

Un proyecto de investigación, único

Cuando pensamos en las colecciones de pintura, del siglo XIX, del Museo del Prado, seguramente, nos vendrán a la mente pinturas tan emblemáticas como el retrato de la *Condesa de Vilches* de Federico de Madrazo, o *Los hijos del pintor en el salón japonés* de Fortuny. Obras que no están nada mal, y que representan perfectamente el arte decimonónico. Pero afortunadamente el Prado, tiene mucha más obra de uno de los periodos de la historia del arte español más controvertidos, más variado en sus géneros y de mayor significación pública, que desconocemos, ni siquiera su existencia

Para comprender las vicisitudes de esta colección, habrá que remontarse a la misma creación del Museo del Prado. En 1819, la Colección Real de pinturas, se consideraba contemporánea. La fragmentación , a finales del siglo XIX, y comienzos del XX, de esas colecciones en dos museos: El Museo de Arte Moderno, germen del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a donde iban a parar las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, celebradas entre 1856 y 1968. Y por otro lado, el Museo del Prado, a donde llevarán las colecciones del siglo XIX, instaladas desde el año 1971, en el Casón del Buen Retiro, para desde el 2009, acabar integrándose definitivamente, en el edificio Villanueva, del propio museo.

A lo largo de los últimos años del pasado siglo, y comienzos del presente, la fortuna crítica, en los medios de comunicación, las constantes exposiciones, con fondos de esta colección, han hecho, que el arte decimonónico, vuelva a ser respetado, en los museos, si alguna vez dejo de serlo. Hasta llegar a encontrar hoy su sitio con absoluta dignidad y

reconocimiento en las salas de este Museo. Ahora, cerrando ese círculo, se publica este esperado *Catálogo general de pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*.

Se trata de la primera publicación que recoge en su integridad las colecciones de pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado, desde su apertura, hasta nuestros días, incluyendo la dispersión de obras, que hoy en día, se encuentran depositadas en otras instituciones públicas, del país. El presente estudio, extenso y riguroso en su contenido, se convertirá en instrumento útil, para investigadores, y personas interesadas en los nutridos fondos, que posee la institución madrileña. El catálogo recoge los 2.690 registros de pinturas, no incluyendo las acuarelas, a excepción de algunas piezas que, por su especial importancia entre las pinturas, normaliza su consideración, entre el resto de obras en papel.

La dirección científica del presente trabajo, ha corrido a cargo de José Luis Díez, y el Área de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo. Para la labor de catalogación, de tan magna empresa, se ha exigido un exhaustivo contraste y recopilación de datos, por la extremadamente dificultosa interpretación de sucesivos ficheros, registros e inventarios de muy diferente naturaleza y rigor, que no han requerido el resto de las colecciones del Prado.

Entre las novedades, que encontraremos en la publicación, podemos citar las sesenta y cinco nuevas cronologías para artistas, poco o nada conocidos, basadas en datos biográficos fehacientes. También se ha podido cambiar la atribución de diez pinturas, como el monumental lienzo de *La destrucción de Numancia* de José de Madrazo, o el que representa a *Miguel Ángel prosternándose delante del cadáver de Vittoria Colonna* de Rogelio de Egusquiza. Así mismo se ha conseguido aclarar o encontrar el registro documental de la procedencia de más de setenta pinturas hasta ahora de origen absolutamente ignorado

Los bocetos de Félix Lafuente para el mural del salón azul del Casino oscense

El 20 de noviembre de 1865 veía la luz el llamado a convertirse en el mejor pintor altoaragonés del periodo entre los siglos XIX y XX, Félix Lafuente Tobeñas. Este año se conmemora, por tanto, el sesquicentenario de uno de los oscenses notables con los que sus conciudadanos parecemos haber cumplido dedicándoles una calle.

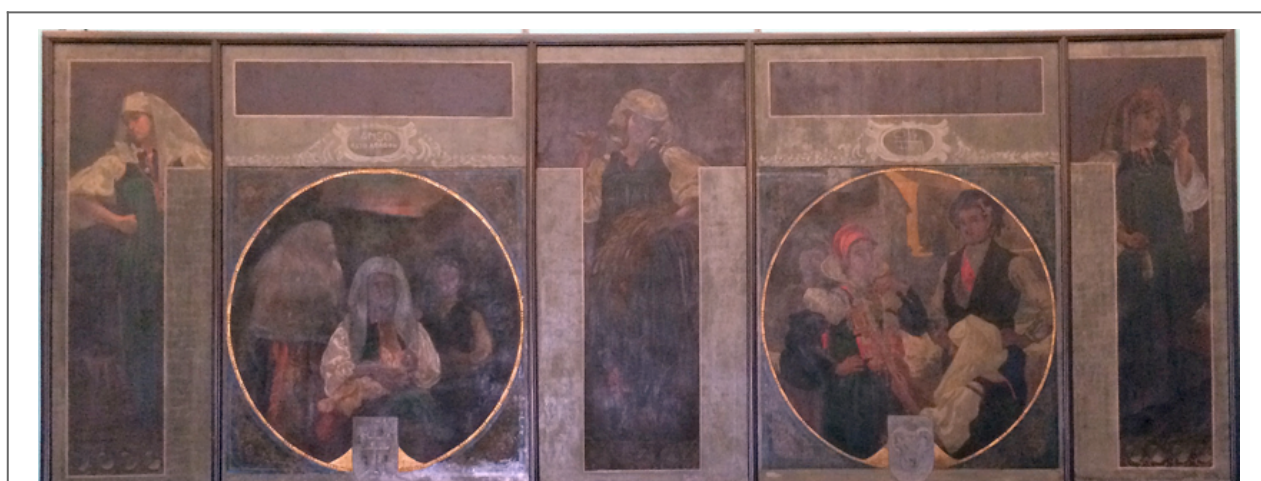
El escaso interés de los investigadores en el arte contemporáneo por los trabajadores del arte que no residieran en Madrid o Zaragoza y la costumbre demasiado extendida de dar por buenas las opiniones de otros, sin contrastarlas con una documentación que no está al alcance inmediato de la mano que se autodefine como investigadora, ha conseguido minimizar la obra de un oscense que merece sin duda un lugar en la historia del arte aragonés.

El hecho de que los últimos diez años de su vida se viera alejado del ejercicio de la pintura por la enfermedad propició sin duda la aceleración del olvido de su obra por parte de los interesados en el estudio del arte aragonés de los últimos siglos.

Pero su trabajo primero en Madrid, en el estudio de Busato y Bonardi, mientras cursaba estudios en la Escuela de Artes y Oficios, y después manteniendo un taller de escenografía con Amalio Fernández; su trabajo en Huesca a lo largo de la década que fue profesor de dibujo del Instituto provincial hasta 1903; su producción en Zaragoza en el entorno de la Exposición Hispanofrancesa para la que le fue encargado el cartel

anunciador; sus acuarelas en la escuela con modelo que dirigió en el Ateneo, su pintura de paisaje al aire libre, los retratos en su estudio, las escenografías para los teatros y las iglesias, las decoraciones de aroma modernista para salones de su ciudad y de la capital aragonesa, sus dibujos para el Heraldo y otras publicaciones diarias y periódicas; sus diseños para la publicidad y la edición de revistas y libros, sus diplomas... hacen de Lafuente la figura cimera del arte altoaragonés de su tiempo y uno de los que debieran ocupar un lugar en la gran historia del arte aragonés de los siglos XIX y XX.

Retomar la investigación que se emprendió a finales de los ochenta desde un programa de la Diputación de Huesca, ha llevado consigo el hallazgo de nuevas obras como las que este artículo pretende analizar.



Mural una serie de figuras ansotanas pintadas sobre tela en el salón azul del Casino de Huesca

El casino de Huesca se ha convertido en una de las imágenes que definen la ciudad. Su ubicación en el centro de la capital lo convierte en telón de fondo del espacio que acoge acontecimientos festivos o reivindicativos. En su salón azul cuelga un mural elaborado con siete pinturas sobre tela que contienen una serie de figuras ansotanas. Lo catalogó uno de los autores de este artículo en el año 1989 con el número 110. Aparece en la publicación *Félix Lafuente en las colecciones oscenses* con la sola indicación de la fecha, 1898, el título,

Ansotanos, y el siguiente comentario: "La única pintura a modo de mural que se conserva en Huesca de Lafuente presenta una restauración digna de mejor causa que no perdonó ninguno de los paneles de los que se compone. Recuerda poco lo que debió de ser el original" (ALVIRA, 1989: 141)

En el tiempo transcurrido el mural ha sido de nuevo intervenido por José Coarasa quien, pese a no poder rescatarlo como hubiera sido su interés, lo dotó de algo más de visibilidad, si bien no consiguió devolver el esplendor que sin duda tuvo en origen.

La ficha catalográfica del Archivo municipal indica que *Ansotanos* es el número 225 del inventario del ayuntamiento oscense y describe así la temática de la pieza: "Tres figuras de ansotanas de cuerpo entero y, entre ellas, dos parejas de hombre y mujer vestidos de ansotanos y enmarcados en círculos. Elementos ornamentales: escudos heráldicos y medallones con texto: Ansó, Alto Aragón". (En realidad los círculos contienen algunas figuras más de las que menciona la ficha y se enmarcan en dos paisajes urbanos de la hermosa localidad pirenaica).



TIPOS DE ANSÓ

F. Lafuente



TIPOS DE ANSÓ

F. Lafuente

Acuarela en paradero desconocido	Acuarela en paradero desconocido
-------------------------------------	-------------------------------------

La técnica es el Óleo; el soporte Lienzo (lino y arpillera) y las medidas 225 x 601 cm. Añade como datos artísticos el autor, Félix Lafuente, la firma Lafuente (parte central inferior), la época, s. XIX (?) y estado de conservación Regular, retocado con posterioridad a la realización. Consta de siete bastidores unidos en disposición mural.

La *Nueva España* de 10 de Agosto de 1977 en el número extraordinario dedicado a las fiestas patronales de la ciudad trae un artículo firmado por Antonio Baso Andreu que lleva por título *Del impresionismo al surrealismo en el arte pasando por Félix Lafuente y Ramón Acín*. Comenta el autor la exposición homenaje llevada a cabo en la primavera de ese año en el Museo Alto Aragón de Arte Contemporáneo, comisariada por su director Félix Ferrer Gimeno, que había reunido a un buen grupo de los practicantes de la pintura en ese momento en la ciudad, nada menos que 67 dibujantes, pintores o escultores. Una exposición que suponía la primera incursión en la obra de uno de los proscritos por parte de los vencedores en la contienda civil, Ramón Acín. Algo que parece haber sido olvidado por quienes han recuperado su figura y su obra y que creemos debe de ser reconocido por los interesados en el poliédrico oscense.

La primera exposición en la que se homenajea a Ramón Acín, además de a Valentín Carderera, León Abadías y Félix Gazo, pasa casi desapercibida en los medios y pese a ser inaugurada por el Gobernador Civil, el titular de la noticia que aparece en la *Nueva España*, en la página de Espectáculos, reza: "Concierto de la Coral oscense en el Museo Altoaragón. Presidió el Gobernador Civil"... En esta ciudad no estaban los ánimos todavía para recuperaciones por lo que el gesto de Ferrer Gimeno resulta doblemente atrevido. Que hasta el extraordinario de San Lorenzo no se hablara de los homenajeados en esa exposición, cuando llevaba meses clausurada, creo resulta suficientemente aclaratorio.

El artículo de Baso se centra en Lafuente y Acín por haber sido los dos a los que el autor afirma haber conocido en su infancia y se ilustra con varios *Estudios* de Félix Lafuente y dos dibujos de quien fuera su discípulo predilecto ("yo fui el San Juan de sus discípulos" escribiría Acín en el *Diario de Huesca* con motivo de la muerte de Lafuente en 1927). Esos estudios de Lafuente son los que motivaron la investigación sobre el mural del Casino. Recientemente consultamos con Antonio Baso el origen de las ilustraciones de su artículo e inmediatamente, pese a nuestros temores de que la avanzada edad hiciera improbable el recuerdo, nos indicó con total precisión que habían sido trasladadas desde un artículo de José Galiay en la *Revista Arte Aragonés* que el propio Galiay editó en Zaragoza entre los años 1912 y 1914.

En octubre de 1912 tuvo lugar en la capital aragonesa la *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* que contó con un cuidado cartel diseñado por Rafael Aguado, en el que una figura femenina de cierto aire modernista aparece sentada ante un cabellete; una rueda dentada, a modo de reposabrazos, aporta el toque industrial. Como fondo uno de os edificios que había dejado la Hispanofrancesa en la actual plaza de los Sitios: la Escuela de Artes Industriales, espacio que acogió la muestra.

	
<p>Artículo de José Galiay en la <i>Revista Arte Aragonés</i></p>	<p>Artículo de José Galiay en la <i>Revista Arte Aragonés</i></p>

El artículo habla de la *Exposición Regional de Bellas Artes e*

Industrias Artísticas organizada por la *Sección de Artistas del Ateneo de Zaragoza*. Comienza indicando que, pese al poco tiempo invertido en organizarla, el éxito fue grande. Dionisio Lasuén, Juan José Gárate, Arredondo, Pallarés, García Condoy, Félix Lafuente, Ainaga, Aguado, Luis Gracia, Orduna "y otros más" llenaron con su obras el espacioso Salón de Actos de la Escuela de Artes e Industrias.

Cuatro ilustraciones de Gárate, cuatro de Félix Lafuente, dos de Arredondo y una de Aguado ilustran la parte del artículo dedicada a la pintura; las cuatro del oscense reúnen un total de nueve bocetos que serían la base gráfica del mural del Casino oscense y de ellos siete encontraron acomodo en los fondos del Museo de Zaragoza, en el que están inventariados entre los números 28495 y 28501, a los que hemos tenido acceso gracias al apoyo de los trabajadores del museo.

Los bocetos están reunidos en dos cartulinas de las que la primera contiene cinco: las tres figuras de cuerpo entero, el busto de la tercera figura y la cabeza de la composición principal de la derecha. Un análisis de estas dos últimas cabezas bastaría para certificar el nivel realizativo en el que se encontraba el pintor oscense a principios del siglo XX, en el momento en que dejó Huesca para acudir a la capital aragonesa.

La segunda lámina contiene una serie de tres estudios de la misma figura femenina que acabará colocada en la izquierda de la composición y están tomados evidentemente del natural. El séptimo de los bocetos es el estudio detallado de la cabeza de la figura femenina central y es el único que ha sido intervenido mínimamente por los servicios de restauración del Museo.

El artículo referido añade dos ilustraciones más, en paradero desconocido en este momento, que parecen ser trabajos a la acuarela, estudios de los grupos centrales para la composición del casino. Más detallado el derecho en el que se advierten

las tres figuras que serán pasadas casi literalmente a la sarga: una pareja joven y una tercera figura de espaldas en primer término que avía los colgantes del traje de la joven.

El que acabará en el círculo izquierdo es parte de un grupo que parece querer representar el ciclo de la vida: una mujer joven amamanta a un recién nacido, una figura adolescente en la derecha y una anciana en la izquierda. El boceto que formó parte de la exposición no contempla la figura de la anciana, tocada con la mantilla típica de las grandes celebraciones religiosas que aparecerá en el resultado final.

La exposición contó con un seguimiento considerable por parte del diario *La Crónica* que, además de dar noticia del conjunto de la muestra el 15 de octubre de 1912, trajo artículos individualizados de algunos de los expositores. El segundo de estos dedicado a Félix Lafuente, el 25 de ese mismo mes, advierte que, además de escenógrafo, decorador y diseñador más conocido en Madrid que en Zaragoza, Lafuente es un pintor de categoría desconocido por los aragoneses y los zaragozanos, si bien estos ya se han dado cuenta de su calidad y han puesto "el cartelito de vendido" en muchos cuadros. Es probable que las dos acuarelas que trasladó a los círculos del mural del Casino contaran con alguno de esos cartelitos y pasaran a colecciones zaragozanas. Almaral, que firma la serie de artículos, concluye: "Por hoy, aunque en cantidad escasa, nos ha proporcionado materia de fina calidad, suficiente para reiterarle con toda cordialidad nuestra admiración y nuestra simpatía."

Las tres figuras verticales son las que cuentan con un mayor número de trabajos previos entre los encontrados hasta este momento. De cada una de ellas existe un boceto al pastel del total de la figura, y un estudio individualizado de los tocados de las tres con pañuelos conocidos como *de vivo*; son de color blanco o rojo, rameados y suelen acompañarse de borlas y flecos de plata y de oro.

La que abre la composición por la izquierda podemos verla en la pieza mayor de las que guarda el Museo de Zaragoza inventariada con el número 28500. Un carboncillo y pastel sobre papel de 34 x 42 cm. que presenta tres bocetos tomados sin duda del natural de una mujer ansotana con los brazos en jarras, que gira el rostro sobre el hombro derecho.

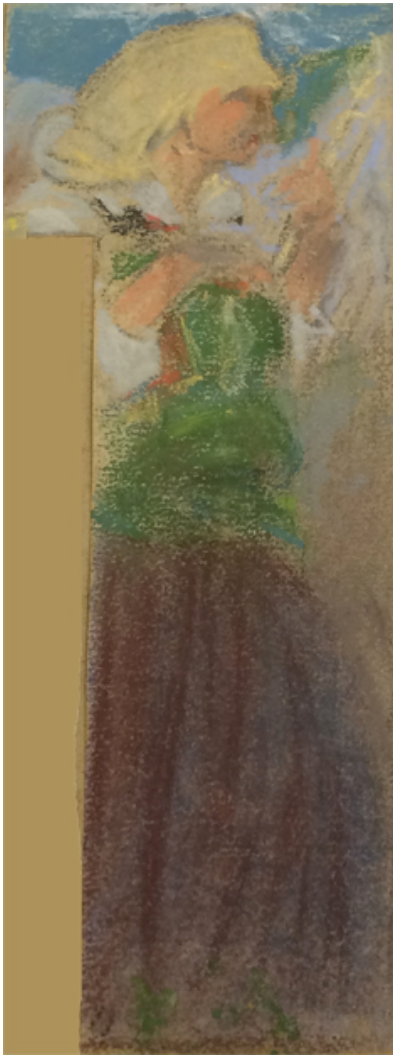


Boceto en el Museo de Zaragoza: nº inventario 28500

Lafuente ejecuta con mayor precisión al pastel el que queda más alejado de espectador, ocupándose de diferenciar las partes de la "basquiña" de diario y trabajando con especial cuidado el "cuerpo" del traje que era en todo caso de color negro y ribetes de bayeta amarilla en las sisas y roja en el escote. Los dos más próximos son dibujos a carbón que firma en el ángulo inferior derecho indicando que se trata de estudios de *Tocados de mujer ansotana*. Resultan de igual manera intensas, pese al pequeño formato, las encarnaciones tanto de

la cara como del antebrazo de la figura más alejada

El comentario de Antonio Saura en la conferencia que impartió en 1992 en la Escuela de Magisterio de Huesca indicando que "lo bello es lo intenso", cobra pleno significado cuando se mira este y el resto de los bocetos preparatorios para el mural de Casino oscense. La limpieza de los gestos, la aplicación –o no– del pastel en determinadas zonas, el estudio de las formas y sobre todo de la luz, la seguridad de los trazos, hacen de esta pieza un ejemplo claro de intensidad en el conjunto del trabajo del pintor.



Boceto en el Museo:
invent 28495



Boceto en el Museo:
invent 28497



Boceto en el Museo:
invent 28498

Como las otras tres figuras verticales, la que abre la composición cuenta con un pequeño boceto de 24, 8 x 8,9 cm. y número de inventario 28498 en el que Lafuente estudia la cromática y el movimiento del total de la figura. La pose corresponde a uno de los momentos de las tareas del hilado.

En esta pieza la ansotana, ataviada basquiña de diario –cuerpo de color negro y sayo plisado y muy amplio– lleva en la mano derecha un copo de lana mientras con la izquierda sujeta el hilo que se va enroscando en el huso que aparece a sus pies, en el mural volverá al primer boceto sacrificando el hermoso movimiento corporal que presenta este pequeño pastel para dotar a la figura de una mayor fuerza expresiva. La hilandera será finalmente la figura que cierra la composición en la pieza final.

La figura femenina del centro cuenta, como la anterior, con dos bocetos previos. Uno de cuerpo entero, 28497 en el inventario, cuyo movimiento se produce por el fajo de mies que lleva bajo el brazo izquierdo que descansa sobre un objeto impreciso. El estudio del tocado se convierte en un ejercicio como los muchos que había realizado en la clase de *Cabezas* de la Escuela de Artes de Madrid (28501, 19,2 x 16,5 cm.) en el que volvemos a ver el cuidado estudio del tocado con pañuelo rameado y los ribetes rojos y amarillos del cuerpo de la basquiña.

El leve boceto al pastel vuelve a servir a Lafuente para realizar un meticuloso análisis formal mediante la incidencia de la luz en las diversas superficies, pero sobre todo un delicado ejercicio analítico de la cromática que ha caracterizado los trajes ansotanos en los últimos siglos.

No es de extrañar que los zaragozanos descubrieran en la exposición del año 1912 a un excelente pintor que había convivido los últimos tiempos con ellos en la capital aragonesa pero que, lamentablemente, comenzaba a sentir los primeros efectos de la enfermedad que lo devolvería a su

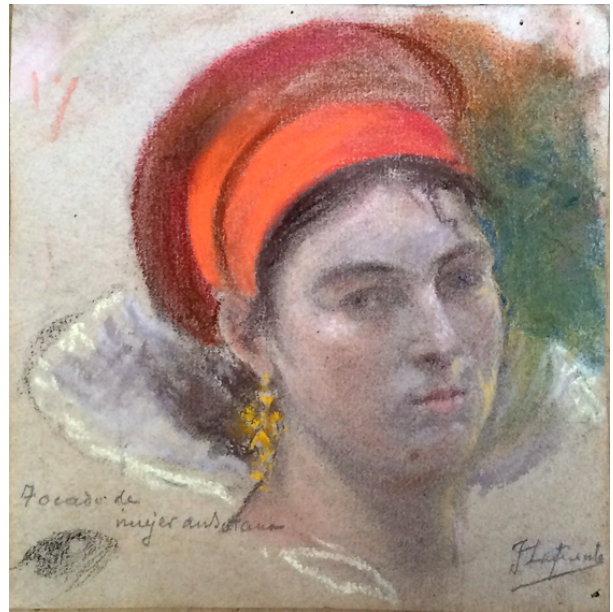
ciudad y le impediría el ejercicio de la pintura.

La tercera de las figuras verticales (invent. 28495; 24,5 x 9,7 cm.) vuelve a representar un momento del tejido de la lana, uno de los trabajos que las ansotanas ejecutaban en los portales de sus casas, con frecuencia en grupos, a los que Lafuente dedicó algunos de sus más hermosos bocetos. Entre ellos el catalogado con el número 104 en la retrospectiva llevada a cabo en Huesca en 1989 goza de un especial encanto. Finalmente la figura de la derecha de la composición representaría a una tejedora para cuya cabeza trazó el boceto más elaborado de los encontrados hasta este momento para el mural del Casino.

En este caso el pañuelo se corresponde con los de *medio luto*, de color café y rameado y se marcan claramente los ribetes del cuerpo de la basquiña, sin aplicar al sayo el característico tono verde (GORRÍA. 1999) Entre los bocetos a pastel que guarda el Museo de Zaragoza, solo uno pertenece a una de las figuras que componen las escenas de los dos círculos. Se trata de la cabeza de la figura femenina que aparece de frente en el de la derecha. Y de nuevo el boceto se preocupa por uno de los peinados más característicos del valle pirenaico. Se trata del peinado *de churros* que se forman con la melena mediante una cinta conocida como *trenzador*. El resto del pelo y los churros se sujetan mediante una *trenzadera* de color negro para las casadas y roja para la solteras.



Boceto en el Museo: invent
28501



Boceto en el Museo: invent
28499

Consideramos que este boceto (invent. 28499; 15,2 x 15 cm.) bastaría para justificar el reconocimiento debido a Félix Lafuente como pintor. Definido como *Tocado de Mujer ansotana* en la parte inferior izquierda y firmado *F. Lafuente* en la inferior derecha deja patente el interés que manifestó el artista a la hora de diferenciarlo del resto.

Los suaves toques de luz de los pómulos o las mejillas con los que consigue un perfecto análisis de los volúmenes interiores, contrastan con la solidez de los rojos y naranjas de la trenzadera de la joven modelo.

Lafuente conocía, sin duda, lo que se estaba haciendo en los grandes centros del arte; que conoció el impresionismo y en ocasiones lo puso en práctica en sus telas y sus acuarelas. Esta pequeña pieza creemos que puede resultar paradigmática: Lafuente conoció el impresionismo y supo que la preocupación de sus partidarios era el momento de luz que hace que ninguna forma sea la misma en otra ocasión. La antigua teoría que afirma que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río aplicada al estudio de la realidad mediante las formas y los

colores.

Exposición Pier Paolo Pasolini

El Museo San Telmo de San Sebastián decidió este año rendir homenaje a uno de los escritores y cineastas italianos más internacionales: Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Dentro de un excepcional marco (el proceso de renovación y ampliación del edificio concluyó en la primavera de 2011), la muestra coincide con el cuarenta aniversario de su muerte, lo que sin duda justifica aún más la elección del artista.[\[1\]](#) Un acontecimiento que a su vez contribuye a acrecentar la leyenda sobre su figura, puesto que el cuerpo de éste fue encontrado en extrañas circunstancias cerca del puerto romano de Ostia.

Coproducida por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, la Cinémathèque française de París, la Azienda Speciale Palaexpo-Palazzo delle Esposizioni de Roma y el Martin-Gropius-Bau de Berlín, la exposición fue expuesta anteriormente en Barcelona, Roma, París y Berlín. Fruto de la misma, surgió a su vez una página web[\[2\]](#) en la que se recoge de manera espléndida la esencia de ésta, así como los principales datos de interés sobre la misma. Sin duda se trata de un perfecto complemento a la muestra, ya que aporta de nuevo una manera distinta de conocer la figura del cineasta italiano. La propia página web incluso conecta con un *blog* específico sobre la exhibición.

El diseño museográfico dispuesto para la exposición resulta impecable, incluso abrumador, planteando al visitante un

recorrido sobre la relación que Pasolini tuvo con Roma a través de seis periodos ordenados cronológicamente, desde su llegada a la capital italiana el 28 de enero de 1950 hasta su muerte el 2 de noviembre de 1975.

A través de diverso material (guiones originales, *story-boards*, poemas, artículos, fragmentos de sus películas, dibujos, correspondencia con sus amigos y amantes,...) se traza de manera minuciosa la sorprendente personalidad del cineasta italiano. Todo ello se complementa a su vez con obras de pintores como Giorgio Morandi, Ottone Rosai, Renato Guttuso o Filippo de Pisis, personalidades afines y muchas veces citadas por el propio cineasta italiano. Entre dicho material destaca entre otros, sin olvidar por supuesto sus apasionadas misivas con Jean- Luc Godard o Ninetto Davoli, el *story-board* de su primera película, *Accattone* (1961).[\[3\]](#)

La muestra es sin duda un viaje a través de una figura transgresora y clave del panorama cultural italiano de los años sesenta y setenta. El artista hizo de Roma no solo su lugar de trabajo, sino también el material del mismo; buscando, reflexionando y experimentando sobre la ciudad. Su relación con la misma se convirtió en una especie de “historia de amor” de la que ambas partes supieron beneficiarse. Un dilatado e intenso *rendez-vous* que lleva a afirmar por parte de muchos que existe una Roma anterior y otra posterior a Pasolini.

Por parte del cineasta, como resultado de esta apasionada simbiosis, surgieron una serie de obras que se alzan como testimonio de la evolución de toda una sociedad, la misma que retrató Fellini en la aclamada *La Dolce Vita* (1960). Igual que Marcello Rubini (papel interpretado magníficamente por Marcello Mastroianni) en dicho largometraje, Pasolini merodea por la capital italiana rodeado de todo tipo de artistas, personajes de lo más selecto en aquellos instantes.

En definitiva, una exposición más que sobresaliente y que

coloca de nuevo al actual panorama cultural vasco dentro de los más destacados a nivel nacional. A su vez su complemento con la muestra, también temporal, *Elías, vida mía*, [4] supone una apuesta por todo lo alto por la reivindicación del séptimo arte en este tipo de instituciones.

[1] De hecho el director Abel Ferrara estrenó este mismo año la película *Pasolini*, de nuevo un claro homenaje al polifacético cineasta italiano. Ficha de la película en Filmaffinity:

<http://www.filmaffinity.com/es/film145295.html> (18 de septiembre de 2015).

[2] *Pasolini*. Roma: <http://www.pasoliniroma.com/#!/es/index> (23 de septiembre de 2015).

[3] Ficha de la película en Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/es/film196845.html> (23 de septiembre de 2015).

[4] Exposición fotográfica dedicada al cineasta vasco Elías Querejeta. Del 26 de agosto de 2015 al 8 de noviembre de 2015.

Exposición Elías Querejeta

Acompañando a la muestra “Pasolini. Roma”, el Museo San Telmo de San Sebastián decidió completar la apuesta por las exposiciones cinematográficas en el verano de 2015 con “Elías, vida mía”, un merecido tributo a la figura del productor vasco Elías Querejeta (1934-2013). Ex-delantero de la Real Sociedad,

cambió su carrera futbolística por la del séptimo arte, convirtiéndose en uno de los productores más afamados del panorama cinematográfico español. Su trayectoria comenzó con dos cortos documentales titulados *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1962), que co-dirigió junto a Antxon Eceiza; para posteriormente producir obras cumbre como *La caza* (1965, Carlos Saura), *El espíritu de la colmena* (1973, Víctor Erice) o la propia *Elisa, vida mía* (1977, Carlos Saura), título con el que se juega para esta exposición.

Con el subtítulo "Fotografías de una vida de cine", se realiza una clara declaración de intenciones de lo que será la exhibición. A través de una cuidadosa recopilación de imágenes en blanco y negro de la vida y obra del cineasta, el visitante adquiere una excelente visión de lo que fue su figura. Además se van alternando textos del guionista vasco Michel Gaztanbide y José Luis Rebordinos, director del Festival de Cine de San Sebastián, algo que ayuda a una completa comprensión y disfrute de la presentación.

A su vez se ha publicado un catálogo de la exposición que recoge todas las fotografías y textos que aparecen en la misma, sin duda una excelente apuesta por acercar el proyecto a todo tipo de público. Coordinado por el fotógrafo Pedro Usabiaga, que es a su vez el comisario de la muestra, y editado por el Museo San Telmo, se encuentra traducido al euskera, castellano, inglés y francés.

Las palabras del propio Usabiaga destilan la modestia con la que se ha llevado a cabo este trabajo: *"Hablar a estas alturas de la obra del productor Elías Querejeta puede parecer innecesario, pues se ha contado casi todo de él. Nos encontramos ante el verdadero artífice del nuevo cine español. (...) Es, en letras mayúsculas, "EL PRODUCTOR". Y sin embargo, quizás, más que nunca sea necesario reivindicar su obra, por ser el faro de la oscuridad de la noche en el final del franquismo y uno de los mayores representantes de la lucha por la libertad de expresión. (...) "Elías vida mía" nos sumerge*

en un viaje íntimo y sentimental por la vida y obra de un productor singular, que supo, como afirmaba Gustave Flaubert, "Amar el arte, pues, entre todas las mentiras, es la menos mentirosa".[\[1\]](#)

La exhibición ofrece ochenta fotografías, muchas de ellas inéditas, a través de cuatro bloques (desde los años sesenta hasta la actualidad). En los dos primeros se pueden ver sus películas correspondientes a dos épocas distintas. Por un lado el periodo franquista (1963-1977), y por otro el correspondiente a la democracia (desde 1977 hasta la actualidad). El siguiente apartado hace referencia, de manera más específica, al papel que tuvo Querejeta en el Festival de Cine de San Sebastián; culminando el cuarto bloque con una visión más íntima, personal del productor.

La magnífica disposición de las distintas partes otorga a la muestra una visión de conjunto que acompaña al espectador durante todo el trayecto, algo que se complementa a su vez con los escuetos, pero al mismo tiempo precisos, comentarios escritos de Gaztanbide y Rebordinos.

La exposición no desmerece en ninguno de sus aspectos, ya que brinda al visitante una visión del productor que va más allá de sus proyectos. Lo humaniza, lo muestra como algo más que una mera pieza del entramado cinematográfico español; lo convierte en definitiva en Elías, trabajador y padre (son numerosas las instantáneas en las que aparece con su hija Gracia). A su vez la belleza de las imágenes permite disfrutar desde otra perspectiva de películas que llevan la firma de directores como Carlos Saura, Víctor Erice, Fernando León de Aranoa o Manuel Gutiérrez Aragón.

En definitiva, todo un espléndido desfile en el que la belleza de las fotografías actúa como hilo conductor para mostrar el trabajo de toda una vida.

[\[1\]](#) Texto escrito por Pedro Usabiaga para el catálogo y la exposición.

Art espagnol en exil y otras exposiciones del círculo tolosano

El exilio republicano en Francia tuvo realmente dos capitales, París, y en un sentido quizá más periférico Toulouse. Tanto el gran sudoeste galo, lugar tradicional de implantación española en este país, como la región parisina, fueron los lugares elegidos preferentemente por los republicanos españoles libres para escoger su lugar de residencia tras la atribución de la condición de refugiados políticos acabada la II Guerra Mundial. Precisamente en el foco tolosano [\[1\]](#) tuvo lugar la primera gran exposición del exilio en Francia, *Arte Español en el Exilio* [\[2\]](#), organizada por la sección de cultura del M.L.E.-C.N.T [\[3\]](#) en dicho país y Solidaridad Internacional Antifascista (SIA). En todo caso hemos de decir que ya anteriormente se había proyectado una exposición en Burdeos por la Comisión Delegada del Comité Regional nº 7, Federación Local de Burdeos y Comité Regional de Juventudes Libertarias (Anónimo, 1946a; y 1946b).

Fue inaugurada el 22 de febrero de 1947 a las 16.30 en la Cámara de Comercio de Toulouse, tras haberse lanzado un llamamiento a todos los artistas antifascistas españoles (Anónimo, 1947a), clausurándose el 3 de marzo. Se demostraba así “que el arte no tiene fronteras ni pequeñez exclusivista, que es una categoría permanente, una permanencia en la lucha y

no un gesto esquivo de comodidad” (Anónimo, 1947b).



En el acto inaugural Puig Elías, secretario de Cultura y Propaganda del MLE-CNT, habló en francés, presentando al público de ese país las obras expuestas:

L'Exposition –dijo-, a pour but de montrer à nos amis français le vrai visage spirituel du peuple espagnol. Pendant ces huit ans de calvaire, nos artistes, surmontant souffrances et misères, ont conservé leur âme creatrice, leur amour au travail. Si la manifestation collective de cette force morale, de cette indomptable volonté, éveille en vous émotion et sympathie, aidez-nous à libérer l'Espagne. (Anónimo, 1947c)

El orador resaltó cómo muchas veces, en el anonimato, dejando las herramientas del trabajo manual, el espíritu creador de los españoles exiliados se manifestaba siempre y en todas ocasiones a pesar de las condiciones materiales adversas. La dura prueba del exilio, con sus campos de concentración, sus trabajos forzados en las Compañías de Trabajadores o las Deportaciones a Alemania, no habían conseguido extinguir “esa luminosa pasión por la belleza que anima a nuestros artistas”

(Anónimo, 1947d). Terminó invitando al público francés, muy numeroso en la sala, a ayudar a destruir la tiranía franquista.

A continuación se dio paso al universitario y también expositor M. Sanz Martínez, que señaló que la muestra pretendía ser “una entusiasta manifestación de los valores artísticos del exilio (...) reflejando todo lo grande y espiritual de nuestra luminosa España vertebrada y enjundiosa” (Artés, 1947: 1). Una actividad cultural que hemos de encuadrar dentro de la voluntad de salvaguardar la identidad cultural española y un esfuerzo por mantener una cohesión identitaria.

Fernando Ferrer lo cuenta así:

La más vasta e interesante exposición de arte español fuera de España hasta entonces conocida, la realizó el exilio confederal, presentando estrictamente obras de refugiados. Artistas consumados al lado de artesanos... A todas las obras mayores venían a unirse innumerables objetos «menores» fabricados, en su mayoría, a punta de navaja en los campos de concentración franceses... Sus autores, practicantes, casi todos, de arte sin teoría ni escuela. El elogio fue unánime. Aquella exposición que dio la vuelta a Francia, más que de una organización determinada, expresaba la vitalidad de un pueblo que no se daba por vencido... También despertaba el más férvido interés de los eruditos y la admiración de los visitantes... Uno de los representantes del gobierno español en el exilio, dirigiéndose a J. Puig Elías –delegado responsable de la Exposición–, le dijo: «Sólo vosotros, los de la CNT, podéis crear tanta belleza, provocar tanta admiración y derrochar tanta energía». (Ferrer, 1986)

Como escribió Federica Montseny:

Por ella han desfilado todos los amateurs españoles y

franceses, interesados en el esfuerzo de creación de los emigrados. En la Exposición y en el espíritu de los organizadores en ningún momento ha primado criterio sectario alguno. Se han expuesto cuadros y obras de arte de creadores pertenecientes políticamente a todos los partidos y organizaciones antifascistas... (Montseny, 1947: 30)

Dicha exposición volvió a mostrarse en París, en la Galería Boétie, con inauguración el 2 de abril, presentada esta vez por el redactor jefe de *Franc-Tireur*, George Altman, que inició su discurso con estas palabras: “Le sommeil de la raison engendre les monstres” (el sueño de la razón produce monstruos), en relación a la situación que Franco había generado para el alma española exiliada (G.D., 1947). Ambos recorridos tuvieron una importante repercusión mediática, especialmente en los medios de la cultura exiliada, incidiendo en el carácter ecléctico de la muestra y en el hilo conductor de tal heterogeneidad de autores y obras, fundamentado en su condición de españoles y exiliados (Stephane, 1947; Grobois, 1947; P. M., 1947; y Anónimo, 1947e). Además, el género iba desde la propia pintura y escultura, a una colección de cerámica presentada por Salvador Vila, unos bordados de Nieves y una colección de obras de bellos oficios y trabajos efectuados en los campos de concentración, entre los que se encontraba una baraja de A. José (Anónimo, 1947f): “el artesano da la mano al paisajista y al repujador, el bordado a la escultura, el oficio modesto al maestro de cerámica, el dibujante al tallista”. (Anónimo, 1947c)

Los estilos eran igualmente diversos, característica esta propia del exilio español. Obras que, según Federica Montseny:

En conjunto, en bloque, unidas y resumidas todas las obras y todos los trabajos recogidos en esta Exposición, el genio creador de la comunidad española en el exilio..., se manifiesta y representa algo que constará como episodio en la historia universal del arte... con el símbolo mismo de la

realidad y de la idealidad de un movimiento humano con fuerza de torrente y ritmo grandioso y obsesionante de marcha hacia el mañana, hacia la justicia y la libertad.
(Montseny, 1947: 30)

La nómina de artistas representados era amplísima, más teniendo en cuenta el escaso tiempo transcurrido tras la Guerra Mundial, lo que denota una labor organizativa importante sin que “en su inspiración y montaje haya contribuido exclusivismos partidistas ni egoísmos orgánicos” (Artés, 1947: 1). Se presentaron más de 200 obras de desigual calidad. Entre los expositores se hallaban Aldonia, Miguel Almiral, Antonio Alós, Anglada Gerard, Anglada Nart, Arnal, Argüello, R. Arquer, Astruc, F. Bajén, Blasco Ferrer, Bonet, Francisco Bores, Hilario Brugarolas, Busquets, Mariano Cadinanos, Call, Camaro, Campón, Camps-Vicens, Cánovas, Jordi Caseblanca, Antoni Clavé, José Clavero, Creixams, García Condoy, Óscar Domínguez, E. Dupouy, Espineira, Esquerda, Alberto Fabra, J. Fábregas, Sol Ferrer, Flores, Carlos Fontseré, Francisco Forcadell-Prat, Galván, García Gallo, Guillembert, González, Juan Gris, A. Jove, Celso Lagar, José Leonor, Les, Manuel Madridejos, Manolo, Rogelio Montané, Manuel, Marc, Menéndez, Miralles, Luis Monesma, J. de Morales, Nicolau, Nieves, Gregorio Oliván, Padilla, Palmeiro, Miguel Pascual, Joaquín Peinado, Ginés Parra, Picasso, Juan Pié, Pisano, Pitar, Paul Planes, Puig Pujades, Riva Rovira, Reina, Manuel Rojas, Antonio Romero, Daniel Sabater, Sales, Salvador Sanchís, Sans Amat, Sans Martín, Soteras, Tejero, Antonio Téllez, Miguel Tusquellas, Valiente, Ventura, Salvador Vila, Rey-Vila, Vinas, Vilató, Zapata, Zárata, Zurita, además de una colección de trabajos de artesanía (Brotons, Giménez, Bonet, etc.).

En escultura destacaban las obras de Manuel Rojas, Eleuterio Blasco Ferrer, José Clavero, Manolo, Pié, Madriedejos, Blancas, Antonio Alós, Monesma, Valiente, Pascual, Menéndez y García Condoy. En total, según se citan en el *Album des Expositions d'Art Espagnol en Exil* [\[4\]](#), fueron 91 artistas y

282 obras (VV.AA., 1947).

Gregorio Oliván señalaba como conclusión de su crónica:

Más bueno que malo y muy poco absolutamente malo. Cuando se piensa cómo casi todo esto ha sido hecho, en medio de qué cúmulo de dificultades siguió su empeño de Arte el español refugiado, vemos revivir a pesar de nuestras vanidades raciales. Y todavía hay ausencias como Mateo Hernández, Lobo, Fenosa, Rebull, Ferrán, Latorre, Badía y otros (...) y una representación cuantitativamente insignificante en algunos (...). (Oliván, 1947: 3)

En el ámbito libertario encontramos viejos conocidos de los años anteriores al exilio. Antonia Fontanillas se refiere a aquellos nombres que “nos recuerdan dibujos o esculturas que vimos reflejadas y comentadas en las páginas de nuestras publicaciones libertarias en España” (Fontanilla, 2001: 103); y que dieron, en prensa, revistas, portadas de folletos o libros, creatividad y contenido artístico en tiempos de la II República. Es el caso de Les (Lescaboura); Gallo, que colaborará con *CNT*, *Solidaridad Obrera* y *Fragua Social*, e hizo la ilustración de la obra de Felipe Aláiz *Vida y muerte de Ramón Acín*, siendo luego conocido en Francia como “Le Coq”; Argüello, caricaturista y dibujante de la colección literaria *La Novela Española*, fundada en Toulouse en 1946 ó 1947 por Antonio Fernández Escobés; Jesús Guillén (Guillember), que ilustró la portada del primer folleto que editó la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias (F.I.J.L.) en el exilio, *El arte de escribir sin arte*, de Felipe Aláiz (Toulouse, 1946); Call, que dibujará en *CNT* Toulouse, etc. Entre los ausentes, viejos conocidos de las publicaciones libertarias, destaca Fontanilla a Viejo (que acabará en México), Artel, Carmona, Toni Vidal, Helios Gómez, Monleón, Renau, Lobo (que dejó su impronta artística en la revista *Mujeres Libres* (1936-1938), Antonio Lamolla o Francisco Tortosa (Mogente, Valencia, 1880-México, 1956), que realizó su primer óleo en 1943 en la República Dominicana y su primera exposición en 1946 en la

Habana y México.

El cartel anunciador fue realizado por el dibujante de la C.N.T. Argüelles, muy activo en este tipo de realizaciones en la prensa libertaria.



Una parte de la prensa anarquista del exilio seguía arremetiendo contra Picasso, considerado artista burgués. Así Vicente Artés en las páginas de *Solidaridad Obrera* de París lanza un ataque a la obra que expone el malagueño, *Carafe et compotier*:

(...) no le vemos la punta a la «carafe» ni a la «compotier». Seguramente los yanques (sic) tendrán más pupila artística dorada por su majestad el Dólar, pero nosotros incrédulos e iconoclastas, no podemos saber ni vislumbrar el simbolismo logarítmico y pictórico de este solitario óleo que parece una metafísica extravagante rupestre. (Artés, 1947: 3)

Destaca el autor, sobre todo, la obra de aquellos artistas que saben “acercarse al pueblo, darle la mano, ayudarle a comprender lo incomprensible. Las élites del intelecto deben cooperar a ilustrar a las masas en el misterio exponente que profundizan sus preclaros pensamientos. De lo contrario no tienen derecho a hablar de la ignorancia del pueblo y del atraso mental a que se le tiene sumido y menos aún que se hable de élites que abandonan a su suerte a las masas como una nave a la deriva, hablándoles un lenguaje que no podrán comprender nunca” (Artés, 1947: 3).

Sus palabras fueron contestadas por Finister:

Al visitar la Exposición del Arte Español en el Exilio, entre todos los trabajos allí expuestos el que ha llamado más mi atención fue «Carafe et compotier» de Picasso, debido a los comentarios que suscitan sus variadas interpretaciones de los admiradores, los profanos, y la mayoría de las veces los indiferentes. Exclamaciones de sorpresa, de incomprensión, y otras de INTOLERANCIA. ¿Por qué? ¿Nosotros revolucionarios, no podremos admitir lo nuevo en el arte? (...). La pintura cubista acoge al contemplador con reserva: no viene ella a nosotros; somos nosotros los que tenemos que ir a ella. La Pintura, como todo arte, hay que sentirla para comprenderla. (Finister, 1947: 3)

Finalizada la exposición se realizó una tómbola con obras donadas por algunos de los expositores[\[5\]](#).

No fue la única, pero sí la muestra de mayor relevancia celebrada en el país vecino desde el punto de vista histórico-artístico.

Años más tarde, en 1952, se organizó la segunda exposición de *Artistas españoles en el exilio*, celebrada también en la Cámara de Comercio de Toulouse, y organizada por Federica Montseny y Puig Elías, de la que existen relativamente escasos

datos; y una tercera muestra, esta vez en el Palacio de Bellas Artes de Toulouse, entre el 24 de junio y el 3 de julio de 1958, organizada por la federación local de la C.N.T. personificada en la figura de Teófilo Navarro. Esta exposición fue ampliamente difundida, recibiendo numerosos elogios de la prensa y siendo muy visitada (Anónimo, 1958a). Contó con un cartel alegórico del dibujante “Call”[\[6\]](#), y un catálogo con portada de Camps-Vicens.

Formaron parte de la exposición más de un centenar de obras, pinturas, dibujos y esculturas. Desde París mandaron obra Eleuterio Blasco, Companys, Lamolla, Romero, Tusquella; de Toulouse y región sur lo hicieron Antonio Alós, José Alejos, Almerich, Brugarolas, Camps-Vicens, Call, Costa, Tella, Espanyol, Forcadell, A. Ferrán, N. Ferrán, Izquierdo Carvajal, Medina, Carlos Pradal, Josep Suau, Zurita, Bajeb, Farret, Santolaya, José Vargas y Valiente. Artistas los tolosanos en la órbita de la CNT (Anónimo, 1958b).

Mercedes Guillén escribió unas bellas palabras sobre los exiliados españoles en Francia:

Somos muy españoles y cuando estamos entre españoles nos sentimos aún más españoles. Pero tanto tiempo sin pisar la tierra, sin respirar el aire... adelgaza el hilo de nuestra sangre. Es como ver España de una manera abstracta. Por eso nuestra realidad presente se nos vuelve deseo, recuerdo y pintamos con ese sentimiento lejano de nostalgia. (Guillén, 1960: 150)

Ya desde antes de la fecha de esta exposición, quedaba claro que la situación política en España no iba a cambiar[\[7\]](#), siendo admitida de nuevo en organismos internacionales después de que en octubre de 1950 la ONU levantara su “veto” contra el sistema político español. En enero de 1951 Estados Unidos restableció sus relaciones diplomáticas con el Gobierno español. Poco a poco formará parte en la FAO y pedirá su ingreso en la UNESCO en 1951. Finalmente ingresará como

miembro de pleno derecho en la ONU (1955) [\[8\]](#). Además sufrirá una progresiva incardinación en las relaciones económicas con los países capitalistas. El inicio de la Guerra Fría en 1948 había frustrado los deseos del fin del régimen franquista.

En el plano artístico, autores como Rebull o Flores no pudieron resistirse a participar en la Bienal Hispanoamericana (Cabañas, 1992), ante la que Picasso había reaccionado escribiendo a artistas españoles y latinoamericanos denunciando la maniobra del régimen al convocar el concurso, pidiendo que nadie participara en él (Cabañas, 1996). Algunos convencidos antifranquistas como Baltasar Lobo, expuso en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid en 1960; Viola regresó integrándose en El Paso; Clavé fue referente de la vanguardia catalana desde mediados de los cincuenta; Blasco Ferrer expondría en Barcelona en 1955; etc.

Habrà de notarse que algunos de los artistas que participan en estas exposiciones forman parte de la llamada “Escuela de París”, y en ocasiones se ha puesto en cuestión si entran o no en la categoría de exiliados republicanos, ya que estaban en París con anterioridad a la contienda. Como señala Dolores Fernández, de lo que no cabe duda es “que forman parte de la cultura del exilio republicano y sus mitos. ¿Qué sería de la cultura del exilio republicano sin sus artistas?” (Fernández, 2001: 90).

Finalizar recordando que en 1977 tuvo lugar en Toulouse la exposición *Artistas Españoles Residentes en Francia* en la familiarmente conocida Galería Alós (realmente Centro Cultural Arte Presente, que desempeñará hasta la muerte del artista Antonio Alós, en 1980, un papel fundamental en la vida cultural de Toulouse, promoviendo a un buen número de artistas, principalmente los del exilio), en la carretera de Revel, con obras de Pelayo, Apel. les Fenosa, José Subirá-Puig, Antonio Tàpies, Carlos Pradal, Francisco Bajén, Martine Vega, Pablo Salen, Brugarolas, Forcadell-Prat, Fauria-Gort, Camps Vicens, Vasallo Blasco, Ribero, Antoni Clavell, padre e

hijo, Joan Jordá, etc.; y que entre el 16 de enero y el 6 de abril de 2010, se celebró en los Jacobins de Toulouse la muestra *Toulouse, el exilio y la creación artística*, centrada en la memoria y el papel que jugó Toulouse como capital del exilio español. Un homenaje a los artistas que mantuvieron una relación especial con dicha ciudad, bien porque se establecieron y tuvieron descendencia, ya porque allí se formaron, o bien porque participaron en las tres exposiciones más importantes organizadas en su honor: la de 1947, 1952 y 1958. En aquella ocasión se revivió la atmósfera de creatividad de los artistas españoles del exilio en Toulouse.



[\[1\]](#) Hemos de destacar los trabajos de Violeta Izquierdo, cuyas líneas de investigación giran en torno al exilio artístico y en particular al foco tolosano. Como señala esta autora, el exilio en Toulouse tiene una base sociológica diferenciada de la parisina. Esta población instalada en el entorno de la

capital del Alto Garona, es de una base más popular y sindical. Por el contrario, más intelectual y pequeño burgués la que llegó a París (Izquierdo, 2002: 42, 49).

[2] Señalar que un año antes, en 1946, tuvo lugar el primer gran acontecimiento conjunto del exilio español en Europa, la muestra *El arte de la España Republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*, celebrada del 30 de enero al 23 de febrero. Esta primera gran exposición internacional de la postguerra, contó con la presencia de Pablo Picasso, Francisco Bores, Óscar Domínguez, Henri (sic) Clavé, Honorio Condoy, Apel.les Fenosa, Mateo Hernández, Luis Fernández, Pedro Flores, Balbino Giner, Roberta González, Julio González, Baltasar Lobo, Manuel Adsuara, Ginés Parra, José Palmeiro, Joaquín Peinado, Ismael González de la Serna y Hernando Viñes.

[3] El periodo que va de 1939 a 1945 se caracteriza por la reorganización y escisión de la CNT a raíz del Plenario celebrado en París a finales de septiembre de 1945, precipitándose los acontecimientos a raíz del nombramiento de ministros cenetistas en el Gobierno Giral. En dicha Plenaria se escenificó el desencuentro entre el Comité Nacional de España y el Movimiento Libertario en Francia, que no reconocía a los ministros confederados y se erigía como único defensor de las tradiciones históricas libertarias. Se escindía así el movimiento entre los llamados "Posibilistas", que ponían acento en la primacía del interior para dirigir el movimiento, y la "Ortodoxa", que hacía hincapié en los principios, tácticas y finalidades anarcosindicalistas. Unos 22.000 afiliados pasaron a formar parte de la fracción ortodoxa, 4.500 de la posibilista y unos 3.500 abandonaron la organización. La muestra de 1947 fue organizada por tanto por dicha facción ortodoxa, en el momento en que Juan Puig Elías era Secretario de Cultura y propaganda, y por tanto delegado encargado de la exposición. Hasta 1960 no se dieron los primeros acercamientos entre ambas, quedando reunificadas tras el Congreso de Limoges de agosto de 1961, cuando la CNT

contaba con unos 5.500 militantes (Herrerín, 2004: 13-91 y 447).

[4] Este Álbum se editó con posterioridad a la muestra, en septiembre de 1947, recogiendo una colección de fotograbados acompañada de distintas reseñas críticas en español y francés. Contiene 32 páginas (28×19 cm.) y se vendió en su momento por 20 francos.

[5] Poco después, el 20 de julio de 1947, se inauguró en Orán, en la Sala del “Miami”, una *Exposición de Arte y Artesanía* patrocinada por el M.L. y las JJ.LL., con participación, entre otros, de Orlando Pelayo, Alberto Muñoz, Nogués, Mario Zaragoza o Genoveva Duri (Anónimo, 1947g)

[6] La presencia de “Call” en la prensa libertaria fue constante durante dos décadas. Junto con Argüelles, sus obras caricaturescas o satíricas se reprodujeron en prensa libertaria como *C.N.T. Toulouse*, suplemento *Espoir*, el semanario *Ruta* o *Nueva Senda*, calendarios del SIA, etc.

[7] Louis Stein señala tres fases en el intento de los republicanos de reconquistar su tierra en la Era de la postguerra. La efímera época de grandes esperanzas y euforia, de 1945 a 1946, con la resolución de la Asamblea de las Naciones Unidas el 12 de diciembre de 1946, impidiendo a la España de Franco su ingreso en Naciones Unidas o sus organizaciones especializadas, e instando a la retirada de embajadores de Madrid. De 1947 a 1949, donde el péndulo internacional se balanceó cada vez más el mantenimiento de Franco en el poder. Y hasta 1955 en que España es admitida como miembro de pleno derecho en la ONU, junto a los pactos económico militares de USA con España. (Stein, 1983: 225)

[8] A partir de esa fecha, España se incorpora a otros organismos internacionales, como la OIT (Organización Internacional del Trabajo), en 1956; la OIEA (Organización Internacional de la Energía Atómica), en 1957; la OECE

(Organización Europea de la Cooperación Económica), el FMI (Fondo Monetario Internacional) y el BIRG (Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo), en 1958; y el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio), en 1960.

Convocatoria de propuesta de ponencias para el congreso AACCA-AECA 2016

Tras los comienzos protocolarismos refrendando el acta de la anterior reunión y las decisiones que nos conciernen en las últimas reuniones de AECA y AICA, entre los asuntos de trámite se aprobó la solicitud de ingreso de dos nuevos socios: Julio Andrés Gracias Lana y María Luisa Grau Tello. Luego el secretario mostró las cajas con publicaciones de AACCA enviadas por Fernando Alvira cuya inminente jubilación conllevará por su parte el desalojo de su despacho en la Facultad de Humanidades y Educación de Huesca, donde conserva algunas carpetas con documentación histórica de la asociación. La Junta decidió solicitárselas, para que se guarden en el archivo del IAACC Pablo Serrano, nueva sede de AACCA, donde podrán ser consultadas por los socios y los investigadores interesados. A continuación, la Junta examinó el borrador de la convocatoria a ponentes del congreso de 2016 que, tal como se aprobó en la Asamblea de AACCA y en la de AECA, se titulará EN LOS MÁRGENES DE LA CIUDAD, DEL ARTE, DE LA CRÍTICA. La Junta refrendó la propuesta de los coordinadores, que han obtenido ya la aceptación como ponentes invitados de: **Antón Castro** para dar la ponencia de apertura o de clausura sobre el tema de la crítica de arte a través de los blogs; **Nilo Casares**, experto en net-art y comisario de exposiciones en

aeropuertos u otros lugares periféricos al sistema artístico; **Pilar Irala**, investigadora sobre imagen y cultura digital; **Amparo Martínez** sobre cine artístico documental; **Joan Peiró**, para hablar de postgraffiti en las periferias urbanas (incluido el barrio turolense de San Julián); **Elisa Rusca**, sobre fronteras entre paisaje digital, arte urbano y net archeology (net art within the digital city). Ninguno va a cobrar a cambio, aunque a los foráneos habrá que pagarles el viaje, hotel y comidas. Fue objeto de pormenorizada discusión el texto y logos del folleto, decidiéndose algunas enmiendas de cara a su publicación, que se divulgará a través de AACADigital y de los portales web de AECA y AICA. Y, sin más asuntos que tratar, se levantó la sesión de la que previsiblemente será la última reunión del mandato de esta Junta Directiva que, en cumplimiento de los estatutos, se disolverá a primeros de diciembre para convocar elecciones en enero.

El arte del conocimiento o el conocimiento del arte

Il a été, qu'on le veuille ou non, l'animateur du mouvement cubiste en France. On n'a qu'à comparer ses bois gravés par lui-même avec les plus récentes créations de ce genre hermétique (je dis hermétique par pure politesse). Alfred Jarry fut vraiment le premier fondateur de l'école que j'appellerai, faute d'expression plus technique : l'école des démons de l'absurde (...) Mais c'était encore, c'était toujours le masque du Père Ubu dévorant le vrai visage de son créateur, de sa victime plutôt

Introducción

Partimos de una realidad, y es la importancia cada vez más evidente gracias a las últimas investigaciones al respecto (Marc Décimo, Werner Spies, Henri Béhar, Patricia Leighton, etc.), de la impronta jarriesca en los principales protagonistas de la gran revolución de las artes plásticas del siglo XX, especialmente de las vanguardias históricas, si bien este legado ha sido siempre más reivindicado para los escritores como los surrealistas en su conjunto, o como Artaud, Jean Ferry, Boris Vian, Raymon Queneau, Baudrillard, etc. Gran activista en los círculos literarios simbolistas de su época, bien conocida es la proximidad de Alfred Jarry (Laval, 1873 – Paris, 1907) a los pintores nabis que sirvieron de correlato a este movimiento literario, especialmente con su colaborador e ilustrador Pierre Bonnard.

La presencia pictórica y escultórica de Jarry no se limitó en principio a este movimiento simbolista. Pablo Picasso, principal protagonista del cubismo junto con Georges Braque, siempre insistió en la enorme devoción que sintió por nuestro escritor bretón, a quien posiblemente conoció por mediación del escultor simbolista vallisoletano Paco Durrio, residente en París e íntimo amigo de Gauguin, líder de los nabis. Fue Jarry y no el coleccionador Wilhelm Udhe, -primer esposo de Sonia Delaunay-, el que hizo conocer al malagueño el pintor naïf Henri Rousseau el Aduanero, ya que al ser ambos –Rousseau y Jarry- naturales de Laval (Bretaña), fue él el que realmente lo descubrió. Incluso su amiga Rachilde opina que fue él el que lo creó. La 'Patafísica como ciencia de los "delineamientos" y su interés por el lenguaje infantil, así como por la blasonería que sublima los objetos cotidianos tal y como demostré en mi tesis doctoral *El collage, cambio esencial del siglo XX...* (2007), fueron fundamentales en la ruptura de los objetos en su transposición a la pintura de Picasso en los primeros años del cubismo científico. Quizás

por ello Duchamp siempre antepuso en sus influencias a Raymond Roussel para desmarcarse del pintor español y rival del grupo cubista de Puteaux del que formaba parte juntos con sus hermanos y Picabia por sólo citar algunos; al menos hasta que en 1953 fue nombrado, como Man Ray, Max Ernst o Joan Miró, Sátrapa del Colegio de 'Patafísica fundado en 1948 por Noël Arnaud y Jean Ferry entre otros. Y no sólo eso. También los futuristas, opuestos igualmente al grupo de Puteaux, sintieron una gran devoción por Jarry, una de las pocas influencias que reconocieron por no decir prácticamente la única; especialmente por el fundador Filippo Tomaso Marinetti, quien colaboró con él en la redacción de la revista simbolista *La Plume* durante su estancia en París entre 1893 y 1896, siendo que antes de su muerte compartieron una importante correspondencia. Precisamente Marinetti conoció no sólo el simbolismo pictórico a través de esta revista, sino también el divisionismo o impresionismo científico que sirvió de base para la pintura futurista desarrollada a partir de 1909 por Balla, Carrà, Severini, Russolo, Boccioni, Depero, etc. *El Supermacho* (*Le Surmâle*, 1902) de Jarry, subtitulada "novela moderna", fue sin duda el impulso necesario para que Marinetti fundase el movimiento futurista, lo que ya resulta notable en su temprano *Roi Bombance* de 1905. Además, debemos tener en cuenta que la primera traducción al italiano de *Père Ubu* fue obra en 1926 de otro futurista italiano, el polifacético Anton-Giulio Bragaglia.

Si bien la presencia de Alfred Jarry también estuvo presente en la eclosión Dadá del Cabaret Voltaire donde Arp recitaba pasajes de *Père Ubu*, su influencia sobre el surrealismo siempre fue declarada, siendo reconocida definitivamente en el capítulo que André Breton le dedicó en su *Antología del humor negro* de 1940. Ya hemos visto cómo algunos de sus pintores protagonistas pertenecieron al Colegio de 'Patafísica, a los que se unieron nuevos representantes como el artífice del arte bruto Jean Dubuffet o el nuclearista Enrico Baj. Con ellos, así como con otros representantes de los años cuarenta y

cincuenta, -sin ir más lejos toda la nómina de pintores y escultores CoBrA-, podemos afirmar que su presencia ha estado siempre presente a lo largo de la historia del arte del siglo XX sin que todavía se hayan matizado sus aportaciones estéticas. Nuestra intención aquí es esbozar algunas de ellas, con el fin de estimular este nuevo campo de investigación que posiblemente pueda cambiar nuestra visión sobre la evolución de buena parte de la plástica contemporánea occidental y la presencia de uno de sus artífices más ocultos pero quizás de los más trascendentes.

Apuntes sobre la crítica de la obra de Alfred Jarry y sus limitaciones

Existen causas bien determinadas de que esto último sea así. Michel Arrivé ya advierte de una primera barrera en el reconocimiento de la obra de Jarry: la excesiva reiteración y repetición hasta el mito, desde Apollinaire, André Gide o Rachilde, de distintas anécdotas de su vida. Si bien es verdad, -y André Breton fue uno de los primeros en reconocerlo en su *Antología del humor negro*-, que Jarry elimina las fronteras entre la obra literaria y la vida real, anteponiendo como objeto su propia experiencia transcurrida durante treinta y cuatro años -una gran aportación a la posterioridad-, este hecho impide una valoración completa. Debemos tener en cuenta, además, la dificultad que suscitan sus textos por los constantes motivos sexuales que, aún hoy, expuestos desde ángulos específicos pueden ocasionar repulsión. A esto que hay que añadir su “obsesión semiótica” tal y como vuelve a señalar Arrivé; y no por mera provocación, -imposible hoy en día-, sino por la responsabilidad que el pensamiento jarryesco lega a estas potencias en la manifestación del yo. Está claro que ambos caracteres, sexualidad y semiótica, están absolutamente imbricados.

Situación de las artes plásticas en la actualidad

Hoy se debate considerablemente sobre la posición del arte en un mundo conformado de una manera inaudita. Su crisis viene suscitada por su dudosa posición entre una sobreabundancia de imágenes cuyo sistema poseen unas funciones claras y unitarias. Mientras se desarrolla un arte regido por valores cuánticos (en último término los valores de cambio) y susceptible de ser seriado en su distribución –cine, televisión, *best-sellers*, imagen digital, hoy internet-, sumergido en luchas intestinas dentro de su propio ego acerca de las patentes, el arte de la exclusividad (artes plásticas), afectado *a priori* por la lógica actual de la imagen gracias a su profesionalización desde tiempos ancestrales, ha servido de paralelo en su proceso de nueva idealización, mostrándose conocedora y superadora de las proposiciones de las llamadas “vanguardias históricas”. Participa desde la última Academia (han acaecido ya muchas desde aquella ingresa del siglo XIX francés) en una nueva mimesis de la realidad excusada por su conceptualización. Los medios técnicos se encuentran hoy en un estado primitivo de reproducción e interacción ficticia con el espectador, ahí donde se sustituye la posibilidad del azar por la probabilidad de la matemática cuántica.

En el zaguán del nuevo siglo (pues ya hemos superado la toma de conciencia de un nuevo milenio), el panorama editorial artístico, de estudios monográficos y ediciones de antiguas fuentes, demuestra que hoy es momento de reflexión de todo lo transcurrido desde el cubismo. Hoy es un momento crucial. La 'Pataphysica -según dicen los expertos- se ha re-desvelado. Las vanguardias se releen y Duchamp, Picabia, El Lissitzky... suplantando a Dalí, Picasso, Soutine, Nolde... Mueren en las discusiones de los entendidos los matisses y se recurre a Bryen, Bellmer o Teige. Y tras las novedades vislumbramos una mayor madurez en torno a la obra de Alfred Jarry. No obstante, ni tan siquiera con la creación de un Teatro Alfred Jarry en

1926 por los surrealistas disidentes Roger Vitrac, Robert Aron y Antonin Artaud, a pesar de la calidad de las aportaciones teóricas de este último acerca del teatro y su puesta en escena, o de un Colegio de Pataphysica en 1949, no se ha expresado su pensamiento y sus influencias posteriores como un conjunto coherente. Yo tampoco tengo la capacidad suficiente para poder hacerlo. Aún así, insisto, aún no se ha expresado.

Situación de la 'Patafísica en la historia del pensamiento

Se mantienen dos constantes en el pensamiento y obra de Alfred Jarry, -Ubu y la 'Pataphysica-, ambas tomadas de una impresión de adolescencia: su profesor de física Hébert del Lycée de Rennes. Por lo tanto, la 'Pataphysica surge como la revelación de la física y por ello se antepone tanto a ella como a su superiora según la jerarquía platónica: la metafísica. Pero no debemos olvidar que se revela desde un objeto o situación objetual, una disciplina objetivamente impartida por un profesor que de por sí suscitaba las burlas y risas de sus alumnos. Hébert será su principal predicador y no Jarry, quien hará, sin uso de su conciencia olvidada, de mecanismo de revelación. Hébert será el hombre físicamente realizado (recordemos su volumen) y, revelado, el fin último de la 'Pataphysica, el éxito de una sublimación.

Por lo tanto, ya conocemos el origen objetivo de la ciencia que escapa de la autoría de Jarry (en un origen, cuando tenía quince años de edad, Ubu fue la creación de Jarry con dos de sus compañeros de clase, los hermanos Charles y Henri Morin) y que, según una de las acepciones expuestas en el libro *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll*, es a la metafísica lo que ésta es a la física. Pero, ¿cómo supera a la metafísica?, ¿qué hay más allá de las ideas? Evidentemente se trata de la manifestación de estas ideas o, más concretamente, del pensamiento que las engendra y que tiene su origen en una conciencia. Y no recurramos a una conciencia "humana",

calificativo combatido por Max Stirner, sino a aquella otra que mantiene la certeza irracional de un Yo. Son varios los autores que hablan de la 'Pataphysica como una ciencia del narcisismo, y de Ubú como un "Narciso Superstar".

Si las ideas dejan de estar vivas al ser pronunciadas, si pierden su relación con la realidad referida al estar sujeta al devenir, se deberá encontrar un medio propicio de manifestación, el cual -aclara el mismo libro- es el epifenómeno, esto es, lo que se superpone al fenómeno como la Pataphysica a la metafísica y ésta a su vez a la física. La 'Pataphysica, así, debe ser una ciencia del tiempo, del tiempo pensado, una ciencia del pensamiento, una ciencia que busca como fin último un resultado material. De esta manera Jarry entra de lleno en la amalgama de propuestas post-hegelianas del siglo XIX, -desde Feuerbach hasta Marx y Engels-, que huyen de la idealización para buscar una auténtica filosofía materialista. Aunque quizás sea el discípulo más olvidado del profesor de Jena quien sirva de eslabón al pensamiento de Jarry: Max Stirner, quien en su *El Único y su propiedad* establece el enfrentamiento entre el yo y la humanidad, concepto este último ideal y vacío. Según esto, el fin último de la 'Patafísica es la materialización de un pensamiento absoluto, la materialización del yo cuyo resultado primero lo encontramos en el personaje el padre Ubu, pese a sus aparentes ambigüedades.

En *Génesis del pensamiento moderno*, Marcel Jean y Arpad Mezei sitúan las aportaciones de Jarry entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, entre los marcos de la fenomenología. Hegel ubicó la estética en la necesidad intrínseca del sujeto por objetivarse para sí (por ejemplo su autoconocimiento), midiendo el resultado poético en la distancia que los separa. De este modo el arte se evalúa por el espacio que media entre él y su referente real -adecuación o inadecuación-, encontrando mejor partida en la relación que el autor-espectador debe establecer entre su idea y la materialización

resultante, dos imágenes que, por el devenir, resultarán siempre dispares.

Jean y Mezei aluden a su “antidialéctica” por la unión constante de contrarios aunque, por esa misma unión, la antidialéctica será la dialéctica tanto como César Anticristo será Cristo.

La 'Patafísica como materialización del pensamiento y como pensamiento de la materia.

Aún cabe preguntarnos: ¿cómo tiene lugar la manifestación del Yo? Centrémonos en la definición de 'Pataphysica ofrecida por el propio Alfred Jarry:

La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que otorga simbólicamente a los lineamientos, las propiedades de los objetos descritas por sus virtualidades (traduzco, libro II de las Gestas y Opiniones del Dr. Faustroll)

El primer desliz de la crítica tradicional consiste en considerar esta disciplina como una “ciencia de las soluciones imaginarias”. Para ello recurren los estudiosos, en un párrafo anterior, al “universo suplementario” que será regido por las leyes de la nueva ciencia. Jarry, seguidamente, -y son mayoría los autores que no citan esta continuación sin la cual esta nueva ciencia se pierde en las entelequias y los mundos paralelos-, ya advierte del carácter relativo de este mundo suplementario y del tradicional, fruto de su estudio a través del crisol de las ciencias tradicionales. Y resulta suplementario por estudiar lo particular. Pero si leemos una línea más arriba, la Patafísica centra su objeto en lo particular ya que “el epifenómeno es a menudo el accidente”. Es el epifenómeno el objeto de la 'Patafísica y no el accidente, aunque se hubiera impuesto de manera mucho más intrigante esta segunda fórmula. El epifenómeno es accidente a

menudo porque recoge en su seno la esencia y la forma, es decir, hace de las dos categorías una unidad en su manifestación. Como dice Deleuze, “el epifenómeno es el ser del fenómeno, mientras que el fenómeno es el ente o la vida”. Pero, ¿cómo conseguir una ontología del fenómeno? El propio planteamiento ya conlleva una unión de contrarios.

La ontología de Jarry, a diferencia de la tradicional (la ciencia mantiene una base arbitraria, la finalidad de sus investigaciones, dejando de lado las restantes posibilidades), es la que introduce en su razón de ser lo que no es. Es decir, para llegar desde el fenómeno hasta el epifenómeno, tendremos que sumar por cualidad, para mantener la distinción, el ser con el no ser, el ser con sus posibilidades de ser o lo que no es en ese preciso instante. Es así que la 'Patafísica puede calificar cualquier objeto. Éste ya no se trata de X, sino de infinito – X. Es más, su no ser es lo que delimita sus contornos, sus delineamientos.

La 'Patafísica es una ciencia del tiempo. Integración de los números 2 y 3

El contorno siempre es de orden conceptual, no existe para la vista. Éste es el verdadero sentido de “las soluciones imaginarias”. Su relación con la percepción sensitiva -la virtualidad de los objetos- es de carácter simbólico, alegórico si nos atrevemos a decirlo así. Ya hemos mencionado al principio de este artículo la amistad de Jarry con diferentes pintores nabis que ejercitaron el *cloisonné* de Émile Bernard, y también cómo fue él el que descubrió al aduanero Rousseau caracterizado por reducir las figuras a simples siluetas sometidas a las líneas que las definen.

En su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger pone en relación la imagen de tradición renacentista con la de vanguardia a partir de la definición de alegoría formulada por Walter

Benjamín en “El origen del Trauerspiel alemán”. Si la primera consiste en una unión de fragmentos en busca de la unidad hasta el emblema, -la idea divina-, la segunda por el contrario parte de esta unidad simuladamente orgánica para desmembrarla y yuxtaponer de nuevo sus fragmentos y, en las fisuras resultantes, exponer el fruto de un proceso vital. Entre ambas concepciones de imagen localizamos a Jarry por buscar una ontología manifiesta en la materia (junto con Sade, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Ducasse, Vrúbel, Darien, Cross...). De ahí su interés por la heráldica como demuestra en *Les minutes de sable memorial* y *César-Antechrist*, producto de una toma de los motivos desde la realidad perecedera por la idealización del espíritu para luego manifestarlo en el dibujo de los distintos elementos que conforman el escudo final. Con Jarry la línea subjetiva de la estética de Kant (Crítica del Juicio) recupera su objetividad.

Y esto último es importante, porque la virtualidad fue el primer conocimiento que dispuso el hombre para aproximarse a la realidad. El arte, una vez institucionalizado en el siglo XVIII, fue confiscado para la población con el fin de ser abstraído y ejercitado por unos pocos elegidos. Sin embargo, antes que nada ha sido y es un conocimiento que antecede a la religión (fe), a la filosofía (razón) y a la ciencia (inducción y cuantificación), tal y como Asger Jorn distingue dos fases de la religión: una primera gobernada por los límites naturales, y aquella que integra la metafísica en sus asuntos (“La pataphysica, una religión en formación”, *La Internacional Situacionista* nº6, agosto de 1961). El primer medio fundamental recogido por Jarry es el pensamiento binario de contrarios (primer estadio de la religión). Tal y como no es el él que creó a Ubu, tampoco es él quien unifica estos contrarios, sino que, desde la aparición de la conciencia binaria, ésta se sustentó en la certeza de un absoluto conformado por la conjunción de los contrarios mismos: hembra y macho, mano derecha activa – mano izquierda espiritual en las impresas conservadas en la cueva de Gargas del Pirineo

francés, cuerpo y alma. Es la noche y el día, el ser y el no ser, el mono mariposa jorobado *Ha Ha* del Doctor Faustroll (en tanto que antidialéctica), *cornegidouille*, sustitución de la cabeza por el vientre en el Padre Ubu, el Cristo y el Anticristo, César y Anti-césar, sujeto y objeto, etc. Lo dado y el azar conforman la unidad del epifenómeno. Sobre este sistema binario se superpone el pensamiento trinitario que bien pudo asumir de su educación cristiana. La cuadratura del círculo se manifiesta en la cruz, ora de Cristo, ora de la bicicleta: crucifixión de tres clavos, emanación del espíritu de una religión metafísica. El pensamiento trinitario es la conciencia de tiempo que se superpone a la conciencia espacial manifestada en la simetría heráldica.

Tal y como defiende el propio Jarry respecto al teatro y a las artes clásicas (*Le temps dans l'art*, conferencia en el Salón de los Independientes, 1902), él, en su literatura y animado por sus inquietudes pseudocientíficas, buscó y anheló siempre, -o al menos a partir de 1899 por lo menos-, la unión de los tres estados del tiempo, una trinidad expresada por la cábala que a su vez es signo de la sabiduría suprema representada mediante los dos triángulos dispuestos de manera invertida. Pasado, presente y futuro o lo posible (es así que la 'Patafísica es una ciencia del azar), conforman este pensamiento ternario más avanzado que, sintetizado con el binario, resuelven ambos en un absoluto dos eras fundamentales del pensamiento (la Prehistoria y la Historia, lo femenino y lo masculino), a lo que se suma la posibilidad infinita, -aquello que no son-, en un saber supremo.

La 'Patafísica es la fenomenología del yo

La búsqueda de un pensamiento trinitario condujo pronto, en el *Amor Absoluto*, a formular el triunvirato antes de que el mismo padre del psicoanálisis lo enunciase: madre, padre e hijo. La incertidumbre de Emmanuel Dios constituye la diatriba entre

ser hijo y ser padre, para lo que debió confesar su amor por la virgen, lo que le obligaría a retroceder hasta la situación del pasado: la Anunciación, la Santísima Concepción y el regazo materno. El pasado y el presente más el futuro crean un absoluto que incluye el futuro más el presente y el pasado, lo que coincide con la duración bergsoniana así como con las aspiraciones estéticas más profundas de la Historia del Arte, desde las manifestaciones funerarias de la antigüedad hasta la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Lo mismo ocurre con los estados del yo según Jarry:

-La homosexualidad de Haldernablou en *Los días y las noches* es el ego enamorado de su reflejo. Es el comienzo de la espiral, la *gidouille* de Ubú –representación del número áurico degradado desde las ideas, la cabeza, hasta la parte mecánica de las digestiones del yo, puesto en movimiento hasta topar con el objeto.

-El *Supermachoy Messaline* corresponden a la heterosexualidad, al amor por el objeto manifestado como una máquina orgánica, una constante. El objeto, al final del proceso, mata al sujeto, pierde el devenir del tiempo y del espacio alcanzando el estado de Absoluto, albergando en su seno su sexo y su contrario, el sujeto y el objeto en un Yo manifestado por ser ahora sublime.

La cuadratura del círculo

Como vemos, tanto la superación temporal como los estados del yo de Jarry, -las dos vertientes de su trinidad-, no consisten en una simple consecución de una superación, sino que reculan al primer punto para manifestarlo. Roger Shattuck ya subrayó el carácter circular de *César Antichrist*. Relativo al tiempo, al final del proceso, gracias a la unión de los tiempos y espacios (las palmeras en la nieve y los revólveres en el año 1000, llegada del Anticristo y segunda venida de Cristo) se recupera el recuerdo. En *Los días y las noches* se mantiene este pasado gracias al amor que Sengle siente por su

compañero.

De esta misma manera la física alcanza la metafísica para manifestarla en la materia. No hay consecución, sino que la superación retorna al estado primero. Es un movimiento cíclico lo que condujo a Jarry a fascinarse por la bicicleta, capaz de transformar el movimiento circular de los pies en un avance continuado del espacio, dentro del marco que él entiende como cruz ("La pasión considerada como una cuesta arriba", artículo publicado en *Le Canard Sauvage* del 11 al 17 de abril de 1903; original: "La passion considerée comme une course de côte"). Duchamp consiguió la ficción de profundidad gracias al girar de su rueda de bicicleta y, posteriormente, con diversos *rotorrelieves* que manifiestan en una nueva dimensión el reflexionar del Padre Ubu; esto es, cuando la *gidouille* (su vientre, recordemos) se activa y entra en movimiento.

Estos rescates del recuerdo nos remiten a Henri Bergson, profesor en el Instituto Henri IV de París en los años que estuvo matriculado Alfred Jarry. Se habla a menudo de la teoría de la risa de este filósofo en la obra de nuestro autor, una manera más de recluir su labor al mundo de la comedia, del canular, la risa nacida en la contradicción como ya apuntó en su momento Baudelaire (*Lo cómico y la caricatura*, aunque Bergson insistía más profundamente en la posición de la risa entre la vida y el arte). Deleuze ha sido el único en establecer más allá una relación clara y contundente entre la filosofía del tiempo de Bergson y Jarry, y ésta estriba en la no correspondencia de un tiempo pensado formado por la yuxtaposición de instantes, mientras el tiempo real inaprensible constituye la continuidad. Por otra parte, Bergson necesita diferenciar la imagen virtual producto de la imaginación, del recuerdo, es decir, de cuando la imagen virtual es evocada por un objeto presente. De ahí la vitalidad que siente Sengle por su amado, la necesidad de materializar su condición de imagen en un ser real.

El movimiento circular es la culminación de la manifestación

en su virtualidad. Esto nos podría recordar la noción de eterno retorno de Nietzsche, sin duda, aunque hay diferencias sustanciales por las que el “universo suplementario” de Jarry se ubica dentro del mismo mundo tradicional en su manifestación, mientras los universos instantáneos de Nietzsche son “mundos complementarios” extirpados del Yo.

Las limitaciones perceptivas del hombre alcanzan su pensamiento. Jarry encuentra en la máquina, en una consideración de la misma quizás más próxima al cine y antes a la fotografía, el medio de manifestar la naturaleza del pensamiento de un yo en expansión una vez superado lo humano. La heráldica participaría de la misma dinámica, como el lenguaje. He ahí la teoría mecánica de Jarry; pero, ¿qué es lo que la pone en funcionamiento? El deseo hacia el objeto sin duda, el amor, alejado para Jarry de las cuestiones físicas desde el momento en que se refiere a un amor narcisista, propio de un estadio primitivo que sólo usa el sexo como un mecanismo de exteriorización cualquiera. Sustituye la conciencia por el deseo que actúa mecánicamente. Recuérdense al respecto las conversaciones entre Ubu y su conciencia que guarda en una vieja maleta.

El Amor Absoluto

“El erotismo es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde”, dice Georges Bataille en *El erotismo*.

Alfred Jarry cree, -pues su obra así lo demuestra-, que este desequilibrio constituye el principio de libertad de Epicuro comentado en *Las gestas y opiniones...*: el *clinamen*. Entiende el erotismo como un proceso mental, así como la 'Pataphysica misma al ser la ciencia de las soluciones imaginarias. Arrivé

también localiza en el amor el lazo de unión del lenguaje jarryesco entre la denotación (significar tal objeto) y la connotación (significar la función de tal objeto), y lo mismo podemos afirmar para las relaciones entre significantes y significaciones. Aun así Deleuze va más lejos: “en Jarry el signo no identifica, pero muestra”. Es la “r” lo que hace de una palabra mal sonante digna de apertura de una de las piezas teatrales más importantes de la historia de la literatura: el “merdre” del Padre Ubu. Es el apóstrofo de la ‘Pataphysica en su singularidad material lo que la dignifica (en principio con el fin de evitar un fácil “calembour” o retruécano según las *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*). El *ha ha* simplifica bajo el principio de simetría la superación de contenidos en una conversación de dos para poder mantenerla, puesto en boca de un mono que nada con la joroba (uno) y que se refleja en las lagunas de París (dos), así como César, a su llegada al mundo terrestre, se observa en forma de Cristo sobre las aguas de un pantano en presencia de los Tres Cristos. La *Pataphysica*, tal y como advierte Jean Baudrillard, gira sobre sí misma, ella no se puede definir a causa de su evidencia: ella es la tautología de la manifestación visible, y por ello recupera la estética por ser éste su domino.

La ‘Patafísica reclama el arte como medio de conocimiento sublimado: el *infraleve*

La palabra “arte” ha perdido en la conciencia colectiva su principal significado desde hace por lo menos dos siglos, desde que reapareció abstraída en calidad de institución cultural. Cada civilización le ha asignado su propia función, en concreto la nuestra optó por el de la representación de los gustos subjetivos. Sin embargo no debemos olvidar que “artificio” procede de “arte”, disciplina que concierne a los accidentes, a las formas y a sus meras presencias. Por lo tanto, antes que una buena producción de ciertos objetos, se trata del conocimiento que de éstos tengamos a partir su

virtualidad, lo que nos conduce directamente a la definición de '*Pataphysica* ofrecida por el Dr. Faustroll. Antes de fabricar un concepto apreciamos la mera presencia de las formas sobre la que añadimos a posteriori aquellos conceptos previamente adquiridos o prefabricados.

Marcel Duchamp, Sátrapa del Colegio aunque en un principio más influenciado por Raymond Roussel y Gaston de Pawlowski (también reconocidos por la '*Patafísica*), jugó por ello, tal y como lo explica José Jiménez en *La vida como azar*, con las distancias entre las apariencias y los contenidos, entre las fracturas por sorpresa y sus preconcepciones. Gracias a este método logró, antes incluso que el desencadenamiento del movimiento dadaísta, volcar las investigaciones cubistas pictóricas y escultóricas sobre la vida misma, en actitudes que conciernen nuestra vida cotidiana. De ahí la afirmación de Apollinaire en 1913 en sus *Meditaciones Estéticas*. *Los pintores cubistas* de que el menor de los hermanos Duchamp (a excepción de Suzanne, claro) estaba llamado a reconciliar el arte "con el pueblo". Para ello situó entre ambos niveles de apreciación una tercera categoría expuesta en sus notas sobre el *Gran Vidrio*: la aparición, la definición del objeto por sus dimensiones, es decir, el molde, lo que queda encerrado por su no ser o lo que no está presente (las palabras – maletas de Carroll o de Alfred Jarry). Recordemos cómo, en el París del Dr. Faustroll, no sabemos si las islas son las lagunas o las lagunas son las islas, estableciendo el punto de partida del conocimiento en las líneas limítrofes entre la tierra y ¿el mar?

Mientras más se alargue la distancia comprendida entre una apariencia y su aparición, más crece el valor poético. El aumento de tal distancia aumenta el peso de la presencia, de la mera apariencia de las cosas, ofreciéndose de una manera inmaculada que amplía las libertades cognitivas del sujeto.

He ahí el gran aporte, primero del Dr. Faustroll y luego de Marcel Duchamp: el arte pasa a ser objeto del conocimiento y

no la fabricación de un artefacto profesional y separado de la realidad. Las enseñanzas de Duchamp conllevan inevitablemente la disolución del artista en su entorno y de este modo su desaparición definitiva.

Mientras se producen estos adelantos, en un principio y lamentablemente en reducidos círculos culturales, entendidos luego por la mayoría de artistas como productos de su situación intermediaria y profesional entre el objeto y el espectador, al tiempo que se pierden absolutamente las funciones ópticas del arte, el sistema económico adquiere la responsabilidad de imitación para reificar una realidad y presentarla de nuevo ante los consumidores, ahora acorde a ella misma. En este sentido, las aportaciones de la vanguardia histórica han sido bastante contraproducentes. En cambio, no lo serán si aplicamos las bases cognitivas de Duchamp. Entre un objeto y su molde, entre un modelo y su representación, siempre queda una distancia que él denomina *infraleve* o *inframince*, dimensión e energía desechada y olvidada.

El *infraleve* es la brecha abierta en la mimesis que, aplicando el principio de cualidad, pasa a ser una infinitud por ínfima que sea. Marcel explica con ejemplos sin teorizar la existencia del *infraleve*. Del mismo modo, el ejemplo del reloj ofrecido por el Dr. Faustroll en "Elementos de la Pataphysica", supone la exaltación del *infraleve* que queda entre la presencia del reloj por su función (connotación) y sus posibilidades de representación geométrica en dos dimensiones (las otras posibilidades denotativas).

Aportes revolucionarios de la 'Patafísica

Es así que la 'Patafísica propone el arte como medio de conocimiento. Resulta evidente ante la importancia y atención que prestó Alfred Jarry a la pintura y a su dimensión simbólica y poética, dada su colaboración con diferentes

pintores nabis, los reconocimientos en sus obras literarias a los mismos y las conferencias pronunciadas sobre pintura, por ejemplo en el Salón de Independientes de París, en principio animado por los neoimpresionistas o impresionistas científicos abanderados por Félix Fénéon. Apreció en el simbolismo de Gauguin y de sus seguidores un correlato plástico de sus letras y un perfecto escape de la restricción que supone la palabra escrita, y esto en función siempre de la sinestesia, por ejemplo el papel de los cinco sentidos en *Los días y las noches*. Sin embargo, si llevamos hasta sus últimas consecuencias las teorías científicas de Jarry en cuanto que se refieren a las propiedades virtuales de los objetos (principales para construir sus simbolismos en la heráldica), sitúa, por todo lo anteriormente comentado, el arte como conocimiento -verdadero sentido de los ataques de Duchamp a la creación-, lo que en principio supone un retorno a los estados primigenios del hombre, al pensamiento de orden binario. Aún con todo, al ser considerado el arte como una ciencia y aplicar las dimensiones temporales de la trinidad, se alcanza la sublimación del conocimiento: la cábala, la estrella de seis puntas formada por dos triángulos (2x3) invertidos, uno reflejo del otro. El arte es recuperado por el Yo de cualquier persona, anteriormente extirpado a los diez años de edad por lo que entendemos como “primera crisis de realidad” cuando la mayoría de los niños dejan de dibujar (normalmente poco pintan). Como vemos, el acto de Duchamp de presentar en 1917 un urinario como obra de arte, va mucho va más allá de una simple consideración artística de los objetos cotidianos. Antes exige una absoluta negación de la arbitrariedad artística contemporánea.

Se rescata el arte del ámbito institucional como medio de conocimiento, apto para todo el mundo y no separado en la producción de artefactos singulares que decoraron los hogares de la burguesía y que en la actualidad sirven a la acumulación sin significado de fondos económicos, al constituir, según nos cuenta Asger Jorn en *Crítica a la política económica*, un

contravalor, concretamente el mundo de las apariencias sin significados previos.

Una vez expuestas estas consideraciones más generales, ya podemos enumerar las aportaciones estéticas de Alfred Jarry, por ejemplo de la siguiente manera:

1. **La apreciación matemática cualitativa**, gracias en principio a las distintas aplicaciones de las propiedades del 2 y el 3, devienen posibilidades intrínsecas de los números que nada tienen que ver con sus propiedades conmutativas, disyuntivas, etc. Nos referimos a la constante existencia de *infraleves* que establecen las probabilidades como asíntotas tendentes al infinito o al cero en cualquiera de sus funciones. Todo es lo mismo, ya que todo refiere al yo stirniano, el mismo que hace de la matemática un trasunto cualitativo. De esta manera sobrepasamos la probabilidad de las matemáticas cuánticas hacia la cualidad de las posibilidades, las cuales se nos presentan infinitas: la "coupure" de Poincaré, los mundos dimensionales de Abbott, el principio vital de libertad en suma, para establecer una relación del yo con el objeto y ya no de la humanidad con su entorno.
2. **El uso del lenguaje**, el concepto semiótico de la expresión de Jarry, establece la unión de los significantes con los significados por medio de un deseo entendido como amor. Éste es el trasunto de su singular simbolismo, y así comprendemos a Deleuze cuando, comentando su literatura y su pensamiento, afirma que el signo no identifica sino muestra. En este sentido enfrenta la manifestación en calidad de objetivo último de su ciencia, con la explicación, que es a su vez el fin último de la ciencia tradicional. Ésta, la manifestación, es el único servicio que el lenguaje puede ofrecer a un yo único. La relación se establece por una toma de conciencia del simbolismo, y no

precisamente por parentesco. Las evocaciones son deseadas, y la conciencia en Jarry actúa como una constante prolongable hasta el infinito que explica el cambio cósmico de la realidad, mientras que la conciencia colectiva y tradicional actúa como un decálogo estático consultable por constituir un objeto más (diálogo entre Ubu y la conciencia en *Ubu Cocu*)

3. **Reconocimiento a la existencia real del pensamiento.** En sus obras vemos cómo los conceptos abstractos y ciertos elementos heráldicos conversan, dialogan y exponen como si de personajes se tratasen. Éste es el desarrollo del enunciado: el miedo, el amor, la conciencia... Por otra parte, en su vida real Jarry recurre a un lenguaje caracterizado por prolongar los momentos en continuidades al nombrar a las personas por las acciones que en ese momento llevan a cabo: el que grita, el que come, el que muere...
4. Père Ubu: ***“CorneGidouille! ¡No habremos demolido todo, sino demolimos incluso las ruinas! Ahora bien, no veo otro medio de equilibrarlo sino con edificios hermosos y bien dispuestos.*** Como bien observa Roger Sattuck, más allá de su aparente nihilismo Jarry presenta en su obra un aspecto constructivo. Se destruye mientras se construye, y se construye mientras se destruye, simultáneamente. La construcción es reivindicada en su obra, esto es, la transformación de la materia una vez negada la imitación y la representación. En el proceso es patafísico se reclama un arte que sirva de medio de conocimiento, y es éste el método circular a seguir: formación de la idea por el sujeto desde el objeto y sometimiento a la naturaleza virtual del recordatorio, para luego evocarlo sobre la materia a través de las propiedades virtuales de los delineamientos. Esta última aportación que resume las anteriores a modo de conclusión, es incomprensible si la facultad transformadora del pensamiento no procede de un deseo individual y nunca “humano”. Con la humanidad se pierde

el narcisismo, motor que mueve todo el complejo perceptivo y activo.

5. No se puede entender la obra de Jarry si no es desde **el autorretrato**. El yo recupera su lugar primordial en el Todo desplazando a la ficticia « humanidad ». La obra de Jarry, inseparable y unitaria, son las distintas fases necesarias para la sublimación de su persona. Identificó a Dios con su yo, para lo que hay que tener en consideración que el dios que trabajó fue primordialmente el Dios cristiano hecho hombre mediante el verbo, el Padre que sublima al individuo en un exceso de manifestación sobre la eternidad, a diferencia del Edipo psicoanalista. Por extensión, este ego divinizado es aplicable a cada uno de nosotros. Extirpándola de la Humanidad, devolvió a la individualidad la Divinidad, ahora monoteísta y teocéntrica una vez liberada de las limitaciones naturales. Ubu, como dice Charles Grivel, es el « Narciso Superstar », un yo abundante, soberbio. Emmanuel busca recuperar su divinidad mediante el amor a su madre. El Supermacho o *surmâle* André Marcueil está destinado infinitamente a enfrentarse con el objeto del amor... La fuerza del Yo con la que es capaz de alcanzar el estado absoluto es su cerebro, tiene por objeto y fuerza principal la pasión. De esta manera Jarry enlaza con la tradición que surge de Sade, otro de los grandes autores inspiradores del surrealismo, quien situó el principal órgano sexual en la cabeza, en el deseo, mecanismo que a su vez ordena las distintas escenas de las *120 Jornadas de Sodoma*.

Jarry supo recoger el mensaje nietzschiano, la muerte de Dios y la soledad humana, para a partir de ahí investigar una nueva posibilidad de sublimación del Yo que solventase la degradación que el cristianismo sufrió, sustituyendo una necesidad individual por otra social e incluso económica. Supo perfectamente que la superación del primer estado del yo requería la muerte de su cuerpo. Es constante en su

literatura la anulación del espacio y del tiempo. Cristo tuvo que morir para sublimarse, desplegado en cruz, visible a sus siervos. Éste es el último estadio de la Estética según Hegel: la muerte del arte y la soberanía de la poesía. Jarry las llevó a cabo en su vida real como superación de la materialidad de la obra de arte. A fin de cuentas y para alcanzar el estado de eternidad, el yo debe simplemente olvidar e ignorar sus límites, así como Ubu se manifiesta en el anacronismo y en ninguna parte: Po-lonia, o los efectos del hachís en *El Viejo de la Montaña*. A pesar de sus recaídas, cada vez más graves, Jarry nunca renegó de sus excesos.

Conclusiones objetivas

1. Asger Jorn ya advirtió del peligro potencial que supone la 'Patafísica si deviene una religión moderna por su capacidad de reificación, dada su peculiar dialéctica que une la tesis con la antítesis en absoluta equivalencia. Aun así, poco tiene que ver con la dialéctica permanente que Adorno expresó bajo la fórmula "dialéctica negativa". Esto no quita para que los argumentos de Jorn entren en contradicción cuando reconoce que esta ciencia no puede ser entendida si no es desde sí misma, y, para que así sea, debe abarcarse desde el yo, vértice de todo proceso cognitivo. Sí, la *Pataphysica* es una religión de considerable influencia cristiana. La reencarnación mediante el verbo conforma el primer misterio. Sin embargo, la *Pataphysica* se propone como la religión del yo (en la biblioteca de Faustrolll encontramos el Evangelio de San Lucas en griego, una tradición semita en un idioma indoeuropeo). Pero ningún sistema social que se proponga mantener su esencia puede llegar a apropiarse de la 'Patafísica, por constituir ésta sustancialmente una ciencia del yo.

2. Sería un error colegiar una ciencia para repetir hasta la saciedad lo dicho por Jarry en sus libros y artículos. Existe una tradición, desde Sade hasta Bataille, a veces de personalidades contemporáneas en apariencia contrapuestas o dispares, que coinciden en reivindicar la naturaleza conceptual del hombre en su relación con la realidad material, más inaprensible aunque esto nos parezca paradójico. Debemos sumar la adhesión al pensamiento de Stirner de buena parte de los dadaístas, además del carácter curativo general de este movimiento por la cantidad de médicos y psicólogos relacionados de alguna manera con Freud. Ya hemos visto cómo Jarry predijo de alguna manera las principales estructuras del ego. Citemos por ejemplo los intentos por crear una psicología de la liberación del individuo por los dadaístas berlineses Hausmann, Baader y Huelsenbeck siguiendo los argumentos matriarcales de Otto Grosz, además de la cantidad de médicos y científicos que acudieron y participaron en el Cabaret Voltaire de Zurich, empezando por el propio Huelsenbeck o Franz Jung, o incluso el padre del poeta surrealista aragonés Francisco Aranda, catedrático de biología. Citemos en París a Theodore Fraenkel y André Breton, ambos estudiantes y compañeros de medicina junto con Louis Aragon.
3. Se ha creado cierta tradición, incluso al margen y bastante antes de la existencia de un colegio de *Pataphysica* fundado en 1949. La 'Patafísica, más que un sistema del pensamiento o una ideología a la que afiliarse, más que una escuela de creación artística o literaria, es un método de análisis de la historia en su totalidad, que encuentra sus precedentes y apoyos en Aristófanes, Epicuro, Pirron, Ramón Llul, Rabelais, Sade... hasta Julien Torma, Max Ernst, Duchamp, Man Ray, René Daumal, Boris Vian o incluso los Hermanos Marx, también sátrapas del Colegio.

En resumen, la 'Patafísica es el marco que alberga una ingente multitud de discursos posibles a debatir, el cual se enriquece desde las aportaciones individuales, ya que los procedimientos de manifestación pertenecen a cualquier individualidad y no sólo a aquellos considerados precedentes, maestros o sátrapas. Con ello deseamos abrir un nuevo horizonte de investigaciones para la estética, entendida siempre no de manera aislada como ámbito de la subjetividad, sino como un primer estadio de conocimiento, aquel correspondiente a las apariencias.

(Artículo basado en la conferencia impartida el 24 de hacha de 8479 desde el Reinado del Padre Ubú en Po-lonia, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, pocos años después del desvelamiento del Padre Ubu)

Claves de las exposiciones de Sara Biassu y Elena Vicente

Artista multidisciplinar y técnico de cerámica artística, Sara Biassu se expresa a través de representaciones de la esencia de los sentimientos más profundos del ser humano como pueden ser el miedo, la soledad, la angustia...

En esta ocasión nos presenta una serie de instalaciones intercalando objetos personales y elementos de mobiliario los cuales nos adentran en su universo personal. Unos zapatos rojos encerrados en una jaula que cuelga del techo son con lo

primero que nos encontramos. Si seguimos avanzando y nos hemos decidido a hacerlo, veremos un objeto grande aproximadamente en mitad de la sala, se trata de un elemento con la apariencia de un piano, (digo apariencia porque está envuelto con una tela negra y no sé con exactitud de lo que se trata). Podemos observar un estuche que tiene cubiertos, utensilios mejor dicho, deformados, les falta la funcionalidad del objeto; un cuchillo sin sierra, un tenedor cuyos extremos se retuercen y una cuchara con un orificio por el que se derramaría toda la sopa si la utilizáramos.

El broche final lo ponen una representación de los zapatos, pero no pueden ser vistos directamente, tienes que desvelar una cortina blanca enorme y translúcida que cae desde lo alto del techo de la sala.

Mediante el hilo conductor del color rojo apareciendo tímidamente y tejiendo un camino, surgen objetos misteriosos y transformados desde la perspectiva personal de esta artista. Simbología, conceptualismo y fuerte carga metafórica tratando sobre la vida y la muerte como uno solo es lo que primordialmente caracteriza a la obra de Sara.

Retos inalcanzables, objetivos cumplidos, decisiones que van cambiando nuestro destino y que van configurando nuestra vida personal y profesional hasta llegar a un inevitable final por el que todos algún día, más tarde o más temprano, pasaremos.

Elena Vicente Herranz nos presenta una exposición a la vez curiosa e inquietante titulada: *"Estereometría de una cuadro y sus posibilidades fantomáticas"*. Las obras que componen la exposición son una serie de instalaciones dispuestas a lo largo de toda la sala lateral del IAACC Pablo Serrano.

Pertenecen a la convocatoria "Impulso lateral del año 2015 que se realiza para que continúen formando e investigando artistas emergente con en este caso Elena Vicente Herranz.

Solamente con el título nos presentamos en un mundo en el cual nuestra imaginación debe estar a flor de piel, tenemos que dejarnos llevar por nuestras sensaciones y primeros impulsos, porque esta exposición es para eso, para disfrutar del momento, para volver a reencontrarte con ese niño perdido que reside en tu interior todavía. Ese niño interior que todos llevamos dentro, con el tiempo se ha ido desvaneciendo pero de pronto, a través de los artilugios artísticos de Elena, vuelve a aparecer y nos llena de alegría y de sensaciones que creíamos que se habían quedado en el olvido.

La percepción visual es un concepto sobre el cual se ha reflexionado bastante a lo largo de toda la historia del arte, desde grandes filósofos como Platón y con *"El Mito de la caverna"* hasta el pintor Hans Holbein y su pintura *"Los embajadores"*, la obra que le va a servir en la actualidad a Elena Vicente Herranz para inspirarse y reflexionar de nuevo sobre este concepto en la época contemporánea

La percepción de los elementos que nos aparecen en nuestro entorno y del propio espacio en el cual se encuentran, es un concepto en el que hay que tener en cuenta principalmente el análisis de los que se tiene enfrente pero también el análisis del propio sujeto que mira con cierto interés.

¿Qué es lo que hay más allá de las propias imágenes? Elena Vicente declara: "una búsqueda, una indagación de todo aquello que está comprimido en nuestra capacidad de desentrañar la realidad".

Podemos tener experiencia o un fuerte dominio de la técnica con unos conocimientos exquisitos pero nuestros propios sentidos siempre nos engañan, nos engañan constantemente, creemos haber visto algo pero no lo hemos llegado a ver, en

cambio, negamos que hayamos percibido algo, pero en el fondo lo hemos observado detenidamente. Creo que aquí entra en juego la consciencia y la inconsciencia del ser humano.

Lo que pretende esta artista es revisar las metodologías de estudio de la imagen entre dimensiones como la perspectiva cónica con la profundidad de campo, la estereoscopia, la visión binocular, "el artilugio" que me llamó más la atención de toda la exposición, es con el primero que nos encontramos empezando a mano izquierda. La verdad es que no hay un recorrido preciso, según la artista: *"puedes sentirte como en el salón de tu casa"*, ir probando todos los aparatos para pasarlo bien.

Este estudio artístico sobre la tridimensionalidad de la imagen nos enseña ciertos aspectos de la personalidad de la autora, de nosotros mismos y del mundo que nos rodea.

Cuando contemplamos un elemento no tenemos que verlo en apariencia sino en profundidad. Hablamos de arte si estamos hablando de símbolos que hacen referencia a universales y que de alguna manera, los artistas hacen de mediadores entre los problemas que ocurren en ese mundo y nuestro mundo, intentan estrechar lazos mediante empatía y hacernos ver que nada es lo que parece, que existe una cierta "expresión fantasma" en el mundo artístico.

Nada es lo que parece.

Mediante el anamorfismo de una calavera que aparece en el cuadro de Hans Holbein, artista sobre el que se basa Elena, demuestro la afirmación. Esta técnica consiste en representar el objeto totalmente deformado si lo visualizamos de frente y que solamente lo podamos contemplar en su forma original si nos posicionamos en un lugar determinado. El arte "nos obliga", de cierta manera, a tener que reflexionar sobre si lo que estamos viendo es lo que es o simplemente es lo que aparenta ser.

Es una interconexión de técnicas muy variadas y que tienen el hilo conductor de la percepción y del cuadro de “*Los Embajadores*”, de Hans Holbein.

Paul Strand (imagen: Wall Street, New York City, 1915)

Hasta el próximo 23 de agosto, tenemos la magnífica oportunidad de contemplar una importante muestra antológica que recoge algunas de las obras más significadas del fotógrafo y cineasta neoyorquino. Comienza la exposición mostrando diversas obras, fechadas a lo largo de 1910-1917, dentro del esteticismo de resabios pictorialistas que es propio del círculo de Alfred Stieglitz, la Photo-Secession, el núcleo a partir del cual Strand -al igual que muchos otros nombres que posteriormente se constituirán en auténticos referentes, como Edward Steichen- se inició en la práctica fotográfica (VV.AA., 2004).

La década siguiente se caracteriza por un afán experimentador con el medio fotográfico que sigue claramente la estela de las propuestas de la Nueva Objetividad alemana, y que en el ámbito estadounidense va a recibir la denominación de *Straight Photography* -Fotografía Directa- como demuestran sus motivos seriados en detalle de objetos de la vida cotidiana, la aproximación en extremo a los mismos, forzando al máximo las posibilidades técnicas de la cámara (modelo *Akeley*, la cual va a fotografiar siguiendo las anteriores premisas en sintonía con un particular interés, presente en otros muchos artistas de la vanguardia, por todo lo relacionado con el maquinismo). En efecto, nos situamos ante una búsqueda consciente de

efectos plásticos sobre las superficies (reflejos de sombras por medio de luces contrastadas que evidencian un notable gusto por las texturas), estableciendo lazos muy claros con la abstracción pictórica (Haworth-Book, 1997).

Pero, además de este alineamiento con los movimientos de renovación de la vanguardia, no menos importante resulta su obra centrada en personajes anónimos, dentro del reportaje callejero llevado por un claro compromiso social con la finalidad de reflejar situaciones de pobreza y de exclusión, en paralelo a otras iniciativas paralelas en tiempo y espacio como es la campaña adscrita al encargo gubernamental (de la administración del recién elegido presidente Franklin D. Roosevelt) de la *Farm Security Administration*, o los reportajes de la *Photo League* localizados en la ciudad de Nueva York, en la que el propio Strand tomó parte activa junto con Berenice Abbott, entre otros. Nos encontramos con rostros que miran, en la mayoría de los casos, directamente a cámara; gentes que tradicionalmente han sido postergadas o que, en todo caso, dentro de las representaciones artísticas, han sido utilizadas como meros figurantes de conmovedoras escenas de costumbres. Ahora toman presencia con rotundos primeros planos frontales e individuales, no como actores de escenas impuestas desde fuera y desde arriba, por el contrario, predomina un claro sentido e intención de no narratividad. Resulta inevitable en este punto no mencionar los paralelismos con la obra del alemán August Sander *Antlitz der Zeit* (*Face of Our Time*), de 1929.

A partir de los años treinta, Paul Strand comenzó a viajar de manera infatigable, un proceder que no abandonará durante el resto de su trayectoria creativa y vital, recalando, en primer lugar, en el cercano México.

En la década de los cuarenta, Strand inició una serie de proyectos que acabarían por publicarse en el formato de foto libro, pero sin dejar de desarrollar una misma visión humanista a partir del reportaje. Fruto de ello fueron sus

trabajos sobre el territorio estadounidense de Nueva Inglaterra (1943-1946), siendo editado en 1950, o ya a lo largo de esa década, sendas monografías sobre Francia (1952), la localidad italiana de Luzzara (1953), en la que Cesare Zavattini -nacido en la misma- uno de los principales adalides teóricos y prácticos del neorrealismo cinematográfico, le sirvió de anfitrión, para terminar con un extenso conjunto de imágenes de Egipto (1959). Este tipo de trabajos se encuentran bastante alejados conceptualmente de las aproximaciones un tanto exotistas y edulcoradas que estaban planteando paralelamente algunos reporteros adscritos a la agencia Magnum, como Werner Bischof, Willian Eugene Smith o el mítico Henri Cartier-Bresson.

En otro orden de cosas, la exposición también incluye interesantes muestras de la faceta como cineasta de Paul Strand, pudiendo plantear un discurso totalmente coherente en relación a su producción fotográfica. En efecto, desde los proyectos basados en la problemática social y, por tanto, con una finalidad transformadora y no estrictamente estética (mostrándose como un alumno aventajado de teóricos y cineastas como el británico John Grierson), materializado todo ello en la producción mexicana *Redes*, dirigida por Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, desempeñando Strand la labor de director de fotografía, o el film, proyectado ya en los años treinta pero estrenado en 1942, *NativeLand*, realizado en colaboración con Leo Hurwitz en el contexto de la interesantísima (y totalmente marginada por las instancias socio-políticas estadounidenses) productora FrontierFilms.

Finalmente, en lo que respecta a la vanguardia queda consignar el trabajo cinematográfico *Manhatta* (1921) filmado en colaboración con el pintor Charles Sheeler, con el que ambos incorporan decididamente a Estados Unidos al campo de la vanguardia de esta expresión, de hecho, se trata de una participación pionera como demuestran los posteriores filmes europeos como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin. Die*

Symphonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927), *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929), dentro de lo que la historiografía especializada ha definido bajo el nombre genérico de *Sinfonías metropolitanas*. De hecho, algunos de los planos (fotogramas) de este film son una traslación literal de pinturas precisionistas, como sucede con *Church Street* (1920), de Charles Sheeler (Hughes, 2001: 393), al igual que sucede con una de las obras fotográficas del propio Strand expuesta en esta muestra, resuelta a base de sencillos planos geométricos de las fachadas de los imponentes rascacielos de la Gran Manzana.

En resumen, con la obra de Paul Strand podemos constatar el carácter polifacético del artista de vanguardia que combina, sin lugar a contradicciones, diversos intereses de tipo plástico con un inequívoco compromiso social.

Julio Sarramián y Cristina Silván

Inaugurada el 29 de abril, bajo el título *Juegos Plásticos Circulares* para una doble exposición individual compartida con muy diferentes esquemas artísticos. Prólogo para ambos artistas de Elena Zapata Gamarra.

Julio Sarramián, Logroño, 1981, está licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y en Filosofía Pura por la Universidad de Granada. Exhibe un conjunto de cuadros en acrílico sobre madera de pequeño y gran formato. Llanuras con

monte bajo, el mar o la alta montaña, que puede combinar en diferentes cuadros, se evidencian mediante la división de dos planos paralelos a la base para mostrar tierra y cielo siempre azul. A sumar el excelente juego de planos, con o sin marcadas sombras, y el perfecto uso de los colores, todo lo cual motiva una palpitante sensación de generalizada irrealidad. Muy buena obra que demuestra las múltiples posibilidades del paisaje.

Cristina Silván, Pamplona, 1975, es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Expone 24 dibujos y ocho cuadros de mediano y gran formato. Acrílico sobre madera. Salvo una obra que es un círculo con el centro vacío, las restantes tienen un perfil de media naranja posada en el suelo, es decir, un semicírculo con la curva hacia arriba, sin olvidar que un cuadro está al revés y otro una forma arriba, otra abajo y otra arriba. Juego formal de los soportes pintados de colores limpios divididos o separados por un colorido intenso e incorporación de formas cambiantes. A veces produce la impresión de que añade una fachada o una puerta, pero más que muy sugeridas. Todo produce la impresión de una gran pureza como consecuencia del color, como si lo diáfano fuera imprescindible.