La imagen en forma de carteles también fue un importante transmisor de ideas relativas a la guerra, al orden, la disciplina... La producción de todo ello dependía del Servicio de Ediciones y Publicaciones perteneciente a la Delegación de Prensa y Propaganda (Pulpillo Leiva, 2014). Estos carteles fueron eficaces medios de difusión gracias a la utilización del color y la composición que junto con las proclamas y textos constituían un mensaje contundente.

La producción realizada por Imprenta Blasco en esta época es en muchas ocasiones de tipo religioso que parece ser la oportunidad de negocio viable que nuestra imprenta eligió para seguir manteniendo el volumen de trabajo. Imprenta Blasco había adquirido en 1928 la patente para la realización de unos calendarios de la Virgen Milagrosa. La marca fue registrada como "Virgen del Pilar" y consistía "en la cubierta de un taco para almanaque de pared cuyo frente ostenta la imagen de la Virgen del Pilar y los lados contienen las inscripciones "Almanaque de la Virgen del Pilar" y en la parte superior la

cifra "1928". Estos calendarios serían comercializados con diferentes formatos y en cantidades variables. Así mismo se realizaba una intensa campaña publicitaria de los almanaques religiosos publicando anuncios en prensa y editando hojas sueltas que difundían los formatos de venta y las tarifas (figura 22).



FIG. 21.- Calendario patentado "Nuestra Señora del Pilar".

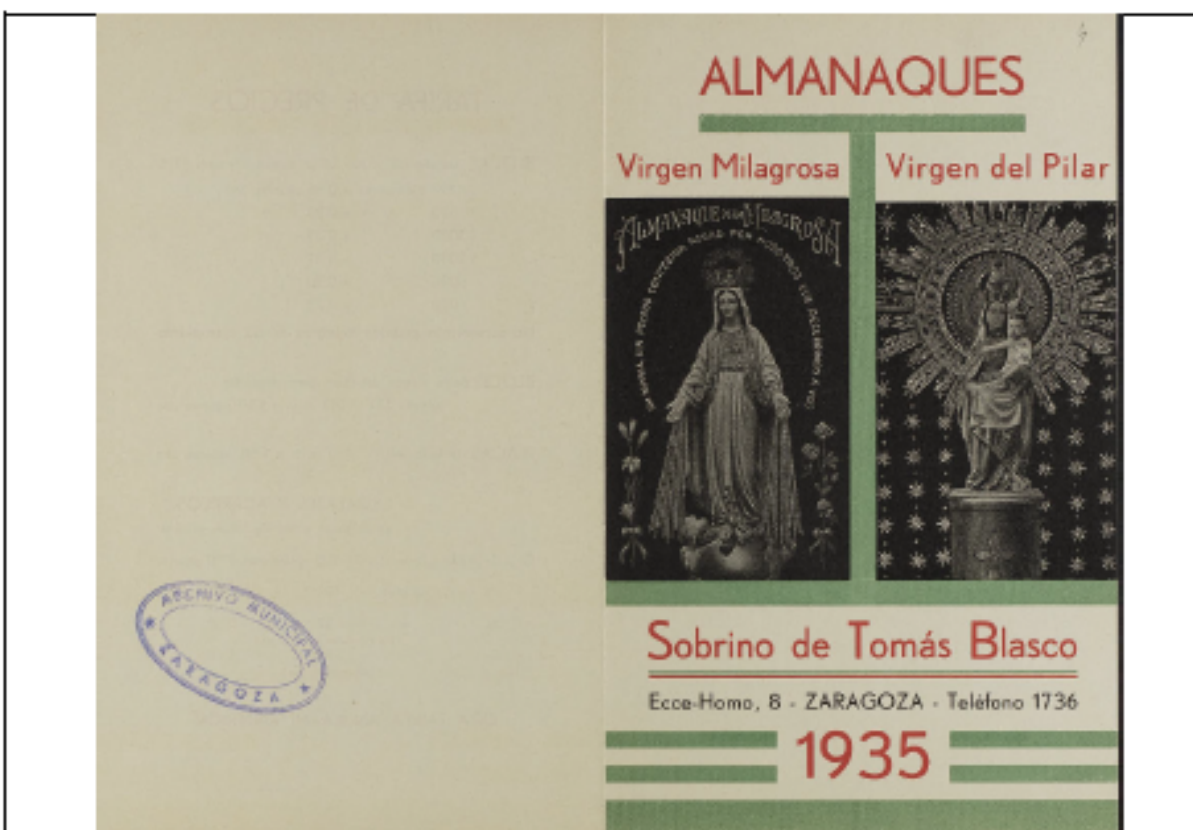


FIG. 22.- Hoja suelta que promociona la Imprenta Blasco y los calendarios religiosos de 1935.

La década de los cuarenta estuvo marcada como por una situación compleja en la que todo aquello que se imprimía era

sometido a una fuerte censura además de prevalecer una situación de gran escasez de materiales. A mediados de esa década, cuando el tejido industrial español comienza a recomponerse, Imprenta Blasco comienza a realizar más trabajos de publicidad. En estos trabajos se publicitan empresas pequeñas o medianas o grupos empresariales como Helios, etc. El volumen de trabajo de tipo publicitario seguirá creciendo en las décadas posteriores.

En la documentación consultada en AMZ, este tipo de trabajos comienza a ser archivado y guardado de manera sistemática. Se conserva una muestra del trabajo realizado junto con apuntes sobre las características técnicas de la impresión, número de ejemplares, presupuesto y, en algunas ocasiones, apuntes personales que arrojan opiniones espontáneas de los trabajadores. La publicidad es entonces un vehículo fundamental para generar actividad económica y los productos publicitarios se adaptan a todo tipo de negocios, desde los más especializados (figura 23) a aquellos más humildes (figura 24).



FIG. 23.- Anverso de publicidad para empresa Saima en un evento celebrado en la Feria de Muestras del año 1944. La apelación a lo "Nacional" era común en los documentos que circulaban entre la población. AMZ. 3-8-30281.



FIG. 24.- Mucha de la publicidad realizada es muy modesta, en formato octavo e impresa en papeles de mala calidad y diferentes colores. AMZ. 3-8-30281.

Otros trabajos publicitarios son muy complejos, como el que se muestra en las figuras 25 y 26, realizado para la marca Norcani en 1969, es un catálogo de faros para tractores en

formato de folleto desplegable. Está impreso en offset por las dos caras, la dificultad radica en que las divisiones que realiza el plegado en el papel deben coincidir en la cara anterior y posterior. La complejidad que supuso la realización de este trabajo se refleja en las notas personales escritas en las notas del impresor.





FIG. 25.-Anverso de publicidad para faros Norcani, folleto desplegable de gran complejidad técnica. AMZ. 3-8-30280.

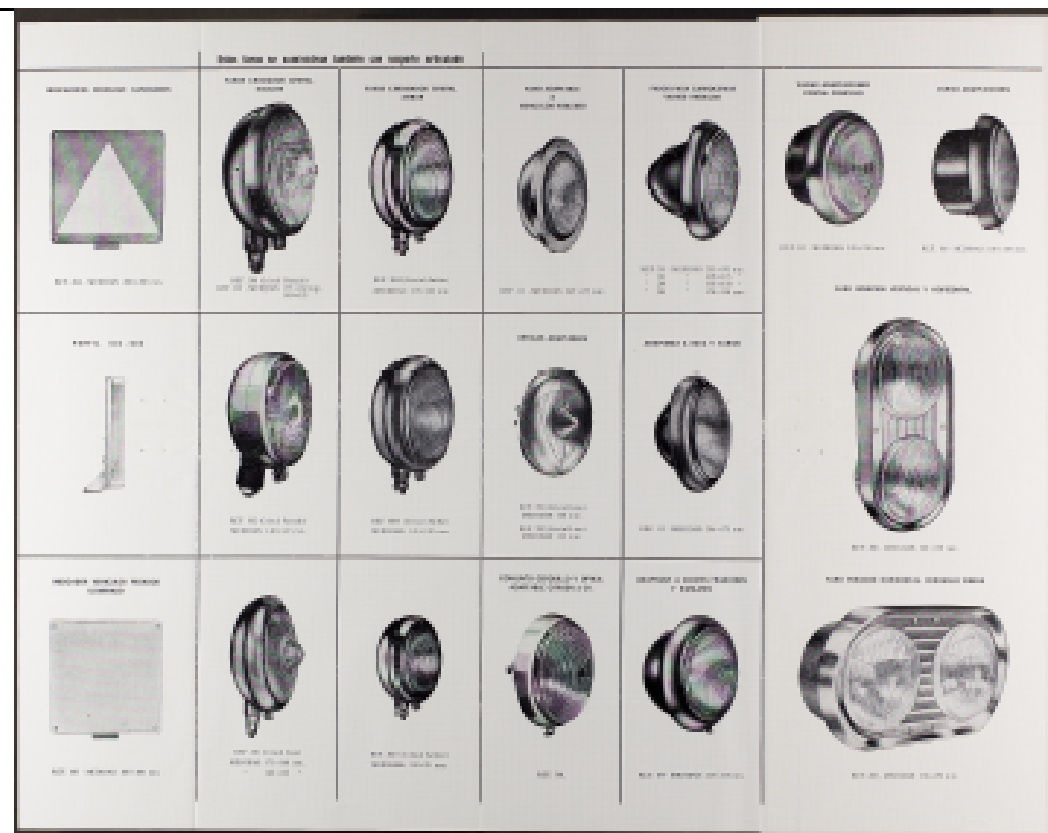


FIG. 26.- Reverso de publicidad para Norcani realizado en cartulina y papel. AMZ. 3-8-30280.



El offset irrumpirá con fuerza en los métodos impresores. Una de los primeros ejemplos que encontramos en los que se utiliza esta técnica es la publicidad de Bloques Minerales, de la que se realizó una tirada de 2000 ejemplares y tamaño en cuarto. En la confección de esta octavilla, el procedimiento offset que se lleva a cabo denota que la técnica no había alcanzado las cotas de perfección que alcanzaría posteriormente. Los textos se componían según los medios tradicionales que luego se imprimían sobre papel celofán. A continuación los textos y las imágenes se componían sobre el *astralón*, que era una plancha de material plástico muy estable, para posteriormente realizar la impresión en la plancha de metal mediante complejos procedimientos fotoquímicos derivados del fotograbado. La sencilla composición de la imagen y el texto entre las que no se produce ninguna interacción y el gran tamaño del punto que forma la imagen caracterizan los estadios iniciales del nuevo método. En otro documento, que pertenece a 1977, vemos como la imagen ya no ocupa la totalidad de soporte, sino que la figura principal está silueteada para eliminar el fondo fotográfico original. Gracias a la documentación guardada, podemos observar los tres estadios necesarios en la preparación de la imagen. En primer lugar tenemos la fotografía original con el silueteado realizado mediante pintura blanca que era el método necesario para extraer la imagen sin el fondo. A continuación se realiza el cliché fotográfico en el que la imagen ya aparece tramada y desprovista del fondo. Finalmente se realiza la composición y compaginación con los textos.

El diseño de identidad corporativa estaba entonces todavía en mantillas: conceptos como el respeto por las imágenes, tipografías y colores que forman una marca fueron aplicándose poco a poco en los documentos de la época con mayor o menor acierto. Buena prueba es la propia imagen de marca de Imprenta Blasco, a través de la cual podemos observar como esta cuestión comenzaba a ser tomada en cuenta, aunque nunca llegó a desarrollarse de manera completa. En las imágenes inferiores

vemos portadas de libros de cuentas correspondientes a las décadas de los cuarenta, sesenta y ochenta en los que las tipografías e imágenes que acompañan y representan a la marca van variando. En ejemplos de los años sesenta (figuras 28 y 29) vemos como la imagen de marca se representa mediante la tipografía Gótico Cervantes del catálogo de Richard Gans y que se repite en diferentes documentos. A pesar de que su aplicación en cuanto a pesos, tamaños y colores no fuese rigurosa, podría considerarse una imagen de marca primitiva. En la década de los ochenta (figuras 30 y 31) perteneciente a la década de los ochenta, vemos el primer logotipo que identifica a la empresa que está formado por las iniciales colocadas sobre una semicircunferencia y enmarcado en un cuadrado. El logotipo va acompañado de un grabado que representa un taller impresor antiguo. La tarjeta de visita de la imprenta utiliza este mismo grabado y la misma tipografía de palo seco.

	
<p>FIG. 28.- Etiqueta de Imprenta Blasco en los años 60. La imagen de marca se define mediante el uso de una tipografía y el color rojo en las iniciales. AMZ. 3-8-30365.</p>	<p>FIG. 29.- Factura emitida en los años 60 que Colección Privada</p>
	
<p>FIG. 30.- Imagen perteneciente años ochenta en los que vemos el primer logotipo que identifica a Imprenta Blasco. AMZ. 3-8-30365.</p>	<p>FIG. 31.- Tarjeta de visita en la que se utiliza la misma imagen y la misma tipografía creando imagen de marca.</p>

La realización de papelería corporativa que incorpora elementos de marcas primitivas, como la repetición de tipografías o de otros elementos, es un claro ejemplo de que el concepto de marca comenzaba a ser valorado como estrategia de comunicación e imagen por las empresas y negocios. Encontramos varios ejemplos de ello en la producción de Imprenta Blasco aunque desconocemos los autores de estas marcas y su proceso de elaboración.

Algunas marcas como Tuga recurrían a la labor de un dibujante para ilustrar su marca, otros prescindían del dibujo, como el logotipo de Laboratorios Quimicamp, y realizan su logotipo exclusivamente mediante elementos tipográficos. La imagen de

marca de camisería Reblet (figura 33) utiliza como imagen principal un dibujo realista de gran calidad inspirado en las imágenes de cartelera cinematográfica tradicional. El nombre de la marca utiliza una tipografía caligrafiada. Desconocemos el autor de la ilustración, sin embargo podemos adivinar su gran calidad y profesionalidad. La factura impresa reúne los elementos principales de la marca y los reproduce de manera sencilla y elegante.



FIG. 32.- Factura para camiserías Reblet. Impreso a dos tintas. AMZ. 3-8-30281.



FIG. 33.- "Visitando Moda XX ZGZ en sus últimos días!", 26/10/2016, <http://www.pilarbear.com/2016/10/visitando-moda-xx-zgz-en-sus-ultimos-dias/> [Última consulta, 04/09/2017]

Otro tipo de impreso característico de la época fue la impresión de pésames, recordatorios o celebraciones religiosas. Algunos de ellos eran impresos utilizando materiales de alta calidad así como en las técnicas impresoras como gofrados, cartulinas impresas mediante timbrados, tintas doradas, plegados y hendidos, etc. Uno de los más ricamente elaborados es un documento plegable preparado para ser remitido por correo impreso en una cartulina de alto gramaje y decorada con relieves.

Imprenta Blasco realizó trabajos de cartelería durante gran parte de su trayectoria. Para ello había adquirido una máquina específica de la marca "Delance e hijos" de finales del s. XIX. Conocemos acerca de los carteles que se imprimieron por las anotaciones en los libros de pedidos, ya que lamentablemente muy pocos se han conservado hasta la actualidad. Esto puede estar motivado por la dificultad para su almacenamiento debido a su tamaño o por la escasa importancia que recibían este tipo de documentos en la época. Algunos de estos primeros apuntes que se remontan a 1900, nos indican que Imprenta Blasco realizaba carteles para el café Ambos Mundos, para la Moda Elegante en tamaño 35 x 62 cm o para Confecciones Casa Polo en tamaño 50 x 70, el cual era un tamaño bastante grande para las prensas de la época. La impresión de carteles fue constante durante toda la larga trayectoria de la imprenta. En la década de los cuarenta se realizaban carteles relacionados con el mundo del espectáculo, como carteles taurinos, espectáculos humorísticos, etc. Ninguno de ellos se ha conservado hasta la actualidad.

Desde el punto de vista técnico, a finales del s. XIX, la impresión de carteles más sencilla era la tipográfica, los tipos podían ser metálicos o de madera. Algunos fabricantes de tipos fabricaban hasta un cuerpo de 60 puntos. Para la reproducción de imágenes se podía utilizar los sistemas de litografía o cromolitografía y también el huecograbado. Posteriormente a partir de los años sesenta el método más utilizado fue el offset, medio empleado en los carteles que hemos podido consultar. Los carteles realizados por Imprenta Blasco fueron compuestos siempre únicamente con tipografía. Eran carteles muy sencillos en los que solo se utilizaba una tipografía y una tinta. Otros tenían un trabajo un poco más elaborado en cuanto a la composición tipográfica, pero raramente contenían grabados o ilustraciones. Los carteles que hemos podido consultar pertenecen precisamente a los años setenta, son siete ejemplares que se encuentran almacenados en BNE en su sede de Alcalá de Henares y alrededor de veinte de

la misma época que se conservan el IBA.

El sector del ocio y los espectáculos ha sido un gran demandante de productos gráficos desde mediados del s. XIX de manera que su estudio nos proporciona una trayectoria acertada sobre la evolución de las técnicas de reproducción. Ejemplo de ello son los carteles de festejos taurinos, los carteles, programas y anuncios de teatro, invitaciones a exposiciones, el cartel de cine, los festejos de ferias populares, los menús y cartas de restaurantes, etc. Imprenta Blasco realizó gran cantidad de estos impresos, como muestra podemos ver la entrada para circo reproducida mediante cuatricomía (figura 34).



La producción de Imprenta Blasco a lo largo de su extensa trayectoria está estrechamente ligada a la impresión de materiales menores, tradicionalmente considerados de escasa importancia. Su estudio nos aporta un relato vinculado al pulso cotidiano de la ciudad y a su historia más genuina. Esperamos con este estudio contribuir a su difusión y puesta en valor como parte fundamental del patrimonio industrial y artístico.



---

# Vídeovigilancia vulnerable: la obra de Nye Thompson

La videovigilancia en ciudades como Londres, se ha visto incrementada en estos últimos años, donde han aumentado ampliamente sus sistemas de control social, durante la última década la ciudad de Londres ha sido testigo del enorme aumento de cámaras de circuito cerrado de televisión, tan solo en la ciudad de Londres hay instaladas en sus calles alrededor de unas cien mil cámaras de videovigilancia funcionando en el espacio público (Lobohem, 2010: 119). Si bien es cierto, hoy en día no hay registros del gobierno que nos permitan establecer el número exacto de cámaras de videovigilancia en el Reino Unido, sí hay cifras sobre la financiación del gobierno central destinado a la instalación de circuitos cerrados de televisión para la vigilancia del espacio público, datos que nos dan una idea de las medidas que está tomando el gobierno y de cómo la vigilancia se está volviendo omnipresente en los espacios públicos de las ciudades anglosajonas. Si observamos los datos sobre esta financiación, entre el año 1994 y 1999, se recaudaron 85 £ millones para la instalación de 580 proyectos de CCTV, 31 £ millones de la financiación del Ministerio del Interior y 54 £ millones de las Asociaciones. Bajo la iniciativa del Programa de Reducción de Delitos con la instalación de circuitos cerrados de televisión, 153 £ millones de los fondos de capital estaban a disposición para la reducción de la delincuencia y de los trastornos de las asociaciones de Inglaterra y Gales (McCahil y Clive, 2001-2004). Hay estudios que demuestran cómo la vigilancia es hoy en día en Inglaterra uno de los principales temas de debate. En el caso de la videovigilancia en la vía

pública, la ciudad cuenta con un dispositivo de CCTV por cada 14 personas aproximadamente, y esto va en aumento, convirtiendo así la ciudad en un espacio de observación total, ningún rincón queda a la sombra de su visualización, cada paso o movimiento en las calles o vía pública, queda grabado y registrado en las bases de datos de la policía, con el único fin de mantener bajo seguridad a sus ciudadanos y asegurarse un ambiente de máxima seguridad en el país.

Pero el verdadero debate está en la efectividad de estos sistemas de control que se están poniendo en evidencia debido a su poca efectividad en la detención de la mayoría de los actos delictivos que se suceden en las calles del país anglosajón, y a posteriori la situación más grave que se da que es la de la vulnerabilidad a los derechos de intimidad del ser humano. Como ejemplo de la poca efectividad que están teniendo las cámaras de videovigilancia en los últimos años, durante todo el año 2008, tan sólo se detectaron 5 delitos en el espacio público gracias a estos sistemas de videovigilancia (Lobohem, 2010: 119).

Si hacemos un repaso a la historia de la ciudad en el año 1993, tras el ataque terrorista del IRA en el Bishopgate, se introdujo en la ciudad una red de cámaras de videovigilancia para controlar los accesos a la ciudad de Londres, un hecho que fue conocido como el "anillo de acero". Esta red de cámaras de videovigilancia, se han integrado en la ciudad como muchos de los sistemas que hay ya instalados y que operan en los bancos de la ciudad y en las oficinas. Si observamos algunos datos al respecto, el estado parlamentario está monitoreado con una red de 260 cámaras de circuito cerrado de televisión, también el mayor número de comercios de Oxford Street también está cubierto por un circuito de cámaras de seguridad que consta de 35 cámaras que se controlan desde una sala de control centralizado desde la Comisaría de policía de Marylebone. Pero no solo es el centro de Londres el que ha sufrido un incremento del uso de sistemas de circuito cerrado



de televisión, Norris y Armstrong (1999) estimated that in a single day a citizen of London could expect Armstrong (1999) comentan en un relato ficticio de una historia cotidiana de la videovigilancia, que en un solo día un ciudadano en la ciudad de Londres podría estar siendo 'filmed by over three hundred cameras on over thirty separate CCTV systems' (1999:"filmado por más de 300 cámaras en más de treinta sistemas de circuito cerrado de televisión independientes"(McCahil y Clive, 2001-2004).

42).Pero como sucedería con las ciudades de Nueva York y Madrid, este aumento de los sistemas de control y vigilancia de la sociedad inglesa, se hizo aún más evidente tras el atentado terrorista que sacudió a la ciudad de Londres en el 7J, unido al miedo que ya existía con anterioridad a robos, actos delictivos que se estaban sucediendo en los últimos años en este país.

Fue en este momento, cuando el comportamiento en lo referente a la seguridad y vigilancia del Estado, los gobiernos ingleses comenzaron a blindar sus ciudades en busca de la construcción de un nuevo espacio fortificado mediante la instalación por doquier de una multitud de dispositivos de videovigilancia.



En este estado de miedo comenzaron a aparecer nuevos sistemas de videovigilancia, en el caso de Inglaterra, se empezaron a instalar cámaras de videovigilancia en las calles con sistemas más modernos de vigilancia de grabación, clasificación y almacenamiento, entre ellos cabe destacar los sistemas de videovigilancia de reconocimiento facial, capacitados para reconocer de entre la sociedad, ciertos caracteres del individuo que se presenta como sospechoso de haber cometido algún delito o ser miembro de una banda terrorista. Se han estado desarrollando en los últimos años unas cámaras de videovigilancia que utilizan un software mediante el cual analiza el comportamiento de las personas que graba la cámara y posteriormente decide qué personas de las que son analizadas son bastante peligrosas y que seguramente puedan cometer cualquier acto delictivo y las que no lo son (Lobohem, 2010: 119). Como escribe Lobohem, para explicar estos sistemas de seguridad, *“se tratan de cámaras que tratan de predecir acciones delictivas. Es decir, en un autobús por ejemplo, la actividad de las personas de levantarse o sentarse o cualquier otra que ocurra son grabadas y en función del análisis automático de la actividad en base a unos parámetros se envían al centro de control como potencialmente delictivas”* (Lobohem, 2010: 119). El software que utilizan, registra los rasgos faciales y los compara con las fotografías de los sospechosos que están incluidas en sus bases de datos. Pero han ido apareciendo nuevas formas que han ido dando vida a la vigilancia en la sociedad moderna, como menciona Jacob Israel Bañuelos Capistrán, el *“régimen de la vigilancia cobra forma: Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), programas de reconocimiento facial, sensores de proximidad, detectores de movimiento, cámaras infrarrojas, cámaras robots, secuenciadores de video, sensores de humo, contactos magnéticos, cámaras de intemperie con radiofrecuencia, cámaras*

de baja iluminación con cobertura de hasta 120 m. en total oscuridad, de interiores visibles u ocultas, cámaras acuáticas, criptografía, red de inteligencia ECHELON (de Jam Echelon) y ENFOPOL (redes norteamericana y europea respectivamente, dedicadas interceptar y detectar emisiones electrónicas y digitales, conversaciones telefónicas, e-mail y sms, tanto públicas como privadas), espacio Shengen (espacio de vigilancia y seguridad creado para control migratorio e inmigratorio en Europa), CARNIVORE (herramienta de espionaje del FBI) Bañuelos, 2010: 2-3). Ya no sólo pertenecen al ámbito de la ficción todos estos sistemas de seguridad, sino que en la actualidad están funcionando y controlan nuestras acciones diarias, las últimas tendencias serán la instalación de cámaras de videovigilancia que no sólo graven, sino que también emitirán mensajes a los ciudadanos de lo que no deben de hacer (Lobohem, 2010: 119).

En el caso de Londres podríamos estar hablando del ejemplo más parecido a la distopía que George Orwell describió con 1984, ya que si atendemos a las estadísticas, según cuenta el editor de Defense Tech Noah Shachtman, un ciudadano londinense aparece 300 veces al día de media en una cámara de videovigilancia (Periódico El Mundo, 2005: 24) será más evidente esta comparación. Cuando se hace referencia al número de cámaras de videovigilancia que hay instaladas en las ciudades inglesas, según los datos Gran Bretaña cuenta ya casi con cuatro millones y medio de cámaras de videovigilancia instaladas, concretamente 4,2 millones de cámaras de circuito cerrado de televisión, convirtiéndose por tanto en una de las ciudades con mayor despliegue de vigilancia en el espacio público del mundo, y como declaró a la BBC, David Murakami-Wood, *"Gran Bretaña es el país más vigilado del mundo"*. Quizá estemos hablando del país con más vigilancia y control del mundo, porque necesitan sentirse seguros, esta sensación de inseguridad en la que viven la sociedad inglesa se justifica por el miedo a posibles atentados, robos, etc., e intentan remediar el miedo y la sensación de inseguridad con la

vigilancia extrema, están convencidos que la inseguridad viene reñida por la falta de vigilancia y como bien menciona el Doctor Jacob Israel Bañuelos, *“la inseguridad es un problema sistémico e integral más que un problema de falta de vigilancia”*, y continúa, *“-“la inseguridad no es consecuencia de una falta de vigilancia, tal y como el Estado moderno y contemporáneo argumenta. La inseguridad es consecuencia directa de la desigualdad económica, la miseria y la injusticia social, de la falta de igualdad educativa, la marginalidad territorial y racial, la criminalización de la inmigración y un largo etcétera”* (Bañuelos, 2010: 2-3). Los Gobiernos modernos intentan convencer a la población que la sensación de inseguridad viene remediada con la vigilancia y el control en cualquier contexto de vida cotidiana, de este modo nada queda al margen de la vigilancia y del control. El espacio público poco a poco, sufre una militarización en todas sus facetas, asentando nuevas normas y nuevas conductas que influyen en el comportamiento del individuo. El espacio público se convierte en un espacio de observación, vigilancia y control, todo pasa por un registro de vigilancia, asentando un modelo de sociedad que vive por y para la vigilancia de sus individuos. Pero lo que verdaderamente debe importarnos de la cuestión, como se pregunta Jacob Israel Bañuelos, *“¿quién vigila a quién?, ¿quién tiene el poder de vigilar?, ¿quién realiza la vigilancia de la vigilancia?”* (Bañuelos, 2010: 2-3), ya que en una sociedad en la que la vigilancia ocupa todas sus las facetas hay que prestar especial atención a estas cuestiones con el único fin de evitar la conversión de una sociedad insegura por la falta de seguridad ciudadana por una sociedad vulnerable a cualquier medida de control y vigilancia que pueda atentar contra las libertades y derechos fundamentales del ser humano como el derecho a la propia imagen, al honor y la intimidad y los recogidos en la Declaración de los Derechos Humanos.

En la actualidad persiste un gran interés por saberlo todo de todos, por supervisar y controlar cada paso y cada dato que

genera el individuo, es por tanto que se crean diferentes herramientas tecnológicas, mecanismos y diseños que posibilitan una relación de control más austero de los poderes y las instituciones con el individuo. Como dice Fernando Castro, *“un panoptismo electrónico que intenta frenar cualquier posibilidad de rebeldía, romper las trincheras o las barricadas de la resistencia”* (Castro, 2009: 62). En esta búsqueda por encontrar una arquitectura habilitada para el control y la observación del individuo unido a la ampliación que ha generado las nuevas tecnologías, hoy en día no encontramos nada más transparente que la red de internet, como comenta Víctor Meliá de Alba en *“tú vigilas”* Proyecto para una web de vigilancia, *“El control del espacio-tiempo que buscan y proyectan los cuerpos de cemento, cristal y acero se disuelven en la red, dando lugar a nuevos sistemas panópticos que también encuentran su propia extensión en la virtualidad real. Internet es la estructura perfecta para el poder incorpóreo, ya que puede habitar en cualquiera de los rincones de una red aún desconocida, cuyo alcance sobre nuestras propias vidas está por determinar”* (Meliá, 2010: 4). Internet ha generado en la sociedad un estado de absoluta transparencia, donde cualquier internauta puede indagar en una multitud de espacios webs que guardan gran cantidad de informaciones o penetrar en espacios que a primera vista se presentan como restringidos y que permiten generar un control más constante y continuado que en cualquier otro sistema electrónico, pero esta investigación la abordaremos con más profundidad y relevancia en el capítulo siguiente, que hace referencia a los sistemas de control social que existen en la actualidad. Internet según José Francisco Mendi y según la opinión de la gran mayoría, nace de este modo: *“A finales de los años 50 el departamento de defensa de los EEUU crea una sección especializada en guerra electrónica y comunicaciones denominada “ARPA”, Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada, cuya misión consistía en realizar sesudos estudios sobre cómo mantener la supervivencia de los sistemas de comunicaciones frente a un ataque nuclear. La guerra fría comenzaba a calentarse y el temor a un*

*enfrentamiento global provocaba que los presupuestos para estas partidas fueran limitados y por supuesto ultrasecretos. Durante los años 60, ARPA sigue creciendo y se conectan todos sus ordenadores para crear "Arpanet", es decir, una red de servidores deslocalizados que aprovechan el recién creado protocolo TCP/IP para permanecer en contacto sin interrupción aunque alguno sea destruido por el enemigo. El sistema fue evolucionando y gracias al apoyo y participación de numerosas universidades, centros de investigación y empresas privadas se fue convirtiendo en lo que ahora llamamos Internet. Este origen militar nos da pista de cómo está cimentada la Red universal y de quien la controla realmente" (Mendi, 2010: 69).*

Cuando hablamos de la red de internet como espacio de total transparencia de las intimidades sociales, como ejemplo podemos mencionar a *EarthCam*, (en su traducción cámara de la Tierra) pero su mejor traducción sería "*los ojos del mundo*", significado generado por su magnitud en la expansión de la visibilidad y control sobre el gran Globo Terráqueo. Nos sorprenderá la similitud que presenta con el panóptico de Bentham o incluso con la novela *1984* de Orwell, con la figura del *Gran Hermano*. Earthcam es un espacio en la red donde cualquier persona puede visualizar más de un millar de cámaras de vigilancia ubicadas en las calles de las grandes ciudades del mundo, libremente, todo espacio se presenta como transparente. Se convierte en un reality a gran escala. Este espacio se presenta como una nueva red social de webcams de todo el mundo, cualquier espacio es accesible, ya que no quedan rincones ocultos que no puedan ser observados por los ojos del ser humano. Todo ello es posible gracias a la gran cantidad de dispositivos de vigilancia y webcams conectados continuamente para acceder a ellas en cualquier momento preciso. A priori esta red social se ofrece como un espacio de búsqueda de lugares para el interés del internauta, donde puede visualizar ciudades famosas por sus edificios o su cultura y observar los lugares más recónditos del mundo. Todo ello como hemos mencionado antes, gracias a la gran cantidad

de dispositivos de videovigilancia que graban las 24 horas del día de manera continuada.



Fig. 2. Portal de *Earthcam* en Internet. Fuente de consulta: <http://earthcam.com>.

Pero si continuamos observando el medio, nos damos cuenta que no sólo es posible visualizar espacios públicos como principal fuente de interés para el usuario, sino que la observación y visualización de estas imágenes en directo llega hasta los ámbitos más privados, como el hogar, el trabajo. Podemos hacer una búsqueda por categorías ya predefinidas, en este caso, se observa por ejemplo, educación, animales, negocios, etc. presentando la posibilidad de acceder a ellas sin prejuicio libremente. Otra de las posibilidades que ofrece el programa



web es la posibilidad de que cualquier internauta pueda participar en el juego de la vigilancia, dando de alta un dispositivo de videovigilancia de uso privado. O también se le facilita la opción de interactuar con las cámaras en base a su activación y movimientos, pues muchas de ellas pueden ser controladas manualmente desde el ordenador en cualquier momento. Puedes rotar, encender, girar, incluso hacer zoom para observar más de cerca cada detalle por imperceptible que parezca. Se puede intimidar, disuadir, e imbricar cada espacio publicado en Earthcam, todo es accesible, verificable y manejable. Del mismo modo encontramos en la red servidores que han sido declarados ilegales por la Ley de protección de Datos en España y que aún sigue funcionando, en ella se pueden visualizar webcams de cualquier país del mundo, estamos hablando de “Opentopía” a través de la web: <http://www.opentopia.com/>, al igual que Earthcam, se podrá visualizar cualquier rincón del mundo gracias a sus múltiples webcams que están registradas en el servidor y que libremente cualquier usuario puede ver desde la red imágenes de un restaurante, del interior de un colegio, garajes privados, un banco y así un largo etcétera, y muchas de ellas no se sabe cómo han acabado publicadas en Internet, el problema proviene de quien no está custodiando de un modo correcto estas grabaciones de las cámaras de videovigilancia, se ha abierto una investigación para averiguar cómo han sido colgadas estas imágenes a tiempo real en la red. (Belaza, 2007) Con estas manifestaciones se puede deducir que ninguna vigilancia se presenta hoy día tan transparente como la que resulta de internet y más concretamente con estos nuevos espacios sociales como Earthcam, Opentopía o el propio Google Earth con su mapeado en imágenes de alta resolución, capaz de acercarnos a cualquier rincón del mundo por imposible e inaccesible que se presente, en cualquier instante sin estar obligados a estar físicamente en el espacio elegido, desde un solo punto de vista se pueden alcanzar miles de kilómetros de visión, sistemas propios de los servicios de inteligencia militar, su mirada panóptica y su radio de visión es más potente que la

visibilidad de los sistemas de control y vigilancia que se plantearon en las arquitecturas de Bentham o las analizadas por Michel Foucault pero que está más cercano a la distopía de George Orwell por sus posibilidades omnipresentes.

Hemos observado como internet puede generar un estado de control en base a la participación y a la interactuación del internauta que accede a estos espacios webs aportando sus informaciones, a modo de agenda personal creando nuevas redes sociales, como dice José F. Alcántara: *“Entre todos construimos la red: unos construían la infraestructura con el apoyo de los distintos Estados y otros llenábamos la red haciéndola cada vez más interesante y atrayendo cada vez a más personas. De las listas de correo a los chats, la mensajería instantánea y los blogs”* (Alcántara, 2008: 36). Con el nacimiento de estas nuevas redes sociales, o blogs, surge lo que se le denomina web 2.0, que se le atribuye a los mecanismos que facilitan la posibilidad de publicar informaciones en la web y el intercambio más socializable de estas entre los usuarios que habitan estos espacios sociales. La aparición de estas redes sociales va en aumento, y son los usuarios los cuales, través de su voluntaria aportación de datos están asistiendo como protagonistas a la construcción de estos nuevos espacios en la red, ellos sirven de punto de mira para aquellas personas, empresas, etc., que deseen conocer cualquier intimidad que afecte al usuario. Como escribe David Lyon, *“La denominada <<ciudad conectada>> a redes informáticas hace a los consumidores visibles para observadores inidentificables por medio de sus compras, preferencias y evaluaciones de crédito. Es como si las actividades privadas, aisladas, descentralizadas, las rutinas nimias de la vida cotidiana, se exponen a la vista, de forma continuada y automática”* (Lyon, 1995: 105). Es posible conocer cualquier información personal gracias a estas redes sociales que ya mencionamos en alguna ocasión en la investigación como facebook, Tuenti, etc., también hemos observado como Earthcam con su mirada panóptica al igual que Google Earth, se

constituyen también como nuevas vías de redes sociales que llegan a lo más hondo de la cuestión, a través de imágenes a tiempo real, como ocurre en Earthcam, se puede conocer los espacios más íntimos del ser humano, su hábitat privado donde la mirada física del hombre hasta la actualidad no podía llegar, hoy día vemos que es posible. Como escribe José Miguel G. Cortés: *“Gracias a la eclosión del ciberespacio, la posibilidad de conocer y transmitir información a través de las múltiples redes de comunicación instaladas ha supuesto un vuelco fundamental en la fluidez de la información, pues supone que podamos saber (en tiempo real) lo que sucede en cualquier esquina del planeta, estar informados de comportamientos ajenos o participar en cualquier iniciativa, por peregrina que pueda ser, de un vecino próximo”* (Cortés, 2010: 183) En el caso de Google Earth, convierte al usuario en un gran vigilante de seguridad gracias a la multitud de webcams que hay instaladas en todo el mundo y por el cual a través de internet puede ejercer libremente un poder visual sobre la Tierra. Como dice Nuevamente José Miguel G. Cortés: *“Las webcams nos permiten viajar sin movernos de nuestras pantallas, teletransportarnos en todas direcciones, diluir los límites de la privacidad y mirar sin miedo a ser descubiertos”* (Cortés, 2010: 183).

En definitiva, con estos nuevos espacios sociales en red se puede conocer nuestros gustos, que webs visitamos, quien son nuestros amigos, que opinamos al respecto en foros de opiniones, convirtiéndose en un verdaderos espacios de control panóptico que tanto preocuparon a Jeremy Bentham o al propio Michel Foucault, entre otros.

Al igual que en EEUU, y España, en Inglaterra, hay artistas que están preocupados por esta situación de control y vigilancia a la que la sociedad está siendo sometida y por consiguiente este aumento incontrolado de sistemas de control y vigilancia que están apareciendo en la sociedad inglesa, en muchos de los casos, estos artistas hacen una crítica al

sometimiento de la población inglesa a las tecnologías de la vigilancia que hoy día conviven y forman parte de las relaciones de poder entre la sociedad. Estos artistas están haciendo uso de los actuales sistemas de control social que están apareciendo hoy en día en las ciudades y que ejercen un control más profundo sobre el ser humano. Hay artistas que están utilizando las mismas herramientas de vigilancia y control que emplean los Gobiernos modernos como sistema de seguridad en los espacios públicos de sus ciudades.

Por lo tanto, encontramos una serie de artistas que están trabajando con dispositivos de videovigilancia como las cámaras de videovigilancia, sistemas de vigilancia de reconocimiento facial, cámaras de infrarrojos y así un largo etcétera.

A continuación vamos destacar el proyecto de uno de los artistas que más ha reflexionado sobre los nuevos sistemas de control y vigilancia de la sociedad contemporánea, haciendo una crítica a la abundancia en la actualidad de estas herramientas empleadas por los Gobiernos, el Estado, y en definitiva por la sociedad como sistemas de seguridad, utilizando estas mismas herramientas de control y vigilancia para llevar a cabo su propuesta artística.

Un claro ejemplo de ello lo podemos observar en la obra de la artista londinense Nye Thompson, que tiene por título "*BACKDOORED*" en la exposición que realiza en una galería de la Universidad Metropolitana de Londres. La palabra *backdoored*, es una expresión que emplean los piratas informáticos cuando consiguen acceder a entornos muy seguros en la red. El proyecto "*BACKDOORED*" comenzó en abril del año 2016, en él, la artista expone imágenes de casas y establecimientos de Hong Kong y otros lugares del mundo, como Rusia o Estados Unidos, gracias a fallos de seguridad que permitieron el acceso de hackers a esa información a través de las cámaras de seguridad o webcams instaladas por los usuarios en espacios tanto públicos como privados. En este trabajo la artista demuestra

la vulnerabilidad que presentan estos sistemas de control y cómo en un trabajo de "hackeo" en la red cualquier persona puede acceder a multitud de cámaras de vídeovigilancia instaladas en espacios privados. La artista hace referencia a la vulnerabilidad de estos sistemas de vídeovigilancia que están repartidos por todo el mundo y que existen una serie de páginas web donde se puede acceder a miles de cámaras de cualquier lugar del mundo. En estas imágenes, por ejemplo en Hong Kong, la gente es espiada desde sus propias webcams de los ordenadores privados en sus casas sin que estas personas se percataran de ello. Este proyecto ha generado cierta polémica y se pide que se retiren estas imágenes de la exposición y que se intervengan estas páginas webs donde publican estas imágenes privadas. Observando estas imágenes, en una de ellas podemos observar a una mujer hongkonesa durmiendo en el sofá de su domicilio mientras su familia a un lado de la sala de estar se encuentra cenando, ambos sin ser conscientes de que están siendo observados a través de este dispositivo de control vulnerable. La televisión hongkonesa pronto se ha hecho eco de esta situación y se le exige a la artista Nye Thompson que retire rápidamente estas imágenes de la galería, en palabras del propio Stephen Wong miembro del comisionado para la privacidad de datos personales para la televisión hongkonesa Channel 4, *"Queremos que **las imágenes sean retiradas de la galería**" y que "la artista borre o destruya todas las imágenes con gente identificable que almacene"* (ABC Cultura, 2016)

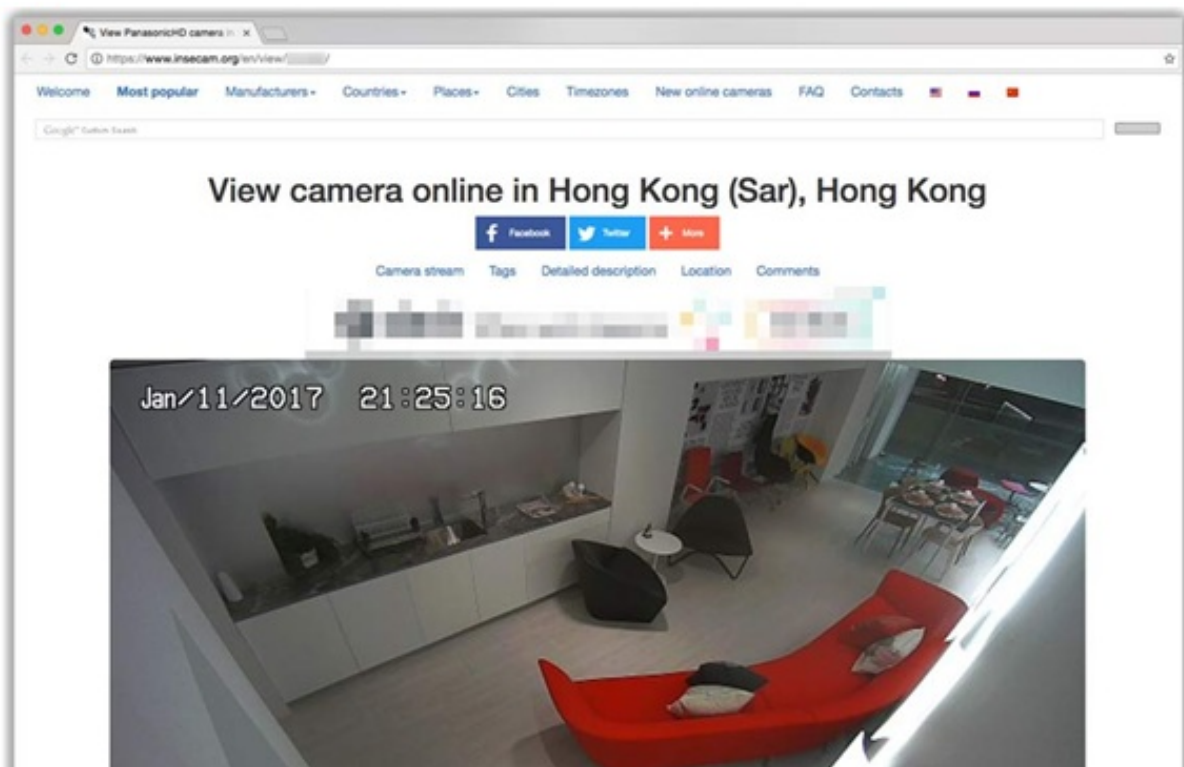


Fig. 3. Imagen de la obra “BACKDOORED”. Nye Thompson.  
Fuente de consulta: [www.backdoored.io](http://www.backdoored.io).

Otra de las críticas que recibió la artista por su propuesta “BACKDOORED”, fue del abogado Craig Choy que fueron publicadas en el diario local South Mornig post, (South Mornig post, 2016) *“Es difícil probar que esas imágenes, que pueden considerarse datos personales de un individuo, hayan sido obtenidas de forma legítima”*, afirmación contraria si dedicamos un momento a acceder a la red de internet a páginas como Earthcam, Opentopía, o Insecam, donde observamos miles de cámaras de videovigilancia repartidas por todo el mundo que han sido hackeadas y publicadas en estas webs, esta última (Insecam) es de destacar porque es desde aquí donde fueron extraídas la mayoría de las imágenes de cámaras de videovigilancia y webcams que la artista Nye Thompson presenta en el proyecto “BACKDOORED”, y actualmente la web continúa activa.

En la web donde la artista publica el proyecto “BACKD00RED”, [www.backdoored.io](http://www.backdoored.io), hace hincapié que su propuesta es una crítica directa a la vulnerabilidad de estos dispositivos de control y de seguridad, al mismo tiempo que demuestra y deja en evidencia que cualquier persona puede ser y sentirse observada en su propio entorno privado, por tanto, deja claro con esta propuesta que no existe ningún espacio de intimidad absoluta, ella quiere demostrar, en palabras de la propia artista, *“cuán frágil es nuestra privacidad en esta nueva y descarada era de ubicua conectividad”* y es que ante esta nueva tecnología de control cualquier persona es y puede sentirse observada por que no existen otros mecanismos de control que controlen el hackeo a estos medios.



El proyecto ha sido apoyado por numerosas instituciones como por ejemplo la Universidad de Londres, quienes portavoces de la propia universidad que acogen la exposición declaran a la prensa de Hong Kong que la propuesta cumple las leyes británicas de privacidad y que el proyecto por tanto, es un ejercicio de libertad de expresión artística, y habría que añadir, que este trabajo es un claro ejemplo de reivindicación a la situación de control y vigilancia que sufrimos en los últimos años con el aumento imparable de las nuevas tecnologías de control para la vídeovigilancia además de que demuestra por tanto la vulnerabilidad de estos sistemas de control, los cuales cualquier persona puede acceder a ellos libremente con tan solo hacer una búsqueda en internet.

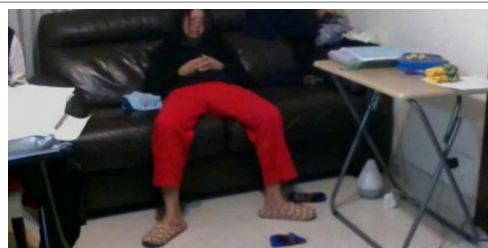


Fig. 4. Imagen publicada en Insecam. Fuente de consulta:  
<https://www.av-test.org/es/noticias/news-single-view/seguridad-de-cameras-ip-ver-y-ser-visto/>



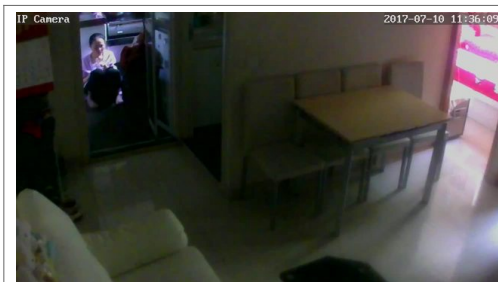


Fig. 5. Imagen de la obra "BACKDOORED". Nye Thompson. Fuente de consulta: [www.backdoored.io](http://www.backdoored.io).

## Asalto 2017

Merece la pena continuar la experiencia del Festival Asalto a través de un breve recorrido por el legado de esta su duodécima edición. Es también un modo de conocer el entramado urbano y su historia, mientras nos acercamos a tendencias e influencias que marcan la actualidad del arte urbano. Doce ediciones de festival internacional que lo convierten en referencia europea y en una de las señas de la identidad artística y cultural de la ciudad de Zaragoza

Asalto 2017 parte de los patios y muros del antiguo reformatorio El Buen Pastor, en el barrio de Valdefierro, imponente muestra de la arquitectura aragonesa de los años sesenta y de su artífice, Regino Borobio junto a su hermano José, pero edificio sometido a un evidente deterioro. Desde los inicios del festival, en 2005, se pretende recuperar mediante el arte urbano espacios sacrificados por la ciudad. El cierre del centro pareció una oportunidad para asociaciones vecinales de conquistar un espacio para el encuentro. Celebrar en sus patios muchas de las actividades paralelas del festival es al mismo tiempo una muestra de su potencial.

Abandono, reivindicación ciudadana y posibilidad creativa lo convierten en perfecto epicentro donde desarrollar el programa más participativo. El festival no se centra únicamente en lo evidente, en lo más sugestivo, y en lo que más huella deja en los seguidores del Asalto, muros y medianeras: obras de gran

formato. Durante diez días (del 8 al 17 de septiembre) han sido muchas las actividades que han implicado a vecinos del barrio, resto de la ciudad, visitantes y fieles del festival, con artistas y profesionales de la cultura urbana: charlas, debates, talleres, actuaciones en directo, feria de arte y visitas guiadas para conocer lo que se está convirtiendo, pese la aspirada condición efímera del arte urbano, en nuevo patrimonio artístico.

El muro posterior del reformatorio, de cara al barrio, nos recibía implacable hasta la intervención de Antonio Marest, artista de anhelo mediterráneo. Influido por la arquitectura, una de sus grandes pasiones y consagrado a la geometría, las líneas, los patrones y al trabajo metódico. Ha creado un extenso mural inspirado en el Art Deco y en colectivos más recientes como el Memphis Group americano o los bolidistas italianos, todos devotos del arte decorativo más sugerente. El paso del huracán Andrew por Miami hace 25 años se llevó de sus playas una de sus imágenes icónicas, las torres salvavidas. Como símbolo de recuperación se proyectaron unas nuevas, que más allá de su función se han convertido en emblemas del litoral asumiendo la identidad y cultura de la zona: colores, formas, optimismo futurista del Art Deco y fauna característica del sur de Florida. Todo esto combinado en la mente de Antonio Marest y trasladado a quinientos metros cuadrados de color para que el muro hoy invite a acercarse. Durante una semana y no sin ayuda ha esbozado y desarrollado una atractivo collage de colores planos y figuras geométricas combinadas con dos elegantes flamencos que presiden/vigilan la puerta. Para él, el flamenco es un animal que está siempre alerta, no en vano duerme de pie sobre una pata. Ese estado despierto se identifica perfectamente con el arte urbano actual, siempre dispuesto a absorber tendencias.

A partir de ahí, las intervenciones nos incitan a recorrer el barrio y conocer mejor su historia y su gente, presente en la mayoría de las intervenciones. Nos encontraremos durante el

recorrido con Cere, que desde el graffiti, el diseño gráfico y la publicidad ha decidido utilizar el espacio urbano para mostrar su personal propuesta. Diseños inspirados en los llamativos letreros publicitarios estadounidenses que combinan la tipografía con la estética de la publicidad de los grandes letreros de neón en fachadas y azoteas. Sus anuncios, breves frases, nos hablan de la actitud de la calle y de cómo el arte urbano comenzó como vía de escape a la frustración de quienes no encontraron mejor manera de hacerse ver en un entorno que los devoraba. Actitud real para Cere, hoy es considerado arte, pero durante mucho tiempo era vandalismo. Octavi Serra opta por una propuesta más particular, perfeccionamiento personal de su formación en Bellas Artes. Crea figuras en afligida posición gracias a moldes de sí mismo que nos llevan a reflexionar sobre las condiciones más míseras del ser humano. Crítico activista, obtuvo gran repercusión gracias a una serie de manos amenazantes, pesimistas, desesperadas... que alertaban a los barceloneses allá por 2012 de los problemas sociales derivados de la crisis. Ahora son figuras completas, descolgado inerte por un balcón, trepando por una columna, sosteniendo la cabeza sobre sí cuerpo o esperando inmóvil con unas flores marchitas a su espalda frente a un muro de hormigón. Su fragilidad y quizá la incompreensión han hecho que sufrieran más que ninguna otra intervención la condición efímera. Pero aún podemos ver dos de ellas en el nuevo jardín de Valdefierro, junto a los muros del Buen Pastor. Octavi forma parte de un colectivo, Cúmul, que a su vez ha participado renovando los muros de hormigón del parque de Valdefierro. Como si de un gran museo al aire libre se tratase, sus enormes y fríos bloques dan una visibilidad que las salas no consiguen y sirven de lienzo para revitalizar el escenario. El cúmulo, la repetición, es parte de su filosofía, pero basada en una contradicción, más es menos. Vacían de contenido un objeto, muchos objetos, para jugar con formas geométricas y diferentes perspectivas que dan libertad interpretativa a quien las observa, y que no han defraudado a nadie por su sencilla y sugerente plasticidad.



Jofre Oliveras



Mantra

Jofre Oliveras también se ha inspirado en los muros del barrio y en los nombres de algunas de sus calles, astronómica revelación de quien dotara de nombre a las calles en sus inicios durante los años sesenta y setenta. Diversas constelaciones, por su importancia o significado han servido de modelo para sus bandadas de palomas, excesivamente realistas para alguno de los vecinos. Encontrarlas por el barrio es también encontrar a su autor pues ha pretendido representar esta especie urbana tan denostada en las constelaciones que mejor puedan captar su esencia: la importancia de determinadas estrellas para la navegación, la orientación, o su significación en la mitología antigua. Los jardines de la Estrella Polar, por cierto la más luminosa de la Osa Menor, una de las calles en las que ha intervenido Jofre, también han servido de galería, de Galería Urbana en concreto. Gracias a este proyecto determinados espacios urbanos se encuentran disponibles para que quien lo desee pueda ver su obra expuesta sobre muro. El procedimiento es sencillo, consiste en inscribirse en su página web y superar ciertos filtros. Para dar más visibilidad al propósito, este año se ha integrado en el festival, y han sido cuatro artistas, en femenino, quienes han plasmado sus inquietudes en estos muros. Lorena Cosba y Susana Blasco, fotógrafas, y Rebeca Zarza y Coco Escribano, ilustradoras. Las primeras han creado particulares composiciones a partir de fotografías de “personalidades” reales del barrio y de imágenes antiguas mostrando un tipo de evolución-conexión entre la gente y su

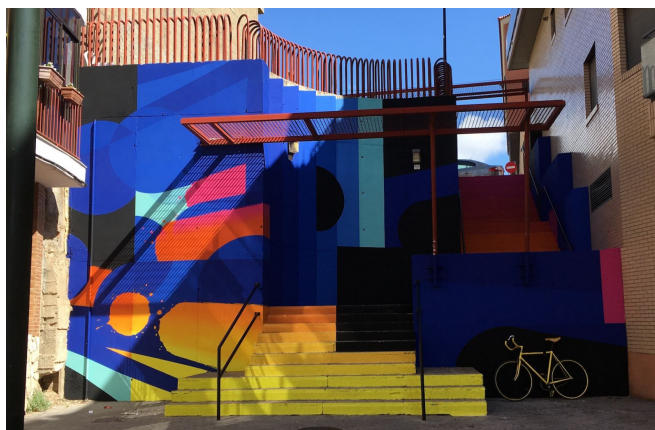
tiempo. Las segundas han reflejado su lenguaje propio de la ilustración con personajes oníricos, dulces, ambiguos... Otra artista que ha participado decorando jardines del barrio ha sido Marta Boza, diseñadora e ilustradora que junto a Acción Contra el Hambre ha participado en un taller fabricando piezas con maderas superpuestas y coloreadas que combinan la forma con el mensaje. Mensajes imaginativos, palabras inventadas que llaman la atención sobre el hambre en el mundo. Volviendo a la fauna urbana en peligro de extinción llegamos a los muros de Mantra, conspicuo artista francés muy vinculado con Latinoamérica. La jungla y su fauna le han servido de inspiración para unas espectaculares mariposas que parecen querer salir de un marco que ya no las retiene. Siempre que vuelve a la ciudad echa en falta lo que le ata a la naturaleza. Son seres, imágenes, que para él representan la belleza, como ha hecho también otras veces representando rostros femeninos. Intenta relacionarse con el entorno, conocer el espacio, no en vano estas mariposas son especies autóctonas zaragozanas y aragonesas, algunas de ellas en peligro de extinción, así que, sirven también de llamada de atención. Su actitud y dedicación al trabajo ha conseguido captar a los vecinos y por eso podemos contemplar su obra por partida doble. En dos fachadas orientadas al este, en la calle Urano con Osa Menor y en la calle Tulipán llegando a la Vía Láctea. Orientación clave, pues la luz solar parece jugar con las sombras dibujadas dando vida a las mariposas. Es una obra que se puede ver por lo tanto a diferentes horas del día.

Sobre fauna y emociones nos habla también Dingoperromudo. Muy ligado al entorno natural en el que vive ha creado un alter ego que representa en sus murales, un dingo. En esta ocasión aparece aplacando nuestra conciencia, representada en un lobo ciego, no ve el motivo pero siente una rabia interior que sólo ese dingo, ese otro "nosotros" puede contener. Es esa conciencia callada que todos guardamos y que por algún motivo no exteriorizamos. El entorno nos contemporiza, nos controla, y hace que nos contengamos. Ha realizado también un taller

sobre diseño de personajes, y la estética de la animación se ve se en su obra, colorida y muy gráfica. Figuras como esta acaban convirtiéndose involuntariamente en referencias para la gente. El solar es visible desde gran parte de la calle Tulipán, y como ha ocurrido en otras ediciones el espacio acaba conociéndose no por el nombre de la calle, la parada del autobús o el bar de la esquina, sino por el lobo.



Octavi Serra



Zest

De otro taller surge el mural colectivo/participativo de Cuco. A lo largo de un papel continuo se fueron añadiendo figuras y formas en varios colores de las que posteriormente el artista extraería un fragmento que plasmar sobre el muro gracias a la colaboración vecinal. La idea sería un perfecto resumen de la evolución del arte, de lo más figurativo, en el que distinguimos perfectamente la figura que se pretende representar, hasta lo más abstracto, cuando la parte elegida es únicamente una forma aleatoria, un color que crea una realidad distinta al natural. Junto a este muro entre las calles Mercurio y Boyero, aprovechó la oportunidad para desarrollar una propuesta más personal, cuya pervivencia dependerá de su aceptación.

Entre la abstracción y el juego se encuentra Ampparito, que ha pretendido rebajar los muros del parque de Valdefierro con azulados tonos que los confundan con el horizonte. Elimina así la distinción entre el fondo y la forma mientras humaniza el



espacio y amplia el paisaje. Pretende no solo confundir y jugar, sino también llama la atención sobre como lo aparentemente más sencillo a menudo pasa desapercibido, como lo puede ser el propio fondo azul de nuestra ciudad.

El concepto de abstracción más reconocible, el que identificó a Mondrian o Kandinski lo refleja fiel y espectacularmente Zest, francés de una ciudad, Montpellier, donde parece renacer la pasión urbana por el arte más abstracto. De nuevo en una calle de inspiración celeste, Proción, una construcción de hormigón salva un desnivel al que nadie prestaba mayor atención que la necesaria para alcanzar la cota deseada. La explosión de color, la potencia de las formas y la sintonía en la composición ahora invitan absolutamente a la admiración. Son muchas las perspectivas y los puntos desde los que disfrutar de su contemplación mientras uno se acerca para, por qué no, introducirse en una obra de arte. Y de paso, subir para encontramos con la obra de Helen Bur, británica pero que ha sabido plasmar perfectamente la esencia del barrio en su trabajo. En una de las medianeras que limitan el barrio hacia el este, pero mirando al sur en la calle Azalea, nos representa la historia del lugar y su preocupación por esos millones de personas que todavía hoy no pueden acceder ni al agua potable. Representa una mujer mayor que sujeta un caldero, esos con los que llevaban el agua a las casas del barrio desde las acequias en esos años en los que muchos inmigrantes de Extremadura y Andalucía llegaron cerca de Zaragoza con la perspectiva de un trabajo. Era una zona limitada por el canal imperial de Aragón, la nacional II y las vías del tren, de difícil orografía y carente de servicios. Construyeron sus casas con prisa para que la legalidad de entonces no las mandara demoler, trabajaban en la siderurgia y poco a poco serían ellos mismos los que dotaran al barrio de infraestructuras, incluida esa agua corriente. Del caldero cuelgan otros brazos, sin más cuerpo, que representan a esos desfavorecidos, de ahí el título del mural, Water/Life. Y junto a él jóvenes de rostro apocado como símbolo de los



trabajadores anónimos. Superposición de imágenes y narrativa social, retratos que nos llevan a la reflexión más allá de la contemplación.

Asalto ha salido del barrio por segundo año consecutivo con un balance más que positivo para todos y esperando continuar con la experiencia.

---

## **Sobrevivir a través del arte a la locura de nuestros tiempos (y los que vendrán)**

En una época tan caótica – “de locos” – como es la que estamos viviendo, el arte se configura cada vez más como un espacio material y simbólico en el cual es posible conocer y experimentar otras miradas sobre la realidad. La labor de muchos artistas actuales, de hecho, propone una visión personal y no convencional del mundo. Una visión que vama más allá de las representaciones oficiales, tratando de desvelar las tensiones que laten en la sociedad. De esta manera – a través de planteamientos teóricos y prácticos que tienden a cruzar las fronteras de las disciplinas artísticas tradicionales y a combinar cada vez más libremente las técnicas y los recursos – muchos artistas del presente proponen al público nuevas formas de ser e interactuar, proyectando hacia lo colectivo sus inquietudes individuales y aportando nuevos estímulos para la reflexión.

Desde esta perspectiva Gema Rupérez (Zaragoza, 1982) presenta *Hegemonía*, un proyecto multidisciplinar que, sin dejar espacio

alguno a la crónica o a la retórica, aborda temas actuales como la guerra, la migración, la acogida de refugiados, el choque cultural, la competitividad exasperada y autodestructiva del mundo occidental; la debilidad manifiesta de algunos mitos postmodernos, como el fin de la historia o la globalización feliz del género humano, el destino incierto del sueño de la integración europea, y más en general de la forma de gobierno democrática, o la lucha por la supremacía entre doctrinas, ideologías y modelos de vida contrapuestos.

A pesar de ser propios de nuestra época, estos temas son, en última instancia, temas recurrentes y atemporales, puesto que suelen repetirse a lo largo de la historia humana, si bien presentándose bajo formas distintas. Como afirma la misma Rupérez: "Hegemonía es un proyecto sobre la vigencia de las luchas y tensiones por el poder y la verdad, más allá del diálogo maniqueo, que pretende retratar la enorme complejidad que caracteriza a nuestro tiempo, construido a partir de realidades poliédricas, zonas de incertidumbre y naturalezas híbridas".

A través de su típica economía de recursos estéticos y la consuetudina elegancia propia de su personal lenguaje creativo, en esta exposición Rupérez nos introduce a un discurso poético de gran intensidad emocional y conceptual. Un discurso socialmente crítico, persuasivo y coherente, que ahonda en el presente desde una postura humanista. A partir de la experiencia subjetiva, *Hegemonía* nos invita a cuestionar axiomas y creencias. En este sentido, a la vez que agitan e inquietan, las obras expuestas generan un sinfín de preguntas abiertas. Por otra parte, alcanzan un punto de equilibrio muy sugerente entre lo íntimo y lo universal (el *pathos* y el *ethos*) evitando en todo momento la descripción didascálica. Compuesto por obras realizadas en 2017, que van de la instalación al video, de la fotografía al dibujo, el proyecto se presenta por primera vez en esta exposición.

En la sección *¿Adónde vamos?*, que acoge al espectador en el

comienzo de la muestra, Rupérez se interroga (y nos interroga) acerca de nuestro futuro. La sección está compuesta por tres obras de formatos diferentes. En primer lugar, encontramos una arquitectura efímera de grandes dimensiones, realizada con cinchas -el mismo material que se utiliza en las mudanzas para sujetarlo todo con fuerza- a lo largo de las cuales aparece un texto escrito en caligrafía árabe. Se trata de la fábula “La Rana y el Escorpión”, transcrita en las cinchas por una refugiada siria (el proyecto ha sido llevado a cabo en colaboración con la Cruz Roja y la identidad de la refugiada queda oculta). La instalación está acompañada por un vídeo (1:45min.), que registra el proceso de escritura y la voz que narra el cuento, y un díptico de fotografías (45 x 80 cm). La pregunta del título tiene un evidente significado simbólico (por así decirlo, filosófico) que evoca la desorientación de una buena parte de la humanidad frente a la incertidumbre del presente. Muchos de nosotros se habrán preguntado alguna vez (al igual que Eco se preguntaba si acaso estamos todos locos hoy en día) algo así como si estamos en proximidad de una catástrofe planetaria o qué va a ser de nosotros... Sin embargo, *¿Adónde vamos?* evoca también otro significado, más pegado a la cruda realidad de los desplazados, los cuales, despojados de todo (excepto su propio cuerpo y las pocas pertenencias que llevan consigo), se preguntan literalmente qué dirección hay que tomar, por qué lado hay que empezar el éxodo que les espera.

En el tríptico *Europa* (piedra, papel, dibujo y placa grabada, 50 x 40 cm c/u) la artista alude a la aleatoriedad del conocido juego de manos “Piedra, papel o tijera” para reflexionar sobre una de las grandes narraciones colectivas que han entrado en crisis en los últimos tiempos: el sueño de Europa como espacio común de libertad, integración y prosperidad para los pueblos que residen en el Viejo Continente. Para el tríptico la artista utiliza una piedra auténtica del Muro de Berlín (que remite al anhelo fundante de romper las fronteras entre las naciones europeas); una

papeleta usada para votar en el referéndum popular del Brexit, que ha consagrado la inesperada salida del Reino Unido de la institución comunitaria, y por último una tijera que sólo aparece dibujada, como si fuera una sombra, o un fantasma en el horizonte, dejando en suspenso el año y el lugar de la posible disolución de la Unión Europea.

En *Democracia* (bolas de acero, imanes y vídeo) Rupérez reflexiona sobre el significado ambiguo y polisémico de la palabra “democracia”, sin duda una de las más abusadas de la historia, junto con otras como “paz”, “amor” o “libertad”. Forma de gobierno históricamente determinada, la democracia es esencialmente una convención humana, inventada para regular de manera racional y pacífica la convivencia entre los miembros de una comunidad. Parece que fue Winston Churchill quien dijo una vez que la democracia es el peor de todos los sistemas políticos, con excepción de todos los sistemas políticos restantes. En este sentido, si bien es cierto que es innegable la bondad de este modelo social respecto a otros, por otro lado queda cada vez más patente que la perfección ideal de esta forma de gobierno es una mera utopía. Su funcionamiento, de hecho, necesita una renegociación constante de los derechos y los márgenes de acción individual y colectiva; no pudiéndose considerar en absoluto como una fórmula mágica o un mecanismo autofuncionante.

El vídeo *Espacio personal* pertenece a la serie *Conversaciones*, que Rupérez empezó en 2015 y que actualmente sigue *in fieri*. En él la artista reflexiona sobre la tensión dialéctica entre los sujetos y la capacidad o incapacidad que tenemos hoy en día para instaurar un diálogo real y proficuo con el otro. En este caso dos globos se disputan el espacio y parecen confrontarse, desplazarse y quitarse recíprocamente el aire hasta que al final ambos acaban sucumbiendo a una absurda e insostenible competición darwiniana por la supremacía y el acaparamiento de los recursos disponibles.

A la misma serie *Conversaciones* pertenece también la

instalación móvil *Lucha de relatos*, en la cual el tema de la relación problemática entre identidad y alteridad se representa a través de una lucha entre las “verdades” contenidas en los libros. Todos somos conscientes de que en la actualidad estamos asistiendo a un intento violento y sin escrúpulos de llevar al centro de los grandes discursos colectivos una supuesta lucha atávica entre libros de contenido religioso. Sin embargo, cabe recordar que la historia humana más reciente ha sido dramáticamente protagonizada también por la contraposición de doctrinas laicas (filosóficas, económicas y políticas) antitéticas, que la artista sintetiza a través de un choque mecánico (y mecanicista) entre las teorías de Karl Marx y Adam Smith, los dos patriarcas filosóficos de las ideologías comunista y capitalista.

Desenmascarando el carácter arbitrario del concepto de verdad, *Hegemonía* nos invita a superar los dogmas, los prejuicios y las barreras materiales y simbólicas que nos separan del otro. A través de su mirada lírica, pero conscientemente comprometida; delicada, pero firme, Gema Rupérez nos obliga a seguir confiando en el potencial universal de la condición humana. En definitiva, a resistir al miedo y a sobrevivir, a través del arte, a la locura de nuestros tiempos. Y los que vendrán.

---

## Obras de Javi Joven

Hay exposiciones que antes de visitarlas sientes una emoción interior atenuada al ver su obra. No olvidemos que mi vínculo con Javier Joven nace cuando le escribí su primera crítica para *El Aragonés*.

En el IAAC Pablo Serrano, el 14 de junio se inauguró la

exposición Javier Joven. Contra Acción. Comisariado del artista y buen catálogo. Prólogo de Susana Blas, que vierte criterios muy interesantes. Ejemplos: "Javier Joven nos invita a un viaje interior y a un acto de detención. Un estado intermedio, casi atemporal, inspirado en el taoísmo, recorre su propuesta artística... En ese recorrido emocional, entiende la existencia ( y la creación) desde la militancia individual e incorpora su memoria (de ahí la inclusión de objetos simbólicos del ajuar familiar y el uso de parajes de su infancia y juventud en algunas obras)."

La exposición se acompaña con una vitrina llena de libros leídos por el artista que dan títulos de algunas obras. La segunda vitrina tiene dibujos del artista.

Susana Blas indica que la exposición tiene un itinerario dividido en fases tituladas Logos, Silencio, Quietud y Profecía. Sin embargo, con hipotético error nuestro, la exposición comienza con un mueble real que tiene, por supuesto, diversos cajones. Ámbito familiar y cajones vacíos que con el tiempo se transforman en una cueva color oro posada en el suelo repleta de vacío interior como aquellos cajones, que cobran vida con las fotografías, los cuadros y las proyecciones. La prologuista ubica el mueble en la serie Silencio y la cueva en la serie Profecía.

Veamos el itinerario de la exposición, que comprende proyecciones, tintas sobre papel de algodón y óleo o acrílico sobre el lienzo siempre con ricas y cambiantes texturas. Estamos ante un solitario personaje vital, el propio artista, que respira paz, violencia y soledad, siempre dentro de impecables composiciones. Vayamos con su recorrido que se divide, siguiendo a la prologuista, en Logos, Silencio, Quietud y Profecía. Un pintor zaragozano nacido en 1976, que expone obras entre 2012, con 36 años, y 2017.

En Logos tenemos al artista vestido con elegancia, traje, pajarita y sombrero, que lee un libro inmerso en un paisaje. También hay obras con un edificio destruido y un vertedero invadido por muebles, en ambos casos perfil crítica social. Como variante cambia de vestimenta en alguna obra y se pone un

pasamontañas. Lee un libro junto a una flor como matiz poético para defender la naturaleza, también detectable en un lienzo o con una collera tal como se indica en el título *Retrato del artista con collera como cerdo vaciado*. De cita obligatoria *Foucault para policías* y el artista leyendo un libro, que se contrapone con varios policías observando al lector. Diáfano ejemplo de libertad y opresión.

A Silencio corresponden varias obras en blanco y negro, de modo que el protagonista, con pasamontañas cual anonimato, vive inmerso en una hermosa naturaleza cuajada de soledad. Como variante tenemos obras en color en ambas con pasamontañas. En una está el citado mueble y en otra, tan atractiva y original, el artista está de pie dentro de una bañera, sin obviar las cortinas y el retrete. Un gran acierto el plano rectangular vertical a la base, en rojo y negro, con trazos expresionistas en el ámbito de una abstracción, como si fuera un cuadro dentro de otro.

En Quietud tenemos al artista inmerso en la naturaleza que la siente tumbado para vivirla con intensidad. Como variante detectamos dos espléndidos lienzos que se titulan *Wu weil interior enmarañado* y *Caos, germen*. El movimiento generalizado y la agitación de los planos en el primer cuadro manifiestan las dispares sensaciones de espacios convulsos sin posibilidad de cambio.

Queda, para concluir, Profecía, que augura un mundo negativo con la especie humana camino de su destrucción. Basta ver *Profecía. Reanimación cardiopulmonar*, con una solitaria figura humana inmersa en pleno campo, *Templo*, con un árbol arrancado y un templo destruido, el excepcional cuadro *El profeta y la nada*, con el artista contemplando un radical vacío mediante nubosidades y, por fin, *Artefacto ígneo para abrazar el vacío*, que consiste en la citada cueva dorada cuyo interior irradia ese vacío lanzado al espacio. Exposición completa, diferente a la norma, que avala la categoría de un artista detectable desde hace años. Como un fértil rodaje sin pausa.



---

# Postnaturaleza: géneros artísticos y bioestética en tiempos de postverdad

Ya nada es lo que era, tampoco la naturaleza. Se ha puesto de moda decir que estamos en una nueva época geológica, la era del “Antropoceno”, porque vivimos en un mundo que ha sido transformado por los humanos (no siempre para bien; el calentamiento climático y los terribles huracanes nos lo confirman). Quizá por eso mismo ahora más que nunca la naturaleza es protagonista del arte, y especialmente del arte tecnológico, cuya visión del tema, entre irónica y distópica, queda muy bien expresada por el conejito de plástico con caballera punk que figura en el cartel de esta exposición y en las demás actividades programadas sobre Bio-Estética. No sé quién es el autor ni al visitar la sala se encontrará nada relacionado con esta icónica imagen: quizá haya sido una manera de evitar tener que elegir concretamente alguna obra de esta muestra colectiva, lo cual hubiera dado mayor protagonismo sobre los demás a uno de los muy variados artistas representados. Son casi todos ellos nombres conocidos e incluso autores consagrados como importantes referentes del arte actual, empezando por Marina Núñez, nada menos, cuya videoproyección, datada en 2010, nos da la bienvenida a la sala presentándonos una visión onírica y siniestra. Nada que ver con los hermosos ojos seductores que tanto encanto dieron a su exposición del año pasado en la Sala Alcalá 31 de Madrid, aunque también tengan ojos esas masas amorfas que se reproducen en un paisaje de pesadilla. Impresiona, y más todavía si cuando dejas de mirar te percatas de que la imagen se empieza a mover e incluso sale de la puerta que la enmarcaba... Pero eso me pasó a mí porque cuando entré había

unos técnicos trasteando con el cañón por la parte de atrás y tuvieron la deferencia de esperar a moverlo cuando yo empezaba a darme la vuelta.

No es ese tipo de interrelación del personal de mantenimiento con el espectador lo que en las instituciones artísticas suele plantearse museográficamente según los dictados de la “estética relacional” de Nicolas Bourriaud, pero tampoco hubiera sido extraño que cada espectador se viera sorprendido por una reacción mecánica al visitar esta sala de Etopia, donde siempre suele haber tantos dispositivos interactivos. De hecho, hay muchos y muy diferentes en esta exposición, empezando con el Proyecto Biosfera que el argentino Joaquín Fargas desarrolla desde 2007, presentando pequeños ecosistemas naturales encerrados en recipientes transparentes a través de los cuales les llega la luz y el calor que, al variar según los horarios y visitas de la sala de exposiciones, influye sutilmente en su desarrollo. Y culminando con la instalación del colectivo Quimera Rosa, Rebeca Paz y Roy, quienes han montado al final de la exposición una cabina donde el público puede entrar a un escenario de “ciencia ficción”, evocando el lugar de trabajo de un fenecido grupo de investigadores en el año 2024 que tratarían de salvar al mundo conectándose con las redes de comunicación subterránea de raíces y hongos: el visitante es invitado a tocar, oler y comer (!), aunque en ese caos yo no me atreví a hacer nada, me limité a llevarme unas fotocopias de escritos que supuestamente serían algunos de los correos electrónicos intercambiados por el malogrado equipo científico, recuperados de la basura. Son sobre todo mensajes de cariño entre estas últimas personas de la futura humanidad, (que por cierto serían mujeres y lesbianas: un guiño muy políticamente correcto ) algo picantes pero muy bien redactados, pues hay párrafos que hasta merecerían figurar en una antología de la poesía actual. Entre medio, la instalación del francés Laurent Mignonneau y la austríaca Christa Sommerer, prestigiosos profesores de arte y diseño en Linz, es potencialmente la que más interacciona con el espectador,

siempre que uno sea consciente de su funcionamiento, que a mí me pasó desapercibido. Deberían colocar un letrero que avisase: "Póngase delante y espere a que en el monitor aparezca el contorno de su retrato". La gracia está en que esa silueta la dibuja un enjambre de moscas, pero cuando yo estuve mirándolas moverse en la pantalla, el apático guarda uniformado que me vigilaba no me advirtió de que me estuviera quieto, así que sólo al consultar internet en casa me he enterado de lo que me perdí (volveré con mis hijos). Otro divertido juego de ordenador nos propone al lado la barcelonesa Joana Moll, que a través de iconos de arbolitos representa en directo cada segundo la cantidad de CO2 que está siendo emitida por los aparatos de todo el mundo conectados a internet (¿incluyendo este mismo dispositivo?). Por su parte, la también barcelonesa Empar Buxeda nos sitúa ante un microscopio u otros complicados aparatos que van visibilizando la mutación de un gusano de laboratorio. Una idea que casa muy bien con trabajos centrados respectivamente en los cambios en anfibios y plantas sobre los que están trabajando dos reputados "bioartistas" en Norteamérica, Brandon Ballengée y Allison Kudla, bien explicados en el folleto de mano (aunque el texto sobre la segunda no han llegado a traducirlo del inglés).

Lo que falla en el folleto de mano es la artificiosa agrupación de todos los contenidos bajo epígrafes que remedan los géneros artísticos clásicos. El postulado de su nueva vigencia, si es que alguna vez habían caducado, viene defendiéndose desde los años ochenta y en esta exposición no está mal traído, si se ve como un toque socarrón, inserto de tanto en tanto para proponernos una erudita reflexión histórico-artística, sin pretender clasificar todo taxonómicamente dentro de tales compartimentos estancos. Pero aunque en el montaje expositivo eso se ha tomado con flexibilidad, en el folleto todo se estructura férreamente bajo esos epígrafes tan inapropiados. Resulta muy forzado incluir en la sección "Paisaje(s)" el vídeo de la performance

de la guatemalteca Regina José Galindo dejándose marcar su cuerpo desnudo por un cirujano plástico para una posible operación estética, o los rostros reconstruidos por la norteamericana Heather Dewy-Hagborg a partir del ADN identificado en muestras de pelo, chicles, colillas u otros restos biológicos encontrados en espacios públicos, que parecería más coherente incluir en la sección "Retrato(s)". En ella se encuadra en cambio un vídeo del italo-americano Marco Brambilla que está lleno de referencias a narrativas histórico-artísticas, desde el Bosco a Siqueiros, por lo que más bien se podría relacionar con la pintura de historia(s). Y al género (post)religioso se hubiera podido adscribir el dibujo de la escalera de Jacob que Dalí dedicó a su amigo Severo Ochoa y sus estudios genéticos. Por otro lado, las fotos de una hormiga catalana inventada por Joan Fontcuberta son apropiadísimas para esta exposición sobre Postnaturaleza/Postverdad pero hubieran podido estar en cualquier sección, mientras que la pieza conceptual de Perejaume (en sí misma muy interesante) nada tiene que ver con las nuevas tecnologías, ni en el fondo ni en la forma. No trato de enmendar la plana al comisario, Daniel López del Rincón, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y reconocido experto en estos temas; simplemente discuto el planteamiento general del argumento discursivo, que en mi opinión hubiera quedado mejor usando como pauta los excelentes títulos secundarios que propone ("La naturaleza como artificio", "Identidades fabricadas", "El tiempo de la naturaleza"). Por último, un tirón de orejas que no sólo le planteo a él, sino también a los responsables de Etopia: me parece muy bien la nutrida representación catalana en esta exposición, pues ahora más que nunca hay que tender puentes culturales con nuestros vecinos del Este; pero no hubiera estado de más alguna obra de artistas aragoneses. Por ejemplo el colectivo OPN Studio, formado por Susana Ballesteros y Jano Montañés, muy volcados en cuestiones de identidad y robótica, como demostraron a principios de este año en su exposición en el Museo Wurth de La Rioja.

---

# Cerámicas de Miguel Molet, cerámicas y cuadros de Esperanza Romero

En la Sala de Exposiciones Enrique Cook, Taller-Escuela Cerámica de Muel, desde el 22 de septiembre, se inauguró la exposición Miguel Molet. Retrospectiva 2005-2017. Por fin se reanudan las exposiciones en tan magnífico espacio tras la última en marzo de 2015, con el ceramista Juan Jiménez Farga como Director de dicho Taller-Escuela. Texto de Juan Antonio Sánchez Quero, Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza, e intachables prólogos de Carmen Molet y Manuel Velázquez. Muy buen diseño gráfico de Oscar Colás Trapote e impecables fotografías de Oscar Colás Trapote, Paul Henry Pastechi y Rafa Molina, basta ver la fotografía del ceramista visto de perfil trabajando en una obra.

Miguel Ángel Molet Chicot nació en Albelde (Huesca) el año 1966 y su primera exposición individual fue en 1996, con 30 años.

Veamos sus cerámicas que puede definirse como magníficas, capaces de aturdir por tanta emoción. En el catálogo se indican los temas, como Piel, Cuerpo, Aire y Corte, de modo que cada uno tiene una o varias series para definir su evolución creativa, como diáfano rasgo de su gran complejidad. Todas las cerámicas son de “Terra Sigilata y Gres”, sin obviar, por lógica, que cuando tocas cualquier cerámica la superficie es de una delicadeza extremada, seda en estado puro, como si fuera el más refinado mármol.

La serie Contenedores de Sueños, de 2005-2007, marca la diferencia por forma y color, aunque éste se mantiene en las Series Geométricas indebidas, de 2010, y en Batientes, de

2013. Ya en Contenedores de Sueños emerge un énfasis geométrico nunca abandonado, para mostrar siempre la geometría pura con derivaciones expresivas ondulantes. Series como Bipolares, de 2008, evidencian, ya antes, su extraordinario sentido de volumen, muy propio de un auténtico ceramista escultor, sin olvidar la compleja variedad formal mostrada, por tanto, en series tipo Rotativos, de 2009, Huellas, de 2010, Geometrías indebidas, de 2010, con énfasis en el color, Batientes, de 2013, con el airoso juego del color y la forma, como en Anatomía de la forma, de 2015, Decubstrucción, de 2015, con tan exquisito juego del hueco y la potencia formal según se detecta en Geometrías de 2016 y 2017. Hemos dejado para el final dos series fuera de la norma. La serie Esos extraños que habitan en mí, de 2011-2012, se basa en rectángulos con las esquinas onduladas y tonos pálidos, así como extrañas formas móviles, con vida propia, que muestran un toque misterioso e inaprensible cual azar sin control hacia anómalos destinos. La última serie se titula Tubulares, de 2016, y consiste en tubos que se cruzan y retuercen para generar un sutil movimiento, de modo que tiene un enfoque basado en unir ambas partes o dejar los costados flotando como si la imaginación del espectador continuara la cerámica hacia la infinitud. Extraordinaria exhibición que se merece, de sobras, un viaje a Muel.

\*\*\*

En la Galería Piler Ginés, desde el 21 de septiembre, se inaugura una exposición de Esperanza Romero con cerámicas dentro de CERCO y cuadros. Nace en Melilla el año 1956, aunque la familia se traslada muy pronto a Andalucía. Reside en Granada. Los cuadros son dos paisajes con toque suelto y cuatro con la figura humana como protagonista mediante dos rostros y dos desnudos. Lo mejor, con diferencia, son las cerámicas dentro de una intachable nivel. Cerámicas abstractas con dosis expresivas. Obras rotundas mediante redondeces y

tonos integrantes, así como las filiformes de tanta elegancia. Otra variante son las basadas en bandas que trazan sutiles ondulaciones dentro de caminos sorprendentes hacia destinos impredecibles.

---

## **XXVIII Premio de Arte Santa Isabel de Aragón; Rafael Fuster y David Cantarero Tomás**

Juan Antonio Sánchez Quero, Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza, afirma que después de un intervalo de tres años de ausencia de la convocatoria del Premio de Arte Santa Isabel, Reina de Portugal, patrocinado por la Diputación Provincial de Zaragoza, el pasado año 2016, la Diputación volvió a reanudar la convocatoria de este galardón. Dicha reanudación nos satisface de forma radical, pues el lector no puede imaginar el alto número de premios, oficiales y privados, que han desaparecido en los últimos 100 años.

Vayamos con un breve comentario sobre los dos premiados y la cita de algunos de los 19 seleccionados, con la exposición inaugurada, el 28 de julio, en el 4º Espacio. Enrique Radigales expone un fascinante cuadro mediante cuatro rectángulos. El fondo negro acoge unas intrigantes e irregulares formas flotando por doquier. En cuanto al accésit de Fernando Romero pudo recibir el Gran Premio con todo mérito a juzgar por los dos planos paralelos, tierra y cielo, que se alteran mediante una hermosa e imaginativa estructura geométrica transformada en edificios.

De las 19 obras seleccionadas es imprescindible citar a Nacho Arantegui, Gonzalo Bullón, Fernando Clemente, Borja Cortés, José M<sup>a</sup> Llop, Javier Loras, Manuel Montaner, Sylvia Pennings, Alejandro Ramírez, Vícor Solanas, Asun Valet y Georges Ward. En el Cuarto Espacio, desde el seis de septiembre, tenemos la exposición de ambos escultores dentro del I Programa de Residencias Artísticas de Pueblos en Arte. Se exponen aquí sus trabajos realizados en la residencia Artística de Valtorres, Zaragoza.

\*\*\*En el Cuarto Espacio, desde el seis de septiembre, tenemos la exposición de ambos escultores dentro del I Programa de Residencias Artísticas de Pueblos en Arte. Se exponen aquí sus trabajos realizados en la residencia Artística de Valtorres, Zaragoza.

Rafael Fuster, tal como se indica en el prólogo, utiliza el objeto encontrado que define como "despojos". En el centro de la sala tenemos unas bolsas de cualquier tienda para guardar lo comprado que nada aportan. Lo más interesante son unas esculturas abstractas geométricas con colores, por ejemplo azul y marrón, de dudoso gusto. A valorar la escultura expresionista negra por su matiz misterioso. Artista valioso que necesita reflexionar para obtener obras de alta creatividad.

El escultor David Cantarerno Tomás presenta dos esculturas de muy distinto enfoque. La primera se basa en un bloque abstracto geométrico sencillo en lo formal pero de notable fuerza. El único problema es la intencionada falta de luz y, encima, ubicada junto a la pared, lo cual imposibilita ver dos caras. La otra escultura está colgada en la pared, muy bien iluminada, y consiste en un tronco de árbol o su equivalente pintado de negro y con zonas agredidas para captar su color original. La naturaleza vegetal raptada por el hombre para ser nada en la realidad. Denuncia. Escultor del que esperamos lo mejor.

---



# Paseos

Para el incansable caminante que fue Robert Walser –afirma Menchu Gutiérrez en el prólogo a la edición española de su libro *El paseo*–, el paseo no solo constituía una fuente de salud o una rutina; ese contacto con “el mundo vivo” era un poderoso germen creativo, un inagotable alimento poético y espiritual. Cuando se cumplen cien años de la publicación de *El paseo*, La Casa Amarilla le rinde homenaje con un proyecto que incluye una exposición colectiva con artistas propios e invitados, una abultada serie de actividades que incluyen dos jornadas de reflexión y debate –dedicadas al arte público y a estrategias para hacer una ciudad paseable–, y la edición de dos cuadernos –el primero con las imágenes de las obras expuestas y las impresiones de diferentes paseantes y el segundo para recoger las conclusiones del proyecto–. El propio título, *El paseo. Intervenir la ciudad*, deja constancia de la naturaleza de la iniciativa: la figura de Walser acompaña en su deambular a los que viven y recuerdan Zaragoza, de modo que sus paseos, *hagan* ciudad. Una voluntad constructiva no exenta de espíritu crítico y capacidad de análisis que es necesaria para enfrentarse al espacio urbano, más cuando es el propio, o lo ha sido. Zaragoza, la que es, la que fue, la que pudo ser y la que queremos que sea, es el motivo que reúne a los convocados; sin espacio alguno para el cacareo localista.

No lo supo ver el jurado reunido por el Ayuntamiento de Zaragoza para la concesión de ayudas económicas a “la organización y realización de actividades culturales en la ciudad de Zaragoza”, que dejó fuera de subvención el proyecto. Convendría que sus miembros se acercaran hasta La Casa Amarilla para participar del feliz resultado. Y que lo hagan también los responsables políticos. Tal vez en otra ocasión estén más atentos. Robert Walser se vio obligado a justificar ante un “funcionario impositivo”, la importancia que tenía su dedicación al paseo: “Sin pasear estaría muerto, y mi

profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada. (...) Sin pasear no podría hacer observaciones ni estudios. Un hombre tan inteligente como usted podrá entender y entenderá esto al instante. En un bello y dilatado paseo se me ocurren mil ideas aprovechables y útiles". Y aclara algo después: "Al paseante le acompaña siempre algo curioso, reflexivo y fantástico, y sería tonto si no lo tuviera en cuenta o incluso lo apartara de sí; pero no lo hace; más bien da la bienvenida a toda clase de extrañas y peculiares manifestaciones, hace amistad y confraterniza con ellas, porque le encantan, las convierte en cuerpo con esencia y configuración, les da formación y ánimo, mientras ellas por su parte lo animan y forman". Esa es la actitud que guía a todos los convocados.

Un fotograma del vídeo *Primavera tardía* de Paco Algaba sirve como imagen de la exposición. Todavía reciente su magnífica exposición *Europa Solar* en el IAACC Pablo Serrano, el artista nos vuelve a deleitar con su habilidad para encuadrar la realidad a través de la cámara, revelándonos la poética descarnada que encierran los alrededores de Zaragoza. Espacios de tránsito, entre la ciudad y el campo, de cemento y árboles, en los que raramente reparamos. Un itinerario similar al de Algaba pudo realizar Enrique Larroy para recoger los restos que reúne en un ensamblaje intervenido pictóricamente. Con lo que la ciudad desecha el artista crea, y se lo devuelve transformado.

El sonido vehicula la obra de Enrique Radigales, quien recuerda de su vida en Zaragoza las tres veces al día que escuchaba *Bendita y alabada sea la hora*. Sabedor de que las plantas captan las vibraciones, en *La escucha sésil* recurre a un testigo mudo que haya percibido la canción tantas o más veces que él: la rama seca de un plátano de sombra de la arboleda de Macanaz, que interviene pictóricamente y en cuyo interior encierra una memoria Micro SD con la grabación de la jaculatoria. Su propio paisaje sonoro de la ciudad ha compuesto Antuan Duchamp para la ocasión, reproducido en una

cinta de casete con la que el visitante puede acompañar su recorrido por la sala.

Hacia El Pilar mira también Fernando Sinaga que encuentra en su decoración de ladrillo el emblema 64 del *I Ching*, Wei Chi, en una extraña fusión, pretendida o accidental, de espiritualidades. Recupera también Sinaga una serie de fotografías tomadas a partir de los reflejos captados en las *Pantallas espectrales* que realizó en su intervención para la ribera del Ebro durante la Expo de 2008. A día de hoy, es el único modo que tenemos de disfrutar de esa obra dado el total abandono en que se encuentra: objeto de un vandalismo reiterado y testimonio de la desidia de los responsables de mantener la integridad de nuestro patrimonio artístico.

La huella de la vegetación que ocupaba el lugar reviste las caras del poliedro irregular que Almalé y Bondía sitúan en el paisaje para después fotografiarlo. El título *Melancholia I, AD 1514. 05* remite al famoso grabado de Durero y nos recuerda la enigmática forma geométrica que acompaña a la figura alada que lo protagoniza. En esta, en lugar de la vegetación de Almalé y Bondía, se adivina un rostro humano difuminado. Pierden sus hojas azotados por el viento los árboles dibujados por José Noguero. Faltaba el cierzo, compañero incómodo de tantos paseos.

Los recorridos nocturnos de Fernando Martín Godoy le permiten trazar un *Inventario* de sus rincones, una acumulación de pequeñas “postales” pintadas a la tinta que componen su propio mapa urbano. Un puzzle de pedestales vacíos, libres de las esculturas que descansan en ellos, componen las fotografías de lázaro&albero. Un recuerdo a Walter Benjamin niño, a quien interesaban más estos que la identidad de los ilustres a los que estaban dedicados. Precisamente Benjamin, junto a Baudelaire, Apollinaire, Pessoa y tantos otros paseantes acompañan a Miguel Ángel Ortiz Albero en el texto que cierra el primer cuaderno del proyecto. Pedro F. Bericat, por su parte, interviene con el fantasma de una imagen femenina un

relato de Walser publicado en la revista *El Eco*.

El río atrae la atención de Nacho Bolea que en *Azud* recorta y pega para trazar líneas horizontales de agua, madera, hierba, tierra y lodo. También de ese lugar arranca el díptico collage de Antón Jodra, *Passages-Poema*, que desde el puente de Piedra avanza hacia los cines de Zaragoza. En el otro extremo de la ciudad, los paseos por Torrero de Pierre d. la son reiterados, creando un mapa con las superposiciones del mismo recorrido. Louisa Holecz pinta en gran formato la manta de lana enrollada que encontró en un descampado cubierto de hierba. Resto abandonado de una historia desconocida, perturbador envoltorio de nadie sabe qué, permanece en su sitio *while real runs out*.

Blanca Torres ha recogido el calzado de personas fallecidas en fechas recientes en residencias de ancianos de la ciudad. Privadas de la posibilidad de pasear, queda el testimonio de unas vidas que acabaron en interiores cerrados. *Capital*, el cortometraje de Gaizka Urresti, llama la atención sobre la cara más excluyente de Zaragoza, agravada por la crisis económica. Paseante incansable, Vicente Almazán se sirve de la cámara y la palabra para dejar testimonio de sus recorridos a través del blog Misadarmes. Con varias actualizaciones diarias, allí también transcurre la vida de Zaragoza.

En las inmediaciones de la ciudad se sitúan los 108 km de perímetro del campo militar de maniobras de San Gregorio. En 2015, la OTAN puso en marcha la operación Trident Juncture en dieciséis escenarios europeos. El gran despliegue justificaba una amplia cobertura mediática y Jorge Fuembuena formó parte del grupo de periodistas autorizados a retratarlas. La perfección de la recreación bélica y el papel documental que desempeña la cámara obligan a preguntarse sobre la naturaleza de un conflicto que no por simulado resulta menos real, o más cercano. Zaragoza, se nos recuerda en el cuaderno de la exposición, fue declarada por la UNESCO en 1999 Ciudad emblemática de la cultura por la Paz. Estas imágenes obligan a cuestionarlo.

---

# Obras de José Luis Gamboa, Jorge Isla, Abdul Vas, Gema Rupérez, Roberto Coromina, Adolfo Pérez Arrivas y Jesús Lapuente

En la librería la Pantera Rossa, el 16 de septiembre José Luis Gamboa inauguraba una exposición con cuadros y hermosas fotografías proyectadas sobre la pared con el mismo tema que los cuadros. Exposición titulada *El Joan Petit quand balla els refugiats*. Nos centramos en los cuadros. Desde siempre, en otras críticas, hemos afirmado que Gamboa es un magnífico pintor, ni digamos retratista, con absoluto dominio de la línea, basta ver los retratos sobre papel dibujados en un chispazo . El pintor, desde siempre, tiene una marcada sensibilidad hacia los refugiados en Grecia y en la calle que viven en reales campos de concentración. Gamboa, sin duda, ha viajado a Grecia en varias ocasiones para ayudar en todo lo posible. Se unen, por tanto, el sentimiento y la vivencia real. Utiliza pinturas con esmalte, de gran complejidad técnica, al servicio de cuadros expresionistas, salvo alguna excepción, con suelta técnica siempre para potenciar el diáfano tema. Tras recordar que el pintor se autorretrata para mostrar su vínculo con la dramática realidad social, veremos cambiantes figuras de muy dispares edades y en algún cuadro con ropa para soportar el frío. También valoramos la dificultad de transformar un tema puntual en obras de arte marcadas por la sinceridad. Exposición que atrapa.

\*\*\*

En la Galería Antonia Puyó, desde el día 28 se puede visitar la exposición de Jorge Isla, nacido en Huesca el año 1992.

Estamos ante un artista joven con experiencia. La exposición se ve en una chispazo, pues son pocas pero de buen tamaño. Siempre color. El planteamiento formal es muy sencillo y eficaz. Fondos negros y en el centro el tema único, que se basa en primeros planos de minerales con su diáfana variedad formal y cromática. Belleza en estado puro. Para otra exposición sería aconsejable mayor complejidad del significado.

\*\*\*

En la Galería Kafell, el 28 de septiembre se inauguró la exposición de Abdul Vas. Pintor que expuso en la Galería Pepe Rebollo, de Zaragoza, el año 2002 con crítica nuestra. Por entonces tenía estudio en la calle Don Jaime. Aquella obra ya estaba protagonizada por el gallo como única alternativa. El gallo es posible que surja al nacer en Maracay (Venezuela) el año 1981. Veamos. Durante nuestra estancia en Puerto Rico fui a una gallera para contemplar un bello espectáculo con gallos peleando sin descanso y el griterío del público, ni digamos los que apostaban. Abdul Vas, en Maracay o donde sea, es posible que viera peleas de gallos o los escuchara en cualquier pueblo.

La exposición consiste en un cuadro y obras sobre papel. El cuadro se basa en tres cruces sangrantes y un gallo expulsando sangre en sintonía con las cruces. Cuadro que desde un ángulo técnico puede definirse como muy poco acertado por el nulo uso de la gruesa materia. El resto de lo exhibido consiste, cómo no, en gallos y un número a determinar de dulces y tiernos pollitos vía cursilada. Sin embargo, como aparente contradicción, Abdul Vas demuestra que es un verdadero artista en un grupito de obras con la figura humana como protagonista en situaciones dramáticas. Aquí vibra con intensidad su auténtico camino.

\*\*\*

En la galería A del Arte, desde el siete de septiembre, se puede ver la exposición de Gema Rupérez *Hegemonía*. Muy amplio y excepcional prólogo del italiano Nicola Mariani, que ni deja margen a una crítica. Cita al gran Umberto Eco para seguir con un análisis pormenorizado de la obra. Nombra a la artista cuando esta asegura: "Hegemonía es un proyecto sobre la

vigencia de las luchas y tensiones por el poder y la verdad, más allá del diálogo maniqueo, que pretende retratar la enorme complejidad que caracteriza a nuestro tiempo construido a partir de realidades poliédricas, zonas de incertidumbre y naturalezas híbridas". Obras de 2017.

La exposición es un itinerario que comienza al entrar en la galería, mediante un triángulo que evoca al perfil de una casa, de ahí su forma triangular. Se basa en cinchas con un texto en la bella tipografía árabe que narra la fábula de "La rana y el escorpión", en este caso escrita por una refugiada siria de la que se exponen dos fotografías. Instalación acompañada por un vídeo. La exposición sigue con el tríptico *Europa* mediante tres obras sobre el juego de manos "Piedra, con una piedra, del Muro de Berlín, papel, con una papeleta para votar el Brexit, y tijera, con una tijera a dibujada sobre papel, que para el prologuista se deja "en suspenso el año y el lugar de la posible disolución de la Unión Europea". Si *Democracia* es una reflexión sobre dicha palabra, el vídeo "Espacio personal" se basa en dos globos peleando por su espacio para terminar destruidos. Para finalizar, tenemos la instalación. "Lucha de relatos", que consiste en dos libros, que leerlos es una auténtico peñazo, una de Karl Marx, pensamiento comunista, y otro de Adan Smith, pensamiento capitalista. Ambos libros tienen un mecanismo en su parte inferior para que se muevan sobre una mesa cuadrada, de modo que caminan y tropiezan para simbolizar una lucha ideológica.

Exposición con un diáfano mensaje que, sin duda, ni pretende engañar. Visto su sincera postura, siempre muy valorada, esperamos la próxima exposición para ver cuál es su enfoque.

\*\*\*

En la Galería A del Arte, desde el 20 de abril al 19 de mayo, tuvimos la exposición de Roberto Coromina "El color de la Pintura": 107 cuadros de 25x25 centímetros, óleo sobre limo. Una muestra de máxima dificultad pues se ancla en un sencillo juego geométrico transformado en arte abarrotado de pureza . Círculos sobre círculos y sobre cuadros, sin olvidar, por ejemplo, óvalos y conos. A la fascinante combinación de

colores, clave en cada obra, cabe añadir el atractivo geométrico, siempre en su sitio, potente pero exquisito, como un aroma que penetra sin descanso. A lo sugerido tenemos una variante. Aludimos a varios cuadros con círculos que tienen fondo monocolor y micromanchas expresionistas eco de un ámbito cuajado de azar flotando con delicadeza. Entrañable prólogo del pintor evocando la vuelta a pintar en la casa de sus padres, en la que terminó su primer cuadro, y cita la constante frase de su madre cuando afirmaba "no importa cuanto tiempo necesites para pintarlo lo importante es hacerlo bien", que definimos como transcendente. Ahí queda para siempre el impulso de una madre. Con posteridad aporta datos como indagar hacia lo desconocido o el uso de colores puros "directos de los tubos de óleo". Antón Castro, en *Heraldo de Aragón*, el 22 de abril de 2017, recoge un comentario del artista de ineludible cita cuando afirma: "Cuando empiezo un cuadro sé cómo voy a acabarlo. Lo veo en mi cabeza y además en formas abstractas. Pero eso no quiere decir que no haya dejado abierto el campo a la invención y al azar".

\*\*\*

En la galería Cristina Marín, desde el 14 de septiembre, doble exposición con los pintores Adolfo Pérez Arribas y Jesús Lapuente.

La de Pérez Arribas se titula la *Cuarta menguante* y consiste en formatos cuadrangulares sobre los que incorpora un círculo como único tema. De manera ineludible sus cuadros recuerdan al gran José Orús. El título evoca que estamos ante un paisaje lunar, de ahí el aspecto volcánico de las texturas y las abundante grietas para indicar su extremada violencia. Hay belleza.

La exposición de Jesús Lapuente se titula *Universos paralelos*, muy en sintonía con el enfoque de los cuadros. Estamos ante una muy fuerte evocación de cuadros pintados por famosos, razón del citado título para el conjunto de lo expuesto. Muy bien de color, técnica, composición y, por lógica, variedad temática. Sobre los cuadros con temas más que visibles de



artistas famosos basta con citas *El grafitero*, típico cuadro de Miró pero aquí con figura de espaldas, o *El coloso acorralado*, por el excepcional y potente cuadro de Goya pero con el título alterado.