

Asamblea General del 14 de enero 2015

La Asociación Aragonesa de Críticos de Arte celebró su asamblea anual ordinaria en el IAACC Museo Pablo Serrano el día 14 de enero a las 17.45h en primera convocatoria y a las 18.00h en segunda convocatoria, con el siguiente orden del día y decisiones:

-En el punto del orden del día relativo al informe de la Junta Directiva sobre nuestras actividades en los últimos doce meses y sobre propuestas para los próximos congresos, se informó entre otras cosas de que el próximo congreso nacional de AECA tendrá lugar en Madrid dentro de unos meses sobre el tema ***Censura y Libertad de Expresión***, organizado por AMCA y del que la ACYLCA va a organizar sobre Arte Japonés Actual en noviembre de 2015; para el de 2016 AACCA decide proponer a la Asamblea de AECA que tendrá lugar en ARCO organizar el siguiente congreso internacional de AECA en Aragón, en colaboración con el grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, con el título: ***En los márgenes de la ciudad, del arte, de la crítica***.

-En el punto sobre la problemática creada al haber exigido algunos repositorios como requisito para alojar nuestra revista que nuestra web esté en el sistema OSJ o al menos cuente con el Protocolo OAI (Open Archives Initiative Protocol) el director de AACADigital ha presentado sendos presupuestos elaborados por la empresa que lleva el mantenimiento de nuestra web y la asamblea ha decidido la opción más económica de las dos, pero tras un tiempo de reflexión que permita además comparación con más presupuestos

de otras empresas que puedan presentar otros socios, u otras soluciones de financiación como la solicitud de alguna subvención para este fin.

-En el punto dedicado a los premios AACA 2014, se han debatido y aprobado por unanimidad los siguientes:□□

Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística, a **Victor Solana** por su exposición *Confrontación*, en la sala Lateral del IAACC Museo Pablo Serrano.

Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, a **María Luisa Grau Tello** por el libro *Democracia y pintura mural en Zaragoza, 1984-1995*, publicado por Rolde.

Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo, a la asociación **Believe in Art**, por acercar el arte y artistas de hoy a los niños del Hospital Infantil de Zaragoza.

Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo, al **Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora**, por el alto nivel de su programación.

Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición a **Jesús Fraile**, por su exposición *De tanto callar*, en la Casa de los Morlanes de Zaragoza.□□

Adiós con el corazón al gran

Orús

Con inmenso dolor, con la pena por lo que se sabe irreparablemente perdido, nos llega la noticia del repentino fallecimiento del pintor Orús. Mucho se habrá de escribir de este hombre que inventó una manera nueva de pintar. Su irrefrenable espíritu investigador le llevó desde los inicios de su andadura artística al descubrimiento de nuevas imágenes visuales, nacidas de su personal empleo de unos materiales extrapictóricos cuyas posibilidades sólo él supo aprovechar al máximo.

José Orús Fernández (Zaragoza, 1931) creó un universo de formas y sensaciones ópticas nunca vistas antes. Fueron varias las etapas de su trayectoria artística, pero la más espectacular, la más admirada, la que nos abría las puertas de un mundo fascinante e imprevisible fue la que él denominó de los “dos mundos” (que luego fueron tres), basada en la actuación de la luz ultravioleta (“luz negra”) sobre pigmentos de vibrante fosforescencia. Sus hallazgos fueron celebrados más en el extranjero (especialmente en París, donde residió varios años) que en su España natal.

Porque éste es el momento de hablar del aragonesismo de nuestro artista. A Orús, pintor ya consagrado, le perjudicó mucho su voluntario y decidido enraizamiento en su Zaragoza natal. En vez de airear su obra y lucirse con ella en otros países, en los que ya era admirado, prefirió seguir trabajando en sus investigaciones plásticas a la sombra del Pilar. Y como Aragón —triste realidad— sólo reconoce el mérito de sus hijos después de triunfar éstos en lejanas tierras, no ha sabido apreciar a lo largo de los años la categoría del genio que tenía en casa. Así, lamentable y vergonzosamente para las

Autoridades correspondientes, se le ha venido negando en los últimos años el Premio Aragón de Artes Plásticas, del que era indiscutible merecedor.

Se nos ha ido, pues, un creador fuera de todo intento clasificatorio. Aragón, donde se llama al pan pan y al vino vino, tiene también una fuerza imaginativa formidable, representada por el mejor grupo de artistas informalistas de España. Nombres como Viola, Saura, Salvador Vitoria, Lagunas y otros han revolucionado la plástica nacional, llegando a ser el zaragozano Grupo "Pórtico" el primero en exponer oficialmente pintura abstracta en España (La Lonja, 1947). A ese núcleo de artistas plásticos iluminados por una luz especial perteneció, a su manera, el gran Orús.

Descanse en paz este ilustre aragonés, amigo de una humanidad en grado de excelencia y artista excepcional que fue José Orús. De él diremos con el poeta:

Que, aunque la vida perdió,
dejónos harto consuelo
su memoria.

Venturas y desventuras del artista aragonés Eleuterio

Blasco Ferrer en Burdeos bajo la ocupación nazi

El artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer (Foz-Calanda, Teruel, 1907-Alcañiz, Teruel, 1993) había atravesado la frontera franco-española el 10 de febrero de 1939 junto a la mayor parte de compañeros de la 26ª División "Durruti". Se iniciaba así una verdadera odisea de supervivencia en el país galo, como la de tantos otros republicanos, donde se establecerá en un exilio definitivo (Pérez Moreno, 2014).

Blasco será internado en el campo de concentración de Vernet d'Ariège, en el que permanecerá siete meses, y en el de Septfonds, cuya estancia no superó los dos meses. Allí será contratado por un ingeniero de la fábrica Motobloc de Burdeos, probablemente a finales de octubre de 1939, en el contexto de economía de guerra ante el inminente enfrentamiento con Alemania tras la declaración de guerra. Se iniciaba así lo que podemos llamar su etapa bordelense, hasta que en 1942 se instale definitivamente en París. Un periodo de oscuridad moral y supervivencia del que pretendemos dar cuenta en estas líneas.

Motobloc había sido fundada en 1902 bajo el nombre de *Société Anonyme des automobiles Motobloc*, que tuvo una primera época de esplendor antes del *crash* de 1929, llegando a competir directamente con Renault, Citroën o Peugeot. También realizó partes mecánicas para empresas aeronáuticas y líneas aéreas. La crisis le llegó en 1931, aunque la fábrica continuó funcionando gracias a encargos estatales.

Con la llegada de Mr. La Garrigue a la dirección, se acomete una profunda reestructuración, destacando ahora varios sectores con preponderancia del militar: elementos para

tanques, bombas de aviones y equipos mecánicos. En las fechas previas a la ocupación nazi, Motobloc experimenta una nueva prosperidad y aumenta el número de empleados que llegó a ser de casi 1500^[1].

Este momento de reorganización empresarial y pujanza de la Motobloc, así como la contratación de internos del campo de Septfonds, hemos de entenderla en el marco de la economía francesa de guerra. Desde fines de 1939 en los campos de refugiados se forman directamente numerosas Compañías de Trabajadores Extranjeros (CTE), que englobaban a unos 20.000 republicanos españoles al comienzo de la guerra, destinadas, inicialmente, sobre todo a tareas de organización defensiva de fronteras y construcción de campamentos militares, opción esta elegida por muchos milicianos que prefirieron este enrolamiento antes que la humillación del internamiento. Comenzada la guerra, la inicial voluntariedad se convirtió en obligatoriedad, conllevando un progresivo desalojamiento de los internos. Se crearon dos categorías de refugiados, los que habían de regresar a España o encontrar rápidamente un país de acogida, y los autorizados a permanecer en Francia, formados por los refugiados útiles susceptibles de desempeñar un trabajo asalariado, además de inválidos, heridos, y familias cuya cabeza familiar tuviera un empleo o se hubiera incorporado a alguna CTE o formación combatiente (Dreyfus-Armand, 2000: 106).

La otra forma de integrarse en la economía francesa era a través de reclutamiento directo en los campos para trabajar en la industria o la agricultura. La industria de guerra se interesó con rapidez por los obreros especializados españoles, y superadas las reticencias de posibles sabotajes, prevaleció la opinión de su participación en la producción, con la debida prudencia. La última opción era enrolarse en las Fuerzas Armadas (Stein, 1983: 131-141). Recordemos con tristeza el campo de concentración de Mauthausen, destino de la mayoría de soldados y trabajadores españoles que cayeron en manos de los

nazis (Wingeate, 2004).

Las fábricas de armamento y aeronáutica necesitaban mano de obra cualificada y procedieron a la contratación de personal de los campos de concentración. A Septfonds se habían enviado obreros especializados, y fue objeto de varios reclutamientos (Dreyfus-Armand, 2000: 110). No queda del todo claro si las contrataciones de la Motobloc fueron realizadas directamente por la empresa o a instancias de algún ministerio interesado (Trabajo y Armamento, del Aire, de la Guerra) aunque como hemos dicho anteriormente, según Blasco Ferrer fue directamente un ingeniero de la Motobloc de Burdeos quien se presentó en el campo de Septfonds en busca de obreros preparados.

La manera más deseable para los españoles era el sistema de contrato, que proporcionaba la posibilidad de salir del campo y residir incluso con la familia (si podía ser reunida), en alojamientos proporcionados por el empleador. Los empleadores visitaban los centros de reclusión, buscando en primer lugar a españoles que pudieran haber trabajado como obreros estacionales antes de la Guerra Civil; y después de ellos, a cualquiera con capacidad para realizar el trabajo, de manos fuertes y experimentadas. El proceso de selección incluía la comprobación del estado físico del candidato. El Gobierno francés llegó a realizar inventarios de las capacidades industriales de los refugiados recluidos ante la creciente demanda de mano de obra. Obreros especializados en metalurgia, albañilería, carpintería y demás sectores, fueron trasladados a determinados campos, donde se firmaron contratos para trabajar en centros industriales en toda Francia (Stein, 1983: 128). De esta manera, en febrero de 1940, la mayoría de los españoles estaban trabajando bajo contrato, en las compañías de trabajadores, o en las Fuerzas Armadas.

La contratación de Eleuterio Blasco por la empresa supuso la salida de Septfonds en unas condiciones mejores de las que tenían los enrolados en las CTE. Para acceder a estos

contactos directos eran necesarios informes favorables, y en general vivirán mejor: se les favorece el reagrupamiento familiar, y, aun con vigilancia, gozan de bastante libertad de movimientos. Los que trabajan para alguna CTE son sometidos a dura disciplina militar, no conviven con su familia, sino en barracones, a veces rodeados de alambradas (Cervera, 2009: 46).

Las circunstancias, así como el salario (comida y alojamiento aparte), eran en todo caso variables, y dependían de los propietarios. El prestatario no podía desplazarse fuera de los límites de la zona asignada sin la preceptiva autorización, bajo la pena del regreso a los campos de internamiento o la cárcel.

Sobre ese tiempo en la Motobloc nos dice Blasco “Los primeros dineros que gané, los empleé para vestirme como mejor pude” (Blasco Ferrer, sf). Blasco siempre fue una persona elegante. Las expresiones y la forma de actuar lo caracterizaban especialmente, le hacían inconfundible, creándose esa imagen de Blasco siempre con traje de chaqueta, con su lacito pajarita y su sombrero, conservando siempre una mirada triste y lánguida; una expresión humanista.

Siete meses estuvo trabajando allí, hasta la llegada de las tropas alemanas (Blasco Ferrer, sf). Esto es, de noviembre de 1939 a finales de junio de 1940. Desde el día 4 de enero de 1940 Blasco queda inscrito y afiliado a la *Caisse Primaire Centrale D'Assurance* [\[2\]](#), y por tanto con un seguro de salud primaria. El día 10 de junio el Gobierno abandona París, declarada ciudad abierta, y se traslada a Burdeos. El 14 las tropas nazis ocupan la capital francesa. El 16 se produce la dimisión del primer ministro Reynaud, siendo sustituido en el cargo por el mariscal Pétain, quien pide el armisticio a través del Gobierno español. La firma de paz se produjo simbólicamente el 22 de junio, por instancias del propio Hitler, en el vagón de tren donde se había firmado la rendición alemana tras la Primera Guerra Mundial un 11 de

noviembre de 1918 (Artola, 2010: 35).

Ese junio de 1940[3] Blasco, como muchos otros españoles contratados por empresarios, pierde el trabajo:

Al llegar las fuerzas alemanas a Burdeos me quedé sin trabajo y sin dinero. En los siete meses que trabajé desde mi salida del campo hasta la llegada de los alemanes, todo lo que gané lo empleé en lo que más falta me hacía.

Pasaron a estar en una bodega, en un sótano, y “los alemanes cogían a unos cuantos y los fusilaban”. Un tal Monteagudo, que pasó aquellos momentos con Blasco, le contó esto a Emiliano Blasco muchos años más tarde. Ellos gritaban “Nosotros espagnols, espagnols”, asustados e intentando diferenciarse de sus compañeros[4].

Blasco, como Monteagudo y Zurita, será uno de los 130.000 exiliados en Francia en junio de 1940. Algunos de ellos llegarán a Burdeos huyendo del avance nazi. La permanencia en Burdeos en ese momento se debió sobre todo al desconocimiento del pacto firmado entre Pétain y Hitler respecto a la Zona Libre. Es probable que muchos de ellos hubieran optado por su marcha a Toulouse, aunque las condiciones de la Francia Libre no serán mucho mejores.

Burdeos en este periodo ve crecer su población de los 200.000 habitantes a casi el doble, especialmente con el traslado del Gobierno y sus funcionarios a esta ciudad, muchos de los cuales partieron del puerto hacia Casablanca. La Cruz Roja instaló cocinas al aire libre, y la alcaldía de la ciudad creó un servicio de socorro para los refugiados. Existía un aire de expectativa, sabiendo que en la Zona Libre muchos españoles estaban acabando de nuevo en los campos de Argelès o Saint-Cyprien, si bien los que tenían mayores razones para huir de los alemanes habían buscado marchar a Marsella para intentar el viaje a América. Tal aglomeración hacía que la gente

durmiera en las calles, parques y plazas, acompañados por el buen tiempo del inicio del verano.

Burdeos queda en zona ocupada por los nazis[5], y su puerto adquirirá gran relevancia con la construcción de bunkers para los U-Boots, los submarinos alemanes que participarán en la batalla del Atlántico. Los alemanes ofrecían cien marcos de ocupación[6] por ocho horas de trabajo en los astilleros navales donde se estaba construyendo dicha base submarina, si bien, según Abel Paz, los refugiados españoles desconfiaban y no tendieron a trabajar allí (Paz, 1993: 144). Stein señala que 3.000 de los 5.000 extranjeros que construían la base submarina alemana eran españoles (Stein, 1983: 157).

La situación para los refugiados en la Francia ocupada frente a la de Vichy será diferente, y especialmente complicada. En lo que respecta a la primera, donde se halla Blasco Ferrer, el 3 de septiembre de 1940 se concede autorización a los prefectos para arrestar refugiados con total libertad. El 1 de octubre se aprueba la Ley de persecución y trabajos forzados sin sueldo, por la cual españoles sin trabajo de 18 a 55 años son obligados a trabajar unas 10 horas diarias, con continuas vejaciones y maltratos, y muchos de ellos en bases submarinas y balísticas (Cervera, 2009: 47-54).

La vigilancia ejercida sobre los exiliados republicanos está a cargo, bien directamente de autoridades alemanas, bien de francesas al servicios de estas. En octubre de 1940 el comandante militar alemán exige un informe mensual acerca de las actividades de los “españoles rojos” (*Rotspanier*), para tenerlos censados y localizados; y desde comienzos de 1941, los prefectos de la zona ocupada elaboran listas con los españoles residentes en su departamento[7]. En todo caso, las autoridades de ocupación tenían otra prioridad: la explotación de la mano de obra de los países ocupados, que a los ojos de los españoles rápidamente adoptará la forma de una represión, pues los alemanes centraron sus miradas en la abundante fuerza de trabajo que estos representaban para los talleres de la

organización Todt[8] y para las fábricas situadas más allá del Rin (Dreyfus-Armand, 2000: 144-155).

Además de este contexto de miedo, la situación para sobrevivir era extremadamente difícil. Era complicado encontrar un trabajo que no fuera emplearse con los alemanes en la Todt, en los trabajos que se estaban desarrollando en la desembocadura del Garona, la zona portuaria, o la construcción del “muro del Atlántico”. Blasco recurrió a la colección de dibujos que había hecho en los campos de concentración. Marchaba de café en café y de tienda en tienda en el deseo de vender alguno de ellos e ir tirando hacia adelante (Blasco Ferrer, sf).

En una de estas tiendas, en la calle Sainte Catherine[9], donde se vendían artículos de bisutería barata, cuadros comerciales, etc., el dueño, un judío llamado Roverbal, instó a Blasco a pintar cuadros más comerciales que los que presentaba. Este le compró todo el material que necesitaba para pintar y le encargó que realizara una mujer desnuda como prueba. Al parecer el comerciante quedó satisfecho, pasando Eleuterio a trabajar para este marchante, lo que le permitió ganar algún dinero para incluso realizar alguna obra en hierro (Blasco Ferrer, sf):

Como cuando se tiene hambre hay que agarrarse a un hierro ardiendo para llenar el estómago, empezó a trabajar para el mencionado comerciante. Le daba un original y le pedía diez copias. Cada copia se la pagaba a 100 francos. Blasco se aplicaba en esta tarea y así vivía o malvivía (Paz, 1993: 164).

Como dice Dreyfus respecto a los republicanos españoles en la Francia ocupada, la preocupación primaria de la gran mayoría (...) era conseguir ser olvidados y sobrevivir (Dreyfus-Armand, 2000: 136), o dicho de otra forma, tratar de vivir y pasar desapercibidos. Blasco consiguió estas dos cosas, pero algunos de sus compañeros, no lo lograron y acabaron en Alemania, y en el peor de los casos muertos en los campos de concentración.

La cuestión para estos refugiados era integrarse más o menos en la población, donde estaban dispuestos a realizar cualquier trabajo que les permitiera salir adelante.

La galería de Roverbal contaba con varias firmas, aunque según Blasco “casi todos los cuadros expuestos estaban firmados por mí” (Blasco Ferrer, sf). En esos días conoció al escritor Benigno Bejarano (Labrador, 2009), que había venido de París y que Blasco conocía por su novela “Fantasmas”. Traía una colección de acuarelas realizadas de copias “con bastante habilidad”. Era desconocedor del óleo y “con sus palabras zalameras hizo que yo le presentara a algunos clientes y a mi marchante”(Blasco Ferrer, sf).

Según cuenta en sus memorias Abel Paz, que le conoció en 1940, Bejarano, era “un tipo delgado, sumamente delgado, alto, de cara alargada, como escapada de un cuadro de El Greco” de “cabello negro ensortijado y una frente abombada, extremadamente abombada”. Vivía con su mujer, “una madrileña muy echá palante, pizpireta, que llevaba a Bejarano por la calle de la amargura” (Paz, 1993: 163), llamada Conchita (Labrador, 2009, 1070), en un hotelito de la calle Kepler, cercano al bar “bistrop” Chez Pierre de la pequeña calle Moliner, donde también se hospedaban Antonio Casanova (pseudónimo de Antonio Freire, con quien Abel había compartido barraca en Saint-Cyprien) y Eleuterio Blasco Ferrer (Paz, 1993, 161). Formaba parte del llamado barrio español, con las calles de La Fontaine y Kleber. En la misma calle Kleber había una frutería regentada por un francés de origen español llamado Campos (Paz, 1993, 135-137). Bejarano y Casanova vivían en el cuarto piso, frente a frente; Blasco en la planta tercera. La habitación de Bejarano era la más espaciosa, y consistía en unos veinte metros cuadrados con una ventana que daba a un patio interior, una estantería con varios libros y un caballete a medio pintar junto a la ventana. Encajada en una esquina estaba la cama. En el lado opuesto el lavabo y junto a él, un mueble con un pequeño fogón a modo de cocina

(Paz, 1993, 162-163).

El marchante indicó a Bejarano que si realizaba obras en óleo, quizá le podrían interesar. Blasco le dio lecciones de pintura y este “se mostraba siempre muy obsequioso, pero siempre de palabra” (Blasco Ferrer, sf). Bejarano pintó varios cuadros que Blasco retocó hasta que gustaron a Roverbal y se los compró: “Al final logró dominar el oficio, con mucha habilidad para hacer copias, pero ninguna de su invención” (Blasco Ferrer, sf).

La versión de Bejarano dista de la de Blasco. Como recoge Abel Paz, Bejarano contó un día en su habitación, estando presente Casanova y antes de que llegara Blasco, que le preguntó a Eleuterio si un día podía ir a ver a su “marchant” a pedirle trabajo, y que este le presentó a pesar de no haber pintado nunca. Roverbal le dio un cuadro que representaba un oasis, dos palmeras, un camello y un árabe, para que hiciera diez copias. Bejarano se gastó el poco dinero que tenía en pinturas, copió el original, y cansado ante la idea de repetir lo mismo, aumentó el número de palmeras, cambió al camello y al sahariano, y modificó el color del turbante, hasta que creó un original. El marchante quedó satisfecho y le pagó el doble de lo que pagaba a Blasco por copia. El colmo fue cuando este le entregó los originales a Blasco para que hiciera copias, lo que desencajó a Blasco, más cuando se enteró que le había pagado más por cada lienzo (Paz, 1993: 164-165).

La situación era muy precaria para ambos, Bejarano y Blasco. Más cuando, siendo este marchante su única fuente de ingresos, por su condición de judío, Roverbal desaparecía largas temporadas para protegerse de los alemanes, primero un mes pero cada vez más tiempo. Una noche de oscuridad absoluta, al pie del tranvía, Roverbal se despidió definitivamente de ambos. Blasco cuenta una anécdota sobre este episodio:

Bejarano, al ver que nos dejaba de nuevo le dijo al marchante: «¿nos va a dejar Ud. Otra vez sin

comer?». El judío marchante echó mano del bolsillo y nos dio un billete de 100 francos a cada uno. Esto ocurrió al pie del tranvía, era de noche y como se estaba en guerra había una oscuridad absoluta en prevención de los bombardeos nocturnos. «Tomad esto hasta que vuelva, pintadme otra bailarina y otro torero», nos dijo el marchante. En esto que llega el tranvía y como despedida nos abraza y nos besa. Bejarano le dijo: «Señor Roverbal, es Ud. Nuestro padre». Bejarano, volviéndose a mí, una vez partido el tranvía, me dijo con una voz paternal: «Hijo, con esto sí que podremos aguantar hasta que vuelva».

Tanto afán de dinero tenía Bejarano, que el billete de cien francos entregado para que le pintáramos él un torero y yo otra bailarina, le pareció un billete de cinco mil francos. Yo con ironía le dije: «Con cien francos pocas misas de once podremos hacer». Entonces Bejarano pensó «a lo mejor a mí me ha entregado un billete de cinco mil y a Blasco uno de cien» Cuando él se percató de la verdad, salían de su boca las frases más irónicas y maldiciones, hasta dijo: «Así le parta un rayo», y murmuraba: «Mira que darme cien francos a condición que le pinte Machaquito con su traje de luces y todo, y encima he tenido que besarle y abrazarle, cochino, así le parta un tren», decía. Todos estos insultos los pronunciaba con toda su gracia gitana habitual (Blasco Ferrer, sf).

Blasco guardaba buen recuerdo de Roverbal, que siempre les compraba las telas y gracias al cual pudo ir vendiendo algunas obras y ganar un poco de dinero: “Bejarano no vio más a este marchante, yo lo vi en París, después de la liberación dos o tres veces y siempre se mostró gentil conmigo” (Blasco Ferrer, sf).

La situación de Bejarano era peor que la de Blasco, ya que tenía hogar y familia. “Hubo un momento en que no teníamos él

ni yo dinero para comprarnos comida" (Blasco Ferrer, sf), y se lanzaban de nuevo a la calle en busca de compradores. Bejarano tenía siempre buen humor y animaba con frases como "Ale, ale, vamos de prisa que aún hoy hemos de comer pollo" (Blasco Ferrer, 50). Blasco se lamentaba de su indigencia que le impedía comprar materiales para hacer esculturas. Bejarano lo hacía no tanto por poder dar salida a sus escritos como por poder pagar el alquiler del hotel: "La diosa miseria dominaba, con sus andrajos, nuestra vida de perseguidos" (Paz, 1993: 165).

Un día, cuenta Blasco:

Entramos en una joyería donde vendían figuritas tipo standard. Al dueño le gustaron mucho mis figuritas de hierro. No nos compró nada pero nos dio la dirección de una señora coleccionista. Cuando nos vio aquella señora, mal vestidos y mojados, con cara de refugiados hambrientos, le entraron toda clase de recelos y tomó sus precauciones. Como Bejarano insistía en que la señora nos comprara algo, esta pensó mal de nosotros, pensando seguramente si mis obras no serían robadas, diciéndonos: «¿De qué procedencia son estas obras de arte?». «Señora, esta mercancía está hecha por nosotros, los refugiados como nosotros no roban ni perras con collar como usted». La señora llevaba una cinta de seda negra alrededor de su cuello que determinaba cierta distinción social (Blasco Ferrer, sf).

En esa época precaria apareció Mateo Santos (Bonet, 1995: 564; Madrigal, 2002: 261-262, Íñiguez, 2008: 1588), al que Blasco ya conocía de Barcelona, cuando era director de la revista Popular Films, y que estaba tan desesperado como ellos. Se presentó en su casa pidiendo cierta cantidad de dinero para pagar el alquiler de su habitación, pero "yo no tenía una gorda (...)" (Blasco Ferrer, sf). Fue una época de picaresca donde Blasco ayudó a Mateo con el dinero que este ganaba, e incluso Mateo se hacía pasar por pintor con obras de Blasco

pintadas bajo pseudónimo.

Estos ejemplos de la relación entre Blasco, Bejarano y Mateo Santos, reafirma la idea de que cuando se reunía un grupo de compatriotas, los refugiados se ayudaban entre sí. La solidaridad no era un mito, sino una realidad palpable, viviendo con los valores que habían defendido en las trincheras y en las barricadas, luchando por un mundo mejor. Un aliento solidario, un apoyo mutuo y una rebeldía, que resultan una constante en el espíritu anarquista. Dicho en palabras de Paz:

(...) cuando se vive en colectividad existe una especie de coacción moral que, por un lado, frena las tendencias a los desvíos y, por otro, aporta aliento solidario del conjunto: ambas cosas cooperan a mantener viva una ética social en el comportamiento humano" (...). La fe en el ser humano es el eslabón principal y básico de la concatenación de hechos que explican la revolución permanente de la humanidad en su camino a la utopía (Paz, 1993: 173).

Eleuterio Blasco vivió estos momentos con gran intranquilidad, bajo la constante amenaza de las requisiciones de mano de obra realizadas directamente por los alemanes o a través de los gendarmes franceses. A mediados de octubre de 1940 hubo una razzia en Burdeos, donde fueron detenidos muchos españoles, entre ellos Abel Paz, que fue trasladado a Las Landas para trabajar en el Muro del Atlántico con capataces de la organización Todt, de donde luego escapó [\[10\]](#).

En la Navidad de 1940 se dieron cita varios amigos íntimos en la habitación de Bejarano, no por celebrarlas en recogimiento religioso, sino para compartir “nuestra miseria material con la riqueza moral que todos alentábamos” (Paz, 1993, 175). Cada uno llevó lo que pudo: un kilo de mandarinas, latas de conservas, dátiles, higos secos, nueces y boniatos, que asados sustituyeron al tradicional turrón. Blasco Ferrer, que había

vendido un cuadro, llevó “vino peleón y auténtico café, que molimos con una botella a falta de molinillo”, mientras la esposa de Bejarano guisó un pollo (Paz, 1993, 175). La conversación giró en torno al desarrollo de la guerra, el futuro de España y el papel de los aliados, la resistencia al invasor, etc. La noche transcurrió con optimismo en medio de estas conversaciones, sin pensar en lo que les depararía el futuro y antes de la dispersión de aquel grupo (Paz, 1993: 176).

El núcleo de amistades de Blasco se fue conformando en Burdeos. Entre ellos se encontraba el poeta Louis Émié, del que años más tarde ilustrará uno de sus poemas, o la familia española de María Lahoz, a cuya hija Rosita dio lecciones de dibujo y pintura y entablaron poco a poco amistad, pasando jornadas muy entrañables: “Había momentos que yo los pasaba muy estrechos y esta familia se daba cuenta y me invitaban a cenar algunas veces” (Blasco Ferrer, sf). También conocía al dibujante Andrés García de la Riva (véanse Bonet, 1995: 168-169; Colombo, 1983) y su compañera, la joven libertaria barcelonesa Soledad Estorach (véase Íñiguez, 2008: 560), los cuales se habían encontrado en París antes de que la llegada de los alemanes les empujara a Burdeos, aunque no sabemos cómo de cercana fue su relación con el turolense. Fue Andrés quien habló a Abel Paz de Bejarano, Casanova y Blasco, y por el que estos estrecharon lazos. En el círculo de Abel Paz en Burdeos se hallaban Germinal Sentís (que en 1941 tomó parte en la reorganización de la CNT, alineándose con la postura de los escindidos tras la ruptura confederal) y Pedro Más Valois (Íñiguez, 2008: 1584), el cual trabajaba como fotógrafo. Ambos estaban vinculados a la CNT y vivían con unas compañeras del POUM, Quimeta y Natividad Mulet, y Daniel Berbegal (Íñiguez, 2008: 214), destacado miembro de la CNT y la FAI. Todos ellos estaban al corriente de la CNT en la clandestinidad y su reorganización en distintos departamentos, y convencieron a Abel Paz para que formara parte de una delegación que había de trasladarse a Marsella (Herrerín, 2004: 13-91). Dado el grado

de amistad que Paz tuvo con Blasco, Casanova y Bejarano, hemos de pensar que al menos se conocían.

A comienzos de 1941, la situación para los refugiados españoles en Burdeos empeoró cuando en los meses de enero y febrero se produjeron sendos atentados contra las fuerzas de ocupación, el primero contra un sargento de patrulla que vigilaba en la estación de ferrocarril de Saint Jean; el segundo, de mayor resonancia, en Basses, en la desembocadura del Garona, en la base de submarinos. Estos hechos fueron rápidamente conocidos por todos los republicanos que tomaron distintas medidas de seguridad, desapareciendo o escondiéndose por un tiempo, especialmente cuando empezaron los registros barrio a barrio donde vivían los refugiados, a quienes se creía implicados en dichos actos (Paz, 1993: 176-177). Un movimiento de resistencia de españoles [\[11\]](#) y franceses que en 1942 creció considerablemente.

Tuvo que ser ese mismo año 1941 cuando Blasco realizó un primer viaje a París junto a dos españoles más, llevando consigo una colección de cuadros, dibujos y alguna pequeña escultura en hierro. Sus compañeros no tenían la documentación en regla y fueron trasladados a Alemania. Blasco, con miedo a que le ocurriera lo mismo regresó a Burdeos (Blasco Ferrer, sf). Hemos de reincidir en el hecho de que los refugiados españoles sufrieron las consecuencias de la II Guerra Mundial y de la ocupación de forma mucho más dura que los franceses. Sin derechos reconocidos y considerados sospechosos, siempre estaban ante la posibilidad de ser utilizados como trabajadores o combatientes. Quizá uno de esos refugiados que le acompañaron fuera Benigno Bejarano, que morirá gaseado por los nazis en un camión fantasma en el verano de 1944, tras haber pasado por los campos de concentración de Neuengamme y Watenstedt. El año 1942 fue fatídico para los españoles exiliados: se detiene a 911 personas, 610 son internados en campos, 177 son expulsados y 1429 serán investigados por asuntos de propaganda (Cervera, 2009: 51-55).

Realizó un segundo viaje cuando “creí que París estaba más calmado”, con el objetivo de instalarse definitivamente. En ese segundo viaje, posiblemente a principios de 1942, “encontré a una artista de varietés que ya conocía. Una noche fui al cabaret donde trabajaba y me presentó a una señora que me encargó que hiciera un retrato” (Blasco Ferrer, sf). También conoció al pintor belga Franz Van Montfort (1889-1980), quien le presentó en la galería de Berri, donde Blasco contrató la sala para una exposición.

No sabemos si es en el primer o segundo viaje a París, cuando entabla relación con Federico Beltrán Massés, que le auspiciará en varias muestras colectivas realizadas al año siguiente, tanto en el Hogar Español como en la Galería Charpentier (Buet, 1943; Sebastián, 1972: 67).

Pero la estancia parisina se complicó cuando la Gestapo se presentó en el hotel donde se alojaba y le hicieron regresar a Burdeos “si no, me llevaban a Alemania” (Blasco Ferrer, sf). De nuevo el miedo. En esta situación, con la galería parisina reservada, sin poder sufragar los costes del catálogo y el alquiler de la sala, Montfort, que se encargaba de los trámites, le urgía para que mandara el dinero. A través de unos amigos de la familia Lahoz, consiguió el necesario y envió un giro postal al pintor belga. Después vendió en dos días 14 marinas y la cuestión económica le sonrió. Devolvió el dinero prestado y quedó saldada la deuda contraída (Blasco Ferrer, sf). A la inauguración de su primera exposición en Francia en la *Galerie de Berri* no pudo asistir. El permiso especial de la Prefectura parisina llegó al día siguiente. Dos días después ponía el pie en París, donde se establecerá de forma definitiva ese año.

Durante su periodo bordelés, Blasco continuó trabajando, realizando no solo dibujos, sino también lienzos y algunas esculturas, muchas de las cuales formarán parte de su primera exposición en París. Entre los dibujos realizados en Burdeos, destacamos el hermoso *Pobreza*, dibujo a tinta que posiblemente

perteneció a Abel Paz y que él mismo utiliza para ilustrar aquel periodo de Burdeos en sus memorias tituladas *Entre la niebla*. En él observamos dos personajes, una pareja o matrimonio que se encuentra sentado frente a una mesa, en una habitación bastante austera. En la pared del fondo cuelgan unas prendas y un sombrero. A la derecha se abre una puerta, y a sus lados penden sendos cuadros. La pareja se abraza por los hombros, mientras la mano izquierda del hombre toca con cariño el vientre de la mujer, embarazada. Sobre la mesa unos vasos, una botella y un plato vacío. Los rostros de ambos muestran preocupación, cuando no tristeza ante la situación de pobreza en la que se encuentran, más cuando su hijo no va a tardar en nacer, ya que su estado de gestación es avanzado. Si bien estos temas son tratados habitualmente por Blasco Ferrer, no hemos de olvidar que está realizado en unas fechas en las que el autor sufre tremendas dificultades económicas en plena Francia ocupada, y aquí parece haber volcado toda su desesperanza personal, su propia pobreza, su angustia.

Ya en la ciudad del Sena, y tras la liberación, Blasco alcanzará notoriedad fundamentalmente a través de su obra escultórica en hierro, piezas a las que dotaba de una gran carga trágica y humana a través del gesto, convirtiéndose en uno de los principales representantes en Francia del exilio artístico.



Elevación, hacia 1940-1942, óleo sobre lienzo, paradero desconocido. Fotografía: Archivo particular (Barcelona).



El vagonero, hacia 1940-1942, hierro, paradero desconocido. Fotografía: Archivo particular (Barcelona).

[1]<http://mini.43.free.fr/motobloc.html>, [consultado el 23 de diciembre de 2012].

[2]Según consta en la documentación relativa a la solicitud de pensión. Archivo particular (Barcelona).

[3]A finales de 1939 se habrían marchado más de 300.000 españoles refugiados, unas dos terceras partes de los existentes tras la gran retirada.

[4]Entrevista realizada a Emiliano Blasco el 11 de febrero de 2012.

[5]La mayoría de los exiliados españoles se encontraban en el sur de Francia, en la zona Burdeos-Niza. En consecuencia, cuando se divide Francia en dos zonas, buen número de ellos residirán en la llamada Francia Libre: en el otoño de 1941 un

total de 84.675 se encuentran en allí. En la ocupada 50.000.

[6] El marco de ocupación equivalía a 20 francos, pero su valor real era inexistente y los alemanes aprovecharon para comprar de todo. Los franceses, evidentemente, querían compras en francos.

[7] A finales de 1940 sin embargo, los nazis cambian su postura aplicando políticas muy restrictivas destinadas a evitar que se marche ningún español de Francia, al ser considerada obra muy útil y necesaria.

[8] En 1942 los alemanes inician un reclutamiento forzoso de trabajadores, muchos de ellos españoles despedidos de las industrias francesas que son reclamados directamente por los servicios de mano de obra alemanes. Son destinados a la construcción de fortificaciones en Francia, pero no pocos son enviados a Alemania. Entre 1942 y 1944 unos 26.000 españoles fueron llamados por la organización Todt, y unos 40.000 habrían sido enviados a trabajar a Alemania.

[9] El nombre de la calle donde estaba este marchante lo da Abel Paz (1993: 164).

[10] En sus memorias, narra Abel Paz como los alemanes pagaban la jornada al equivalente de 100 francos en marcos bloqueados de ocupación, por una jornada de ocho horas, frente a los 50 céntimos de las Compañías de Trabajo de la Zona Libre, y que esto era más una labor de atracción hacia los refugiados.

[11] Los anarquistas construyeron una fuerza de combate independiente dentro de la Resistencia francesa, frente a la comunista Organización Militar Española de la Unión Nacional Española (UNE). Organizaron su propia coalición, la Alianza Democrática Española, donde, además de la CNT, agrupó al PSOE, UGT, Izquierda Republicana, PNV, ERC, y Republicanos Independientes (ver Stein., 1983: 172).

Jorge Oteiza. El ser estético.

La actividad cultural de la Fundación Museo Salvador Victoria en el año 2014 ha estado marcada por la conmemoración del XX aniversario del fallecimiento del pintor turolense. Exposiciones, cursos, conciertos y conferencias, han jalonado esta efeméride ayudándonos a reencontrarnos con la obra y la figura de Salvador Victoria, propiciando nuevas lecturas sobre su vibrante trayectoria artística.

Finalizamos este año tan especial con una exposición del 25 de octubre de 2014 al 28 de febrero de 2015 dedicada al escultor vasco Jorge Oteiza (Orío, Guipúzcoa, 1908 – San Sebastián, 2003). Una colaboración con la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza (Navarra), que ve ahora la luz gracias a la amabilidad de su director, Gregorio Díaz Ereño comisario de la muestra junto a Diego Arribas, director del Museo Salvador Victoria, que personifican la sintonía entre dos fundaciones que comparten, además del mismo año de su nacimiento (2003), la misma vocación por la difusión del arte y la cultura contemporáneas desde el medio rural en el que se ubican.

La figura de Jorge Oteiza constituye un hito en el ámbito de la escultura contemporánea de nuestro país. Un genio creador cuya actividad se irá desplazando posteriormente a otras parcelas de la cultura y el conocimiento como la poesía, la filosofía, la arquitectura, el cine o la antropología. Su obra arranca en los años 20 del pasado siglo con una notable influencia del cubismo y el primitivismo. Entre 1934 y 1948 vive en distintos países de América del Sur, compaginando su trabajo escultórico con la docencia y el desarrollo de

diversos estudios sobre estética. Una inquietud que se plasmará en dos textos que anticiparán la orientación de su programa artístico: *Carta a los Artistas de América* (1944) e *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952). Poco después de su regreso a España, gana el concurso para la realización del conjunto escultórico de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, en Oñati (Guipúzcoa), un proyecto firmado por el arquitecto Sáenz de Oiza, en el que intervendrán también otros artistas como Lucio Muñoz, Chillida, Basterretxea, Eulate, Egaña y el propio Salvador Victoria.

El fértil periodo de actividad escultórica de Jorge Oteiza, se desarrolla desde su vuelta a España en apenas una década, la de los años 50 del pasado siglo. La exposición **Oteiza. El ser estético**, se estructura en una muestra de 6 esculturas realizadas entre 1950 y 1958, junto a siete “familias” de dibujos y collages, relacionadas con cada una de ellas.

En torno a la primera escultura: **Figura para regreso de la muerte** (1950), los dibujos muestran el proceso de negatividad, de vaciado de la figura humana que Oteiza aplicará también en las figuras de piedra de los apóstoles de la fachada de la basílica de Aránzazu, una expresión figurativa presente en esta muestra con el bronce **Cabeza de apóstol** (1953), cuya instalación en el friso de la basílica tuvo que esperar hasta 1968, debido al rechazo de la Iglesia, que no acababa de aceptar la interpretación escultórica de Oteiza.

La obra **Estudio para la tierra y la luna** (1951-1955), corresponde a una serie de ensayos sobre la geometría y la luz. Una suerte de diálogo entre dos formas verticales, dos sólidos que acogen, en el vacío del espacio que les separa, una nueva escultura abierta y liviana. Un estudio del hiperboloide al que se suma el efecto de los *condensadores de luz*, perforaciones que atrapan la luz en el interior de la materia, integrándola como un elemento propio que se proyecta hacia el exterior.

El *Par espacial ingrávigo/par móvil*, (1956) es una de las piezas más singulares de Oteiza relacionada con la desocupación de la esfera. Se trata de dos semicírculos unidos entre sí por sus respectivos diámetros según la proporción áurea, formando una pieza que una vez puesta en tierra, echa a rodar por sí sola buscando un equilibrio que nunca encontrará.

En *Caja vacía. Conclusión experimental nº 1* (1958), Oteiza construye un vacío como resultado de la unión de distintas *unidades Malevich*: chapas de hierro en forma de trapecio que delimitan un cubo. Un planteamiento que se repite con variaciones de estas unidades en la serie *Cajas vacías*, en la que el protagonismo de la composición está en el núcleo interior de cada cubo, un vacío que adquiere un carácter espiritual, metafísico: “...yo lo que creo es con nada. Es decir, creo espacios con nada, activos, absolutos, de trascendencia, de sacralidad, sagrados.”

Esta serie tiene para Oteiza un carácter terminal, conclusivo, como el cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevich. “Yo he hecho esculturas para saber de qué trata la escultura, para ser escultor, y cuando me he hecho escultor he dejado la escultura”. “Las esculturas me han hecho escultor.”

La obra *Homenaje a Mallarmé* (1958), pertenece a la última etapa de su proceso experimental. Es una escultura compleja, en la que se combinan *unidades Malevich*, con planos abiertos de una *caja vacía*, generando una pieza de una gran riqueza formal, con imbricaciones entre planos de distinto tamaño e inclinación y sugerentes aperturas desde el núcleo de la pieza. Una obra dedicada a Mallarmé, poeta en cuyas composiciones también estaba muy presente el vacío.

Un año antes, en 1957, Oteiza participa en la Bienal de Sao Paulo, donde recibe el premio extraordinario de Escultura. A pesar de ello y de los puentes que había establecido con el suprematismo y el constructivismo ruso, el escultor vasco da por concluido su *propósito experimental* y abandona la

escultura. Con la radicalidad de su decisión, Oteiza sigue la estela de Marcel Duchamp (1887-1968), que abandonó la creación artística para dedicarse al ajedrez. A lo largo de las décadas de los 60 y 70, Oteiza se dedicará al estudio de la lengua y la cultura vasca. En 1963 publica *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, un texto que tendrá una gran difusión.

Oteiza, retomará su proyecto experimental años después, a partir de los 70, con su *laboratorio de tizas*, un proceso de investigación formal que desarrolla a pequeña escala con materiales humildes, pero con notables resultados, muchos de los cuales se convertirán después en esculturas de gran formato. En la década de los 80 comenzarán los reconocimientos a su trayectoria artística, recibiendo numerosos premios y homenajes. Su fuerte carácter le llevó a rechazar algunos de ellos. En 1985 recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes de parte del Ministerio de Cultura y en 1988 el Premio Príncipe de Asturias de las Artes por toda su carrera. Una distinción que inspiró a Oteiza la redacción del libro *Cartas al Príncipe*, una crítica a la situación de la sociedad vasca, en la que Oteiza vierte su desencanto y escepticismo con el futuro.

En 1998 es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad del País Vasco, recibe la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Medalla de Oro de Guipúzcoa. El año 2003, poco después de su fallecimiento, se abre al público en Alzuza (Navarra), la Fundación Museo Jorge Oteiza, que recoge su obra en un formidable edificio obra de su gran amigo el arquitecto Sáinz de Oiza.

7 x 1 Usos

La exposición “7 x 1 Usos” ha sido comisariada desde el Grupo de investigación **(los) Usos del arte**, de la Universidad de Zaragoza, contando con la participación en la misma de miembros colaboradores del grupo así como de artistas invitados para esta ocasión.

“7 x 1 Usos” es fruto de las experiencias y deliberaciones de las I Jornadas de investigación del Grupo (los) Usos del arte, “usos de ida y vuelta” (nov. 2013) y de las II Jornadas “usos en movimiento” (octubre 2014), visibilizando actitudes y poéticas que representan algunos de los ‘usos’ del arte debatidos en las Jornadas. Ha sido organizada, coordinada y diseñada desde el Grupo (los) Usos del arte.

El grupo “(los) Usos del arte”, se formó en Teruel en 2013, tiene como investigadora principal a la profesora Silvia Martí, y es el primer grupo de investigación de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza reconocido por el Gobierno de Aragón. Cuenta además con la colaboración de profesores de la Universidad Politécnica de Valencia, la UNED y la Universidad de Madeira (Portugal). La muestra “7 x 1 Usos” reúne la obra de siete artistas internacionales que colaboran con el grupo: Monique Bastiaans Belot (Bélgica), Claudia Martínez (Argentina), Duarte da Encarnação (Portugal), y los españoles Alex Francés, Juan Antonio Cerezuela, Uxía Piñeiro y el dúo Gloria G. Durán y Juan Carlos Castro.

Álex Francés, artista valenciano, ha llevado a cabo multitud de exposiciones con una coherente trayectoria. Trabajando siempre desde el cuerpo, ha ido extendiendo sus investigaciones (colaboraciones, incursiones en otros territorios -la figura materna, la masculinidad, la trascendencia-) y formatos (performances para fotografía,

vídeos, esculturas, dibujo) reinventándose sin cesar aunque siempre con un centro emocional y corporal.

Juan Antonio Cerezuela, Cartagena (Murcia), 1982. Investigador y artista interdisciplinar. Licenciado en BBAA por la Universidad de Granada (2005). Actualmente pendiente de la obtención del título de doctor en Bellas Artes con la tesis "La confesión en la práctica artística audiovisual: modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional".

Gloria G. Durán es investigadora postdoctoral en el I+D, "Madrid Cosmópolis: Prácticas

Emergentes y Procesos Metropolitanos", (CS02012-33949), escritora, investigadora y artista.

Juan Carlos Castro es profesor Ayudante de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Alicante.

Monique Bastiaans, artista belga establecida desde hace años en Valencia, ha realizado numerosas exposiciones nacionales e internacionales, desarrollando instalaciones tanto en el espacio público (urbano) como en el espacio natural. Sus propuestas transitan entre la escultura y las instalaciones, disciplinas que enfrenta de un modo sensorial, lúdico y poético, con propuestas llenas de energía e intensidad.

Claudia Martínez, artista argentina natural de Catamarca, lleva varios años afincada en Valencia. Es Licenciada en Artes Plásticas, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Entre otras muchas exposiciones, fue artista invitada en ARTIFARITI, II Encuentros Internacionales de Arte Publico en la RADS, Republica Árabe Democrática Saharaui (2008) y recientemente en La Gallera, sala dependiente del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.

Uxía Piñeiro es licenciada en Bellas Artes, especialidades de

escultura y dibujo, por la Universidad de Vigo, donde posteriormente obtiene el Diploma de Estudios Avanzados. Es Investigadora del Departamento de Escultura de la Universidad de Vigo desde el año 2009.

Sus líneas de investigación se sitúan en torno a las poéticas del aparecer en el pensamiento creador.

Duarte Encarnaçao es artista Visual, Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y profesor en CCAH/Universidade da Madeira, Portugal.

Ha desarrollado un trabajo artístico de carácter híbrido entre la escultura, arquitectura y el dibujo, reflexionando sobre el espacio público con aportaciones de proyectos de carácter utópico. Actualmente, realiza una serie de dibujos con el título: riots panorama, que

ilustran las manifestaciones globales como medio de expresión y ocupación de la ciudad, señalando la plaza como lugar de la revolución.

Dibujo y compromiso en la obra de Blasco Ferrer

El lunes 22 de septiembre, se inauguró, en la Sala de Exposiciones del Edificio Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, la primera muestra retrospectiva del artista turolense **Eleuterio Blasco Ferrer** (1907 Foz Calanda – 1993 Alcañiz), que analiza su faceta como

dibujante y permite complementar su producción escultórica, que le aportó reconocimiento internacional. Esta exposición, ***Dibujo y compromiso en la obra de Blasco Ferrer***, parte de una investigación realizada sobre los fondos artísticos y documentales pertenecientes al artista en el Museo de Molinos (Teruel). Fue mostrada, por primera vez, al público en este Museo durante el verano, promovida por la Comarca del Maestrazgo, junto al Ayuntamiento de Molinos. Se enmarca dentro del programa de actividades del seminario ON ART IV, patrocinado por la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, que pone en contacto a los estudiantes del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza con el mundo del arte. Además, esta exposición pretende rendir homenaje a Blasco Ferrer en un año en el que se cumplen 75 años de la guerra civil española. Y se ha integrado dentro del proyecto "Arte y Memoria", promovido por el Grupo de Investigación del mismo nombre, cuyo objetivo es impulsar una reflexión sobre las relaciones que mantienen las manifestaciones artísticas con los conflictos bélicos y sus consecuencias, contribuyendo a la recuperación del patrimonio inmaterial del siglo XX.

El dibujo se convirtió para Blasco en una herramienta de expresión de las miserias humanas, el sufrimiento, el apego a su tierra. La colección que custodia el Museo de Molinos es una buena muestra de ello, no sólo porque cuente con obras representativas de dichas temáticas y de bastante calidad, sino porque se encuentran precisamente en el pueblo de su madre, Lucía Ferrer, al que siempre se sintió muy vinculado, hasta el punto de que quiso descansar aquí para siempre. Durante estos años, desde el Museo, se ha llevado a cabo un trabajo lento, de ordenación y catalogación, y continuado en el tiempo que ha establecido unas bases sólidas que nos permiten, hoy, presentar esta muestra. El hilo conductor de este proyecto de investigación, que se revela en esta exposición y en un catálogo, es el compromiso social e ideológico del artista, una forma de poner en valor la amplia colección del museo que cuenta con casi 500 dibujos de

diferentes épocas, siendo el mayor acervo artístico y documental existente, en el ámbito institucional, de la producción de Blasco Ferrer.

Con motivo de las exposiciones, se ha elaborado un catálogo razonado contando con dos investigadores que conocen en profundidad la obra de Blasco Ferrer: Rubén Pérez Moreno, que recientemente ha leído su tesis doctoral, monográfica bajo el título: *Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993). Trayectoria artística*, en la Universidad de Zaragoza (Departamento de Historia del Arte); e Inmaculada Real López, que también está redactando su tesis doctoral, con el título: *Museos e iniciativas para la recuperación histórico artística del exilio republicano español, inscrita en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*. Estos dos autores nos dan dos miradas distintas e intercaladas cronológicamente de los dibujos de Blasco Ferrer vinculados a su compromiso social y político y al contexto cultural y artístico en que se desarrolló su obra.

La presente muestra está compuesta por 46 dibujos del escultor seleccionados teniendo en cuenta cuatro etapas de su vida y de su trayectoria profesional: la de la infancia y las duras condiciones de trabajo del Bajo Aragón; la de su traslado a Barcelona, en la década de los 30, donde se forma artísticamente y despierta su conciencia política vinculada a la causa obrera y el anarquismo; la que surge durante su estancia en los campos de concentración franceses, el grueso de sus dibujos de esta época se encuentran en la estética del surrealismo con una impronta daliniana. Y, por último, la de su relación con el resto de exiliados en París y Toulouse.

La muestra consta de dibujos definitivos, y, algunos bocetos de sus esculturas y de sus cuadros, es decir, estudios que posteriormente trasladaría a la escultura o a la pintura. En ellos, se pueden ver los diferentes estilos que influyeron en la trayectoria artística de Blasco Ferrer, desde las representaciones más realistas, con apuntes tomados del

natural, hasta temáticas surrealistas y oníricas.

Sus temas son variados pero casi siempre cercanos a ese compromiso político y social que caracterizó su vida y su obra: maternidades, músicos, bailarinas, obreros y mineros, forjadores en distintas posiciones y, generalmente, sujetando un martillo junto a un yunque (símbolo del propio artista como forjador del arte). La maternidad fue uno de sus temas favoritos, madres que protegen, abrazan y dan cariño a sus hijos, reflejo del especial afecto que le unía a su madre. Los músicos, frecuentemente, callejeros, o ciegos, los violinistas y las “bailarinas” fueron un clásico de su producción.

Un calendario para soñar

Desde tiempos antiguos, la vida de las distintas sociedades, se ha organizado a través de ciclos temporales. El arte de contar el tiempo, se ha resuelto a través de los siglos, con un invento muy particular. El calendario. Que no es sino una organización, en bloques, de días y meses, que cíclicamente se repiten año tras año. No pretendemos con esto, realizar una breve historia de los distintos tipos de calendarios existentes. Sirve más bien, este hecho, como enlace, para contar un hecho relevante, que ha tenido lugar, en el centenario Café Levante, que este año se viste de gala, pues conmemora sus 120 años de existencia, muy vinculado a la vida artística zaragozana

El diseñador y pintor Paco Rallo, ha sido el artista designado para elaborar el calendario, del próximo año 2015, que está a punto de empezar. Su nombre, se une al de otros artistas como: Jorge Gay, José Luis Cano, Javier Peñafiel y Javier Joven. Quienes en los últimos cuatro años, han sido los encargados de ilustrar, el calendario, del célebre establecimiento

hostelero.

La obra designada, es un fragmento, de un cuadro mayor, titulado “canto a la vida”, parece una prueba de pintor, a *plein air*, como realizaban los artistas, momentos antes, de empezar la obra definitiva. En realidad se trata de un acrílico sobre panel, de creativa abstracción plástica, dentro de la larga trayectoria del artista, que transmite dualidad, luz y oscuridad

Una obra, que nos permite soñar, con un año mejor

Dibujos y cuadros de Paco Lafarga

Bajo el muy sugerente título *Cuando el deseo recogido*, se inauguró la exposición de Paco Lafarga el 18 de diciembre en el IAAC Pablo Serrano Espacio Lateral. Diez cuadros y 12 dibujos, casi todo de 2014. Estamos ante un excelente pintor nacido en Zaragoza el año 1977, por tanto con 37 años, lo cual significa que es de los jóvenes mayores, si nos atenemos a la norma de que un artista es joven hasta los 35 años. Cuando expuso en la galería Carolina Rojo de Zaragoza, mayo y junio de 2013, también llevó dibujos y cuadros, por supuesto con crítica nuestra en la revista *AACA digital*.

Veamos los dibujos. Lápiz/papel. Cuatro máximas virtudes a destacar: la impecable atmósfera que rodea cada tema, el total dominio de la línea, la naturalidad de los variados temas y el muy pequeño formato, salvo en una obra, como dato de dificultad para mostrar tanta belleza acumulada. A partir de aquí lo que se quiera. Al excepcional retrato de dos niños catapultados de entrañable alegría, tenemos un perro evacuando

con su peculiar postura desde la visión natural, una muñeca rota como signo de drama infantil, tres desnudos femeninos dentro de una habitación, el típico coche en una carretera camino hacia cualquier destino, paisajes y un gato.

Seguimos con diez cuadros de pequeño y gran formato que abordan dispares temas. También, como en los dibujos, con impecable atmósfera que cambia según el tema. A resaltar la suelta pincelada y el color apagado que en muchas obras vibra con un fuerte color, bien sea un plano o un tema a definir. *En el abismo*, muy buena obra diferente a las demás, tenemos una atmósfera difusa, intrigante, vía máxima soledad, con un plano azul y una hormigonera que quizá aluda a una específica clase social. El caso es que el desnudo masculino visto de perfil con casco, de lo más sorprendente como tal, mira hacia el hipotético abismo y levanta el brazo derecho como si pensara: me lanzo o no me lanzo. También tenemos cuatro desnudos femeninos desde la máxima naturalidad, incluso de cambiantes edades con total realismo, que reflejan cierta intimidad dentro del estudio del artista o dentro de su personal atmósfera. También destaca el árbol sin hojas con una muñeca rota colgada de una rama, eco de un dibujo pero sin árbol. A resaltar la especial quietud respaldada por el intrigante fondo. Nos quedan los cuatro retratos de un mismo personaje que desconocemos quien es. Variantes sobre un mismo tema.

No queremos insistir pero es una exposición de un muy sólido pintor y dibujante entre lo mejor de Zaragoza. Solo nos queda una sugerencia. El cuadro *En el abismo* es el más sorprendente e imaginativo, nunca el mejor, cuidado. ¿Sería posible una exposición con cuadros y dibujos partiendo de la imaginación, de lo imprevisto, como planteamiento? Seguro que sí.

Cuadros y dibujos de José Moñú

José Moñú, con cuadros y dibujos, inauguró el 27 de noviembre la espléndida galería Kafell, que situada en la calle Lasala Valdés 8, tiene gran altura de techo y está en planta calle. Todo gracias a la iniciativa del empresario Miguel Pérez Esteban, director y descendiente del pintor Miguel Pérez Piqueras, que fuera miembro fundador del zaragozano grupo Pórtico, desde abril de 1947 a noviembre de 1950. A título de curiosidad, aunque está a la vista del público salvo cuando se cierra la cortina, el pintor Alejandro Monge, uno de nuestros grandes valores artísticos en Zaragoza, tiene su estudio en plena galería. Lo nunca visto pero que queda muy bien.

Como sobre el zaragozano José Moñú se sabe todo y nada, ambos quedamos en la galería y le hice varias preguntas para orientar al lector sobre el artista. Nacido en Zaragoza el año 1981, estudia Decoración en la Escuela de Arte y en el estudio del conocido pintor Eduardo Lozano. Lo que vemos importante por reseñar es que vive en Berlín desde 2010 a 2012, para el pintor experiencia muy satisfactoria por el contacto con numerosos artistas de dispares países. También que su primera línea pictórica se basa en expresionistas desnudos femeninos, mientras que su actual enfoque artístico comienza en 2005, más que expresionista como rasgo que ya se daba en los desnudos femeninos, pero ahora con obra figurativa y abstracta dentro de una misma línea creativa. En la exposición dibujos y cuadros sobre lienzo con acrílico y gruesa capa matérica, una de las claves para contribuir al expresionismo radical junto con la intensidad de los colores.

Comenzamos con los dibujos, tan importantes como los cuadros y en la misma línea temática y expresionista, con la diferencia que el tema se basa en un rostro por obra sobre fondo blanco que atempera tanta expresividad. Acrílico sobre papel.

Dibujos que, salvo error nuestro, son cuadros pero sobre papel y centrados en un rostro por obra. Seleccionamos algunos títulos que vemos muy interesantes. Títulos como *La ventana se cerró por sorpresa*, *Aceitunas a la hora del té*, *Copito de nieve y sus rayos uva*, *En la comida prefiero no hablar*, *Gato y zumo de Fenix*, *Llegando justo de tiempo sin ruedas a la ópera de su cuñado*, *El pájaro y el leño su corazón era combustible*, *El hijo de Neptuno vive en NY* y *Salto radiante*. Estamos ante rostros expresionistas deformes, algunos sin rasgos faciales, que transpiran angustiados y feroces cuando enseñan los dientes y se acompañan por muy penetrantes miradas, en una suerte de generalizada intensidad sin barreras. A sumar los violentos trazos gestuales que imprimen un cambiante movimiento. Como si el artista liberara su inquietante carga íntima atrapada con antelación en el pensamiento.

Sigamos con los cuadros, con títulos como *Superman haciendo pesas*, *El chinche*, *La cerilla de Moñú*, *Le gustaba pasear con su perro en el bolsillo*, *Superman y su biberón de porcelana* y *El dentista golpea dos veces*. Además de que en algunos cuadros incorpora palabras sueltas como <<libre>>, <<detective>>, <<pubis>>, <<señorita>>, <<pero>> o <<huevo>>, que vemos como un juego formal para romper y enriquecer un espacio de la composición, a recordar que son acrílicos sobre lienzo con gruesa capa matérica. Los cuadros abstractos, que emanan el mismo espíritu que los figurativos, se caracterizan por el movimiento generalizado y los colores intensos perfectamente articulados, de modo que se configura un todo potente, dramático, con la intensidad garantizada. Obras que, como las restantes, señalan los monstruitos personales de cada espectador. De los cuadros figurativos nos quedamos como modelo con *Superman haciendo pesas*, pues divide el soporte en dos planos paralelos a la base, negro arriba y azul abajo, para crear un muy sugestivo y enigmático espacio con menos capa matérica sobre el que incorpora un rostro expresionista pintado a trallazos. En las restantes obras también tenemos un rostro por cuadro de similares dosis expresivas. Dibujos y

cuadros que manifiestan drama y terror, mediante la gran belleza vía imperfección humana.

Cuadros de Manolo Royo. Noelia Marín y Samuel Hereza, del Colectivo Mierda

En la galería Pilar Ginés, con inauguración el 30 de noviembre, tenemos cuadros del humorista Manolo Royo, nacido en Caspe (Zaragoza) el año 1951. Aunque pinte desde hace varios años, la realidad es que ha participado en varias colectivas, mientras que su primera individual es la presente exhibición.

Cuadro bien compuestos con fondo monocolor en negro, grisáceo, verde o blanco, como norma sobre panel, lo cual sirve como soporte para incorporar un radical expresionismo abstracto mediante dispares trazos, en dos o más colores, que configuran una explosiva y ágil maraña vital. Obras de notable impulso con el pintor dejándose arrastrar por su carácter.

En la galería Finestra, siempre muy atenta a los jóvenes artistas, se inauguró, el 6 de noviembre, la exposición de Noelia Marín, con el seudónimo de Eloisse Louisse, y Samuel Hereza. Pero antes de comenzar con nuestra crítica es imprescindible un comentario sobre el Colectivo Mierda, de Zaragoza, integrado por otros artistas además de los dos citados. Comienza en 2013 y hasta la actualidad han publicado fanzines y expuesto en Zaragoza, sobre todo, Madrid y Alicante. Artistas que se definen como *Grupo de presión social*

para todo tipo de cerdos, de imbéciles, de tristes putas, para toda la turba que se aglomera a consumir y ver MIERDA, PARA LA MASA CIEGA QUE TRAGA SU LENGUA Y VOMITA POR LA BOCA DE LA MIRADA +++ MIERDA. Actitud que nos encanta. Ya era hora que viéramos un nuevo colectivo, o grupo artístico, con actitud distinta, como fuera en los años setenta el conocido grupo Forma de Zaragoza. En su pensamiento, visto como una totalidad, tenemos además lo siguiente. Bajo el título Colectivo Mierda / Nuestro espacio sin imagen afirman lo siguiente:

“Nos horrorizan las bromas, el Colectivo Mierda no es ninguna broma.

“Trabajamos con el espacio deformado de la Realidad formándose en la mirada de espectador por formar.

“Nuestra comunidad es el tóxico más violento, nutritivo y peligroso para la imaginación después de los fríos despojos de las vanguardias del siglo pasado.

“Formada la destrucción en la mirada, reproducimos un pequeño acto y simulacro ritual que pervierte la conciencia mandando a la mierda toda Realidad.

“Somos altamente contagiosos y salimos de una larga cuarentena nocturna.

“¡Cuidado vamos a deformar y pervertir vuestra Realidad en este nuevo siglo que comienza!

Provocación y provocación como actitud sin barreras, en la esperanza de un cambio para quienes sigan su criterio y la obra del Colectivo. Su obra, de lo conocido, avala el sincero pensamiento con un rechazo visceral de la mediocridad vista como un generalizado realismo social sin ruptura personal hacia cambiantes panoramas. Destruyen, aniquilan, para ser cambiantes como artistas desde posturas individuales con el mismo criterio teórico.

Es el momento de abordar la obra de los dos jóvenes artistas que exponen en la galería Finestra. Noelia Marín, Zaragoza, 1986, exhibe obras de 2013 y 2014, con títulos como *Espacio/tiempo*, *Camino*, *Pérdida*, *Muerte camina conmigo*, *Óbito*, *Retrato de muerte* y *Seres mitológicos*. Gran dominio de la línea y de la técnica, por supuesto también en los grabados, con predominio de blancos y negros, como colores afines a temas tipo fetos, radiografías del tórax, rostros enigmáticos con aire tenebroso y esqueléticas figuras, como norma con tendencia a atmósferas inundadas de tono tétrico. Para cualquier espectador buscando ternura y belleza sin más puede darse la vuelta. Como contraste, que ignoramos si es su nueva línea, también tenemos las abstracciones geométricas *Espacio/tiempo* y *Camino también*, obra hecha con papeles pegados. Vemos la variedad de técnicas, como aval hacia un muy buen discurso artístico dentro de cualquier tema.

Sobre Samuel Hereza, Zaragoza, 1989, expone obra de 2014. Siempre abstracciones geométricas con fondos blancos y dos en ocre, como norma mediante fuertes colores muy bien combinados. También añade manchas expresionistas con texturas y figuras angustiadas, desde luego con alta supresión de elementos formales para potenciar el tema.

Dos artistas que tienen como punto en común el expresionismo al servicio de una visión humana muy negativa, lo que es en múltiples facetas dentro de numerosos países.