

# Ni sushi Ni yakuza. Hiroomi Ito en Zaragoza

El pasado jueves 19 de diciembre, se inauguró en la sala de exposiciones del Torreón Fortea del Ayuntamiento de Zaragoza la exposición *Ni sushi Ni yakuza. Hiroomi Ito*, una muestra que se suma a otras presentes en la ciudad relacionadas con el País del Sol Naciente como: *La mujer en Japón*, de la colección Pasamar-Onila en el Palacio de los Condes de Sástago; *Arte más allá de los límites*, celebrando los veinte años de la Asociación Aragón Japón en la Sala i\_10 del Centro Joaquín Roncal de la Fundación CAI; y, en este mismo centro, pero en el espacio Rincón con Arte, *Un diálogo con las flores* del artista nipón Masaaki Hasegawa. Todas ellas, son la respuesta del interés que desde hace ya varias décadas hay por el arte y la cultura japonesa en Aragón.

En el caso de la del artista japonés Hiroomi Ito (Tokio, 1970), comisariada por el historiador y antropólogo, especializado en Japón, el Dr. Mario Malo Sanz se nos presenta un conjunto de obras que como bien dicta su título, no trata de poner el foco *ni en el sushi* (plato típico japonés de pescado), *ni en la yakuza* (organización de crimen organizado en la que sus miembros suelen llevar unos tatuajes característicos). En este caso, el asunto principal es generar un diálogo entre la tradición y la contemporaneidad, así como la complejidad simbólica de algunos elementos, la despersonalización del individuo, la precariedad laboral, los problemas mentales originados por la COVID-19 o los fetichismos sociales japoneses.

Hiroomi Ito se graduó en la Universidad Nacional de Tokio de Bellas Artes y Música en 1996, universidad donde posteriormente cursó un máster, especializándose en *nihonga*, término que podríamos traducir como “pintura japonesa”. El origen de este estilo pictórico surge

posteriormente al periodo Meiji (1868-1912), momento en el que Japón abrió sus puertas a Occidente, provocando cambios sustanciales en todos los sectores, incluyendo el arte. Como consecuencia de ello, el fuerte influjo del arte occidental provocó el rechazo de la estética tradicional. Sin embargo, la pintura japonesa tuvo un golpe de suerte con la llegada a Japón del historiador Ernest F. Fenollosa (EE. UU, 1853 – Reino Unido, 1908), profesor invitado por la Universidad Imperial de Tokyo en 1878 para dar unos cursos de filosofía y economía. Junto al filósofo, escritor e historiador Okakura Kakuzō (Japón, 1863-1913) rápidamente advirtieron la encrucijada en la que se encontraba el arte tradicional japonés, lo que les impulsó a dar unas conferencias sobre la importancia del arte tradicional y el peligro que éste corría de caer en desuso. A partir de este momento convivirán dos estilos pictóricos *yōga* o pintura de estilo occidental y *nihonga*.

Las obras de estilo *nihonga*, se caracterizan por sus particularidades técnicas y formales. Como soporte suele utilizarse *washi* (papel) o *eginu* (seda). Los pigmentos utilizados suelen ser de origen natural (minerales, gemas y cáscaras de ostra), aglutinados con cola y aplicados con pincel japonés (*fude*). Así pues, estamos ante un artista formado en *nihonga*, y como tal pertenece al distinguido grupo de maestros que hoy en día sigue preparando sus propios pigmentos a partir de tintes naturales y minerales. Asimismo, realiza sus lienzos mediante papel de arroz y morera, articulados como biombos, en un gran número de ocasiones. Uno de los aspectos que destaca en la obra de Hiroomi Ito es la utilización de materiales poco comunes para la pintura como son la pasta de trigo o el té japonés. Aun así, la utilización de estos “ingredientes” no es fortuita, pues están cargados de significado y cobran sentido cuando analizamos las obras del artista, ya que la temática principal son platos comida. Hiroomi Ito, está influido por los artistas del periodo Edo (1603-1868), quienes representaron su contemporaneidad, el

mundo natural y la realidad que les rodeaba.

Por otro lado, la experiencia de residir fuera de su país natal le ha permitido ser crítico con su propia cultura y cuestionarse el impacto del contexto actual, en una de las columnas vertebrales de la cultura japonesa, la estructura tradicional. Así, en su obras como *Anomie: Whether I believe in God, I can not be determined*, nos presenta un cuerpo desnudo a modo de plato, cubierto con comida japonesa. Esta obra puede hacernos pensar en la práctica japonesa de *nantaimori* (comer sobre el cuerpo de un hombre, siendo más común el *nyotaimori*, sobre un cuerpo femenino). Tanto el tipo de comida como la práctica morbosa de degustar ésta sobre un cuerpo humano, han sido dos elementos que se han exportado a Occidente como exótico y japonés. Ambos forman parte de la tradición nipona, sin embargo, actualmente aparecen desvirtuados por un Japón que pretende venderse a través de su tradición a cualquier precio. Por este motivo, en la obra estos alimentos no aparecen con el orden ni con la pulcritud japonesa a la que ellos acostumbran, están revueltos e incluso putrefactos, ya que podemos ver como aparecen manchas de moho, creadas por la degradación de los materiales (té japonés) y la su propia cultura.

Para Hiroomi Ito pintar es más “sabor” que un “color”, un sabor con matices críticos con un estilo pictórico tradicional japonés, pero con un contenido muy contemporáneo.

---

## Entrevista a Marta PCampos (nombre artístico de Marta

# Pérez Campos)

P.: Antes de comenzar con las preguntas más cercanas a una entrevista, me gustaría pedirte que recomendaras un libro sobre arte y tecnología y por qué de esa recomendación.

R.: Voy a huir del ensayo, prefiero proponer uno de narrativa, aunque, a mi parecer, tiene toques ensayísticos. El libro que recomendaría, aunque es difícil escoger solamente uno, es "Todos los museos son novelas de ciencia ficción", de Jorge Carrión. La razón principal es la manera en la que en su argumento se mezclan realidad y ficción y como, de paso, presenta proyectos reales de artistas contemporáneos.

P.: Sin salirnos del área del código informático empleado en las artes, no puedo quitarme de la cabeza esa frase donde dice: *"el arte, (...) se ha visto en una sencilla y a la vez vasta dicotomía: la del trabajar para el ornamento de una ciudad por venir con la tecnología como aglutinante, o en la de trabajar para recuperar la ciudad de las manos de quienes, además, dicen tener la tecnología."* Tú has demostrado que el código es dominable desde la maestría en las artes, lo que de salida te otorga ventaja frente a quienes dependen de terceros, y yo pienso que eso un gran salto adelante. ¿Ves posible el control del código por parte de las artes de forma normalizada? ¿Estamos lejos, cerca?

R.: Sinceramente, pienso que depende del país desde el que se habla. Por ejemplo, en España todavía estamos lejos de entender como artísticos la mayor parte de los proyectos que se realizan con código, a menos que tengan un marcado componente visual y espectacular. Sin embargo, si esta pregunta la planteamos en otros países europeos, como Austria o Alemania, el tema cambia. Y ya no hablemos de EEUU o Japón, por poner dos ejemplos en los que ya hace tiempo que el perfil

en el que se une el arte y la tecnología en una persona es común desde hace años. Creo que poco a poco el mundo del arte, o al menos, las cabezas de los que creamos se irán abriendo más y más a estas manifestaciones artísticas por las posibilidades que abre.

P.: En tus trabajos de base tecnológica hay una clara presencia del pensamiento estético. En ocasiones incluso muy directo. Esto no casa con cierta corriente que apuesta por convertir el arte y la artista en una mera proveedora de servicios, donde el aparato reflexivo debe quedar por detrás de un videojuego divertido, una instalación decorativa o un vídeo satisfactorio ¿De haberla, dónde está la frontera entre las artes y la más elemental industria del capitalismo del entretenimiento?

R.: Para mí, el valor y belleza de un proyecto artístico recae en su capacidad para cuestionar algún aspecto de la realidad, del momento en el que ha sido creado. Se trata de una opinión totalmente personal, pero pocas veces me resultan interesantes aquellas piezas que apuestan por el artificio o por lo que simplemente resulta agradable. Necesito que haya algo detrás que me lleve a alguna parte. Considero que ahí estaría la frontera entre arte y entretenimiento, en que me sienta afectada de alguna manera tras haber visitado la exposición/el proyecto.

P.: Al recibir el Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística, el día de la entrega del premio agradeciste a varias personas lo que en algún momento de tu carrera habían podido hacer por ti. Siempre me he preguntado por la manera de lograr que la carrera artística tenga mayores visos de

sostenibilidad en el tiempo, lo que parece complicado de no haber un cambio a nivel de políticas y ya no hablemos a nivel legislativo. ¿En qué ha cambiado la carrera de una artista emergente, si es que ha cambiado algo, en la forma de trabajar para lograr la sostenibilidad del oficio?

R.: Considero que la idea de artista emergente es tramposa ya que se asocia a una edad determinada y es posible que un artista esté 'emergiendo' más tiempo que lo que se considera normal. Es como la idea de artista joven, que sea hasta los 35 años, me parece que está desajustado con la realidad en la que vivimos. Pero bueno, eso es otro tema. No sé en qué ha cambiado la carrera de una artista emergente, pero puedo hablar desde mi situación particular en la que, en la actualidad, tengo que compaginar el desarrollo de proyectos con trabajos precarios. A su vez, tenemos que estar siempre alerta de las convocatorias que van saliendo de becas, premios o residencias, por lo que como puedes imaginar, convierte nuestra existencia en algo bastante extenuante. Imagino que esto no ha cambiado mucho en los últimos años, ni creo que tenga mucha pinta de cambiar en los venideros. En la entrega del premio agradecí a personas que me han ayudado, ya que considero esencial contar con una red en la que poder apoyarte y que tenga en cuenta tu trabajo. Me parece muy necesario intentar crear tejido y huir de la competitividad. Si dependiéramos únicamente de nosotros mismos y de las instituciones la cosa se nos complicaría todavía más.

P.: Acerca tu obra 1914-2014 te habrán preguntado muchas veces, sobre todo por la polémica que se generó (cosa que como sabes, a algunos nos sorprendió y molestó). Así que quiero aprovechar estas líneas para, al hilo de tu trabajo de aquel entonces, preguntarte por el futuro de la representación de los datos. Parece que encontraste un campo donde "nobody expects the Spanish Inquisition", o lo que es lo mismo, donde las artes tienen un fuerte peso en lo relativo al trabajo con

datos, lo que sin duda levantó suspicacias. Ahora que han pasado algunos años, ¿has vuelto sobre tus pasos con aquel proyecto? ¿Piensas en el arte y los datos como un nicho general de trabajo?

R.: La verdad es que una vez presenté el proyecto en varias salas y realicé talleres, cosa que era parte fundamental, no he vuelto a él. Quizá en el futuro lo retome de alguna manera, pero por el momento he preferido continuar por otras vías. En ocasiones pienso que es un proyecto que podría haber 'explotado' más, pero mi manera de trabajar se basa más en indagar sobre un concepto y ver cómo puedo materializarlo, una vez hecho, tiendo a centrarme en otra cosa. La visualización de datos me parece un nicho de trabajo muy interesante, pero creo que desde la aparición de la IA el interés ha girado mucho en esa dirección, aunque creo que poco a poco se está desvaneciendo el hype.

P.: Tengo una última pregunta que tiene que ver con tus incursiones en la educación universitaria. ¿Cómo ves el futuro de la educación superior en las artes?

R.: El futuro de la educación superior en las artes lo veo complicado, pero como en cualquier rama de las humanidades. Mi experiencia como docente en educación superior es breve, por lo que tampoco tengo una opinión muy formada, pero sí que tengo la sensación de que, al igual que todos los trabajos, se está precarizando cada vez más y eso tiene sus consecuencias en la educación que recibe el estudiantado. Quiero ser optimista y pensar que las cosas mejorarán, pero ahora mismo las condiciones no son las deseables.

La entrevista se terminó con el vº Bº de la artista el día 23 de diciembre de 2024.

---

# Relicto. Miguel Ángel Domínguez

El 17 de noviembre, como es habitual cada mes en ese día, inauguró en PAC17, Miguel Ángel Domínguez (Zaragoza, 1955), el artífice del idílico Espacio Huecha en Alberite de San Juan, dirigido por su hija Marta, y donde toda la familia acoge cariñosamente a artistas y amantes del arte, aquí podemos ver permanentemente pinturas y muestras de las obras que va realizando con fragmentos de naturaleza que recoge en sus paseos, materia orgánica e inorgánica: ramas, troncos, huesos, piedras, tierra... Domínguez hace más de cincuenta años fundó el grupo *Algarada*, junto con Vicente Villarrocha, Carlos Ochoa y Carmelo Caneiro, con la intención de hacerse oír y remover el ambiente artístico. Esta inquietud sigue viva en él, invitando a artistas a exponer en su espacio, así como investigando y evolucionando en su plástica.

En esta ocasión, Marta Domínguez ha presentado la obra y nos ha regalado la primicia de la lectura de parte de su último poemario. Miguel Ángel ha realizado recientemente una gran exposición en el Palacio de Congresos de Jaca, a la que ha llevado ilustraciones de versos de muchos poetas, entre otros de Manuel Martínez Forega, Olga Bernad, Gabriel Sopena, Ángel Ginda, Estela Pueyo, Angélica Morales... y por supuesto de Marta. La poesía es muy importante para el artista, en ella busca la música, la esencia, siente su calor para convertirlo en imágenes y colores.

Miguel Ángel Domínguez reivindica el trabajo manual frente a las nuevas tecnologías, frente a la inteligencia artificial, como una especie restringida, limitada, en peligro de extinción. *Relicto* es un homenaje a la pintura y al



grupo *Pórtico*, realizando una pintura abstracta de gran expresividad en la que encontramos las formas, las manchas, los signos, los colores y los gestos de este grupo al que considera sus maestros.

El artista se siente más escultor que pintor, de ahí que sus obras sean tridimensionales teniendo como base el objeto encontrado, hallazgos desechados a los que les da una nueva existencia, y que aportan a su obra la pátina de vidas pasadas. Aquí se vale de marcos reutilizados para dar a sus creaciones la tercera dimensión, ya que sus pinceladas y brochazos gestuales desbordan el marco, además del grueso empaste utilizado y la incorporación ocasional de ramas, por lo que podemos decir que sus cuadros son escultóricos.

El artista nos muestra su dominio de la materia y del color, tanto blancos y negros como ocre, tostados y óxidos, o rojos, azules, verdes y amarillos. Nos evoca a los *pórtico* con ecos de un cierto cubismo, con la gestualidad de su expresionismo y la materialidad de los pigmentos con los que trabaja.

---

## **Dream On- Berlin, the 90s**

La galería de fotografía y medios visuales C/O Berlin acoge en la capital alemana desde el pasado 14 de septiembre y hasta el próximo 22 de enero la exposición *Seguir soñando- Berlin, los años 90*, una muestra de fotografías realizadas por los miembros de la agencia Ostkreuz sobre el Berlín de esa década; un período de tiempo excitante debido a los sucesos históricos que tuvieron lugar en la actual capital alemana durante esa época, especialmente la caída del muro y del régimen comunista de la RDA y la consiguiente reunificación de las dos Alemanias separadas tras la Segunda Guerra Mundial. La exposición surge como conmemoración de los 35 años de la caída del muro y del

nacimiento de la agencia.

La agencia Ostkreuz, que toma su nombre de la estación de trenes que conectaba el Berlín oriental con el resto de la ciudad, se fundó en 1990 por siete fotógrafos residentes en el Berlín oriental: Sibylle Bergemann, Harald Hauswald, Ute Mahler, Werner Mahler, Jens Röttsch, Thomas Sandberg y Harf Zimmermann. Este colectivo, teniendo como ejemplo la agencia Magnum, tiene como base de trabajo el reportaje fotográfico y ha llegado a convertirse en una de las agencias fotográficas más importantes en Alemania y en Europa. Hoy la agencia cuenta con 25 fotógrafos independientes cuyo trabajo tiene como base el foto reporterismo comprometido socialmente.

El rango temporal que abarca la exposición transcurre desde 1989 hasta 2001. No hay una temática definida que sirva como eje vertebrador de la exposición, ya que se trata de fotografías que tomaron los autores durante esos años de agitación social y política que siguieron a la caída del muro de Berlín. En general, se trata de fotografías documentales que muestran cómo eran las cosas entonces a la vez que expresan los sentimientos de los ciudadanos y de los propios fotógrafos, mostrando una mezcla de escepticismo y expectación que definiría el espíritu de esa época. A través de las fotografías podemos ser testigos de la evolución de la ciudad de Berlín que en la década de los 90 se transformó en lo que es hoy en día.

Comisariada conjuntamente por Annette Hauschild, miembro de Ostkreuz, y por Boaz Levin, de C/O Berlin, consta de más de 200 fotografías que han sido seleccionadas del archivo, con más de diez mil negativos, que posee la propia agencia. Las fotografías corresponden a Sibylle Bergemann, Harald Hauswald, Ute Mahler, Werner Mahler, Jens Röttsch, Thomas Sandberg, Maurice Weis, Anne Shhönharting, Thomas Meyer, Jordis Antonia Schlösser y Annette Hauschild.

La exposición se articula en cuatro partes. La primera de

ellas, titulada “Salida y despedida” trata sobre la agitación política y el período de cambio que siguió a la caída del muro de Berlín. La segunda parte, “Una ciudad desaparece. Una ciudad emerge”, se centra en la ciudad y en su desarrollo urbanístico tras la unificación. “Nuevas libertades. Viejas convenciones” es el título de la tercera parte que tiene como protagonistas a los ciudadanos berlineses, centrándose en el cambio social que se experimentó después de acabar con el régimen socialista. La cuarta parte, “¿Bienvenidos a Utopía?” nos ofrece un amplio espectro del Berlín de los años 90 que abarca desde la ciudad salvaje y anárquica de los primeros momentos hasta su conversión en la capital de la Alemania reunificada.

Las fotografías adquieren una nueva relevancia vistas desde la perspectiva actual constituyendo un magnífico material que nos ofrece un panorama de la atmósfera que reinaba en aquella década, ya que reflejan una ciudad en transición con todas sus ambivalencias, desde la caída del muro, la floreciente escena musical techno y sus conciertos en las ruinas de la ciudad, los cambios sociales y económicos hasta convertirse finalmente en la capital alemana. La ciudad se encontraba en constante ebullición tras la caída del muro en 1989, atrapada entre el pasado y el futuro. Lo que se puede observar en esta exposición es el optimismo que intentaba sobreponerse al miedo ante la pérdida de una ciudad y de una identidad. La perspectiva de las oportunidades que se observaban en el horizonte permitió que florecieran nuevas iniciativas y Berlín se convirtió en la ciudad de las subculturas y de la utopía, que dejó una impronta perenne en la imagen de la ciudad que continúa definiéndola hoy en día.

La muestra es una gran oportunidad para conocer el trabajo de los miembros de esta agencia fotográfica, todos ellos originarios de Berlín oriental, cuyo trabajo era en gran parte desconocido para el mundo al otro lado del telón de acero. Además, su punto de vista resulta de gran interés ya que

retrataron la parte de la ciudad que mayor transformación ha sufrido a lo largo de estos 35 años.

Conjuntamente a la exposición se ha publicado un libro con el mismo título por la editorial Spector Books, de Leipzig. Además, el 18 de enero tendrá lugar un evento musical con motivo de la exposición organizado por la galería C/O Berlin y el club TRESOR, icono de la música electrónica berlinesa. La velada contará con la proyección de 120 obras seleccionadas de la exposición, lo que permitirá al visitante imbuirse del espíritu reinante en el fascinante Berlín de los años 90.

---

## Entrevista a Miguel Mainar

**P-** Leyendo su biografía podemos saber que su integración al panorama del arte hecho aquí, entre nosotros, se produjo principalmente a partir del cambio de siglo cuando estableció su residencia en Ipiés (Huesca), tras mantener una parte importante de su recorrido vital en otros países. ¿Podría comentarnos cómo y porqué se produjo este cambio y, en particular, podría valorarnos cuál cree que ha sido su contribución a este panorama desde entonces?

**R-** Bueno, yo me fui en 1974, en el periodo de aprendizaje y en Aragón, en realidad, nunca he dejado de tener cierta presencia al menos expositiva, participando en algunas muestras individuales, aunque de forma más activa en tiempos más recientes. Durante todos aquellos años hasta el 2000 en que volví y me establecí en Ipiés (Huesca), he bebido de otras fuentes a nivel vivencial y formativo. En Ipiés, un pueblo muy pequeño del Serrablo, encontré una casa apropiada y un ambiente de mucha tranquilidad idóneo para el desarrollo de mi obra. Venía de vivir en París, primero y, posteriormente, en Argelia y por lo tanto el panorama aragonés me era en parte

desconocido. De cualquier forma, considero que en Arte confluyen y fluyen unas leyes que son universales y que su apreciación en forma localismos produce una visión un tanto reduccionista del fenómeno. Tras un periodo de adaptación, poco a poco las cosas fueron llegando y considero que ahora estoy bien integrado a todos los niveles.

**P-¿A nivel personal, se ha sentido apoyado en este tramo de su recorrido por nuestros lares?**

R-En mi caso particular, sí. Tanto a nivel institucional como, a partir de un momento dado, apoyado por personas concretas ligadas a este mundillo. Mi experiencia personal es que he tenido el apoyo de estas personas que me han alentado y abierto sus círculos en los que me he sentido acogido con calidez. Por mi parte, he podido trabajar aquí en completa libertad que es de suma importancia para los que nos movemos en este mundo de lo creativo: encontrar condiciones adecuadas para soñar, trabajar y difundir adecuadamente la obra creada son, todos ellos, aspectos importantes que atender para un artista.

**P-Ipiés, ese pequeñísimo pueblo del Serrablo oscense en que reside y tiene su estudio actualmente, situado en la periferia de la periferia ¿Por qué ha elegido para residir un lugar tan retirado como este, en un mundo tan dependiente e influenciado por lo urbano como el que nos ha tocado vivir?**

R-Ipiés me permite, sencillamente, llevar la vida que quiero llevar. Por la mañana, todos los días si el tiempo no lo impide, salgo a pasear. Para mí el paseo no consiste simplemente en andar, sino la posibilidad de participar de la belleza de mi entorno, de los cambios de la luz, de las evoluciones de los ritmos naturales... Para mí, todo esto es importante. Luego entro en el taller y trabajo el resto de la

mañana, bien sea en vídeos o en libros de artista, según los proyectos que llevo entre manos. Generalmente trabajo también en la pared que me permite una acción artista singular y sobre soportes de papel, material que es de suma importancia para mí. Mis papeles tienen muchos procesos de lavado, escurrido, etc y el procedimiento más corriente es que vayan del suelo a la pared...Por la tarde lo usual es que mantenga otra sesión de trabajo hasta la hora de cenar. Trabajo siempre muy a gusto y puedo llevar entre manos dos o tres trabajos a la vez. Ipiés me facilita todo eso y mucho más.

**P- Al margen de sus ostensibles ventajas, algunas de las cuales ha recordado Ud a lo largo de esta entrevista, imagino que el principal inconveniente de vivir en pueblos tan pequeños y remotos es el de la socialización personal...**

R- Bueno, el aislamiento aquí es relativo y yo me muevo bastante, así que no observo muchos inconvenientes en permanecer donde vivo. Mi casa siempre ha estado abierta de par en par a las visitas de amigos y conocidos, Ipiés con Huesca y Zaragoza está muy bien comunicado y Sabiñánigo está muy próximo, así que el contacto social fluye con normalidad. Hasta el año pasado daba clases en Sabiñánigo, dos días a la semana, a un grupo de alumnas adultas mayores y, bueno, pues para mí era muy satisfactorio, una buena forma de socialización. Ellas contaban conmigo y mi experiencia para ayudarlas a trabajar especialmente la pintura y sus técnicas: acuarela, óleo, pastel...Durante años ha sido para mí una buena salida a mis necesidades de socialización...Además, entre todos formamos una asociación y todos los años hacíamos un par de viajes a ciudades bien provistas culturalmente, a ver exposiciones, etc. Hablar de arte, una cena de vez en cuando, y actividades similares nos han permitido crear con los años un grupo cohesionado donde hay amistad e intercambio social.

**-P- Por cierto, ya que ha salido el tema de la difusión, soy conocedor de que tiene varias obras depositadas entre los fondos de la Biblioteca Nacional. En concreto varios “libros de artista” que siempre le han interesado mucho. ¿Nos puede explicar el sentido y objetivos de estas donaciones?**

R-Esta me parece una contribución importante y que me produce mucha satisfacción. Porque además del tema de las ventas que siempre nos preocupa a los artistas -y que son necesarias, por supuesto, para poder vivir y seguir trabajando en este mundo tan complejo de la creación- estamos hablando del centro de referencia a nivel nacional que te da la posibilidad de depositar obras que acrecientan su rico patrimonio. En este sentido, sí, mi obra tendría una dimensión social.

Las donaciones significan para mí formar parte de ese patrimonio que es de todos. Una vez aceptadas por la institución y depositadas en ella son obras que todos podemos ver o estudiar, porque no nos podemos olvidar que este tipo de centros son verdaderos templos de la cultura donde las obras son valoradas, conservadas y difundidas de forma muy cuidadosa.

El proceso no es fácil, porque las propuestas pasan por varias fases de valoración y, es necesario superar exigentes filtros para que las obras sean, en su caso, finalmente aceptadas. Hay un jurado que decide, una vez por año, qué obras merecen la pena ser aceptadas o no. A partir de allí pasan a formar parte de esa riqueza general, siempre abierta al público sea quien sea, lo cual es un orgullo...

**P- Ha tramitado recientemente también alguna otra donación importante, cómo la que hizo en el año 2020 a la municipalidad de Barbastro a través de la Fundación Ramón J. Sender (UNED). Supongo que le producirá una especial sensación de tranquilidad el pensar que su obra queda a buen recaudo, con**

**las garantías que este tipo de centros institucionales ofrecen...**

R-Sí, por supuesto. Esta donación fue muy importante y dio motivo a una importante exposición retrospectiva sobre mi obra de la que me siento especialmente orgulloso. Allí deposité un conjunto de 41 trabajos pictóricos, 15 “libros de artista” y algunas otras producciones de video-arte, una selección representativa de mi evolución como artista durante todos estos años. Su inventario y catalogación inicial ya me dieron garantías de que su conservación iba a ser óptima, como así está siendo. Integrada en la colección de arte contemporáneo de la UNED, ahora forma parte de su patrimonio custodiado por profesionales y en condiciones adecuadas de conservación y difusión.

**P-París, Argelia y la vivencia en los remotos desiertos del Sahara, la relación con su pareja Montse (tristemente fallecida hace unos pocos años), la serenidad que se respira en su preciosa casa de Ipies, sus recuerdos y ricas vivencias personales en general... ¿De qué forma cree que se integran en su obra?**

R-Lo más esencial de la vida reside en los aconteceres de lo cotidiano, en los sentimientos que estos te producen en cada tiempo y lugar. Allí radica lo que la obra absorbe con mayor voracidad. Todo lo que te rodea es importante a este respecto, las particularidades del paisaje, de las gentes, de las luces de cada lugar, porque el estar en un lugar concreto te da percepciones muy diferentes. Por ejemplo, yo nací en Zaragoza donde me formé inicialmente, luego, París me dio una percepción de la cultura mucho más rica, permitiéndome un desarrollo personal mucho más intenso a nivel de percepciones, de visualizaciones, de diversas experiencias, de posibilidades de ver obras de teatro, de cine, manifestaciones de culturas de todo el mundo, de relacionarte con gente de muy diferentes



países. París -más en la época en que yo viví allí- era un crisol de culturas, una síntesis de los valores que priman en el universo en que nos movemos en Occidente, una ciudad que te permitía participar de toda esa trascendencia cultural que a cada generación surge y se manifiesta...

**P-París, tras los sucesos de Mayo del 68, se convirtió en abanderada de la libertad, algo que conmocionó profundamente a los círculos artísticos con importantes cambios en relación a la concepción del arte con una nueva dimensión social, con reivindicaciones como la de una apertura de las instituciones culturales y los procesos artísticos a toda la sociedad, entre otras muchas. ¿Teniendo en cuenta que su formación se produjo en ese contexto muy concreto, cree que su obra se deja influir por todos esos cambios y transformaciones en los que lo social se erige como valor casi absoluto?**

R-El Arte tiene una dimensión social ya de por sí, independientemente de las circunstancias, pues lo que hacemos los artistas es para los demás. No la considero importante de forma consciente, al menos no resulta muy significativa en mi obra plástica. En los vídeos, sí, en mayor medida.

**P- Y tras París, el contrapunto más absoluto con su larga experiencia en la inmensidad del desierto argelino...**

R-Sí, es un buen ejemplo de las diferencias radicales que se pueden producir entre unos lugares y otros. Mi posterior experiencia en Argelia, en remotos enclaves del desierto donde no había ni carreteras para acceder, todas esas posibilidades parisienses desaparecían, pero se abrían otras, igualmente interesantes y valiosas desde el punto de vista vivencial. Otros paisajes inmensos y bellísimos se integraron en mi vida y cambiaron todas mis percepciones anteriores del tiempo y el espacio. Por supuesto que todo ello se manifestó -y aun se

manifiesta- en la evolución de mi obra. Por ejemplo, adquirí allí la plena conciencia de lo que es el espacio, concebido como un universo abierto e ilimitado, donde los límites los ponen únicamente la luz y las sombras y donde es posible establecer un contacto con lo primigenio y nuestros orígenes. La armonía con los ritmos naturales, el viento, las piedras, los colores intensos del desierto, su inmensa soledad...A partir de allí, tu proyectas en tu obra todas estas sensaciones que has experimentado. Todo lo que he vivido está presente en lo que ahora hago. Todo se hace presente y se manifiesta físicamente en mi obra plástica, en la que lo vivencial tiene una importancia primordial. Puedo comprobar esto cada día, cuando saco alguna pieza realizada hace años y observo perfectamente esta “materialización” inconsciente, pero muy “física” que se produce en ella de lo vivido.

**P- Según Miguel Mainar ¿Qué es el arte? ¿Cómo definiría esta importante dimensión de lo humano de la forma más sintética posible?**

R-Para mí, en primer lugar, es un gesto vocacional que integra todas las condiciones y conocimientos que te van construyendo poco a poco, a lo largo de los años. Al menos este es mi caso. Es una afirmación de ti mismo que se produce porque tú tienes firme voluntad de que ello suceda. Así pues el arte es fundamentalmente una firme intención de expresión vocacional, sensitiva, que se plasma en el gesto creativo. Importantes también son las enormes posibilidades que ofrece para la exploración de la realidad porque es todo un privilegiado camino de conocimiento que siempre te conduce a profundizar un poco más, al margen de los factores exteriores: la creación debe renovarse continuamente y el creador sólo se debe a sí mismo. La autocrítica, la sinceridad también resultan esenciales para no caer en el engaño o en el vacío creativo.

**P-Su obra plástica ha evolucionado de forma importante durante estos años, desde lo estrictamente manual a la experimentación con las enormes posibilidades que facilitan las nuevas herramientas digitales y las sugerencias estéticas procedentes del mundo del cine y otras producciones audiovisuales ¿Puede explicarnos cómo se ha producido esa transición en su obra?**

R-Pues para mí lo manual, lo táctil, la materia, siguen siendo lo esencial en mi trabajo y en todo lo que hago. Lo que sucede es que uno es el fruto de una forma de ser y una trayectoria que, en mi caso, pasan por unas preferencias emocionales por lo pictórico y, sobre todo, por las posibilidades del papel como soporte pero también por sus posibilidades texturales y matéricas. Hago uso de las nuevas tecnologías, pero siempre dentro del mismo espíritu que orienta la fuerza de mi trabajo, el sentido de mi trayectoria donde la relación con el papel, sus olores, sus texturas, etc, es de capital importancia.

Y bueno, pues tampoco reniego de lo que es la actualidad, de lo que pasa ahora, aunque yo nací con la palabra, en un mundo donde la imagen no tenía la masiva importancia e influencia que tiene ahora. Finalmente, uno llega a la conclusión de que son técnicas que se complementan y la misma emoción que emana del instante creativo a través del manejo de lo material puede sentirse igualmente con el manejo del ordenador. Tú eres el que gestiona el gesto, la intensidad, el volumen, el formato, lo accidental, las inclusiones que puedes hacer a través del tiempo. Una obra la interrumpes, la retomas, la dejas madurar... Es un poco como la esencia vital del cuerpo humano, de la vida en general: las formas se manifiestan y todo fluye. Lo digital sería un proceso paralelo a todo ello dentro del contexto de mi evolución personal.

**P-El tema de la espiritualidad, que tanto influye en su obra con ostensibles rasgos a todos los niveles ¿Cómo lo concibe?**

R-Es lo mismo que hablar de esa conciencia individual que rige nuestro ser. Mi pensamiento al respecto se interesa por aspectos de la espiritualidad occidental como la mística. Bueno, yo soy consciente de que pertenezco a una cultura cristiana donde predomina toda una tradición cultural que me interesa mucho, un método, una conciencia individual que no está separada de un sentido de pertenencia con todo lo demás, fuera de los límites de lo corporal. Sería lo contrario al mundo de las pulsiones, una especie de comunión universal. Lo que pasa es que para mí todo ese mundo está filtrado por una especial sensibilidad perceptiva a lo sensorial. Me fascinan, por ejemplo, los ambientes tenebristas de algunas producciones del Barroco, la de determinados ambientes ligados a los espacios eclesiásticos, etc, simplemente por estas resonancias de carácter estético de fuerte atracción para mí, por su potencialidad sensorial.

**P- Dentro de este conjunto de creencias ¿cree en el ser humano como ser trascendente?**

R-No es esa una cuestión que me preocupe demasiado, porque mi sentir es claro al respecto. En mí se afirma el sentimiento de que pertenecemos a un cosmos y a un todo apreciable en cada instante que vivimos. Con eso para mí es suficiente. También estoy firmemente convencido de que no estamos solos sino fundidos con lo conocido y lo desconocido universal, en donde todo es posible. El hecho de sentir esta pertenencia existencial de un todo ligado a mi conciencia, esa percepción es a lo que yo llamo el "alma". Esta dimensión espiritual de la realidad se hace especialmente patente en ciertas ocasiones en que se está más receptivo, cuando escuchas una música, ves una imagen concreta, etc. Es una respuesta que procede del interior.

Estos aspectos espirituales efectivamente se reflejan en mis obras donde están las huellas de lo que es "lo corporal". Ahí

se concreta todo lo que pertenece a la materia: el papel, los números, las letras, las arrugas, las líneas, etc. Este es el vehículo que me permite acceder a la expresión de todos estos mundos superiores de lo espiritual.

**P-Lo simbólico parece jugar un papel importante entre las sugerencias que se proponen en sus obras ¿qué papel cree que juega el simbolismo en sus producciones artísticas en general?**

R-Si los símbolos los tienes razonados e interiorizados, surgen como una respuesta simplemente autónoma. Recordemos aquella famosa frase de que “el hombre es un animal simbólico”. Yo los símbolos los interpreto como un alfabeto libre, donde tú, eliges esos símbolos para construir palabras y frases con un sentido alegórico que sirvan para establecer, a mayor o menor escala, un diálogo libre y dúctil, nunca cerrado, con el espectador. Son visiones personales que, en su conjunto, pueden diferir mucho entre unas y otras, en función de nuestra personalidad, capacidad de percepción y sensibilidad. Así, aunque la que predomina es la visión de frente que el artista propone, las interpretaciones son tan personales que entramos ya dentro de una dinámica humana perceptual.

Podría decirse que el propio abstraccionismo es un tipo de lenguaje situado a este nivel de conexión. Cuando puede producirse una combinación de lo abstracto con lo figurativo, como es el caso de mi obra, a veces surgen esos símbolos universales, arquetípicos que son comunes en todo tiempo y lugar al conjunto de la humanidad porque están integrados en nuestra psique y son consustanciales a todos nosotros, intrínsecos a nuestra especie. Entonces es cuando podemos hablar de una comunicación estricta a nivel simbólico. Mi obra integra ambas posibilidades de expresión y comunicación.

**P-En esta última fase de sus producciones se observa un giro hacia un cierto empoderamiento del mundo de la imagen sobre otro tipo de soluciones más “pictóricas” y allí surgen las temáticas ¿Entre las que Ud. trabaja actualmente existen formulaciones recurrentes o intereses argumentales concretos?**

R-Bueno. En mi obra sigo buscando una emoción, esa ligada a lo que siempre he buscado para expresar el sentido de pertenencia a un todo del que antes hablaba, esa vivencia de lo místico a la que tengo total libertad de acceso y me transmite las sensaciones que busco. Y existe esa otra dimensión anclada en lo material que para mí se expresa fundamentalmente en el trabajo experimental sobre el papel. Es en la unión entre esas dos dimensiones, en las confluencias de una con la otra entre lo material y lo espiritual, el punto donde siempre he intentado situar mi obra plástica. Con estos intereses concretos me he desarrollado y actualmente siguen plenamente vigentes, aunque ahora trabajo con técnicas más actuales, con herramientas informáticas y experimentando con las soluciones que estas proporcionan.

La imagen siempre me ha interesado. Hablo de esas imágenes “reales” propias del cine, por ejemplo, que tienen el poder de conmoverte profundamente. El cine mudo en particular siempre me ha fascinado porque expresa muy bien el poder de la imagen en estado puro con esa sucesión de luz y movimiento que es pura vida. Y este interés me ha conducido de forma natural a tomar un papel más activo y a incorporarme a la realización de videos y producciones plásticas ligados a ellos. Estas imágenes me han permitido explorar otros aspectos de la esencia de lo humano que corresponden al mundo de las pulsiones, de los impulsos, que también son parte indisoluble de nosotros, expresar plásticamente toda esa dimensión que, si la negamos, nos produce un conflicto. Entre ellas incluyo Imágenes de violencia, de sexualidad explícita, etc que buscan tanto conmover como incomodar, pues creo también en el Arte como “agitador”, como removedor de actitudes y de conciencias.

---

# Nuevas formas de habitar un mundo mejor

El CDAN, desde que abrió sus puertas a principios del año 2006, se ha caracterizado por ser un centro de conocimiento, creación, investigación y difusión cuyo principal objetivo es el análisis en torno a las relaciones entre el arte contemporáneo y la naturaleza. Con este horizonte realiza exposiciones temporales en el edificio diseñado por Rafael Moneo, aunque cada vez es más frecuente la presencia de instalaciones en el exterior invitando a entrar y descubrir qué albergan en su interior esos muros de formas sinuosas.

Desde el 2021 el CDAN es, además, socio estratégico de la iniciativa Nueva Bauhaus Europea, con la que se pretende desarrollar un nuevo modelo desde la interdisciplinariedad. Se trata de reflexionar para imaginar y construir nuevas formas de vivir en un futuro más sostenible e inclusivo que, al mismo tiempo, promueva la mejora de la calidad de vida integrando la belleza.

Con este argumento se inauguró la temporada expositiva el pasado 25 de octubre de 2024 a través de una muestra (que son tres en realidad) vigente hasta el 4 de mayo de 2025. Un proyecto triple que orbita en torno al concepto de *Habitar* en tres espacios diferentes. En la *sala oscura* conviven varias obras de Fran Pérez Rus unificadas bajo el nombre de *Caverna*. La oscuridad de la sala ciega la visión y provoca que se activen el resto de sentidos para escuchar la repetitiva sonoridad de una cueva que envuelve el espacio y atrae hacia la escultura de madera policromada *Estalactita-estalagmita*. Estas formas verticales geométricas surgen del techo y emanan del suelo de las mismas encuentran normalmente su hábitat

natural en las grutas. Las del CDAN nos adentran, a tientas, en la proyección de vídeo *Erosión* cuyas formas hipnóticas incitan a sentarnos y contemplar *Hogar*, una proyección holográfica de un fuego flotante que surge de un dispositivo electrónico que lleva a pensar en el mito de la caverna de Platón. Esta llamarada virtual (no caliente, pero sí ilumina el espacio) es en realidad una animación generada por IA que nos lleva cuestionar las acepciones que posee esta palabra, esto es, el sitio donde se hace la lumbre, la casa y el grupo de personas emparentadas que viven juntas, la familia.

Esta idea es la que recoge como relevo la artista Adela Moreno en *La casa del recuerdo* dispuesta en la sala 2 del CDAN. Allí expone el resultado de una residencia artística en Lo Mon Contemporáneo impulsada por la Comarca de la Jacetania. Su trabajo titulado *Para reformar* le permite debatir sobre las casas deshabitadas en el territorio altoaragonés que están a la venta y tienen un denominador común: todas están disponibles para entrar a vivir después de una reforma. En todas ellas subyacen, además, otras conexiones que apelan a los recuerdos, a la memoria y a la huella que dejamos como seres humanos en los lugares que habitamos, como también lo hace su obra *Ajuar* donde lo textil se entre mezcla con lo biológico de manera tan sutil que resulta casi imperceptible. Igual concepto es el que traslada a la pieza titulada *La mecedora de mi abuela* donde un mueble icónico para el imaginario de esta artista oscense se funde con el ADN de los recuerdos familiares que construyen el paisaje que habitamos.

Sobre esto se reflexiona en la exposición que lleva por título *Nuevas formas de habitar* comisariada por el tándem formado por Sixto Marín, arquitecto y Obarra Nagore, historiadora del arte que aúnan dos visiones complementarias de un mismo fenómeno. Ellos han seleccionado las obras de esta muestra colectiva con proyectos de trece estudios de arquitectura y trece creadores contemporáneos dando lugar a las cinco líneas temáticas de las que se compone: entornos rurales, recuperación de hábitats



abandonados, espacios verdes, espacios públicos y entornos urbanos que a partir de diferentes ejemplos analizan de manera caleidoscópica todo aquello por lo que aboga la Nueva Bauhaus Europea. A partir de instalaciones, fotografías, paneles, maquetas, esculturas, dibujos, bocetos, planos, plantas y objetos cotidianos tan propios de una casa como es una vajilla, nos invitan a detenernos en nuestras agitadas vidas y pensar cómo queremos habitar el futuro.

---

## Joan Fontcuberta, frente a la censura

La propuesta del Festival *Extrarradios*, impulsado por el Ministerio de Cultura y organizado por los ayuntamientos de Almudévar y Ayerbe, tuvo como temática principal la reflexión en torno a los derechos culturales, poniendo el foco en la dinamización del territorio en el entorno rural a través del pensamiento crítico y constructivo. La intensa programación cultural se desarrolló en dos fines de semana consecutivos y la respuesta ciudadana fue *in crescendo*. No hay mejor sistema de evaluación para comprobar si un evento funciona, resulta un método infalible. Primero, el escenario fue Almudévar que, durante los días 25, 26 y 27 de octubre de 2024, vivió una potente actividad cultural. Después, la villa de Ayerbe aglutinó la cartelera durante los días 31 de octubre y 1, 2 y 3 de noviembre de 2024.

La temática de la primera edición del Festival *Extrarradios* versaba sobre la censura en el ámbito de la cultura generando un debate (agitado como pudo verse en la mesa redonda que llevaba por título *Ni ofendidos ni cancelados: la libertad de expresión en tiempos apocalípticos*) en torno a la cancelación

en el ámbito cultural ya bien sean festivales (póngase por caso *Periferias*), obras de arte, de teatro, de literatura o incluso piezas musicales y películas, todo lo cual se cobijaba bajo el título *Disidencias*. Para ello se celebraron conferencias, presentaciones de libros, representaciones de teatros, conciertos, proyecciones de cine, mesas redondas y *performances* efímeras, aunque lo que sí permaneció durante todo el tiempo -e incluso se mantuvo dos semanas más una vez acabado el Festival- fueron las obras que se pudieron ver en la sala de exposiciones Adelina Jiménez del ayuntamiento ayerbense.

La exposición comisariada por Carles Guerra bajo la dirección de Rosa Rodrigo con obras de la colección de Tatxo Bonet fue realmente pertinente. Tatxo Bonet es conocido, además de por su faceta de empresario y periodista, por la de coleccionista al comprar en ARCO en su edición de 2018 la obra *Presos políticos* de Santiago Sierra que, dos días después, fue retirada del recinto. Este acto de censura cometido en su momento generó gran polémica, difusión en los medios, su correspondiente propagación en las redes sociales y, lo más importante, fue el acicate que sirvió a Bonet para comenzar su colección. En ella ha reunido más de 400 obras que, pese a haber sido censuradas por circunstancias diferentes (no solo ideológicas), han encontrado su sitio en el Museu de l'Art Prohibit de Barcelona, de donde vinieron las que se pudieron ver en Ayerbe. Posiblemente no existan unas piezas más *ad hoc* para inaugurar la primera edición de *Extrarradios*, puesto que se trata de obras cuyo denominador común es que hayan sufrido censura, reprobación, cancelación y/o ataques de diversa índole.

La muestra, que se pudo ver desde el 31 de octubre al 17 de noviembre de 2024 en la sala de exposiciones de Ayerbe, examinaba casos representativos que ponen de manifiesto cómo la represión ha intentado acallar voces discrepantes, discordantes y disidentes (como reza el título de *Extrarradios*

2024) a través de distintos métodos de censura empleados para silenciar voces artísticas que van desde la prohibición de obras literarias, pasando por la quema de libros para llegar directamente a la persecución de sus autores. Este es el relato de los vídeos que se proyectaron en la sala de exposiciones de Ayerbe *El Partenón de los Libros Prohibidos* de Marta Minujín y *Sleep-Al Naim* de Mounir Fatmi, que dialogaban junto a la serie fotográfica *Deletrix* de Joan Fontcuberta dando lugar a la pequeña pero reivindicativa exposición titulada *Prohibido. De lectura contraindicada*.

Las obras que componen la instalación de *Deletrix* tratan abiertamente el tema de la censura que, aunque parezca un fenómeno fuera de nuestro tiempo, sigue ejerciéndose, si bien los mecanismos de ahora son más sutiles, más silenciosos y, por ello, más sibilinos a la hora de ser detectados. Siempre ha habido censura en el mundo del arte, también en la literatura. La obra de Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) aúna esos dos conceptos para dar lugar a una instalación que muestra ejemplos localizados en textos escritos a lo largo de la historia y que pone en evidencia la importancia de luchar por la libertad de expresión.

Para la concepción de la obra, el fotógrafo Joan Fontcuberta recorrió entre 2006 y 2013 un gran número de bibliotecas y archivos de toda Europa y América del Norte, coleccionando imágenes de textos que habían sido prohibidos en diferentes épocas. Entre los autores reprobados, se encontraban algunos de la talla de Erasmo de Rotterdam y su *Novum Testamentu Omnes* (Basilea, 1522) o Francisco de Quevedo y su obra titulada *El parnaso español y musas castellanas* (Madrid, 1668). La violencia de las tachaduras sobre determinadas palabras para que no se pueda leer lo que se censura, no es menor que la intimidación que supone la cancelación de un festival. La obra de Fontcuberta se compone de 39 piezas de unas dimensiones de 65 x 40 cm cada una que, si bien, tienen identidad por sí mismas, obtienen su verdadera entidad como parte de un todo.

Esta obra de Joan Fontcuberta se pudo ver por primera vez en el Centro Arts Santa Mònica de Barcelona el 12 de noviembre de 2013 al hilo de la celebración del Día Internacional del Escritor Encarcelado (que se celebra cada 15 de noviembre). De hecho, el proyecto de Fontcuberta no es solo las piezas sino también la publicación de un libro que vio la luz en 2013 (Ediciones Polígrafa con texto de Herrta Müller y Salman Rusdhie) que aspira a convertirse en un volumen de referencia literaria y artística sobre la censura, al igual que *Extrarradios* ansía a ser la respuesta a la cancelación de un festival. El propietario de *Deletrix*, esto es, el coleccionista Tatxo Benet defiende que “cada vez que nosotros, los ciudadanos, nos oponemos a la censura, estamos poniendo nuestro grano de arena en la lucha por una sociedad más libre, y esto es lo que pretende esta colección: poner a disposición del público una serie de obras censuradas en algún momento por quien tuviera el poder para hacerlo”. Afortunadamente, como sociedad hemos desarrollado una inteligencia colectiva que nos hace estar atentos a fenómenos de censura que se siguen produciendo en la cultura a día de hoy y cuya respuesta ciudadana es tan sencilla como pacífica: acudir en masa a estos eventos culturales impulsados desde el territorio, desde el extrarradio, donde se puede ejercer un derecho ciudadano tan básico como es el disfrute de la creación cultural contemporánea.

---

**Alteridad e identidad: arte africano más allá de la**

# frontera

Alfonso Revilla Carrasco y Raúl Ursúa Astrain han comisariado la exposición *Alteridad e identidad: arte africano más allá de la frontera. Exposición didáctica multicultural*, organizada por el Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal y la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza.

La muestra destaca el valor del arte africano, no solo como un medio de expresión estética, sino también como un vehículo de narración cultural, histórica y reconstitutiva. Las obras abarcan una variedad de formas: desde máscaras tradicionales y esculturas hasta manifestaciones contemporáneas de arte visual, textiles y objetos útiles. Bajo el enfoque didáctico de Delaware la representación de la alteridad y la identidad, plantea la frontera como concepto alterado por el heterocronismo. El aspecto multicultural de la exposición invita a los visitantes a ver el arte africano en un contexto global, subrayando su influencia en las corrientes artísticas contemporáneas y su diálogo con otras culturas. La exposición también fomenta la apreciación y el respeto por las diversas manifestaciones culturales africanas, creando un espacio de entendimiento intercultural.

La exposición de arte negroafricano que se presenta es un testimonio vibrante de la rica diversidad y profundidad cultural de las comunidades africanas. Esta muestra busca destacar el valor del arte africano, no solo como expresión estética, sino como un poderoso vehículo de narración que teje historias de identidad, resistencia, espiritual. Las obras en exhibición incluyen una amplia gama de expresiones artísticas: desde las máscaras rituales, cuyo simbolismo ha sido parte central de ceremonias y tradiciones comunitarias, hasta esculturas que representan deidades, ancestros y escenas de la vida social. Además, la exposición integra manifestaciones de arte contemporáneo que dialogan con la modernidad sin perder

de vista sus raíces. El enfoque curatorial plantea la alteridad y la identidad desde una perspectiva didáctica, explorando cómo el concepto de la frontera se diluye y transforma a través del heterocronismo, una noción que permite entender la coexistencia de diferentes tiempos y tradiciones en el presente artístico africano. Este abordaje subraya la interacción entre la historia y la contemporaneidad, mostrando cómo las obras trascienden el tiempo y la frontera.

El carácter multicultural de la exposición sitúa al arte africano en un marco global, evidenciando sus aportaciones e influencias en las corrientes artísticas internacionales. A través de un diálogo con otras culturas, las piezas expuestas resaltan la importancia de reconocer y valorar la creatividad africana no solo como una herencia histórica, sino como una fuente de inspiración viva que sigue enriqueciendo la escena artística contemporánea. Más allá de la estética, esta exposición es un espacio para la reflexión y la apreciación intercultural, invitando a los visitantes a comprender la riqueza de las expresiones culturales africanas y fomentar el respeto y la admiración por la diversidad. En su conjunto, la muestra no solo honra la historia y la creatividad del continente, sino que también construye puentes de entendimiento y conexión con África.

---

## **Desnudos: Entre la modernidad y la vanguardia en España**

La armonía siempre es más propia del arte que de la vida. El desnudo ha sido, probablemente, el tema más importante de la historia del arte, desde la búsqueda de la belleza en la Antigüedad hasta la provocación subversiva de las vanguardias. El cuerpo humano es un testimonio del tiempo y de la cultura. En el siglo XIX, el juicio estético obedece a nuevos criterios, tales como la verdad de lo representado o la honradez del artista a la hora de emprender un

motivo o la habilidad para trasladar a la pintura o a la escultura cualidades visuales.

Una cultura como la decimonónica, favoreció miradas fragmentadas sobre el cuerpo, en la medida en que este se convirtió en el objetivo de la representación, gracias a una exploración detenida por parte de los artistas sobre cuestiones formales específicas pasó a ser el nuevo asunto de la pintura y no un instrumento auxiliar para contar historias. El Museo Carmen Thyssen Málaga recorre más de un siglo de representaciones muy diversas del cuerpo desnudo en el arte español a través de la exposición *Desnudos. Cuerpos normativos e insurrectos en el arte español (1870-1970)*. La exposición nos cuenta la historia del desnudo, que está conformada principalmente por las manifestaciones artísticas desarrolladas desde la periferia del sistema, es decir, fuera del canon de esa regla de perfección y proporción que desde el arte griego dictó cómo debía ser un cuerpo bello y que tantos artistas se empeñaron en cuestionar y modificar en todas las épocas. Desde finales del siglo XIX, este género fundamental se fue transformando con los *ismos*. Los pintores y escultores consagraron el desnudo como principio de exploración de la condición humana, de su propia identidad y de la modernidad. El eje cronológico de este relato se traza dentro del arte español entre 1870 y 1970, con casi noventa obras reunidas. Todas ellas conforman un verdadero universo de dibujos, pinturas, esculturas o fotografías, procedentes de más de cuarenta instituciones y colecciones, públicas y privadas.

### **El desnudo realista**

El conocimiento de la anatomía resultaba indispensable para abordar con éxito la representación de cualquier asunto en el que interviniesen figuras. El estudio del cuerpo a partir de una estatua clásica (dibujo del antiguo) o de un modelo masculino o femenino (dibujo del natural) era una práctica habitual en las escuelas de bellas artes. Los artistas siempre habían dispuesto de modelos, objetos, ropajes y otras fuentes visuales para componer sus obras. A partir del año 1870, el desnudo realista, estuvo acompañado de una reivindicación del lenguaje específico de la pintura, que no era otro que el de evocar una doble verdad, la verdad del cuerpo y la verdad en la forma de presentarlo. Esta situación la encontramos en el cuadro *Mujer al salir del baño* de Eduardo Rosales (1869, Museo Nacional del Prado), y en la pequeña tabla de Ignacio Pinazo titulada *Desnudo femenino*, (1894, Museo Nacional del Prado). La modelo aparece sentada en un sillón, con un gesto entre pudoroso y coqueto, que poco tiene que ver con la displicente serenidad de las diosas clásicas. El otro gran tema del realismo en relación con el desnudo femenino es el aseo. La *toilette de Venus* o el *baño de Susana* habían dado mucho juego en el pasado, sobre todo para introducir la *inapropiada* mirada masculina como conflicto narrativo. Esto lo podemos comprobar en el cuadro *Después del baño*, Raimundo de Madrazo (1895, Museo Nacional del Prado). Además, los pintores realistas aprovecharon todas aquellas circunstancias casuales, como el sueño o la muerte. Este giro, desde la pura objetividad hacia lo simbólico, se aprecia en el cuadro de Enrique Simonet, titulado por su autor como *Una autopsia* (1892, Museo Nacional del Prado), donde el forense reflexiona ante el corazón de una joven, lo que ha llevado a introducir un interrogante trascendente sobre el irresistible atractivo de la belleza del cuerpo, más allá de

la vida.

También los escultores forzaron la posición de sus figuras desnudas, que quedaban así muy alejadas de la serenidad clásica. Obras como *Desolación*, (Ayuntamiento de Palma de Mallorca) de Llorenç Rosselló, o *Eva*, (1904, Museo Nacional de Arte de Cataluña), de Enric Clarasó, evocan la complicada posición exigida a la modelo, encerrada sobre sí misma, carente de cualquier orgullo. En *El salto de Léucade*, (1904, Círculo de Bellas Artes de Madrid), de Moisés de Huerta, originalmente presentada como *Naturaleza* a la Exposición Nacional de 1912, donde recibió una primera medalla, figura una muchacha que se ha despeñado por un acantilado.

### **Pintoras de desnudos**

Buena parte de las pintoras no alcanzaron una fama comparable a la de sus colegas hombres, al menos desde el punto de vista de las reglas imperantes, debido a las dificultades que encontraron para instruirse en el dibujo del natural. No en vano el estudio del cuerpo humano no estuvo incluido en la enseñanza oficial femenina hasta muy finales del XIX y este hecho marcó la trayectoria de las artistas excluidas. Debido a esta circunstancia, son también muy escasos los desnudos femeninos realizados por mujeres en el XIX y primeros años del XX. Algunos de los más conocidos son *La bañista* de Margarita Arosa (1884, colección particular), o el cuadro de Aurelia Navarro *Desnudo de mujer* (1908, Diputación de Granada), que podría tal vez encuadrarse dentro de la pasión copista de las pintoras en el XIX. Si bien entre finales del XIX y comienzos del XX las mujeres dejaron de estar totalmente vetadas en las lecciones del natural como modelos o alumnas. Los prejuicios morales impusieron el desnudo masculino como asunto casi único de las *academias* de cualquier época. En la exposición, encontramos ejemplos de dos importantes artistas mujeres con desnudos femeninos: Menchu Gal *Desnudo femenino* (1942, Fundación Menchu Gal) y Maruja Mallo *Estrella de mar* (1952, Colección de arte ABANCA).

### **La sexualización del desnudo**

Dirigir la mirada hacia el sexo supone suscitar una inquietud no artística. Un caso extremo es el representado en el cuadro de Mariano Fortuny *Carmen Bastián* (Ca. 1871-1872, Museo Nacional de Arte de Cataluña), porque la modelo echada muestra explícitamente su sexo sin quedar completamente desnuda, lo que potencia la mirada y recrea una situación que ya nada tiene que ver con un estudio anatómico. Incluso en los desnudos de espaldas, como el de Joaquín Sorolla, para que el que posó su esposa Clotilde, (1902, colección particular), van más allá de una opción pudorosa, relacionada con el ocultamiento del rostro. Potencian aspectos como las nalgas, sugiriendo una idea de entrega total. Por lo que respecta al desnudo masculino de espaldas, tal y como aparece representado en muchos dibujos académicos y en algunas pinturas. Una parte del interés hacia ellos nace de la expresividad de la crudeza de aludir a la temporalidad de la vida, frente a la eternidad encarnada en la belleza clásica, pero es precisamente la radical oposición a esa belleza lo que anima a representarlos. El *Viejo desnudo al sol*, (1871, Museo Nacional del Prado), de Fortuny constituye una pieza capital. Una de las circunstancias que sexualizan el desnudo son los fetiches: zapatos de tacón, ligas, medias, gargantillas, adornos, peinados o prendas de



vestir. Entre los fetiches más utilizados que acompañan al desnudo femenino en España, sin duda con la intención de hacerlo más castizo, se encuentra la mantilla, el mantón y el traje de flamenca: El *Desnudo de la mantilla*, (1933, Museo de Bellas Artes de Granada), de José María Rodríguez-Acosta, la modelo resulta, con esta prenda, mucho más refinada y elegante. La *Venus de la poesía*, (1913, Museo de Bellas Artes de Bilbao), de Julio Romero de Torres, la modelo parece desplegar el mantón para revelar su cuerpo, como si fuera un paño sagrado. El traje castizo –en particular, el de flamenca o el de chulapa– y la chaquetilla torera acompañan a muchos desnudos femeninos de Ignacio Zuloaga, que también hace uso de mantones y mantillas, como en la obra *La Oterito en su camerino* (1936, Fundación Zuloaga).

### **Hacia las vanguardias**

La derogación en 1977 de la censura impuesta por las leyes de prensa del franquismo (1938 y 1966) inició un período de «destape» del cuerpo femenino inédito en el ámbito de la imagen pública en España. En el caso español, los artistas conceptuales no se limitaban a tomar los cuerpos canónicos representados por las «academias» clásicas como único eje de insubordinación. También enfrentaban la relectura de los abstractos durante décadas anteriores. Entre los artistas de esta época destaca Antonio Saura *Ágata*, (1960, colección particular), un artista como un malabarismo a mitad de camino entre «academia» y deseos eróticos convencionales que pinta los cuerpos apenas trazos. En este contradictorio panorama español surgía como un soplo de arte fresco Zaj, Nació en 1964 como un movimiento musical, pero en el que participaron poetas, pintores, escultores y performers.

A través de esta exposición hemos comprobado una poliédrica comparación entre la aceptación de lo normativo y la insurrección frente al paradigma establecido de la imagen del cuerpo humano desnudo en el arte español.

---

# **Pilar Albajar. Surrealismo, postmodernidad y creación de imágenes mediante el fotomontaje**

**Julio Gracia:**¿Cuándo empezaste a realizar fotografías?

**Pilar Albajar:** Hice mi primera exposición en Vitoria en los años setenta. Comencé desarrollando retratos muy locos

[risas]. Aprovechaba a todos mis amigos para me sirvieran como modelos. Modificaba las caras o las facciones y hacía fotocopias en un tamaño grande (como un metro y pico). Me divertía mucho planteando estas obras. En lugar de revelar íntegra la fotografía, pasaba un pincel con revelador, solo por los rasgos que me interesaban. Cuando levantaba el papel, siempre caía algún chorretón improvisado que mantenía en el resultado final. Más allá de considerarme fotógrafa, siempre he pensado que utilizo la fotografía para crear imágenes.

**J. G.:** ¿Tu afición al medio era anterior?

**P. A.:** En realidad (me acuerdo ahora), la primera fotografía que hice de una manera pensada fue en Huesca. Me encontraba en casa con mi hermana Patricia. Ella estaba haciendo el tonto y se ponía como si fuera jorobada. Yo estaba perfectamente vestida y le daba la mano. Un día cogí unas acuarelas y pinté la imagen. No sé de dónde me vino el impulso ni recuerdo exactamente la fecha, pero me gustó el resultado y a partir de ahí me entró curiosidad por pintar las fotos.

**J. G.:** En un texto de Picos Laguna en *Heraldo de Aragón* (2019), hablas de tus inicios en el ámbito de la fotografía:

Tengo un buen amigo, Paco Boisset, que me había abierto al mundo de la fotografía y me enamoró esa magia de ver cómo de un papel en blanco salía la imagen. Me puse en casa un laboratorio y así empecé. Mi primera exposición fue en Vitoria.

¿Podrías desarrollar más este aspecto?

**P. A.:** Se juntaron varias cosas: yo daba clases en un colegio de monjas en el que no estaba muy a gusto y, efectivamente, coincidió con mi descubrimiento del famoso milagro de la

imagen que surgía del líquido. De alguna manera, me atrapó. Es una sensación que tuvimos muchos fotógrafos en esa época. Además, cuando nos casamos, Antonio me regaló una ampliadora como regalo de boda.

**J. G.:** Con ella pudiste empezar a montar tu propio laboratorio fotográfico.

**P. A.:** Sí, en el baño de mi casa. Todavía conservo la ampliadora. Compré unas cubetas, líquidos... y empecé a practicar, estropeando en el proceso de aprendizaje muchos papeles.

Estuvimos un tiempo en Francia. Allí no hice fotografías, sino que me dediqué a dar clases de español. Cuando regresamos a España, encontré trabajo en el colegio de las Presentinas que te comentaba. Me llevaba muy bien con las alumnas. Todavía me encuentro de vez en cuando a algunas que recuerdan que les gustaban mis clases. según ellas, no era la típica profesora aburrida, sino que les hablaba mucho de la vida o de la cultura francesa y eso les interesaba. Empecé a realizar fotografías mientras ejercía como profesora. ¡Qué época aquella! De vez en cuando venían unos amigos franceses y llevaba a sus hijos al colegio, para que hablaran en su idioma con las alumnas. Aprovechaba esas visitas a Vitoria para hacerles retratos.

La directora me dio dos avisos de expulsión por la forma abierta con la que planteaba mis clases. Finalmente, yo misma dejé el colegio. Estuve unos quince años. Una vez que acabé la carrera, me desvinculé totalmente de hacer oposiciones. Me gustaba más cambiar. Necesitaba movimiento, aventura. No me quería quedar en un sitio fijo. Ni siquiera se me pasó por la cabeza.

**J. G.:** Comenzaste a realizar fotografías y a desarrollar diferentes muestras.

**P. A.:** Me animé mucho con las exposiciones. Por ejemplo, en Zaragoza hice una en la antigua Sala del Modo. Me ayudó el grupo de amigos que teníamos en la ciudad, entre los que estaban Samuel Aznar, Luis Royo, Strader... Forramos todo el espacio con papel de aluminio y colgamos fotografías de grandes dimensiones. La experiencia fue impresionante y muy divertida.

**J. G.:** Pasó realmente más de una década desde tus comienzos hasta que empezaste a trabajar con Antonio Altarriba.

**P. A.:** Antonio siempre miraba mis fotografías y me hacía comentarios. Le pedí que me pusiera algunos títulos y, poco a poco, aumentaron nuestras colaboraciones.

**J. G.:** Vuestra primera serie conjunta fue *Sexo*, que realizasteis en torno al año 1987. Algo posterior fue *Pecados*, ¿por qué planteasteis estos temas?

**P. A.:** Lo primero que hacíamos era ponernos de acuerdo con aquello que queríamos tratar. Resulta curioso, pero en esos años existía mucha libertad en todos los sentidos. Las exposiciones que hicimos al principio no las podríamos difundir ahora. La serie *Sexo* me apetecía especialmente: después de tantos años de represión, surgió de manera lógica. También *Pecados*. Hemos tenido implantada la religión hasta la médula. Quería hacer algo con lo que me quedase tranquila. Antonio me orientaba en los elementos que tenían que disponerse y en el lugar donde estaban colocados.

**J. G.:** Fue en ese momento cuando entraste en contacto con los

Encuentros de Arlés.

**P. A.:** Para mí fue un descubrimiento. Me abrieron las puertas al resto del mundo. Recuerdo que cogí una carpeta enorme con mis fotos. Cuando llegué, había un montón de gente en la misma situación. Era un paraíso: podías mostrar tus imágenes a directores de revistas internacionales (de Nueva York a Tokio) o a galeristas. Casi no había mujeres y, además, mis fotografías trataban temas polémicos. Cuando abría la carpeta, se producían reacciones diversas. Sin embargo, nunca tuve ningún problema. Fueron años en los que me lo pasé genial y aprendí mucho de otros fotógrafos. Francia ha sido, para mí, el lugar de donde han partido la mayor parte de nuestras exposiciones y donde más he aprendido desde el punto de vista de la fotografía, viendo cientos de exposiciones cada año.

**J. G.:** Gracias a esta primera presentación de vuestras obras, os invitaron al Festival FotoFest de Houston.

**P. A.:** En ese momento era el más importante del mundo. Conocí a la directora del equipo en Arlés y un tiempo después recibí una carta comentándome que íbamos a exponer en el Festival. Escribí una carta al Ministerio de Asuntos Exteriores para comunicarles que éramos los únicos españoles que estábamos invitados y nos cubrieron el viaje.

**J. G.:** Arlés y Houston fueron dos hitos iniciales muy importantes para tu carrera como artista.

**P. A.:** Cuando regresé de Houston, lo hice con especial fuerza. A partir de ahí empezamos a publicar y a exponer por toda Europa, Asia e incluso en alguna revista africana. En algunas ocasiones, con censura. Series como *Sexo* o *Pecados* la han sufrido.

**J. G.:** Una vez que definíais el tema, ¿cuál era el siguiente paso dentro de vuestro proceso creativo?

**P. A.:** Hacíamos una lista. De las imágenes sexuales o de los pecados que queríamos trabajar. Una vez hecha, Antonio se ponía a trabajar por su parte. Cuando tenía las ideas, las discutíamos. Me tenían que gustar. En este sentido, le he rechazado bastantes propuestas. Muchas otras no han terminado de salir a flote. No resulta fácil trabajar entre dos: la persona que piensa las ideas suele tener ya la imagen en su cabeza. Y esa visión tiene que coincidir con lo que hago yo. A veces no encaja en absoluto.

**J. G.:** Desde el punto de vista técnico, ¿cómo elaboras las fotografías?

**P. A.:** Una vez que Antonio y yo nos hemos puesto de acuerdo con la idea, empiezo a buscar lo que necesito para generar la imagen, siempre, a través del fotomontaje, tanto en exteriores como en interiores. Tengo en cuenta, sobre todo, la iluminación. No es lo mismo hacer una foto a las once de la mañana que a las cuatro de la tarde o a las seis. Como tiene que formar parte de un conjunto, hay que tener mucho cuidado con las luces y las sombras. También es clave la selección del fondo, donde todos los elementos se irán disponiendo como si se tratara de un puzzle. En ese momento voy midiendo los colores y su relación con el resto para apreciar cómo va a quedar el conjunto. Puedo añadir o quitar elementos. Mientras desarrollo el proceso, me mantengo en contacto continuo con Antonio. Es un trabajo que exige interconexión constante.

**J. G.:** ¿Y cuándo tenéis el *collage*? ¿En qué momento finalizáis la obra?

**P. A.:** Nunca encuentro el instante de acabar algo, hasta que digo: “la próxima vez que haga una prueba será la definitiva”. Si no, no termino nunca. El siguiente paso es grabar el resultado y guardarlas también en un disco externo por seguridad. Esos son, en realidad, los originales. Suelo dejarlos reposar un poco. Al cabo de un mes siempre encuentro algún aspecto a corregir.

**J. G.:** En el momento en el que generas las imágenes, ¿qué aspecto es el que te ofrece más dificultad como artista?

**P. A.:** La perspectiva. Es muy importante dentro del fotomontaje. Son obras irreales, pero tienen que parecer, por lo menos, creíbles. Antonio a veces me criticaba algunos tamaños o proporciones, sin que llegásemos a un acuerdo.

**J. G.:** ¿Cuáles son tus referentes creativos?

**P. A.:** Para mí surrealismo es fundamental. Y, en general, el arte que me mueva las tripas, que me diga algo. Más que un referente concreto, mantengo la idea de que me influye aquello que puede provocarme emociones.

**J. G.:** Voy a dar un salto temporal: trabajasteis mucho tiempo con el *collage*, pero en un momento dado decidisteis dar el salto al ordenador.

**P. A.:** He tenido compañeros fotógrafos que me informaban de los adelantos técnicos. Cuando estuve en Inglaterra unos amigos utilizaban ya Mac y me aconsejaron comprar uno. En el caso del Adobe Photoshop, eché muchas horas y paciencia para aprender a manejarlo correctamente. Utilizar las diferentes herramientas y las posibilidades que ofrecían fue casi mi segunda revelación en fotografía.

Muchos fotógrafos, primero con el *collage* y luego con el Photoshop, me decían que lo que hacía no era fotografía. El ordenador era una máquina y, por lo tanto, según ellos, el mérito de la obra era del ordenador ¡No se daban cuenta de que ellos también utilizaban una máquina! La propia cámara de fotos. Tuve problemas y discusiones, hasta que al final me cansé de debatir. El tiempo me daba progresivamente la razón: esos mismos autores que lo criticaban, se iban incorporando poco a poco al uso del Photoshop.

**J. G.:** ¿Cómo piensas que ha evolucionado la fotografía y su mercado en estos años que abarcan desde el *collage* hasta el uso de lo digital?

**P. A.:** Hubo años en que los precios subieron muchísimo. En todos los grandes festivales de arte que incluyen fotografía (como Arco) había muchísimas obras. Sin embargo, ha habido un cierto decaimiento en los últimos tiempos, quizás desde que los móviles incorporan cámaras tan buenas. Sin embargo, te comento lo mismo que antes: se hacen muchas fotografías preciosas, pero sino me dicen nada, sino me revuelven por dentro, para mí no existen. El arte, con la fotografía dentro de este, es un instrumento perfecto para la crítica, en todos los sentidos.

Además de *Sexo y Pecados* tenemos series como *Tiranías* (una de las que más me interesan), que sirven, entre otras cosas, para criticar directamente al sistema, para ponerlo en cuestión.

## **Bibliografía**

Agustín Lacruz, M. <sup>a</sup> C. y Tomás Esteban, S. (2023), “Miradas invisibles: memoria de mujeres fotógrafas en Huesca”, en Genereño Lanaspá, J. J., Hernández Latas, J. A., Gómez Lanuza, M. <sup>a</sup> F., Gonzalvo Vallespí, Á. (coords.), *I Encuentro sobre el*



*Patrimonio Fotográfico de Aragón*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 78-106, disponible en:

[https://www.dphuesca.es/publicaciones/-/asset\\_publisher/Wz1IU6ehMoSr/content/actas-i-encuentro-sobre-el-patrimonio-fotogr%25C3%25A1fico-de-arag%25C3%25B3n](https://www.dphuesca.es/publicaciones/-/asset_publisher/Wz1IU6ehMoSr/content/actas-i-encuentro-sobre-el-patrimonio-fotogr%25C3%25A1fico-de-arag%25C3%25B3n) (fecha de consulta: 28/06/2024).

Laguna, P. (24/03/2019), "Pilar Albajar: 'Más que fotógrafa soy creadora de imágenes'", *Heraldo de Aragón*, disponible en:

<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2019/03/24/pilar-albajar-mas-que-fotografa-soy-creadora-de-imagenes-1304384.html> (fecha de consulta: 28/06/2024).

--

Imagen: Pilar Albajar en Belchite, década de los dos mil.