

J. Sus

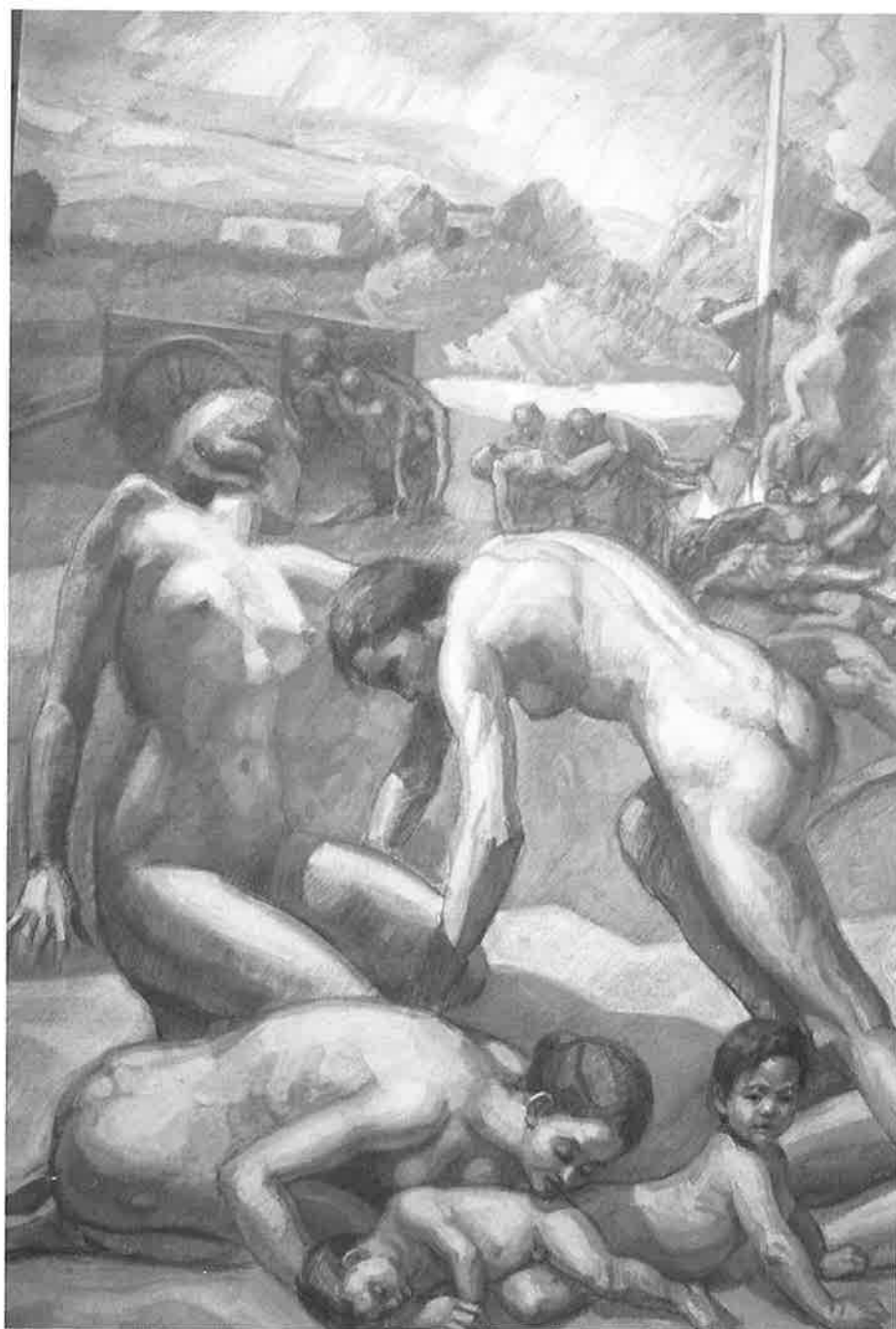
J. Sus

La voluntad de representación como experiencia estética

PALACIO DE MONTEMUZO
1 diciembre 2005-22 enero 2006



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA



El muro de cristal (fragmento), 2003
Técnicas mixtas, 195 x 260

LA VIDA QUE TRANSCURRE

*Y, si en los otros se ha vivido,
Vives
Mientras los otros vivan.*
Carlos Pinto Grote

No parece querer inventarle a la vida bellezas o tragedias que a lo mejor ni tiene, sino sólo mirarla fijamente a los ojos, buscarle los colores, el volumen, la sombra con la pasión intacta de quienes comprendieron hace ya mucho tiempo que la pintura debe no reiterar el mundo reproductivamente ni usurpar su latido con representaciones fidedignas de dudosa eficacia ni levantar el acta fútil de lo visible ni medir a sabiendas el impreciso alcance de los sueños, sino dejar tan sólo constancia de que existen.

Precisamente por eso, pocas veces elige asuntos trascendentes o sobrecogedores (salvo los tenebrosos desastres de la guerra y la infamia execrable de cualquier genocidio que han llenado sus ojos de piedad y de furia en los últimos tiempos) y prefiere buscar la emoción cotidiana de la naturaleza en la dulce penumbra rumorosa de viejas arboledas frecuentadas por niños, bicicletas y pájaros, o en la nieve incesante que oculta los rojizos ladrillos polvorientos de tantas azoteas y resbala despacio por las ondulaciones repetidas de infinitos tejados en la ciudad anónima, o bajo las caricias otoñales de ese sol eterno que ha cruzado los campos, las viejas carreteras, el aeródromo gris y casi abandonado, los secos arrabales al pie de los desmontes y el puente derregado sobre las ilusiones fluviales incumplidas para llegar entero hasta la plaza en donde se convoca una tarde tras otra el consabido rito de la celebración vital inexpresada pero repleta siempre de niñas cantarinas y tiovivos sin freno y madres juveniles conversando indolentes al pie de la nostalgia y adolescentes lánguidos de mirada difusa y emociones dispersas y rosas terminales a punto de perder el perfume postrero y abuelos cadenciosos con la memoria llena de recuerdos y olvidos.

Otras veces observa el ritmo contagioso de la calle, las estudiantes núbiles ocultando a los ojos de novios improbables los vestigios recientes de trenzas y leotardos, los padres de familia regresando al hogar con el sueño en los labios, las parejas al borde ceniciento de un paso de peatones lleno de incertidumbres y carros de la compra, el reflejo precario de millones de rostros exentos de facciones en los escaparates detenidos del tiempo y la desoladora vacuidad transitable del bulevar inmenso y repentinamente solitario cuando cesó de pronto esa lluvia imprevisible que apenas ha dejado un ligero fulgor de humedad transitoria en la piel charolada del

asfalto, y esa espalda sin nombre que refulge un instante con la calidez última del sol titubeante y adquiere una presencia casi animal y súbita de volúmenes densos y colores frutales, o el trémulo cabello de otra mujer inquieta con su vestido verde y pasos trastornados en busca del camino más directo y seguro para volver al punto de partida que tanto se arrepiente de haber abandonado.

Pero donde más goza la luz y el movimiento y el ensordecedor tráfago de ruidos es en las viejas ferias de atracciones, siempre recuperadas de la infancia lejana y eternamente inmersas en una turbamulta dorada y polvorienta de silbatos urgentes, canciones cuya letra no hemos sabido nunca, risas a borbotones como un agua sonora y a veces cristalina, bocinas estridentes de rojo anaranjado, gritos en el inmenso fragor de lo indecible, altavoces que juegan a repetir el eco interminable de los grises, campanas misteriosas repicando en un cielo cobalto y carmesí, algodones de azúcar rosicler pegajoso, autos de choque rápidos burlando el infortunio de las miradas malas, churros oleaginosos levemente nevados, caballitos fugaces girando sin descanso en el más proceloso carrusel de amarillos, brujas ferroviarias de nariz aguileña y escoba verdinegra, mansiones del terror anegadas de sangre con sabor a frambuesa, tómbolas variopintas repletas de menaje y familias enteras al borde del abismo que sin embargo saben sobrevivir al vértigo como si conocieran con total precisión el profundo misterio de todos los colores.

Buscándolos frecuente el mundo abigarrado, falaz y divertido, musical y frenético, de esa inmensa parodia de la vida llamada carnaval, cuyo principal acto –más allá de los bailes y otros juegos afines de seducción y engaño– consiste en un desfile masivo y torrencial donde tienen cabida la burla y el exceso y el embuste y la farsa y la procacidad y el embeleso, pero también circula el disfraz ostentoso y la simple soberbia recubierta de afeites y el miedo transformado en venganza pueril y la pasión secreta de amores imposibles cogidos de la mano y esa soledad honda que no desaparece bajo ninguna máscara, de manera que tantos cuerpos multicolores, tanto pecho desnudo, tanto falso arlequín y tantas bailarinas y tanto domador de circo imaginario y tantos melancólicos payasos a retazos sirven a Jesús Sus para dejar constancia –en la piel numinosa, la mirada, el aliento de esos desamparados personajes absortos cuyos volúmenes individuales, pero solidarios en el espacio a través de una sorprendente multiplicidad de puntos de vista, delimita y construye, modela y humaniza mediante un sabio ejercicio de yuxtaposición selectiva y fragmentaria de los colores, en ocasiones puros para pedir al ojo que acabe la pintura– y acaso algunas pistas meramente alusivas y nada decisorias de cuanto nos ocurre, inquieta y emociona, bajo diversas máscaras o a cara descubierta, en esa imprevisible y contingente sucesión de la vida que transcurre.

Rafael Ordóñez Fernández

LA VOLUNTAD DE REPRESENTACIÓN COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

La voluntad artística o voluntad de representación es un concepto en el que se evidencia que existe un propósito consciente en el hacer artístico que es anterior al proceso utilitario de la obra de arte. Las artes plásticas en su profundo ser, se configuran como síntesis estética a priori.

Dentro de nuestra tesis inicial se debe subrayar que tanto la necesidad de representación naturalista como la necesidad de representación abstracta, son *necesidades inmediatas*: o sea, necesidades profundas y consustanciales a la persona tal y como Ortega define las *necesidades inmediatas* en *Unas lecciones de metafísica*, I, 1.

Lo que no se debe *ignorar* es que ambas tendencias, la naturalista y la abstracta, configuran la noción esencial de "*voluntad artística*". Esta noción, que acabamos de definir, la pone de manifiesto el profesor vienés Alois Riegl; nuestro eminente investigador demostró de modo eficaz y documentado *que la evolución en la capacidad de configurar imágenes no es un proceso totalmente dependiente del medio técnico que las produce*. Con esta importante tesis el concepto de *voluntad artística* se deslinda de la utilidad en los productos artísticos. Ortega ya reclamó la atención de esta importante tesis (José Ortega y Gasset, *Obras Completas* de 1946, págs. 126 y sigs.). Lo que Riegl demostró, refiriéndose a los Trogloditas de Aquitania, es que el conjunto de asociaciones de formas que aparecen grabadas en los huesos, no son producto de la influencia de la manipulación técnica del arte textil; y no lo son porque el arte textil no existía en los Trogloditas de Aquitania; quiere esto decir, para que no quede fisura, que los adornos en formas en zigzag, por ejemplo, no son formas que proyectan sus autores sobre los objetos a decorar, como consecuencia de experiencias anteriores del dibujo en espiga proveniente de las técnicas textiles. ¿De dónde vienen pues estas formas?, de *una necesidad de adornar* que es tan intensa como la necesidad de proteger el cuerpo (Alois Riegl, *Stilfragen*. I. El estilo geométrico). Los "proyectos" y los "procesos artísticos" no sólo tienen que ver con los materiales. Parece mentira que Gottfried Semper, conector de este principio, el de la necesidad de adorno, diera pie al desenfoque de los semperianos en el que se creyó que el acto creativo sólo provenía del "diálogo" exclusivo con los materiales: este es el supuesto de los arquitectos funcionalistas. Pero queremos recordar aquí que



Buscando relaciones de formas, 1968.



Empatía hacia la vida y sus relaciones formales,
1973.

es muy fácil lanzar un *supuesto* o *postulado*, aparentemente lógico, pero muy difícil encontrar los fundamentos científicos para ese supuesto (Kant, *Sueños de un visionario*, 1776).

Pero con todo, no hemos discernido lo suficiente la noción de *voluntad artística*, y debemos hacerlo para que no quede duda. *La voluntad artística o voluntad de representación es un impulso inmanente que puede ser y que ha sido en muchos casos independiente del producto artístico*; en ocasiones ha tenido que luchar para aflorar y ha sido reprimido como consecuencia de imperativos sociales o religiosos: como en el *Movimiento Iconoclasta* en el que se prohibió la representación figurativa. *La voluntad de representación se centra en una necesidad de adorno* y tiene su origen en nuestra capacidad de evocar imágenes como *fenómeno psicofísico*, y más concretamente como una reacción generalizada al *horror vacui* "que dictó la aparición de las imágenes de animales y de los "mode-

los" geométricos, que por cierto, son muy inferiores en número a aquéllas" (Riegl, *Stilfragen*, I. El estilo geométrico). Y la aparición de estas formas ya sean naturalistas o abstractas, se dieron en paredes, utensilios, vestidos... y se siguen dando en la actualidad teniendo como último exponente, de esta verdadera volición artística, los *graffitis* que afloran aquí y allá de modo incontenible al margen de su sentido utilitario.

Así que hablamos de una volición artística que está centrada en hechos antropológicos y psicológicos que subrayan que tanto en la representación abstracta como la naturalista, no se debe forzar, ni institucionalizar, para que las necesidades mediatas o utilitarias desplacen y se sobrepongan, por así decirlo, a las *necesidades inmediatas o necesidades de voluntad de representación*; ya que éstas —la de dibujar, de pintar y de tallar o modelar— no son necesidades subsidiarias de la utilidad de los productos artísticos. No se debe privar al arte y a los artistas de sus estados de conciencia individuales, ni de su espíritu único e irrepetible, ni tampoco de su sentimiento individual en el que se sustenta buena parte de la voluntad de representación. Es por ello que Leonardo afirmó que la pintura es una cosa mental, y lo afirmó así para exonerar a los pintores renacentistas de la creencia medieval de que los pintores eran seres manuales sin importancia que vivían en la pura anonimidad. *No se debe crear un caldo de cultivo en el que se pueda despojar a la voluntad de representación de su interioridad espiritual e imaginativa, y de su íntima relación con los estados de conciencia sucesivos, estados que cada artista siente profundamente ante el lugar que ocupa en el cosmos*. El arte puede tener un fin utilitario, pero puede también no tenerlo, como estamos evidenciando en este artículo; y aún reconociendo que el arte necesita de la materia, tiene su origen en una inquietud espiritual y en una capacidad perceptiva del espacio.

En este sentido, se debe hacer hincapié en que el *naturalismo* es una disposición anímica que encuentra su realización frente a la belleza de lo orgánico y visual, que tiene su origen en la *emföhlung*, en la *proyección sentimental*; teoría a la que Theodor Lipps, en su *Estética*, dio una clara definición. Y la *abstracción* es otro *tono* de esa disposición anímica en el que se halla la belleza en lo inorgánico, y se corresponde con una acusada inquietud de renuncia a lo visible. Dice Worringer que todavía está por escribirse una psicología de la necesidad artística o de la estilística y que sería una historia del sentimiento vital (W. Worringer, *Abstraktion und Einföhlung*, I. Abstracción y proyección sentimental). De lo que ahora no nos cabe duda, es que tanto una vía como la otra tienen raíces y consecuencias profundas en la *conducta del ser humano* y que no se debe institucionalizar una de ellas en detrimento de la otra. En consecuencia, el antagonismo más concluyente para la *voluntad de representación* no se constituye entre figuración y abstracción, pues ambas orientaciones son distintos tonos anímicos de la misma cuestión. El antagonismo espinoso se circunscribe entre la *tendencia despersonificadora* –tendencia a aceptar la reproductividad técnica de repetición indefinida y que acentúa la anulación de los rasgos personales del artista– y la *tendencia individualista*, en la que la personalidad del autor es lo esencial.



No es un aprendizaje de la técnica, sino en la percepción, 1985.

El problema que subyace en esta oposición se debe entender encajado en un inconsciente colectivo perteneciente al tejido social; éste está imbuido en la siguiente mentalidad: cree que del mismo modo que la *tecnología avanzada* se siente como un síntoma de progreso de la civilización, el arte también debe colaborar con rendimientos compatibles a los de la tecnología. De no cumplir con este requerimiento de compatibilidad, buena parte de nuestra sociedad pensará que las Bellas Artes están próximas a su disolución por su ausencia de sentido pragmático: un ser humano superficial hiperactivo, y con poco interés por la paciente contemplación y reflexión sobre los hechos y los fenómenos, estará bien dispuesto a colectivizar los restos de un arte en serie, pero solamente como reliquias de presunción, o como ecos de pertenencia a una civilización refinada que ya no es la suya. También los que son portadores de la mentalidad a la que nos referimos creerán que la técnica será el mecanismo esencial para el progreso científico; pero la ciencia progresa sustancialmente *pensando*, poniendo a prueba *leyes y teorías*, o planteando nuevos *supuestos*, nuevos *postulados*, o nuevas *hipótesis*. Repárese, por ejemplo, que el Premio Nobel de física en 1984, se dio por *concebir la idea de colisionar la materia con la antimateria*, y no sólo por identificar en los monitores la *partícula Z*; y se enunció así para preservar a la ciencia en lo que son sus hipótesis iniciales, sus *a priori*, lo mismo que en el arte se debe preservar la *voluntad de representación* como hecho anterior y previo a todo proceso utilitario.

Las consecuencias profundas entre figuración y abstracción las debemos centrar entre los artistas que construyen sus imágenes a partir de *estímulos visuales* y que configurarán y conceptúan *imágenes icónicas o figurativas* y los artistas que las construyen a partir de *estímulos verbales* que se desarrollarán en un ámbito simbólico. Ahora bien, lo cierto es que muchas de las imágenes que provienen de los estímulos verbales y que se asientan en conjuntos de creencias o ideas han dejado, en nuestro "glorioso" siglo XX, de referirse a la *razón imaginativa* para dirigirse a las asociaciones irracionales e inconscientes, se refieren pues a la *irracionalidad instintiva*. Pero es el caso que las *imágenes icónicas o figurativas*, "aparecen en la persona en el estado de vigilia, en el estado consciente. Por lo tanto nos referimos a fenómenos que están presentes en la conciencia como *imágenes* y no como *perceptos*, [se refiere el autor a imágenes evocadas en la *actividad mental consciente*, la actividad más castigada por los surrealistas, pero esencial en el ser humano sea artista o no] y que la persona los puede dirigir voluntariamente e integrar en el curso de una actividad cognitiva. Son representaciones cuya producción, *contenido figurativo* y posibles transformaciones puede controlar la persona" (Michel Denis: *Las imágenes mentales*, 1ª ed. española, pág. 48).

Así que mi *voluntad de representación como experiencia estética* se centra en la *razón imaginativa*; deslindándome, de este modo, de todos los *mecanicismos e irracionalismos* que respeto pero que no comparto. Y no los comparto porque la evolución en la capacidad de configurar imágenes se centra en aquellas imágenes que podemos controlar en un *proceso ontogénico*, en el aprendizaje. Y si nuestro tejido social, en su conjunto, sueña a sus artistas como el *Ion* de Platón –como seres arrebatados que no entienden lo que dicen ni lo que hacen– y los sueña fuera del saber metódico y académico, es evidente que este artista científico no entra en las aspiraciones y ensoñaciones de ese *inconsciente colectivo*. Ahora bien, ese *inconsciente colectivo* que ha llegado impune hasta las capas pseudointelectuales está cometiendo graves errores de los que no tiene conciencia científica. Se tacha de académico, en un sentido peyorativo, a todo lo que supone saber racional y empírico y sin mirar atentamente, creyendo que lo académico es todo uno y lo mismo. Lo académico -guste o disguste– es lo plural y lo complejo, es la consolidación del saber que se extiende y que se enfrenta al dogmatismo de las creencias y mitos del lenguaje y saber coloquial. Y si nuestro "glorioso" siglo XX ha estado marcado por una fiebre iconoclasta, "sería mas que interesante investigar con toda atención las erupciones de iconoclasia que una y otra vez surgen en la religión y en el arte. En el arte nuevo actúa evidentemente este extraño sentimiento iconoclasta" (José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, 11ª ed., p. 51.). Y mucho del arte del siglo XX ha producido una grave agresión a las *imágenes icónicas o figurativas*, optando por las formas simbólicas, mal llamadas abstractas; formas euclidianas, formas inscritas en lo bidimensional, repudiando la tridimensionalidad. Se ha creído que el hecho de que vivamos en un mundo tridimensional hace que conceptualizar ese espacio tridimensional sea algo fácil y elemental: nada más falso y erróneo. Hoy sabemos, los que investigamos en la Ciencia de la Percepción, que el procesamiento de las formas, colores, espacialidad, movimiento... sigue vías distintas y que el pretendido mosaico visual -que posibilita-

ría copiar la realidad— y que todavía defendió Rudolf Arnheim, es totalmente erróneo. Los que estudiamos los procesos *filogenéticos y ontogenéticos* de la percepción sabemos y compartimos con Piaget la profunda y científica idea de que la *realidad conceptuada* tiene niveles compatibles entre el proceso histórico y el proceso individual. Que nadie se haga ilusiones a este respecto, las formas y el espacio por el hecho de existir no nos regalan su comprensión y su conceptualización. Y todas las andanadas y aforismos (sentencias breves y doctrinales) de los movimientos de pretendida vanguardia del siglo XX, no hacen sino que decretar su incompreensión ante la complejidad y variabilidad de las imágenes que producen ilusión de tridimensionalidad: para comprender este problema se debe entrar en la Ciencia Objetiva del Arte y en las investigaciones de la Escuela Formalista o Escuela de Viena, se debe, por tanto, estudiar su bibliografía, incluidas las aportaciones del investigador que ahora escribe: *Hacia una filosofía de lo pictórico y Reflexiones teóricas sobre la pintura del siglo XX*. El Futurismo, por ejemplo, se centrará en "hacer un barrido general" y proponer el desprecio a lo que erróneamente considera *formas de imitación*.



No se imita a la naturaleza, se aprende a verla: aprendizaje sin final.

Pero en 1910 la Teoría de la Percepción y la Psicología estaban lo suficientemente avanzadas para expresarse en un tono tan primitivo. Y aún en el supuesto caso de que se pudieran imitar las formas externas —cosa que es rigurosamente falsa— habría que observar que se suele tener un concepto —en el caso de que eso sea conceptual— demasiado angosto de la capacidad de imitar; capacidad que Aristóteles ya evidencia: "Imitar es natural al hombre desde niño y se distingue de los demás animales en que es el más capaz de imitar y *que por medio de imitaciones crea sus primeras nociones*" (Aristóteles: Poética, 1448b). Ya dentro de la Psicología, Jean Piaget, nacido en 1898, revalidaría la tesis aristotélica demostrando que es la imitación precisamente la facultad que desarrolla una *acomodación* al mundo externo; pero además añadirá —y esto es de sustancial importancia— que no se trata de una "acomodación" pasiva o mecánica, ya que la imitación de los aspectos externos, implica forzosamente y simultáneamente una *asimilación* de ese mundo circundante. Piaget demostró que la adquisición de conocimientos se efectúa según dos procesos complementarios: *la acomodación* (mediante la cual el sujeto se ajusta a las condiciones externas) y *la asimilación* (incorporación de los datos de la experiencia en las estructuras innatas del sujeto). O sea, que despreciar todas las formas de imitación es, en rigurosa verdad, despreciar la capacidad de aprender y condenar al artista a la histérica conducta de hacer "un arte que nace y muere en sí mismo". Así, con estas palabras, se expresa Franz Marc en el prefacio de la segunda edición del *Blau Reiter Almanach*, publicado en la primavera de 1912, y haciendo pública la res-



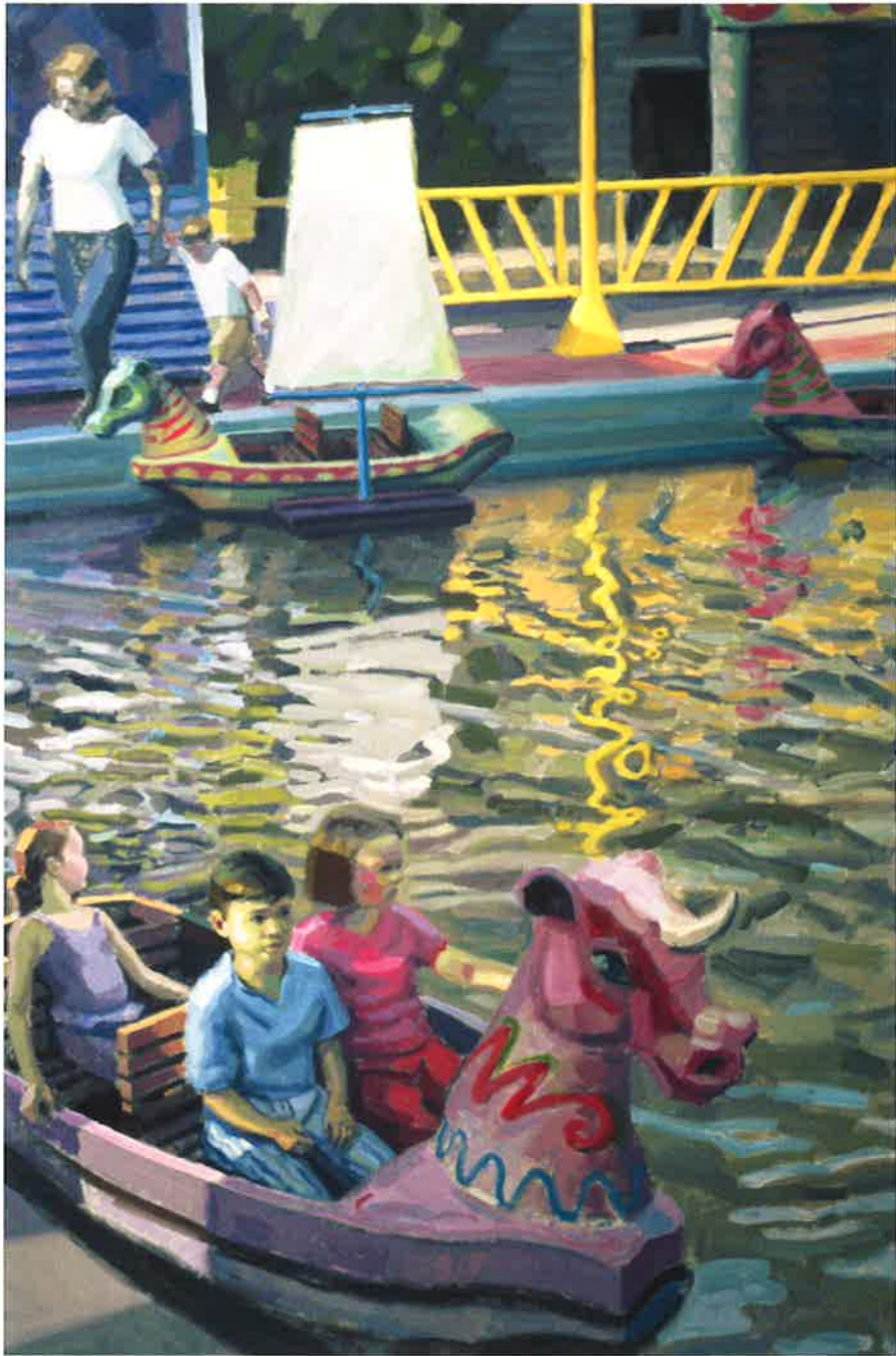
Dibujando pensando en la forma externa y en los bultos internos, 1973.

petable necesidad de evitar toda influencia y de hacer del arte un fenómeno creativo en el sentido cristiano, de crear desde la nada. La pretensión es lícita pero imposible y desconocedora de lo que es la evolución en la capacidad de configurar imágenes desde el punto de vista científico *filogenético y ontogenético*. Además tan noble aspiración produjo, en rigor, una involución en la capacidad de configurar imágenes que les hizo a muchos de estos artistas "retroceder a un clasicismo formal más severo y rígido que el realismo del que habían escapado" (Herbert Read: *Breve historia de la pintura moderna*, 1ª ed. española, pág. 120). Retrocedieron de una geometría del espacio a una geometría plana, bajo la creencia equivocada de que las representaciones tridimensionales y, en consecuencia, la racionalización científica y compleja del espacio, son una copia del espacio real y por lo tanto los futuristas llegarán a decir que "el espacio ya no existe" (H. Read: op. cit. pág. 108). O sea, que se insistió mucho y machaconamente en lo mismo, en abolir las *imágenes figurativas*. En el fondo de esta unidad histórica late un conjunto de creencias, la más sustancial y equivocada consiste en creer, como pensaban los surrealistas, que ciertas formas de asociación, centradas en un *automatismo psíquico*, darán una realidad superior, como por ejemplo las asociaciones que se dan en los sueños, o en todos los impulsos instintivos que todavía no han sido filtrados por la reflexión. Se leyó y se entendió mal a Freud, se confundió lo que era un método para el tratamiento de la histeria, por medio del psicoanálisis, con creer que las asociaciones inconscientes e irracionales darían una realidad superior: no distinguieron entre la *realidad vivida* y la *realidad contemplada* o *conceptuada*, llevando un poco más lejos estas conceptualizaciones orteguianas. Lo más descabellado consistió en querer sustituir esa pretendida realidad irracional inmersa en el automatismo, por la realidad racional o la posibilidad de aumentar y tener conciencia de nuestro saber: el viejo problema entre La Ilustración y El Romanticismo. En este estado de cosas la *voluntad de representación* se quiebra y aún la propia voluntad. Se debe saber que el cerebro es el órgano de la voluntad, y que es preciso aprender a tener voluntad no sólo de representación sino a desarrollar la capacidad humana de no abandonarse a la tiranía de las necesidades irracionales. No es bueno ver al arte y a los artistas con un cierto *gemüthlichkeit*, con un cierto bienestar, como si se tratase de la contemplación, desde un comfortable palco, de la locura de Van Gogh, o la de Jackson Pollok, que anduvieron entre temibles asociaciones y graves desarreglos de la vida afectiva y cognitiva. El arte no es sólo eso, también se refiere a la *razón imaginativa*, como es el caso del artista que ahora escribe, y que concibe la *voluntad de representación como una experiencia estética: como una ampliación de las estructuras de la conciencia, de lo ya aprendido, que se renueva con las nuevas vivencias, porque la experiencia no es sólo el puro vivir con las cosas, es eso y la memoria de lo vivido anteriormente, sin memoria no hay experiencia*.

Jesús Sus Montañés

Pinturas

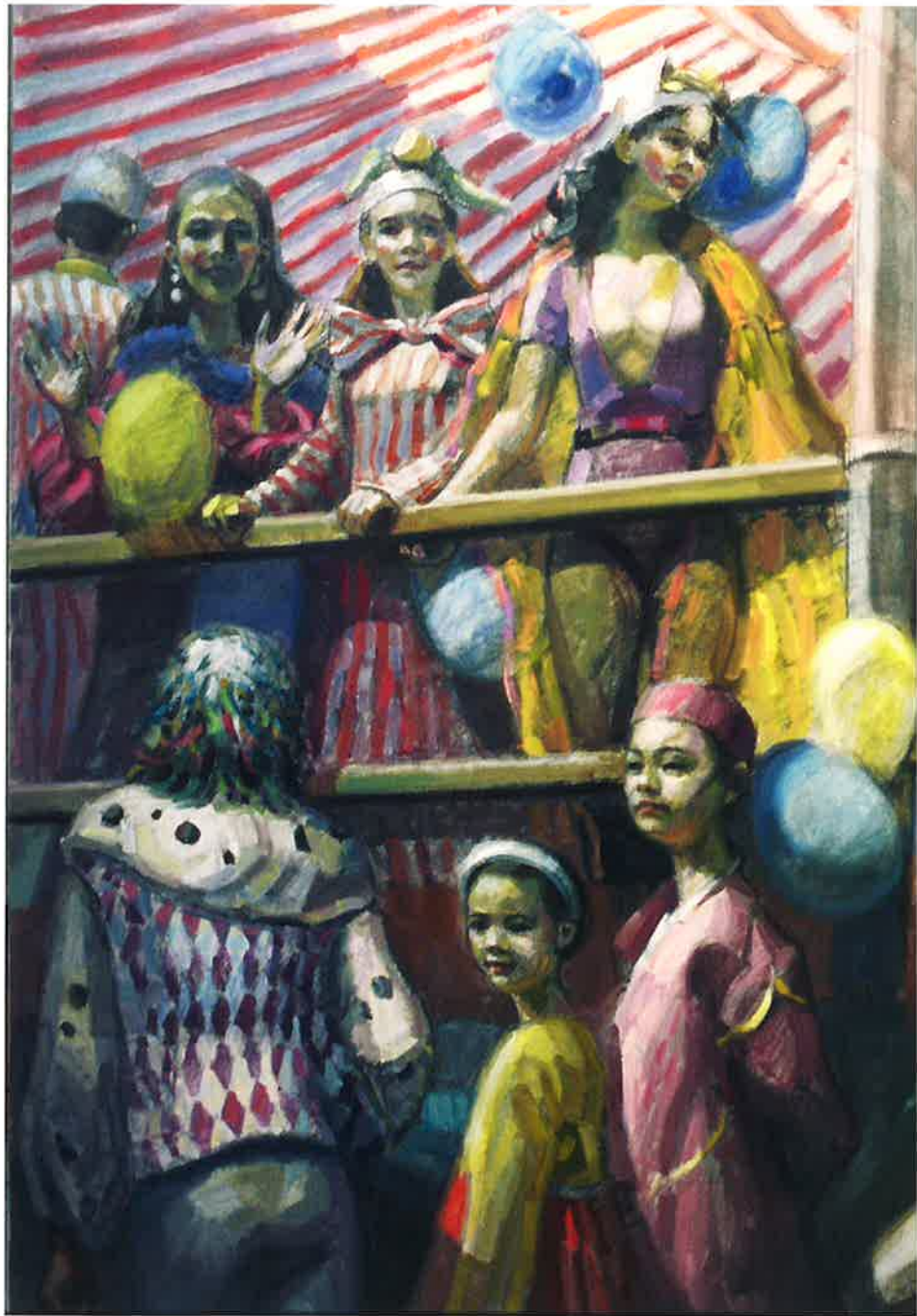




Buscando el cromatismo, 2001
Óleo sobre tela, 195 x 130

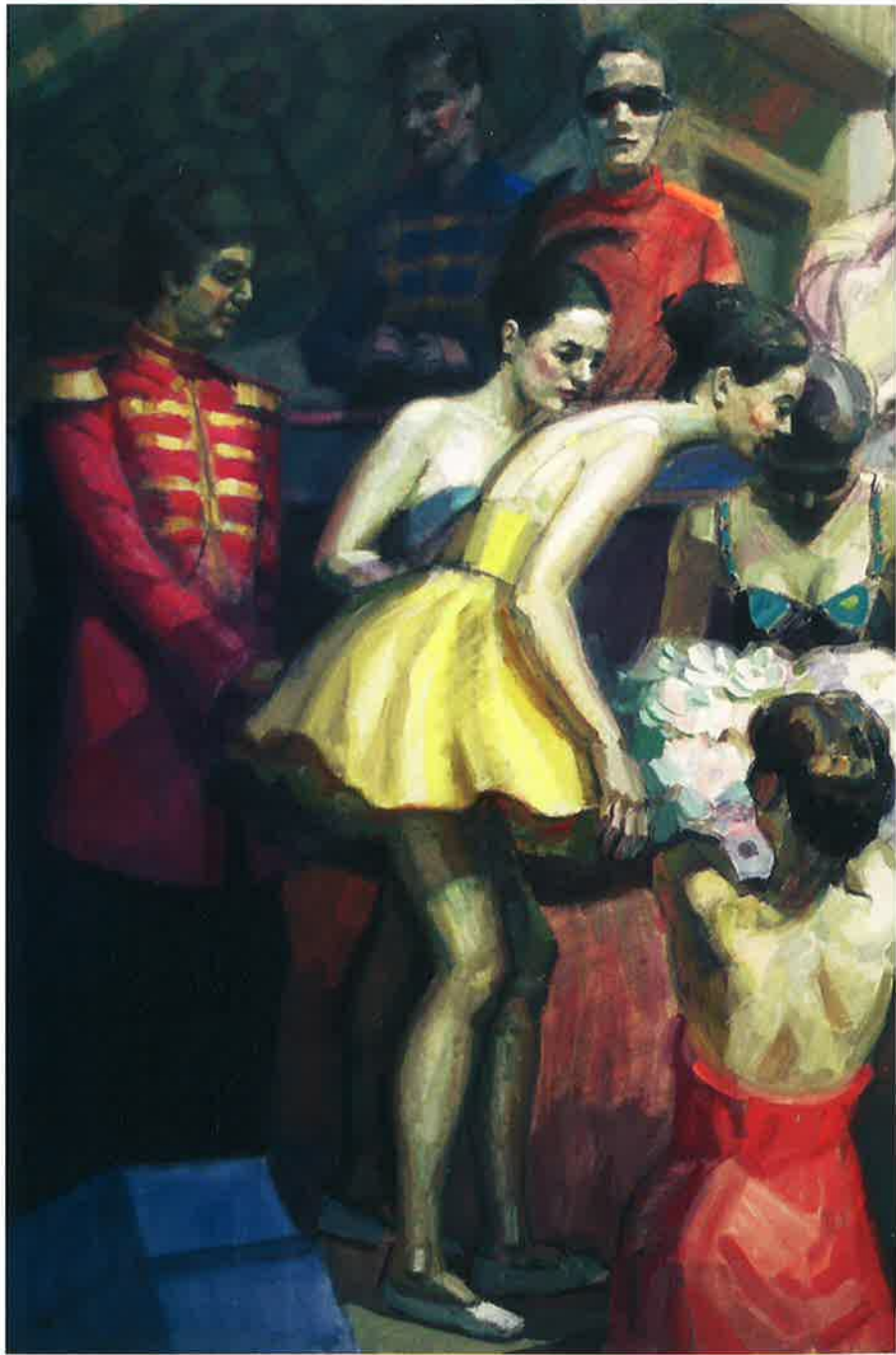


Máscaras, 2002
Óleo sobre tela, 116 x 89



Gran Carnaval I, 2003
Técnicas mixtas sobre tela, 195 x 260



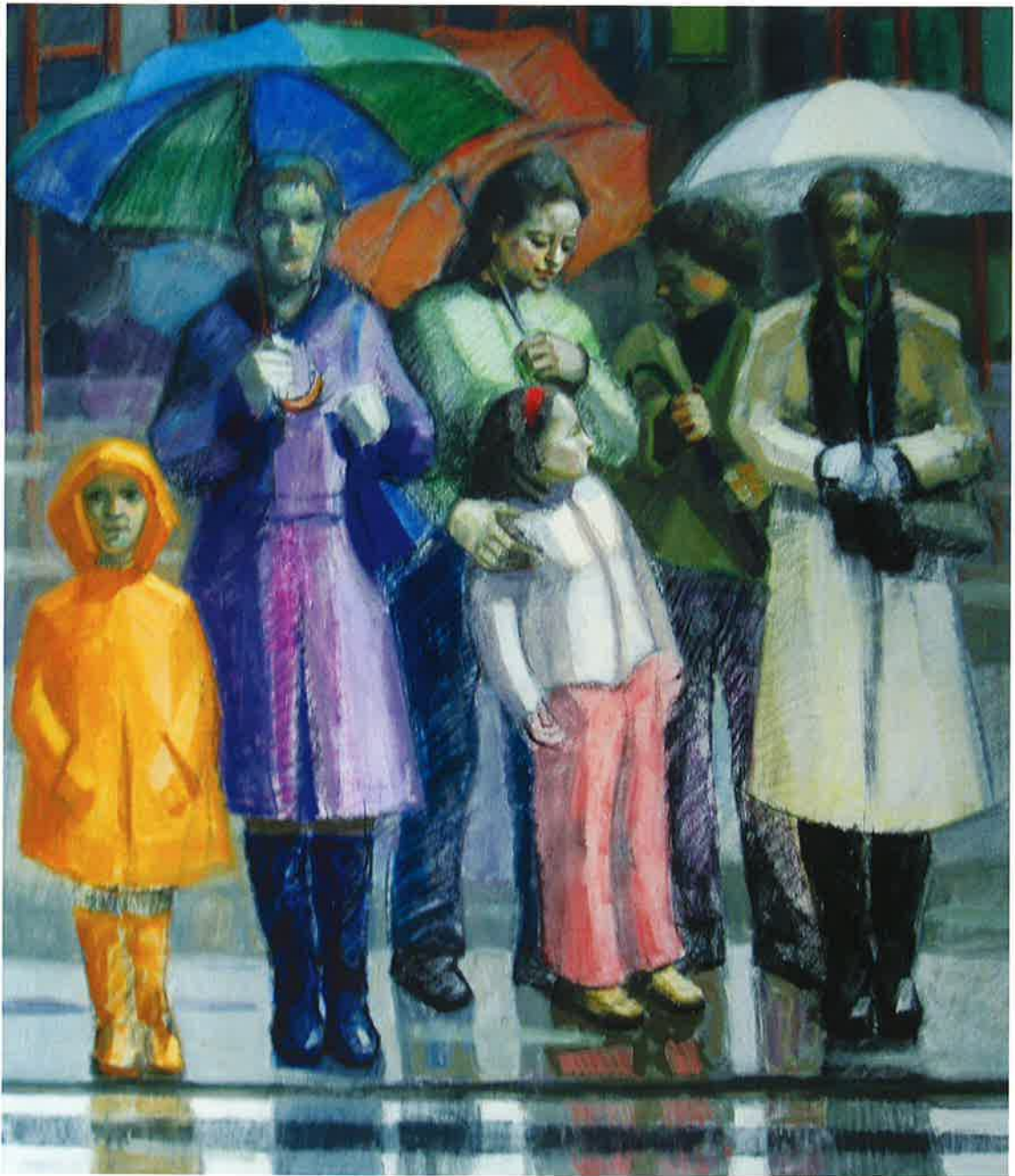


Gran Carnaval II, 2003
Técnicas mixtas sobre tela, 195 x 260











Muchedumbre en perspectiva, 2002
Óleo sobre tela, 116 x 89





JESÚS SUS MONTAÑÉS
Zaragoza, 1945

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1986) y Profesor Titular de la misma Universidad (1988).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1967 Zaragoza: Circulo Medina.
- 1973 Zaragoza: Sala Mariano Barbasán.
Barcelona: Sala Vayreda.
- 1975 Madrid: Galería El Cisne.
Sitges: Galería Ágora 3.
Zaragoza: Galería Blanco.
- 1976 Sitges: Galería Ágora 3.
- 1977 Barcelona: Sala Vayreda.
Manresa: Galería Hisa.
- 1978 Huesca: Galería S' Art.
París: Galería Arte al Día, Biblioteca Española.
- 1979 Madrid: Galería Serrano 19.
- 1980 Barcelona: Sala Vayreda.
- 1981 Zaragoza: Sala Gastón.
- 1983 Barcelona: Galería Ramón Casas.
- 1985 Zaragoza: Galería Odile.
Barcelona: Sala Vayreda.
- 1987 Barcelona: Galería Nou-cents.
- 1999 Zaragoza: Museo Camón Aznar.

- 2002 Utebo: Centro Cultural Mariano Mesonada.
- 2004 Valencia: Sala de Exposiciones de Ibercaja.
- 2005 Zaragoza: Palacio de Montemuzo.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1971 Zaragoza: Sala Gambrinus.
- 1975 *Artistas aragoneses*. Zaragoza: Galería Itxaso.
- 1976 *Cien años de arte*. Barcelona: Sala Gaudí.
Exposición colectiva de pintura catalana. Sitges: Galería Ágora 3
Exposiciones itinerantes de artistas aragoneses. Itinerante por Aragón.
Fira Nacional del Dibuix. Barcelona: Sala Parés y Sala Vayreda.
I Premio Roger de Lauria. Zaragoza: Escuela de Artes Aplicadas.
Saló de Tardor. Sitges: Galería Ágora 3.
- 1977 *2ª Feria Nacional del Dibujo*. Sitges: Galería Ágora 3.
- 1978 *Cent anys de nus en l'art*. Mataró: Sala de Exposiciones de la Caixa d'Estalvis Laietana.
Pequeño formato. Valencia: Galería Orta.
- 1980 *Pintors joves*. Barcelona: Sala Vayreda.
- 1981 *Art sobre paper*. Barcelona: Sala Vayreda.
Uns pintors actuals. Barcelona: Sala Vayreda.
Exposición extraordinaria de Navidad. Sitges: Galería d' Art Foz.
Nadal 81. Barcelona: Sala Vayreda.
- 1983 *Nadal 83*. Palma de Mallorca: Galería d' Art Bearn.
Homenaje al pintor Alejandro Cañada. Zaragoza: Lonja.
Saló d'Estiu. Barcelona: Galería Nou-Cents.
- 1984 *Nadal 84*. Palma de Mallorca: Galería d' Art Bearn.
- 1987 *Colectiva*. Barcelona: Galería Bertrán Diagonal.
- 1990 *Aproximación al paisaje aragonés*. Zaragoza: Museo Provincial.
- 1992 *XVI Exposició colectiva*. Sant Andreu de Llavaneres (Barcelona): Sala d'Exposicions El Casal.
- 1993 *XVII Exposició colectiva*. Sant Andreu de Llavaneres (Barcelona): Sala d'Exposicions El Casal.

COLECCIONES Y GALERÍAS DE ARTE

- Caixa de Cataluña.
- Caja de Ahorros de Barcelona.
- Centro Cultural Mariano Mesonada de Utebo (Zaragoza).
- Diputación de Barcelona.
- Diputación General de Aragón.

Embajada de España en París (Biblioteca Española).
 Facultad de Bellas Artes de Barcelona.
 Ibercaja, Zaragoza.

Galería Serrano 19, Madrid.
 Galería Ágora 3, Sitges.
 Galería Blanco, Zaragoza.
 Galería del Cisne, Madrid.
 Galería Itxaso, Zaragoza.
 Sala Gaudí, Barcelona.
 Sala Nonell, Barcelona.
 Sala Parés, Barcelona.
 Sala Vayreda (Establecimientos Maragall), Barcelona.

EL PENSAMIENTO TEÓRICO DE JESÚS SUS EN SUS PUBLICACIONES MÁS RELEVANTES

- SUS, Jesús, *Aproximación al ser del arte en mi pintura (Meditaciones introspectivas y ontológicas sobre la naturaleza del hacer pictórico)*. Resumen de Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1987, 35 pp.
- SUS, Jesús, *Algunos pensamientos sintéticos sobre la inscripción de un ex-libris*, Ex- Libris (Portavue de l'Associació Catalana d'Exlibristes), nº 3, julio-diciembre 1990, pp. 21-23.
- SUS, Jesús, *Hacia una filosofía de lo pictórico (Estudio sobre la evolución en la representación de las percepciones visuales)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003, 214 pp.
- SUS, Jesús, *Realidad, percepción y arte*, Pasarela, nº 11, mayo 2001, pp. 47-51.
- SUS, Jesús, *Reflexiones teóricas sobre la pintura del siglo XX (Estudio sobre la mentalidad, la estética y las imágenes en la pintura de la primera mitad del siglo XX: una crítica científica)*, Editorial Aqua, Zaragoza, 2005, 240 pp.



Con Antonio López en la Facultad de Bellas Artes, 1982



Camilo José Cela, Antonio Charo Conde y Jesús Sus (izda.),
 Cristina Sánchez Alonso y Fernando (deha.) 1984

CONFERENCIAS DE JESÚS SUS

- 1978 *Sentimiento y lenguaje en la pintura*, París, Biblioteca Española.
- 1979 *Varios conceptos sobre la creación y evolución estética*, Madrid, Galería Serrano 19.
- 1989 *Hacia una metafísica de la iconografía y el lenguaje*, Zaragoza, Gandaya, Asociación Cultural Aragonesa (Caja de Ahorros de la Inmaculada).
- 1990 *Aspectos pictóricos de la realidad visual*, Calatayud, UNED.
- 1998 *La evolución de las imágenes a través de la pintura (Seminario)*, Zaragoza, Ibercaja, Centro de Exposiciones y Congresos.
- 1999 *La evolución de las imágenes a través de la pintura*, Barcelona, Caja Madrid.
- 2004 *Hacia una filosofía de lo pictórico*, Zaragoza, Biblioteca de Aragón.



El pintor con el Dr. Matías Díaz Padrón y con Tae Bun, esposa del artista, 2004

PREMIOS Y DISTINCIONES

Primer Premio de Pintura, Dirección General de Bellas Artes, 1965
Monja, Óleo sobre tabla, 65 x 54



Primer Premio de Pintura, Dirección General de Bellas Artes, 1967
Niño al sol, Óleo sobre tabla, 81 x 65



Primer Premio de Pintura, Dirección General de Bellas Artes, 1968
Golpe al sol, Óleo sobre tabla, 89 x 116



Premio Extraordinario Fin de Carrera, Escuela Superior de Bellas Artes
de Barcelona, 1969
Figura de azul en contrazul, Óleo sobre tabla, 116 x 89



Diploma de Honor, VI Premio San Jorge de Zaragoza, 1975
Composición junto al puerto de pescadores, Óleo sobre tabla, 195 x 130



Diploma de Honor, VI Bienal Nacional de Pintura Ciudad de Huesca, 1980
Niña pelirroja en las ferias, Óleo sobre tabla, 73 x 92



BIBLIOGRAFÍA

Libros

- 50 Aniversario de Casa Emilio, Restaurante Casa Emilio, S. L., Zaragoza, 1989, p. 120.
Diccionario Ràfols de Artistas Contemporáneos de Cataluña y Baleares, 1985, tomo IV, p. 439.
Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX, tomo 14, Forum Artis, S. A., Madrid, 1994, p. 4138.
LOMBA SERRANO, Concha, *La plástica contemporánea en Aragón, 1876-2001*, Ibercaja, Zaragoza, 2002, p. 260.
VV.AA., *Diccionario antológico de artistas aragoneses, 1947-1978*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983, pp. 385-386

Presa y radio

- ALAMITOS, Eduardo, Madrid, 18 mayo 1975.
ANÓNIMO, Heraldo de Aragón, noviembre 1967.
ANÓNIMO, Guadalimar, nº 2, 5 mayo 1975.
ANÓNIMO, *Nuevo Diario*, 11 mayo 1975.
ANÓNIMO, *Pueblo*, 28 febrero 1979.
ANTOLÍN, Mario, *El Imparcial*, 27 febrero 1979.
ARANSAY, Ángel, *El Noticiero*, Zaragoza, 26 enero 1973.
AZPEITIA, Ángel, *Heraldo de Aragón*, 26 enero 1973.
AZPEITIA, Ángel, *Heraldo de Aragón*, 30 noviembre 1975.
AZPEITIA, Ángel, *Heraldo de Aragón*, 21 diciembre 1980.
AZPEITIA, Ángel, *Heraldo de Aragón*, 27 diciembre 1984.
AZPEITIA, Pedro Pablo, *Heraldo de Aragón*, 30 junio 1999.
CASTILLO, A. del, *El Noticiero*, Barcelona, noviembre 1973.
E. F., *Hoja del Lunes*, Barcelona, 24 marzo 1977.
ESAÍN, Jaime, *Amanecer*, 16 noviembre 1975.

- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, *El Día de Aragón*, 3 enero 1985.
FONT, Lina, *Radio Barcelona*, Punto y Aparte, 27 noviembre 1973.
FONT, Lina, *Radio Barcelona*, Crónica de arte, 17 enero 1977.
FONT, Lina, *Radio Barcelona*, 2 junio 1980.
GUTIÉRREZ, Fernando, *La Vanguardia*, noviembre 1973.
GUTIÉRREZ, Fernando, *La Vanguardia*, 22 enero 1977.
GUTIÉRREZ, Fernando, *La Vanguardia*, 7 junio 1980.
HEREDERO, Milagros, *Heraldo de Aragón*, 16 enero 1973.
HEREDERO, Milagros, *Heraldo de Aragón*, 12 noviembre 1975.
LASTANOSA, Nueva España, 10 febrero 1978.
LLOP, Juan, *El Eco de Sitges*, 4 octubre 1975.
LÓPEZ CORDOBÉS, *Amanecer*, 12 noviembre 1975.
RAMOS, Mario, *Amanecer*, 24 enero 1973.
ROTELLAR, *Pueblo*, 31 enero 1973.
SANTOS TORROELLA, *El Noticiero Universal*, 25 enero 1977.
TORRIJOS, I., *Heraldo de Aragón*, 11 febrero 1978.

Televisión

- Entrevista en TV de Llavanes, *Tertulia Pinceladas*, 1992.
Entrevista en TV de Mataró, *Espacio de Arte*, por el Dr. Pere Pascual, 21 marzo 1996.
Entrevista en TV de Mataró, *Espacio de Arte*, por el Dr. Pere Pascual, 17 noviembre 1998.
Reportaje en TV 2 de Aragón, exposición en Museo Camón Aznar, 26 mayo 1999.
Entrevista en Canal 44, Zaragoza, *Galería de Arte Aragonés*, por Leonardo Garrido, 2002.
Reportaje en TV de Valencia, exposición en Sala de Ibercaja, enero 2004.

EXPOSICIÓN

Promueve y patrocina
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Turismo

Organiza
Servicio de Cultura
Unidad de Museos y Exposiciones

Título
J. Sus
*La voluntad de representación
como experiencia estética*

Espacio
Palacio de Montemuzo

Período
1 diciembre 2005-22 enero 2006

CATÁLOGO

Edita
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Turismo
Servicio de Cultura

Textos
Rafael Ordóñez Fernández
Jesús Sus Montañés

Fotografías
Jesús Sus Montañés

Impresión
Gráficas Mola, s.c.l.

ISBN
84-8069-396-7

Depósito legal
Z-3171-05

Este catálogo
editado con motivo de la exposición

J. Sus

*La voluntad de representación
como experiencia estética*

se acabó de imprimir

en los talleres de

Gráficas Mola, s.c.l.

de Zaragoza

el día 30 de noviembre de 2005

