



pepebeas





Centre del Carme  
05.02//19.04//2026

Los márgenes de lo real  
[El margen del real]



pepebeas

**Consejo General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana**

**President d'honor**  
Carlos Arturo Mazón Guixot  
*President de la Generalitat*

**Presidente**  
José Antonio Rovira Jover  
*Conseller de Educació, Cultura, Universidades y Empleo*

**Vicepresidentes**  
Luis José Barcala Sierra  
*Alcalde de Alicante*

Begoña Carrasco García  
*Alcaldesa de Castelló de la Plana*

Maria José Catalá Verdet  
*Alcaldesa de València*

**Vocales**  
Pilar Tébar Martínez  
*Secretaria Autonómica de Cultura*

Antonio Pérez Pérez  
*Presidente de la Diputación Provincial de Alicante*

Marta Barrachina Mateu  
*Presidenta de la Diputación Provincial de Castellón*

Vicente José Mompó Aledo  
*Presidente de la Diputación Provincial de Valencia*

José María Lozano Velasco  
*Presidente del Consell Valencià de Cultura*

**Secretaria**  
Alida Consuelo Mas Taberner  
*Subsecretaria de la Conselleria de Educació, Cultura, Universidades y Empleo*

**Dirección - Gerencia**  
Nicolás S. Bugada i Cabrera

**Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana**

Nicolás S. Bugada i Cabrera  
*Dirección - Gerencia*

Ignacio Úbeda Amago  
*Jefe de Unidad de Coordinación de Régimen Jurídico*

Miguel Ángel Romero García  
*Jefe de Unidad de Coordinación de Gestión Económica y Presupuestaria*

**Coordinación de exposiciones**  
Eva Doménech López  
Lucía González Menéndez  
Isabel Pérez Ortiz  
Vicente Samper Embiz

**Programas públicos**  
Aida Antonino Queralt

Miguel Ángel Antonio Gómez  
*Jefe de Sección Económica y Presupuestaria*

Claudia Hernández Pérez  
*Jefa de Soporte de Coordinación de Contratación y Asuntos Generales*

**Medios y redes**  
Carmen Valeco Escribá

**Educación y mediación**  
José Campos Alemany

**Secretario de Dirección-Gerencia**  
Antonio Martínez Palop

**Administración**  
Rosario Campos Saborido  
Rocío Gómez Prats  
Germà Sánchez Eslava  
Jordi Sentana Carrera  
Ana Viña Sanchis



## EXPOSICIÓN

### Organiza

Consorci de Museus de la  
Comunitat Valenciana  
Valencia, Centre del Carme

### Comisariado

Silvia Tena

### Coordinación técnica

Isabel Pérez

### Diseño gráfico

Juárez Casanova estudi

### Transporte y montaje

Jose Arte

### Seguros

Axa Art / Quality Brokers

### Prensa y Comunicación

Carmen Valero  
Belén Fernández

### Redes

Eva Rausell  
Alejandro Vidal  
Paula Sahuquillo

## CATÁLOGO

### Textos

Silvia Tena  
Antoni Mercader

### Coordinación edición

Isabel Pérez

### Diseño y maquetación

Juárez Casanova estudi

### Fotografía

Juan R. Peiró, archivo Pepe Beas

### Traducción al valenciano

Servici de Traducció i Assessorament  
Lingüístic de la Direcció General  
d'Ordenació Educativa i Política Lingüística

### Impresión y encuadernación

Mundo Gráfico

### Agradecimientos

Coralí Mercader  
Antoni Pinent  
Mariano Poyatos  
Servei fotogràfic, Museu Nacional  
d'Art de Catalunya

© de los textos: los autores y autoras

© de las imágenes: los autores, propietarios  
y depositarios

© de la presente edición: Consorci de Museus  
de la Comunitat Valenciana, 2025

ISBN 978-84-482-7136-7

Depósito Legal V-1900-2026

## ÍNDICE

Introducción .....	15
ANTONI MERCADER. ¿Alguna cosa asediada por el vídeo? ¿Alguna cosa videoactivada?: Cómo el videoarte se hizo un lugar en el contexto cultural y artístico de los setenta y ochenta: listado de acontecimientos y situaciones que hicieron posible su aparición y posterior consolidación en Barcelona y algunas de las consecuencias que se derivaron .....	23
1.- DESARRAIGO Y PATRIA. LA SECUELA ARTÍSTICA DE UN HOMBRE EMIGRADO .....	41
2.- AÑOS DE FORMACIÓN. SUPER 8 y 16 MM .....	57
3.- LA ESCUELA VIDEOGRAFÍA, INFLUENCIA DEL VIDEOARTE CATALÁN Y LOS ECOS DE NAM JUNE PAIK .....	101
4.- LA DIFÍCIL EXPORTACIÓN DEL MODELO AL CONTEXTO CASTELLONENSE: LAS EDICIONES DE "LUCENA VIDESITIADA".....	113
5.- PROVOCACIÓN E ICONOCLASTIA COMO ELEMENTOS NARRATIVOS. La crítica social .....	121
5.1.- El presente ilustrativo y la iconoclastia de estereotipos	
5.2.- El sueño del emigrante y la pervivencia del icono de la víctima más allá de la crítica social de <i>Laudas funerarias como ropa tendida al sol</i>	
6.- FILOSOFÍA, INTELECTUALISMO Y LA SUBVERSIÓN DEL YO .....	149
6.1.- El Festín de la carne. Por un alma blanca	
6.2.- La figura del Eremita	
6.3.- El deshielo como metáfora	
7.- LA CUESTIÓN DEL DOBLE. DE LO SERIAL AL HOMÚNCULO .....	187
7.1.- La realidad es serial como algunos asesinos	
7.2.- Runa Uturnco	
8.- LAS TRIBULACIONES DEL SER .....	201
8.1.- <i>Ite missa est</i> . Gestualidad y liturgia en la obra de Pepe Beas	
8.2.- Persona: Un tratado sobre el hombre moderno	
Hemerografía y bibliografía .....	237

## ÍNDEX

Introducció .....	17
ANTONI MERCADER. QUALCUNA COSA ASSETJADA PEL VÍDEO? QUALCUNA COSA VÍDEOACTIVADA? Cóm el videoart es va fer un lloc en el context cultural i artístic dels setanta i vuitanta: llistat d'esdeveniments i situacions que van fer possible la seva aparició i posterior consolidació a Barcelona i algunes de les conseqüències que se'n derivaren*.....	31
1.- DESARRELAMENT I PÀTRIA. LA SEQÜELA ARTÍSTICA D'UN HOME EMIGRAT .....	49
2.- ANYS DE FORMACIÓ. SÚPER-8 i 16 MM .....	79
3.- L'ESCOLA VIDEOGRAFIA, INFLUÈNCIA DEL VIDEOART CATALÀ I ELS RESSONS DE NAM JUNE PAIK .....	107
4.- LA DIFÍCIL EXPORTACIÓ DEL MODEL AL CONTEXT CASTELLONENC: LES EDICIONS DE LUCENA VIDEOSITIADA .....	117
5.- PROVOCACIÓ I ICONOCLÀSTIA COM A ELEMENTS NARRATIUS. La crítica social .....	135
5.1.- El present il·lustratiu i la iconoclàstia d'estereotips	
5.2.- El somni de l'emigrant i la pervivència de la icona de la víctima més enllà de la crítica social de Laudas funeràries como ropa tendida al sol	
6.- FILOSOFIA, INTEL·LECTUALISME I LA SUBVERSIÓ DEL JO .....	169
6.1.- <i>El festín de la carne. Por un alma blanca</i>	
6.2.- La figura de l'eremita	
6.3.- El desglaç com a metàfora	
7.- LA QÜESTIÓ DEL DOBLE. DEL SERIAL A L'HOMUNCLE .....	195
7.1.- La realitat és serial com alguns assassins	
7.2.- Runa Uturnco	
8.- LES TRIBULACIONS DEL SER .....	219
8.1.- <i>Ite missa est.</i> Gestualitat i litúrgia en l'obra de Pepe Beas	
8.2.- Persona: Un tractat sobre l'home modern	
Hemerografia i bibliografia .....	237

\*Text original en català





*«La realidad ha sido expulsada de la realidad. Solo la tecnología sigue tal vez uniendo los fragmentos dispersos de lo real»  
(Baudrillard)*

*Los márgenes de lo real*, subtítulo de la muestra a la que acompaña y hace referencia el presente texto, hace alusión a una cita de Baudrillard (Baudrillard, 1996, p. 7) a colación del estatuto de lo tecnológico como creador de realidad, una premisa central en Pepe Beas Barnes, artísticamente conocido como **pepebeas** (Córdoba, Argentina, 1955), artista visual pionero del videoarte que trabaja los campos de la fotografía digital, la videoescultura, videoinstalación, el diseño y la producción multimedia, y que ha sido, hasta hoy, una figura artística pendiente de revisión, a pesar de proceder de las filas de los pioneros del videoarte en la estela de artistas como Antoni Muntadas, Antoni Padró, Grup de Treball, Eugènia Balcells, Antoni Miralda, Francesc Torres, Bill Viola, Wolf Fostell o Nam June Paik.

La iconoclastia de Pepe Beas, el uso subversivo que hace de las imágenes y su actitud o lectura irreverente de la realidad nos sitúa a posicionamientos que arrancan de los situacionistas, el movimiento *Fluxus* o Carles Santos, pero cuya vigencia en la actual sociedad está fuera de toda duda. Las piezas de Beas ofrecen al público una mirada cruda, incluso violenta, que enfrenta sin ambages al espectador a temas como el sexismo en la sociedad, la moral religiosa castrante, la emigración, el sentimiento patriota, los códigos identitarios, la serialidad de la vida moderna o el eterno tema del

homúnculo o *alter ego*. La obra de Pepe Beas es fría, cruenta y de mensaje directo. Se trata siempre de piezas que no se recrean en esteticismos ni goces estéticos, de ahí que sus obras se pueblan de personajes grotescos, decrepitos (a veces incluso quedan anulados por algunas partes de sus cuerpos principalmente piernas, pies, zapatos o manos).

Su lectura es siempre desde la lucidez de lo grotesco y desde la agudeza del sarcasmo. La mirada de Pepe Beas es siempre la mirada del dadaísta, del bufón que nos obliga a mirar aquello que no deseamos ver, creando así una situación no complaciente en la cual somos forzados a sumergirnos sin ambages. Para ello, el artista tiende lazos temáticos entre sus obras y una multitud de referencias cultas que provienen de diferentes disciplinas; desde la filosofía, la literatura, la cultura popular, el eremitismo o la mística sufí, con una reinterpretación audaz de textos de autores tan heterogéneos y multidisciplinares como Martine Delvaux, Henri Bergson, Arthur Haas, Rupert Sheldrake, Karl von Frisch o Joseph Conrad. Todos ellos laten en las obras de Pepe Beas bajo esa apariencia trivial inequívocamente engañosa que presentan.

«La realitat ha sigut expulsada de la realitat. Només la tecnologia continua tal vegada unint els fragments dispersos del real»  
(Baudrillard)

*Els margens del real*, subtítol de la mostra a la qual acompanya i fa referència el present text, fa al·lusió a una cita de Baudrillard (Baudrillard, 1996, p. 7) a collació de l'estatut de la tecnologia com a creadora de realitat, una premissa central per a Pepe Beas Barnes, artísticament conegut com **pepebeas** (Córdoba, Argentina, 1955), un artista visual pioner del videoart que treballa els camps de la fotografia digital, la videoescultura, la videoinstal·lació, el disseny i la producció multimèdia, i que ha sigut, fins hui, una figura artística pendent de revisió, malgrat procedir de les files dels pioners del videoart en la trajectòria d'artistes com Antoni Muntadas, Antoni Padrós, Grup de Treball, Eugènia Balcells, Antoni Miralda, Francesc Torres, Bill Viola, Wolf Fostell o Nam June Paik.

La iconoclàstia de Pepe Beas, l'ús subversiu que fa de les imatges i la seua actitud o lectura irreverent de la realitat ens situa en posicionaments que arranquen dels situacionistes, el moviment Fluxus o Carles Santos, però amb una vigència en l'actual societat que està fora de qualsevol dubte. Les peces de Beas oferixen al públic una mirada crua, fins i tot violenta, que enfronta sense embuts l'espectador amb temes com el sexisme en la societat, la moral religiosa castradora, l'emigració, el sentiment patriòtic, els codis identitaris, la serialitat de la vida moderna o l'etern tema de

l'homuncle o *alter ego*. L'obra de Pepe Beas és freda, cruenta i de missatge directe. Es tracta sempre de peces que no es recreen en esteticismes ni gaudis estètics, per això les seues obres es poblen de personatges grotescos, deccrèpits (a vegades fins i tot queden anul·lats per algunes parts dels seus cossos, principalment cames, peus, sabates o mans).

La seua lectura és sempre des de la lucidesa del grotesc i des de l'agudesa del sarcasme. La mirada de Pepe Beas és sempre la mirada del dadaïsta, del bufó que ens obliga a mirar el que no desitgem veure, amb creació d'una situació no complaent en la qual som forçats a submergir-nos sense embuts. Per a fer-ho, l'artista tendix llaços temàtics entre les seues obres i una multitud de referències cultes que provenen de diferents disciplines; des de la filosofia, la literatura, la cultura popular, l'eremitisme o la mística sufí, amb una reinterpretació audaç de textos d'autors tan heterogenis i multidisciplinaris com Martine Delvaux, Henri Bergson, Arthur Haas, Rupert Sheldrake, Karl von Frisch o Joseph Conrad. Tots estos bateguen en les obres de Pepe Beas davall d'eixa aparença trivial inequívocament enganyosa que presenten.





## ¿ALGO ASEDIADO POR EL VIDEO?

## ¿ALGO VIDEOACTIVADO?

Cómo el videoarte se hizo un sitio en el contexto cultural y artístico de los setenta y ochenta: lista de acontecimientos y situaciones que hicieron posible su aparición y posterior consolidación en Barcelona y algunas de las consecuencias que se derivaron.

Aviso al lector: Este texto inacabado y póstumo de Antoni Mercader contiene acotaciones que han sido incluidas en la presente edición para facilitar una mejor lectura. Dichas acotaciones se marcan o bien entre corchetes [...] o bien en *cursiva*.



Antoni Mercader y Pepe Beas, 1984

De las dos interrogaciones, la primera formulación hace referencia a dos acontecimientos culturales de la mitad de los ochenta en el municipio de Lucena del Cid, en el Alcaatén castellonense; su título, "*Lucena videositiada*": dos ediciones realizadas en dos años consecutivos (1984 y 1985) de una muestra concebida como un conjunto de visionados e instalaciones dedicados a la videocreación, que gozó del apoyo del Ayuntamiento de la localidad y la Diputación Provincial de Castellón.

El segundo interrogante del encabezamiento del presente texto se sitúa en relación con el título del cuaderno central del número 19 (junio 1991) de la revista trimestral del Ayuntamiento de Barcelona "*Barcelona Metròpolis Mediterrània*", que llevó por título "*Barcelona vídeo-activada*". Un monográfico de 64 páginas dedicado enteramente a presentar la creación y experimentación audiovisual acotando las dinámicas de la actividad videográfica a diferentes ámbitos sociales de la ciudad barcelonesa.

¿Qué queremos decir contrastando estas dos expresiones y acontecimientos alrededor del videoarte? Básicamente, que algo sobre el empleo del video como herramienta, recurso y medio artístico estaba vivo en los despachos de las instituciones culturales. Unas instituciones que, al fin y al cabo, son las que validaban, en aquel momento, el alcance social de las propuestas artísticas y señalaban cierta aceptación y mínimo reconocimiento del recurso videográfico.

Es importante señalar esto, dado que las dos son dos puntos claros de referencia en el momento de averiguar cómo fueron las cosas en el nacimiento y consolidación de una práctica artística singular de los últimos años 60 y primeros años 70, que, después de muchas vicisitudes, tomó -y así se ha aceptado- el nombre de **videoarte**.

He aquí la reflexión actual de un especialista que hacemos nuestra:

*«Aunque los términos videoarte y videocreación a menudo se usan como sinónimos, resulta importante señalar que la utilización de uno u otro término debería tener en cuenta el contexto en el que se manifiesta la obra. Mostrarla en contextos artísticos legitimados -museos y centros de arte- o en espacios autogestionados, festivales de cine y otros escenarios situados al margen de cierta cultura oficial determina su denominación»<sup>1</sup>.*

Debemos desgranar, sin embargo, los acontecimientos que se sucedieron en una franja que va de la mitad de los setenta hasta el inicio de los noventa aproximadamente. Se trata de una franja escogida en función del papel que los artistas y el mundo del arte contemporáneo jugaron en la introducción, regulación y aceptación de la práctica videográfica.

Es necesario no olvidar, primeramente, que estamos en el riguroso franquismo gobernado por los tecnócratas del Opus Dei. Hechos como el Proceso de Burgos a miembros de ETA (1970) y la constitución de la Asamblea de Cataluña (1971) empiezan a potenciar la articulación de iniciativas cívicas contra el régimen dictatorial en fórmulas como la Federación de Asociaciones Vecinales de Barcelona (1972). La detención de 113 demócratas en Barcelona (1973) el mismo año que el atentado que cuesta la vida a Luis Carrero Blanco, y también se produce la ejecución de Salvador Puig Antic i Heinz Ches (1974).

Desencadenando... [Texto inacabado...]

Ampliar s/cronotàpies/GdT (cronoT:GdT.doc) + contexto general del país

[Texto inacabado...]

Debemos situar el choque cultural que acompaña al profundo cambio de mentalidad sufrido por la práctica artística durante la caída de la dictadura y el advenimiento de la democracia, Y, para hacer esto, debemos que convenir que todo estaba por hacer, con una ausencia total de un sector audiovisual tal y como lo conocemos ahora. Fue necesario iniciar su sucesiva conformación.

Por otro lado, la televisión pública y el cine industrial acaparaban totalmente la expresión, la información y la documentación de las imágenes y los sonidos que se producían y emitían en el país. A pesar de ello, cabe decir que los pioneros en romper este circuito fueron, por un lado, los artistas plásticos como, por ejemplo, Muntadas, Carles Pujol o Eugènia Balcells, que abandonaron la praxis pictórica material; y, por otra,

profesionales que trabajaban en incipientes productoras o empresas de servicios audiovisuales de los departamentos de cultura. En este segundo caso, se trató de autores que tenían cierta experiencia cinematográfica independiente y *amateur* (generalmente del súper 8 mm) como, por ejemplo, Julián Álvarez..., que exploraron las posibilidades plásticas y expresivas. En cualquier caso, unos y otros se libraron a las tareas de la producción, el guion, la coordinación, etc.

Precisamente, en cuanto al mundo televisivo, cabe señalar la poca relevancia de los sectores próximos como el cinematográfico o el propio de las televisiones, los cuales apenas tuvieron presencia efectiva en la evolución y desarrollo del videoarte.

Otro hecho importante a recordar es el premio *Up & Down* de videocreación convocado por un establecimiento de ocio nocturno, donde, por encima de las participaciones de producciones televisivas independientes, prevalecieron -y ganaron- las propuestas procedentes de medios artísticos como, por ejemplo, la cinta premiada "*Talk Attacks*" (1983) de los artistas norteamericanos Marshall Reese y Noca Ligorano<sup>2</sup>.

Por otro lado, como hecho excepcional encontramos las tres ediciones del "*Festival Video de San Sebastián*" (1983-1985) convocadas por la organización del Festival de Cine y que tuvo un eco bastante importando a pesar de no tener continuidad.

Fue en los bajos del Ayuntamiento de Donostia donde se presentaron, por un lado, las líneas de trabajo líderes del monocal y las primeras experimentaciones -más allá de las de Barcelona y Zaragoza- en el terreno de la videoinstalación.

El papel que jugaron y la importancia que tuvieron los trabajos y la presencia de los artistas barceloneses que a principio de los setenta se desplazaron e iniciaron el periodo de arraigo en los EE.UU. -y muy concretamente en Nueva York-, queda muy patente cuando queremos escudriñar los orígenes de la videocreación en nuestra casa y algunos de los hitos internacionales de difusión exterior.

---

<sup>1</sup> Albert Alcoz (2022). Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol. *Sobre*. Núm. 08, 112-120.

<sup>2</sup> www.ligorano Reese.net

Es precisamente en 1974 cuando podemos situar una actividad claramente iniciática como el “*Taller de trabajos en video para grupos*” que dirigieron Antoni Muntadas y Bill Creston y convocó la tienda Vinçon del paseo de Gràcia de Barcelona.

Es necesario señalar también que una de las primeras convocatorias europeas de videoarte fue el Festival de *Video de Montbelliard* (Francia), y allí *Indian Circle* (1981), un video musical de Eugènia Balcells y Peter Van Riper, fue el ganador. Además del galardón, esta obra se puede considerar el nacimiento de un puente de información y transferencia entre Barcelona y Nueva York que aportará muchas claves decisivas.

De todas modos, el inicio de la consolidación de la creación videográfica en el espacio comunicacional de la ciudad de Barcelona se debió en gran parte a los dispositivos comedores que propiciaron generosamente instituciones culturales, junto con la generosidad de instituciones extranjeras y locales como, por ejemplo, el Instituto Alemán (1976-1980), el Instituto del Teatro (1977-1980), el Colegio de Arquitectos de Cataluña (1978-1980), el Instituto de Estudios Norteamericanos (1981-1988), el Departamento de Cultura Generalitat de Catalunya (1983-1985), el Ayuntamiento de Barcelona o el Palau de la Virreina (1984-1988). Esto, sin olvidar el contacto directo con los pioneros y creadores de los EE.UU. y Alemania principalmente.

En cuanto a la ciudad condal, para facilitar el visionado del video monocanal y dar opciones para montar videoinstalaciones se procuró cuidar una serie de plataformas y dispositivos de mantenimiento eficientes. Entre otros, el más operativo y significativo fue la serie “*Virreina, els dilluns video*”, que consiguió mantenerse durante cuatro ediciones y ser, todavía hoy, una cita ineludible en cuanto a las propuestas que tuvieron la voluntad firme -dada su continuidad- de contribuir a la normalización del video.

Previamente y en paralelo habían tenido lugar las “*Sèries informatives 1*” (1978) y 2 (1980) en el Colegio de Arquitectos, la “*Mostra de vídeos fets a Barcelona*” organizada por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1983-1985) y toda una serie de actividades entre 1981 y 1988 llevadas a cabo en el Instituto de Estudios Norteamericanos, la primera de las cuales fue *Video/Behavior/Art* (1981).

Fuera de Barcelona también se produjeron algunos hechos determinantes: muy significativa fue la celebración, en 1984, del Primer Festival de Video de Madrid en el Círculo de Bellas Artes, con amplia representación de trabajos monocanal e instalaciones.

Un visionado libre en el *hall* del Museo Marés Barcelona durante las fiestas de la Mercé, también en 1984, abrirá la presencia del videoarte en las actividades culturales de las instituciones. Hay que señalar, también, el inicio de la incipiente y testimonial difusión de la producción videoartística en los canales generalistas de las televisiones públicas TV3, TV2 y ETV (1984) en horas de baja audiencia. Así pues, el *brooll* informativo se mantuvo y en ningún momento se interrumpió. Los canales públicos (TVE y TV3) continuaron con una débil programación, pero también es cierto que se abrieron débiles canales de distribución específica de videoarte como, por ejemplo, Video en el Palacio de la Filmoteca de Zaragoza (1987).

Por los mismos años, y ahora ya sí, en el mundo institucional expositivo (en concreto, en el Museo Reina Sofía de Madrid) se dan dos hechos muy interesantes: por un lado, la muestra (y también un espacio radiofónico) “*Procesos: Cultura y Nuevas Tecnologías*” (1986), que marcó un hito capital en el arte contemporáneo español y fue determinante por la posterior inauguración del Museo Reina Sofía y, por otro lado, “*La imagen sublime*”, la muestra antológica sobre el video de creación en España entre 1970 y 1987, comisariada por Manuel Palacio, de forma que algo se estaba ya moviendo en los círculos oficiales y de generación de discurso. De hecho, como dirá Laura Baigorri:

«A partir de los 90, pues, para un sector mayoritario, tanto de artífices como de teóricos del medio, el video deja de existir como tal para dar paso al arte»<sup>3</sup>.

En paralelo, se produjo cierto eco intelectual con revistas como por ejemplo *Ciència* (Barcelona, n.º 7, 1976) o *Telos* (Madrid, n.º 9, 1987), que dedicaron números monográficos al arte del video. Sin olvidar que dos publicaciones, “*Dossier Video*” (1976), de difusión reducida, y “*En torno al video*” (1980) llegaron a ser líderes en todo el Estado español.

*En torno al video* (1980) fue el primer libro en edición comercial que tuvo un alcance muy importante en quioscos y librerías. Trabajado paralelamente por cuatro autores: Eugeni Bonet, con la aportación principal desde una óptica de experto conocedor de las vanguardias del audiovisual experimental; Joaquim Dols, estudioso de la comunicación artística, se encargó del análisis

---

<sup>3</sup> Laura Baigorri. *Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria 4. Asociación Cultural Brumaria, Madrid. 2004.

de datos; Antoni Muntadas, artista catalán con la experiencia de creación en Boston y Nueva York; y finalmente, el que suscribe este artículo, que presentó una divulgación de la parte tecnológica del sistema videotelevisivo. Reeditado en el País Vasco.

Los diferentes frentes abiertos, tanto en publicaciones como en exposiciones y centros de emisión de videoarte, fructificaron paralelamente en centros o empresas como CIPLA (cursos del Institut de Teatre), IDEP (escuela), *Videografía* (escuela y distribuidora de la que formó parte Pepe Beas), *CIEJ* (centro de información y experimentación para jóvenes de la Fundación La Caixa, donde se creó una primera versión de lo que sería en unos años la Mediateca Caixaforum).

Paralelamente a la actividad alentadora de una nueva herramienta (en el marco de las llamadas “nuevas tecnologías de la comunicación”) y de los pasos adelante que se iban sucediendo en el ámbito del arte contemporáneo experimental, fue en los sectores próximos a la animación cultural -aquella que se movía en el campo del trabajo social- donde se produjeron claros avances en el uso del video como medio de comunicación con personalidad propia<sup>4</sup>.

Con estos precedentes es cuando se pone en marcha el fenómeno comunicativo y reivindicativo hacia una televisión independiente al margen del sistema comunicativo establecido, la TV local. Fue en 1981 en la ciudad de Cardedeu, en el macizo del Montseny, siguiendo los pasos que había trazado “*Cadaqués Canal Local*” (1974) unos años antes.

En el terreno de la enseñanza se produjeron resultados significativos de cara a ir especificando las posibilidades del nuevo medio y recurso. La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona fue de las primeras en convocar actividades que relacionaban la pedagogía y el uso del video. Y, por fin, en el cenit de la situación favorable, podemos situar el Programa de Medios Audiovisuales de Departamento de la Generalitat de Cataluña, que en 1988 produjo tres videodiscos (*laserdisc*), de geografía de Cataluña, que se experimentaron en diecisiete escuelas.

Y no podemos cerrar este capítulo sobre la introducción del videoarte en España sin mencionar los artistas pioneros que apostaron por este medio en una fecha tan temprana como los años 70 y 80. Y entre la pléyade de practicantes e interesados del videoarte, debemos señalar al artista Pepe Beas, artífice del festival “*Lucena videositiada*”, organizado y financiado por la Diputación Provincial de Castelló y el Ayuntamiento de Lucena del Cid.

Beas fue visitante e invitado habitual de la escuela *Videografía*; él supo activar el puente entre los ámbitos experimentales de la “videositiada” Barcelona del momento y los intereses artísticos y culturales castellonenses. Gracias a él, Lucena del Cid “videoactivada” entró a formar parte de la expansión de la videocreación mediante las influencias del ambiente compartido que se instauró en los círculos avanzados de la experimentación e investigación audiovisual. Supuso la aceptación y reconocimiento de un modo vivo de comunicación y experimentación artística que logró un lugar y se hizo grande en el contexto social, cultural y artístico de los 70 y 80.

Pero, hoy..., ¿de todo esto, ¿qué queda?

Antoni Mercader  
Otoño 2023

---

<sup>4</sup> Ver las contribuciones a partir de 1977 de: Vídeo-Nou, Servei Vídeo Comunitari, etc.

**QUALCUNA COSA ASSETJADA PEL VÍDEO? QUALCUNA COSA VÍDEOACTIVADA?** Cóm el videoart es va fer un lloc en el context cultural i artístic dels setanta i vuitanta: llistat d'esdeveniments i situacions que van fer possible la seva aparició i posterior consolidació a Barcelona i algunes de les conseqüències que se'n derivaren.

Avis al lector: Aquest text inacabat i pòstum d'Antoni Mercader conté acotacions que han sigut incloses en la present edició per a facilitar una millor lectura. Aquestes acotacions es marquen o bé entre claudàtors [...] o bé en *cursiva*.



Antoni Mercader i Pepe Beas, 1984

De les dues interrogacions la primera formulació fa referència a dos esdeveniments culturals de la meitat dels vuitanta en el municipi de Lluçena a l'Alcalatén castellanenc: el seu títol, "**Lucena videositiada**", dues edicions realitzades en dos anys consecutius (1984 i 1985) d'una mostra concebuda com un aplec de visionats i instal·lacions dedicades a la videocreació, que gaudí del suport de l'Ajuntament de la localitat i la Diputació Provincial de Castelló.

El segon interrogant de l'encapçalament del present text, es situa amb relació al títol del quadern central del número 19 (juny, 1991) de la revista trimestral de l'Ajuntament de Barcelona "*Barcelona Metròpolis Mediterrània*", que va dur per títol: "**Barcelona vídeo-activada**". Un monogràfic de 64 pàgines dedicat enterament a presentar la creació i experimentació audiovisual acotant les dinàmiques de l'activitat videogràfica a diferents àmbits socials de la ciutat barcelonina.

Què volem dir contrastant aquestes dues expressions i esdeveniments al voltant del vídeo-art? Bàsicament que qualcuna cosa al voltant de l'ús del vídeo com a eina, mitjà i medi artístic estava viva en els despatxos de les institucions culturals. Unes institucions que, al cap i a la fi, son les que validaven, en aquell moment, l'abast social de les propostes artístiques i senyalaven una certa acceptació i mínim reconeixement del mitjà videogràfic.

Es important assenyalar això, ates que les dues són dos punts clars de referència a l'hora d'esbrinar cóm van anar les coses en el naixement i consolidació d'una pràctica artística singular del darrers 60's i primers 70's que després de moltes vicissituds va prendre -i així s'ha acceptat- el nom de **videoart**.

Heus aquí la reflexió actual d'un especialista que ens fem nostra:

*«Aunque los términos videoarte y videocreación a menudo se usan como sinónimos, resulta importante señalar que la utilización de uno u otro término debería tener en cuenta el contexto en el que se manifiesta la obra. Mostrarla en contextos artísticos legitimados -museos y centros de arte- o en espacios autogestionados, festivales de cine y otros escenarios situados al margen de cierta cultura oficial determina su denominación»<sup>1</sup>.*

Hem de desgranar, però, els esdeveniments que es van succeir en una franja que va de la meitat dels setanta fins l'inici dels noranta aprox. Es tracta d'una franja escollida en funció del paper que els artistes i el món de l'art contemporani van jugar en la introducció, regulació i acceptació de la pràctica videogràfica.

Cal no oblidar, primerament que estem en el rigorós franquisme governat pels tecnòcrates de l'*Opus Dei*. Fets com el *Proceso de Burgos* a membres d'ETA (1970) i la constitució de l'*Assemblea de Catalunya* (1971) comencen a potenciar l'articulació d'iniciatives cíviques contra el règim dictatorial en fórmules com la *Federació d'Associacions Veïnals de Barcelona* (1972). La detenció de 113 demòcrates a Barcelona (1973), el mateix any que l'atemptat que costa la vida a Luis Carrero Blanco també es produeix la execució de Salvador Puig Antic i Heinz Ches (1974).

Desencadenant... [Text inacabat...]

Ampliar s/cronotàpies/GdT (cronoT:GdT.doc) + context general del país [Text inacabat...]

Hem de situar el xoc cultural que acompanya el profund canvi de mentalitat sofert per la pràctica artística durant la caiguda de la dictadura i l'adveniment de la democràcia i, per fer això, hem de convenir que tot estava per fer, amb una absència total d'un sector audiovisual tal i com el coneixem ara. Va caldre iniciar la seva successiva conformació.

Per altra banda, la televisió pública i el cinema industrial acaparaven totalment l'expressió, la informació i la documentació de les imatges i els sons que es produïen i emetien al país. Tot i així, val a dir que els pioners en trencar aquest circuit van ser, per una banda, els artistes plàstics, com ara Muntadas, Carles Pujol o Eugènia Balcells, que abandonaren la praxis pictòrica material i, per altra, professionals que treballaven en incipients productores o empreses de serveis audiovisuals dels departaments de cultura. En aquets segon cas, es tractà d'autors que tenien una certa experiència

cinematogràfica independent i amateur (generalment del super 8mm.) com ara Julián Álvarez...que exploraren les possibilitats plàstiques i expressives. En qualsevol cas, uns, i altres es lliuraren a les tasques de la producció, el guió, la coordinació... etc.

Precisament, pel que fa al món televisiu, val a assenyalar la poca rellevància dels sectors pròxims com el cinematogràfic o el propi de les televisions, els quals quasi no van tenir presència efectiva en l'evolució i desenvolupament del videoart.

Un altre fet important a recordar és el premi *Up & Down* de videocreació convocat per un establiment d'oci nocturn on, per sobre les participacions de produccions televisives independents van prevaldre -i guanyar- les propostes procedents de medis artístics com ara la cinta premiada "*Talk Attacks*" (1983) dels artistes nordamericans Marshall Reese y Nora Ligorano<sup>2</sup>.

A banda, com a fet excepcional trobem les tres edicions del "*Festival Vídeo de San Sebastián*", (1983-1985) convocades per l'organització del Festival de cinema i que va tenir un ressò prou important tot i no tenir continuïtat.

Va ser en els baixos de l'Ajuntament de Donostia on es presentaren per un costat les línies de treball capdavanteres del monocanal i les primeres experimentacions -més enllà de les de Barcelona i Saragossa- en el terreny de la video-instal·lació.

El paper que van jugar i la importància que van tenir els treballs i la presència dels artistes barcelonins que a principi dels setanta es desplaçaren i iniciaren el període d'arrelament als EUA -i molt concretament a Nova York, queda molt palès quan volem escodrinyar els orígens de la videocreació a casa nostra i algunes de les fites internacionals de difusió exterior.

És justament a 1974 quan podem situar una activitat clarament iniciàtica com el *Taller de trabajos en vídeo para grupos* que dirigiren Antoni Muntadas i Bill Creston i convocà la botiga Vinçon del Passeig de Gràcia de Barcelona.

---

<sup>1</sup> Albert Alcoz (2022). Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol. Sobre. Núm. 08, 112-120.

<sup>2</sup> www.ligoranoreese.net

Cal assenyalar també que una de les primeres convocatòries europees de videoart va ser el *Festival de Video de Montbelliard* (França) i, allà “*Indian Circle*” (1981), un vídeo musical d’Eugènia Balcells i Peter Van Riper fou el guanyador. A banda del guardó, aquesta obra es pot considerar el naixement d’un pont de informació i transferència entre Barcelona i Nova York que aportarà moltes claus decisives.

De tota manera, l’inici de la consolidació de la creació videogràfica a l’espai comunicacional de la ciutat de Barcelona es va deure en gran part als dispositius trencadors que propiciaren generosament institucions culturals, juntament amb la generositat institucions estrangeres i locals com ara l’Institut Alemany (1976-1980), l’Institut del Teatre (1977-1980), el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya (1978-1980), l’Institut d’Estudis Nord-americans (1981-1988), el Departament de Cultura Generalitat de Catalunya (1983-1985), l’Ajuntament de Barcelona o el Palau de la Virreina (1984-1988). Això sense oblidar el contacte directe amb els pioners i creadors dels EUA i Alemanya principalment.

Pel que fa a la ciutat comtal, per tal de facilitar el visionat del vídeo monocanal i donar opcions per a muntar vídeo-instal·lacions es procurà tenir cura d’una sèrie de plataformes i dispositius de manteniment eficients. Entre d’altres, el més operatiu i significatiu va ser la sèrie “*Virreina, els Dilluns Vídeo*” que va aconseguir mantenir-se durant quatre edicions i ser, encara avui, una cita ineludible pel que fa a les propostes que van tenir la voluntat ferma -atesa la seva continuïtat- de contribuir a la normalització del vídeo”.

Prèviament i en paral·lel s’havien donat les “*Sèries Informatives 1*” (1978) i 2 (1980) al Col·legi d’Arquitectes, la “*Mostra de vídeos fets a Barcelona*” organitzada pel Departament Cultura Generalitat de Catalunya (1983-1985) i tot un seguit d’activitats entre 1981 i 1988 duts a terme a l’Institut d’Estudis Nord-americans, la primera de les quals va ser *Vídeo/Behavior/Art* (1981).

Fora de Barcelona també es van produir alguns fets determinants: molt significativa fou la celebració, l’any 1984, del Primer Festival de Vídeo de Madrid al Círculo de Bellas Artes amb àmplia representació de treballs monocanal i instal·lacions.

Un visionat lliure al hall del Museu Marés Barcelona durant les Festes de la Mercè també l’any 1984, obrirà la presència del videoart en les activitats culturals de les institucions. Cal assenyalar, també, l’inici

de la incipient i testimonial difusió de la producció videoartística als canals generalistes de les televisions públiques TV3, TV2 i ETV (1984) a hores de baixa audiència. Així doncs, el broll informatiu es va mantenir i en cap moment es va estroncar. Els canals públics (TVE i TV3) van continuar amb una feble programació, però també es cert que s’obriren dèbils canals de distribució específica de videoart com per exemple Vídeo en el Palacio de la Filmoteca de Zaragoza (1987).

Pels mateixos anys, i ara ja sí, al món institucional expositiu (en concret al Museu Reina Sofia de Madrid) es donen dos fets molt interessants: la mostra (i també un espai radiofònic) “*Procesos: Cultura y Nuevas Tecnologías*” (1986) que va marcar una fita cabdal en l’art contemporani espanyol i fou determinant per la posterior inauguració del Museu Reina Sofia i, per altra banda, “*La imagen sublime*” la mostra antològica sobre el vídeo de creació a España entre 1970 y 1987, comissariada per Manuel Palacio, de manera que quelcom s’estava ja moment en els cercles oficials i de generació de discurs. De fet, com dirà Laura Baigorri:

«A partir de los 90, pues, para un sector mayoritario, tanto de artífices como de teóricos del medio, el vídeo deja de existir como tal para dar paso al ‘arte’<sup>3</sup>.

En paral·lel, es va produir un cert ressò intel·lectual amb revistes com ara *Ciència* (Barcelona, núm. 7, 1976) o *Telos* (Madrid, núm. 9, 1987) que van dedicar números monogràfics a l’art del vídeo. Sense oblidar que dues publicacions “Dossier Vídeo” (1976) de difusió reduïda i “*En torno al vídeo*” (1980) arribaren a ser capdavanteres arreu de l’estat espanyol.

*En torno al vídeo* (1980) va ser el primer llibre en edició comercial que va tenir un abast molt important a quioscos i llibreries. Treballat paral·lelament per quatre autors: Eugeni Bonet, amb l’aportació principal des d’una òptica d’expert coneixedor de les avantguardes de l’audiovisual experimental; Joaquim Dols, estudis de la comunicació artística s’encarregà de l’anàlisi de dades; Antoni Muntadas, artista català amb l’experiència de creació a Boston i Nova York; i finalment el que subscriu aquest article que presentà una divulgació de la part tecnològica del sistema vídeo-televisiu. Reeditat al País Basc.

---

<sup>3</sup> Laura Baigorri. *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria 4. Asociación Cultural Brumaria, Madrid. 2004.

Els diferents fronts oberts, tant en publicacions, exposicions i centres d'emissió de videoart, van fructificar paral·lelament a centres o empreses com *CIPLA* (cursos de l'Institut de Teatre), *IDEP* (escola), *Videografia* (escola i distribuïdora de la que formà part Pepe Beas), *CIEJ* (centre d'informació i experimentació per a joves de la Fundació La Caixa on es va crear una primera versió del que seria en uns anys la Mediateca Caixaforum).

Paral·lelament a l'activitat engrescadora d'una nova eina (en el marc de les anomenades "noves tecnologies de la comunicació") i de les passes endavant que s'anaven succeint en l'àmbit de l'art contemporani experimental, va ser en els sectors propers a l'animació cultural -aquella que es movia en el camp del treball social- on es va produir clars avenços en l'ús del vídeo com a mitjà de comunicació amb personalitat pròpia<sup>4</sup>.

Amb aquests precedents és quan es posa en marxa el fenomen comunicatiu i reivindicatiu cap a una televisió independent al marge dels sistema comunicatiu establert, la TV local. Va ser el 1981 a la vila de Cardedeu en el massís del Montseny, seguint les passes que havia traçat "*Cadaqués Canal Local*" (1974) uns anys abans.

En el terreny de l'ensenyament es van produir resultats significatius de cara a anar especificant les possibilitats del nou medi i mitjà. La Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona en va ser de les primeres en convocar activitats que relacionaven la pedagogia i l'ús del vídeo. I, per fi, en el zenit de la situació favorable hi podem situar el Programa de Mitjans Audiovisuais de Departament de la Generalitat de Catalunya que a 1988 va produir tres videodiscs (*laserdisc*) de geografia de Catalunya que es van experimentar a disset escoles.

I no podem tancar aquest capítol sobre la introducció del videoart a Espanya sense fer menció als artistes pioners que van apostar per aquest mitjà en una data tan primerenca com les anys 70 i 80. I entre la plèiade de practicants i interessats del videoart hem de senyalar l'artista Pepe Beas, artífex del festival "*Lucena videositiada*", organitzat i finançat per la Diputació Provincial de Castelló i l'Ajuntament de Lluçena.

Beas fou visitant i convidat habitual de l'escola *Videografia*; ell va saber activar el pont entre els àmbits experimentals de la "videoassetjada" Barcelona del moment i els interessos artístics i culturals castellanins. Gràcies a ell, Lluçena "videoactivada" entrà a formar part de l'expansió de la videocreació mitjançant les influències de l'ambient compartit que es va instaurar als cercles avançats de la experimentació i recerca audiovisual.

Suposà l'acceptació i reconeixement de qualcuna nova manera viva de comunicació i experimentació artística que va assolir un lloc i es va fer gran en el context social, cultural i artístic dels 70's i 80's.

Però, avui... de tot això què en queda?

**Antoni Mercader**

Tardor 2023

---

<sup>4</sup> Vegeu les contribucions a partir de 1977 de: Vídeo-Nou, Servei Vídeo Comunitari, etc



# 1.- DESARRAIGO Y PATRIA. LA SECUELA ARTÍSTICA DE UN HOMBRE EMIGRADO.

*«Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres. A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro, y paso largas horas oyendo gemir al huacán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna»  
(Alonso, *Insomnio*, 944)*

Así retrataba el poeta Dámaso Alonso la dura situación de la España de postguerra; un país devastado, habitado por una sociedad vencida, derrotada por la desolación y miseria. De todos es conocido que los efectos de la guerra se tradujeron en pérdidas demográficas cuantiosas, tanto entre los fallecidos en combate, como los que fueron ejecutados por represión o depuraciones varias perpetradas por del régimen vencedor, sin olvidar a todos los que desaparecieron sin rastro<sup>1</sup>. Este hecho posee un impacto directo en la iconografía, que años después, utilizará Pepe Beas puesto que, como veremos en las páginas sucesivas, la figura del desaparecido y del emigrante constituirán iconos muy presentes a lo largo y ancho de la producción del artista.

---

<sup>1</sup> Para profundizar en este tema, existe una amplia bibliografía que va desde títulos clásicos como HUGUE, Thomas [1961]. *The Spanish civil war*. London: Eyce and Spottiswoode [primera ed. española en París: Ruedo Ibérico, 1962 o PRESTON, Paul (2018). *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Madrid: Debate, hasta revisiones más recientes como las diferentes aportaciones del *Primer Congreso Internacional sobre la Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales* (2024).

Por otro lado, las pérdidas económicas ocasionaron una serie de consecuencias de primer orden que impactaron tanto en las infraestructuras del país (véase como ejemplo la severa merma de buena parte de la red de transportes y comunicaciones o los innumerables edificios públicos y viviendas necesitadas de reconstrucción), como en una hambruna sin precedentes (debido al fracaso de la política autárquica adoptada, el país quedaría sumido en el paro y el hambre). De hecho, el hambre sería el principal problema al que se enfrentaría el Nuevo Gobierno, quien no dudó en presentar la causa nacional como salvadora. Sin embargo, mientras los medios oficiales escenificaban una España ajena a la dura realidad existente, la alegría por el final de la guerra quedó desvanecida por promesas que no llegaron a materializarse.

La República Argentina se ofrecía, por aquel entonces, como un destino soñado de emigración, favorecido tanto por las buenas relaciones entre Franco y Perón, como por el bloqueo de la emigración a Francia. Muchos españoles se exiliaron a destinos de ultramar. Algunos huyendo de posibles represalias relacionadas con cuestiones políticas e ideológicas, pero muchos otros como posibilidad de encontrar un futuro mejor, una especie de tierra prometida proveedora de riqueza y esperanza<sup>2</sup>. Como hicieron tantos otros españoles, el matrimonio formado por Juana Barnes, natural de Lorca (Murcia), y Pepe Beas, de Elche, huyeron del país. Los mandatos de inmigración argentina de la época exigían la conocida como «*carta de invitación o de llamada*» que permitía a extranjeros residir en el país, bajo acogida de familiares o conocidos hasta el momento de obtener un contrato de trabajo. El matrimonio Beas-Barnes lograría el ansiado documento por medio de un familiar Beas que trabajaba en la construcción del Ferrocarril Trasandino Los Andes-Mendoza. Y así, en 1949, tras una larga travesía, los padres de Pepe Beas Barnes consiguieron llegar a Buenos Aires desde donde se trasladaron a la Ciudad de Córdoba. Allí iniciaron una nueva vida en la que tendrían tres hijos.

Pepe Beas siempre ha calificado de añoradamente feliz su etapa infantil por las calles de la ciudad de Córdoba. Los diez primeros años de su vida los evoca arropado por una atmósfera afectiva y emocional, en medio de una ciudad tranquila, pero llena de vida vecinal. «*En las casas de barrio -recuerda- siempre había un patio. Todavía recuerdo cómo celebrábamos las fiestas del barrio en nuestro patio, allí, construimos un teatro donde tenían lugar las diferentes actuaciones de los vecinos. Su creatividad era maravillosa. En otra ocasión, en nuestro patio, mis hermanos construyeron un circo con cuatro ladrillos, yo lo soñaba*» (Gas 2022, 12)

Este mundo idílico visto a través de los ojos de un niño de diez años, comenzó a contrastar con la realidad de la Argentina de la época, una realidad marcada por una profunda inestabilidad política que alternaría dictaduras militares con democracias restrictivas, y la posterior eliminación del peronismo. Así, el mismo año del nacimiento del artista tendría lugar la llamada Revolución Libertadora (1955), un golpe de Estado cívico-militar que derroca a Juan Domingo Perón y que supuso, además, el trágico Bombardeo de la Plaza de Mayo en junio. Eduardo Lonardi asume la presidencia provisional, siendo reemplazado poco después por Pedro Eugenio Aramburu, quien profundiza la “desperonización” mediante el Decreto 4161 que prohibía toda clase de símbolos y menciones al peronismo. Poco después, en 1958, Arturo Frondizi gana las elecciones tras un pacto con el ex dirigente, ahora en el exilio, Perón, con la finalidad de obtener los votos de sus seguidores. Su gestión impulsó el desarrollismo, fomentando la industria pesada y la inversión extranjera, pero enfrentó constantes planteos militares y la implementación del Plan Conintges para reprimir toda tentativa de protesta social. Tras el derrocamiento de Frondizi, en 1962, José María Guido asume el mando bajo tutela militar en un clima de guerra civil dentro de las Fuerzas Armadas entre los bandos “Azules” (legalistas) y “Colorados” (antiperonistas radicales) hasta que, un año después, en 1963, Arturo Illia es elegido con el peronismo aún proscrito. Illia instaaura un gobierno que se caracterizó por anular los contratos petroleros de Frondizi y promover la Ley de Medicamentos. Derrocado en 1966 por un golpe liderado por Juan Carlos Onganía, la presidencia de Illia es sustituida por Onganía quien instauraría una dictadura de tipo burocrático-autoritario, disolviendo los partidos políticos e interviniendo en las universidades.

Al margen de los acontecimientos políticos de la Argentina de los sesenta, hubo un factor que tuvo un peso específico en el repentino regreso de la familia Beas Barnes a España: el factor de la nostalgia por un anhelado regreso a casa. Juana Barnes comienza a ensoñar con el regreso a España y, a pesar de la inicial reticencia de Pepe Beas padre, la familia acaba sucumbiendo a los deseos maternos y emprende el viaje de regreso en 1964. Poco antes de partir sucede en el artista una anécdota que nos ayuda a entender algunos de los temas, lecturas y lenguajes que desarrollará Pepe Beas en su etapa adulta. Poco antes de embarcar hacia España (un país

---

<sup>2</sup> El concepto de tierra prometida, de edad de oro también será una imagen recurrente en la obra de Pepebeas como veremos en piezas como *El sueño del emigrante* (1992) o *Tierra de Promisión* (2024)

desconocido para el niño Pepe Beas], recibe un obsequio de su maestra: el libro *Corazón: diario de un niño* de Edmundo de Amicis<sup>3</sup>, lo cual constituye un hecho casi premonitorio por cuanto que, de alguna manera u otra, la trama del libro anticipará el arduo camino que estaba por llegar, vinculado a Pepe Beas, todavía niño, al afecto que siente el chico protagonista de la novela hacia los valores patrióticos, un tema, como veremos, muy presente en la producción artística de Pepe Beas. El artista recuerda así este pasaje: «Este libro fue un regalo de mi maestra cuando le anuncié que partíamos para España cuando tenía 8 años. Me escribió una dedicatoria que decía ‘José, sigue siendo ese niño feliz y sensible. Tu maestra Cecilia Peralta’. La felicidad la he buscado toda mi vida, aunque para ello he tenido que ir siempre a contracorriente. Lo de sensible... ahí está el quid de la cuestión»<sup>4</sup>.

Cuando el buque atracó en Barcelona el paisaje fue, a los ojos de Pepe Beas niño, totalmente desolador. Tanto que le provoca un fuerte impacto por contraste violento con su infancia más o menos plácida en Argentina. A pesar de que la España de los 60 estaba iniciando un proceso de recuperación, Pepe Beas -aún un niño de nueve años- queda impactado por el ambiente de penuria vivida durante la larga posguerra, un paisaje del franquismo muy diferente a la idílica infancia que había vivido en Argentina. «Recuerdo la imagen de un perro con latas atadas a la cola y el ruido que hacía al caminar. La imagen de los perros atropellados, reventados en el suelo que nadie los apartaba» (Gas 2022, 15).

De Barcelona, se dirigen a Murcia donde se instalan con la familia materna. Durante los primeros años en Murcia, su padre, a quien el propio Pepe Beas describe como «un hombre de mentalidad americana, carácter audaz y profundamente creativo»<sup>5</sup>, funda una empresa metalúrgica, innovando en la construcción de edificios industriales. Fue allí donde el joven Pepe Beas vive su primer acto de pérdida de fe (si entendemos ésta bajo los parámetros de la doctrina católica):

*«En el taller de mi padre en Murcia mi hermano y yo, a la salida del colegio, jugábamos en una zona sin máquinas ni trabajadores y fuera de peligro para unos niños. Yo tendría unos diez años. De pronto, en una zona del taller oímos gritos. Mi hermano me arrastró a ver qué pasaba. Cuando llegamos vi algo terrible: un trabajador, joven y muy querido por todos en la empresa, estaba en brazos de sus compañeros que lo llevaban en volandas hacia la calle. En un terrorífico accidente laboral, una pletina de hierro de largas proporciones y a una velocidad tremenda se le había incrustado en el ojo derecho.*

*Cuando llegué se me quedó grabada en el cerebro la visión de aquel globo ocular colgando varios centímetros, pendido tan solo por algún nervio, dejando un orificio de una negrura infinita en su cuenca ocular. La vida de aquel trabajador fue una larga agonía. Esa noche mi madre nos envió a la cama y nos pidió que rezáramos para que no muriésemos. ¿Rezar? ¿Que debíamos rezar si nunca lo habíamos hecho? Recordé que en la nueva escuela que ahora tenía en España, de vez en cuando, nos repartían estampas de Santos y Vírgenes y recordé una del Padre Damián, patrón de los leprosos. Pues bien, a él le recé durante esa triste noche. Aquel trabajador murió esa misma noche y con él murió, para mí, la creencia en un Dios y en todos sus Santos».* (Entrevista a Pepe Beas. 13 Marzo, 2024)

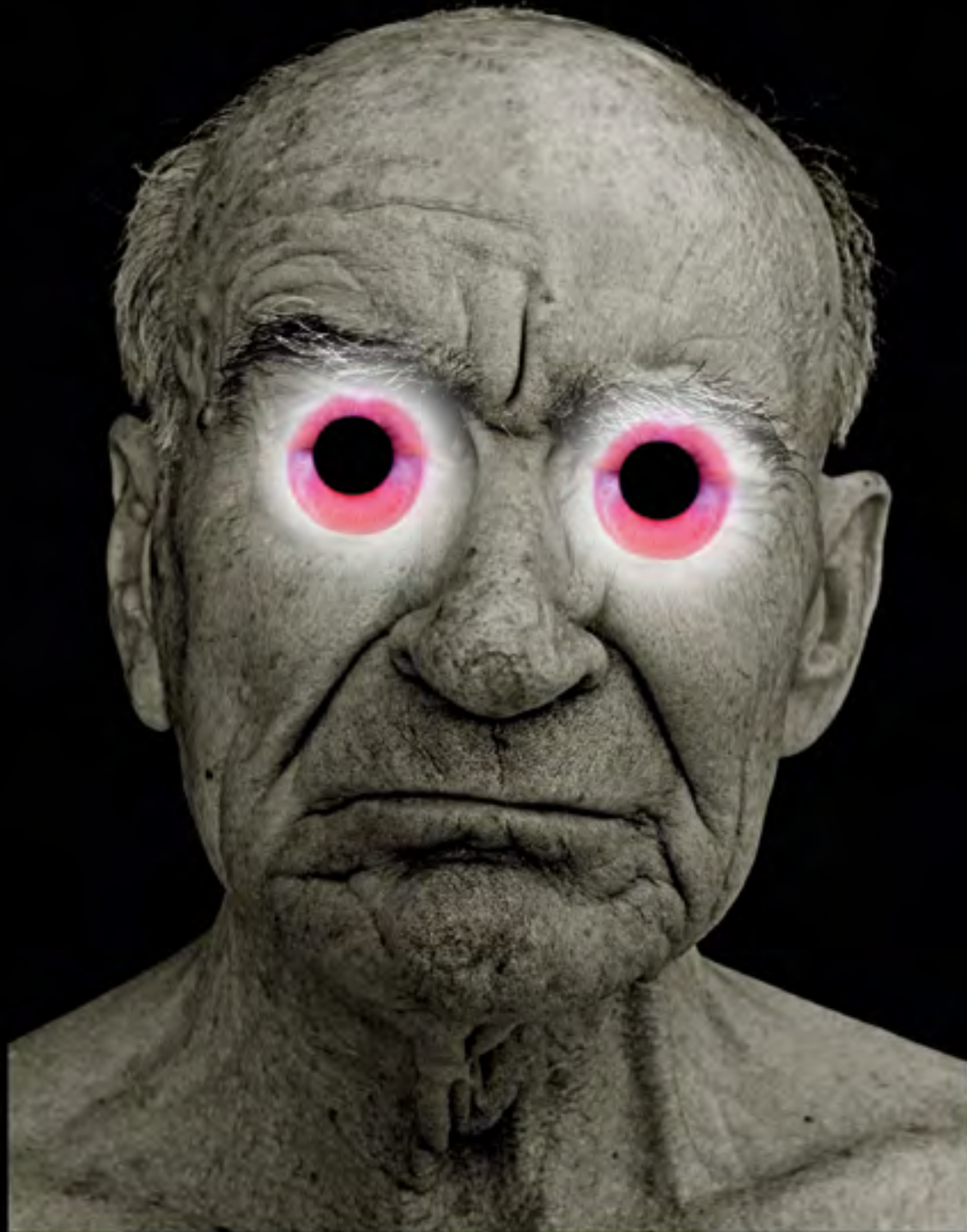
No deja de ser sintomático que, años después, algunos personajes de su serie *Deshielo*, concretamente *Deshielo XI*, 2008, nos muestren a sus protagonistas en primeros planos, todos ellos representados con sendos orificios de un insondable negro o bien en las cuencas de los ojos o en la boca. La mala suerte volvió a apoderarse la saga Beas Barnes y, tan solo un año después de haberla fundado, la empresa del cabeza de familia entra en quiebra, hecho que ocasiona un nuevo traslado de la familia, esta vez ya definitivo, a la Comunidad Valenciana.

Más allá de los hechos puramente biográficos, lo cierto es que la infancia de Pepe Beas parece destinada a trascurrir entre dos mundos ajenos a él. Dos mundos (argentino y español) que le condicionan, pero ante los que se siente ajeno, sin pertenecer a ninguno de ellos. A esto se añade el hecho de interiorizar el trasfondo de dos dictaduras que, en verdad, no vivió. Por un lado, la dictadura franquista, y el consiguiente exilio de sus progenitores, determinaría su lugar de nacimiento en Argentina. En segundo lugar, la dictadura argentina provocaría en él una actitud de resistencia frente a los nacionalismos patriotas, de manera que, como podremos comprobar más adelante en el análisis de algunas de sus primeras piezas en Súper 8 como *San Madalenero*, podemos concluir que Pepe Beas es, de forma

---

<sup>3</sup> El libro narra la historia de Enrique, un estudiante italiano, y de sus compañeros de clase en Turín. Pensado para conmovér, el libro simultanea el relato de las vicisitudes de los chicos durante el curso escolar, junto con historias de sacrificio protagonizadas por muchachos que realizan, en un tono moralizante y patriótico, algún acto heroico en tiempos de guerra, exaltando así valores morales, familiares, espirituales y, como no podría ser de otra manera, patrióticos y nacionalistas.

<sup>4/5</sup> Entrevista a Pepe Beas. Castellón, marzo, 2024



directa o indirecta, víctima del viejo concepto social de patriotismo en el sentido de patriotismo como configurador de identidad. En este sentido, el artista parece querer incidir en sus obras en la paradoja nacionalista como un efecto que nos niega a la vez que nos significa. Como es sabido, la praxis política de las naciones que rechazan la pluralidad tiene un impacto más o menos directo en la construcción de la identidad de los individuos. Mediante la instrumentalización de la represión y la cultura, se busca la despersonalización del sujeto para integrarlo en una masa uniforme y jerarquizada, percibiendo la diferencia como una cierta amenaza a la cohesión patria. Si bien el nacionalismo coarta la libertad individual, también satisface la necesidad psicosocial de pertenencia al grupo o comunidad, a través de tótems simbólicos que apelan a la emocionalidad (el himno o la bandera, tal como sugieren algunas piezas del artista, como la ya citada *San Madalenero*). La carencia de este vínculo nacional, sin embargo, precipita una fractura identitaria, condenando al individuo -ejemplificado en la figura de Beas y en muchos de los personajes que éste emplea en sus piezas videográficas- a una vivencia de total alienación y falta de anclaje territorial muy característica de buena parte de su producción artística desde los años ochenta.

**1.- DESARRELAMENT I PÀTRIA.  
LA SEQÜELA ARTÍSTICA D'UN HOME EMIGRAT**

«Madrid és una ciutat de més d'un milió de cadàvers. A vegades en la nit jo em regire i m'incorpore en este nínxol en el qual fa 45 anys que em podrisc, i passe llargues hores sentint gemegar l'huracà, o bordar els gossos, o fluir tovament la llum de la lluna»  
(Alonso, *Insomnio*, 944)

Així retratava el poeta Dámaso Alonso la dura situació de l'Espanya de postguerra; un país devastat, habitat per una societat vençuda, derrotada per la desolació i la misèria. Per tots és conegut que els efectes de la guerra es van traduir en pèrdues demogràfiques quantioses, tant entre els morts en combat com els que van ser executats per repressió o depuracions diverses perpetrades pel règim vencedor, sense oblidar tots els qui van desaparèixer sense rastre<sup>1</sup>. Este fet té un impacte directe en la iconografia que anys després utilitzarà Pepe Beas, ja que com vorem en les pàgines successives, la figura del desaparegut i de l'emigrant constituïran icones molt presents al llarg de la producció de l'artista.

---

<sup>1</sup> Per a aprofundir en este tema, hi ha una àmplia bibliografia que va des de títols clàssics com HUGUE, Thomas (1961). *The Spanish civil war*. Londres: Eyre and Spottiswoode (primera ed. espanyola a París: Ruedo Ibérico, 1962, o PRESTON, Paul (2018). *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Madrid: Debate, fins a revisions més recents com les diferents aportacions del Primer Congrés Internacional sobre la Guerra Civil Espanyola i les Brigades Internacionals (2024).

D'altra banda, les pèrdues econòmiques van ocasionar una sèrie de conseqüències de primer orde que van impactar tant en les infraestructures del país (vegeu a tall d'exemple el sever minvament de bona part de la xarxa de transports i comunicacions o els innombrables edificis públics i vivendes necessitats de reconstrucció) com en una fam sense precedents (a causa del fracàs de la política autàrquica adoptada, el país quedaria sumit en l'atur i la fam). De fet, la fam seria el principal problema al qual s'enfrontaria el nou govern, que no va dubtar a presentar la causa nacional com a salvadora. No obstant això, mentres els mitjans oficials escenificaven una Espanya aliena a la duca realitat existent, l'alegria pel final de la guerra va quedar esvaïda per promeses que no van arribar a materialitzar-se.

La República Argentina s'oferia, en aquells dies, com una destinació somiada d'emigració, afavorida tant per les bones relacions entre Franco i Perón com pel bloqueig de l'emigració a França. Molts espanyols es van exiliar a destinacions d'ultramar. Alguns fugint de possibles represàlies relacionades amb qüestions polítiques i ideològiques, però molts altres com a possibilitat de trobar un futur millor, una espècie de terra promesa proveïdora de riquesa i esperança<sup>2</sup>. Com van fer tants altres espanyols, el matrimoni format per Juana Barnes, natural de Lorca (Múrcia), i Pepe Beas, d'Elx, va fugir del país. Els mandats d'immigració argentina de l'època exigien la coneguda com a «carta d'invitació o de crida», que permetia a estrangers residir en el país amb acolliment de familiars o coneguts fins al moment d'obtindre un contracte de treball. El matrimoni Beas-Barnes aconseguiria l'anhelat document per mitjà d'un familiar Beas que treballava en la construcció del Ferrocarril Trasandino Los Andes - Mendoza. Així, en 1949, després d'una llarga travessia, els pares de Pepe Beas Barnes van aconseguir arribar a Buenos Aires, des d'on es van traslladar a la ciutat de Córdoba. Allí van iniciar una nova vida en la qual tindrien tres fills.

Pepe Beas sempre ha qualificat d'enyorable i feliç la seua etapa infantil pels carrers de la ciutat de Córdoba. Els deu primers anys de la seua vida els evoca abrigallat per una atmosfera afectiva i emocional, enmig d'una ciutat tranquil·la, però plena de vida veïnal. «En les cases de barri -recorde- sempre hi havia un pati. Encara recorde com celebràvem les festes del barri en el nostre pati, allí, construïm un teatre on tenien lloc les diferents actuacions dels veïns. La seua creativitat era meravellosa. En una altra ocasió, en el nostre pati, els meus germans van construir un circ amb quatre rajoles, jo el somiava» [Gas 2022, 12].

Este món idíl·lic vist a través dels ulls d'un xiquet de deu anys va començar a contrastar amb la realitat de l'Argentina de l'època, una realitat marcada

per una profunda inestabilitat política que alternaria dictadures militars amb democràcies restrictives, i la posterior eliminació del peronisme. Així, el mateix any del naixement de l'artista tindria lloc l'anomenada Revolució Llibertadora (1955), un colp d'estat civicomilitar que enderroca Juan Domingo Perón i que va suposar, a més, el tràgic bombardeig de la plaça de Maig en juny. Eduardo Lonardi assumix la presidència provisional, i és reemplaçat poc després per Pedro Eugenio Aramburu, qui aprofundix la “desperonització” mitjançant el Decret 4161, que prohibia tota classe de símbols i mencions al peronisme. Poc després, en 1958, Arturo Frondizi guanya les eleccions després d'un pacte amb l'exdirigent, ara en l'exili, Perón, amb la finalitat d'obtindre els vots dels seus seguidors. La seua gestió va impulsar el desenrotllisme, fomentant la indústria pesant i la inversió estrangera, però va enfrontar constants protestes militars i la implementació del Pla Conintges per a reprimir tota temptativa de protesta social. Després del derrocament de Frondizi, en 1962, José María Guido assumix el comandament amb tutela militar en un clima de guerra civil dins de les Forces Armades entre els bàndols “Azules” (legalistes) i “Colorados” (antiperonistes radicals) fins que, un any després, en 1963, Arturo Illia és triat amb el peronisme encara proscrit. Illia instaura un govern que es va caracteritzar per anul·lar els contractes petrolers de Frondizi i promoure la Llei de medicaments. Derrocat en 1966 per un colp liderat per Juan Carlos Onganía, la presidència d'Illia és substituïda per Onganía, qui instauraria una dictadura de tipus burocràtica autoritària, dissolent els partits polítics i intervenint en les universitats.

Al marge dels esdeveniments polítics de l'Argentina dels seixanta, va haver-hi un factor que va tindre un pes específic en el sobtat retorn de la família Beas Barnes a Espanya: el factor de la nostàlgia per un anhelat retorn a casa. Juana Barnes comença a somiar amb el retorn a Espanya i, malgrat la inicial reticència de Pepe Beas pare, la família acaba sucumbint als desitjos maternals i mamprén el viatge de tornada en 1964. Poc abans de partir succeïx en l'artista una anècdota que ens ajuda a entendre alguns dels temes, les lectures i els llenguatges que desenrotllarà Pepe Beas en la seua etapa adulta. Poc abans d'embarcar cap a Espanya (un país desconegut per al xiquet Pepe Beas), rep un obsequi de la seua mestra: el llibre *Corazón: diario de un niño* d'Edmundo d'Amicis<sup>3</sup>, cosa que constituïx un fet quasi premonitori, ja que d'una manera o altra la trama del llibre

---

<sup>2</sup> El concepte de terra promesa, d'edat d'or, també serà una imatge recurrent en l'obra de Pepebeas com vorem en peces com *El somni de l'emigrant* (1992) o *Terra de Promissió* (2024).

anticiparà l'ardu camí que estava per arribar, vinculat a Pepe Beas, encara xiquet, a l'afecte que sent el xic protagonista de la novel·la cap als valors patriòtics, un tema, com vorem, molt present en la producció artística de Pepe Beas. L'artista recorda així este passatge: «Este llibre va ser un regal de la meua mestra quan li vaig anunciar que partíem per a Espanya quan tenia 8 anys. Em va escriure una dedicatòria que deia “José, continua sent eixe xiquet feliç i sensible. La teua mestra Cecilia Peralta”. La felicitat l'he buscada tota la meua vida, encara que per a fer-ho he hagut d'anar sempre a contracorrent. Això de sensible... ací està el quid de la qüestió»<sup>4</sup>.

Quan el vaixell va atracar a Barcelona el paisatge va ser, als ulls de Pepe Beas xiquet, totalment desolador. Li provoca un fort impacte pel contrast violent amb la seua infància més o menys plàcida a l'Argentina. Malgrat que l'Espanya dels 60 estava iniciant un procés de recuperació, Pepe Beas –encara un xiquet de nou anys– queda impactat per l'ambient de penúria viscuda durant la llarga postguerra, un paisatge del franquisme molt diferent de la idíl·lica infància que havia viscut a l'Argentina. «Recorde la imatge d'un gos amb llandes lligades a la cua i el soroll que feia al caminar. La imatge dels gossos atropellats, rebentats en el sòl que ningú els apartava» (Gas 2022, 15).

De Barcelona es dirigixen a Múrcia, a on s'installen amb la família materna. Durant els primers anys a Múrcia, el seu pare, a qui el mateix Pepe Beas descriu com «un home de mentalitat americana, caràcter audaç i profundament creatiu»<sup>5</sup>, funda una empresa metallúrgica, amb què innova en la construcció d'edificis industrials. Allí, el jove Pepe Beas viu el seu primer acte de pèrdua de fe (si entenem esta amb els paràmetres de la doctrina catòlica):

«En el taller del meu pare a Múrcia el meu germà i jo, a l'eixida del col·legi, jugàvem en una zona sense màquines ni treballadors i fora de perill per a uns xiquets. Jo tindria uns deu anys. De sobte, en una zona del taller sentim crits. El meu germà em va arrossegat a vore què passava. Quan arribem vaig vore una cosa terrible: un treballador, jove i molt estimat per tots en l'empresa, estava en braços dels seus companys que el portaven en sopols cap al carrer. En un terrorífic accident laboral, una platina de ferro de llargues proporcions i a una velocitat tremenda se li havia incrustat en l'ull dret. Quan vaig arribar se'm va quedar gravada en el cervell la visió d'aquell globus ocular penjant diversos centímetres, penjat tan sols per algun nervi, deixant un orifici d'una negror infinita

en la seua conca ocular. La vida d'aquell treballador va ser una llarga agonia. Eixa nit la meua mare ens va enviar al llit i ens va demanar que resàrem perquè no morira. Resar? Què havíem de resar si mai ho havíem fet? Vaig recordar que en la nova escola que ara tenia a Espanya, de tant en tant, ens repartien estampes de sants i verges i vaig recordar una del pare Damià, patró dels leprosos. Doncs bé, a ell li vaig resar durant eixa trista nit. Aquell treballador va morir eixa mateixa nit i amb ell va morir, per a mi, la creença en un déu i en tots els seus sants». (Entrevista a Pepe Beas, 13 de març, 2024)

No deixa de ser simptomàtic que, anys després, alguns personatges de la seua sèrie *Deshielo*, concretament *Deshielo XI*, 2008, ens mostren els seus protagonistes en primers plans, tots representats amb sengles orificis d'un insondable negre en les conques dels ulls o en la boca. La mala sort va tornar a apoderar-se de la saga Beas Barnes, i tan sols un any després d'haver-la fundat, l'empresa del cap de família entra en fallida, fet que ocasiona un nou trasllat de la família, esta vegada ja definitiu, a la Comunitat Valenciana.

Més enllà dels fets purament biogràfics, la veritat és que la infància de Pepe Beas sembla destinada a transcórrer entre dos mons aliens a ell. Dos mons (argentí i espanyol) que el condicionen, però davant dels quals se sent alié, sense pertànyer a cap d'estos. A això s'afeg el fet d'interioritzar el crefons de dos dictadures que, en veritat, no va viure. D'una banda, la dictadura franquista, i el consegüent exili dels seus progenitors, determinaria el seu lloc de naixement a l'Argentina. En segon lloc, la dictadura argentina provocaria en ell una actitud de resistència enfront dels nacionalismes patriòtics, de manera que, com podem comprovar més avant en l'anàlisi d'algunes de les seues primeres peces en súper-8 com *San Madalenero*, podem concloure que Pepe Beas és, de manera directa o indirecta, víctima del vell concepte social de patriotisme en el sentit de patriotisme com a configurador d'identitat.

---

<sup>3</sup> El llibre narra la història d'Enrique, un estudiant italià, i dels seus companys de classe a Torí. Pensat per a commoure, el llibre simultanieja el relat de les vicissituds dels xics durant el curs escolar, juntament amb històries de sacrifici protagonitzades per xics que realitzen, en un to moralitzador i patriòtic, algun acte heroic en temps de guerra, per a exaltar així valors morals, familiars, espirituals i, com no podria ser d'una altra manera, patriòtics i nacionalistes.

<sup>4/5</sup> Entrevista a Pepe Beas. Castelló, març, 2024

En este sentit, l'artista sembla voler incidir en les seues obres en la paradoxa nacionalista com un efecte que ens nega alhora que ens significa. Com és sabut, la praxi política de les nacions que rebutgen la pluralitat té un impacte més o menys directe en la construcció de la identitat dels individus. Mitjançant la instrumentalització de la repressió i la cultura, es busca la despersonalització del subjecte per a integrar-lo en una massa uniforme i jerarquitzada, percebent la diferència com una certa amenaça a la cohesió pàtria. Si bé el nacionalisme coarta la llibertat individual, també satisfà la necessitat psicosocial de pertinença al grup o comunitat, mitjançant tòtems simbòlics que apellen a l'emocionalitat (l'himne o la bandera, tal com suggerixen algunes peces de l'artista, com la ja citada *San Madalenero*). La carència d'este vincle nacional, tanmateix, precipita una fractura identitària, que condemna l'individu -exemplificat en la figura de Beas i en molts dels personatges que este emprà en les seues peces videogràfiques- a una vivència de total alienació i falta d'ancoratge territorial molt característica de bona part de la seua producció artística des dels anys huitanta.



*Nelly (Desaparecidos, 2020)*

## 2.- AÑOS DE FORMACIÓN. SUPER 8 y 16 mm

Una vez superada la primera fase del cine experimental español de los años treinta a cincuenta que siempre se caracterizó por una situación de marginalidad, disgregación y fuertes limitaciones estructurales, a pesar de contar con nombres como José Val del Omar, Antonio Maenza, Antonio Artero, Antoni Padrós, José Antonio Sistiaga, Javier Aguirre o Iván Zulueta (Aranda 1953; Bonet y Palacio 1983; Bonet 1991; Palacio 1991), hacia finales de los años sesenta y principios de los años setenta se puede hablar ya de una segunda etapa del cine experimental en España.

La situación político-económica que vivía el país, así como la represión cultural de la dictadura franquista había ocasionado, en España, una producción fílmica muy vinculada a un tipo de cine caracterizado por ser altamente militante tanto ideológica como formalmente. Dos serán los centros neurálgicos en nuestro país, de producción y difusión de este cine de vanguardia: Cataluña y el País Vasco, con un mayor florecimiento en uno (Cataluña) que en otro. De hecho, serían los márgenes de esa escuela catalana los que produjeron las piezas más radicales que hoy día pueden quedar insertadas dentro de la historia del cine experimental de nuestro país. Tanto es así que los llamados nuevos cines europeos ahora tendrían su equivalente ya no en el nuevo cine español, sino en la *Escuela de Barcelona*. Más allá de las obras de Jacint Esteva, Joaquim Jordà o José María Nunes (muy ligados a una reforma fílmica específicamente narrativa de fuerte influencia de la *Nouvelle Vague*), por lo general se constata que los cineastas verdaderamente experimentales serían aquellos que partirán de las artes plásticas y la música para interesarse, progresivamente, por el medio cinematográfico en tanto que manifestación artística *per se*. Por lo general, se trató de cineastas que se situaron a contracorriente para evitar la censura y mantener una distancia prudencial respecto de la represión de las instituciones oficiales que regían el cine 'narrativo'

del régimen. Así pues, en un intento no sólo de experimentación formal y narrativa, sino, sobre todo, de buscar unos modos de producción, difusión y exhibición que estuvieran fuera de los canales de distribución comercial habitual, estos cineastas experimentales utilizaron, sobre todo, el formato 16mm para burlar los diferentes circuitos burocráticos del Estado. Esto ocasionaría una gran variedad de modos de entender el cine. Así, bajo la denominación de 'cine independiente' «*se pretendía agrupar principalmente a una serie de "autores" que realizaban filmes marginados de la industria*» (Martí Rom 1978, 57).

Entre todas estas inquietudes artístico-fílmicas, existieron también aquellas que privilegiaban un claro compromiso político o social. La revolución sexual, la libertad de expresión, la música pop, el movimiento *hippy* de los setenta y los nuevos comportamientos artísticos serán algunos de los temas colindantes que hicieron acto de presencia en películas decantadas hacia unos públicos todavía de minorías. Son obras, por lo general, que remiten al escenario militante, contestatario y contracultural de finales de los años sesenta y principios de los setenta que luchaba por hallar sus métodos conceptuales entre dos tendencias aparentemente antagónicas: la defendida por los partidarios de la experimentación formal (que sostenían que para luchar contra el sistema era preciso combatir sus mecanismos de comunicación y consumo) y los que argumentaban que las películas debían ser, en todo caso, legibles para el espectador (García Merás 2007; 18). Unos y otros harían un cine de narración fuertemente subversiva haciendo amplio uso de elipsis y metáforas que eludieran ciertos temas tabú como la homosexualidad, la represión, la falta de la libertad de expresión y la necesidad de comunicación, como puntos clave para desarrollar una expresión fílmica sin ataduras institucionales.

Tratando de expresarse libremente sin atender necesariamente a las consideraciones narrativas del medio y explorando las relaciones entre el sonido y la imagen, será como los cineastas experimentales acabaron ensanchado el medio cinematográfico hasta expandir su influencia más allá de la sala oscura. Así es como este cine independiente, susceptible de evitar la censura gracias al formato de 16mm, se acabaría convirtiendo en la mayor alternativa a la industria adocenada del cine oficial.

Como ya ha sido señalado en alguna ocasión (Palacio, Bonet, Echevarría y Mercader 1987) en la década de los setenta, dentro del mundo de la video-creación, se podrían distinguir hasta tres áreas bien diferenciadas de actuación: por un lado, el video entendido como experimentación electrónica en el sentido en que Nam June Paik o Wolf Vostell trabajaban

con los elementos electrónicos y magnéticos que componen la señal de video apelando claramente a una materialidad del mismo. Por otro lado, estarían los creadores de video que concebían el medio dentro de la corriente conceptual inserta en los nuevos comportamientos artísticos de finales de los años sesenta y principios de los años setenta (Pop art, *Fluxus*, *happenings*, *performances*, *body art*, arte procesual, *land art* y todas las tendencias artísticas relacionadas con el arte conceptual y la desmaterialización del objeto).

Sea como fuere, todas ellas, tienen en el cine y el video un medio apto para documentar dichas acciones o ponerlas en práctica. Artistas como los catalanes afincados en París, Antoni Miralda, Joan Rabascall, Jaume Xifra y Benet Rossell realizarán un cine enmascado dentro del contexto artístico de galerías de arte y museos de arte contemporáneo. Es un tipo de cine de artista que funciona como extensión de otras manifestaciones plásticas, con técnicas diferentes, pero basadas en conceptos semejantes. Todos ellos entenderán el medio cinematográfico como otro soporte más, susceptible de utilizarse para poner en evidencia cuestiones acerca de la influencia de la cultura de masas y la crisis de los totalitarismos.

Desde los ámbitos de las artes plásticas es de donde surgirá, pues, un caldo de cultivo propicio para la elaboración de películas innovadoras estrechamente relacionadas con algunas de las tendencias en boga en Europa y Estados Unidos (caso de *Operación H* (1963) dirigida por Néstor Basterretxea; de José Antonio Sistiaga y su seminal *...ere ereba baleibu izik subua aruaren...* (1968-1970) o de José J. Bakedano y Ramon de Vargas, entre otros). Este cine formal, abstracto, puro, hecho a mano, contrastará con el cine de clara denuncia social, no obstante, encuentra puntos de contacto con aquellas películas experimentales que tampoco amagan el contenido político de sus propuestas artísticas. Es más, como ha sido indicado para el caso puntual de Antoni Padrós, durante los últimos años del franquismo, la transgresión de códigos aunó tanto a la ruptura estética como, sobre todo, a la denuncia social por cuanto a que "*alguns cineastes van decidir desenvolupar un discurs fílmic de denúncia i contestació. (...) En conseqüència, en aquesta etapa es van aliar pràctiques radicals de ruptura estètica i moviments d'oposició política*" (Cuesta 2003, 38-39).

Y ligado a esta transgresión, aún cabría destacar una tercera opción: la del video documental o de contra-información subversiva representada por el *Grupo Video Nou* o el *Servei de Video Comunitari*. Así, en el contexto político posterior a la muerte de Francisco Franco, la apertura de las instituciones públicas pareció anunciar la consolidación de

estas prácticas fílmicas alternativas. Será en la etapa de la Transición española cuando surgirán movimientos como los festivales de cine en súper 8 que revitalizarían la escena fílmica. Y, por fin, a finales de los años setenta, durante la democratización del Estado, florecerá un grupo de cineastas con conocimiento del cine de vanguardia internacional que trabajará bien los formatos sub-estándar, como el caso de Iván Zulueta con su *Arrebato*, un auténtico homenaje al cine experimental en general y al formato súper 8 en particular.

De todos modos, en este panorama de contexto, aún cabe establecer una cuarta etapa o línea en el cine experimental español; aquella que arranca con fuerza a mediados de los años setenta para abrazar posteriormente el videoarte. Se trata de una etapa en la que aparecerán un buen número de cineastas que, desde frentes diversos de la geografía española (especialmente Madrid, País Vasco, Cataluña y también Valencia), promoverán un cine a contracorriente vinculado a una vanguardia internacional que muchos de ellos absorben en festivales, filmotecas y muestras videográficas extranjeras. Así, cabe destacar a un grupo de artistas, escritores y realizadores como Manuel Huerga, Juan Buñill, Ignasi Julià y José Luis Guerin, a los que habría que sumar otros nombres previos (más relacionados con el videoarte y la videoinstalación) como Antoni Muntadas, Francesc Torres, Antoni Miralda o Josep Montes Baquer.

Es, precisamente, en este contexto histórico-artístico donde cabe enmarcar las primeras piezas en súper 8 de Pepe Beas y es también, en el marco del videoarte donde podremos situar buena parte de la producción de este artista, mostrando una tendencia hacia el videoarte que es una constante que se repite en muchos de los creadores de esta generación, hasta tal punto que incluso Eugeni Bonet, hablando del final de cierta utopía cinematográfica independiente, llega a sentenciar el fin y fracaso del cine experimental (Bonet 1991, 124) en el sentido de un claro desplazamiento de sus protagonistas; unos hacia el terreno del cine de ficción, otros hacia la televisión y, la mayoría, hacia el videoarte que acabó acaparando todas las inquietudes audiovisuales de los artistas de los años ochenta. Para entender este giro hacia la videocreación, que comparten tanto Beas como buena parte de los videocreadores de su generación, hay que considerar el fuerte arraigo del arte Conceptual en España, y más concretamente en Cataluña, la ciudad de formación de Pepe Beas. Con la recuperación de las vanguardias históricas y el redescubrimiento de la figura de Marcel Duchamp en Cadaqués y Barcelona, se inicia, en el mundo del arte, un trayecto de investigación teórica en busca de su propia identidad artística. El arte conceptual se definiría como un espacio racional ubicado entre la teoría y

la práctica del arte. Precisamente filmes como la película *133* (nacida de la colaboración entre Eugènia Balcells y Eugeni Bonet) participa de los intereses del arte conceptual porque plantea cuestiones básicas sobre la función y el sentido del arte cinematográfico desde unos presupuestos que ensalzan la idea y el concepto, por encima del contenido del filme.

Por otro lado, a principios de los setenta el arte se volvió reflexivo, analítico, racional y tautológico, no tanto desde una postura expresiva o subjetiva, sino más bien desde una perspectiva abierta al diálogo continuo con los contextos y los agentes externos. No olvidemos que, en España, el término *arte conceptual* queda inevitablemente vinculado a un compromiso social provocado precisamente por la situación política que vivía nuestro país en aquellas décadas. De modo que podemos hablar de un arte de denuncia que cuestiona tanto el hecho artístico como los procesos que lo ratifican. La celebración de los *Encuentros de Pamplona* de 1972 y el ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos*, presentado en 1974 en Madrid y Barcelona, a raíz de la publicación del libro *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1972* del crítico de arte Simón Marchán Fiz, permiten observar el creciente interés en España de «la idea» y el proceso productivo, en detrimento de la obra acabada. No obstante, cabe señalar que esta predilección por el concepto fue, en la España de los años setenta, «un fenómeno de difícil comprensión, restringido a una pequeñísima comunidad de artistas, galeristas y teóricos que compartían un mismo entusiasmo» (Sánchez 2009, 43), manteniendo, algunos de ellos, una vigencia inusual (caso de *Grup de Treball*). Ese entusiasmo por el concepto y lo procesual, a su vez, provocaría una radicalidad en el seno del arte conceptual español, justificado por el contexto histórico de los últimos años del franquismo. Tanto es así que no falta quien habla de una clara influencia respecto de las primeras vanguardias, sobre todo, en la recuperación de valores como «*l'actitud, els mecanismes de ruptura, la utopia revolucionària de transformació de la societat i la seva aplicació mitjançant l'organització col·lectiva i també la seva interdisciplinarietat*» (Parcerisas 1992, 17).

Es esta actitud de ruptura, de grito revolucionario que busca la transformación de las conciencias y la sociedad, la que impulsa buena parte de la obra de juventud de Pepe Beas que, buscará en el Super-8, un medio de expresión en el que late la obsesión del artista no tanto por «*hacer explotar lo real en el interior mismo de la ficción, sino más bien de hacer que la ficción surja de lo real mismo*» (Quintana 2011, 65).

En el archivo personal del artista se conserva un texto de 1982 a través del cual podemos explorar algunas de las razones de la clara apuesta de

Pepe Beas por el Super-8 en el sentido que le permite jugar con la imagen fija, a partir de la cual el artista construye una idea.

*«Todo parte -dice el texto- de una primera imagen en la cabeza, un fotograma congelado insistentemente, buscando arropamiento en la sucesión del filme. Una imagen de unos genitales ocultos tras una máscara anti humo, un individuo llorando ante el periódico local, unas patas de pollo, una vela que libera un cuerpo, un maniquí, una lavadora... Después es el movimiento y ya está.*

*Para mí el Super-8 ha sido y es, eso, “imágenes”.*

*El Super-8 es un arma que excita la imaginación, te libera del formalismo, de la ortodoxia del cine “grande”, te empuja a huir del clasicismo, del eje, de la unidad temporal, de todo [...] el Super-8 es un documental sí, pero un documento de nuestras deformaciones, de nuestras relaciones con nosotros mismos y con los demás, nuestras ambivalencias, el Super-8 es un documental sí, pero no el documental de catálogo Minolta, Kodak, Bolex, Fuji, Canon y, por supuesto, no es, y que no lo sea nunca más, un NO-DO por no decir otras cosas»<sup>6</sup>*

Así pues, para Beas, el Super-8 de los años setenta era un arma que lo podía liberar del formalismo del cine “grande” caracterizado por un clasicismo rígido y ortodoxo. El propio artista define así su apuesta: *«el vídeo me aportó la libertad y el alejamiento que necesitaba de la tiranía del encuadre de la televisión»* (Entrevista a Pepe Beas, marzo, 2021)

Así pues, la cámara para Beas se desvela como herramienta autorreflexiva, de búsqueda de su propio yo. De forma autodidacta, sus primeras piezas en Super-8 exploran su posición en el mundo desde una perspectiva irónica y muy crítica. En sus primeros videotapes experimentales, el protagonista, que frecuentemente es un joven, en actitud rebelde que se enfrenta o rechaza o ironiza sobre la sociedad que le toca vivir. Su reacción emocional siempre se canaliza enfrentado directamente a la sociedad empleando como estrategia la ironía y la burla. La provocación, manifestada en las narrativas, en la carga simbólica de las imágenes y el uso de un lenguaje fragmentado dominado por la imagen, caracterizan sus primeras piezas en Super-8.

Beas transgrede sistemáticamente el cine narrativo (imitación del cine industrial) que, junto al documental, se desarrolla en el circuito del cine independiente, ya de por sí minoritario y, a su vez, modelo obligado prácticamente como única exposición pública y generalizada en festivales de cine. Sus películas en soporte marginal (super-8 y 16 mm) encontrarán, a los pocos años, una mayor referencia artística con la llegada de los

primeros vídeos de los creadores norteamericanos. Cada plano, el montaje y la propia propuesta audiovisual de su cine, se acercará poco a poco a lo que posteriormente se conocería como lenguaje vídeo.

En las primeras piezas en Super-8, Beas parte siempre de un elemento unitario (una imagen fija) y con ella va creando por adición (sumatoria y acumulativa) hasta que, más que una narración estructurada o relato, lo que articula es una representación compleja a base de planos congelados que, todos juntos, forman una especie de puzzle visual. **San Mateo 12:32** (1978) 6:30”, la primera de las obras documentada de Pepe Beas utiliza este concepto de plano fijo concatenado que acabamos de describir. Se trata de una pieza en color de seis minutos de duración que se inicia precisamente con un plano general fijo que nos muestra un muñeco de trapo y una máscara de rasgos grotescos y abundante pelo y barba. Mientras el plano fijo avanza el espectador, una voz en *off* lo pone en relación directa con la mención del pasaje bíblico que da título a la obra:

*«Si en el moment de funcionar una llavadora obrim la porta, amb força ens vomitarà aigua i roba com un gran rot, roba que ha perdut part de la seua brutor sense arribar a la seua netedat. Ni bruta, ni neta, ahí tenim el purgatori. Sant Mateu 12:32»*

Este primer plano fijo es ahora sustituido por un segundo, en el que aparece el mismo muñeco, pero ahora acompañado de un joven sentado en el suelo. Ambos miran fijamente a cámara (al espectador) y, solo en los momentos en que, de fondo, se oye el tambor giratorio de una lavadora, el joven comienza a hacer tocamientos íntimos al muñeco, que solo cesan cuando se detiene el ruido de la lavadora. Esta secuencia de tocamientos sexuales que se inician y se mantienen solo con el ruido estridente del electrodoméstico, se repite sucesivamente a lo largo de la obra: primero, con una joven que besa la máscara, luego, con otro joven que simula tener relaciones anales con el muñeco y, una segunda mujer que se lleva hasta sus genitales la máscara que apareció en la primera escena. Finalmente, una última toma fija nos muestra a los cuatro protagonistas (dos mujeres y dos hombres, unos jóvenes y otros, adultos) junto al muñeco y la máscara. *«Ni bruta, ni neta, ahí teniu el purgatori. Sant Mateu 12:32»*, repite la voz en *off*. A modo de créditos finales, aparece un rótulo donde se puede

---

<sup>6</sup> Archivo personal del artista, Castellón.

leer la frase «*Donem les gràcies a tots aquells que amb el seu deure d'apòstol ens han fet veure clar el camí a seguir*».

Esta pieza, que fue premiada en *I Certamen Nacional de Cine Amateur Ciudad de Castellón*, aunque nunca fue proyectada al público por ser considerada obscena u ofensiva, a tenor por las palabras que la prensa de la época dedicó a Beas, al cual califican de «*el más polémico de los cineastas locales. Lo es no solo por la temática que se plantea sino, principalmente, por su concepción del lenguaje cinematográfico. Tiene una manera muy personal de entender la realización de películas en Super-8*» (*Mediterráneo* 1979). Mateo 12:32 «provocó un fuerte impacto por lo polémico de su planteamiento» (*Mediterráneo* 17/02/1980).

En *San Mateo 12:32*, Pepe Beas habla del dogma religioso como elemento delimitador de la emancipación del individuo en un claro contexto de represión moral bajo regímenes represivos como el franquismo o la dictadura argentina. Así, la cinta muestra comportamientos sexuales considerados reprimibles según los valores y la moralidad del catolicismo de los años setenta: homosexualidad y masturbación femenina principalmente... Pero la mirada de Beas nunca es imparcial, ni tiene carácter meramente documental en el sentido de limitarse a narrar o registrar unos hechos. Así, el montaje lento y repetitivo, el plano agónicamente fijo que deviene una provocación *voyeurista* hacia quien mira, la ironía representada mediante los símbolos (la lavadora, el muñeco y la máscara) o la frase irónica con la que concluye la obra, son estrategias empleadas para escenificar una crítica al inmovilismo y la doble moral de la época (contra el pecado del hombre, limpieza, parece decir sarcásticamente la cinta). Es más, resulta sintomático que el versículo de san Mateo que da título a esta pieza defiende que «a cualquiera que dijere alguna palabra contra el Hijo del Hombre, le será perdonado» (lavado). La blasfemia, revelada en aquellos actos sexuales que realizan los personajes con los símbolos (muñeco y máscara) queda, pues, neutralizada con el poder blanqueador de la religión, y la moral, que a su vez es la principal causa castrante de la libre emancipación del individuo, de ahí el irónico agradecimiento final de la cinta.

También la crítica más subversiva es clara protagonista de su siguiente obra, *El Gallinero* (1979), una cinta a color de dieciséis minutos de duración, también en Super-8 que, así como sucedió con *San Mateo 12:32*, optó a los premios especiales del Ayuntamiento de Castellón y el COAC, en el *Certamen Nacional de Cine Amateur Ciudad de Castellón* (*Mediterráneo* 17/02/1980).

Esta vez, la mordaz denuncia de Beas se dirige hacia el patriotismo y militarismo, muy presentes en el contexto del tardofranquismo español. En un espacio interior, en penumbra, dos personajes, aparentemente un padre y un hijo, entablan un debate sobre patriotismo y militarismo. En una argumentación que hace frecuentes guiños o referencias tanto a G. Orwell como a diferentes teorías pseudocientíficas -entre ellas la frenología-, Pepe Beas nos propone irónicamente que el sentimiento patriótico solo se entiende si éste responde a una previa actividad de intenso adoctrinamiento sobre una determinada zona cortical del cerebro. Este adoctrinamiento, que viene determinado por una serie de máximas categóricas -que Pepe Beas define como "vómitos"- acaba determinando la vida, el aprendizaje y el comportamiento del ser humano atrapado en un comportamiento patriótico que acaba oprimiendo su libertad. De nuevo, Beas, se vale de una serie de símbolos o imágenes (sus ya habituales planos-fijos) que, en este caso son una máquina fumigadora, un muñeco -de nuevo-, una máscara de gas y una trompeta-falo-escopeta.

La cinta comienza con un plano fijo en el que se ve cómo alguien engancha a la pared una fotografía -el propio Pepe Beas niño- en la que se muestra el momento solemne en la vida de un niño cualquiera en la Argentina de los años sesenta: el momento del izamiento de la bandera nacional. Sin abandonar este plano fijo, de repente, una voz en *off* proclama: «*Existe un gallinero, los animales lo abandonan y lo ocupan nuestros vómitos*». El silencio de la escena es interrumpido por una música inquietante. Al poco, aparece un joven que, impasible, lanza una reflexión: «*Entonces en mi gallinero, los animales no llegaron a ocuparlo, yo nací en él, nací entre vómitos*». Pero el joven no está solo. La cámara nos muestra que conversa con un hombre de avanzada edad el cual lee lo que parece una definición de un diccionario, después de lo cual, ambos inician un diálogo interrumpido de tanto en tanto por sonidos estridentes. Hay, sin embargo, un punto importante en el metraje: en un momento dado, la cámara nos muestra el rostro sonriente de un maniquí, encarnado en la figura del niño. El joven lo coge y mesándole la cabeza le dice al anciano, que come lentamente con actitud indiferente.

-«*Ya en el siglo pasado, -dice el joven- un médico alemán mantuvo una hipótesis, en la que el cerebro es un agregado de órganos, correspondiendo a cada una, una facultad intelectual o afectiva, pues es curioso... como la parte cerebral que según él pertenece al amor patrio, tiene un mayor desarrollo que el de la mecánica, memoria de las formas, alegría, extensión, y por igual al de la fe... al de la esperanza, la ilusión, la justicia*».

-«*En definitiva, que supo hallar en nuestro cerebro un buen lugar al distinguido departamento de las banderas, departamento al amor patrio*», asiente el anciano.



*San Mateo 12:32 (1978)*

-«Así es», contesta el joven.

De repente, el hombre se levanta y coge una trompeta o corneta de metal y se dispone a tocarla mientras de fondo suena una marcha militar. El joven se revuelve, incómodo, en su sillón. Esa música le incomoda, le resulta irascible.

A esta primera secuencia, le sigue una segunda que se inicia con una imagen fija un tanto confusa: la cámara muestra las partes íntimas del joven cubiertas por una máscara antigás. El sonido atronador y molesto de la corneta -ahora acompañada con instrumentos de viento-, parece aturdir, con su molesta estridencia, cada vez más al joven, hasta que, a modo de elipsis, la cámara nos muestra el rostro de éste totalmente ensangrentado. En ese instante, el anciano arrebató el maniquí al joven y coloca la corneta en la zona pública del primero a manera de órgano viril y contempla su obra.

-«Es imposible parar, vomitar como si en hemoptisis fuera», dice el anciano sin dejar de mirar al muñeco virilizado momentáneamente por la corneta.

-«¿Y cuándo el vómito es sangre?», pregunta el joven.

-«Cuando el vómito es sangre se acabó la rebelión».

El joven agarra la corneta de las partes íntimas del maniquí. La observa. La acaricia y se la lleva a la boca.

-«Anoche supe quién. Anoche por fin», sentencia el joven.

Así finaliza la segunda secuencia de imágenes fijas que se han caracterizado (tanto la primera como la segunda) por estar situadas en interiores muy oscuros. La tercera, en cambio, tiene lugar en un exterior lleno de luz y da inicio con una música altamente estridente. La cámara de Beas hace un barrido y nos muestra el torso desnudo de un joven cargado con una pulverizadora de mochila. Con su mano derecha sostiene el tubo de aspersion, mientras con la izquierda acciona violentamente la palanca. El líquido emana pulverizando todo el espacio. La cámara asciende para recorrer el cuerpo en el suelo del joven hasta detenerse en su rostro para mostrarnos que ahora la máscara de gas ya no le cubre los genitales sino la boca. Su mirada se dirige directamente hacia nosotros. Nos pulveriza. Nos sigue mirando intensamente, mientras su respiración se acelera hasta quedar sin aire. Se arrodilla. Levanta las manos y la corneta le quita la máscara que cubre su boca y empieza a agredirle. El joven grita, lucha, se defiende, pero la corneta presiona fuertemente su rostro. La música estridente vuelve a sonar. El joven pierde, finalmente, la batalla. La cámara de Pepe Beas recupera la elipsis del rostro ensangrentado del joven que ahora vuelve a emerger ahora moribundo.

La configuración de esta cinta, desarrollada en un ambiente oscuro, hermético, reforzado por planos cortos, junto con la introducción de elementos totalmente disonantes (máscara de gas, máquina de pulverizar...)

nos remite a una experiencia de tintes angustiosos y desconcertantes. La ironía que caracteriza la acción inicial entre ambos personajes acontece también en una violencia inquietante (un personaje llega a escupir en medio de un diálogo impasible). La aparente narratividad es también fragmentada no solo por los diálogos, sino sobre todo por la alternancia entre planos fijos ensamblados en un montaje construido por adición. En definitiva, Beas aúna una conjunción de elementos para generar discomfort, polémica y una actitud crítica y subversiva al interpelar y provocar directamente al espectador.

Esta pieza que fue presentada en el II Certamen Nacional de Cine Amateur Ciudad de Castellón, fue incomprendida por la crítica y la opinión pública de la época no supo o no quiso aceptar el reto crítico que ésta propone, tal como recoge este fragmento aparecido en el diario de máxima tirada del Castellón de los años setenta:

*«Beas exige de sus espectadores una inmensa atención y un gran esfuerzo para aportar conclusiones que él apenas insinúa. Juega abiertamente con el símbolo y carga de sus imágenes y textos de intención literaria. La suya es una obra polémica, quizás no del todo lograda a causa de una cierta ruptura narrativa, pero interesante en cuanto a búsqueda de unos modos de expresión de una problemática que le inquieta» (Mediterráneo 1979).*

La falta de narratividad, como señala el periodista, resulta polémica no sólo en tanto que enfrenta los modelos tradicionales de abordar el audiovisual sino, sobre todo, por la controversia generada en los planteamientos y reflexiones orwellianas que subyacen en la obra. El artista interpela con cuestiones directas como ¿acaso vivimos en un ruidoso gallinero? ¿Acaso somos, como las gallinas, seres gregarios y domesticados por un orden jerárquico? ¿Por qué la corneta -la patria- nos hiere hasta matarnos? ¿o es acaso el proceso pulverizador del adoctrinamiento el que nos cercena silenciosamente?

La profundidad de la hermenéutica de esta pieza, se entiende mejor a la luz de los símbolos autobiográficos que se pueden detectar en la cinta. *El Gallinero* da comienzo con una escena que abre con unas manos que enganchan a la pared una fotografía donde se ve a un niño, instantes antes de izar una bandera. Esa fotografía en blanco y negro, que se conserva en el archivo del artista, nos descubre que ese niño de la fotografía es el artista con ocho años en una escuela de Argentina. Estamos ante un registro de lectura de la obra en el que la simbología surreal utilizada por Pepe Beas, la ironía subversiva del discurso y el recuerdo de un pasado biográfico se

entremezclan de manera unívoca. En lo referente a los símbolos de tono surreal, basta con analizar la significación fálica de la corneta militar, la sonrisa bobalicona del muñeco-maniquí o la viril función diseminadora de la máquina de pulverizar. Por lo que respecta a la subversión del discurso, cabe señalar que las palabras del joven explicando que la parte cerebral que pertenece al amor patrio constituye es una clara alusión a las teorías de la frenología del doctor alemán Franz Joseph GAL<sup>7</sup> en el siglo XVIII, mostrando así la profundidad del *corpus* reflexivo-conceptual del artista, una premisa que luego veremos a lo largo de su producción artística. Y, por último, en lo referente a los símbolos autorreferenciales que Beas inserta en la obra, merece la pena analizarlos a la luz de algunos aspectos de la infancia del artista, una infancia que -como ya ha sido señalado- nos muestra que Pepe Beas fue en cierta manera víctima indirecta del fenómeno del desarraigo del emigrante, así como del falsamente entendido patriotismo de las sociedades occidentales del siglo pasado.

Las sucesivas emigraciones y traslados de la familia, sin duda marcaron directamente el concepto de patria, hogar, identidad o nacionalidad que el artista irá desarrollando a lo largo de su producción (desde *El gallinero*, una pieza de finales de los setenta, hasta *Laudas Tendidas al Sol* ya en la era de los años dos mil). La fotografía de un Beas aún niño que vemos en la primera secuencia de *El Gallinero* alude a esa etapa feliz y dorada de infancia plácida en Argentina, donde más que un lugar geográfico, alude a un Parnaso idílico sin los prejuicios impuestos por factores culturales, políticos, ideológicos y patrióticos. Preguntado el artista por el origen de la fotografía que acabamos de aludir, éste nos afirma:

*«Era un honor ser el abanderado y ese día me tocó a mí. Extrañamente no me causó ninguna emoción (cosa que oculté pues no quería desilusionar a mis padres, tan orgullosos de su hijo en un momento tan señalado). Curiosamente al iniciar mi nueva etapa escolar en España me pusieron en primera fila en un acto patriótico donde debía cantar el Cara al Sol con el brazo derecho en alto. Tampoco sentí nada especial»*  
(Entrevista a Pepe Beas. Castellón, marzo, 2024)

Beas parece querernos recordar que, aunque también nos significa, la paradoja nacionalista nos niega tanto como sociedad, como a nivel individuo. Los actos políticos emitidos por una Nación (entendida como un ente totalizador que niega la otredad), inciden de alguna manera u otra en la configuración de la identidad individual. La represión, el miedo, la educación y la cultura se transforman en herramientas de los nacionalismos, cuyo propósito es despersonalizar al individuo para convertirlo, en parte,

de un todo organizado jerárquicamente. En definitiva: para someterlo a una masa homogénea, donde la diferencia, la otredad son enemigas de la Patria. La necesidad inherente al ser humano de formar parte de un grupo deviene en la conformación de expresiones simbólicas con las cuales reafirmar la identidad individual.

También, las fronteras constituyen nuestro ser. Como seres humanos necesitamos sentir que formamos parte de algo. Los símbolos permiten al individuo significar su identidad nacional. La bandera y el himno modelan un sentimiento patriótico que ahonda en el individuo a través de la emoción que apela a esa necesidad de afiliación humana. La exaltación a la Patria, conmueve. Pero, ¿qué ocurre cuando no formas parte de una unidad nacional?

Beas, testigo indirecto de dos dictaduras que no vivió, e hijo de una vida migrante, se ve obligado a la inevitable sensación de desarraigo, sin saber muy bien cuál es su lugar.

Los ritos, las tradiciones, la bandera o la lengua son referentes de la comunidad a los que Beas atacará directamente mediante la crítica irónica, a modo de desconstrucción de la identidad colectiva como constitutiva de la propia identidad. Así pues, el origen de la búsqueda artística en Beas se fundamenta, en cierto modo, en una crisis de identidad causada por un sentimiento de desarraigo. He ahí la imagen del joven moribundo con el rostro ensangrentado que cierra la cinta *El Gallinero*.

Tras filmar en 1979 y, de nuevo, en 8 milímetros *Que me traigan a Marc Twain* -una cinta hoy desaparecida-, Pepe Beas profundiza con el tema identitario, pero esta vez desde una lectura quizás más antropológica o folclorista. Apenas un año después, en 1980, filma *San Madalenero*, una pieza en color de doce minutos de duración que sigue un patrón formal similar al que hemos visto en *El Gallinero*.

*San Madalenero*, también en Super-8, es construida por el artista en torno a los mismos personajes y tipología de planos que sus obras anteriores. De nuevo, para simular o evocar una experiencia claustrofóbica, Beas emplea

---

<sup>7</sup> Franz Joseph Gall (1758 - 1828) fue un anatomista y fisiólogo, conocido por ser el padre de la frenología. Gall, que sostenía que cada facultad mental estaba asociada con una región específica del cerebro, y que estas regiones podían ser identificadas mediante la observación de protuberancias en el cráneo, revolucionó el campo de la neurociencia con su teoría sobre la relación entre la forma del cráneo y las facultades mentales.

una vez más la ironía y el sarcasmo como estrategia significativa. A través de la desacralización de la simbología folclorista vinculada a las fiestas castellonenses de *La Magdalena* como su música, la vestimenta tradicional castellonense que muchos de los asistentes utilizan durante las fiestas, así como la comida o la prensa local (El todavía existente *Diario Mediterráneo*), Beas nos presenta a un protagonista que es víctima de una caza despiadada por haber osado rebelarse contra los diferentes símbolos que demarcan el proceso de identificación de un individuo con una comunidad-ciudad-cultura. Las referencias pseudo-biográficas se hacen patentes en los símbolos empleados por Pepe Beas, así el joven protagonista que huye de la opresión de un *constructo* social, una ciudad y una cultura que le son ajenas, como ajenas eran para el propio Beas, escolarizado y educado en Argentina. En efecto, si la dictadura argentina había provocado en Beas una rebeldía individual frente a los nacionalismos (como hemos visto en *El Gallinero*), el cambio de escolarización o formación en España en el contexto del franquismo de principios de los sesenta, desatará su oposición contra la doble moral, la culpa o el pecado (como hemos analizado en el caso de *Sant Mateo 12:32*) y, también contra los *constructos* sociales que desdibujan las diferencias individuales, las que nos hacen seres únicos e irrepetibles. Pero esta rebeldía no podía ejercerse desde dentro del sistema educativo español con el que Beas se encuentra a su llegada a España, sino que es encontrado de una manera un poco fortuita tal como explica el artista:

*«Creo que la espoleta que abre mi nueva personalidad viene al descubrir al escritor británico Graham Greene. Mi padre, gran lector, tenía una muy buena biblioteca, abierta a todos mis hermanos. Un día, buscando un libro de Julio Verne, encontré un título extraño y misterioso: Al revés de la trama, de Graham Greene. Mi madre me previno mucho de leerla, hecho que todavía me empujó más a adentrarme en el universo Green y sus reflexiones sobre el engaño, el pecado, la culpa, la redención... la doble personalidad».*  
(Entrevista Pepe Beas 2021)

Así que esta mirada subversiva de Beas parte, en primera instancia, del mundo literario. Más adelante, tal como veremos en capítulos posteriores, serán la filosofía y el misticismo los que tomen el relevo a la literatura, como fuentes hermenéuticas del artista. De manera que, a esta base de trasfondo literario, Beas le superpone esa mirada de ironía y el sarcasmo, con los cuales critica duramente los esquemas culturales establecidos en estructuras socioculturales, que oprimen al individuo. Y ataca mordazmente a la necesidad inherente al ser humano de formar parte de un grupo mediante la puesta en marcha de expresiones simbólicas (ritos, las tradiciones, la

bandera o la lengua) que lo que, según el artista, son los responsables de diezmar su identidad individual. Pero estos *constructos* siempre acaban dominando al individuo supuestamente libre, de ahí la aparición del mártir “San Madalenero”, un personaje que acaba ahorcado y bañado en vino al final de la película.

La cinta se inicia con una escena en plano fijo que nos muestra a un joven que lee un diario abierto, el *Diario Mediterráneo*, diario decano de la ciudad de Castellón. A medida que va leyendo, llora desconsoladamente. La siguiente escena encabezada con el rótulo *Persecució i beatificació de sant madalenero*, nos permite ver al mismo joven huyendo despavorido de algo que le oprime y amenaza. Corre desesperadamente por las calles de la ciudad. Fatigado de la huida, se refugia en una casa donde un hombre tuerto lee un libro, una clara alusión a la virilidad socialmente elogiada en los ochenta con claros referentes al cine norteamericano (John Wayne, Clint Eastwood... etc.).

-«¡Cierra la puerta!», le espeta el tuerto, mientras lee y bebe ginebra.

-«Tens que ajudar-me!», le dice el joven, desesperado.

El anciano tuerto lo mira sereno, le obvia, bebe, se limpia y sigue leyendo.

-«Em persegueixen!», insiste el joven casi exhausto por la carrera.

-«¿Quién?», curioseas el tuerto.

-«Tota una ciutat!», contesta el chico.

-«¿Qué has hecho?», pregunta el anciano.

-«Que he fet? Tan sols he plorat», afirma desconcertado el joven.

Tras un largo silencio, el anciano tuerto, lanza una carcajada.

-«Toma, bebe algo y se te pasará», le dice mientras señala la botella de ginebra.

El joven bebe una y otra vez. El anciano ríe, se levanta mientras dice «no te preocupes, no te preocupes». La cámara de Beas nos muestra, colgada de la pared, la portada de una novela de la saga *El Coyote*. El hombre se acerca a un frigorífico, del que saca un rollo, que resulta ser el típico dulce de huevo y harina que, junto a la caña y la cinta verde, constituyen elementos típicos de las fiestas fundacionales de la ciudad de Castellón, las denominadas fiestas de la Magdalena. Se acerca al muchacho y se lo ofrece junto a otros elementos de las fiestas como la blusa negra de *llauraor* -el atuendo folclórico identificador de las fiestas-, la caña de la romería con la típica cinta verde de los romeros y las tradicionales alpargatas de cáñamo que el joven se ata a los pies. Al poco, el hombre tuerto se le acerca y, colocándole el rollo en la cabeza a modo de corona le dice:

-«Déjame que te ponga... a ver... Eso es», exclama el hombre.

El joven, vestido con una blusa negra, y el rollo sobre su cabeza, coge la caña y la cinta verde.

-«¡Eso es, Salud! ¡Arriba!» dice el hombre alzando su copa. Se ríe. Bebe. Una música distorsionada suena de fondo mientras el joven parece levitar. Del rollo dispuesto a modo de corona sobre su cabeza surgen bengalas (alusión a las mascletàs y castillos de fuego que se disparan durante la celebración de las fiestas), mientras él levita más y más. La música distorsionada sigue sonando. Es la música oficial de las fiestas fundacionales de la Magdalena. El hombre ríe a carcajadas y bebe. Prepara una botella de vino y un embudo colocado en un tubo. Vacía la botella en el embudo. Ríe. Sigue sonando la música. El joven, convertido en un santo bebe, sigue bebiendo. Suena la música. Con el vino, el tuerco le baña los pies alzados en el aire. Bebe sin parar. La beatificación se ha producido.

En el archivo del artista se ha podido localizar un documento mecanografiado que iba a ser destinado a guion del argumento de un nuevo filme en Super-8 que Beas no llegó a realizar. Se trata de *Andrónicos* (1980), un boceto de guion donde el artista pretendía mostrar con imágenes fílmicas su fuerte rechazo hacia los patrones sexistas de la época vertidos en determinados medios periodísticos de la época, como en el *Diario Mediterráneo* donde el periodista Manolo Vellón firmaba, bajo el pseudónimo de Mirón, una columna de opinión de una marcada tendencia misógina y homófoba (*Mediterráneo*, 19/01/1980, p. 5)<sup>8</sup>. A modo de ejemplo, en una de ellas criticaba duramente que a la hora de comer emitieran por televisión anuncios de compresas de higiene femenina, que una célebre cantante de la época hiciera una oda a la menstruación femenina en una de sus canciones o tildó de individuo obsceno y pervertido a un ladrón nocturno que, a parte del robo perpetrado, se había masturbado con un maniquí del comercio donde robó.

Al analizar el boceto de guión, hemos podido localizar en *Andrónicos* lo que se podía definir como un juego de miradas en torno al cuerpo femenino, detectable en punto como el plano inicial, donde se observa a una mujer amamantando un niño. En un primer momento, al adoptar el espectador una mirada masculina, parece que se representa una imagen sensual. Sin embargo, al sonar la música Arcangelo Corelli, dicho pensamiento se quiebra al evidenciar que se está observando una especie de *Madonna* tal como la concebían muchos artistas del barroco. Esa mirada se vuelve a romper cuando un sonido de guitarra nos presenta un charco de sangre que se desliza entre las piernas de la mujer, hasta que la cámara nos lleva a su origen: un pubis menstruante. El rechazo que siente el espectador es quebrantado cuando el recorrido de la cámara nos muestra que la sangre es en realidad vino que emana de su boca, derramado por todo su cuerpo, al no poder tragar más. Cuando la imagen se funde a negro escuchamos una voz femenina exclamando: «Andrónicos, cabrones, capullos!». Del deseo a la ternura, de la repulsión a la incertidumbre. En unos pocos minutos el

artista manifiesta diferentes emociones canalizadas en el cuerpo femenino. La simbología vuelve a estar presente en esta pieza. La religión continúa siendo el elemento principal a partir del cual examinar la sexualidad femenina (baste recordar que los Andrónicos eran herejes cristianos y de la secta de los severianos que defendían que la parte superior de la mujer era obra de Dios mientras que su parte inferior lo era del Diablo). Así, el género femenino y también el vino, son comprendidos como elementos perjudiciales para el hombre mortal. Las mujeres son, pues, debido a su condición sexual y reproductora, como encarnaciones del mal cuyos impulsos animales le permitirán capturar al hombre, evitando que llegue a alcanzar la perfección y arrastrándolo hacia la mera y simple existencia física. De este modo, el artista juega con un recorrido unidireccional (de arriba a abajo y de abajo a arriba) por el cuerpo de una mujer. De la cabeza, que representa el bien, hacia las partes íntimas, que escenifican el mal, para volver de nuevo a la parte superior. Sin embargo, esta vez su rostro ya no escenifica el bien, sino que ella, desde su propia mirada, rechaza la premisa de los Andrónicos.

*El amigo de Palo* (1980), *La Ciudad de la no Psiquiatría* (1980), *PuntadeUñaPatadePollo* (1981) y *Una muerte insustancial* (1981) son películas de Pepe Beas, todas ellas en súper 8 que hoy, a pesar de que constituyen claros ejemplos de desconstrucción del lenguaje cinematográfico, lamentablemente no ha podido ser posible recuperarlas y hoy día se dan por perdidas definitivamente, como clara consecuencia, por otro lado, de una época caracterizada por una inusitada falta de medios y subvenciones a la industria cinematográfica, hecho que acarreó el uso de medios inestables como el Súper 8 y el subsiguiente deterioro de las cintas por falta de salida pública y de mercado. No obstante, *Una muerte Insustancial* (1981), cuya sinopsis relata un suicidio, es interesante por cuanto a que la cinta plantea una descodificación visual de la muerte como hecho fílmico capaz de crear una dicotomía receptiva en el espectador que bascula entre la indiferencia y la angustia, entre el dramatismo y el desapasionamiento<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Manolo Vellón fue uno de los periodistas de Castellón más influyentes y representativos del diario *Mediterráneo*. Escribió la columna "Buenos días", que firmaba con el seudónimo de Mirón, donde llegó a publicar más de 578 artículos, centrados en cuestiones de la Ciudad de Castellón. El artículo "A la hora de comer" se publicó el 19 de enero de 1980 en la sección "Nuestra Ciudad" y es una dura crítica los anuncios poco decorosos a la hora de las comidas, especialmente las compresas menstruales. PAREJA OLCINA, María (2013). Un periodista de Castellón: Mirón. *Fórum de recerca*, núm. 18, pp. 681.

<sup>9</sup> En el archivo personal del artista se conserva un breve escrito con la sinopsis y unas anotaciones breves del propio Beas. Archivo del artista. Castellón de la Plana.

Y, por fin llegamos a **Jaume, Jaume (1980)**, un film ya en 16 milímetros (hoy perdido) que, ya representa, respecto de los otras cintas *amateur* de Beas, un salto cualitativo puesto que fue enfocada como una producción cinematográfica con actores profesionales como Jordi Segura en el papel principal de Jaime I<sup>10</sup>, construcción de escenografía, elaboración de vestuario y contratación de doblaje. La cinta tendría un cierto impacto en la prensa local. Por la crónica de cine de Irene Filaleteo escrita para el periódico *Castellón Diario*<sup>11</sup>, sabemos que la cinta se proyectó el 28 de agosto de 1983 fuera de concurso como colofón del *Festival de Cine Valenciano amateur* que tuvo lugar en la localidad de Villafamés, Castellón. A pesar de su pase por el mencionado Festival de cine, el film no tuvo ningún tipo de ayuda o financiación pública: sería sufragado total y exclusivamente por aportaciones de amigos del artista, reunido en forma de asociación o colectivo que tomó el nombre de *Taller Audiovisual de Castelló* (T.A.C), donde cada miembro puso una cantidad económica inicial para cubrir la primera etapa de la producción (*Castellón Diario*, 18/06/1983, p. 13), aunque no logró financiación para pasarla a formato 35 milímetros, formato imprescindible para su exhibición en salas comerciales.

La Diputación de Castellón permitió proyectarlo, eso sí, fuera de concurso. Siguiendo con la crónica de Filaleteo, hoy sabemos que la cinta tuvo unos costes muy altos para los medios de la época. Rodada en la localidad castellanense de Alcora, el argumento gira en torno a un aspecto poco conocido del perfil humano del que sería conocido como el rey conquistador Jaime Primero y que da una dimensión diferente de su personalidad, quizás mucho más ajustada a la realidad social de la época. En cualquier caso, el lenguaje de Beas fue, una vez más, el sarcasmo y la puesta de foco en la paradoja.

«Me llamó la atención un rasgo de su personalidad -explica el artista-: de vuelta tras cortar la lengua al Obispo de Girona, por criticar su lujuriosa vida, Jaume I se refugia de una tormenta en una humilde cabaña. Aún perturbado por su proeza, el rey no duda en violar a una joven campesina»<sup>12</sup>.

Una pieza sarcástica, pues, sobre la frenética vida sexual del rey Jaume I que constituye (y aquí radica la provocación del artista) un desafío irreverente a la comunidad local, teniendo en cuenta el significado de esta figura histórica en el ámbito de la Comunidad Valenciana, sobre todo, en tierras castellanenses<sup>13</sup>.

Y no podemos cerrar este primer episodio de la producción cinematográfica de Pepe Beas sin aludir a un film que pondría en marcha Beas, junto con

la cooperativa T.A.C y que iba a llevar por título **Sang de Bou** en clara alusión a la primera novela de Joan Francesc Mira *El Bou de Foc* (1974), aunque la alusión tan solo lo es en referencia al título, pues la cinta de Beas se centra en los ritos curativos del mundo rural. Filmada en las localidades castellanenses de Ludiente y Castillo de Villamalefa, no se trató, sin embargo, de un enfoque antropológico ni documental, es más, aunque la acción se centra en un núcleo rural castellanense, la trama pivota alrededor de un personaje medio mítico medio mágico, de un curandero de mediados del siglo XIX con extraños poderes. Este personaje y su entorno tradicional representan esa brutalidad de lo rural. La cinta mostraba como hasta ese reducto rural castellanense llegaba una "pareja" de ciudad" con una serie de problemas que les llevan hasta dicho curandero. Es entonces cuando se produce un choque de mentalidades, un cruce de dos concepciones totalmente opuestas de ver la vida y de ofrecer una solución a los problemas.

Rodada también sin subvenciones ni actores profesionales de reparto (salvo Josep Cortés) la cinta fue filmada en escenarios reales durante el proceso de una embolada de toro<sup>14</sup> en Ludiente, con figurantes y público anónimo de la fiesta que sería filmado sin tener conocimiento de ello. Con esto, Beas introduce un nuevo factor: un documento que, sin ser documental, fuese fiel a la realidad que el artista quería mostrar con toda su brutalidad y escarnio: la realidad que el artista, procedente de Argentina se encontró al llegar a España en los años setenta y que abarca desde sus ritos y costumbres, hasta sus rasgos lingüísticos locales.

---

<sup>10</sup> Actor con cierta trayectoria conocido por film es como "La portentosa vida del padre Vicente" (1978) o "Con el culo al aire" (1980), ambas dirigidas por Carles Mira.

<sup>11</sup> *Castellón Diario* 28/08/1983, p. 13.

<sup>12</sup> Entrevista a Pepe Beas (9 abril, 2024)

<sup>13</sup> En el imaginario colectivo de los valencianos Jaume I pervive como liberador de la Patria de la ocupación musulmana a través de sus conquistas.

<sup>14</sup> Consiste en ungir las astas del toro de sendas bolas de brea o tela previamente empapadas en fuel o gasolina para mantener el fuego en las astas durante el toreo del animal, un acto típico en las fiestas de verano de muchos pueblos del interior de la provincia castellanense que aún pervive residualmente en algunos de ellos.

## 2.- ANYS DE FORMACIÓ. SÚPER-8 i 16 mm

Una vegada superada la primera fase del cine experimental espanyol dels anys trenta a cinquanta, que sempre es va caracteritzar per una situació de marginalitat, disgregació i fortes limitacions estructurals, malgrat comptar amb noms com José Val del Omar, Antonio Maenza, Antonio Artero, Antoni Padrós, José Antonio Sistiaga, Javier Aguirre o Iván Zulueta (Aranda 1953; Bonet i Palacio 1983; Bonet 1991; Palacio 1991), cap a finals dels anys seixanta i principis dels anys setanta es pot parlar ja d'una segona etapa del cine experimental a Espanya.

La situació politicoeconòmica que vivia el país, així com la repressió cultural de la dictadura franquista, havia ocasionat a Espanya una producció fílmica molt vinculada a una mena de cine caracteritzat per ser altament militant tant ideològicament com formalment. Hi haurà dos centres neuràlgics de producció i difusió d'este cine d'avantguarda en el nostre país: Catalunya i el País Basc, amb una major florida en un (Catalunya) que en l'altre. De fet, serien els margens d'eixa escola catalana els que van produir les peces més radicals que hui dia poden quedar inserides dins de la història del cine experimental del nostre país. Tant és així que els anomenats nous cinemes europeus ara tindrien el seu equivalent ja no en el nou cine espanyol, sinó en l'Escola de Barcelona. Més enllà de les obres de Jacint Esteve, Joaquim Jordà o José María Nunes (molt lligats a una reforma fílmica específicament narrativa de forta influència de la *nouvelle vague*), en general es constata que els cineastes verdaderament experimentals serien aquells que partiran de les arts plàstiques i la música per a interessar-se, progressivament, pel mitjà cinematogràfic com a manifestació artística *per se*. En general, es va tractar de cineastes que es van situar a contracorrent per a evitar la censura i mantindre una distància prudencial respecte de la repressió de les institucions oficials que regien el cine "narratiu" del règim. Així doncs, en un intent no sols d'experimentació formal i narrativa,

sinó, sobretot, de buscar uns modes de producció, difusió i exhibició que estigueren fora dels canals de distribució comercial habitual, estos cineastes experimentals van utilitzar, sobretot, el format 16 mm per a burlar els diferents circuits burocràtics de l'Estat. Això ocasionaria una gran varietat de maneres d'entendre el cinema. Així, amb la denominació de "cinema independent" «es pretenia agrupar principalment una sèrie d'"autors" que realitzaven pel·lícules marginades de la indústria» (Martí Rom 1978, 57).

Entre totes estes inquietuds artístiques i fílmiques, també hi havia les que privilegiaven un clar compromís polític o social. La revolució sexual, la llibertat d'expressió, la música pop, el moviment *hippy* dels setanta i els nous comportaments artístics seran alguns dels temes confrontants que van fer acte de presència en pel·lícules decantades cap a uns públics encara de minories. Són obres, en general, que remetent a l'escenari militant, contestatari i contracultural de finals dels anys seixanta i principis dels setanta que lluitava per trobar els seus mètodes conceptuals entre dos tendències aparentment antagòniques: la defensa pels partidaris de l'experimentació formal (que sostenien que per a lluitar contra el sistema calia combatre els seus mecanismes de comunicació i consum) i els que argumentaven que les pel·lícules havien de ser, en tot cas, llegibles per a l'espectador (García Merás 2007; 18). Els uns i els altres feien un cine de narració fortament subversiva fent ampli ús d'el·lipsi i metàfores que eludiren certs temes tabú com l'homosexualitat, la repressió, la falta de llibertat d'expressió i la necessitat de comunicació, com a punts clau per a desenrotllar una expressió fílmica sense lligams institucionals.

Tractant d'expressar-se lliurement sense atendre necessàriament les consideracions narratives del mitjà i explorant les relacions entre el so i la imatge, serà com els cineastes experimentals van acabar eixamplant el mitjà cinematogràfic fins a expandir la seva influència més enllà de la sala fosca. Així és com este cine independent, susceptible d'evitar la censura gràcies al format de 16 mm, s'acabaria convertint en la major alternativa a la indústria adotzenada del cine oficial.

Com ja ha sigut assenyalat en alguna ocasió (Palacio, Bonet, Echevarría i Mercader 1987) en la dècada dels setanta, dins del món de la videocreació es podrien distingir fins a tres àrees d'actuació ben diferenciades: d'una banda, el vídeo entés com a experimentació electrònica en el sentit en què Nam June Paik o Wolf Vostell treballaven amb els elements electrònics i magnètics que componen el senyal de vídeo apellant clarament a una materialitat d'este. D'altra banda, es trobarien els creadors de vídeo que concebien el mitjà dins del corrent conceptual inserit en els nous

comportaments artístics de finals dels anys seixanta i principis dels anys setanta (art pop, Fluxus, *happenings*, *performances*, art corporal, art processual, art natura i totes les tendències artístiques relacionades amb l'art conceptual i la desmaterialització de l'objecte).

Siga com siga, totes estes tenen el cine i el vídeo com un mitjà apte per a documentar estes accions o posar-les en pràctica. Artistes com els catalans establits a París Antoni Miralda, Joan Rabascall, Jaume Xifra i Benet Rossell realitzaran un cine emmarcat dins del context artístic de galeries d'art i museus d'art contemporani. És un tipus de cine d'artista que funciona com a extensió d'altres manifestacions plàstiques, amb tècniques diferents, però basades en conceptes semblants. Tots estos entendran el mitjà cinematogràfic com un altre suport més, susceptible d'utilitzar-se per a posar en evidència qüestions sobre la influència de la cultura de masses i la crisi dels totalitarismes.

Des dels àmbits de les arts plàstiques és d'on sorgirà, llavors, un caldo de cultiu propici per a l'elaboració de pel·lícules innovadores estretament relacionades amb algunes de les tendències en voga a Europa i els Estats Units (cas d'*Operación H* [1963], dirigida per Néstor Basterretxea; de José Antonio Sistiaga i el seu seminal *...ere ereera baleibu izik subua aruaren...* [1968-1970], o de José J. Bakedano i Ramon de Vargas, entre altres). Este cine formal, abstracte, pur, fet a mà, contrastarà amb el cine de clara denúncia social. No obstant això, troba punts de contacte amb les pel·lícules experimentals que tampoc amaguen el contingut polític de les seves propostes artístiques. És més, com ha sigut indicat per al cas puntual d'Antoni Padrós, durant els últims anys del franquisme, la transgressió de codis va conjuminar tant la ruptura estètica com, sobretot, la denúncia social, ja que «alguns cineastes van decidir desenrotllar un discurs fílmic de denúncia i contestació. [...] En conseqüència, en esta etapa es van aliar pràctiques radicals de ruptura estètica i moviments d'oposició política» (Cuesta 2003, 38-39).

Lligat a esta transgressió, encara caldria destacar una tercera opció: la del vídeo documental o de contrainformació subversiva representada pel Grup Vídeo Nou o el Servei de Vídeo Comunitari. Així, en el context polític posterior a la mort de Francisco Franco, l'obertura de les institucions públiques va semblar anunciar la consolidació d'estes pràctiques fílmiques alternatives. Serà en l'etapa de la Transició espanyola quan sorgiran moviments com els festivals de cine en súper-8 que revitalitzarien l'escena fílmica. I, per fi, a finals dels anys setanta, durant la democratització de l'Estat, florirà un grup de cineastes amb coneixement del cine d'avantguarda

internacional que treballarà bé els formats subestàndard, com el cas d'Iván Zulueta amb el seu *Arrebato*, un autèntic homenatge al cine experimental en general i al format súper-8 en particular.

De totes maneres, en este panorama de context, encara cal establir una quarta etapa o línia en el cine experimental espanyol; aquella que arranca amb força a mitjan anys setanta per a abraçar posteriorment el videoart. Es tracta d'una etapa en la qual apareixeran un bon nombre de cineastes que, des de fronts diversos de la geografia espanyola (especialment Madrid, País Basc, Catalunya i també València), promoucan un cine a contracorrent vinculat a una avantguarda internacional que molts d'ells absorbixen en festivals, filmoteques i mostres videogràfiques estrangeres. Així, cal destacar un grup d'artistes, escriptors i realitzadors com Manuel Huerga, Juan Bufill, Ignasi Julià i José Luis Guerín, als quals caldria sumar altres noms previs (més relacionats amb el videoart i la videoinstal·lació) com Antoni Muntadas, Francesc Torres, Antoni Micalda o Josep Montes Baquer.

Precisament, és en este context historicoartístic en què cal emmarcar les primeres peces en súper-8 de Pepe Beas, i és també, en el marc del videoart en què podrem situar bona part de la producció d'este artista, mostrant una tendència cap al videoart que és una constant que es repeteix en molts dels creadors d'esta generació, fins a tal punt que fins i tot Eugeni Bonet, parlant del final d'una certa utopia cinematogràfica independent, arriba a sentenciar la fi i fracàs del cine experimental (Bonet 1991, 124) en el sentit d'un clar desplaçament dels seus protagonistes; uns cap al terreny del cine de ficció, uns altres cap a la televisió i, la majoria, cap al videoart que va acabar acaparant totes les inquietuds audiovisuals dels artistes dels anys huitanta. Per a entendre este gir cap a la videocreació, que compartixen tant Beas com bona part dels videocreadors de la seua generació, cal considerar el fort arrelament de l'art conceptual a Espanya, i més concretament a Catalunya, la ciutat de formació de Pepe Beas. Amb la recuperació de les avantguardes històriques i el redescobriment de la figura de Marcel Duchamp a Cadaqués i Barcelona, s'inicia, en el món de l'art, un trajecte d'investigació teòrica a la recerca de la seua pròpia identitat artística. L'art conceptual es definiria com un espai racional situat entre la teoria i la pràctica de l'art. Precisament, films com la pel·lícula *133* (nascuda de la col·laboració entre Eugènia Balcells i Eugeni Bonet) participa dels interessos de l'art conceptual perquè planteja qüestions bàsiques sobre la funció i el sentit de l'art cinematogràfic des d'uns pressupostos que enaltixen la idea i el concepte, per damunt del contingut de la pel·lícula.

D'altra banda, a principis dels setanta l'art es va tornar reflexiu, analític, racional i tautològic, no tant des d'una postura expressiva o subjectiva, sinó més aïna des d'una perspectiva oberta al diàleg continu amb els contextos i els agents externs. No oblidem que, a Espanya, el terme *art conceptual* queda inevitablement vinculat a un compromís social provocat precisament per la situació política que vivia el nostre país en aquelles dècades. De manera que podem parlar d'un art de denúncia que qüestiona tant el fet artístic com els processos que el ratifiquen. La celebració de les trobades de Pamplona de 1972 i el cicle Nuevos Comportamientos Artísticos, presentat en 1974 a Madrid i Barcelona, arran de la publicació del llibre *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1972* del crític d'art Simón Marchán Fiz, permeten observar el creixent interès en Espanya per "la idea" i el procés productiu, en detriment de l'obra acabada. No obstant això, cal assenyalar que esta predilecció pel concepte va ser, en l'Espanya dels anys setanta, «un fenomen de difícil comprensió, restringit a una petitíssima comunitat d'artistes, galeristes i teòrics que compartien un mateix entusiasme» (Sánchez 2009, 43), mantenint, alguns d'estos, una vigència inusual (cas de Grup de Treball). Eixe entusiasme pel concepte i el processual, al seu torn, provocaria una radicalitat en el si de l'art conceptual espanyol, justificada pel context històric dels últims anys del franquisme. Tant és així que no falta qui parla d'una clara influència respecte de les primeres avantguardes, sobretot, en la recuperació de valors com «l'actitud, els mecanismes de ruptura, la utopia revolucionària de transformació de la societat i la seua aplicació mitjançant l'organització col·lectiva i també la seua interdisciplinarietat» (Parcerisas 1992, 17).

És esta actitud de ruptura, de crít revolucionari que busca la transformació de les consciències i la societat, la que impulsa bona part de l'obra de joventut de Pepe Beas, que buscarà en el súper-8 un mitjà d'expressió en el qual batega l'obsessió de l'artista no tant per «fer explotar el real en l'interior mateix de la ficció, sinó més aïna fer que la ficció sorgisca del real mateix» (Quintana 2011, 65).

En l'arxiu personal de l'artista es conserva un text de 1982 per mitjà del qual podem explorar algunes de les raons de la clara aposta de Pepe Beas pel súper-8 en el sentit que li permet jugar amb la imatge fixa, a partir de la qual l'artista construeix una idea.

«Tot partix -diu el text- d'una primera imatge en el cap, un fotograma congelat insistentment, buscant recer en la successió del film. Una imatge d'uns genitals ocults darrere d'una màscara antifum, un individu plorant

davant del periòdic local, unes potes de pollastre, una vela que allibera un cos, un maniquí, una llavadora... Després és el moviment i ja està. Per a mi el súper-8 ha sigut i és això, “imatges”.

El súper-8 és una arma que excita la imaginació, t’allibera del formalisme, de l’ortodòxia del cine “gran”, t’esperona a fugir del classicisme, de l’eix, de la unitat temporal, de tot [...] El súper-8 és un documental, sí, però un document de les nostres deformacions, de les nostres relacions amb nosaltres mateixos i amb els altres, les nostres ambivalències; el súper-8 és un documental, sí, però no el documental de catàleg Minolta, Kodak, Bolex, Fuji, Canon i, per descomptat, no és, i que no ho siga mai més, un No-Do, per no dir altres coses»<sup>6</sup>

Així doncs, per a Beas, el súper-8 dels anys setanta era una arma que el podia alliberar del formalisme del cine “gran” caracteritzat per un classicisme rígid i ortodox. El mateix artista definix així la seua aposta: «el vídeo em va aportar la llibertat i l’allunyament que necessitava la tirania de l’enquadrament de la televisió» (Entrevista a Pepe Beas, març, 2021).

Així doncs, la càmera per a Beas es revela com una ferramenta autorreflexiva, de busca del seu propi jo. De manera autodidacta, les seues primeres peces en súper-8 exploren la seua posició en el món des d’una perspectiva irònica i molt crítica. En els seus primers *videotape* experimentals, el protagonista sovint és un jove en actitud rebel que s’enfronta o rebutja o ironitza sobre la societat que li toca viure. La seua reacció emocional sempre es canalitza enfrontat directament a la societat emprant com a estratègia la ironia i la burla. La provocació, manifestada en les narratives, en la càrrega simbòlica de les imatges i l’ús d’un llenguatge fragmentat dominat per la imatge, caracteritza les seues primeres peces en súper-8.

Beas transgredix sistemàticament el cine narratiu (imitació del cine industrial) que, juntament amb el documental, es desenrotlla en el circuit del cine independent, per si mateix minoritari i, al seu torn, model obligat pràcticament com a única exposició pública i generalitzada en festivals de cine. Les seues pel·lícules en suport marginal (súper-8 i 16 mm) trobaran, al cap de pocs anys, una major referència artística amb l’arribada dels primers vídeos dels creadors nord-americans. Cada pla, el muntatge i la mateixa proposta audiovisual del seu cinema s’acostaran a poc a poc al que posteriorment es coneixerà com a llenguatge vídeo.

En les primeres peces en súper-8, Beas partix sempre d’un element unitari (una imatge fixa) i amb esta va creant per addició (sumatòria i acumulativa) fins que, més que una narració estructurada o un relat, el que articula

és una representació complexa a base de plans congelats que, tots junts, formen una espècie de trencaclosques visual. *San Mateo 12:32* (1978) 6:30’’, la primera de les obres documentada de Pepe Beas, utilitza este concepte de pla fix concatenat que acabem de descriure. Es tracta d’una peça en color de sis minuts de duració que s’inicia precisament amb un pla general fix que ens mostra un ninot de drap i una màscara de trets grotescos i abundant pèl i barba. Mentres el pla fix avança l’espectador, una veu en off el posa en relació directa amb la menció del passatge bíblic que dona títol a l’obra:

«Si en el moment de funcionar una llavadora obrim la porta, amb força ens vomitarà aigua i roba com un gran rot, una roba que ha perdut part de la seua brutor sense arribar a la seua netedat. Ni bruta, ni neta, ahí tenim el purgatori. *Sant Mateu 12:32*»

Este primer pla fix és ara substituït per un segon, en el qual apareix el mateix ninot, però ara acompanyat d’un jove assegut en el sòl. Els dos miren fixament a càmera (a l’espectador), i només en els moments en què, de fons, se sent el tambor giratori d’una llavadora, el jove comença a fer tocaments íntims al ninot, que només cessen quan es deté el soroll de la llavadora. Esta seqüència de tocaments sexuals que s’inicien i es mantenen només amb el soroll estrident de l’electrodomèstic es repeteix successivament al llarg de l’obra: primer, amb una jove que besa la màscara, després, amb un altre jove que simula tindre relacions anals amb el ninot, i una segona dona que s’emporta fins als seus genitals la màscara que va aparèixer en la primera escena. Finalment, una última presa fixa ens mostra els quatre protagonistes (dos dones i dos hòmens, uns jóvens i altres, adults) al costat del ninot i la màscara. «Ni bruta, ni neta, ahí teniu el purgatori. *Sant Mateu 12:32*», repeteix la veu en off. A tall de crèdits finals, apareix un rètol en què es pot llegir la frase «Donem les gràcies a tots aquells que amb el seu deure d’apòstol ens han fet veure clar el camí que cal seguir».

Esta peça, que va ser premiada en el I Certamen Nacional de Cine Amateur Ciutat de Castelló, encara que mai va ser projectada al públic per ser considerada obscena o ofensiva, per les paraules que la premsa de l’època va dedicar a Beas, al qual definixen com «el més polèmic dels cineastes locals. Ho és no sols per la temàtica que es planteja sinó, principalment, per la seua concepció del llenguatge cinematogràfic. Té una manera molt

---

<sup>6</sup> Arxiu personal de l’artista, Castelló.

personal d'entendre la realització de pel·lícules en súper-8» (*Mediterráneo*, 1979). Mateo 12:32 «va provocar un fort impacte pel polèmic del seu plantejament» (*Mediterráneo*, 17/02/1980).

En *San Mateo 12:32*, Pepe Beas parla del dogma religiós com a element delimitador de l'emancipació de l'individu en un clar context de repressió moral amb règims repressius com el franquisme o la dictadura argentina. Així, la cinta mostra comportaments sexuals considerats reprimibles segons els valors i la moralitat del catolicisme dels anys setanta: homosexualitat i masturbació femenina principalment... Però la mirada de Beas mai és imparcial, ni té un caràcter merament documental en el sentit de limitar-se a narrar o registrar uns fets. Així, el muntatge lent i repetitiu, el pla agònicament fix que esdevé una provocació *voyeurista* cap a qui mira, la ironia representada mitjançant els símbols (la llavadora, el ninot i la màsquera) o la frase irònica amb la qual conclou l'obra, són estratègies emprades per a escenificar una crítica a l'immobilisme i la doble moral de l'època (contra el pecat de l'home, neteja, sembla dir sarcàsticament la cinta). És més, resulta simptomàtic que el versicle de sant Mateu que dona títol a esta peça defén que «a qualsevol que diga alguna paraula contra el Fill de l'Home, li serà perdonat» (llavada). La blasfèmia, revelada en aquells actes sexuals que realitzen els personatges amb els símbols (ninot i màsquera) queda, llavors, neutralitzada amb el poder blanquejador de la religió i la moral, que al seu torn és la principal causa castrant de la lliure emancipació de l'individu, per això l'irònic agraïment final de la cinta.

També la crítica més subversiva és una clara protagonista de la seua obra següent, *El Gallinero* (1979), una cinta a color de setze minuts de duració, també en súper-8 que, així com va succeir amb *San Mateo 12:32*, va optar als premis especials de l'Ajuntament de Castelló i el COAC, en el Certamen Nacional de Cine Amateur Ciutat de Castelló (*Mediterráneo*, 17/02/1980). Esta vegada, la mordaç denúncia de Beas es dirigeix cap al patriotisme i militarisme, molt presents en el context del tardofranquisme espanyol. En un espai interior en penombra, dos personatges, aparentment un pare i un fill, enceten un debat sobre patriotisme i militarisme. En una argumentació que fa freqüents picades d'ullet o referències tant a G. Orwell com a diferents teories pseudocientífiques –entre estes la frenologia–, Pepe Beas ens proposa irònicament que el sentiment patriòtic sols s'entén si este respon a una activitat prèvia d'intens adoctrinament sobre una determinada zona cortical del cervell. Este adoctrinament, que ve determinat per una sèrie de màximes categòriques –que Pepe Beas definix com a “vòmits”– acaba determinant la vida, l'aprenentatge i el comportament del ser humà atrapat en un comportament patriòtic que acaba oprimint la seua llibertat. De nou,

Beas es val d'una sèrie de símbols o imatges (els seus ja habituals plans fixos), que en este cas són una màquina fumigadora, un ninot –de nou–, una màsquera de gas i una trompeta-fallus-escopeta.

La cinta comença amb un pla fix en el qual es veu com algú enganxa a la paret una fotografia –el mateix Pepe Beas xiquet– en la qual es mostra el moment solemne en la vida d'un xiquet qualsevol en l'Argentina dels anys seixanta: el moment d'hissar la bandera nacional. Sense abandonar este pla fix, de sobte, una veu en off proclama: «Existe un gallinero, los animales lo abandonan y lo ocupan nuestros vómitos». El silenci de l'escena és interromput per una música inquietant. Al poc, apareix un jove que, impassible, llança una reflexió: «Entonces en mi gallinero, los animales no llegaron a ocuparlo, yo nací en él, nací entre vómitos». Però el jove no està sol. La càmera ens mostra que conversa amb un home d'avançada edat que llig el que sembla una definició d'un diccionari; després d'això, els dos inicien un diàleg interromput de tant en tant per sons estridents. Hi ha, tanmateix, un punt important en el muntatge: en un moment donat, la càmera ens mostra el rostre somrient d'un maniquí, encarnat en la figura del xiquet. El jove l'agafa i acariciant-li el cap li diu a l'ancià, que menja lentament amb actitud indiferent.

– «Ya en el siglo pasado, -dice el joven- un médico alemán mantuvo una hipótesis en la que el cerebro es un agregado de órganos, correspondiendo a cada uno una facultad intelectual o afectiva, pues es curioso... cómo la parte cerebral que según él pertenece al amor patrio tiene un mayor desarrollo que el de la mecánica, memoria de las formas, alegría, extensión, y por igual al de la fe... al de la esperanza, la ilusión, la justicia».

– «En definitiva, que supo hallar en nuestro cerebro un buen lugar al distinguido departamento de las banderas, departamento al amor patrio», assentix l'ancià.

– «Así es», contesta el jove.

De sobte, l'home s'alça i pren una trompeta o corneta de metall i es disposa a tocar-la mentre de fons sona una marxa militar. El jove es regira, incòmode, en la seua butaca. Eixa música l'incomoda, li resulta irascible. A esta primera seqüència li segueix una segona que s'inicia amb una imatge fixa una miqueta confusa: la càmera mostra les parts íntimes del jove cobertes per una màsquera antigàs. El so eixordador i molest de la corneta –ara acompanyada amb instruments de vent–, sembla atordir, amb la seua molesta estridència, cada vegada més el jove, fins que, a manera d'el·lipsi, la càmera ens mostra el rostre d'este totalment ensangonat. En eixe instant, l'ancià arrabassa el maniquí al jove i col·loca la corneta en la zona púbica del primer a manera d'òrgan viril i contempla la seua obra.



*El Gallinero* (1979)

- «Es imposible parar, vomitar como si en hemoptisis fuera», diu l'ancià sense deixar de mirar el ninot virilitzat momentàniament per la corneta.

- «¿Y cuando el vómito es sangre?», pregunta el jove.

- «Cuando el vómito es sangre se acabó la rebelión».

El jove pren la corneta de les parts íntimes del maniquí. L'observa.

L'acaricia i se l'emporta a la boca.

- «Anoche supe quién. Anoche por fin», sentència el jove.

Així finalitza la segona seqüència d'imatges fixes que s'han caracteritzat (tant la primera com la segona) per estar situades en interiors molt foscos. La tercera, en canvi, té lloc en un exterior ple de llum i dona inici amb una música altament estrident. La càmera de Beas fa un escombratge i ens mostra el tors nu d'un jove carregat amb una polvoritzadora de motxilla. Amb la seua mà dreta sosté el tub d'aspersió, mentres amb l'esquerra acciona violentament la palanca. El líquid emana polvoritzant tot l'espai. La càmera ascendix per a recórrer el cos en el sòl del jove fins a detindre's en el seu rostre per a mostrar-nos que ara la màscara de gas ja no li cobreix els genitals, sinó la boca. La seua mirada es dirigeix directament cap a nosaltres. Ens polvoritza. Ens continua mirant intensament, mentres la seua respiració s'accelera fins a quedar sense aire. S'agenolla. Alça les mans i la corneta li trau la màscara que cobreix la seua boca i comença a agredir-li. El jove crida, lluita, es defén, però la corneta pressiona fortament el seu rostre. La música estrident torna a sonar. El jove perd, finalment, la batalla. La càmera de Pepe Beas recupera l'el·lipse del rostre ensangonat del jove que torna a emergir ara moribund.

La configuració d'esta cinta, desenrotllada en un ambient fosc, hermètic, reforçat per plans curts, juntament amb la introducció d'elements totalment dissonants (màscara de gas, màquina de polvoritzar...) ens remet a una experiència de tints angoixants i desconcertants. La ironia que caracteritza l'acció inicial entre els dos personatges esdevé també una violència inquietant (un personatge arriba a escopir enmig d'un diàleg impassible). L'aparent narrativitat és també fragmentada no sols pels diàlegs, sinó sobretot per l'alternança entre plans fixos acoblats en un muntatge construït per addició. En definitiva, Beas conjumina una conjunció d'elements per a generar desconfort, polèmica i una actitud crítica i subversiva per interpel·lar i provocar directament l'espectador.

Esta peça que va ser presentada en el II Certamen Nacional de Cine Amateur Ciutat de Castelló, va ser incompresa per la crítica, i l'opinió pública de l'època no va saber o no va voler acceptar el repte crític d'esta proposa, tal com arreplega este fragment aparegut en el diari de màxima tirada del Castelló dels anys setanta:

«Beas exigix dels seus espectadors una immensa atenció i un gran esforç per a aportar conclusions que ell a penes insinua. Juga obertament amb el símbol i carrega les seues imatges i textos d'intenció literària. La seua és una obra polèmica, potser no del tot aconseguida a causa d'una certa ruptura narrativa, però interessant pel que fa a la busca d'uns modes d'expressió d'una problemàtica que li inquieta» (*Mediterráneo*, 1979).

La falta de narrativitat, com assenyala el periodista, resulta polèmica no sols en tant que enfronta els models tradicionals d'enfocar l'audiovisual, sinó, sobretot, per la controvèrsia generada en els plantejaments i les reflexions orwellianes que subjauen en l'obra. L'artista interpel·la amb qüestions directes, com: potser vivim en un socollós galliner?, potser som, com les gallines, sers gregaris i domesticats per un orde jeràrquic?, per què la corneta -la pàtria- ens ferix fins a matar-nos?, o és potser el procés polvoritzador de l'adoctrinament el que ens constreny silenciosament?

La profunditat de l'hermenèutica d'esta peça s'entén millor a la llum dels símbols autobiogràfics que es poden detectar en la cinta. *El gallinero* comença amb una escena que obri amb unes mans que enganxen a la paret una fotografia en què es veu un xiquet, instants abans d'hissar una bandera. Eixa fotografia en blanc i negre, que es conserva en l'arxiu de l'artista, ens descobreix que eixe xiquet de la fotografia és l'artista amb huit anys en una escola de l'Argentina. Estem davant d'un registre de lectura de l'obra en el qual la simbologia surrealista utilitzada per Pepe Beas, la ironia subversiva del discurs i el record d'un passat biogràfic s'entremesclen de manera unívoca. En referència als símbols de to surrealista, n'hi ha prou amb analitzar la significació fàl·lica de la corneta militar, el somriure fava del ninot-maniquí o la viril funció disseminadora de la màquina de polvoritzar. Pel que respecta a la subversió del discurs, cal assenyalar que les paraules del jove quan explica la part cerebral que pertany a l'amor patri són una clara al·lusió a les teories de la frenologia del doctor alemany Franz Joseph Gall<sup>7</sup> en el segle XVIII, cosa que mostra la profunditat del corpus reflexiu i conceptual de l'artista, una premissa

---

<sup>7</sup> Franz Joseph Gall (1758-1828) va ser un anatomista i fisiòleg, conegut per ser el pare de la frenologia. Gall, que sostenia que cada facultat mental estava associada amb una regió específica del cervell i que estes regions podien ser identificades mitjançant l'observació de protuberàncies en el crani, va revolucionar el camp de la neurociència amb la seua teoria sobre la relació entre la forma del crani i les facultats mentals.

que després vorem al llarg de la seua producció artística. I, finalment, quant als símbols autoreferencials que Beas inserix en l'obra, val la pena analitzar-los a la llum d'alguns aspectes de la infància de l'artista, una infància que -com ja s'ha assenyalat- ens mostra que Pepe Beas va ser en certa manera víctima indirecta del fenomen del desarrelament de l'emigrant, així com del falsament entés patriotisme de les societats occidentals del segle passat.

Les successives emigracions i trasllats de la família sens dubte van marcar directament el concepte de pàtria, llar, identitat o nacionalitat que l'artista anirà desenrotllant al llarg de la seua producció (des d'*El gallinero*, una peça de finals dels setanta, fins a *Laudas tendidas al sol*, ja en l'era dels anys dos mil). La fotografia d'un Beas encara xiquet que veem en la primera seqüència d'*El gallinero* fa referència a eixa etapa feliç i daurada d'infància plàcida a l'Argentina; més que a un lloc geogràfic, es referix a un Parnàs idíl·lic sense els prejudis imposats per factors culturals, polítics, ideològics i patriòtics. Al preguntar a l'artista per l'origen de la fotografia que acabem de mencionar, este ens afirma:

«Era un honor ser el banderer, i eixe dia em va tocar a mi. Estranyament, no em va causar cap emoció (cosa que vaig ocultar perquè no volia desillusionar els meus pares, tan orgullosos del seu fill en un moment tan assenyalat). Curiosament, a l'iniciar la meua nova etapa escolar a Espanya, em van posar en primera fila en un acte patriòtic en el qual havia de cantar el *Cara al sol* amb el braç dret alçat. Tampoc vaig sentir res d'especial.» (Entrevista a Pepe Beas, Castelló, març, 2024)

Beas sembla voler-nos recordar que, encara que també ens significa, la paradoxa nacionalista ens nega tant com a societat com individualment. Els actes polítics emesos per una nació (entesa com un ens totalitzador que nega l'alteritat) incidixen, d'una manera o una altra, en la configuració de la identitat individual. La repressió, la por, l'educació i la cultura es transformen en ferramentes dels nacionalismes, el propòsit dels quals és despersonalitzar l'individu per a convertir-lo, en part, en un tot organitzat jeràrquicament. En definitiva: per a sotmetre'l a una massa homogènia, a on la diferència, l'alteritat, són enemigues de la Pàtria. La necessitat inherent al ser humà de formar part d'un grup esdevé la conformació d'expressions simbòliques amb les quals reafirmar la identitat individual. També, les fronteres constituïxen el nostre ser. Com a sers humans necessitem sentir que formem part d'alguna cosa. Els símbols permeten a l'individu significar la seua identitat nacional. La bandera i l'himne

modelen un sentiment patriòtic que aprofundix en l'individu a través de l'emoció que apella a eixa necessitat d'afiliació humana. L'exaltació a la Pàtria commou. Però, què ocorre quan no formes part d'una unitat nacional? Beas, testimoni indirecte de dos dictadures que no va viure i fill d'una vida migrant, es veu obligat a la inevitable sensació de desarrelament, sense saber molt bé quin és el seu lloc.

Els ritus, les tradicions, la bandera o la llengua són referents de la comunitat que Beas atacarà directament mitjançant la crítica irònica, a manera de desconstrucció de la identitat col·lectiva com a constitutiva de la pròpia identitat. Així doncs, l'origen de la busca artística en Beas es fonamenta, en certa manera, en una crisi d'identitat causada per un sentiment de desarrelament. Heus ací la imatge del jove moribund amb el rostre ensangonat que tanca la cinta *El gallinero*.

Després de filmar en 1979 i, de nou, en 8 mil·límetres *Que me traigan a Macc Twain* -una cinta hui desapareguda-, Pepe Beas aprofundix en el tema identitari, però esta vegada des d'una lectura potser més antropològica o folklorista. A penes un any després, en 1980, filma *San Madalenero*, una peça en color de dotze minuts de duració que segueix un patró formal similar al que hem vist en *El gallinero*.

*San Madalenero*, també en súper-8, és construïda per l'artista entorn dels mateixos personatges i tipologia de plans que les seues obres anteriors. De nou, per a simular o evocar una experiència claustrofòbica, Beas empra una vegada més la ironia i el sarcasme com a estratègia significativa. A través de la dessacralització de la simbologia folklorista vinculada a les festes castellanenques de la Magdalena, com la seua música, la vestimenta tradicional castellanenca que molts dels assistents utilitzen durant les festes, així com el menjar o la premsa local (el *Diario Mediterráneo*, que encara existix), Beas ens presenta un protagonista que és víctima d'una caça despietada per haver gosat rebel·lar-se contra els diferents símbols que demarquen el procés d'identificació d'un individu amb una comunitat-ciutat-cultura. Les referències pseudobiogràfiques es fan paleses en els símbols emprats per Pepe Beas; així, el jove protagonista que fuig de l'opressió d'un *constructe* social, una ciutat i una cultura que li són alienes, com alienes eren per al mateix Beas, escolaritzat i educat a l'Argentina. En efecte, si la dictadura argentina havia provocat en Beas una rebel·lia individual davant dels nacionalismes (com hem vist en *El gallinero*), el canvi d'escolarització o formació a Espanya en el context del franquisme de principis dels seixanta provocarà la seua oposició contra la doble moral, la culpa o el pecat (com hem analitzat en el cas de *San Mateo 12:32*) i, també, contra els constructes socials que desdibuïxen les diferències individuals, les que ens fan sers únics i irrepetibles. Però esta rebel·lia no podia

exercir-se des de dins del sistema educatiu espanyol amb el qual Beas es troba a la seua arribada a Espanya, sinó que és trobat d'una manera un poc fortuïta, tal com explica l'artista:

«Crec que l'espoleta que obri la meua nova personalitat ve quan descobrisc l'escriptor britànic Graham Greene. Mon pare, gran lector, tenia una molt bona biblioteca, oberta a tots els germans. Un dia, buscant un llibre de Jules Verne, vaig trobar un títol estrany i misteriós: *Al revés de la trama*, de Graham Greene. Ma mare em va previndre molt de llegir-la, fet que encara em va especonar més a endinsar-me en l'univers Green i les seues reflexions sobre l'engany, el pecat, la culpa, la redempció..., la doble personalitat.»  
(Entrevista a Pepe Beas, 2021)

Per tant, esta mirada subversiva de Beas partix, en primera instància, del món literari. Més avant, tal com vorem en capítols posteriors, seran la filosofia i el misticisme els que agarren el relleu a la literatura, com a fonts hermenèutiques de l'artista. Per això, a esta base de referències literàries, Beas li superposa eixa mirada d'ironia i el sarcasme, amb els quals critica durament els esquemes culturals establits en estructures socioculturals, que oprimixen l'individu. I ataca mordaçment la necessitat inherent al ser humà de formar part d'un grup mitjançant la posada en marxa d'expressions simbòliques (els ritus, les tradicions, la bandera o la llengua) que, segons l'artista, són les responsables de delmar la seua identitat individual. Però estos constructes sempre acaben dominant l'individu suposadament lliure, d'ací l'aparició del màrtir "San Madalenero", un personatge que acaba penjat i banyat en vi al final de la pel·lícula.

La cinta s'inicia amb una escena en pla fix que ens mostra un jove que llig un diari obert, el *Diario Mediterráneo*, diari degà de la ciutat de Castelló. A mesura que va llegint, plora desconsoladament. L'escena següent, encapçalada amb el rètol «Persecució i beatificació de sant madalenero», ens permet veure el mateix jove fugint espavordit d'alguna cosa que l'oprimix i amenaça. Corre desesperadament pels carrers de la ciutat. Fatigat de la fugida, es refugia en una casa a on un home borni llig un llibre, una clara al·lusió a la virilitat socialment elogiada en els huitanta, amb clars referents al cine nord-americà (John Wayne, Clint Eastwood, etc.).

-¡Cierra la puerta! -li amolla el borni, mentres llig i beu ginebra.

-Tens que ajudar-me! -li diu el jove, desesperat.

L'ancià borni el mira seré, l'ignora, beu, es neteja i continua llegint.

-Em perseguixen! -insistix el jove quasi exhaust per la carrera.

-¿Quién? -tafaneja el borni.

-Tota una ciutat! -contesta el xic.

-¿Qué has hecho? -pregunta l'ancià.

-Què he fet? Tan sols he plorat -afirma desconcertat el jove.

Després d'un llarg silenci, l'ancià borni llança una rialla.

-Toma, bebe algo y se te pasará -li diu mentres assenyala la botella de ginebra.

El jove beu una vegada i una altra. L'ancià riu, s'alça mentres diu: «No te preocupes, no te preocupes». La càmera de Beas ens mostra, penjada de la paret, la portada d'una novel·la de la saga *El Coyote*. L'home s'acosta a un frigorífic, del qual trau un rotllo, que resulta ser el típic dolç d'ou i farina que, junt amb la canya i la cinta verda, constituïxen elements típics de les festes fundacionals de la ciutat de Castelló, les denominades festes de la Magdalena. S'acosta al xic i li l'oferix junt amb altres elements de les festes, com la brusa negra de *llaurador* -el vestit folklòric identificador de les festes-, la canya de la romeria amb la típica cinta verda dels romers i les tradicionals espadenyas de cànem, que el jove es lliga als peus. Al cap de poc, l'home borni se li acosta i, col·locant-li el rotllo al cap a manera de corona, li diu:

-Déjame que te ponga... A ver... Eso es.

El jove, vestit amb una brusa negra i amb el rotllo damunt del cap, agafa la canya i la cinta verda.

-¡Eso es, salud! ¡Arriba! -diu l'home alçant la copa. Riu. Beu. Una música distorsionada sona de fons mentres el jove sembla levitar. Del rotllo, disposat a manera de corona sobre el seu cap, ixen bengales (al·lusió a les mascletades i els castells de focs que es disparen durant la celebració de les festes), mentres ell levita més i més. La música distorsionada continua sonant. És la música oficial de les festes fundacionals de la Magdalena. L'home riu pels colzes i beu. Prepara una botella de vi i un embut col·locat en un tub. Buida la botella en l'embut. Riu. Continua sonant la música. El jove, convertit en un sant, beu, continua bevent. Sona la música. Amb el vi, el borni li banya els peus enlairats. Beu sense parar. La beatificació s'ha produït.

En l'arxiu de l'artista s'ha pogut localitzar un document mecanografiat que anava a ser destinat a guió de l'argument d'un nou film en súper-8 que Beas no va arribar a realitzar. Es tracta d'*Andrónicos* (1980), un esbós de guió en què l'artista pretenia mostrar amb imatges fílmiques el seu fort rebuig cap als patrons sexistes de l'època abocats en determinats mitjans periodístics de l'època, com en el *Diario Mediterráneo*, a on el periodista Manolo Vellón firmava, amb el pseudònim de Mirón, una columna d'opinió d'una

marcada tendència misògina i homòfoba (*Mediterráneo*, 19/01/1980, p. 5).<sup>8</sup> A tall d'exemple, en una d'estes criticava durament que a l'hora de menjar emeteren per televisió anuncis de compreses d'higiene femenina o que una cèlebre cantant de l'època fera una oda a la menstruació femenina en una de les seues cançons, i va titllar d'individu obscé i pervertit un lladre nocturn que, a part del robatori perpetrat, s'havia masturbat amb un maniquí del comerç a on va furtar.

A l'analitzar l'esbós de guió, hem pogut localitzar en *Andrónicos* el que es podia definir com un joc de mirades entorn del cos femení, detectable en punt com el pla inicial, a on s'observa una dona que alleta un xiquet. En un primer moment, com que l'espectador adopta una mirada masculina, sembla que es representa una imatge sensual. No obstant això, al sonar la música d'Arcangelo Corelli, este pensament es trenca quan s'evidencia que s'està observant una espècie de madona tal com la concebien molts artistes del barroc. Eixa mirada es torna a trençar quan un so de guitarra ens presenta un reguer de sang que esvara entre les cames de la dona, fins que la càmera ens porta al seu origen: un pubis que menstrua. El rebuig que sent l'espectador es trenca quan el recorregut de la càmera ens mostra que la sang és, en realitat, vi que li emana de la boca, vessat per tot el seu cos, al no poder engolir-ne més. Quan la imatge es fon a negre, sentim una veu femenina que exclama: «Andrónicos, cabrones, capullos!». Del desig a la tendresa, de la repulsió a la incertesa. En uns pocs minuts l'artista manifesta diferents emocions canalitzades en el cos femení. La simbologia torna a ser present en esta peça. La religió continua sent l'element principal a partir del qual examinar la sexualitat femenina (n'hi ha prou amb recordar que els andrònics eren heretges cristians i de la secta dels severians, que defenien que la part superior de la dona era obra de Déu, mentres que la part inferior ho era del diable). Així, el gènere femení i, també, el vi són compresos com a elements perjudicials per a l'home mortal. Les dones són, doncs, a causa de la seua condició sexual i reproductora, com encarnacions del mal els impulsos animals de les quals li permetran capturar l'home, evitar que arribe a aconseguir la perfecció i arrossegat-lo cap a la mera i simple existència física. D'esta manera, l'artista juga amb un recorregut unidireccional (de dalt a baix i de baix a dalt) pel cos d'una dona. Del cap, que representa el bé, a les parts íntimes, que escenifiquen el mal, per a tornar de nou a la part superior. No obstant això, esta vegada el rostre ja no escenifica el bé, sinó que ella, des de la seua pròpia mirada, rebutja la premissa dels andrònics.

*El amigo de Palo* (1980), *La ciudad de la no psiquiatría* (1980), *PuntadeUñaPatadePollo* (1981) i *Una muerte insustancial* (1981) són pel·lícules de Pepe Beas, totes en súper-8, que hui, a pesar que constitueixen clars exemples de desconstrucció del llenguatge cinematogràfic, lamentablement

no ha pogut ser possible recuperar, i hui dia es donen per perdudes definitivament, com a clara conseqüència, d'altra banda, d'una època caracteritzada per una inusitada falta de mitjans i subvencions a la indústria cinematogràfica, fet que va implicar l'ús de mitjans inestables com el súper-8 i la subsegüent deterioració de les cintes per falta d'eixida pública i de mercat. No obstant això, *Una muerte insustancial* (1981), la sinopsi de la qual relata un suïcidi, és interessant perquè la cinta planteja una descodificació visual de la mort com a fet filmic capaç de crear una dicotomia receptiva en l'espectador que bascula entre la indiferència i l'angoixa, entre el dramatisme i el desapassionament.<sup>9</sup>

I, per fi, arribem a **Jaume, Jaume (1980)**, un film ja en 16 mil·límetres (hui perdut) que ja representa, respecte de les altres cintes *amateur* de Beas, un salt qualitatiu, perquè es va enfocar com una producció cinematogràfica amb actors professionals, com Jordi Segura en el paper principal de Jaume I,<sup>10</sup> construcció d'escenografia, elaboració de vestuari i contractació de doblatge. La cinta tindria un cert impacte en la premsa local. Per la crònica de cine d'Ireneo Filaleteo escrita per al periòdic *Castellón Diario*,<sup>11</sup> sabem que la cinta es va projectar el 28 d'agost de 1983 fora de concurs com a colofó del Festival de Cine Valencià *amateur* que va tindre lloc en la localitat de Vilafamés, Castelló. Malgrat el pas pel mencionat festival de cinema, el film no va tindre cap mena d'ajuda o finançament públic: seria sufragat totalment i exclusivament per aportacions d'amics de l'artista, reunits en forma d'associació o col·lectiu que va prendre el nom de Taller Audiovisual de Castelló (TAC), a on cada membre va posar una quantitat econòmica inicial per a cobrir la primera etapa de la producció (*Castellón Diario*, 18/06/1983, p. 13), encara que no va aconseguir el finançament per a passar-lo a format 35 mil·límetres, format imprescindible per a exhibir-lo en sales comercials.

---

<sup>8</sup> Manolo Vellón va ser un dels periodistes de Castelló més influents i representatius del *Diario Mediterráneo*. Va escriure la columna «Buenos días», que firmava amb el pseudònim de Mirón, i va arribar a publicar més de 578 articles, centrats en qüestions de la ciutat de Castelló. L'article "A la hora de comer" es va publicar el 19 de gener de 1980 en la secció «Nuestra Ciudad» i és una dura crítica dels anuncis poc decorosos a l'hora dels àpats, especialment les compreses mensuals. PAREJA OLCINA, María (2013). «Un periodista de Castellón: Mirón». *Foro de Recerca*, núm. 18, p. 681.

<sup>9</sup> En l'arxiu personal de l'artista es conserva un escrit breu amb la sinopsi i unes anotacions breus del mateix Beas. Arxiu de l'artista. Castelló de la Plana.

<sup>10</sup> Actor amb una certa trajectòria, conegut per films com *La portentosa vida del padre Vicente* (1978) o *Con el culo al aire* (1980), les dos dirigides per Carles Mica.

<sup>11</sup> *Castellón Diario* 28/08/1983, p. 13.

La Diputació de Castelló va permetre projectar-lo, això sí, fora de concurs. Seguint amb la crònica de Filaleteo, hui sabem que la cinta va tindre uns costos molt alts per als mitjans de l'època. Rodada en la localitat castellanenca de l'Alcora, l'argument gira entorn d'un aspecte poc conegut del perfil humà del que seria conegut com el rei conqueridor Jaume I, i que dona una dimensió diferent de la seua personalitat, potser molt més ajustada a la realitat social de l'època. En qualsevol cas, el llenguatge de Beas va ser, una vegada més, el sarcasme i la posada de focus en la paradoxa.

«Em va cridar l'atenció un tret de la seua personalitat -explica l'artista-: al tornar després de tallar la llengua al bisbe de Girona, per criticar la seua luxuriosa vida, Jaume I es refugia d'una tempesta en una humil cabanya. Encara pertorbat per la seua proesa, el rei no dubta a violar una jove llauradora.»<sup>12</sup>

Una peça sarcàstica, doncs, sobre la frenètica vida sexual del rei Jaume I que constituïx (i ací rau la provocació de l'artista) un desafiament irreverent a la comunitat local, tenint en compte el significat d'esta figura històrica en l'àmbit de la Comunitat Valenciana, sobretot, en terres castellanenques.<sup>13</sup>

I no podem tancar este primer episodi de la producció cinematogràfica de Pepe Beas sense anomenar un film que posaria en marxa Beas, juntament amb la cooperativa TAC, i que portaria per títol ***Sang de bou***, en clara al·lusió a la primera novel·la de Joan Francesc Mira *El bou de foc* (1974), encara que l'al·lusió tan sols ho és en referència al títol, perquè la cinta de Beas se centra en els ritus curatius del món rural. Filmada en les localitats castellanenques de Ludiente i Castillo de Villamalefa, no es va tractar, no obstant això, d'un enfocament antropològic ni documental; és més, encara que l'acció se centra en un nucli rural castellanenc, la trama pivota al voltant d'un personatge mig mític mig màgic: un remeier de mitjan segle XIX amb estranys poders. Este personatge i el seu entorn tradicional representen eixa brutalitat del fet rural. La cinta mostrava com fins a eixe reducte rural castellanenc arribava una parella “de ciutat” amb una sèrie de problemes que els porten fins a este remeier. És llavors quan es produïx un xoc de mentalitats, un encreuament de dos maneres totalment oposades de veure la vida i d'oferir una solució als problemes.

Rodada també sense subvencions ni actors professionals de repartiment (excepte Josep Cortés), la cinta va ser filmada en escenaris reals durant el procés d'una embolada de bou<sup>14</sup> a Ludiente, amb figurants i públic anònim

de la festa que seria filmat sense saber-ho. Amb això, Beas introduïx un nou factor, un document que, sense ser documental, fora fidel a la realitat que l'artista volia mostrar amb tota la seua brutalitat i escarni: la realitat que l'artista, procedent de l'Argentina, es va trobar quan va arribar a Espanya en els anys setanta i que abasta des dels ritus i costums fins als trets lingüístics locals.

---

<sup>12</sup> Entrevista a Pepe Beas (9 abril, 2024)

<sup>13</sup> En l'imaginari col·lectiu dels valencians, Jaume I perviu com a alliberador de la Pàtria de l'ocupació musulmana a través de les seues conquestes.

<sup>14</sup> Consistix a proveir les astes del bou de sengles boles de brea o tela prèviament amerada en fuel o gasolina per a mantindre el foc en les astes durant el toreig de l'animal, un acte típic en les festes d'estiu de molts pobles de l'interior de la província castellanenca que encara perviu residualment en alguns.

### 3.- LA ESCUELA VIDEOGRAFÍA, INFLUENCIA DEL VIDEOARTE CATALÁN Y LOS ECOS DE NAM JUNE PAIK.

Fundada el año 1982 la escuela *Videografía* fue una de las primeras escuelas de vídeo donde los aspirantes a trabajar en dicho medio -generalmente jóvenes de todos los rincones de España, procedentes del mundo de la fotografía y el cine amateur-, podían recibir una formación profesional altamente cualificada en "Video-tape Recording", (una formación interactiva de tres años de duración). Con el tiempo, fue, sucesivamente, una distribuidora comercial, así como una productora de videoarte, por lo que se acabaría convirtiendo en una de las primeras del Estado Español. A mediados de los ochenta fue la representante española en las diferentes ediciones de la *Electronic Arts Intermix* (E.A.I), una de las primeras organizaciones sin fines de lucro, fundada en 1971 en Nueva York y dedicada a apoyar el vídeo como forma artística<sup>15</sup>. Su prestigio fue en aumento a raíz de ser una Escuela premiada en el *Festival de Estavar* (Francia) en 1984, el premio Up & Down (Barcelona) en 1983 o el premio del Festival de Andorra en 1986.

Pero la actividad divulgativa de la escuela *Videografía* alcanzaría incluso la masa crítica, al colaborar estrechamente con las programaciones televisivas de programas de emisión nacional como *Sèrie Visual* (Radiotelevisión Española RTVE, 1982) o autonómica como *Stock de Pop* (1983-1985), *Arsenal* (1985-1987) o *The Big Broder y el hermano pequeño* (1983), todas ellas en TV3.

---

<sup>15</sup> Fundada por Howard Wise, su misión fue apoyar el vídeo como "medio de expresión y comunicación personal y creativa". A su vez, la *Electronic Arts Intermix* fundaría el Centro de Edición y Postproducción como respuesta a la necesidad de un espacio de trabajo creativo y acceso a equipos para artistas amateurs y en 1973, fundaría el Servicio de Distribución de Cintas de Vídeo de Artistas. Este Servicio, creado en torno a un núcleo de artistas de vídeo, entre ellos Peter Campus, Juan Downey y Nam June Paik sigue siendo el distribuidor más antiguo existente de vídeos de artistas.

Es en esta época de máxima expansión de la Escuela, dirigida por Antoni Mercader<sup>16</sup>, cuando Pepe Beas entra en contacto con la institución, hecho que le pone en línea directa con el panorama videográfico mas rompedor del momento, si tenemos en cuenta que por los años que Beas colabora con la Escuela *Videografía*, ésta participaba muy activamente del panorama video-cultural del momento como delata su estrecha relación con las ediciones de *Virreina, els dilluns video* -[Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina, 1984/1989] o la *First Simultaan Video Screening* (1985); su asesoramiento en la muestra *Processos* (1986, Centro de Arte Reina Sofía); su participación en la Dirección técnica de la Sección Vídeo del Festival de Cine de San Sebastián (1982-1983); en las actividades de video del Institut d'Estudis Nord-americans de Barcelona (1981-1988) o la *Normal>Sèries informatives* (videoart) programadas por el Colegio de Arquitectos de Barcelona (1978-1980), entre muchas otras.

Todo este panorama es el que se encuentra Pepe Beas a su llegada a *Videografía*. Si tenemos en consideración que Videografía participaba en *La Virreina: dilluns video* (donde se programaron pases de filmes de algunos pioneros del videoarte como Bill Viola o Nam June Paik), podemos deducir que ya a mediados de los años ochenta, Pepe Beas, que venía de una modesta producción filmográfica en Súper 8 y 16 milímetros, entra en contacto con un concepto que va a revolucionar su manera de entender el video. Paik había presentado en la Galerie Parnass (Alemania) la pieza «*Televisores Manipulados*», una instalación de doce televisores donde la señal de televisión se veía distorsionada o invertida mediante el uso de imanes y circuitos alterados, y también la obra «*Zen for TV*», en la cual un televisor colocado de lado mostraba una única línea horizontal (convertida en vertical por la posición), hecho que reducía la imagen televisiva a su mínima expresión. Pero serían las primeras video-esculturas de Paik, en las cuales el artista surcoreano transformó el televisor de un simple receptor de imágenes a un objeto escultórico y conceptual en toda regla, las que impactarían más a un todavía joven Beas. Sin olvidar las piezas de Paik en las que introduce cámaras de circuito cerrado (CCTV) para crear bucles infinitos de retroalimentación, uniendo la filosofía zen con la electrónica (como ejemplifica su célebre *TV Buddha* de 1974).

«*La llegada del video a mi inquietud creativa -refiere Beas- me entusiasma instantáneamente. El video se alejaba del tradicional lenguaje fílmico y televisivo. La imagen se abre y expande rompiendo los cánones establecidos del encuadre pictórico y fotográfico, posibilitando el volumen. Me intereso principalmente la videoinstalación y por entonces inicie un camino por mis videoesculturas*» (Entrevista Pepe Beas, mayo 2024).

Apenas dos años después de entrar en contacto con toda la vanguardia de video que facilitó su acceso a los programas de la Escuela de Videografía, Beas se atreve a dar el paso de la cinematografía a algo que todavía no era conocido en España en los ochenta como videoarte pero que no tardaría en ser reconocido como tal en los estamentos culturales oficiales. Un primer ejemplo paradigmático es, sin duda, su obra «*El Cubo mágico*» (1985)<sup>17</sup>.

*El cubo mágico* es la primera pieza videoescultórica de Pepe Beas donde representa la creación artística como práctica originada en un espacio delimitado. El artista nos invita a adentrarnos en un ámbito donde tiene lugar el acto creador ejecutado por un artista plástico (Pepe Nebot) en un habitáculo que es presentado deconstruido por medio de una suerte de *video-walls* (en un espacio delimitado seis cámaras emplazadas en las cuatro paredes, techo y suelo simulando un cubo geométrico con todas sus caras extendidas, registran el proceso de creación de una pintura de Nebot. Las imágenes de Beas relatan la acción artística de Nebot, de manera que se convierten en una especie de contemplación de un acto íntimo desde todas las perspectivas posibles.

«*Su estudio era un perfecto cubo en que grabé sus cuatro paredes -recuerda el artista-, techo y suelo en 6 planos fijos que mostré en 6 monitores dispuestos físicamente como desarrollo geométrico*» (Entrevista Pepe Beas, mayo 2024).

El salto cualitativo es palpable: en esta pieza, Beas utiliza ya el video entendido como metalenguaje. Hecho que repetirá en otra de sus primeras video-esculturas, hoy perdidas como «*Videopecera*»<sup>18</sup> (1989).

Si la primera generación de videoartistas como Shigeo Kubota o Nam June Paik jugaban con la disposición de los monitores, en las videoesculturas y videobjetos de Beas el televisor se desvanece a favor de la forma. Un ejercicio que requiere una minuciosidad técnica sin precedentes. La *Videopecera* (1989) videoescultura diseñada para la exposición *Aquarium* del pintor Vicent Carda en la Galería Cànem (Castellón), constituye un ejemplo

---

<sup>16</sup> Antoni Mercader (1941-2025) fue fundador, en 1982, de la escuela, siendo también uno de los primeros promotores del videoarte en Cataluña y España. Dentro de la escuela, fue el artificio de multitud de cursos de formación, intercambios, programas fílmicos y diferentes encuentros sobre videoarte.

<sup>17</sup> Videoinstalación hoy perdida. 200 x 200 centímetros con monitores. Duración: 30 minutos.

<sup>18</sup> Acuario, monitor de TV y hierro. 100 x 60 x 60 cm. Duración vídeo 12 minutos.

de ello. La configuración de la pecera está conformada por un soporte de entramado metálico coronado por dos pantallas de televisión enfrentadas entre sí, desprovistas de su carcasa y tubo de rayos catódicos. En la parte inferior e interior de la estructura hay instalados dos espejos rectangulares encarados y ligeramente basculantes hacia las pantallas superiores, para proyectar las imágenes que reciben de un proyector externo. Las imágenes del agua (monitor inferior) se mezclan con sombras chinescas formadas por la presencia física de peces en una pantalla superior que se convierte, de este modo, en una auténtica pecera.



*7 Puertas, un Sarabaíta y 7 Apotegmas (2006)*

### 3.- L'ESCOLA VIDEOGRAFIA, INFLUÈNCIA DEL VIDEOART CATALÀ I ELS ECOS DE NAM JUNE PAIK.

Fundada l'any 1982, l'escola Videografia va ser una de les primeres escoles de vídeo en què els aspirants a treballar en este mitjà -generalment jóvens de tots els racons d'Espanya, procedents del món de la fotografia i el cinema *amateur*- podien rebre una formació professional altament qualificada en *videotape recording* (una formació interactiva de tres anys de duració). Amb el temps, va ser, successivament, una distribuïdora comercial, així com una productora de videoart, per la qual cosa s'acabaria convertint en una de les primeres de l'Estat espanyol. A mitjan dècada dels huitanta va ser la representant espanyola en les diferents edicions de l'Electronic Arts Intermix (EAI), una de les primeres organitzacions sense fins de lucre, fundada en 1971 a Nova York i dedicada a donar suport al vídeo com a forma artística.<sup>15</sup> El seu prestigi va anar en augment arran de ser una escola premiada en el Festival d'Estivac (França) en 1984, i de rebre el premi Up & Down (Barcelona) en 1983 o el premi del Festival d'Andorra en 1986.

Però l'activitat divulgativa de l'escola Videografia arribaria fins i tot a la massa crítica, al col·laborar estretament amb les programacions televisives de programes d'emissió nacional, com *Serie Visual* (Radiotelevisió Espanyola, RTVE, 1982), o autonòmica, com *Stock de Pop* (1983-1985), *Arsenal* (1985-1987) o *The Big Broder i el germà petit* (1983), totes en TV3.

---

<sup>15</sup> Fundada per Howard Wise, la seua missió va ser donar suport al vídeo com a "mitjà d'expressió i comunicació personal i creativa". Al seu torn, l'Electronic Arts Intermix fundaria el Centre d'Edició i Postproducció com a resposta a la necessitat d'un espai de treball creatiu i accés a equips per a artistes amateurs i, en 1973, fundaria el Servei de Distribució de Cintes de Vídeo d'Artistes. Este servei, creat entorn d'un nucli d'artistes de vídeo, entre els quals hi ha Peter Campus, Juan Downey i Nam June Paik, continua sent el distribuïdor més antic existent de vídeos d'artistes.

És en esta època de màxima expansió de l'escola, dirigida per Antoni Mercader,<sup>16</sup> quan Pepe Beas entra en contacte amb la institució, fet que el posa en línia directa amb el panorama videogràfic més trencador del moment, si tenim en compte que pels anys en què Beas col·labora amb l'escola Videografia esta participava molt activament del panorama videocultural del moment, com delata la seua estreta relació amb les edicions de “Virreina, els dilluns vídeo” (Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina, 1984/1989) o la “First Simultaan Video Screening” (1985); el seu assessorament en la mostra Processos (1986, Centre d'Art Reina Sofia); la seua participació en la direcció tècnica de la Secció de Vídeo del Festival de Cine de Sant Sebastià (1982-1983); en les activitats de vídeo de l'Institut d'Estudis Nord-americans de Barcelona (1981-1988) o la “Normal>Sèries informatives” (videoart) programades pel Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (1978-1980), entre moltes altres.

Tot este panorama és el que es troba Pepe Beas a la seua arribada a Videografia. Si tenim en consideració que Videografia participava en “Virreina, els dilluns vídeo” (a on es van programar passes de films d'alguns pioners del videoart com Bill Viola o Nam June Paik), podem deduir que ja a mitjan dècada dels huitanta, Pepe Beas, que venia d'una modesta producció filmogràfica en súper-8 i 16 mil·límetres, entra en contacte amb un concepte que revolucionarà la seua manera d'entendre el vídeo. Paik havia presentat en la Galerie Parnass (Alemanya) la peça *Televisores manipulados*, una instal·lació de dotze televisors en què el senyal de televisió es veia distorsionat o invertit mitjançant l'ús d'imants i circuits alterats, i també l'obra *Zen for TV*, en la qual un televisor col·locat de costat mostrava una única línia horitzontal (convertida en vertical per la posició), fet que reduïa la imatge televisiva a la mínima expressió. Però serien les primeres videoescultures de Paik, en les quals l'artista sud-coreà va transformar el televisor d'un simple receptor d'imatges a un objecte escultòric i conceptual en tota regla, les que impactarien més un Beas encara jove. Sense oblidar les peces de Paik en les quals este introdueix càmeres de circuit tancat (CCTV) per a crear bucles infinits de retroalimentació, i que unixen la filosofia zen amb l'electrònica (com exemplifica la seua cèlebre *TV Buddha*, de 1974).

«L'arribada del vídeo a la meua inquietud creativa -referix Beas- m'entusiasma instantàniament. El vídeo s'allunyava del tradicional llenguatge fílmic i televisiu. La imatge s'obri i s'expandix, i trenca els canons establits de l'enquadrament pictòric i fotogràfic, de manera que possibilita el volum. M'interessa principalment per la videoinstal·lació i, en aquells dies, mamprenc un camí per les meues videoescultures.» (Entrevista Pepe Beas, maig 2024)

A penes dos anys després d'entrar en contacte amb tota l'avantguarda de vídeo que li va facilitar l'accés als programes de l'escola Videografia, Beas s'atreuix a fer el pas des de la cinematografia fins a una cosa que encara no era coneguda a Espanya en els huitanta com a videoart, però que no tardaria a ser reconeguda com a tal en els estaments culturals oficials. Un primer exemple paradigmàtic és, sens dubte, la seua obra *El cubo mágico* (1985).<sup>17</sup>

*El cubo mágico* és la primera peça videoescultòrica de Pepe Beas, en la qual representa la creació artística com a pràctica originada en un espai delimitat. L'artista ens convida a endinsar-nos en un àmbit a on té lloc l'acte creador executat per un artista plàstic (Pepe Nebot) en un habitacle que és presentat desconstruït per mitjà d'una mena de *video-walls*: en un espai delimitat, sis càmeres emplaçades en les quatre parets, el sostre i el sòl simulen un cub geomètric, amb totes les cares esteses, i registren el procés de creació d'una pintura de Nebot. Les imatges de Beas relaten l'acció artística de Nebot, de manera que es convertixen en una espècie de contemplació d'un acte íntim des de totes les perspectives possibles.

«El seu estudi era un cub perfecte en què vaig gravar les quatre parets -recorda l'artista-, sostre i sòl en 6 plans fixos que vaig mostrar en 6 monitors disposats físicament com a desenrotllament geomètric.» (Entrevista Pepe Beas, maig 2024)

El salt qualitatiu és palpable: en esta peça, Beas utilitza ja el vídeo entés com a metallenguatge, fet que repetirà en una altra dels seus primeres videoescultures, hui perdudes, com *Videopecera* (1989).<sup>18</sup>

Si la primera generació de videoartistes, com Shigeo Kubota o Nam June Paik, jugaven amb la disposició dels monitors, en les videoescultures i els videobjectes de Beas el televisor s'esvaïx a favor de la forma, un exercici que requereix una minuciositat tècnica sense precedents. *Videopecera* (1989), videoescultura dissenyada per a l'exposició “Aquarium”, del pintor Vicent Carda en la Galeria Cànem (Castelló),

---

<sup>16</sup> Antoni Mercader (1941-2025) va ser fundador, en 1982, de l'escola, i va ser també un dels primers promotors del videoart a Catalunya i Espanya. Dins de l'escola, va ser l'artífici de multitud de cursos de formació, intercanvis, programes fílmics i diferents trobades sobre videoart.

<sup>17</sup> Videoinstal·lació hui perduda. 200 x 200 centímetres amb monitors. Duració: 30 minuts.

<sup>18</sup> Aquari, monitor de TV i ferro. 100 x 60 x 60 cm. Duració vídeo, 12 minuts.



*Memoria (2022)*

constituïx un exemple d'això. La configuració de la peixera està conformada per un suport d'entramat metàl·lic coronat per dos pantalles de televisió enfrontades entre si, desproveïdes de la carcassa i el tub de rajos catòdics. En la part inferior i interior de l'estructura hi ha instal·lats dos espills rectangulars encarats i lleugerament basculants cap a les pantalles superiors, per a projectar les imatges que reben d'un projector extern. Les imatges de l'aigua (monitor inferior) es mesclen amb ombres xinesques formades per la presència física de peixos en una pantalla superior que esdevé, d'esta manera, una autèntica peixera.

#### 4.- LA DIFÍCIL EXPORTACIÓN DEL MODELO AL CONTEXTO CASTELLONENSE: LAS EDICIONES DE "LUCENA VIDEOSITIADA"



Francesc Torres y Pepe Beas, 1984

El mismo año que Pepe Beas entrevista al artista Francesc Torres en la Escuela de Videografía, se produce un hecho en las comarcas castellonenses que estaba llamado a ser pionero, no solo en tierras locales, sino en buena parte del territorio de la Comunidad valenciana. E incluso a nivel nacional se erigió en una de las primeras muestras que se celebraban en España en torno al video (exceptuando las muestras de Barcelona, Madrid y Bilbao). La asociación cultural Torrecelles de la localidad de Lucena del Cid (Castellón), animada a organizar una muestra de videoarte con la intención de exhibir «*los mejores videoarts del momento*» (*Mediterráneo*, 29/07/1984 p. 16), contacta con Pepe Beas, a la sazón, en Barcelona y muy vinculado con la vanguardia del videoarte, y éste junto a Ángel Arces, montaron el festival *Lucena Videositiada*, una experiencia que tenía la intención de aunar visionados de videoarte, junto con conferencias, videoclubs y un experimento colaborativo donde cualquier interesado tendría la oportunidad de grabar 30 segundos de filme gracias a una serie de equipos móviles que se instalarían en la entrada del castillo del Conde de Híjar (sede del festival) así como en algunos puntos estratégicos de Lucena. La organización del festival se encargaría, después, del montaje de cada metraje en lo que denominaron "Tarjetas de visita". La organización hizo un llamamiento a recibir «*cualquier mensaje por más iconoclasta que éste sea, o por más conservador que parezca*» (*Mediterráneo*, 1/08/1984 p. 36). Esta experiencia pionera se acompañó de visionados de auténticos pioneros del videoarte, para lo cual se diseñó un cartel de muy alta calidad a tenor de las cintas seleccionadas (desde pioneros norteamericanos del videoarte como *Global Groove* de Nam June Paik a *Watching the press*, *Reading Tv* de Antonio Muntadas, pasando por *First Dream* de Bill Viola, *Prometheus* de José Montes Vaquer, *30 seconds spots* de Joan Logue o *Talk Attacks* de Ligorano/Reese) que serían distribuidas por bloques temáticos (videoarte, video-instalación, video-teatro, video-musical, video-performance...).

Junto a los visionados de los pioneros del videoarte, los videoclubs de la provincia castellonense podían exhibir su material e incluso comercializar los productos del mercado, mientras el público asistente podía disfrutar de un ciclo de conferencias sobre el medio del video. En palabras de los organizadores (Beas entre ellos) la misión era clara: «*Queremos crear un clima cultural alrededor del video*» (*Mediterráneo*, 29/07/1984. p. 16)

El Festival de video, que contó con la financiación del Ayuntamiento de Lucena y el apoyo de la Diputación de Castellón, tenía aspiración de alcanzar un carácter anual o bianual, como recogen algunas fuentes de la prensa local: «*se intenta dar a esta Muestra una cierta continuidad y alcance nacional. Al mismo tiempo se crearán las primeras bases del festival de video en la provincia de Castellón [...] Es la gran oportunidad de crear algo con carácter internacional y con una continuidad*» (*Mediterráneo*, 29/07/1984. P. 16). Y, de hecho, así fue al menos en una segunda edición que tuvo lugar al año siguiente, 1985, y que esta vez contó con catálogo impreso editado por la Diputación castellonense. A diferencia de la primera edición, esta segunda entrega del festival de video, se alejó un poco del carácter participativo-popular de la primera, en el sentido de que ya no se ofrecieron los stands a las firmas comerciales y los videoclubs, y en cambio los esfuerzos se invirtieron en una sólida y coherente propuesta cultural estructurada en cinco bloques. El primer bloque estaba destinado a la «Imagen Procesada»<sup>19</sup> con visionados de cintas tan importantes como *The medium is the medium* (1968) de Allan Kaprow, Nam June Paik y otros; *Allan "N" Allen's Complaint* (1982) de Shigeo Kubota y Nam June Paik; o *Capture/Ecran* (1982) de Dominique Belloir, entre otros. El segundo bloque estuvo dedicado a la Opera electrónica con cintas como *Music Word Fire and I would do it again* (1981) de Robert Ashley y John Sanborn o *The Commission* (1983) de Woody Vasulka. Dentro todavía de la sección del video-musical hubo un bloque dedicado al Hip Hop-video, un lenguaje que abraza las artes visuales, la música o la danza con cintas de Boba Harris, Skip Blumberg o Dona Nada Sedar.

Una novedad de la segunda edición de Lucena Videositiada fue el hueco que se ofreció a las artistas mujeres que utilizaban el lenguaje del video como forma de expresión y, entre ellas, no podían faltar nombres como Barbara Hammann con sus cintas *Feld* (1981) y *Video Pattern* (1983); Ke Rosenbach con *Die Eulenspiegelin* (1985) y *Das Feenband* (1983) o Marina Abramovich/Ulay con *Terra degli dei madre* (1984) y *Hell Dunkel* (1977). No hay que olvidar otro aspecto novedoso: la sección dedicada a la video-performance con trabajos de Gema Gómez Alvarez y Luis Ordóñez. Así como una sección dedicada a la revisión de los trabajos de los alumnos de Imagen y Ciencias de la Información.

A pesar de las aspiraciones de normalización cultural, la calidad de su programación y el eco mediático en la presta local, bien por falta de repercusión de público, bien por falta de una financiación Autonómica que se solicitó en sendas convocatorias y que nunca llegó, el festival de video Lucena Videositiada moría en 1985 con apenas dos ediciones.

---

<sup>19</sup> Expresión utilizada para designar la manipulación o transformación electrónica de las imágenes magnéticas visuales y auditivas cuando son generadas, sintetizadas o digitalizadas, un camino que ya abrieron pioneros como Eric Siebel o Nam June Paik.

#### 4.- LA DIFÍCIL EXPORTACIÓ DEL MODEL AL CONTEXT CASTELLONENC: LES EDICIONS DE "LUCENA VIDEOSITIADA"



Organització de "Lucena Videositiada", 1984

El mateix any que Pepe Beas entrevista l'artista Francesc Torres en l'escola Videografia, es produïx un fet en les comarques castellonenques que estava cridat a ser pioner, no sols en terres locals, sinó en bona part del territori de la Comunitat Valenciana. I fins i tot en l'àmbit nacional es va erigir en una de les primeres mostres que se celebraven a Espanya entorn del vídeo (exceptuant les mostres de Barcelona, Madrid i Bilbao). L'associació cultural Torrecelles, de la localitat de Llocena (Castelló), animada a organitzar una mostra de videoart amb la intenció d'exhibir «els millors videoarts del moment» (*Mediterráneo*, 29/07/1984 p. 16), contacta amb Pepe Beas, en aquell temps a Barcelona i molt vinculat amb l'avantguarda del videoart, i este, junt amb Àngel Ares, va muntar el festival Lucena Videositiada, una experiència que tenia la intenció de conjuminar visionats de videoart, conferències, videoclubs i un experiment col·laboratiu en què qualsevol interessat tindria l'oportunitat de gravar 30 segons de film gràcies a una sèrie d'equips mòbils que s'instal·larien en l'entrada del castell del comte d'Híjar (seu del festival), així com en alguns punts estratègics de Llocena. L'organització del festival s'encarregaria, després, del muntatge de cada metratge, en el que van denominar "targetes de visita". L'organització va fer una crida a rebre «qualsevol missatge, per més iconoclasta que siga o per més conservador que sembla» (*Mediterráneo*, 1/08/1984 p. 36).

Esta experiència pionera es va acompanyar de visionats d'autèntics pioners del videoart. Per a això, es va dissenyar un cartell de molt alta qualitat, per les cintes seleccionades (des de pioners nord-americans del videoart, com *Global Groove*, de Nam June Paik, a *Watching the press, Reading Tv*, d'Antonio Muntadas, passant per *First Dream*, de Bill Viola, *Prometheus*, de José Montes Vaquer,

*30 seconds spots*, de Joan Logue, o *Talk Attacks*, de Ligozano/ Reese), que serien distribuïdes per blocs temàtics (videoart, videoinstal·lació, videoteatre, videomusical, *videoperformance*...). Juntament amb els visionats dels pioners del videoart, els videoclubs de la província castellonenca podien exhibir el seu material i, fins i tot, comercialitzar els productes del mercat, mentre el públic assistent podia disfrutar d'un cicle de conferències sobre el mitjà del vídeo. En paraules dels organitzadors (Beas entre ells) la missió era clara: «Volem crear un clima cultural al voltant del vídeo» (*Mediterráneo*, 29/07/1984, p. 16).

El festival de vídeo, que va comptar amb el finançament de l'Ajuntament de Lluçena i el suport de la Diputació de Castelló, tenia aspiració d'assolir un caràcter anual o bianual, com arrebeguen algunes fonts de la premsa local: «s'intenta donar a esta mostra una certa continuïtat i abast nacional. Al mateix temps, es crearan les primeres bases del festival de vídeo en la província de Castelló. [...] És la gran oportunitat de crear una cosa amb caràcter internacional i amb una continuïtat» (*Mediterráneo*, 29/07/1984, p. 16). I, de fet, així va ser, almenys en una segona edició que va tindre lloc l'any següent, 1985, i que esta vegada va comptar amb un catàleg imprès editat per la diputació castellonenca. A diferència de la primera edició, esta segona entrega del festival de vídeo es va allunyar un poc del caràcter participatiu i popular de la primera, en el sentit que ja no es van oferir els estands a les firmes comercials i els videoclubs, i en canvi els esforços es van invertir en una sòlida i coherent proposta cultural estructurada en cinc blocs. El primer bloc estava destinat a la «Imatge Processada»,<sup>19</sup> amb visionats de cintes tan importants com *The medium is the medium* (1968), d'Allan Kaprow, Nam June Paik i altres; *Allan "N" Allen's Complaint* (1982), de Shigeo Kubota i Nam June Paik; o *Capture/Ecran* (1982), de Dominique Belloir, entre altres. El segon bloc va estar dedicat a l'òpera electrònica, amb cintes com *Music Word Fire and I would do it again* (1981), de Robert Ashley i John Sanborn, o *The Commission* (1983), de Woody Vasulka. Dins encara de la secció del videomusical, va haver-hi un bloc dedicat al *hip-hop-vídeo*, un llenguatge que abraça les arts visuals, la música o la dansa amb cintes de Boba Harris, Skip Blumberg o Dona Nada Sedar.

Una novetat de la segona edició de Lucena Videositiada va ser el lloc que es va oferir a les artistes que utilitzaven el llenguatge del vídeo com a forma d'expressió i, entre elles, no podien faltar

noms com Barbara Hamann, amb les cintes *Feld* (1981) i *Video Pattern* (1983); Ke Rosenbach, amb *Die Eulenspiegelin* (1985) i *Das Feenband* (1983), o Marina Abramovich/Ulay amb *Terra degli dei madre* (1984) i *Hell Dunkel* (1977). Cal no oblidar un altre aspecte nou: la secció dedicada a la *videoperformance*, amb treballs de Gema Gómez Alvarez i Luis Ordóñez, així com una secció dedicada a la revisió dels treballs dels alumnes d'Imatge i Ciències de la Informació. Malgrat les aspiracions de normalització cultural, la qualitat de la programació i el ressò mediàtic en la premsa local, bé per falta de repercussió entre el públic, bé per falta d'un finançament autònom que es va sol·licitar en les dos convocatòries i que mai va arribar, el festival de vídeo Lucena Videositiada moria en 1985, amb tot just dos edicions.

---

<sup>19</sup> Expressió utilitzada per a designar la manipulació o transformació electrònica de les imatges magnètiques visuals i auditives quan són generades, sintetitzades o digitalitzades, un camí que ja van obrir pioners com Eric Siebel o Nam June Paik.

## 5.- PROVOCACIÓN E ICONOCLASTIA COMO ELEMENTOS NARRATIVOS. La crítica social.

5.1.- El presente ilustrativo y la  
iconoclastia de estereotipos.

5.2.- *El sueño del emigrante y la  
pervivencia del icono de la  
víctima más allá de la crítica  
social de *Laudas funerarias  
como ropa tendida al sol.**

«En una sociedad de puras inteligencias probablemente ya no se  
lloraría, pero quizá se seguirá riendo aún»  
(Henry Bergson. *La Risa: Ensayo sobre el significado de lo cómico*)

La premisa de Rilke que define la infancia como la «patria del hombre»  
-extensible, por supuesto, a la mujer- sirve de base para comprender la  
génesis del ser. Durante esta etapa ontogénica, el sujeto se constituye a  
través de dos ejes determinantes: el territorio y el sexo biológico. El lugar  
de nacimiento no solo otorga una nacionalidad, sino que establece el primer  
marco de pertenencia social delimitado por fronteras geopolíticas. Esta  
adscripción grupal, inicialmente impuesta, plantea interrogantes complejos  
sobre la identidad en contextos de migración temprana. Paralelamente, el  
sexo biológico sitúa al individuo en un sistema dicotómico, mientras que el  
género, en tanto *constructo* social, codifica los comportamientos y actitudes  
necesarios para la aceptación comunitaria. Bajo esta lógica, la pertenencia  
precede a la validación social, obligando al sujeto a internalizar roles  
preestablecidos para asegurar su integración en el grupo.

La obra de Pepe Beas emana de una crisis de identidad profunda, caracterizada  
por la desorientación de un sujeto que cuestiona los pilares de su propia  
constitución. El fenómeno de la emigración actúa, como veremos más adelante,  
como el catalizador de esta reflexión, impulsando al autor a examinar cómo  
los factores sociopolíticos moldean el “yo”. Ante la ausencia de una  
pertenencia clara, surge la interrogante ontológica fundamental:  
¿Quién soy?

A través de una metodología experimental, Beas aborda las tensiones nacionales y sexuales desde una perspectiva crítica, empleando la ironía y la parodia como herramientas de subversión discursiva. Esa es la premisa de *El presente ilustrativo* (1989), su primera video-instalación.

### 5.1.- El presente ilustrativo y la iconoclastia de estereotipos

Tal como ya habíamos visto en su etapa filmográfica con piezas como *San Madalenero*, *Jaume*, *Jaume*, la iconoclastia y la ironía histriónica son los lenguajes de un Beas que se rebela contra la realidad de la España postfranquista que él encuentra tras su infancia en Argentina. El propio artista admite que «El humor burlesco que practico es una manera de revertir el fastidio que me provoca lo establecido. Es una manera de subvertir la realidad (Entrevista Pepe Beas, 9 mayo, 2024)

El presente ilustrativo expone la construcción cultural de la figura femenina como objetivo sexual pasivo, enfrentando dos esferas: una acción que sucede en las capas populares de la sociedad, metaforizada en una boda representada en una mesa de banquete nupcial y un Decamerón a través del cual detalla fragmentos de obras literarias consideradas de la alta cultura. He aquí el choque irónico de Beas: la vulgaridad frente a la intelectualización de la actividad sexual, organizada en función del falocentrismo social frente a la pasividad o asunción de roles femenino. «Es un presente ilustrativo, no un pasado que fue», afirma el artista.

La pieza *El presente Ilustrativo* nos muestra un banquete nupcial que ya ha finalizado. Sobre la mesa, dispersos, amontonados, se disponen restos de comida que certifican que lo que acaba de acontecer ha sido un gran festín. Entre los desperdicios, incrustados sobre la mesa se distinguen cinco monitores, los cuales reproducen secuencialmente un instante significativo: el presente a la novia. El ambiente se torna escandaloso. Risas, gritos, jolgorio, pasodobles, arropan el momento en el que la mujer recibe su regalo, significado en el órgano viril. Durante media hora se reproducen histriónicamente imágenes que recogen este momento. La tarta dispuesta en la mesa es coronada por otro monitor. En él se observa un continuo priapismo sin fin envuelto de chillidos, gritos, aplausos y ruidosos pasodobles. No son sino imágenes reales de los mencionados presentes sexuales a decenas de novias que fueron grabadas en bodas reales de la España de los setenta y ochenta. La continua repetición de imágenes satura intencionadamente a quien observa, permitiendo empatizar con las novias avergonzadas y humilladas. De la vulgaridad se transurre a un segundo escenario opuesto, representado por

aquello considerado intelectual o de alta cultura. Una serie de frases desparrramadas por el suelo muestra, de un modo totalmente explícito y provocativo, fragmentos de textos eróticos de diversos autores (Vicent Andrés Estellés, Julio Cortázar, Erica Jong, Pablo Neruda, Mario Benedetti, Jose Donoso, Anais Nin o George Batille, entre otros). Todo está envuelto en una calculada vulgaridad disonante (desde el rojo de la pared que evoca el cromatismo de los cómics de *Víbora*, *TBO* y *Capitán América*) hasta la machacona repetición de imágenes y música populachera. Todo ello, para hablarnos de la construcción cultural del concepto de «femineidad» como objeto sexual pasivo según la visión de la sociedad patriarcal de la España de los setenta y ochenta, pero recordándonos que dicha visión late en todos los estratos de la cultura y la sociedad. En lo artístico, esta instalación sigue la influencia de obras como *Texas TV Dinner* (1977) de Antoni Miralda tanto por la inserción de monitores en otros objetos, como por el recurso, presente en ambos artistas, de unir alta y baja cultura en sus discursos.

Si la pieza *El presente ilustrativo* (1989) trata de señalar, mediante el sarcasmo, una evidente crítica al *stablishment* social, no menos polemizadora fue una videoinstalación que Pepe Beas presentó tres años después, en 1990, en el Colegio Universitario de Castellón<sup>20</sup> en el seno de unos cursos sobre video e imagen que Pepe Beas fue invitado a impartir en el servicio de Extensión Universitaria de la entidad académica castellonense y que fueron organizadas por el Departamento de Estética y Teoría del Arte. La idea de la videoinstalación que pretende lanzar una crítica al propio medio televisivo, parte de un breve texto de Richard Serra que aparece en su video *Television Delivers People* (1973)<sup>21</sup> y en el que defiende que «La televisión define el mundo de tal manera que usted no se sienta amenazado». Partiendo de dicha idea central, Pepe Beas presentó una video instalación consistente en dos paneles en los que estaban fijados sendos tubos de televisión. Y aquí es donde Beas introduce su mordaz crítica al medio: los dos tubos de televisión emitían una imagen incompleta, de lo que el

<sup>20</sup> El Colegio Universitario de Castellón (CUC) pasó a convertirse oficialmente en la Universitat Jaume I (UJI) el 13 de febrero de 1991, fecha en la que las Cortes Valencianas aprobaron por unanimidad su Ley de creación. El Colegio Universitario de Castellón había funcionado como el germen de la educación superior en la provincia durante 21 años, desde su creación en 1970 hasta la fundación de la universidad propia.

<sup>21</sup> Video monocal en color con sonido. Duración: 6 minutos. Esta obra es una de las críticas más feroces y lúcidas al sistema de medios de comunicación, realizada por el escultor Richard Serra en colaboración con Carlota Fay Schoolman.

público asistente podía ver justo detrás de los tubos, en unas proyecciones en el panel, encargadas de mostrar la imagen o escena completa que los tubos de televisión ofrecían de manera sesgada, fruto de recortes y otras manipulaciones y censuras. A modo de ejemplo, en uno de los tubos de televisión se podía ver parcialmente el rostro de una mujer de raza blanca en un aparente éxtasis, pero si el público fijaba su atención detrás en la proyección completa podía ver a esa misma mujer en una relación lésbica con una mujer de raza negra. El otro panel reflejaba parcialmente una ceremonia religiosa cuyas imágenes habían sido manipuladas hasta tal extremo que el tubo de televisión tan solo mostraba un ramo de flores frescas en primer plano, pero dicho ramo se podía ver en la proyección completa en el contexto de una eucaristía colectiva. «Para entonces creíamos que la iglesia perdía protagonismo social. Pero la realidad era que no era así», admite el artista (Entrevista Pepe Beas, mayo 2024). Diferentes carteles indicaban al espectador que debía situarse, «para una visión correcta», frente a las pantallas de televisión y nunca en la parte de las proyecciones de atrás, pero solo cuando el espectador tomaba perspectiva, se percataba del engaño y la manipulación televisiva allí operada. Completaba la videoinstalación, un monitor frontal que emitía diferentes entrevistas a jóvenes estudiantes, registradas por ellos mismos, a los que se le preguntaba si consideraban que la televisión cuidaba de ellos para que no se sintieran “amenazados” (Mediterráneo 28.02.1990)

### **5.2.- El sueño del emigrante y la pervivencia del icono de la víctima más allá de la crítica social de *Laudas funerarias como ropa tendida al sol***

En 1992, Pepe Beas inicia una serie de piezas escultóricas caracterizadas por ser videobjetos contruidos a base de materiales toscos de evidente estética industrial como el hormigón, la ucalita, así como otros materiales metálicos donde el desgaste y el óxido confieren una pátina decadente e intencionadamente desoladora. Como ya habíamos visto en *El Presente Ilustrativo* (1989), la *Videopecera* (1989) y algunas de sus piezas de los años ochenta, Pepe Beas acentúa el uso de monitores de televisión y video que, una vez más, se presentan encofrados en el interior de sus obras, formando un lenguaje indisoluble y holístico, por cuanto a que el video aporta la narrativa de la pieza, mientras que la fisicidad del objeto escultórico la envuelve completando el discurso y haciendo que el objeto devenga instalativo y cósmico a la vez. Así lo ejemplifica la pieza *Atrapados* (1992) una video-escultura de hierro oxidado de apenas 60 x 25 x 35 cm., hoy desaparecida, formada por una especie de pequeño depósito industrial



rectangular en cuyo interior, un monitor reproducía las imágenes de un ser humano cautivo, desesperado, gesticulando atormentado mientras demandaba liberación a todo aquel espectador que se parase a observar la escultura.

*Atrapados*, un claro predecesor de *El Sueño del Emigrante* (1992) -sin duda su pieza videoinstalativa más importante de su producción de los años noventa-, mantiene (como también lo hará *El Sueño del Emigrante*, poco después) una continuidad discursiva con las premisas establecidas en sus producciones videográficas experimentales previas. Aquí, de nuevo, el territorio se articula como un eje configurador de la identidad nacional que demanda del sujeto un sentimiento patriótico imperativo; una reflexión que Beas explora mediante un viraje en su percepción estética. A través del formato Súper-8, el autor había desarrollado una crítica subversiva hacia el patriotismo empleando el sarcasmo como recurso retórico, ahora, en cambio, apela a la empatía del público con la angustia y desolación del emigrante irremediablemente atrapado dentro de depósitos industriales precarios y oxidados. Sin futuro, sin salida.

¿Cómo se produce este paso del histrionismo de lo sarcástico a la introspección reflexiva en el artista? Tal como ya hemos dicho, en sus filmes en Súper 8, Beas apelaba a un cierto antagonismo que, según él, se manifiesta en sendas repercusiones sistémicas: la violencia estatal en *El Gallinero* y la persecución social en *San Madalenero*. En ambas obras, el artista interpelaba al espectador sobre el condicionamiento del individuo frente al Estado y la paradoja de defender una nación que anula la ontología del ser. Pero, ante la irresolución de estos interrogantes externos, el discurso del artista se desplaza hacia la introspección; el análisis sociológico cede paso a una reflexión sobre la subjetividad situada. De manera que, ahora, el artista pivota su análisis en las secuelas individuales del desarraigo territorial, materializando este proceso mediante video-objetos y video-esculturas. La densidad simbólica constituye el elemento unificador de su producción en ambos periodos. El espacio, concebido como un factor de constricción existencial, se representa mediante una atmósfera claustrofóbica: inicialmente, a través de contrastes lumínicos y encuadres cerrados; más tarde, mediante el aislamiento de monitores en soportes industriales. El sujeto, en consecuencia, permanece invariablemente cautivo: primero bajo la figura de la persecución y, finalmente, bajo la condición de reclusión.

Pero esta mirada, que ahora vira hacia la subjetivización introspectiva, hunde sus raíces no sólo en los condicionamientos biográficos del artista (él mismo fue un emigrado a España con diez años) sino un trasfondo de una

complejidad psíquico-analítica tremenda, siempre alimentada por una de las bases que, en adelante, acompañarán buena parte de su producción: la literatura, el pensamiento y la filosofía.

En efecto; su siguiente pieza videoinstalativa (*El Sueño del emigrante*) es una trasposición plástica de una serie de referentes como *El Sur* de Jorge Luis Borges. Como es sabido, *El Sur* de Borges relata la vida de Juan Dahlmann, un bibliotecario orgulloso de su linaje argentino (a pesar de su herencia germánica), el cual sufre una grave septicemia tras un accidente doméstico que lo deja al borde de la muerte. Tras una penosa convalecencia, decide viajar a una estancia familiar en el sur de Argentina para recuperarse y reconectar con sus raíces criollas. Sin embargo, una parada inesperada en el camino lo conecta con el sur argentino de una manera que su imaginación no había previsto, llevándolo a un encuentro profundo con su identidad y su propio destino. Durante el trayecto en tren, la realidad comienza a desdibujarse para él, sugiriendo que el viaje podría ser en realidad una alucinación o un sueño febril desde su cama de hospital. Al llegar a un almacén de campo, Dahlmann es provocado por unos gauchos y acepta un duelo a cuchillo para el cual no está preparado. El cuento concluye cuando sale a la llanura a pelear, encontrando así la muerte romántica y épica que siempre anheló.

Pepe Beas, gran lector de diversos géneros literarios, quedaría profundamente impactado por la sensación de temor del protagonista de *El Sur* por el hecho de estar, de repente, en un lugar que no es el suyo, lo cual lo expone a una profunda revisión de su ser interno (de su identidad) así como de su propia muerte. Esta trasposición interna, esta abrupta dislocación entre lo que el individuo identifica como propio (patria, lengua, nacionalidad, territorio, identidad) y lo que la realidad le devuelve una vez ha sido expulsado de lo que él consideraba su territorio identitario, es la reflexión que Beas nos propone en la videoinstalación *El Sueño del Emigrante* (1992), una dura reflexión en torno al nihilismo y la deshumanización social y falta de empatía ante la angustia y la soledad del emigrante, siempre apartado de toda integración social.

En otro orden de cosas, *El Sueño del Emigrante* alude a la deshumanizadora aniquilación del apátrida, del desarraigado, del desposeído de toda identidad y memoria. En este sentido, esta videoinstalación sigue la estela de textos como el poema de W. H. Auden *Blues del refugiado*, publicado en 1939, en el cual Auden habla de la situación de los refugiados judíos que huían de la Alemania nazi y la doble aniquilación a la que se vieron sometidos al vivir; una muerte física y una muerte «oficial» por quedar

desposeídos de pasaportes válidos o documentos renovados, quedando así atrapados en ningún lugar: sin patria, sin identidad ni derechos básicos.

Pero *El Sueño del Emigrante* habla también de la imposibilidad de cumplir los sueños: del sueño de tener un hogar al que pertenecer y con el cual identificarse y construir un yo.

La video-escultura, formada por una serie de depósitos de hierro oxidado a modo de desnaturalizados habitáculos que mantienen atrapado a un ser humano, desnudo y amordazado que vemos en una serie de monitores de televisión, a menudo, inmovilizados por cadenas y rejas. Y aquí es donde viene la provocación del artista: Pepe Beas obliga al espectador a asomarse a una especie de mirillas, a través de las cuales podemos contemplar la desesperación del emigrante allí atrapado que, a pesar de estar amordazado, nos interpela con la mirada en busca de auxilio para salir de su claustrofóbica reclusión. Dicho individuo, se retira al fondo del habitáculo al ver que su reclamo de liberación no es atendido, para, al poco, volverse a asomar en busca de auxilio. Un auxilio que nunca llega.

En el rico léxico de Pepe Beas, tampoco la mordaza es gratuita. El emigrante lleva un papel arrugado en la boca que contiene un fragmento de una cita del libro *La imagen de la ciudad* (1960) de Kevin Lynch que reproduce el utópico sueño de un niño emigrante. La cita completa, que también actúa de voz en off de la videoinstalación dice: «Sería el día más feliz del mundo si me despertara y tuviera una cama y pudiera oír a mis hijos que estarán junto a mi puerta y en otra habitación, toda suya y tendrán una cama, cada uno de ellos tendrían una. Y simplemente estaríamos allí y la gente pasaría y diría que allí es donde viven y que allí es donde estarán siempre y que nunca se moverán de allí. No, que no quieren hacerlo porque tienen su propia casa, como hacen los capataces y los hombres de las cuadrillas y todos los demás, excepto nosotros».

Desconsuelo, miedo, nostalgia, sufrimiento de quien no pertenece y anhela pertenecer, dolor de quien que siente la imposibilidad de alcanzar su sueño, se acentúan todavía más con un lenguaje plástico perfectamente calculado y compuesto, por un lado, por el recurso de insertar, de nuevo, monitores de TV dentro de objetos (hecho que alinea, como ya hemos dicho, a Pepe Beas con artistas como Nam June Paik, Antoni Muntadas, Francesc Torres o Carles Pujol) y, por otro, una estética intencionadamente industrial y decadente: cadenas, depósitos y rejas oxidadas hablan de un mundo de chabolismo insoportable; el mundo marginal del apátrida.

El destierro y el desarraigo será, de nuevo, un tema que reaparecerá años más tarde, ya en plena madurez del artista, con obras como *Tierra de*

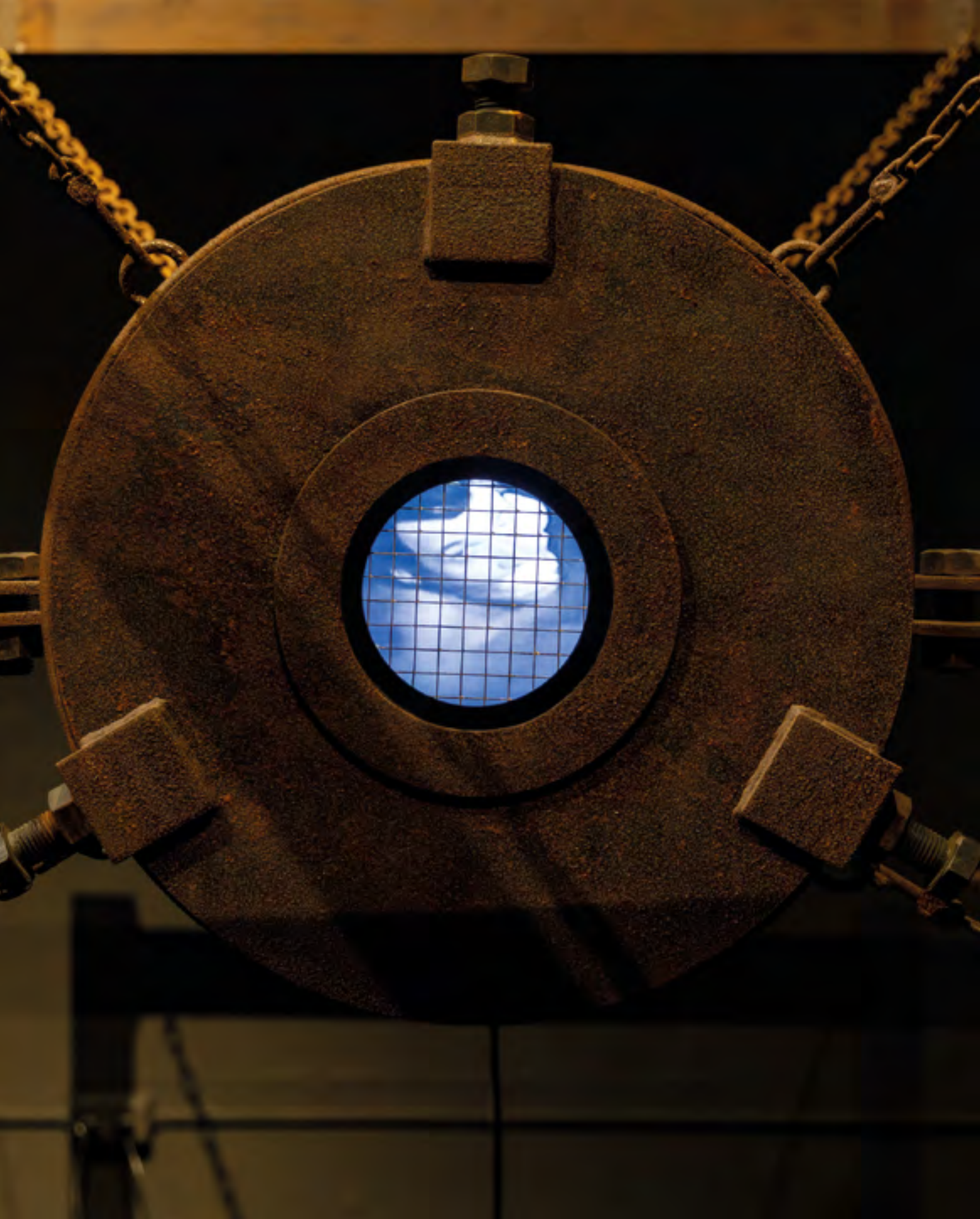
*Promisión* (2024) (un título extraído de la novela *Promisión* de Carlos María Ocantos), donde el artista reflexiona sobre el discurso dual de la utopía que subyace en el mito arquetípico de la Tierra Prometida; esa Arcadia, Paraíso, Edad de Oro y todas aquellas formas que, cada vez que hay una disociación entre individuo (de nuevo, un desterrado) y su entorno, ha asumido a lo largo de la historia el espacio feliz que se perdió. Basado en la historia real de dos hombres alejados en el tiempo y cultura (un hidalgo y conquistador en tiempos de Pizarro y Hbtamo, un estudiante universitario de origen etíope) nos habla de la persecución de los sueños y nuestras maneras de concebir la felicidad perdida, una constante poética que el artista toma de Baudelaire, Mallarmé, Diderot o Paine. Tratada a base de planos fijos que se alternan con secuencias fílmicas, *Tierra de Promisión* cierra el ciclo más social del artista.

Más arriba hemos hablado del tema de la doble aniquilación que el poema de Auden *Blues del Refugiado* ponía sobre el tablero del juicio social y que recoge Beas en la videoinstalación *El sueño del Emigrante*. Será precisamente dicha aniquilación no solo simbólica sino identitaria, el tema central que el artista retoma en *Laudas Funerarias como ropa tendida al Sol* (2020), otra de las videoinstalaciones de Pepe Beas, realizada veintiocho años después que *El Sueño del Emigrante*, -hecho que reafirma la tesis de que la imagen o metáfora del emigrante y todo lo que éste representa (desarraigo, aniquilación identitaria, desamparo y muerte) son una constante en el imaginario del artista.

*Laudas funerarias como ropa tendida al sol* habla de las consecuencias de la dictadura argentina -y de cualquier dictadura, en general-, en torno a la irremediable pérdida de la memoria, la identidad del desaparecido, el represaliado que no solo es desposeído de su vida, sino de su documentación e identidad -tal como ya vimos en *El Sueño del Emigrante*-. Las Laudas (en clara referencia a los epitafios fúnebres) nos ofrecen nuevas imágenes hechas, precisamente, para el recuerdo de los injustamente olvidados.

Cada 24 de marzo se recuerda, en toda la República Argentina, el inicio de la dictadura argentina (1976-1983) tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno constitucional. Esta fecha, denominada oficialmente Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, conmemora, sobre todo, la memoria de las víctimas. Y, precisamente, el concepto de víctima es el terreno que explora Pepe Beas en esta videoinstalación.

Beas, tomando la idea de muerte (negación de identidad) que el artista ya exploró en la serie *El Sueño del Emigrante* (1992), nos lleva a un mundo



funerario de claro ambiente paleocristiano, simbolizado por las Laudas o epitafios esculpidos en piedra que, aquí, se convierten en lonas tendidas al sol con frases de los muertos y desaparecidos sin sepultura alguna: *«Del primer puñetazo perdí los libros / Su puñetazo me arrancó los lentes / Nelly, soy mamá. No te encuentro, pero desde aquí, aun siento tu dolor»*

Como es sabido, las desapariciones ejecutadas por la dictadura provocaron una doble aniquilación: no sólo cercenaron vidas humanas, sino que, al negarles sepultura, les negaron testimonio de vida, perpetuidad histórica y memoria, en una usurpación de la identidad del desaparecido (en el sentido de desposesión de aquello que lo definía como humano) semejante a la desposesión identitaria que personifica la figura del emigrante de las series del artista realizada en los noventa en torno a la figura del emigrante. Como éste, el desaparecido no tiene identidad por lo tanto no tiene entidad. Ni vivo ni muerto. Inmerso por siempre más en la nada y el olvido más totales.

¿Cómo se entierra a un desaparecido?, se interroga el artista. Ante la imposibilidad de hallar respuesta Pepe Beas nos plantea el desafío de la necesidad de encontrar sepultura simbólica y que, en ella, descansa al menos la memoria, la lauda funeraria o epitafio del recuerdo de los vivos.



## 5.- PROVOCACIÓ I ICONOCLÀSTIA COM A ELEMENTS NARRATIUS. La crítica social

5.1. El present il·lustratiu i la iconoclàstia d'estereotips.

5.2. *El sueño del emigrante* i la pervivència de la icona de la víctima més enllà de la crítica social de *Laudas funerarias como ropa tendida al sol*.

«En una societat de pures intel·ligències probablement ja no es plorarà, però potser encara es continuarà rient.»  
(Henry Bergson. *El riure: assaig sobre el significat del que és còmic*)

La premissa de Rilke que defineix la infància com la «pàtria de l'home» -extensible, per descomptat, a la dona- servix de base per a comprendre la gènesi del ser. Durant esta etapa ontogènica, el subjecte es constituïx a través de dos eixos determinants: el territori i el sexe biològic. El lloc de naixement no sols atorga una nacionalitat, sinó que estableix el primer marc de pertinença social delimitat per fronteres geopolítiques. Esta adscripció grupal, inicialment imposada, planteja interrogants complexos sobre la identitat en contextos de migració primerenca. Paral·lelament, el sexe biològic situa l'individu en un sistema dicotòmic, mentre que el gènere, com a constructe social, codifica els comportaments i les actituds necessaris per a l'acceptació comunitària. En esta lògica, la pertinença precedix la validació social i obliga el subjecte a internalitzar rols preestablits per a assegurar-ne la integració en el grup.

L'obra de Pepe Beas emana d'una crisi d'identitat profunda, caracteritzada per la desorientació d'un subjecte que qüestiona els pilars de la seua pròpia constitució. El fenomen de l'emigració actua, com vorem més avant, com el catalitzador d'esta reflexió, i impulsa l'autor a examinar com els factors sociopolítics modelen el "jo". Davant de l'absència d'una pertinença clara, sorgix la pregunta ontològica fonamental: Qui soc?

A través d'una metodologia experimental, Beas tracta les tensions nacionals i sexuals des d'una perspectiva crítica, emprant la ironia i la paròdia com a ferramentes de subversió discursiva. Eixa és la premissa d'*El presente ilustrativo* (1989), la seua primera videoinstal·lació.

### 5.1. El present il·lustratiu i la iconoclàstia d'estereotips

Tal com ja havíem vist en la seua etapa filmogràfica, amb peces com *San Madalenero* i *Jaume, Jaume*, la iconoclàstia i la ironia histriònica són els llenguatges d'un Beas que es rebella contra la realitat de l'Espanya postfranquista que ell troba després de la seua infància a l'Argentina. El mateix artista admet que «l'humor burleta que practique és una manera de revertir el fastigueig que em provoca el que està establert. És una manera de subvertir la realitat» (entrevista a Pepe Beas, 9 maig, 2024).

*El presente ilustrativo* exposa la construcció cultural de la figura femenina com a objectiu sexual passiu, enfrontant dos esferes: una acció que succeïx en les capes populars de la societat, metaforitzada en una boda representada en una taula de banquet nupcial i un Decameró a través del qual detalla fragments d'obres literàries considerades de l'alta cultura. Heus ací el xoc irònic de Beas: la vulgaritat davant de la intel·lectualització de l'activitat sexual, organitzada en funció del fal·locentrisme social enfront de la passivitat o l'assumpció de rols femení. «És un present il·lustratiu, no un passat que va ser», afirma l'artista.

La peça *El presente ilustrativo* ens mostra un banquet nupcial que ja ha finalitzat. Sobre la taula, disperses, amuntegades, es disposen restes de menjar que certifiquen que el que acaba d'esdevindre's ha sigut un gran festí. Entre els rebuigs, incrustats sobre la taula es distingixen cinc monitors, els quals reproduïxen seqüencialment un instant significatiu: el present a la núvia. L'ambient es torna escandalós. Riures, crits, gresca i pasdobles abrigallen el moment en el qual la dona rep el seu regal, significat en l'òrgan viril. Durant mitja hora es reproduïxen histriònicament imatges que arrepleguen este moment. El pastís disposat en la taula està coronat per un altre monitor. En este s'observa un continu priapisme sense fi embolicat de xiscles, crits, aplaudiments i sorollosos pasdobles. No són sinó imatges reals dels mencionats presents sexuals a desenes de núvies que van ser gravades en bodes reals de l'Espanya dels setanta i huitanta. La contínua repetició d'imatges satura intencionadament a qui observa, i permet empatitzar amb les núvies avergonyides i humiliades. De la vulgaritat es passa a un segon escenari oposat, representat pel que és considerat intel·lectual o d'alta cultura. Una sèrie de frases escampades pel sòl

mostren, d'una manera totalment explícita i provocativa, fragments de textos eròtics de diversos autors (Vicent Andrés Estellés, Julio Cortázar, Erica Jong, Pablo Neruda, Mario Benedetti, Jose Donoso, Anais Nin o George Batille, entre altres).

Tot està embolicat en una calculada vulgaritat dissonant: des del roig de la paret que evoca el cromatisme dels còmics de *Víbora*, *TBO* i *Capitán América* fins a la pesada repetició d'imatges i música poplatxera.

Tot això, per a parlar-nos de la construcció cultural del concepte de "feminitat" com a objecte sexual passiu, segons la visió de la societat patriarcal de l'Espanya dels setanta i huitanta, però recordant-nos que esta visió batega en tots els estrats de la cultura i la societat. En l'aspecte artístic, esta instal·lació seguix la influència d'obres com *Texas TV Dinner* (1977), d'Antoni Micalda, tant per la inserció de monitors en altres objectes com pel recurs, present en els dos artistes, d'unir alta i baixa cultura en els seus discursos.

Si la peça *El presente ilustrativo* (1989) tracta d'assenyalar, mitjançant el sarcasme, una evident crítica a l'establiment social, no menys polèmica va ser una videoinstal·lació que Pepe Beas va presentar tres anys després, en 1990, en el Col·legi Universitari de Castelló<sup>20</sup> en el si d'uns cursos sobre vídeo i imatge que Pepe Beas va ser convidat a impartir en el servei d'extensió universitària de l'entitat acadèmica castel·lonenca i que van ser organitzats pel Departament d'Estètica i Teoria de l'Art.

La idea de la videoinstal·lació, que pretén llançar una crítica al mateix mitjà televisiu, partix d'un breu text de Richard Serra que apareix en el seu vídeo *Television Delivers People* (1973)<sup>21</sup>, en el qual defén que «La televisió definix el món de tal manera que vosté no se senta amenaçat». Partint d'esta idea central, Pepe Beas va presentar una videoinstal·lació consistent en dos panells en els quals estaven fixats sengles tubs de televisió. Ací, Beas introduïx la seua mordaç crítica al mitjà: els dos tubs de televisió emetien una imatge incompleta del que el públic assistent

---

<sup>20</sup> El Col·legi Universitari de Castelló (CUC) va passar a convertir-se oficialment en la Universitat Jaume I (UJI) el 13 de febrer de 1991, data en què les Corts Valencianes van aprovar per unanimitat la seua llei de creació. El Col·legi Universitari de Castelló havia funcionat com el germen de l'educació superior en la província durant 21 anys, des de la seua creació en 1970 fins a la fundació de la mateixa universitat.

<sup>21</sup> Vídeo monocanal en color amb so. Duració: 6 minuts. Esta obra és una de les crítiques més feroçes i lúcides al sistema de mitjans de comunicació, realitzada per l'escultor Richard Serra en col·laboració amb Carlota Fay Schoolman.

podia veure just darrere dels tubs, en unes projeccions en el panell, encarregades de mostrar la imatge o escena completa que els tubs de televisió oferien de manera esbiaixada, fruit de retallades i altres manipulacions i censures. A tall d'exemple, en un dels tubs de televisió es podia veure parcialment el rostre d'una dona de raça blanca en un aparent èxtasi, però si el públic fixava la seua atenció darrere en la projecció completa, podia veure eixa mateixa dona en una relació lèsbica amb una dona de raça negra. L'altre panell reflectia parcialment una cerimònia religiosa les imatges de la qual havien sigut manipulades fins a tal punt que el tub de televisió tan sols mostrava un ram de flors fresques en primer pla, però este ram es podia veure en la projecció completa en el context d'una eucaristia col·lectiva. «*Llavors creïem que l'església perdia protagonisme social*. Però la realitat no era així», admet l'artista (entrevista a Pepe Beas, maig 2024).

Diferents cartells indicaven a l'espectador que havia de situar-se «per a una visió correcta» enfront de les pantalles de televisió i mai en la part de les projeccions de darrere, però només quan l'espectador prenia perspectiva, s'adonava de l'engany i la manipulació televisiva que estava succeint. Completava la videoinstal·lació un monitor frontal que emetia diferents entrevistes a jòvens estudiants, registrades per ells mateixos, als quals se'ls preguntava si consideraven que la televisió cuidava d'ells perquè no se sentiren “amenaçats” (*Mediterráneo*, 28.02.1990).

## **5.2. *El sueño del emigrante* i la pervivència de la icona de la víctima més enllà de la crítica social de *Laudas funerarias como ropa tendida al sol***

En 1992, Pepe Beas inicia una sèrie de peces escultòriques caracteritzades per ser videobjectes construïts a base de materials toscos d'evident estètica industrial com el formigó, la urcalita, així com altres materials metàl·lics en què el desgast i l'òxid conferixen una patina decadent i intencionadament desoladora. Com ja havíem vist en *El presente ilustrativo* (1989), la *Videopecera* (1989) i algunes de les seues peces dels anys huitanta, Pepe Beas accentua l'ús de monitors de televisió i vídeo que, una vegada més, es presenten encofrats en l'interior de les seues obres formant un llenguatge indissoluble i holístic, ja que el vídeo aporta la narrativa de la peça, mentres que la fisicitat de l'objecte escultòric l'embolica completant el discurs i fent que l'objecte esdevinga instal·latiu i còsic alhora. Així ho exemplifica la peça *Atrapados* (1992), una videoescultura de ferro oxidat de només 60 x 25 x 35 cm, hui desapareguda, formada per una

espècie de xicotet dipòsit industrial rectangular en l'interior del qual un monitor reproduïa les imatges d'un ser humà captiu, desesperat, gesticulant turmentat mentres demanava l'alliberament a qualsevol espectador que es parara a observar l'escultura.

*Atrapados*, un clar predecessor d'*El sueño del emigrante* (1992) –sens dubte la peça videoinstal·lativa més important de la seua producció dels anys noranta– manté (com també ho farà *El sueño del emigrante* poc després) una continuïtat discursiva amb les premisses establides en les seues produccions videogràfiques experimentals prèvies. Ací, de nou, el territori s'articula com un eix configurador de la identitat nacional que demanda del subjecte un sentiment patriòtic imperatiu; una reflexió que Beas explora mitjançant un viratge en la seua percepció estètica. Per mitjà del format súper-8, l'autor havia desenrotllat una crítica subversiva cap al patriotisme emprant el sarcasme com a recurs retòric; tanmateix, ara apella a l'empatia del públic amb l'angoixa i desolació de l'emigrant irremediablement atrapat dins de dipòsits industrials precaris i oxidats. Sense futur, sense eixida.

Com es produïx este pas de l'histrionisme del sarcàstic a la introspecció reflexiva en l'artista? Tal com ja hem dit, en els seus films en súper-8, Beas apellava a un cert antagonisme que, segons ell, es manifesta en sengles repercussions sistèmiques: la violència estatal en *El Gallinero* i la persecució social en *San Madalenero*. En les dos obres, l'artista interpel·lava l'espectador sobre el condicionament de l'individu davant de l'Estat i la paradoxa de defensar una nació que anul·la l'ontologia de l'ésser. Però, davant de la irresolució d'estos interrogants externs, el discurs de l'artista es desplaça cap a la introspecció; l'anàlisi sociològica dona pas a una reflexió sobre la subjectivitat situada. De manera que ara l'artista pivota la seua anàlisi en les seqüeles individuals del desarrelament territorial, materialitzant este procés mitjançant videobjectes i videoescultures. La densitat simbòlica constituïx l'element unificador de la seua producció en els dos períodes. L'espai, concebut com un factor de constricció existencial, es representa mitjançant una atmosfera claustrofòbica: inicialment, per mitjà de contrastos lumínics i enquadraments tancats; més tard, mitjançant l'aïllament de monitors en suports industrials. El subjecte, en conseqüència, roman invariablement captiu: primerament, amb la figura de la persecució, i finalment, amb la condició de reclusió.

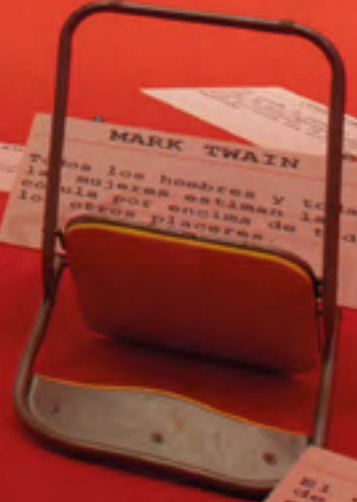
Però esta mirada, que ara tomba cap a la subjectivització introspectiva, afona les seues arrels no sols en els condicionaments biogràfics de l'artista (ell mateix va ser un emigrat a Espanya amb deu anys), sinó el



**PABLO NERUDA**  
Toqué dos senos grandes y firmes, unas anchas y redondas nalgas y hundi los dedos en su pubis como musgo de las montañas



**MARK TWAIN**  
Tomas los hombres y tomas las mujeres estimas la escuela por encima de todos los otros placeres.



**JULIO CORTAZAR**  
Se deslizo hacia abajo hasta que su boca alcanzo el encuentro de los muslos, empezó a deslizar la lengua por la blanca abertura salada



**MARIO BENEDETTI**  
El es el unico suceso de la imposible felicidad. Intento es lo unico que me da sensacion de plenitud.

...  
...  
...

referents d'una complexitat psicoanalítica tremenda, sempre alimentada per una de les bases que, d'ara en avant, acompanyaran bona part de la seva producció: la literatura, el pensament i la filosofia.

En efecte; la seva següent peça videoinstal·lativa (*El sueño del emigrante*) és una transposició plàstica d'una sèrie de referents com *El Sur* de Jorge Luis Borges. Com és sabut, *El Sur* de Borges relata la vida de Juan Dahlmann, un bibliotecari orgullós del seu llinatge argentí (malgrat la seva herència germànica), el qual patix una greu septicèmia després d'un accident domèstic que el deixa a la vora de la mort. Després d'una penosa convalescència, decidix viatjar a un mas familiar en el sud de l'Argentina per a recuperar-se i reconnectar amb les seves arrels criolles. No obstant això, una parada inesperada en el camí el connecta amb el sud argentí d'una manera que la seva imaginació no havia previst, i el porta a una trobada profunda amb la seva identitat i el seu propi destí. Durant el trajecte amb tren, la realitat comença a desdibuixar-se per a ell, suggerint que el viatge podria ser en realitat una al·lucinació o un somni febril des del seu llit d'hospital. En arribar a un magatzem de camp, Dahlmann és provocat per uns gautxos i accepta un duel a ganivet per al qual no està preparat. El conte conclou quan ix a la plana a barallar-se i troba així la mort romàntica i èpica que sempre va anhelar.

Pepe Beas, gran lector de diversos gèneres literaris, quedaria profundament impactat per la sensació de temor del protagonista d'*El Sur* pel fet d'estar, de sobte, en un lloc que no és el seu, la qual cosa l'exposa a una profunda revisió del seu ser intern (de la seva identitat), així com de la seva pròpia mort. Esta transposició interna, esta abrupta dislocació entre el que l'individu identifica com a propi (pàtria, llengua, nacionalitat, territori, identitat) i el que la realitat li retorna una vegada ha sigut expulsat del que ell considerava el seu territori identitari, és la reflexió que Beas ens proposa en la videoinstal·lació *El sueño del emigrante* (1992), una dura reflexió al voltant del nihilisme, la deshumanització social i la falta d'empatia davant de l'angoixa i la soledat de l'emigrant, sempre apartat de qualsevol integració social.

En un altre orde de coses, *El sueño del emigrante* al·ludix a la deshumanitzadora anihilació de l'apatrida, del desarrelat, del desposseït de tota identitat i memòria. En este sentit, esta videoinstal·lació segueix l'empremta de textos com el poema de W. H. Auden «Blues del refugiats», publicat en 1939, en el qual Auden parla de la situació dels refugiats jueus que fugien de l'Alemanya nazi i la doble anihilació a la qual es van veure sotmesos per viure una mort física, i una mort «oficial» per quedar desposseïts de

passaports vàlids o documents renovats, quedant així atrapats enlloc: sense pàtria, sense identitat ni drets bàsics.

Però *El sueño del emigrante* parla també de la impossibilitat de complir els somnis: del somni de tindre una llar a la qual pertànyer i amb la qual identificar-se i construir un jo.

La videoescultura, formada per una sèrie de depòsits de ferro oxidat a manera de desnaturalitzats habitatges que mantenen atrapat un ser humà nu i emmordassat que veiem en una sèrie de monitors de televisió, sovint, immobilitzats per cadenes i reixes. I ací ve la provocació de l'artista: Pepe Beas obliga l'espectador a aproximar-se a una mena d'espilleres, a través de les quals podem contemplar la desesperació de l'emigrant allí atrapat que, malgrat estar emmordassat, ens interpella amb la mirada en busca d'auxili per a eixir de la seva claustrofòbica reclusió. Este individu es retira al fons de l'habitatge al vore que el seu crit d'alliberament no és atès, per a poc després tornar a aproximar-se buscant auxili. Un auxili que mai arriba.

En el ric lèxic de Pepe Beas, tampoc la mordassa és gratuïta. L'emigrant porta un paper arrugat en la boca que conté un fragment d'una cita del llibre *La imagen de la ciudad* (1960) de Kevin Lynch, que reproduïx l'utòpic somni d'un xiquet emigrant. La cita completa, que també actua de veu en off de la videoinstal·lació diu: «Seria el dia més feliç del món si em despertara i tinguera un llit i poguera sentir els meus fills que estaran al costat de la meua porta i en una altra habitació, tota seva i tindran un llit, cada un d'ells en tindrien una. I simplement seriem allí i la gent passaria i diria que allí és on viuen i que allí és on estaran sempre i que mai es mouran d'allí. No, que no volen fer-ho perquè tenen la seva pròpia casa, com fan els capatassos i els hòmens de les colles i tots els altres, excepte nosaltres».

Desconsol, por, nostàlgia, sofriment de qui no pertany i anhela pertànyer, dolor de qui que sent la impossibilitat d'aconseguir el seu somni, s'accentuen encara més amb un llenguatge plàstic perfectament calculat i compost, d'una banda, pel recurs d'inserir, de nou, monitors de TV dins d'objectes (fet que alinea, com ja hem dit, Pepe Beas amb artistes com Nam June Paik, Antoni Muntadas, Francesc Torres o Carles Pujol) i, d'altra banda, una estètica intencionadament industrial i decadent: cadenes, depòsits i reixes oxidades parlen d'un món de barraquisme insuportable; el món marginal de l'apatrida.

El desterrament i el desarrelament serà, de nou, un tema que reapareixerà anys més tard, ja en plena maduresa de l'artista, amb obres com *Tierra de*

*Promisión* (2024) (un títol extret de la novel·la *Promisión* de Carlos María Ocantos), en què l'artista reflexiona sobre el discurs dual de la utopia que subjau en el mite arquetípic de la terra promesa; eixa arcàdia, paradís, edat d'or i totes les formes que, cada vegada que hi ha una dissociació entre individu (de nou, un bandejat) i el seu entorn, ha assumit al llarg de la història l'espai feliç que es va perdre. Basat en la història real de dos hòmens allunyats en el temps i la cultura (un gentilhome i conquistador en temps de Pizarro, i Hbtamo, un estudiant universitari d'origen etiop) ens parla de la persecució dels somnis i les nostres maneres de concebre la felicitat perduda, una constant poètica que l'artista pren de Baudelaire, Mallarmé, Diderot o Paine. Tractada a base de plans fixos que s'alternen amb seqüències fílmiques, *Tierra de Promisión* tanca el cicle més social de l'artista.

Més amunt hem parlat del tema de la doble anihilació que el poema d'Auden «Blues del refugià» posava sobre el taulel del juí social i que arreplega Beas en la videoinstal·lació *El sueño del emigrante*. Esta anihilació serà precisament no sols simbòlica sinó identitària, el tema central que l'artista reprén en *Laudas funerarias como ropa tendida al sol* (2020), una altra de les videoinstal·lacions de Pepe Beas, realitzada vint-i-huit anys després que *El sueño del emigrante* –fet que reafirma la tessitura que la imatge o metàfora de l'emigrant i tot el que este representa (desarrelament, anihilació identitària, desemparament i mort) són una constant en l'imaginari de l'artista–.

*Laudas funerarias como ropa tendida al sol* parla de les conseqüències de la dictadura argentina –i de qualsevol dictadura, en general– al voltant de la irreparable pèrdua de la memòria, la identitat del desaparegut, el represaliat que no sols és desposseït de la seua vida, sinó de la seua documentació i identitat –tal com vam veure en *El Sueño del emigrante*–. Les laudes (en clara referència als epitafis fúnebres) ens ofereixen noves imatges fetes, precisament, per al record dels injustament oblidats.

Cada 24 de març es recorda, en tota la República Argentina, l'inici de la dictadura argentina (1976-1983) després del colp d'estat que va enderrocar el govern constitucional. Esta data, denominada oficialment Dia Nacional de la Memòria per la Veritat i la Justícia, commemora sobretot la memòria de les víctimes. Precisament, el concepte de víctima és el terreny que explora Pepe Beas en esta videoinstal·lació.

Beas, prenent la idea de mort (negació d'identitat) que l'artista ja va explorar en la sèrie *El sueño del emigrante* (1992), ens porta a un món

funerari de clar ambient paleocristià, simbolitzat per les laudes o epitafis esculpits en pedra que ací es convertixen en lones esteses al sol amb frases dels morts i desapareguts sense cap sepultura: «Del primer puñetazo perdí los libros / Su puñetazo me accancó los lentes / Nelly, soy mamá. No te encuentro, pero desde aquí, aún siento tu dolor».

Com és sabut, les desaparicions executades per la dictadura van provocar una doble anihilació: no sols van retallar vides humanes, sinó que, al negar-los sepultura, els van negar un testimoni de vida, perpetuïtat històrica i memòria, en una usurpació de la identitat del desaparegut (en el sentit de desposseïció del que el definia com a humà) semblant a la desposseïció identitària que personifica la figura de l'emigrant de les sèries de l'artista realitzades en els noranta al voltant de la figura de l'emigrant. Com este, el desaparegut no té identitat, i per tant, no té entitat. Ni viu ni mort. Immers per sempre en el no-res i l'oblit més totals.

Com se soterra un desaparegut?, s'interroga l'artista. Davant de la impossibilitat de trobar una resposta, Pepe Beas ens planteja el desafiament de la necessitat de trobar una sepultura simbòlica i que, en esta, descanse almenys la memòria, la lauda funerària o l'epitafi del record dels vius.



JULIO CORTÁZAR

Se deslizo hacia abajo  
hasta que su boca alcanzó  
el encuentro de los  
muslos, esperó a deslizar  
la lengua por la blanca  
abertura salada

El mundo es un lugar  
donde se encuentran  
los caminos que se  
desvían y se cruzan  
en los momentos  
de la vida que  
nos hacen ser  
quienes somos.

## 6.- FILOSOFÍA, INTELECTUALISMO Y LA SUBVERSIÓN DEL YO.

6.1.- *El Festín de la carne.*  
*Por un alma blanca (2007)*

6.2.- *La figura del Eremita*

6.3.- *El deshielo como metáfora*

Pepe Beas siempre ha defendido la tesis que tanto la fotografía como el vídeo actúan como mecanismos de fijación y exégesis de la alteridad y la identidad. Su propuesta trasciende la mera documentación para articular un lenguaje propio donde convergen la metáfora, el simbolismo y la proyección anticipatoria. El autor establece una distinción ontológica fundamental entre ambos medios: mientras la fotografía se define por su carácter pretérito -la captura de un instante que agota su discurso en la inmovilidad-, la imagen videográfica se manifiesta como un presente continuo. Esta temporalidad se articula mediante una «perífrasis circular», una reiteración icónica que activa el presente de manera ininterrumpida, planteando un desafío tensional en su recepción.

La aportación de Beas al videoarte se consolida en la conciliación de estos regímenes temporales (pasado y presente). Su metodología subvierte la convención de la pantalla (*screen*) como mero soporte de cuadros concatenados (*frames*). En su lugar, el autor propone la imagen zonal: la superficie de proyección actúa como una «pantalla interna» o matriz desde la cual emerge y se expande el núcleo dialéctico de la obra. Esta estrategia supone una ruptura con la función tradicional de la pantalla en el cine o la televisión. Beas despliega una meta-imagen (una imagen sobre otra imagen), donde la generación icónica *in progress* ocurre en el seno de una superficie que, pese a poseer actividad propia, funciona como mediadora. Este recurso recupera, en clave contemporánea, la tradición del «cuadro dentro del cuadro», superando la concepción renacentista de la ventana para adentrarse en una estructura de superposiciones y ritmos que definen un formato innovador. Precisamente, el recurso del cuadro dentro del cuadro aparecerá en obras que analizaremos a continuación como *El Festín de la Carne* (2007) que ya anticipan su etapa más místico-extra-corporal.

### 6.1.- *El Festín de la carne. Por un alma blanca* (2007)

En el marco de «Culla Contemporánea», nombre de los sucesivos encuentros internacionales de cerámica contemporánea de dicha localidad, Beas aplica la ya citada metodología del cuadro dentro del cuadro para explorar nuevas relaciones y lecturas entre la materia primordial (barro, la carne) y la trascendencia de la existencia (la conciencia, el yo).

*El Festín de la Carne* establece una nueva analogía entre el barro y la carne. El propio artista lo explica así: «Con motivo del Encuentro Internacional de Cerámica Contemporánea de Culla, soy invitado (cómo artista de diferente disciplina) a contraponer una nueva visión del barro. En esta pieza, la aurática imagen pura del barro se convierte en un baño sexual como singular celebración de la carne» (Entrevista Pepe Beas mayo, 2024).

Así nace la video-proyección *El Festín de la carne. Por un alma blanca* (2007) un video de catorce minutos de duración, proyectado sobre fotografía impresa en textil.

La obra, de gran potencia visual, pero profundo significado, se inicia con la imagen de una pared de piedra seca que funciona como pseudopantalla. Este muro, construido manualmente, actúa como metáfora de la *Gestalt* colectiva: una estructura unitaria compuesta por individualidades pétreas e inamovibles que supuestamente representan a los artistas del encuentro y a la sociedad en general.

Pepe Beas trabaja ahora en conceptos e imágenes donde la voluptuosidad de lo carnal, la erótica de lo táctil y el poder magnético lo más primario y animal del hombre (su piel, su carne mortal y su sexo) son plataformas de reflexión desde el cual trascender la materia baja (barro) en una alteridad que a medida que avanzan las décadas se irá cubriendo de una profunda espiritualidad (tántrica primero, y de corte místico, después).

*El Festín de la carne* se torna, así, un juego de metaforización y alegoría de tintes bíblicos: el barro como materia primaria que es hendido, herido para extraer de esa carnalidad jugosa y roja, un alma blanca (una existencia más etérea y elevada).

Visualmente, el artista nos presenta la imagen fija de una pared de piedra seca que actúa de pantalla donde es insertada otra imagen: unas manos manipulan la imagen, en ocasiones, por medio de un cuchillo y un tenedor, y en otras, por medio de los dedos. Tanto en el primer caso como en el segundo, se repite la misma acción: hendir, seccionar. En un primer momento, esta disección es limpia, pero después se torna más profunda y la hendidura



es separada dramáticamente por unas manos a manera de fórceps. El muro va, pues, transformándose en algo blando fácil de agredir para que algo pueda ser desvelado, sacado a la luz. Pero este ir desvelándose que había empezado como una operación tipo quirúrgico (a cuchillo), poco a poco, deviene en gastronómica y aquí es donde entra en juego el recurso sorpresivo de Beas que, de nuevo nos sitúa en los márgenes de lo real: utiliza el recurso de la ingesta como acto de apropiación emocional, de posesión casi sexual, de manera que de muro pasamos a carne jugosa (casi vaginal) y de hendidura pasamos a herida, en un ritual de comida, posesión y deseo. De la intervención quirúrgica a la alegoría erótica.

La acción del artista sobre esta superficie es disruptiva. Mediante el uso de herramientas de manipulación visual y cromática, Pepe Beas secciona el plano-barrera para revelar el “cuadro interior”. Esta apertura evoluciona desde una incisión pétrea hacia una metamorfosis orgánica: la herida en el muro se transforma en una forma vaginal, intensificando su cromatismo hacia tonos bermellón. A su vez desvela una apropiación emocional: el acto de lamer y morder la imagen –el festín de la carne– ressignifica la nutrición como un acto de erotismo primario y pulsión vital. Todo ello envuelto de un claro simbolismo bíblico: el barro se ratifica como la materia sobre la cual se moldea la existencia humana (Génesis 2:7), fusionando lo telúrico con la carnalidad mundana.

La obra de Pepe Beas se distingue, pues, por una notable potencia visual fundamentada en el rigor cromático y una edición rítmica precisa (*fade in*, *fade out*). Al prescindir de bucles redundantes y apoyarse en una iconicidad inherente, el autor logra que las formas próximas dialoguen con el espectador.

En conclusión, se puede decir que la pieza logra una clara trascendencia estética: se observa una traslación de los valores de la verdad (*Verum*) y la bondad (*Bonum*) hacia la belleza (*Pulchrum*) en medio de un trasfondo antropológico: la alusión al consumo de arcilla del siglo XVII sirve como eje para discutir la búsqueda de la pureza y la salud cutánea, vinculando la mineralogía (hierro, silicio) con la estética etnocéntrica de la época, sin olvidar los ecos bíblicos que hablan de trascendencia de la materia hacia el espíritu, aspectos que desarrollará en series posteriores.

## 6.2.- La figura del Eremita

*«Desde muy joven llegó a mí un tratado de arquitectura; El modo Atemporal de Christopher Alexander, convirtiéndose en mi libro de cabecera, principalmente por su visión entorno a la búsqueda de la armonía natural de las cosas. Alexander decía que una obra sólo estará viva en la medida en que sea gobernada por lo que él llama el modo intemporal. Se trata de un proceso que extrae el orden tan sólo de nosotros mismos. Es un orden que no puede alcanzarse (construirse): un buen día, ocurrirá espontáneamente, si así se lo permitimos».* (Pepe Beas)

Estas palabras, transcritas de una de las diversas entrevistas realizadas entre 2022 y 2024 muestran el claro tránsito conceptual que, a principios de las décadas del segundo milenio, acompañaron la visión de Pepe Beas, ahora más enfocada a la mística y la espiritualidad. Para entender dicho giro, merece la pena detenerse en algunos fragmentos del texto de Alexander:

*«Nos hemos abrumado tanto con reglas, conceptos e ideas de lo que debemos hacer para construir, que tememos a lo que ocurrirá naturalmente y nos hemos convencido de que debemos trabajar dentro de un “sistema” y con “métodos”, pues creemos que sin ellos nuestro entorno se hundirá en el caos. ¿Por qué razón tenemos miedo? ¿O tal vez nuestro mayor temor reside en que, si producimos el caos cuando abrigamos la esperanza de crear arte, nosotros mismos seremos el caos, el vacío, la nada? Esta es la razón por la que los demás pueden persuadirnos de que debemos tener más método y más sistema. Sin método y más método, tenemos miedo que se revele el caos que está en nosotros. Sin embargo, dichos métodos sólo empeoran las cosas. Son estos temores los que hacen cosas, lugares muertos, inertes y artificiales. En realidad, este aparente caos que reside en nuestro interior es un orden rico, ondulante, creciente y armónico que canta, ríe, llora y duerme. Si permitimos que este orden guíe nuestros actos de construcción, lo realizado será reflejo del corazón humano. [...] Para purgarnos de estas ilusiones, para liberarnos de todas las imágenes artificiales de orden que distorsionan nuestra naturaleza interior, debemos primero aprender una disciplina que nos enseñe la auténtica relación entre nosotros y nuestro entorno. Luego, una vez que esta disciplina haya cumplido su tarea y pinchado las burbujas de aire a las que ahora nos aferramos, estaremos listos para abandonar la disciplina y actuar como lo hace la naturaleza.*

*Este es el modo atemporal de construir: aprender la disciplina y deshacerse de ella».*

[Christopher Alexander *El método atemporal de construir*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981]

Las palabras de Alexander llevan a Beas a alejarse poco a poco de la mirada crítica social para enfocarse en prospectar de manera unidireccional en su caos interior, su naturaleza interna y una visión mucho más filosófica: el retorno al orden natural de las cosas. Y para ello, de la misma manera que en su etapa más social era la figura del emigrante, ahora el artista elige una imagen completamente distinta, pero que se alinea y simboliza este nuevo camino de búsqueda que ahora inicia; la figura del eremita, que empezará a aparecer como figura central en obras como *Eremitas* (2002), *Las tablas de la Ley* (2002), *Palpitaciones de Eremita* (2004), *Palpitaciones en serie* (2005) y culminan en su pieza *7 puertas, un sarabaíta y 7 apotegmas*. (2006).

En todas ellas, parece latir el deseo (casi ansia) de buscar la mística de una luz que trascienda el barro primigenio del cual venimos.

Así, la etapa más mística del artista va a tener lugar justo en el cambio de milenio, en paralelo a su serie *La realidad es serial como algunos asesinos*, pero mientras *Serial* posee una clara raíz filosófico-humanísticas, las obras de este periodo van a hundir sus raíces en el misticismo de los denominados Padres del Desierto que se retiraron a los desiertos de Egipto, Siria y Palestina en busca de silencio y una vida de santidad lejos de las distracciones mundanas. El artista entra en contacto con este mundo gracias a su fascinación personal por los páramos desérticos y después de la lectura de algunos poemas de Konstantínos Kaváfis como «En cuanto puedas» (1913), un alegato al auto-retiro para no degradar la integridad personal ante tanto contacto banal con el mundo, así como del poema de T.S. Eliot publicado en «La Roca» (1934) «¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en la información?» que critica cómo la acumulación de datos nos aleja de la comprensión profunda del mundo.

Así pues, en la producción del artista surgirán ahora las figuras no solo del Eremita, sino también del Sarabaíta y el Estilita o el Dendrita. Mientras el emigrante personificaba el grito de protesta social del artista, estos nuevos personajes buscarán la unión con un todo inalcanzable y sublime.

Tomando una vieja idea de Kierkegaard, el Eremita se nos descubre portador, en sí mismo, del universo entero; un microcosmos conteniendo todo el macrocosmos.

El lenguaje del artista se torna oscuro y opaco: emergen conceptos como la posesión carnal, el estigma y la trascendencia a través del dolor y la renuncia.

*Eremitas* (2002), una instalación hecha a base de fotografías sobre metacrilato retro-iluminado, acompañadas de un vídeo proyectado sobre ellas, muestran a un hombre que parece elevarse sobre el suelo y al que le acompañan dos formas de ver un objeto metálico (un gancho) cuya posición habitual remite a la función por la cual conocemos a dicho objeto (enganchar, sostener, levantar...) y, en su posición invertida se convierte en un signo de interrogación, de búsqueda. Un lenguaje que Beas repetirá en *Las tablas de la Ley* (2002), un vídeo proyectado, de nuevo, sobre un tríptico que esta vez toma forma de placas indicativas de tráfico. Sobre los tres metacrilatos con morfología de flecha vertical, se proyecta el movimiento cadencioso de un gancho de grúa que, en su balanceo, emula la grafía de un interrogante. La disposición y geometría de la superficie de proyección remiten a la iconografía de las Tablas de la Ley; no obstante, el autor subvierte este referente tradicional al sustituir el remate circular por formas angulares.

Esta modificación formal vincula la pieza con la señalética del espacio público contemporáneo (señales de dirección de tráfico), intensificando así su carácter imperativo. Mientras que las flechas simbolizan las directrices de la conducta socialmente aceptada, la naturaleza oscilante del gancho introduce una dimensión crítica: su forma de pregunta cuestiona la legitimidad de dichos mandatos y señala la naturaleza represiva de las normas que rigen el comportamiento colectivo.

La pieza conjuga la imagen grabada y la imagen proyectada (tanto invertida como en su posición habitual) en la misma significación. La pantalla se convierte en protagonista del discurso visual al ser, también, parte simbólica de la propia narración. Beas intenta, así, expandir la imagen plana de la proyección incorporando una nueva lectura a la inicialmente expuesta. Un léxico que volverá a repetir en *Palpitaciones de Eremita* (2004), una serie de video-objetos en forma de círculo con monitores incrustados que muestran acciones rítmicas o repetitivas. En una de ellas, se muestran restos de una columna (los estilitas se encaramaban a ellas) pero se nos muestra sumergida en el agua.

Las video-proyecciones escenifican la dualidad de la materia agua y tierra relacionadas no solo con el proceso de inmigración sino, sobre todo, con el camino de la vida. Sobre la columna se muestran unas botas de eremita. La quietud del momento es rota por una serie de golpes rítmicos (las palpitaciones que llama Beas y que vendrían a ser los golpes que se suceden a modo de necesidad expresiva). Unas secuencias repetitivas que, de nuevo, aparecerán en la pieza *Palpitaciones en serie* (2005), un vídeo proyectado sobre imagen impresa en textil que nos muestra en un rectángulo habilitado

en la tela impresa, una serie de personajes que golpean una y otra vez. En este sentido, tanto *Palpitaciones de Eremita* (2004) como *Palpitaciones en serie* (2005) anuncian ya una intención serial (tanto sonora como de imagen en bucle) que se materializará definitivamente con *La realidad es serial como algunos asesinos* (2008).

Pero la visión del asceta en busca de lo absoluto culminará en la que quizá sea una de las obras más herméticas y místicas de Pepe Beas, *7 Puertas, un Sarabaíta y 7 Apotegmas* (2006), una dura reflexión alrededor de la obstinada búsqueda de lo absoluto, basada en las siete descalificaciones de san Benito. En esta pieza Beas nos muestra a un hombre, de espaldas, observando una pared compuesta por siete fragmentos videográficos. En cada uno de ellos se muestran, mediante primeros planos, diferentes pliegues cutáneos que simulan la morfología genital femenina. La acción, caracterizada por la manipulación táctil y la penetración, se ve acompañada por sonidos de naturaleza musical y también vocal (gemidos). El hombre se revuelve inquieto en su asiento. Para el sujeto asceta, el cuerpo se manifiesta como un ente contradictorio: es, simultáneamente, un elemento supeditado a la trascendencia espiritual, pero a la vez, un espacio erótico que canaliza obsesiones carnales. La exploración de la subjetividad ascética reside, precisamente, en la tensión dialéctica entre la corporeidad material y la dimensión espiritual del alma. En permanente conflicto con esa dualidad, el ser humano explora en sí mismo la recreación del otro, se modela en sí mismo su propio par (el amante y el amado) en un instinto de fusión del ser en el otro (materializada en el ansia de posesión del cuerpo del otro). El asceta se descubre, así, en portador del universo en su propio cuerpo. La reflexión y la meditación se conjugan con la banalidad y trivialidad en un sujeto interesado en la soledad contemplativa.

Pero, aquí, el juego de Beas es, de nuevo, críptico. Si el artista elige la figura del Sarabaíta no es por nada gratuito. En el primer capítulo de la *Regla de San Benito* se define a cuatro tipos de monjes y, curiosamente el texto es implacable con el tercer tipo de monje (el Sarabaíta) al que describe así en el tercer capítulo:

«La tercera y sumamente detestable clase de monjes es la de los sarabaítas que, sin observancia de algunas reglas, sin dirección de maestro, y sin haber sido probados como el oro en el crisol, susceptibles al contrario de todo género de impresiones como el plomo, guardan en sus obras fidelidad al mundo y manifiestan que es contraria su vida a lo que prometen a Dios con su tonsura. Enciérranse estos sin pastor, de dos en dos, de tres en tres y a veces solos. Sin más ley que el placer de sus deseos; pues cuanto



ellos piensan o eligen lo llaman santo; y lo que no les acomoda, juzgan que es delito» (DE NURSIA, Benito. *Regula Benedicti*, 1, 6-9)

Beas, en un ejercicio de apropiación, utiliza la imagen del Sarabaita como trasunto icónico no solo de él mismo, sino incluso del espectador que haya sido capaz de entrar en su lenguaje retórico y conceptual.

### 6.3.- El deshielo como metáfora

*«Una de las mayores desdichas y penurias de nuestro tiempo es el hermetismo de la vida profunda, de la vida verdadera, del sentir que ha ido a esconderse en lugares cada vez menos accesibles.»*

María Zambrano

Tras los trabajos sobre los Padres del Desierto, Pepe Beas inicia en los años 2011-2012, la serie conocida como *Deshielo y Mandorla* donde ahonda en las ideas de soledad, mística y unión con el todo, solo que ahora introduce un elemento nuevo: el concepto de la nada del sufismo.

Tal como Beas parece sugerir, el desprendimiento moral de la sociedad actual inevitablemente conlleva a una búsqueda de un vacío, una nueva espiritualidad. Este pensamiento ya se intuye en piezas precursoras de *Deshielo y Mandorla* como *No me escribas, tampoco verte* (2011), una video-escultura sobre la soledad e incomunicación del ser humano, donde ya aparecen las imágenes y símbolos de esta nueva etapa en Beas; en concreto, la imagen del hielo, el río y el derretimiento de dicho hielo; en la pieza, un individuo aferrado a una esquirla de hielo nada a contracorriente, en un río ártico para intentar llegar al otro extremo, todo ello acompañado por una música desconcertante y disruptiva y un metraje de imágenes a tempo muy lento.

Y por fin llegamos a otra de las obras quizás más herméticas del artista: *Deshielo y Mandorla* (2011-2012). En ella, nos propone un inquietante viaje sin retorno hasta las profundidades de la fría alma humana.

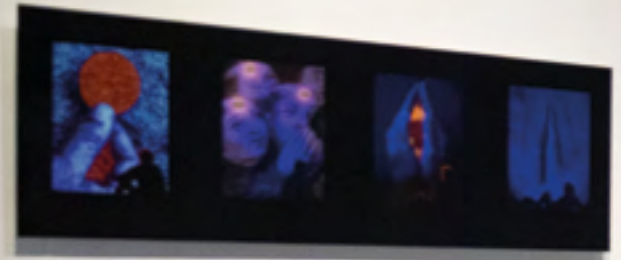
La obra *Deshielo y mandorla* plantea, en efecto, una prospección metafísica hacia las simas de la psique humana. Pepe Beas articula una compleja disertación conceptual sobre la erosión de la espiritualidad en el mundo contemporáneo. Para ello, vertebra su producción iconográfica sobre dos ejes temáticos fundamentales: el concepto de la vacuidad sufí y la representación de la mandorla pantocrática cristiana, integrando constantes de la mística universal.

Respecto al desarrollo narrativo del sujeto, este se manifiesta en un tránsito constante: un desplazamiento por un río, un deambular errático, una prospección en cavidades gélidas...etc. Se trata, en última instancia, de una búsqueda ontológica deliberada. Al analizar la iconicidad en la producción de Beas, se advierte de inmediato la representación de un sujeto siempre solitario en actitud de búsqueda: un individuo anónimo en estado introspectivo frente a la inmanencia del Absoluto. No obstante, dicho sujeto se integra simultáneamente en esa totalidad, asumiendo la premisa histórica de que, ante la trascendencia, el ser humano permanece en una soledad radical. Este deambular errático de los personajes de Beas evoca la arquetípica figura del peregrino, desplazando la narrativa hacia el concepto de eremita como paradigma del individuo que intenta hallar su ubicación en el mundo. De modo análogo a los protagonistas de *Esperando a Godot*, el sujeto se busca a sí mismo en el páramo de su paisaje interior. Sin embargo, la propuesta de Beas trasciende la acción en favor de una pasividad receptiva: el individuo no ejerce resistencia, sino que se entrega al flujo fluvial. Esta actitud remite a la praxis de Miguel de Molinos, quien instaba a la inmersión en la vacuidad total (*«Lo que tú tienes que hacer será nada, procura en esa nada sumergirte»* (Molinos 1989).

Es imperativo precisar que esta «nada» interior no se adscribe al nihilismo nietzscheano, sino al concepto de vacío creador propio del sufismo. Se trata de una vacuidad fecunda donde convergen y emergen todas las posibilidades; una nada que actúa como vía hacia lo sagrado. En términos de María Zambrano, sumergirse en ella equivale a penetrar en el misterio de lo divino. En consecuencia, la fusión con dicho vacío representa la integración en el orden cósmico y en la esencia de la eternidad.

Al examinar la figura del protagonista, se observa que su acción de nadar, deambular y prospectar se desarrollan en un entorno gélido, inquietante y hostil. Pepe Beas, haciendo uso de su dominio técnico de la óptica fotográfica, despoja deliberadamente a la composición de cualquier referencia a la perspectiva lineal o puntos de fuga.

*«Son imágenes -dice el artista- construidas sobre una ambivalente realidad ficción si las observamos con detenimiento lo que aparenta ser real es una ilusión fotográfica mientras que los que piensas que es una manipulación digital es en realidad una imagen con carácter escenográfico. Es decir, lo que parece ser hielo es simplemente ficción y lo que parece ser photoshop es sencillamente tela plastificada. Me gustan los ejercicios de manipulación, el engaño visual, pero sin trampas»* (Entrevista Pepe Beas, mayo, 2024)



Esta estrategia formal impide al espectador establecer un esquema mental de ubicación espacial, situándonos ante un «no-lugar» u ontología del espacio indefinido. Este escenario puede interpretarse indistintamente como un cauce fluvial, una oquedad o un desierto cromático; una metáfora de la acidez introspectiva del alma humana percibida desde la totalidad del Absoluto. Christopher Alexander ya teorizaba sobre el concepto de emplazamiento como un territorio de habitabilidad transitoria donde el sujeto no establece vínculos de pertenencia. No obstante, en la obra de Beas, la noción de “ninguna parte” adquiere una dimensión metafórica más profunda: el autor persigue un espacio totalizador que sintetice la ubicuidad con la vacuidad absoluta. Se trata de un no-lugar definido por su carácter erial, una geografía donde la vida resulta inviable –análoga a la esterilidad de los hielos polares– que remite a la “nada pura” de la mística sufi.

Esta representación del páramo como alegoría de la interioridad humana posee antecedentes significativos; el eremitismo medieval recurría habitualmente a la figura del asceta en entornos inhóspitos para simbolizar el aislamiento y la introspección. Mientras que la tradición artística ha plasmado estos estados mediante cuevas o desiertos arenosos, la originalidad de Beas radica en el uso del medio acuático y, fundamentalmente, en su naturaleza efímera. Al presentar este desierto gélido en pleno proceso de deshielo, la obra sitúa al espectador como testigo de la aniquilación inminente de dicho paisaje interior.

*«Me llama la atención –dice Beas– que nadie habla del deshielo moral como resultado de una pérdida de la mística y fin de la humanidad, máxime en una sociedad como nuestra altamente concienciada por problemas de preservación del planeta, ecosistemas, calentamiento global, etc.»*

Pepe Beas instrumentaliza la alegoría del deshielo para conducir al espectador hacia el sustrato inmaterial y semilíquido de lo sagrado, el cual constituye el origen ontológico de toda manifestación a través de la desintegración o la «muerte» simbólica. Este proceso de revelación de lo inaprensible mediante la fragmentación material remite directamente al principio paulino *Per visibilia ad invisibilia* (ROM 1, 20).

A través de una inversión de la simbología de la revelación mística –vinculada al «eterno retorno» de Eliade–, el autor explora un tránsito sagrado e ineludible para la psique: aquel donde la vacuidad, el quietismo y la anulación de la voluntad derivan en el aislamiento del «desierto blanco». En este estadio, el ego inicia una licuefacción irreversible

impulsada por la iluminación interior. Como sugiere la tradición de Ibn al-Farid, la autenticidad del ser solo se alcanza mediante la extinción de la individualidad previa.

La pieza muestra a un hombre que recorre a nado un río subterráneo hasta llegar a las profundidades de una cavidad en la cual se adentra para explorarla. Allí, descubre una resplandeciente mandorla dorada (*vesica piscis*), que emerge de lo abisal (de la herida). Nuevamente, el discurso se sitúa en la oquedad glacial. En este escenario, sobresale un elemento central: una mandorla áurea suspendida que, en un gesto de apertura, se dispone a penetrar en una fractura abisal del deshielo para exhumar un arcano aún no revelado. El espectador se convierte en observador de una epifanía inminente, donde la licuefacción del entorno representa la última posibilidad de manifestación óptica antes de la extinción definitiva. Es pertinente precisar que la simbología de la grieta, en este contexto, se desvincula de las lecturas sexuales asociadas a la vulva, para inscribirse en la semántica del abismo y la prospección en la profundidad. Esta acción remite al concepto teológico de la *catábasis* o el descenso a los infiernos del alma, motivo recurrente tanto en las Sagradas Escrituras como en la tradición de la mística occidental.

Esta grieta constituye, simultáneamente, la convergencia de dos circunferencias cuya intersección genera la mandorla mística, figura iconográfica fundamental del cristianismo. Nos hallamos ante la conjunción de dos planos antagónicos que instituyen lo que Beas denomina «un nuevo espacio de conocimiento». Es precisamente en la configuración de esta geometría sagrada donde la propuesta de Beas alcanza su mayor densidad conceptual. La narrativa sitúa al sujeto en la introspección de la gruta ártica, donde identifica un objeto de aparente relevancia. El proceso de aproximación –que va de la mera observación distante a la aprehensión física de un fragmento– revela un artefacto de morfología similar a una herramienta de extracción. No obstante, su coronamiento dentado y su perfil sinuoso plantean una paradoja funcional, pues dichas características parecen dificultar la acción para la cual el objeto fue supuestamente diseñado.

Al recuperar la premisa de la hendidura, se observa que Beas opera sobre la intersección diametral de dos círculos para derivar una forma ovoide. Esta representación presenta dos singularidades exegéticas: su apertura en el extremo inferior y un contorno ondulado que evoca la textura del drapeado o de los tejidos nobles. Respecto a la primera característica, resulta imperativo señalar que la tradición iconográfica occidental y bizantina ha delimitado históricamente el espacio de la *ousia* –la esencia divina– mediante el nimbo o la mandorla, vinculando esta forma de manera unívoca con la trascendencia y la iluminación metafísica. Siempre, y en

todas partes, la luz ha impresionado el espíritu humano. La admiración por la luz inspira muy particularmente las mitologías y cosmogonías de Oriente, Persia y Egipto; aparece ahincadamente en la literatura hebrea y árabe; constituye un elemento importante de la belleza griega y resulta ser una de las fuentes incuestionables de la creación artística medieval (DE BRUYNE, E. 1958, 16). Ya la literatura griega habla de la luz que rodea el hombre y llena el Poder Divino, sin olvidar que Eriúgena en el *Periphyseon* relaciona luz con divinidad.

La percepción de la luz en buena parte de la edad media es experimentada no tanto en el culto, como en la experiencia emocional interior del alma. El hombre entiende la esencia divina no por la luz del intelecto sino por la irracionalidad, la trascendencia de Dios que se muestra (se autorrevela) en su misma luz. Esa mandorla de luz es la representación icónica de la *ousia* de la revelación de esa luz divina. Ya Pseudo-Dionisio el Areopagita habla del alma que se precipita ciega contra los impenetrables rayos de una luz inaccesible. La mandorla o el halo luminoso son, por lo tanto, recursos que la filosofía de la luz –que, por su parte, bebe del neoplatonismo medieval–, ha utilizado para representar icónicamente el concepto del logos-luz («*Ego sum Lux*»).

Precisamente *Ego sum Lux Mundi* es el apotegma que acompaña la imagen del Pantocrátor del ábside central de la iglesia de San Clemente de Taüll, que actualmente se conserva al Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). El llamado fragmento de texto se puede leer en el libro sagrado que sostiene la *Maiestas Domini* en la mano izquierda. Pero hay un detalle sobre el cual queremos llamar la atención; el libro sagrado reposa sobre unos de las rodillas del Pantocrátor, ricamente vestidos por una túnica de brocado, moratón y oro que, a su vez, dibuja un sinuoso plegado en ambas rodillas. En una de las páginas centrales de los cuadernos de trabajo de Pepe Beas, podemos encontrar la clave del asunto; un fotomontaje muestra como el artista aísla dos elementos fundamentales de la imagen del Pantocrátor de Taüll: el perfil de la mandorla en la sección superior y la silueta de la vestidura que cubre ambas rodillas de Dios Pantocrátor, aunque Beas, en un juego de manipulación fotográfica invierte ambas imágenes y las pone al servicio del concepto de mandorla-pinza extractora.

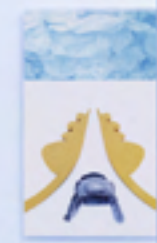
El ciclo, por lo tanto, se ha cerrado: el hombre-luz-mandorla-pinza extractora tiene que quedar abierto, puesto que tiene que sumergirse en la insondable herida del deshielo interior y, allí, en la soledad de las entrañas profundas del propio deshielo del alma, entrar en una nueva visión a la conciencia. «*Transforma tu cuerpo entero en visión, hazte mirada*» –diría Rumi.





**PROSPETTIVE E PERSPECTIVE, 1971 - 1972**  
The artist's work in this period is characterized by a deep exploration of perspective and spatial relationships. The sculptures and drawings often feature complex, multi-pointed views that challenge the viewer's perception of depth and scale. The use of light and shadow is particularly effective in creating a sense of three-dimensional space within a two-dimensional context.

**PROSPETTIVE E PERSPECTIVE, 1971 - 1972**  
This section of the exhibition highlights the artist's innovative approach to perspective. Through a series of carefully constructed compositions, the artist demonstrates how light and shadow can be used to create a sense of volume and movement. The resulting works are both visually striking and intellectually stimulating, inviting the viewer to engage with the space in a new and dynamic way.



## 6.- FILOSOFIA, INTEL·LECTUALISME I LA SUBVERSIÓ DEL JO

6.1.- *El Festín de la carne. Por un alma blanca* (2007)

6.2.- *La figura de l'eremita*

6.3.- *El desglaç com a metàfora*

Pepe Beas sempre ha defés el fet que tant la fotografia com el vídeo actuen com a mecanismes de fixació i exegesi de l'alteritat i la identitat. La seua proposta transcendeix la mera documentació per a articular un llenguatge propi en què convergixen la metàfora, el simbolisme i la projecció anticipatòria. L'autor estableix una distinció ontològica fonamental entre els dos mitjans: mentre la fotografia es defineix pel seu caràcter pretèrit -la captura d'un instant que esgota el seu discurs en la immobilitat-, la imatge videogràfica es manifesta com un present continu. Esta temporalitat s'articula mitjançant una «perífrasi circular», una reiteració icònica que activa el present de manera ininterrompuda, i planteja un desafiament tensional en la seua recepció.

L'aportació de Beas al videoart es consolida en la conciliació d'estos règims temporals (passat i present). La seua metodologia subvertix la convenció de la pantalla (*screen*) com a merc suport de quadros concatenats (*frames*). En el seu lloc, l'autor proposa la imatge zonal: la superfície de projecció actua com una «pantalla interna» o matriu des de la qual emergeix i s'expandix el nucli dialèctic de l'obra. Esta estratègia suposa una ruptura amb la funció tradicional de la pantalla en el cinema o la televisió. Beas desplega una metaimatge (una imatge sobre una altra imatge), en què la generació icònica *in progress* ocorre en el si d'una superfície que, malgrat posseir activitat pròpia, funciona com a medidora. Este recurs recupera, en clau contemporània, la tradició del «quadro dins del quadro», que supera la concepció renaixentista de la finestra per a endinsar-se en una estructura de superposicions i ritmes que defineixen un format innovador. Precisament, el recurs del quadro dins del quadro apareixerà en obres que analitzarem a continuació com *El festín de la carne* (2007), que ja anticipen la seua etapa més mística i extracorporal.

### 6.1.- *El Festín de la carne. Por un alma blanca* (2007)

En el marc de Culla Contemporània, nom de les successives trobades internacionals de ceràmica contemporània d'esta localitat, Beas aplica la ja citada metodologia del quadro dins del quadro per a explorar noves relacions i lectures entre la matèria primordial (fang, la carn) i la transcendència de l'existència (la consciència, el jo).

*El festín de la carne* estableix una nova analogia entre el fang i la carn. El mateix artista ho explica així: «Amb motiu de la Trobada Internacional de Ceràmica Contemporània de Culla, soc convidat (com a artista de diferent disciplina) a contraposar una nova visió del fang. En esta peça, l'auràtica imatge pura del fang es convertix en un bany sexual com a singular celebració de la carn» (entrevista a Pepe Beas, maig 2024).

Així naix la videoprojecció *El festín de la carne. Por un alma blanca* (2007), un vídeo de catorze minuts de duració projectat sobre fotografia impresa en tèxtil.

L'obra, de gran potència visual, però profund significat, s'inicia amb la imatge d'una paret de pedra seca que funciona com a pseudopantalla. Este mur, construït manualment, actua com a metàfora de la Gestalt col·lectiva: una estructura unitària composta per individualitats pètries i inamovibles que suposadament representen els artistes de la trobada i la societat en general.

Pepe Beas treballa ara en conceptes i imatges en què la voluptuositat del carnal, l'eròtica del tàctil i el poder magnètic més primari i animal de l'home (la seua pell, la seua carn mortal i el seu sexe) són plataformes de reflexió des de les quals transcendir la matèria baixa (fang) en una alteritat que a mesura que avancen les dècades s'anirà cobrint d'una profunda espiritualitat (tàntica primer, i de tall místic, després). Així, *El festín de la carne* esdevé un joc de metaforització i allegoria de caire bíblic: el fang com a matèria primària que es fen, ferit per a extraure d'eixa carnalitat sucosa i roja una ànima blanca (una existència més etèria i elevada).

Visualment, l'artista ens presenta la imatge fixa d'una paret de pedra seca que actua com a pantalla a on és inserida una altra imatge: unes mans manipulen la imatge, de vegades mitjançant un ganivet i una forqueta, d'altres, amb els dits. Tant en el primer cas com en el segon, es repeteix la mateixa acció: fendre, seccionar. En un primer moment, esta dissecció és neta, però després es torna més profunda i el clevill és separat dramàticament per unes mans a manera de fòrceps. Llavors, el mur va transformant-se en alguna cosa blana fàcil d'agredir perquè quelcom puga ser revelat, tret a la llum. Però el fet d'anar revelant-se, que havia



començat com una operació de tipus quirúrgic (a ganivet), a poc a poc esdevé gastronòmica i ací entra en joc el recurs sorprenent de Beas que, de nou, ens situa en els margens del real: utilitza el recurs de la ingestió com a acte d'apropiació emocional, de possessió gairebé sexual, de manera que de mur passem a carn sucosa (quasi vaginal) i de clivell passem a ferida, en un ritual de menjar, possessió i desig. De la intervenció quirúrgica a l'allegoria eròtica.

L'acció de l'artista sobre esta superfície és disruptiva. Mitjançant l'ús de ferramentes de manipulació visual i cromàtica, Pepe Beas secciona el pla-barrera per a revelar el "quadro interior". Esta obertura evoluciona des d'una incisió pètria cap a una metamorfosi orgànica: la ferida en el mur es transforma en una forma vaginal, intensificant el seu cromatisme cap a tons vermelló. Al seu torn revela una apropiació emocional: l'acte de llepar i mossegar la imatge –el festí de la carn– resignifica la nutrició com un acte d'erotisme primari i pulsio vital. Tot això, embolcallat amb un clar simbolisme bíblic: el fang es ratifica com la matèria sobre la qual es modela l'existència humana (Gènesi 2:7), fusionant el tellúric amb la carnalitat mundana.

L'obra de Pepe Beas es distingeix, llavors, per una notable potència visual fonamentada en el rigor cromàtic i una edició rítmica precisa (*fade in, fade out*). Al prescindir de bucles redundants i secundar-se en una iconicitat inherent, l'autor aconsegueix que les formes pròximes dialoguen amb l'espectador.

En conclusió, es pot dir que la peça aconsegueix una clara transcendència estètica: s'observa una translació dels valors de la veritat (*Verum*) i la bondat (*Bonum*) cap a la bellesa (*Pulchrum*) enmig d'un referens antropològic: l'al·lusió al consum d'argila del segle XVII servix com a eix per a discutir la busca de la puresa i la salut cutània, vinculant la mineralogia (ferro, silici) amb l'estètica etnocèntrica de l'època, sense oblidar els ressors bíblics que parlen de transcendència de la matèria cap a l'esperit, uns aspectes que desenrotllarà en sèries posteriors.

## 6.2.- La figura de l'eremita

«Des de molt jove va arribar a mi un tractat d'arquitectura; El mode atemporal de Christopher Alexander, que es va convertir en el meu llibre de capçalera, principalment per la seva visió al voltant de la busca de l'harmonia natural de les coses. Alexander deia que una obra només estarà viva en la mesura en què siga governada pel que ell anomena el mode intemporal. Es tracta d'un procés que extrau l'orde tan sols de nosaltres mateixos. És un orde que no pot aconseguir-se (construir-se): un bon dia ocorrerà espontàniament, si així li ho permetem». (Pepe Beas)

Estes paraules, transcrites d'una de les diverses entrevistes realitzades entre 2022 i 2024, mostren el clar trànsit conceptual que, a començaments de les dècades del segon mil·lenni, acompanyaren la visió de Pepe Beas, ara més enfocada a la mística i l'espiritualitat. Per a entendre este gir, paga la pena detindre's en alguns fragments del text d'Alexander:

«Ens hem carregat tant amb regles, conceptes i idees del que hem de fer per a construir, que temem el que ocorrerà naturalment i ens hem convençut que hem de treballar dins d'un "sistema" i amb "mètodes", perquè creiem que sense estos el nostre entorn s'afonarà en el caos. Per quina raó tenim por? O tal vegada el nostre major temor residix en el fet que, si produïm el caos quan tenim l'esperança de crear art, nosaltres mateixos serem el caos, el buit, el no-res? Esta és la raó per la qual els altres poden persuadir-nos que hem de tindre més mètode i més sistema. Sense mètode i més mètode, tenim por que es revele el caos que es troba en nosaltres. No obstant això, estos mètodes només empitjoren les coses. Són estos temors els que fan coses, llocs morts, inerts i artificials. En realitat, este aparent caos que residix en el nostre interior és un orde ric, ondulant, creixent i harmònic que canta, riu, plora i dorm. Si permetem que este orde guie els nostres actes de construcció, el que es realitze serà reflex del cor humà. [...] Per a purgar-nos d'estes il·lusions, per a alliberar-nos de totes les imatges artificials d'orde que distorsionen la nostra naturalesa interior, devem primer aprendre una disciplina que ens ensenye l'autèntica relació entre nosaltres i el nostre entorn. Després, una vegada que esta disciplina haja complit la seua tasca i punxat les bombolles d'aire a les quals ara ens aferrem, estarem llestos per a abandonar la disciplina i actuar com ho fa la naturalesa.

Este és el mode intemporal de construir: aprendre la disciplina i desfer-se'n».

[Christopher Alexander *El método atemporal de construir*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981]

Les paraules d'Alexander porten Beas a allunyar-se a poc a poc de la mirada crítica social per a enfocar-se en prospectar de manera unidireccional en el seu caos interior, la seua naturalesa interna i una visió molt més filosòfica: el retorn a l'ordre natural de les coses. Per a fer-ho, de la mateixa manera que en la seua etapa més social era la figura de l'emigrant, ara l'artista tria una imatge completament distinta, però que s'alinea i simbolitza este nou camí de busca que ara inicia; la figura de l'eremita, que començarà a aparèixer com a figura central en obres com *Eremitas* (2002), *Las tablas de la ley* (2002), *Palpitaciones de eremita* (2004), *Palpitaciones en serie* (2005), i culminen en la seua peça *7 puertas, un sarabaïta i 7 apotegmas* (2006). En totes estes, sembla bategar el desig (quasi ànsia) de buscar la mística d'una llum que transcendisca el fang primigeni del qual venim.

Així, l'etapa més mística de l'artista tindrà lloc just en el canvi de mil·lenni, en paral·lel a la seua sèrie *La realidad es serial como algunos asesinos*, però mentres *Serial* posseïx una clara arrel filosòfica i humanística, les obres d'este període afonaran les seues arrels en el misticisme dels denominats Pares del Desert, que es van retirar als deserts d'Egipte, Síria i Palestina a la busca de silenci i una vida de santedat lluny de les distraccions mundanes. L'artista entra en contacte amb este món gràcies a la seua fascinació personal pels erms desèrtics i després de la lectura d'alguns poemes de Konstandinos Kavafis com «Quan pugues» (1913), un allegat a l'autoretir per a no degradar la integritat personal davant de tant de contacte banal amb el món, així com del poema de T. S. Eliot publicat en *La Roca* (1934) «On el coneixement que hem perdut en la informació?», que critica com l'acumulació de dades ens allunya de la comprensió profunda del món.

Així doncs, en la producció de l'artista sorgiran ara les figures no sols de l'eremita, sinó també del sarabaïta i l'estilita o el dendrita. Mentres l'emigrant personificava el crit de protesta social de l'artista, estos nous personatges buscaran la unió amb un tot inassolible i sublim.

Prenent una vella idea de Kierkegaard, l'eremita se'ns descobreix portador, en si mateix, de l'univers sencer; un microcosmos contenint tot el macrocosmos.

El llenguatge de l'artista es torna fosc i opac: emergixen conceptes com la possessió carnal, l'estigma i la transcendència mitjançant el dolor i la renúncia.



*Eremitas* (2002), una instal·lació feta mitjançant fotografies sobre metacrilat retroil·luminat acompanyades d'un vídeo projectat sobre estes, mostra un home que sembla elevar-se sobre el sòl al qual acompanyen dos maneres de veure un objecte metàl·lic (un ganxo), la posició habitual del qual remet a la funció per la qual coneixem este objecte (enganxar, sostindre, alçar...), i en la seua posició invertida es convertix en un signe d'interrogació, de busca. Un llenguatge que Beas repetirà en *Las tablas de la ley* (2002), un vídeo projectat, de nou, sobre un tríptic que esta vegada pren forma de plaques indicatives de trànsit.

Sobre els tres metacrilats amb morfologia de fletxa vertical, es projecta el moviment cadenciós d'un ganxo de grua que, en el seu balanceig, emula la grafia d'un interrogant. La disposició i geometria de la superfície de projecció remet en a la iconografia de les taules de la Llei. No obstant això, l'autor subvertix este referent tradicional al substituir la rematada circular per formes angulars.

Esta modificació formal vincula la peça amb la senyalística de l'espai públic contemporani (senyals de direcció de trànsit), intensificant així el seu caràcter imperatiu. Mentre que les fletxes simbolitzen les directrius de la conducta socialment acceptada, la naturalesa oscil·lant del ganxo introdueix una dimensió crítica: la seua forma de pregunta qüestiona la legitimitat d'estos mandats i assenyalen la naturalesa repressiva de les normes que regixen el comportament col·lectiu.

La peça conjuga la imatge gravada i la imatge projectada (tant invertida com en la seua posició habitual) en la mateixa significació. La pantalla es convertix en protagonista del discurs visual per ser, també, part simbòlica de la mateixa narració. Així, Beas tracta d'expandir la imatge plana de la projecció incorporant una nova lectura a la inicialment exposada. Un lèxic que tornarà a repetir en *Palpitaciones de eremita* (2004), una sèrie de videobjectes en forma de cercle amb monitors incrustats que mostren accions rítmiques o repetitives. En una d'estes, es mostren restes d'una columna (els estilites s'hi enflaven), però se'ns mostra submergida en l'aigua.

Les videoprojeccions escenifiquen la dualitat de la matèria aigua i terra relacionades no sols amb el procés d'immigració sinó, sobretot, amb el camí de la vida. Sobre la columna es mostren unes botes d'eremita. La quietud del moment és trencada per una sèrie de colps rítmics (les palpitations que menciona Beas i que vindrien a ser els colps que se succeïxen a mode de necessitat expressiva). Unes seqüències repetitives que, de nou, apareixeran en la peça *Palpitaciones en serie* (2005), un vídeo projectat sobre imatge impresa en tèxtil que ens mostra en un rectangle habilitat en la tela impresa una sèrie de personatges que colpegen una vegada i

una altra. En este sentit, tant *Palpitaciones de eremita* (2004) com *Palpitaciones en serie* (2005) anuncien ja una intenció serial (tant sonora com d'imatge en bucle) que es materialitzarà definitivament amb *La realidad es serial como algunos asesinos* (2008).

Però la visió de l'asceta a la busca de l'absolut culminarà en la que potser és una de les obres més hermètiques i místiques de Pepe Beas, *7 puertas, un sarabaïta y 7 apotegmas* (2006), una dura reflexió al voltant de l'obstinada busca de l'absolut, basada en les set desqualificacions de sant Benet. En esta peça Beas ens mostra un home, d'esquena, observant una paret composta per set fragments videogràfics. En cada un d'estos es mostren, mitjançant primers plans, diferents plecs cutanis que simulen la morfologia genital femenina. L'acció, caracteritzada per la manipulació tàctil i la penetració, es veu acompanyada per sons de naturalesa musical i també vocal (gemics). L'home es regira inquiet en el seu seient. Per al subjecte asceta, el cos es manifesta com un ens contradictori: és un element supeditat a la transcendència espiritual i alhora un espai eròtic que canalitza obsessions carnals. L'exploració de la subjectivitat ascètica residix, precisament, en la tensió dialèctica entre la corporeïtat material i la dimensió espiritual de l'ànima. En permanent conflicte amb eixa dualitat, el ser humà explora en si mateix la recreació de l'altre, es modela en si mateix el seu propi parell (l'amant i l'estimat) en un instint de fusió de l'ésser en l'altre (materialitzat en l'ànsia de possessió del cos de l'altre). L'asceta es descobreix, així, com a portador de l'univers en el seu propi cos. La reflexió i la meditació es conjuguen amb la banalitat i trivialitat en un subjecte interessat en la soledat contemplativa.

Tanmateix, ací el joc de Beas és críptic de nou. Si l'artista tria la figura del sarabaïta no és debades. En el primer capítol de la *Regla de sant Benet* es definen quatre tipus de monjos, i curiosament el text és implacable amb el tercer tipus de monjo (el sarabaïta) al qual descriu així en el tercer capítol:

«La tercera i summament detestable classe de monjos és la dels sarabaïtes, que sense observança d'algunes regles, sense direcció de mestre i sense haver sigut provats com l'or en el cresol, susceptibles, al contrari, a tota mena d'impressions com el plom, guarden en les seues obres fidelitat al món i manifesten que és contrària la seua vida al que prometen a Déu amb la seua tonsura. Estos es tanquen sense pastor, de dos en dos, de tres en tres i a vegades sols. Sense més llei que el plaer dels seus desitjos; perquè tot el que ells pensen o trien ho anomenen sant, i el que no els acomoda, jutgen que és delictes» (DE NURSIA, Benito. *Regula Benedicti*, 1, 6-9)

Beas, en un exercici d'apropiació, utilitza la imatge del sarabaïta com a transsumpte icònic no sols d'ell mateix, sinó fins i tot de l'espectador que haja sigut capaç d'entrar en el seu llenguatge retòric i conceptual.

### 6.3.- El desglaç com a metàfora

«Una de les majors dissorts i penúries del nostre temps és l'hermetisme de la vida profunda, de la vida verdadera, el fet de sentir que ha anat a amagar-se en llocs cada vegada menys accessibles.»

María Zambrano

Després dels treballs sobre els Pares del Desert, Pepe Beas inicia en els anys 2011-2012 la sèrie coneguda com *Deshielo y Mandorla*, en què aprofundix en les idees de soledat, mística i unió amb la totalitat, encara que ara introdueix un element nou: el concepte del no-res del sufisme.

Tal com Beas sembla suggerir, el despreniment moral de la societat actual inevitablement comporta la busca d'un buit, una nova espiritualitat. Este pensament ja s'intuïx en peces precursoras de *Desglaç i Mandorla* com *No me escribas, tampoco verte* (2011), una videoescultura sobre la soledat i incomunicació del ser humà en què ja apareixen les imatges i els símbols d'esta nova etapa en Beas; en concret, la imatge del gel, el riu i la fosa d'este gel; en la peça, un individu aferrat a un fragment de gel nada a contracorrent en un riu àrtic per a intentar arribar a l'altre extrem. Tot això, acompanyat per una música desconcertant i disruptiva i un metratge d'imatges a un tempo molt lent.

Per fi, arribem a una altra de les obres potser més hermètiques de l'artista: *Deshielo y Mandorla* (2011-2012). En esta, ens proposa un inquietant viatge sense retorn fins a les profunditats de la freda ànima humana.

L'obra *Deshielo y Mandorla* planteja, en efecte, una prospecció metafísica cap als avencs de la psique humana. Pepe Beas articula una complexa dissertació conceptual sobre l'erosió de l'espiritualitat en el món contemporani. Per a fer-ho, vertebrada la seua producció iconogràfica sobre dos eixos temàtics fonamentals: el concepte de la vacuitat sufí i la representació de la mandorla pantocràtica cristiana, integrant constants de la mística universal.

Respecte al desenrotllament narratiu del subjecte, este es manifesta en un trànsit constant: un desplaçament per un riu, un vagareig erràtic, una prospecció en cavitats gèlides, etc. Es tracta, en última instància, d'una busca ontològica deliberada. A l'analitzar la iconicitat en la producció de Beas, s'advertix immediatament la representació d'un

subjecte sempre solitari en actitud de busca: un individu anònim en estat introspectiu enfront de la immanència de l'Absolut. No obstant això, este subjecte s'integra simultàniament en eixa totalitat, assumint la premissa històrica que, davant de la transcendència, el ser humà roman en una soledat radical. Este deambular erràtic dels personatges de Beas evoca l'arquetípica figura del pelegrí, desplaçant la narrativa cap al concepte d'eremita com a paradigma de l'individu que intenta trobar la seua ubicació en el món. De mode anàleg als protagonistes d'*Esperant Godot*, el subjecte es busca a si mateix en l'erm del seu paisatge interior. No obstant això, la proposta de Beas transcendeix l'acció en favor d'una passivitat receptiva: l'individu no exercix resistència, sinó que s'entrega al flux fluvial. Esta actitud remet a la praxi de Miguel de Molinos, qui instava la immersió en la vacuitat total («El que tu has de fer serà res, procura en eixe no-res submergir-te» (Molinos 1989).

És imperatiu precisar que este «no-res» interior no s'adscriu al nihilisme nietzscheà, sinó al concepte de buit creador propi del sufisme. Es tracta d'una vacuitat fecunda en què convergixen i emergixen totes les possibilitats; un no-res que actua com a via cap al sagrat. En termes de María Zambrano, submergir-s'hi equival a penetrar en el misteri del diví. En conseqüència, la fusió amb este buit representa la integració en l'orde còsmic i en l'essència de l'eternitat.

En examinar la figura del protagonista, s'observa que la seua acció de nadar, deambular i prospectar es desenrotllen en un entorn gèlid, inquietant i hostil. Pepe Beas, fent ús del seu domini tècnic de l'òptica fotogràfica, despulla deliberadament la composició de qualsevol referència a la perspectiva lineal o punts de fuga.

«Són imatges –diu l'artista– construïdes sobre una ambivalent realitat ficció; si les observem amb deteniment, el que aparenta ser real és una illusió fotogràfica, mentres que el que penses que és una manipulació digital és en realitat una imatge amb caràcter escenogràfic. És a dir, el que sembla ser gel és simplement ficció i el que sembla ser Photoshop és senzillament tela plastificada. M'agraden els exercicis de manipulació, l'engany visual, però sense paranys» (entrevista a Pepe Beas, maig 2024)

Esta estratègia formal impedi a l'espectador establir un esquema mental d'ubicació espacial, situant-nos davant d'un «no-lloc» o ontologia de l'espai indefinit. Este escenari pot interpretar-se indistintament com un llit fluvial, un buit o un desert cromàtic; una metàfora de l'aridesa introspectiva de l'ànima humana percebuda des de la totalitat de l'Absolut.

Christopher Alexander ja teoritzava sobre el concepte d'emplaçament com un territori d'habitabilitat transitòria en què el subjecte no establís vincles de pertinença. No obstant això, en l'obra de Beas, la noció de "cap part" adquireix una dimensió metafòrica més profunda: l'autor persegueix un espai totalitzador que sintetitza la ubiqüitat amb la vacuitat absoluta. Es tracta d'un no-lloc definit pel seu caràcter erm, una geografia a on la vida resulta inviable -anàloga a l'esterilitat dels gels polars- que remet al "no-res pur" de la mística sufí.

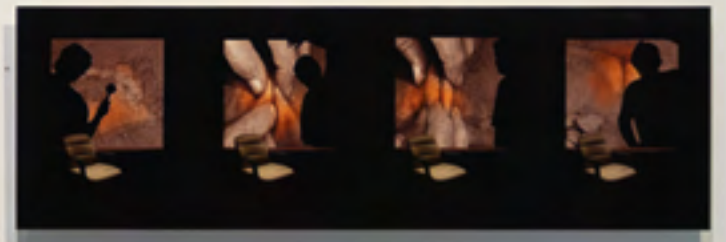
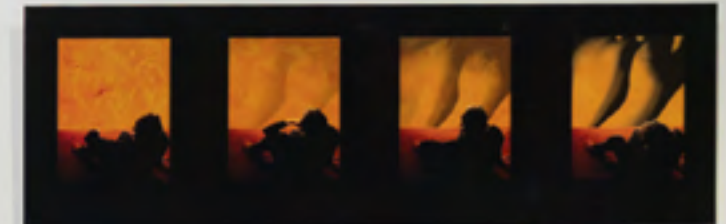
Esta representació de l'erm com a allegoria de la interioritat humana posseïx antecedents significatius; l'eremitisme medieval recorria habitualment a la figura de l'asceta en entorns inhòspits per a simbolitzar l'aïllament i la introspecció. Mentres que la tradició artística ha plasmat estos estats mitjançant coves o deserts arenosos, l'originalitat de Beas radica en l'ús del medi aquàtic i, fonamentalment, en la seua naturalesa efímera. En presentar este desert gèlid en ple procés de desglaç, l'obra situa a l'espectador com a testimoni de l'anihilació imminent d'este paisatge interior.

«Em crida l'atenció -diu Beas- que ningú parla del desglaç moral com a resultat d'una pèrdua de la mística i fi de la humanitat, més encara en una societat com la nostra altament conscienciada per problemes de preservació del planeta, ecosistemes, calfament global, etc.»

Pepe Beas instrumentalitza l'allegoria del desglaç per a conduir l'espectador cap al substrat immaterial i semilíquid del sagrat, el qual constituïx l'origen ontològic de qualsevol manifestació per mitjà de la desintegració o la «mort» simbòlica. Este procés de revelació de l'inaprehensible mitjançant la fragmentació material remet directament al principi paulí *Per visibilia ad invisibilia* (ROM 1, 20).

A través d'una inversió de la simbologia de la revelació mística -vinculada a l'«etern retorn» d'Eliade-, l'autor explora un trànsit sagrat i ineludible per a la psique: aquell en què la vacuitat, el quietisme i l'anul·lació de la voluntat deriven en l'aïllament del «desert blanc». En este estadi, l'ego inicia una liqüefacció irreversible impulsada per la il·luminació interior. Com suggerix la tradició d'Ibn al-Farid, l'autenticitat de l'ésser només s'aconsegueix mitjançant l'extinció de la individualitat prèvia.

La peça mostra un home que recorre nadant un riu subterrani fins a arribar a les profunditats d'una cavitat en la qual s'endinsa per a explorar-la. Allí descobreix una resplendent mandorla daurada (*vesica peixos*), que emergeix de l'abissal (de la ferida). Novament, el discurs se situa en el buit glacial.



En este escenari, sobreïx un element central: una mandorla àuria suspesa que, en un gest d'obertura, es disposa a penetrar en una fractura abissal del desglaç per a exhumar un arcà encara no revelat. L'espectador es convertix en observador d'una epifania imminent, en què la liqüefacció de l'entorn representa l'última possibilitat de manifestació òptica abans de l'extinció definitiva.

És pertinent precisar que la simbologia del clivell, en este context, es desvincula de les lectures sexuals associades a la vulva, per a inscriure's en la semàntica de l'abisme i la prospecció en la profunditat. Esta acció remet al concepte teològic de la *catàbasi* o el descens als inferns de l'ànima, motiu recurrent tant en la Sagrada Escripura com en la tradició de la mística occidental.

Este clivell constituïx, simultàniament, la convergència de dos circumferències la intersecció de les quals genera la mandorla mística, figura iconogràfica fonamental del cristianisme. Ens trobem davant de la conjunció de dos plans antagònics que institueixen el que Beas denomina «un nou espai de coneixement». És precisament en la configuració d'esta geometria sagrada a on la proposta de Beas aconseguix la seua major densitat conceptual. La narrativa situa el subjecte en la introspecció de la gruta àrtica, a on identifica un objecte d'aparent rellevància. El procés d'aproximació –que va de la mera observació distant a l'aprehensió física d'un fragment– revela un artefacte de morfologia semblant a una ferramenta d'extracció. No obstant això, el seu coronament dentat i el seu perfil sinuós plantegen una paradoxa funcional perquè estes característiques semblen dificultar l'acció per a la qual l'objecte va ser suposadament dissenyat.

Al recuperar la premissa del clivell, s'observa que Beas opera sobre la intersecció diametral de dos cercles per a derivar una forma ovoide. Esta representació presenta dos singularitats exegetiques: la seua obertura en l'extrem inferior i un contorn ondulat que evoca la textura del drapat o dels teixits nobles. Respecte a la primera característica, resulta imperatiu assenyalar que la tradició iconogràfica occidental i bizantina ha delimitat històricament l'espai de l'*ousia* –l'essència divina– mitjançant el nimb o la mandorla, vinculant esta forma de manera unívoca amb la transcendència i la il·luminació metafísica. Sempre, i a tot arreu, la llum ha impressionat l'esperit humà. L'admiració per la llum inspira molt particularment les mitologies i cosmogonies d'Orient, Pèrsia i Egipte; apareix insistentment en la literatura hebraica i àrab; constituïx un element important de la bellesa grega i resulta ser una de les fonts inqüestionables de la creació artística medieval (DE BRUYNE, E. 1958, 16). Ja la literatura grega parla de la llum que envolta l'home i plena el poder diví, sense oblidar que Eriúgena en el *Periphyseon* relaciona llum amb divinitat.

La percepció de la llum en bona part de l'Edat Mitjana és experimentada no tant en el culte com en l'experiència emocional interior de l'ànima. L'home entén l'essència divina no per la llum de l'intel·lecte sinó per la irracionalitat, la transcendència de Déu que es mostra (s'autorevela) en la seua mateixa llum. Eixa mandorla de llum és la representació icònica de l'*ousia* de la revelació d'eixa llum divina. Ja Pseudo-Dionís l'Areopagita parla de l'ànima que es precipita cega contra els impenetrables rajos d'una llum inaccessible. La mandorla o l'halo lluminós són, per tant, recursos que la filosofia de la llum –que, per part seua, beu del neoplatonisme medieval–, ha utilitzat per a representar icònicament el concepte del logos-llum (*Ego sum Lux*).

Precisament, *Ego sum Lux Mundi* és l'apoteigma que acompanya la imatge del Pantocràtor de l'absis central de l'església de Sant Climent de Taüll, que actualment es conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). L'anomenat fragment de text es pot llegir en el llibre sagrat que sosté la *Maiestas Domini* en la mà esquerra. Però hi ha un detall sobre el qual volem cridar l'atenció; el llibre sagrat reposa sobre un dels genolls del Pantocràtor, ricament vestits per una túnica de brocat blau i or que, al seu torn, dibuixa un sinuós plec en els dos genolls. En una de les pàgines centrals dels quaderns de treball de Pepe Beas, podem trobar la clau de l'assumpte; un fotomuntatge mostra com l'artista aïlla dos elements fonamentals de la imatge del Pantocràtor de Taüll: el perfil de la mandorla en la secció superior i la silueta de la vestidura que cobreix els dos genolls de Déu Pantocràtor, encara que Beas, en un joc de manipulació fotogràfica, invertix les dos imatges i les posa al servici del concepte de mandorla-pinça extractora.

El cicle, per tant, s'ha tancat: l'home-llum-mandorla-pinça extractora ha de quedar obert, ja que ha de submergir-se en la insondable ferida del desglaç interior i, allí, en la soledat de les entranyes profundes del propi desglaç de l'ànima, entrar en una nova visió a la consciència. «Transforma el teu cos sencer en visió, fes-te mirada» –diria Rumi.



## **7.- LA CUESTIÓN DEL DOBLE. DE LO SERIAL AL HOMÚNCULO**

### **7.1.- La realidad es serial como algunos asesinos.**

### **7.2.- Runa Uturunco**

### **7.1.- La realidad es serial como algunos asesinos**

Con el cambio de milenio, tanto el discurso plástico como los recursos empleados por el artista, cambian radicalmente. De interpelarnos desde la iconoclastia o la provocación, lo hará desde un prisma mucho más existencialista, de raíz filosófica y con profundas raíces humanísticas, fruto de dos de sus pilares más importantes: la literatura, el pensamiento sociológico-filosófico.

Las obras de esta época [Serial, 2007 y La Realidad es serial como algunos asesinos, 2008] reflexionan sobre el paso del tiempo, el destino y la serialidad de la vida como signo de «muerte del tiempo y de la eternidad». Lo serial está escondido en el origen mismo de la vida: repetimos patrones genéticos de nuestros padres, perpetuamos patrones sociales de nuestros semejantes, replicamos los patrones mentales e ideológicos de nuestra cultura. Las guerras o la misma macro-economía son cíclicas. Toda la historia es cíclica. El hombre está condenado a repetir lo de sus ancestros y esa mecanicidad le resta grandeza y singularidad.

Esta es una idea que el artista elabora a partir de textos de diversa procedencia: bíblicos [Eclesiastés 1: 9], filosóficos [La repetición, 1843 de Kierkegaard o Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, 1889 y Materia y Memoria, 1896, ambas de Henri Bergson], literarios [Los Endemoniados, 1871 de Dostoyevski, Cuánta, cuánta guerra, 1980 de Mercè Rodoreda], la teoría de la resonancia mórfica de Rupert Sheldrake y también fuentes de origen popular argentino como el cuento popular de los bandoleros que aparece una y otra vez como una letanía sin fin en una cinta (la cinta de la vida) accionada por una polea como símbolo de la mecanicidad sin remedio de la vida. Un cuento sin fin, como el destino.



Pepe Beas nos revela que el fulgor de la eternidad tan solo es posible si ésta consigue colarse por entre los resquicios de la eterna predictibilidad serial de la vida.

Ya en 2004 Pepe Beas explora los conceptos de serialidad mecanicista del Universo en obras como *Hombre sobre cinta transportadora* (2004), una proyección sobre fotografía impresa en textil donde la yuxtaposición de una proyección de vídeo sobre una fotografía que muestra a un hombre encaramado sobre una simbólica cinta transportadora, muestra a sus pies, una sucesión de pasos cambiantes en la evolución vital de un ser humano (hombre-mujer). Sus identidades son desconocidas, únicamente son visibles sus piernas. El hombre situado sobre la cinta transportadora permanece de pie impasible, mientras debajo de sus pies se van sucediendo a golpe de maza, en un bucle de imágenes que se repiten infinitamente, una serie de pies y piernas de otros individuos que parecen oprimidos por un opresor (la propia serialidad de la vida a la que parecen sometidos).

Tres años después, en 2007, el artista inicia la serie fotográfica *Serial*, donde ya despliega una rica iconografía que culminará en la obra *La realidad es serial como algunos asesinos* (2008).

Una serialidad que Beas representa mediante elementos mecánicos: una cinta transporta, unas poleas que se deslizan por un un canal que permiten el movimiento en un continuo deslizamiento, signos de la eterna repetición (símbolos que podemos ver en todas las obras de este periodo, desde *Serial 1, 2, 3, Serial rojo, blanco, negro*, a *La Realidad es serial como algunos asesinos*, pasando por una escultura de grandes dimensiones también titulada *Serial*). Las tres fotografías sobre aluminio que componen *Serial 1,2,3*, presentan cada una de ellas un hombre adulto sosteniendo una polea mecánica. Primero sobre sus ojos, luego sobre su boca metabolizándola en un nuevo apéndice a modo de protección bucal, hasta que finalmente se la traga en una desolada eucaristía (los sentidos son mercados por la serialidad de la vida). Las fotografías muestran, en definitiva, al hombre al que la repetición a invadido su mirada y su voluntad de comunicación.

Esas mismas ruedas o poleas son las protagonistas de *Serial blanco, rojo y negro*, tres fotografías que representan los diferentes elementos que la conforman. La pieza mecánica, combinada ahora con un componente humano, ahora incorpora un nuevo elemento que Beas hace surgir de la literatura oral argentina: el cuento de los bandoleros, una fábula popular argentina que predice la terrible serialidad sin fin de la vida y que aparece transcrita en forma de texto a modo de cinta o cuerda accionada por la polea, dos símbolos

que resumen y condensan un único mensaje: la obstinada repetición de un mundo que no cambia.

En *Serial*, el espectador se transforma en lector del cuento oral que se despliega a sus ojos en un eterno bucle.:

*«Era una noche oscura y tenebrosa. Los bandoleros se refugiaban en el bosque alrededor de grandes hogueras. De pronto, el capitán se levantó, escupió y dijo: Juan levántate y cuenta ese cuento que tú sabes. Juan se levantó, escupió y dijo: Era una noche oscura y tenebrosa, los bandoleros se refugiaban alrededor de grandes hogueras. De pronto, el capitán se levantó, escupió y dijo: Juan levántate y cuenta ese cuento que tú sabes. Juan se levantó, escupió, y dijo: Era una noche oscura y tenebrosa...»*

Y es que, según Henri Bergson, la realidad es serial en el momento que dejamos de ser nosotros mismos. Donde quiera que hallamos repetición, sospechamos que algo mecánico funciona detrás de lo viviente (BERGSON 1900,45).

## 7.2.- Runa Uturunco

Tras la serialidad del destino, el artista se interesa por los conceptos de poder, maldad y dualidad del ser, en un intento de adentrarse en el estudio del lado más oscuro del alma humana. Las obras de éste periodo (*Runa Uturunco*, 2012 y *La danza del Brujo*, 2012, principalmente) pierden el impacto escenográfico de sus instalaciones de los años 80 y 90, pero ganan presencia otros recursos como el fotográfico, las tonalidades veladas o la suavidad de formas.

*Runa uturunco* hace referencia a una leyenda de una tribu indígena de la región de Chaco, al nordeste de Argentina. El runa uturunco (hombre puma, en lengua quechua), es un ser mitad humano, mitad animal que adopta la forma de un felino mediante un pacto (un ritual de iniciación consistente en revolcarse en el suelo sobre un trozo de piel humana, llamando así a los poderes del inframundo), una metamorfosis en la cual vende su alma humana, a cambio de una fuerza y poder supra-humanos. No obstante, corría el riesgo de olvidar su lado humano si no lograba controlar el instinto animal que le era transferido.

A pesar de que la magia del mito está muy alejada de nuestra tradición occidental, Pepe Beas reinterpreta la leyenda desde una perspectiva actual

y nos habla del Homúnculo, el Doble (el Sosias, el Doppelgänger de Los elixires del diablo de E.T.A. Hoffmann; El Doctor Jekyll y el señor Hyde de R.L. Stevenson; El retrato de Dorian Gray de O. Wilde y muchos otros): un Gólem, un anciano demacrado conformado por fragmentos de su antigua piel que evocan una geografía siniestra (pliegues y pelos se confunden en el imaginario, conformando formas fantasmagóricas de ese ser mágico y temible que llevamos dentro).

La propuesta artística de *Runa Uturunco* muestra las imágenes, en grandes telas impresas, de un anciano desnudo que se fotografía la epidermis de diferentes zonas de su cuerpo. Como reflejo y acto final vemos en el suelo, con diferentes piezas de metacrilato, un nuevo y terrible ser: un Runa Uturunco. Una continuación de la leyenda adaptada a la contemporaneidad. Para los alquimistas no hay cosa creada o nacida en la naturaleza que no manifieste al exterior su forma interior, pues lo interior intenta siempre manifestarse. Aún sin saberlo, el ser humano, ha creado, desde siempre, un homúnculo a modo de ser paralelo en quien descargar todo lo perverso que en nosotros habita.

Ese ser tremebundo, nacido de nuestro más oscuro interior ya había aparecido en obras de Beas como *Apéndice* (2010), una serie fotográfica intervenida por seres monstruosos contruidos en metacrilato negro que se hermanan como figura parasitaria, o la serie *En el suelo* (2010), un conjunto de fotografías secuenciales intervenidas donde vemos a una pareja realizando el acto sexual en el suelo. Pero es justo allí, en el suelo, donde aparece la monstruosidad del *ater-ego*: de los dibujos del pavimento de gres, surgen manchas negras que nuestro cerebro asocia a terribles personajes que parecen acechar a la pareja, en un juego visual voyeurista y, a la vez, amenazador.



LA REALIDAD ES SECA

## 7.- LA QÜESTIÓ DEL DOBLE. DEL SERIAL A L'HOMUNCLE

### 7.1.- *La realidad es serial como algunos asesinos*

### 7.2.- Runa Uturnco

### 7.1.- *La realidad es serial como algunos asesinos*

Amb el canvi de mil·lenni, tant el discurs plàstic com els recursos emprats per l'artista canvien radicalment. D'interpellar-nos des de la iconoclàstia o la provocació, ho farà des d'un prisma molt més existencialista, d'arrel filosòfica i amb profundes bases humanístiques, fruit de dos dels seus pilars més importants: la literatura, el pensament sociològic-filosòfic.

Les obres d'esta època (*Serial*, 2007 i *La Realidad es serial como algunos asesinos*, 2008) reflexionen sobre el pas del temps, el destí i la serialitat de la vida com a signe de «mort del temps i de l'eternitat». El serial està amagat en l'origen mateix de la vida: repetim patrons genètics dels nostres pares, perpetuem patrons socials dels nostres semblants, repliquem els patrons mentals i ideològics de la nostra cultura. Les guerres o la mateixa macroeconomia són cícliques. Tota la història és cíclica. L'home està condemnat a repetir això dels seus ancestres i eixa mecanicitat li resta grandesa i singularitat.

Esta és una idea que l'artista elabora a partir de textos de diversa procedència: bíblics (Eclesiastés 1: 9), filosòfics (*La repetició*, 1843, de Kierkegaard, o *Assaig sobre les dades immediates de la consciència*, 1889 i *Matèria i memòria*, 1896, ambdós d'Henri Bergson), literaris (*Els dimonis*, 1871, de Dostoievski, *Quanta, quanta guerra*, 1980, de Mercè Rodoreda), la teoria de la ressonància mòrfica de Rupert Sheldrake i també fonts d'origen popular argentí com el conte popular dels bandolers que apareix sovint com una lletania sense fi en una cinta (la cinta de la vida) accionada per una corriola com a símbol de la mecanicitat sense remei de la vida. Un conte sense fi, com el destí.

Pepe Beas ens revela que el fulgor de l'eternitat tan sols és possible si esta aconseguix colar-se entre les esclertes de l'eterna predictibilitat serial de la vida.

Ja en 2004 Pepe Beas explora els conceptes de serialitat mecanicista de l'univers en obres com *Hombre sobre cinta transportadora* (2004), una projecció sobre fotografia impresa en tèxtil a on la juxtaposició d'una projecció de vídeo sobre una fotografia que mostra un home enfilat sobre una simbòlica cinta transportadora mostra als seus peus una successió de passos canviants en l'evolució vital d'un ser humà (home-dona). Les seues identitats són desconegudes, únicament són visibles les seues cames. L'home situat sobre la cinta transportadora roman dempeus impassible, mentres davall dels seus peus es van succeint a colp de maça, en un bucle d'imatges que es repetixen infinitament, una sèrie de peus i cames d'altres individus que semblen oprimits per un opressor (la mateixa serialitat de la vida a la qual semblen sotmesos).

Tres anys després, en 2007, l'artista inicia la sèrie fotogràfica *Serial*, en què ja desplega una rica iconografia que culminarà en l'obra *La realidad es serial como algunos asesinos* (2008).

Una serialitat que Beas representa mitjançant elements mecànics: una cinta transportadora, unes corrioles que s'esvaren per un canal i que permeten el moviment en un continu lliscament, signes de l'eterna repetició (símbols que podem veure en totes les obres d'este període, des de *Serial 1, 2, 3*, *Serial rojo, blanco, negro*, a *La Realidad es serial como algunos asesinos*, passant per una escultura de grans dimensions també titulada *Serial*). Les tres fotografies sobre alumini que componen *Serial 1, 2, 3* presenten cada una un home adult sostenint una corriola mecànica. Primer sobre els seus ulls, després sobre la seua boca metabolitzant-la en un nou apèndix a manera de protecció bucal, fins que finalment l'engul en una desolada eucaristia (els sentits són minvats per la serialitat de la vida). Les fotografies mostren, en definitiva, l'home al qual la repetició ha envaït la seua mirada i la seua voluntat de comunicació.

Eixes mateixes rodes o corrioles són les protagonistes de *Serial blanco, rojo y negro*, tres fotografies que representen els diferents elements que la conformen. La peça mecànica, combinada ara amb un component humà, incorpora un nou element que Beas fa sorgir de la literatura oral argentina: el conte dels bandolers, una rondalla popular argentina que prediu la terrible serialitat sense fi de la vida i que apareix transcrita en forma de text a manera de cinta o corda accionada per la corriola, dos

símbols que resumixen i condensen un únic missatge: l'obstinada repetició d'un món que no canvia.

En *Serial*, l'espectador es transforma en lector del conte oral que es desplega als seus ulls en un etern bucle:

«Era una noche oscura y tenebrosa. Los bandoleros se refugiaban en el bosque alrededor de grandes hogueras. De pronto, el capitán se levantó, escupió y dijo: Juan, levántate y cuenta ese cuento que tú sabes. Juan se levantó, escupió y dijo: Era una noche oscura y tenebrosa, los bandoleros se refugiaban alrededor de grandes hogueras. De pronto, el capitán se levantó, escupió y dijo: Juan, levántate y cuenta ese cuento que tú sabes. Juan se levantó, escupió, y dijo: Era una noche oscura y tenebrosa...»

I és que, segons Henri Bergson, la realitat és serial en el moment que deixem de ser nosaltres mateixos. On trobem repetició, sospitem que alguna cosa mecànica funciona darrere del que viu (BERGSON 1900, 45).

## 7.2.- Runa Uturunco

Després de la serialitat del destí, l'artista s'interessa pels conceptes de poder, maldat i dualitat del ser, en un intent d'endinsar-se en l'estudi del vessant més fosc de l'ànima humana. Les obres d'este període (*Runa Uturunco*, 2012 i *La danza del brujo*, 2012, principalment) perden l'impacte escenogràfic de les seues instal·lacions dels anys 80 i 90, però guanyen presència altres recursos com el fotogràfic, les tonalitats vetlades o la suavitat de formes.

*Runa Uturunco* fa referència a una llegenda d'una tribu indígena de la regió de Chaco, al nord-est de l'Argentina. El runa uturunco (home puma, en llengua quítxua) és un ser mitat humà, mitat animal que adopta la forma d'un felí mitjançant un pacte (un ritual d'iniciació consistent a rebolcar-se en el sòl sobre un tros de pell humana, cridant així els poders de l'inframón), una metamorfosi en la qual ven la seua ànima humana a canvi d'una força i poder sobrehumans. No obstant això, corria el risc d'oblidar el seu costat humà si no aconseguia controlar l'instint animal que li era transferit.

Malgrat que la màgia del mite està molt allunyada de la nostra tradició occidental, Pepe Beas reinterpreta la llegenda des d'una perspectiva actual i ens parla de l'homuncle, el doble (el sòsia, el *doppelgänger* d'*Els elixirs del dimoni* d'E.T.A. Hoffmann; el *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* d'R.L. Stevenson;

El *retrat de Dorian Gray* d'O. Wilde i molts altres): un gólem, un ancià demacrat conformat per fragments de la seua antiga pell que evoquen una geografia sinistra (plecs i pèls es confonen en l'imaginari conformant formes fantasmagòriques d'eixe ser màgic i terrible que portem dins).

La proposta artística de *Runa Uturunco* mostra les imatges, en grans teles impreses, d'un ancià nu que es fotografa l'epidermis de diferents zones del seu cos. Com a reflex i acte final veiem en el sòl, amb diferents peces de metacrilat, un nou i terrible ser: un runa uturunco. Una continuació de la llegenda adaptada a la contemporaneïtat. Per als alquimistes no hi ha una cosa creada o nascuda en la naturalesa que no manifeste a l'exterior la seua forma interior, perquè l'interior intenta sempre manifestar-se. Encara sense saber-ho, el ser humà ha creat, des de sempre, un homuncle a manera de ser paral·lel en qui descarregar tot el pervercs que habita en nosaltres. Eixe ser tremebund nascut del nostre interior més fosc ja havia aparegut en obres de Beas com *Apéndice* (2010), una sèrie fotogràfica intervinguda per sers monstruosos construïts en metacrilat negre que s'agermanen com a figura parasitària, o la sèrie *En el suelo* (2010), un conjunt de fotografies seqüencials intervingudes a on veiem a una parella realitzant l'acte sexual en el sòl. Però és just allí, en el sòl, a on apaceix la monstruositat de l'*ater ego*: dels dibuixos del paviment de gres, sorgixen taques negres que el nostre cervell associa a terribles personatges que semblen aguar la parella, en un joc visual voyeurista i, alhora, amenaçador.



## 8.- LAS TRIBULACIONES DEL SER

8.1.- **Ite Missa Est: Gestualidad y liturgia en la obra de Pepe Beas**

8.2.- **Persona: Un tratado sobre el hombre moderno**

En los mismos años que Pepe Beas realiza *Serial* y *La Realidad es Serial como algunos asesinos*, se produce un hecho que va a marcar un cambio de etapa y, en consecuencia, de temática central en el artista. Nos referimos a la realización del video objeto *La Alejandría que estás perdiendo* (2007). Beas la presenta visualmente como una caja fotográfica en la que hay un monitor en su interior que reproduce una serie de imágenes yuxtapuestas sobre los ojos y la boca del personaje que emiten fuego y agua como elementos purificadores. Basada en el poema "El dios abandona a Antonio" (en griego: *Απολείπειν ο θεός Αντώνιον*), escrito por el poeta Konstantínos Kaváfis en 1911, es una meditación sobre la dignidad ante la derrota y el final inevitable de la gloria y la vida. El poema se basa en un pasaje de la Vida de Antonio de Plutarco, donde se narra que, a medianoche, se escuchó una música invisible que abandonaba la ciudad, señal de que el dios Dionisos (Baco), protector de Antonio, lo dejaba a su suerte. Kaváfis, en su poema aconseja a al general romano Marco Antonio en sus últimos momentos en Alejandría, justo antes de su derrota definitiva frente a Octavio, a no lamentarse ni comportarse como un cobarde. Le pide que no se engañe pensando que sus esperanzas lo han traicionado o que su oído lo engaña. El poema personifica a Alejandría no solo como un lugar, sino como el símbolo de toda la belleza, el placer y el conocimiento que Antonio está perdiendo. El poeta aconseja a Antonio que, como alguien que fue "digno de tal ciudad", se acerque a la ventana y escuche con serenidad la música de la "compañía invisible" que se marcha, disfrutando de ese último instante de belleza antes del fin definitivo.

Beas nos habla del final de la vida, de la dignidad necesaria para aceptar la inminente llegada del final, una aceptación que ha de ser asumida con valentía y dignidad. Pero, en ese final, todavía queda un acto de vaciamiento, de entrega sin condiciones a todo cuanto es conocido. Y aquí

es donde entra un nuevo discurso en Pepe Beas, el desprendimiento de todo aquello que nos define y nos delimita, un mensaje que el artista materializa en el símbolo de la piel (la misma que en *Runa Uturunco* era símbolo de regeneración). Y, en ese sentido, la pieza *Ite Missa Est* (2021) constituye un ejercicio retórico de primer orden.

### 8.1.- Ite Missa Est: Gestualidad y liturgia en la obra de Pepe Beas

*Rethorica ad Herennium*, un tratado anónimo del año 90 antes de Cristo, en su día erróneamente atribuido a Cicerón, escrito con la intención de recoger una codificación teórica de los gestos utilizados por oradores del momento, constituye hoy por hoy uno de los testimonios más antiguos y valiosos que nos ayudan a entender la íntima y esencial ligación que siempre ha existido en el mundo occidental entre lenguaje y gestualidad icónica, una constante que se perfila predominante en la producción artística de Pepe Beas. Un recurso muy presente en algunas obras del artista, especialmente en *Ite Missa Est* (2021)

Ya en la oratoria del mundo clásico el componente gestual estaba llamado a desempeñar un papel fundamental desde el mismo momento en el que quedó vinculado al mensaje. Baste recordar que el propio Cicerón concebía y definía la acción retórica como un acto que, indefectiblemente, se componía de *vultus* (fisonomía), *sonus* (voz) y *gestus* (gesto). La voluminosa y exhaustiva *Institutio oratoria* de Quintiliano ya recogía, hacia el año 90 después de Cristo, el concepto de gesto como medio universal con entidad comunicativa, un aspecto que ya había señalado Luciano de Samósata en su obra *De pantomima*. A pesar de la indiscutible autoridad de San Agustín, para quien el gesto constituía un rasgo altamente peyorativo inherente al predicante u orador que hiciese gala de él, la aportación de Quintiliano tendría un gran predicamento en la Edad Media a partir del siglo XI, tanto es así que hasta bien entrado el siglo XII no existirá otra teoría elaborada sobre la gestualidad, si tenemos en cuenta que los tratados sobre el paralelismo del gesto en actores y oradores escritos por Nigidio Figulo y Plocio no han llegado hasta nosotros.

En la cultura cristiana, dado que el cuerpo no era interpretado como una autonomía reconocida, sino como una entidad unida indisociablemente al alma, no se desarrollará un vocabulario medieval referido a los gestos hasta finales del siglo XII o inicios del XIII y, cuando lo hizo, dicha codificación fue tardía o vagamente imprecisa. De hecho, en la *Formulae honestae vitae* de San Martín de Braga, (s. VI) o la *Institutione*

*Disciplinae* de San Isidoro de Sevilla -por lo que se refiere a la comunidad laica-, así como en las diversas reglamentaciones y tratados sobre educación de novicios, no se abunda tanto en el análisis de los gestos como en un componente que es, a menudo, catalogado de pernicioso, destacándolo como un rasgo propio de caracteres calificados de histriónicos o faltos de las virtudes que, en su día, enumerara Tertuliano (MIGUELEZ 2010, 125-147). En *Commentarium in Martianum Capellam*, I, 516. 17, de Remigio de Auxerre, en *De Institutione clericorum* de Rabano Mauro y, sobre todo, en las diferentes *Institutiones novitiorum*, especialmente la *De institutione novitiorum* de Hugo de San Victor podemos encontrar ya una teoría de la gestualidad que hace del gesto humano la realización indiscutible de una categoría universal dentro del acto comunicativo, un aspecto que enlazaría claramente la obra de Pepe Beas con la tradición teológica del cristianismo occidental.

Para Hugo de San Victor un gesto es al mismo tiempo movimiento y figuración de la totalidad del cuerpo («*gestus est motus et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum*»)²². Detengámonos un momento en el término *figuratio* que utiliza San Victor: vemos que habla de ‘figuración’ del cuerpo, representación figurativa de él. Este aspecto es de suma importancia dado que denota por primera vez un valor simbólico y subraya, al mismo tiempo, su papel primordial añadiendo a la intención simbólica una dimensión estética, una tendencia que ha de verse necesariamente en el contexto de las transformaciones culturales y artísticas del siglo XII. Será justo ahora cuando empezarán a aparecer, en diferentes manuscritos monásticos, listas de gestos y sus significados ordenados por temas, como fue el caso ya mencionado de San Victor, el de Grandmont o, en el más completo de Guillermo de Hirsau, 1071-91 donde se superan los 350 signos tipificados²³.

Si nos fijamos en la gestualidad de los cuerpos retratados por Pepe Beas en *Ite Missa est*, veremos que hay un arquetipo del gesto, una estetización del mismo hasta convertirlo en un icono, una figuración corporal del mensaje de dolor que contienen y transmiten. Pero dicha gestualidad hay que analizarla indisolublemente del mensaje al que acompaña y complementa. En efecto; lo primero que llama la atención de la serie de Pepe Beas es el binomio icónico

²² *Disciplina dos Monges*, Biblioteca Nacional de Lisboa, cod. Alç. 200 fols. 140-180.

²³ Sobre los gestos en la liturgia y la oración, véase: Bacasch, M., *Giotta and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987; Schmitt, J.C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, Paris, 1990; Kendon, A., "Gesture." *Annual Review of Anthropology* 26, 1997, pp. 109-28. [www.jstor.org/stable/2952517](http://www.jstor.org/stable/2952517). Consultado el 17 de mayo, 2021. Chastel, A., *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2004.

gesto-mensaje cuya indisolubilidad asume el papel de armazón conceptual de todo el conjunto como veremos a continuación. Los gestos de los brazos y manos de las imágenes que componen la serie que aquí es objeto de estudio, son complementados por una de las fórmulas de despido más arcaicas de la liturgia latina. Tanto es así que la alocución *Ite, missa est*, ya se recoge en el *Rationale*, IV, 57 de Durandus<sup>24</sup> como una fórmula utilizada para marcar el final de la asamblea o rito litúrgico. El consenso general es que se trata, a su vez, de una simplificación de la fórmula aún más arcaica «*Ite, missa est finita*», cuyo origen se halla en una fórmula de despedida o cierre de tipo social que acabaría siendo adoptada por la liturgia del rito romano, estando a su vez documentada desde el siglo XI<sup>25</sup>. Las tres Ordinas romanas anteriores al siglo X tan solo adoptaron la fórmula simplificada debido a que era la manera pragmática de indicar a los feligreses, -que en días especialmente de ayuno permanecían en la iglesia orando después de la misa-, que el rito del sacrificio (el rito sagrado de la comunión con el cuerpo de Cristo), había sido consumado y, por tanto, la ceremonia se daba por concluida<sup>26</sup>. El hecho de que esta fórmula fuera contestada por los feligreses con el «Deo Gratias» indicaba agradecimiento por el acto de sacrificio ofrecido por el oficiante o conductor de la ceremonia<sup>27</sup>. Esta estructura ritual se ha mantenido más o menos inalterada hasta nuestros días, donde nos ha sido legada con acompañamiento (o, en ocasiones, sin él), de determinados cantos del *Kyrie Eleison*.

Así pues, Beas utiliza el gesto acompañado por una fórmula ritual empleada por la institución católica cuya finalidad, aparte de tener, como hemos señalado, la clara misión de marcar el cierre del acto religioso, constituía, a su vez, un recurso con una intencionalidad clara: fomentar el sentido de unión o comunión entre los feligreses congregados. Cabe señalar otro aspecto importante, por cuanto a que enlaza claramente con la intencionalidad de Beas en la presente serie, a saber: en la *Institutio generalis* del Misal Romano, en los números 20 y 21 se alienta al feligrés a hacer uso única y exclusivamente de las fórmulas tipificadas por las escrituras sin posibilidad alguna de espontaneidad de ningún tipo, con el objetivo de hacerle sentir partícipe de una comunidad cohesionada, una comunión colectiva con la acción litúrgica allí realizada, y evitar así que el feligrés la viviese como una acción individual, íntima o única. Tanto es así que la *Institutio generalis* habla de que dicha estandarización es «signo de la comunidad y la unidad de la asamblea»<sup>28</sup>. Y esto es precisamente a lo que Beas nos invita: que sintamos esa hermandad, esa comunión con él, esa unión íntima, única e insustituible (de la que luego seremos, sin embargo, expulsados como veremos más adelante). Así pues, vemos que en la serie de Pepe Beas, no sólo la fórmula verbal latina elegida *Ite missa est*, sino

también (y muy especialmente) el gesto de brazos abiertos de los personajes que aparecen retratados, no hacen otra cosa que subrayar ese concepto de comunión, de unión íntima, un aspecto que consideramos fundamental para entender el tema sobre el cual gravita la génesis temático-conceptual que late tras *Ite Missa Est*.

Cuando hablamos de comunión con Dios, con lo sagrado o sencillamente la unión con un «ente-otro» en la obra de Pepe Beas, no es difícil rastrear una clara implicación mística que, a su vez, bebe de las fuentes de la más antigua cristiandad, como lo muestra el hecho de que la comunión con lo sagrado constituye un axioma ya presente en la tradición oral bíblica desde tiempos de Salomón tal como recogen los Salmos 141, 2<sup>29</sup>. Baste recordar la imaginería bíblica con la figura de un Moisés de brazos inconmensurablemente abiertos cara al Refidim. Dicho gesto, tan común entre la tradición del pueblo judío, sería adoptado por el cristianismo, de hecho, la iconografía de la figura del o la orante con los brazos separados en señal de plegaria (y también de unión con lo sagrado), se halla documentada desde el siglo I antes de Cristo como puede apreciarse en los frescos de algunas catacumbas paleocristianas. Buen ejemplo de ello lo constituyen la mujer orante con velo de las catacumbas de santa Priscila en Roma, el mosaico representando a Daniel entre los leones del monasterio de *Osios Loukas* (Diakonicón) o la Virgen orante de los mosaicos de santa Sofía en Kiev.

---

<sup>24</sup> El *Rationale Divinorum Officiorum* fue escrito por Guillaume Durandus, Obispo de Mende, a finales del siglo XIII.

<sup>25</sup> Florus Lugdonensis Diaconus. *De expositione Missæ*, P.L., CIX, 72; Durandus, IV, 57 y *Micrologus*, XXXIV.

<sup>26</sup> Bona, J., *Rerum liturgicarum. Libri duo*, II, xx, n.3, Torino, Typographia Regia, 1754. Ed. on line: [https://books.google.it/books?id=EpTHSx2oUZgC&pg=PR3&dq=editions:0CLC1025128206&hl=it&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q=editions%3A0CLC1025128206&f=false](https://books.google.it/books?id=EpTHSx2oUZgC&pg=PR3&dq=editions:0CLC1025128206&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=editions%3A0CLC1025128206&f=false). Consultado el 22 de mayo, 2021.

<sup>27</sup> Lesley, A., *Missale Mixtum secundum regulam Beati Isidori dictum Mozarabes* LXXXV, 120, Sumptibus V. Monaldini, Roma, 1755. <https://archive.org/details/missalemixtumse00leslgoog/page/n8/mode/2up>. Consultado el 24 de mayo, 2021.

<sup>28</sup> Sobre homilética medieval véase Cruel, R., *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter*, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1966; DE LA M, L., *La Chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIIIe siècle, d'après les manuscrits contemporains*, París, Librairie académique, Didier, 1868; y para el caso español: Sánchez, M. A., *La primitiva predicación hispánica medieval tres estudios*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000; Herrero, F., «Notas a la Oratoria Sagrada de los siglos XVI y XVII predicador y materia del sermón», en *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, núm. 25, pp. 163-200.

<sup>29</sup> González, A., *El libro de los salmos*, Herder, Barcelona, 1966, pp. 611.

A person is shown from the chest down, holding a dark fur coat open with both hands. The person is wearing a dark long-sleeved top and light-colored pants with a belt. The entire scene is lit with a strong red glow. Overlaid across the center of the image is the Latin phrase "Ite missa est" in a large, glowing red, outlined font.

Ite missa est

El gesto de abrir los brazos hacia adelante o en ligera ascensión constituye el fundamento mismo del acto de comunión, de unión con lo otro, lo sagrado, o con la propia congregación en íntima comunión colectiva. Así lo recogerá la tradición cristiana de los siglos XI-XII y siguientes, en autores tan dispares como Juan Damasceno (675-749 d.C) o Fray Luis de Granada (1504-1588). Y, precisamente la iconografía cristiana (y hasta ortodoxa) difundirá un arquetipo donde, al gesto de apertura de los brazos se van a ir sumando otras simbologías, que consideramos dignas de mención por cuanto a que pueden detectarse influencias en la disposición de los cuerpos de los retratados por Beas en la serie *Ite Missa est*.

En la representación de figura de la Orante Yaroslav, siglo XIII, de la Galería Tretiakov, por ejemplo, vemos que la zona del pecho de la virgen, justo a la altura del esternón y corazón, constituye el lugar o espacio privilegiado elegido por el artista para situar o representar allí lo más sagrado, valioso o íntimo, en definitiva: lo que es portador de la *gratia*, así sea una figura crística como en el icono de la Tretiakov; el gesto en señal de apertura a Dios o a la inspiración de algunos místicos en comunión con lo sagrado o incluso la apertura en señal de recibimiento del cuerpo de Cristo a la manera de una cena sagrada tal como se representa en forma de apertura de brazos, el personaje de Santiago, sentado a la mesa a la derecha de Cristo en *La Cena en Emaús*, la célebre obra de Caravaggio.

La comunión con lo sagrado mediante la disposición gestual de brazos abiertos, no sólo denota unión íntima con lo sacro, o «lo-otro», sino un concepto que considero fundamental para interpretar la serie de Pepe Beas: el concepto de entrega. Basta con recordar la postura abierta del personaje de Ophelia en la pintura homónima del prerrafaelita John Everett Millais. Aquí la apertura de brazos connota un gesto de abandono por parte de la protagonista, justo en el instante de traspasar la vida; en aquel momento de la muerte, cuando deja atrás el mundo sensitivo para unirse a una entidad «otra» o trascendente.

Un gesto semejante al del hombre sentenciado a fusilamiento que, arrodillado en espera del momento de la ejecución, ocupa el centro de la composición de *Los fusilamientos del Tres de Mayo*, de Francisco Goya que se conserva en el Museo del Prado.

Esta noción de entrega o abandono es la que podemos detectar en el gesto de los diferentes modelos que posan para la serie de Beas, donde al mensaje de despedida («*podéis marcharos, esto se acabó*». *Ite, missa est*) se une la apertura de brazos en señal de mostrar que allí no queda nada más salvo el vacío, el fin: un gesto en definitiva de vaciamiento, entrega y abandono, como el que realiza la ya mencionada Ofelia de Millais. Por tanto, tras el acto de comunión íntima (de ahí la intervención de la porción corporal más vinculada al corazón y al alma, que no es otra que la zona del pecho o caja

torácica de los retratados por Pepe Beas), tiene lugar una despedida. Menor dicho; se escenifica una despedida.

Pero en dicha despedida hay un acto de dolor puesto que para Beas se trata de un cierre irrevocable y sin vuelta atrás. Beas en su abrirse de brazos nos dice que esto se ha terminado, que podemos marcharnos (*Ite Missa Est*) y, en su despedida, procede a desconectarnos, a expulsarnos de una comunión íntima de la que habíamos gozado (atención; siempre hablamos de la zona del pecho o el corazón, aquella donde ya hemos dicho que la mística cristiana y ortodoxa situaba lo más sagrado, lo más valioso).

Si en la iconografía cristiana hemos visto los casos antes citados de figuras de orantes con el gesto de los brazos en señal de unión con lo sagrado, ahora se escenifica el proceso contrario; abrir los brazos para dejar ir, para vaciarse, para dejar marchar y dar el cierre final. Porque la función ha terminado. Aquí ya no queda nada más. Y, por tanto, es una despedida sin retorno posible.

Pero todavía hay un último elemento sobre el que quisiéramos poner el foco de atención; todos los retratados en la serie de Pepe Beas se desprenden de unos ropajes que son siempre de idénticas características. Vale la pena detenerse en el elemento piel, por cuanto a que nos puede proporcionar una pista más en la interpretación signico-gestual de Pepe Beas. Si observamos cualquiera de los cuerpos retratados veremos que el ropaje utilizado por los personajes anónimos presenta dos capas claramente diferenciadas; una, interior o más profunda, conectada con la carnalidad del cuerpo y de una textura mullida, lanuda o esponjosa y otra capa externa, de efecto aislante y de una estructura endurecida o permeable que recuerda a una piel curtida ya sea animal o humana. En la *Madonna della Misericordia*, una pintura de 1445-1462 del artista Piero della Francesca y que hoy se conserva en el Museo Cívico de Sansepolcro, el gesto de brazos abiertos de la figura femenina incorpora un elemento nuevo: una capa o ropaje representada a modo de segunda piel que protege y da cobijo a los que a ella se encomiendan, evocando así la misericordia como una virtud inherente a la figura femenina allí retratada.

Pero un hecho mucho más interesante para nuestro estudio lo constituye la iconografía y la simbología que el imaginario cristiano ideó para representar a san Bartolomé, una de las figuras más impactantes de la hagiografía medieval, tal como quedó recogido en el *Martirologio* de San Isidoro de Sevilla.

En el transepto sur de la catedral de Milán se conserva una representación del santo mártir, una escultura de Marco d'Agate donde se representa a San Bartolomé completamente desposeído de la piel que un día lo cubrió. Dicha piel, es mostrada a los fieles a modo de estola o toga o segunda vestimenta, de manera que dicho elemento orgánico es, según la visión martiroológica cristiana, receptáculo de las atribuciones del santo que,

según narra la tradición, sería sometido a un proceso de despellejado o extracción de su capa de protección (una capa, no lo olvidemos, que era, a su vez, su identidad y su coraza corporal).

Más arriba decíamos que en la serie *Ite missa est*, Pepe Beas lo que estaba escenificando era la representación de una despedida, un acto de vaciado, de entrega y abandono, pues bien, en dicha entrega a los demás, el artista desnuda por completo la verdad de su ser; se desprende de la coraza externa, de la capa cutánea donde habita la identidad social o pública, de manera que se despelleja para dejar en carne viva, a la vista del mundo, su ser íntimo, su yo más recóndito y universal. Y en ese acto de despellejarse de todo elemento superfluo flotan un dolor y un desgarro intolerables, claramente detectables en ese gesto crispado y retorcido de los dedos y las manos de los retratados por Beas. En efecto; no son manos de gesto amable, ni gestos de reposo o paz, sino que son manos en agónica crispación. Al igual que otros artistas como Marthias Grünewald, Pepe Beas canaliza en el gesto toda la carga dramática del proceso desgarrador que aquí se está representando: un proceso de cruda separación, como lo pueden ser todos los procesos de cierre, negación y desapego. En definitiva: aquellos procesos en los que nos separamos de algo que en su día fue íntimamente nuestro, sagrada e intocablemente nuestro y de lo que ahora nos desprendemos en ese acto descarnado y brutal que nos cambiará para siempre como seres humanos. Y hete aquí a Beas como un *Ecce Homo* despellejado. Hete aquí un Beas descarnado, un Beas vaciado de todo cuanto era, es y ha sido. Un Beas ofrecido al mundo en carne viva.

## 8.2.- Persona: Un tratado sobre el hombre moderno

*Persona*, 2022 plantea algunas de las exigencias intelectuales que azotan hoy día al hombre contemporáneo. En esta pieza, Pepe Beas muestra una suerte de tratado sobre las agonías del individuo moderno presentado como un drama en tres actos (la pieza videográfica de 17 minutos de duración se estructura, a su vez, en tres bloques de cuatro montajes de alrededor de tres minutos cada uno). A lo largo del metraje van desfilando temas como la soledad, la insatisfacción vital, el odio, la represión social, las polaridades de la violencia, el tema del doble o la volubilidad de las relaciones en un universo que ha perdido su noción de espacio y de tiempo, con la consiguiente disolución de la identidad en las mega urbes del mundo globalizado, un hecho que, por otro lado, ya denunciaron cineastas como Tsai Ming-liang o Hong Sang-soo. Sólo que, una vez más, en Beas, esta visión no es complaciente ni esteticista, sino que nos es narrada desde la denuncia y la rabia contenida (algunos personajes incluso escupen objetos al espectador).

De nuevo, Pepe Beas nos ofrece una visión cruda de los hechos que aquí se narran o se insinúan como queriendo ocultar un mensaje subliminal mucho más aterrador. Y todo ello, el artista lo realiza mediante una puesta en escena montada gracias a un sofisticado sistema técnico de planos fijos y primeros planos, en el que el tratamiento de la imagen alcanza una gran complejidad, lo que convierte a *Persona* en una experiencia visual dicotómica.

El concepto de dualidad siempre ha sido una constante en buena parte de la trayectoria de Pepe Beas, solo hay que mencionar obras como *Las Tablas de la Ley* (2002), *Eremitas* (2004) o *Runa Uturunco* (2015). En la pieza *Persona*, esta dualidad queda plasmada gracias a diferentes recursos que se refuerzan entre sí: por un lado, el uso del blanco y negro; por otro, una calculada alternancia de silencios interrumpidos por la estridencia de sonidos repetitivos y, en ocasiones claramente disruptivos, pero, sobre todo, mediante la explotación del recurso del multiplano que el artista materializa fusionando dos *tempos* en una misma pantalla. En efecto, unas tomas fijas (registradas en un fuerte ángulo cenital) aparecen en la zona izquierda de la pantalla para hacer que nuestro ojo se detenga (observe, vigile) un objeto en apariencia simple (una vela, un imán, una corona...), que siempre nos es mostrado muy por debajo del punto de mira de la cámara (de nuestra mirada) y, mientras el espectador observa éste plano izquierdo de la pantalla, en el lado derecho y, con una diferencia de unos segundos sobre fundido en negro o blanco, Pepe Beas inserta primerísimos planos de rostros humanos despojados de todo idealismo que sostienen o escupen al espectador objetos diversos (una dentadura, una bola metálica...) como un acto de liberación o exorcización de sus miedos, malestares o traumas. Con este diferente *tempo*, Beas nos da a entender que, como espectadores, nos mantenemos vigilantes observando, en silencio, el objeto de la izquierda, la acción con la que éstos están relacionados, tarde o temprano irrumpirá en nosotros, por sorpresa en la parte derecha de la pantalla. De hecho, el silencio y la imagen fija de la izquierda así lo presagian.

El conjunto resulta de una potencia visual, un dramatismo y una profundidad muy sugerente, en ocasiones incluso críptica. Dicho hermetismo responde, sin embargo, a una actitud vital del artista: Pepe Beas nos ofrece unas imágenes muy elaboradas con raíces en lo iconográfico y lo conceptual, no en vano sus fuentes son complejas y de procedencia mixta; desde las fuentes cinematográficas (René Clair, Jean Vigo, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder, Godard, Dreyer o incluso Pedro Costa y Kelly Reichardt) a las literarias (Borges) o historiográficas (Mijunin). No obstante, conviene señalar que el lenguaje de Beas no es puramente el cinematográfico por cuanto a que, -aun partiendo del cine-, el artista bebe directamente de la sintaxis del videoarte dado que tanto en lo espacial como en la simultaneidad de imagen, el plano y el sonido

tienen un alto impacto significativo<sup>30</sup>.

Como colofón de esta compleja sintaxis hay que destacar un elemento que es el que verdaderamente vertebra toda la obra y da sentido a la misma: una voz en *off* va declamando una serie de pequeños textos o frases. Se trata de fragmentos narrativos muy cortos que el artista extrae de diferentes fuentes fílmicas o literarias y los extirpa de su contextualización original aislándolos y alejándose (a menudo completamente) del tema del film o poema en el que fueron concebidas.

La función de dichos textos o frases tiene como finalidad reforzar el mensaje implícito en las imágenes. Para ello, Beas ha escogido aquellas frases o fragmentos en los que la idea principal del poema o film que las albergó, se ha instalado en su interior y las hace actuar como pequeños desprendimientos, breves resonancias mórficas, contribuyendo así a acentuar ese universo hermético y oscuro lleno de imágenes interrelacionadas, en una dimensión temporal diferente, mezclando elementos descontextualizados a los que Pepe Beas les da una nueva lectura para que actúen de exabruptos, como giros metafóricos, casi filosóficos vomitados a bocajarro para que pongamos nuestra atención sobre lo que allí se nos cuenta. Así, ante la visión del pecho de una mujer ajado por quemaduras en forma de letras, el artista nos muestra, en medio de la oscuridad, una voz represora que celebra que en «ese día tan hermoso», por fin, alguien fue castigado. Se trata de un pasaje del film *Dies Irae* (1943) de C. T. Dreyer<sup>31</sup> que recoge del momento en que las fuerzas de la ley dictan acta judicial y celebran que «felizmente» Marle Herlof ha sido quemada en la hoguera, acusada de brujería. Aunque, tanto Dreyer como el texto de Hans Wiers-Jenssen en el que está basado (WIERS-JENSSSEN 1917) muestran la religión como elemento de represión, Beas desacraliza el mensaje ofreciéndonos la visión de una víctima cualquiera de cualquier represión o intransigencia y, con ello, hace que la concibamos como un *totum* que personifica cualquier acción opresora perpetrada contra el ser humano, ya sea desde la Edad Media, ya sean las formas más sofisticadas de coacción y control de las sociedades contemporáneas. Con esto, el artista lo que verdaderamente nos quiere mostrar es el *constructo* social que moldea el destino de todas las sociedades sea cual sea el momento en que la opresión se produzca.

Precisamente el destino, concebido como un absoluto, es el tema del que nos habla otro de los fragmentos de la obra *Persona*. En esta ocasión, vemos a un hombre que escupe una pesada bola metálica que será recogida por un potente imán que, en cuanto menos lo esperamos, lo absorbe rápidamente, mientras la voz en *off* nos narra una frase de *El Sur* de Jorge Luis Borges<sup>32</sup> donde nos advierte que «el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones». El cuento borgiano habla de un hombre de origen germano

(Juan Dahlmann) que, emigrado a *El Sur*, aspira a evocar las gestas de un antepasado suyo de sangre criolla que murió en la frontera de ese mítico «Sur» lanceado por los indígenas de la zona, pero el fatal destino lo va conduciendo una y otra vez hacia ese parnaso criollo con el que sueña, como un nuevo Martín Fierro, aspectos todos ellos que ya vimos en piezas de años anteriores como *El Sueño del emigrante*.

Pepe Beas, de nuevo, prescinde de cualquier connotación simbolista o alegórica del universo borgiano y con un realismo más en la línea del también argentino Santiago Dabove<sup>33</sup>, nos plantea un concepto de destino que parece tener categoría de lo absoluto: aquello insoslayable al hombre, imposible de esquivar.

No es la primera vez que las alusiones a Argentina, su cultura, su pasado y su presente aparecen en la producción artística del artista: como Borges y también el protagonista de *El Sur*, Beas presenta esa dualidad de identidades, un tema que aparecerá de nuevo en el fragmento *El rostro del amado*, una clara alusión a los rostros de cuerpos sumergidos de los desaparecidos de la operación Cóndor en Argentina cuyos cuerpos fueron lanzados al mar. El artista juega aquí con el concepto de memoria a partir de una frase tomada del que quizá sea el momento más lírico de la película *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo en el que se ve a dos amantes, separados por el destino (de nuevo el destino) y se buscan uno a otro en el reflejo del agua, un recurso que también retomará Emir Kusturika en su film *Underground*. Pepe Beas, alejado del lirismo del realismo poético de Vigo y de los recursos del llamado *Kino-Glaz* de Dziga Vertov, extrapola la historia de los dos amantes y nos introduce en una tragedia mayor que habla de las sociedades y las naciones como herramientas de poder y represión, hecho que, de nuevo, conecta con la trayectoria vital del propio Beas. Esta separación de lo amado, entendiéndolo como algo absoluto, nos remite a una caída de algo concebido como mítico o ancestral y, a la vez, nos habla de una muerte de un sistema caduco, una infancia pretérita, unos principios

---

<sup>30</sup> La videocreación *Persona* (2022), fue, de hecho, concebida inicialmente por el artista como una videoinstalación de tres pantallas con imagen y sonido simultáneo, aquí reducidas a una sola pantalla y un único metraje, por imperativos del espacio expositivo.

<sup>31</sup> Film rural ambientado en la Dinamarca de 1623 con la brujería, la intolerancia y el dogma religioso como telón de fondo.

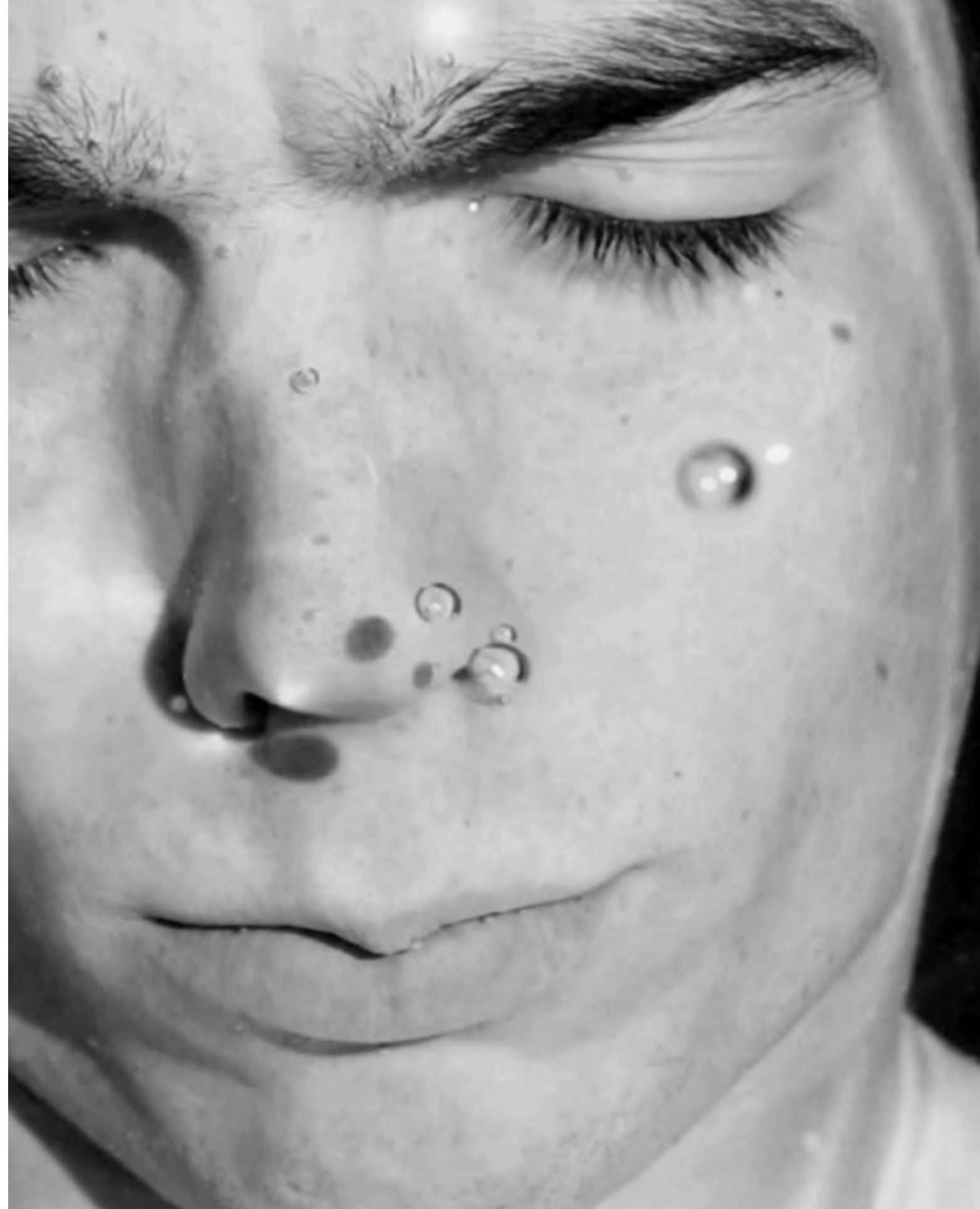
<sup>32</sup> Publicado por primera vez en 1953 en el Periódico *La Nación* y, en 1956 en el libro *Artificios*, segunda parte de *Ficciones*.

<sup>33</sup> Sobre todo, del cuento *Ser Polvo*, publicado por Dabove en 1961 dentro de su libro póstumo *La Muerte y su traje*.

ya inservibles y, por tanto, unos pilares a derribar o superar. De todo ello nos habla *Adiós*, la pieza de tres minutos donde, tras unos sonidos de tipo selváticos con rugidos animaloides como fondo, una voz nos recuerda la frase de *Adiós al macho* (1978) de Marco Ferreri. Las imágenes nos muestran un rostro del que tan solo vemos una porción pues parte de él queda fuera de campo y a su izquierda, se nos presenta un objeto simbólicamente fálico (un obelisco de tipo solar, característico de culturas helio centristas como la egipcia). Pero el mensaje de Beas, va más allá y el gesto de dejar ir o precipitar la caída de dicho símbolo solar/masculino/fálico, conecta el mensaje del artista con el de Henry Lefebvre o a obras de otros artistas instalativos como la también argentina Marta Minujin (Buenos Aires, 1943). Como Minujin (sobre todo *La Caída de los mitos Universales*), Beas nos habla de derribar cualquier verticalidad fálica como símbolo de esa masculinidad brutal que inunda sociedades, sistemas sociales e individuos. Pero Pepe Beas no lo propone tanto en clave dual de pugna de géneros masculino-femenino, sino como símbolo de opresión dominadora de muchas sociedades actuales donde los estereotipos tradicionales no han alcanzado aún la masa crítica suficiente para ser cuestionados o derribados.

Quizás el meollo central de la cuestión que nos plantea Beas en la obra *Persona* esté en las piezas que conforman el segundo bloque de la obra, dominado por el color blanco, con montajes como *No lo sé*, *Olvido*, *Sec* o *Memoria*. Todas ellas son duros alegatos a los problemas que el mundo globalizado perpetra sobre la identidad del individuo, moldeándolo y tutelándolo hasta la casi anulación del mismo, lo cual nos conduce, a su vez, a temas como el conflicto del doble, la identidad o ese vago hastío, esa insatisfacción sorda del hombre contemporáneo en las mega ciudades de nuestro mundo globalizado, como bien recogen las palabras «*No lo sé*» que un insatisfecho Pietro (Alain Delon) dice a su pareja en *El Eclipse* (1962) el film de Michelangelo Antonioni que cierra la trilogía que éste dedicó al malestar moderno junto a *La aventura* (1960) y *La Noche* (1961).

En otras ocasiones, Beas se centra en la pérdida que supone el olvido o la disolución del yo del individuo moderno. No es extraño que Pepe Beas extraiga, por ejemplo, para la pieza *Olvido* una frase del film franco-japonés *Hiroshima mon amour*, 1959 dirigida por Alain Resnais y con guion de Marguerite Duras. El artista parece querer resaltar la sutil dicotomía (contradictoria solo en apariencia) de «*recordar para verbalizar y plasmar para poder olvidar*». Aquí Beas añade «*y olvidar para sobrevivir*». En paralelo, una imagen a la derecha nos muestra un rostro tan desvaído que es imposible identificarlo, al tiempo que por la izquierda vemos un carnet de identidad argentino bajo la frase del film de Resnais que nos anuncia que nuestro nombre se borrará poco a poco de la memoria, hasta perecer en el más absoluto de los olvidos.



Si el tema de la identidad en Beas es troncal, no lo es menos el tema de la máscara o el doble, unos problemas que se muestran en su máximo esplendor más o menos a mitad de metraje con *Persona*, el fragmento que da título a toda la obra. En efecto; en el minuto 9 Pepe Beas coloca dos rostros enfrentados. Son idénticos; uno es el reflejo, o doble, del otro. A la izquierda, un péndulo de Newton va golpeando rítmicamente en un *impase* martilleante que refuerza la idea dual de los dos rostros (el individuo y su máscara). Pero uno no puede vivir sin el otro; es imposible ser uno mismo sin tu propia máscara. Se trata, pues, del «sueño imposible del ser», tal como dice una de las protagonistas del drama psicológico dirigido por Ingmar Bergman en 1966, *Persona*, un film sobre la dualidad y la identidad según las teorías junguianas y que, a su vez, da nombre a toda la pieza de Beas.

Por otro lado, no hay que olvidar que «*Persona*» es la palabra de origen latino para designar a «la máscara» y hace referencia a la boquilla que utilizaban los actores en Grecia para aumentar la audibilidad de sus intervenciones. En los dramas helénicos, «persona» vendría a significar al «personaje» separado del «actor», de ahí los dos rostros enfrentados de la pieza de Beas, que parecen estar evocándonos aquella máscara junguiana que el ser humano proyecta públicamente para proteger su yo real. Conviene señalar que Jung, primero, Bergman después y también Coates (COATES 2012, 158-172) vincularon la máscara con temas inherentes a la identidad y la dualidad. Gervais, Strindberg o Susan Sontag (sontag 2002, 1) fueron más allá y sugirieron el concepto de violencia de espíritu para poner el foco en aquellos claroscuros de nuestra naturaleza dual. Como Eros y Thánatos. Alma y máscara. Eso es *Persona*: un duelo de identidades que se intercambian como el péndulo de Newton. De su unión solo puede nacer el monstruo, el homúnculo. Pepe Beas, a través de ese ser-monstruo, nos habla de la catástrofe humana y nos previene del declive del individuo y la sociedad tal como la conocemos.

Pero, a veces, asoma en el artista una luz de esperanza y nos ofrece lo que parece la clave de todo, como sucede en *Memoria*, un fragmento donde una voz en *off* relata la frase de Bioy Casares de *El Sueño de los Héroes*, adaptada al cine por Sergio Renán en 1997. Mientras el rostro de una mujer deja caer una llave de su boca, se nos dice que el viaje es una hermosa memoria, y que ésta constituye nuestra vida por lo que no debe ser destruida pues es la que dicta lo que somos, la que prefigura lo que seremos.

Finalmente, el tercer acto de la obra *Persona*, titulado *Ira* está formado, a su vez, por cuatro piezas cuya característica común es la aparición del color rojo en los elementos significantes. Aquí intencionadamente se pierde el hilo conductor, y emergen una serie de temas variopintos sin una

relación aparente entre ellos. En primer lugar, se nos muestra un emigrante que sueña con su paraíso mientras se escucha la frase «vámonos, qué estamos esperando...» extraído del film *América, América* de Elia Kazan<sup>34</sup>. Al poco, nos percatamos que, finalmente, ese individuo va a acabar viviendo un *via crucis* personal que le llevará por la senda del dolor, no en vano su corona regia se torna corona de espinas en un giro cínico del artista para aludir al peaje a pagar detrás de todo sueño (un precio tal que lo dejará derrotado cual *Ecce Homo*).

En ocasiones esa mirada cínica raya la sensación de lo nauseabundo (en *Aversión* una mujer retiene en la boca un objeto provisto de una cavidad, mientras un objeto claramente fálico la amenaza por la izquierda mientras de fondo se escuchan las palabras de Carol Ledoux (Catherine Deneuve) en el film *Repulsión* (1965) de Roman Polanski. En otras ocasiones, la mirada de Pepe Beas parece exasperada («*la edad me ha ido dejando sin venenos...*» parece decir un anciano, pero, aun así, no es una voz de derrota sino de rabia: el anciano infantilizado por el carrusel o tiovivo de la izquierda, nos escupe su último «veneno» (una repugnante dentadura llena de sus últimas babas) en un claro guiño a Caballero Bonald en *Tiempo de los antídotos* (2009).

Esta mirada descarnada y sin paliativos de Beas alcanza su cénit en el fragmento *Linde*, cuando un rostro nos mira con ojos de derrota por el lado derecho de la pantalla mientras emerge tras él la cabeza despellejada de un conejo completamente sableado de banderas que le han provocado la muerte. De nuevo la voz en *off* que se escucha recrudece el relato pues, a su vez, nos recuerda un pasaje del film *La Caza* (1965) de Carlos Saura, un inquietante trabajo sobre el trauma de las heridas de la Guerra Civil, el fratricidio y la violencia fruto del odio y el rencor. Beas nos evoca esa cacería salvaje del ser humano, ese instinto primario de lucha a muerte y nos recuerda tajante que los débiles «*no tienen nada que hacer en la vida*». Su lenguaje se torna aquí duro, con esa objetividad terrible a través de imágenes crípticas y despojadas de toda retórica esteticista, pero bajo las cuales siempre emerge silenciosa una cruel verdad. Y eso es convierte a la obra *Persona* en un oscuro tratado del alma humana y hace de Pepe Beas una especie de filósofo de lo universal.

---

<sup>34</sup> El título original fue *The Anatolian Smile* (1963) y constituye una de las mejores películas sobre la experiencia de los emigrantes en la consecución de sus metas y los sueños proyectados a través de ellas.

## 8.- LES TRIBULACIONS DEL SER

8.1.- *Ite Missa Est: Gestualitat i litúrgia en l'obra de Pepe Beas*

8.2.- *Persona: Un tractat sobre l'home modern*

En els mateixos anys que Pepe Beas realitza *Serial* i *La realidad es serial como algunos asesinos*, es produïx un fet que marcarà un canvi d'etapa i, en conseqüència, de temàtica central en l'artista. Ens referim a la realització del vídeo objecte *La Alejandria que estás perdiendo* (2007). Beas la presenta visualment com una caixa fotogràfica en la qual hi ha un monitor en el seu interior que reproduïx una sèrie d'imatges juxtaposades sobre els ulls i la boca del personatge que emeten foc i aigua com a elements purificadors. Basada en el poema "El déu abandona Antoni" (en grec: *Απολείπειν ο θεός Αντώνιον*), escrit pel poeta Konstandinos Kavafis en 1911, és una meditació sobre la dignitat davant de la derrota i el final inevitable de la glòria i la vida. El poema es basa en un passatge de la *Vida d'Antoni* de Plutarc, en què es narra que, a mitjanit, es va sentir una música invisible que abandonava la ciutat, senyal que el déu Dionís (Bacus), protector d'Antoni, el deixava a la seua sort. En el seu poema, Kavafis aconsella al general romà Marc Antoni en els seus últims moments a Alexandria, just abans de la seua derrota definitiva davant d'Octavi, no lamentar-se ni comportar-se com un covard. Li demana que no s'enganye pensant que les seues esperances l'han traït o que la seua oïda l'enganya. El poema personifica Alexandria no sols com un lloc, sinó com el símbol de tota la bellesa, el plaer i el coneixement que Antoni està perdent. El poeta aconsella Antoni que, com algú que va ser "digne de tal ciutat", s'acoste a la finestra i escolte amb serenitat la música de la "companyia invisible" que marxa, gaudint d'eixe últim instant de bellesa abans de la fi definitiva.

Beas ens parla del final de la vida, de la dignitat necessària per a acceptar la imminent arribada del final, una acceptació que ha de ser assumida amb valentia i dignitat. Però, en eixe final, encara queda un acte de buidatge, d'entrega sense condicions a tot el que és conegut. Ací entra un nou discurs en Pepe Beas, el despreniment de tot el que ens definix i

ens delimita, un missatge que l'artista materialitza en el símbol de la pell (la mateixa que en *Runa Uturunco* era símbol de regeneració). En eixe sentit, la peça *Ite Missa Est* (2021) constituïx un exercici retòric de primer orde.

### 8.1.- *Ite Missa Est*: Gestualitat i litúrgia en l'obra de Pepe Beas

*Rethorica ad Herennium*, un tractat anònim de l'any 90 abans de Crist, en el seu moment erròniament atribuït a Ciceró, escrit amb la intenció d'acplegar una codificació teòrica dels gestos utilitzats pels oradors del moment, constituïx ara com ara un dels testimoniatges més antics i valuosos que ens ajuden a entendre l'intim i essencial lligam que sempre hi ha hagut en el món occidental entre llenguatge i gestualitat icònica, una constant que es perfila predominant en la producció artística de Pepe Beas. Un recurs molt present en algunes obres de l'artista, especialment en *Ite Missa Est* (2021).

Ja en l'oratorria del món clàssic el component gestual estava cridat a exercir un paper fonamental des del mateix moment en el qual va quedar vinculat al missatge. Cal recordar que el mateix Ciceró concebia i definia l'acció retòrica com un acte que, indefectiblement, es componia de *vultus* (fesomia), *sonus* (veu) i *gestus* (gest). La voluminosa i exhaustiva *Institutio Oratoria* de Quintilià ja acplegava, cap a l'any 90 després de Crist, el concepte del gest com a mitjà universal amb entitat comunicativa, un aspecte que ja havia assenyalat Lucià de Samòsata en la seva obra *De pantomima*. Malgrat la indiscutible autoritat de sant Agustí, per a qui el gest constituïa un tret altament pejoratiu inherent al predicador o orador que en fera gala, l'aportació de Quintilià tindria un gran predicament en l'Edat Mitjana a partir del segle XI. Tant és així que fins ben entrat el segle XII no hi haurà una altra teoria elaborada sobre la gestualitat, si tenim en compte que els tractats sobre el paral·lelisme del gest en actors i oradors escrits per Nigidio Fígulo i Ploci no han arribat fins a nosaltres. En la cultura cristiana, atés que el cos no era interpretat com una autonomia reconeguda, sinó com una entitat unida indissociablement a l'ànima, no es desenrotllarà un vocabulari medieval referit als gestos fins a finals del segle XII o inicis del XIII i, quan ho va fer, esta codificació va ser tardana o vagament imprecisa. De fet, en la *Formulae honestae vitae* de sant Martí de Braga (s. VI) o la *Institutione Disciplinae* de sant Isidor de Sevilla –pel que fa a la comunitat laica–, així com en les diverses reglamentacions i tractats sobre educació de novicis, no s'abunda tant en l'anàlisi dels gestos com en un component que és, sovint, catalogat com a pernicios, destacant-lo

com un tret propi de caràcters qualificats d'histrionics o que no tenen les virtuts que, en el seu moment, va enumerar Tertulià (MIGUELEZ 2010, 125-147). En *Commentarium in Martianum Capellam*, I, 516. 17, de Remigi d'Auxerre, en *De Institutione clericorum* de Raban Maur i, sobretot, en les diferents *Institutiones novitiorum*, especialment la *De institutione novitiorum* d'Hug de Sant Víctor, podem trobar ja una teoria de la gestualitat que fa del gest humà la realització indiscutible d'una categoria universal dins de l'acte comunicatiu, un aspecte que enllaçaria clarament l'obra de Pepe Beas amb la tradició teològica del cristianisme occidental.

Per a Hug de Sant Víctor un gest és al mateix temps moviment i figuració de la totalitat del cos («gestus est motus et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum»)<sup>22</sup>. Detinguem-nos un moment en el terme *figuratio* que utilitza Sant Víctor: veiem que parla de “figuració” del cos, la seua representació figurativa. Este aspecte és de summa importància atés que denota per primera vegada un valor simbòlic i subratlla, al mateix temps, el seu paper primordial afegint a la intenció simbòlica una dimensió estètica, una tendència que ha de veure's necessàriament en el context de les transformacions culturals i artístiques del segle XII. Serà just ara quan començaran a aparéixer, en diferents manuscrits monàstics, llistes de gestos i els seus significats ordenats per temes, com va ser el cas ja mencionat de Sant Víctor, el de Grandmont o, en el més complet de Guillem d'Hirsau, 1071-91, en què se superen els 350 signes tipificats<sup>23</sup>. Si ens fixem en la gestualitat dels cossos retratats per Pepe Beas en *Ite Missa est*, vorem que hi ha un arquetip del gest, una estetització d'este mateix fins a convertir-lo en una icona, una figuració corporal del missatge de dolor que contenen i transmeten. Però esta gestualitat cal analitzar-la indissolublement amb el missatge al qual acompanya i complementa. En efecte; el primer que crida l'atenció de la sèrie de Pepe Beas és el binomi icònic gest-missatge la indissolubilitat del qual assumix el paper d'armadura conceptual de tot el conjunt, com vorem a continuació. Els gestos dels braços i mans de les imatges que componen la sèrie que ací és objecte d'estudi són complementats per una de les fórmules d'acomiadament més

<sup>22</sup> *Disciplina dos Monges*, Biblioteca Nacional de Lisboa, cod. Alç. 200 f. 140-180.

<sup>23</sup> Sobre els gestos en la litúrgia i l'oració, vegeu: Barasch, M., *Giotta and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987; Schmitt, J.C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, Paris, 1990; Kendon, A., “Gesture.” *Annual Review of Anthropology* 26, 1997, p. 109-28. [www.jstor.org/stable/2952517](http://www.jstor.org/stable/2952517). Consultat el 17 de maig, 2021. Chastel, A., *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2004.

arcaiques de la litúrgia llatina. Tant és així que l'al·locució *Ite missa est* ja s'arrecplega en el *Rationale*, IV, 57 de Durandus<sup>24</sup> com una fórmula utilitzada per a marcar el final de l'assemblea o ritu litúrgic. El consens general és que es tracta, al seu torn, d'una simplificació de la fórmula encara més arcaica «Ite, missa est finita», l'origen de la qual es troba en una fórmula de comiat o tancament de tipus social que acabaria sent adoptada per la litúrgia del ritu romà, estant al seu torn documentada des del segle XI<sup>25</sup>. Les tres *ordine* romanes anteriors al segle X tan sols van adoptar la fórmula simplificada pel fet que era la manera pragmàtica d'indicar als feligresos –que en dies especialment de dejuni romanien en l'església orant després de la missa–, que el ritu del sacrifici (el ritu sagrat de la comunió amb el cos de Crist), havia sigut consumat i, per tant, la cerimònia es donava per conclusa<sup>26</sup>. El fet que esta fórmula fora contestada pels feligresos amb el «Deo gratias» indicava agraïment per l'acte de sacrifici ofert per l'oficiant o conductor de la cerimònia<sup>27</sup>. Esta estructura ritual s'ha mantingut més o menys inalterada fins als nostres dies, quan ens ha sigut llegada amb acompanyament (de vegades sense) de determinats cants del *Kyrie Eleison*.

Així doncs, Beas utilitza el gest acompanyat per una fórmula ritual emprada per la institució catòlica la finalitat de la qual, a part de tindre, com hem assenyalat, la clara missió de marcar el tancament de l'acte religiós, constituïa, al seu torn, un recurs amb una intencionalitat clara: fomentar el sentit d'unió o comunió entre els feligresos congregats. Cal assenyalar un altre aspecte important, ja que enllaça clarament amb la intencionalitat de Beas en la present sèrie, a saber: en la *Institutio generalis* del Missal Romà, en els números 20 i 21, s'encoratja el parroquià a fer ús exclusivament de les fórmules tipificades per les escriptures sense possibilitat d'espontaneïtat de cap mena, amb l'objectiu de fer-lo sentir particip d'una comunitat cohesionada, una comunió col·lectiva amb l'acció litúrgica allí realitzada, i evitar així que el feligrés la visca com una acció individual, íntima o única. Tant és així que la *Institutio generalis* diu que esta estandardització és «signe de la comunitat i la unitat de l'assemblea»<sup>28</sup>. Això és precisament al que Beas ens convida: que sentim eixa germanor, eixa comunió amb ell, eixa unió íntima, única i insubstituïble (de la qual després serem, tanmateix, expulsats com vorem més avant). Així doncs, veiem que en la sèrie de Pepe Beas no sols la fórmula verbal llatina triada *Ite missa est*, sinó també (i molt especialment) el gest de braços oberts dels personatges que apareixen retratats, no fan més que subratllar eixe concepte de comunió, d'unió íntima, un aspecte que considerem fonamental per a entendre el tema sobre el qual gravita la gènesi temàtica i conceptual que batega després d'*Ite Missa Est*.

Quan parlem de comunió amb Déu, amb el sagrat o senzillament la unió amb un «ens-altre» en l'obra de Pepe Beas, no és difícil rastrejar una clara implicació mística que, al seu torn, beu de les fonts de la més antiga cristiandat, com ho mostra el fet que la comunió amb el sagrat constituïx un axioma ja present en la tradició oral bíblica des de temps de Salomó tal com arrecpleguen els Salms 141, 2<sup>9</sup>. Cal recordar la imatge bíblica amb la figura d'un Moisés de braços incommensurablement oberts de cara a Refidim. Este gest, tan comú entre la tradició del poble jueu, seria adoptat pel cristianisme; de fet, la iconografia de la figura de l'orant amb els braços separats en senyal de pregària (i també d'unió amb el sagrat), es troba documentada des del segle I abans de Crist com pot apreciar-se en els frescos d'algunes catacumbes paleocristianes. Un bon exemple d'això ho constituïx la dona orant amb vel de les catacumbes de santa Prisca a Roma, el mosaic representant a Daniel entre els lleons del monestir d'*Osios Loukas* (Diakonikón) o la Mare de Déu orant dels mosaics de santa Sofia a Kíev. El gest d'obrir els braços cap avant o en lleugera ascensió constituïx el fonament mateix de l'acte de comunió, d'unió amb l'altre, el sagrat, o amb la mateixa congregació en íntima comunió col·lectiva. Així ho arrecplegarà la tradició cristiana dels segles XI- XII i següents, en autors tan dispersos com Joan Damascé (675-749 dC) o fra Luis de Granada (1504-1588). Precisament, la iconografia cristiana (fins i tot ortodoxa) difondrà un arquetip en què al gest d'obertura dels braços s'aniran sumant altres simbologies que

<sup>24</sup> El *Rationale Divinorum Officiorum* va ser escrit per Guillaume Durandus, bisbe de Mende, a la fi del segle XIII.

<sup>25</sup> Florus Lugdonensis Diaconus. *De expositione Missæ*, P. L., CIX, 72; Durandus, IV, 57 i Micrologus, XXXIV.

<sup>26</sup> Bona, J., *Recum liturgicarum. Libri duo*, II, xx, n.3, Torino, Typographia Regia, 1754. Ed. en línia: [https://books.google.it/books?id=EpTHSx2oUZgC&pg=PR3&dq=editions:OCLC1025128206&hl=it&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q=editions%3A0CLC1025128206&f=false](https://books.google.it/books?id=EpTHSx2oUZgC&pg=PR3&dq=editions:OCLC1025128206&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=editions%3A0CLC1025128206&f=false). Consultat el 22 de maig, 2021.

<sup>27</sup> Lesley, A., *Missale Mixtum secundum regulam Beati Isidori dictum Mozarabes* LXXXV, 120, Sumptibus V. Monaldini, Roma, 1755. <https://archive.org/details/missalemixtumse00leslgoog/page/n8/mode/2up>. Consultat el 24 de maig, 2021.

<sup>28</sup> Sobre homilètica medieval vegeu Cruel, R., *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966; DE LA M, L., *La Chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIIIe siècle, d'après les manuscrits contemporains*, Paris, Librairie académique, Didier, 1868; i per al cas espanyol: Sánchez, M. A., *La primitiva predicación hispánica medieval tres estudios*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000; Herrero, F., «Notas a la Oratoria Sagrada de los siglos XVI y XVII predicador y materia del sermón», en *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, núm. 25, p. 163-200.

<sup>29</sup> González, A., *El libro de los salmos*, Herder, Barcelona, 1966, p. 611.

considerem dignes de menció, ja que poden detectar-se influències en la disposició dels cossos dels retratats per Beas en la sèrie *Ite Missa est*. En la representació de la figura de l'Orant Yaroslav, segle XIII, de la Galeria Tretiakov, per exemple, veiem que la zona del pit de la Mare de Déu, just a l'altura de l'estèrnum i el cor, constituïx el lloc o espai privilegiat triat per l'artista per a situar o representar el més sagrat, valuós o íntim, en definitiva: el que és portador de la *gratia*, siga una figura crística com la icona de la Tretiakov; el gest en senyal d'obertura a Déu o a la inspiració d'alguns místics en comunió amb el sagrat o fins i tot l'obertura en senyal de recepció del cos de Crist a la manera d'un sopar sagrat tal com es representa en forma d'obertura de braços, el personatge de sant Jaume, assegut en la taula a la dreta de Crist en *El sopar a Emmaús*, la cèlebre obra de Caravaggio.

La comunió amb el sagrat mitjançant la disposició gestual de braços oberts, no sols denota unió íntima amb el sacre, o «l'altre», sinó un concepte que considere fonamental per a interpretar la sèrie de Pepe Beas: el concepte d'entrega. N'hi ha prou amb recordar la postura oberta del personatge d'Ofèlia en la pintura homònima del preraphaelita John Everett Millais. Ací l'obertura de braços connota un gest d'abandó per part de la protagonista, just en l'instant de traspassar la vida; en aquell moment de la mort, quan deixa arriere el món sensitiu per a unir-se a una entitat «altra» o transcendent.

Un gest semblant al de l'home sentenciat a afusellament que, agenollat en espera del moment de l'execució, ocupa el centre de la composició d'*Els afusellaments del Tres de Maig*, de Francisco Goya, que es conserva en el Museu del Prado.

Esta noció d'entrega o abandó és la que podem detectar en el gest dels diferents models que posen per a la sèrie de Beas, en què en el missatge de comiat («podéis marcharos, esto se acabó». *Ite, missa est*) s'unix l'obertura de braços en senyal de mostrar que allí no queda res més excepte el buit, la fi: un gest en definitiva de buidatge, entrega i abandó, com el que realitza la ja mencionada Ofèlia de Millais. Per tant, després de l'acte de comunió íntima (d'ací la intervenció de la porció corporal més vinculada al cor i a l'ànima, que no és una altra que la zona del pit o caixa toràcica dels retratats per Pepe Beas), té lloc un comiat. Més aïna, s'escenifica un comiat. Tanmateix, en este comiat hi ha un acte de dolor perquè per a Beas es tracta d'un tancament irrevocable i sense marxa arriere. Beas, en el seu obrir-se de braços ens diu que això s'ha acabat, que podem marxar (*Ite Missa Est*), i en el seu comiat, procedix a desconnectar-nos, a expulsar-nos d'una comunió íntima de la qual havíem gaudit (atenció; sempre parlem de la zona del pit o el cor, on ja hem dit que la mística cristiana i ortodoxa situava el més sagrat, el més valuós).

Si en la iconografia cristiana hem vist els casos abans citats de figures d'orants amb el gest dels braços en senyal d'unio amb el sagrat, ara s'escenifica el procés contrari; obrir els braços per a deixar anar, per a buidar-se, per a deixar marxar i donar el tancament final. Perquè la funció ha acabat. Ací ja no queda res més. Per tant, és un comiat sense retorn possible. Però encara hi ha un últim element sobre el qual volem posar el focus d'atenció; tots els retratats en la sèrie de Pepe Beas es desprenen d'unes vestidures que són sempre d'ídèntiques característiques. Paga la pena detindre's en l'element de la pell, ja que ens pot proporcionar una pista més en la interpretació signica gestual de Pepe Beas. Si observem qualsevol dels cossos retratats vorem que la vestidura utilitzada pels personatges anònims presenta dos capes clarament diferenciades; una interior o més profunda, connectada amb la carnalitat del cos i d'una textura tova, llanosa o esponjosa, i una altra capa externa d'efecte aïllant i d'una estructura endurida o permeable que recorda una pell adobada siga animal o humana. En la *Madonna della Misericordia*, una pintura de 1445-1462 de l'artista Piero della Francesca i que hui es conserva en el Museu Cívic de Sansepolcro, el gest de braços oberts de la figura femenina incorpora un element nou: una capa o vestidura representada a manera de segona pell que protegix i dona recer als qui a ella s'encomanen, evocant així la misericòrdia com una virtut inherent a la figura femenina que s'hi retrata.

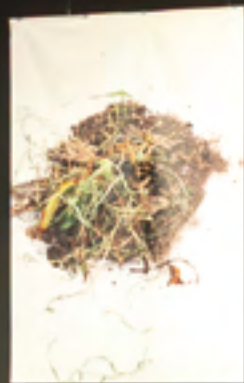
Però un fet molt més interessant per al nostre estudi el constituïx la iconografia i la simbologia que l'imaginari cristià va idear per a representar sant Bartolomé, una de les figures més impactants de l'hagiografia medieval, tal com va quedar acceplegat en el *Martirologio* de sant Isidor de Sevilla. En el transsepte sud de la catedral de Milà es conserva una representació del sant màrtir, una escultura de Marco d'Agate que representa sant Bartolomé completament desposseït de la pell que un dia el va cobrir. Esta pell és mostrada als fidels a manera d'estola o toga o segona vestimenta, de manera que este element orgànic és, segons la visió martiro lògica cristiana, el receptacle de les atribucions del sant que, segons narra la tradició, seria sotmés a un procés d'espellat o extracció de la seua capa de protecció (una capa, no ho oblidem, que era, al seu torn, la seua identitat i la seua cuirassa corporal).

Més amunt déiem que en la sèrie *Ite missa est*, Pepe Beas el que estava escenificant era la representació d'un comiat, un acte de buidatge, d'entrega i abandó, doncs bé, en esta entrega als altres, l'artista despulla per complet la veritat del seu ser; es desprèn de la cuirassa externa, de la capa cutània a on habita la identitat social o pública, de manera que s'espella per a deixar en carn viva, a la vista del món, el seu ser íntim, el seu jo més recòndit i universal. En eixe acte de despullar-se de qualsevol element superflu suren un dolor i una estripada intolerables,

EL GOLPE  
ME VOLTE  
ARON LOS  
LIBROS



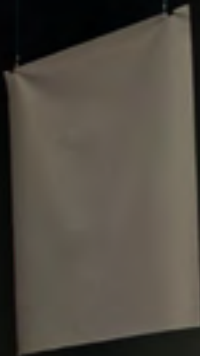
AL RIVER  
FUE TAZO  
SENO CAYE  
LOS LIBROS  
LIENTES



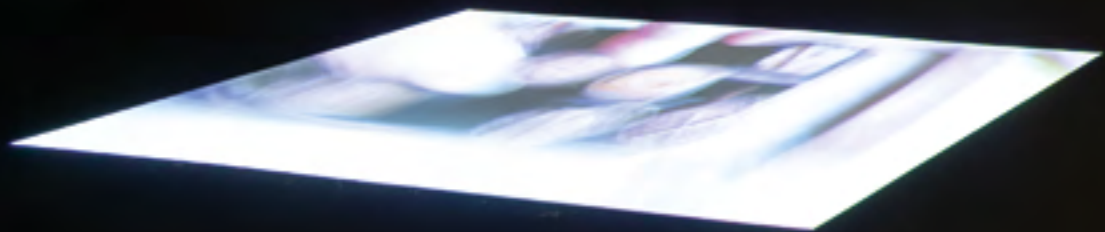
¿COMO SE  
E TIERRA  
AUN DESA  
PARECIDO?



LA NOSE  
NUNCA  
ES TI  
MUERTOS



A LA NOSE  
NO SE  
QUE LINDA  
EXISTENCIA



clarament detectables en eixe gest crispat i retorçat dels dits i les mans dels retratats per Beas. En efecte; no són mans de gest amable ni gestos de repòs o pau, sinó que són mans en agònica crispació. Igual que altres artistes com Marthias Grünewald, Pepe Beas canalitza en el gest tota la càrrega dramàtica del procés esquinçador que ací s'està representant: un procés de cruva separació, com ho poden ser tots els processos de tancament, negació i despreniment. En definitiva: aquells processos en els quals ens separem d'alguna cosa que en el seu moment fou íntimament nostra, sagradament i intocablement nostra i de la qual ara ens desprenem en eixe acte descarnat i brutal que ens canviarà per sempre com a sercs humans. Heus ací Beas com un *ecce homo* espellat. Heus ací un Beas descarnat, un Beas buidat de tot el que era, és i ha sigut. Un Beas ofert al món en carn viva.

## 8.2.- Persona: Un tractat sobre l'home modern

*Persona*, 2022, planteja algunes de les exigències intel·lectuals que assoten hui dia l'home contemporani. En esta peça, Pepe Beas mostra una mena de tractat sobre les agonies de l'individu modern presentat com un drama en tres actes (la peça videogràfica de 17 minuts de duració s'estructura, al seu torn, en tres blocs de quatre muntatges al voltant de tres minuts cada un). Al llarg del metratge van desfilant temes com la soledat, la insatisfacció vital, l'odi, la repressió social, les polaritats de la violència, el tema del doble o la volubilitat de les relacions en un univers que ha perdut la seua noció d'espai i de temps, amb la consegüent dissolució de la identitat en les megaurbs del món globalitzat, un fet que, d'altra banda, ja van denunciar cineastes com Tsai Ming-liang o Hong Sang-soo. Tanmateix, una vegada més, en Beas esta visió no és complaent ni esteticista, sinó que ens és narrada des de la denúncia i la ràbia continguda (alguns personatges fins i tot escupen objectes a l'espectador).

De nou, Pepe Beas ens ofereix una visió cruva dels fets que ací es narren o s'insinuen com volent ocultar un missatge subliminal molt més aterridor. Tot això, l'artista ho realitza mitjançant una posada en escena muntada gràcies a un sofisticat sistema tècnic de plans fixos i primers plans, en el qual el tractament de la imatge aconseguix una gran complexitat, la qual cosa convertix *Persona* en una experiència visual dicotòmica.

El concepte de dualitat sempre ha sigut una constant en bona part de la trajectòria de Pepe Beas, només cal mencionar obres com *Las Tablas de la Ley* (2002), *Eremitas* (2004) o *Runa Uturunco* (2015). En la peça *Persona*, esta dualitat queda plasmada gràcies a diferents recursos que es reforcen entre si: d'una banda, l'ús del blanc i negre; d'altra banda, una calculada

alternança de silencis interromputs per l'estridentia de sons repetitius i de vegades clarament disruptius, però, sobretot, mitjançant l'explotació del recurs del multiplà que l'artista materialitza fusionant dos *tempos* en una mateixa pantalla. En efecte, unes preses fixes (registrades en un fort angle zenital) apareixen en la zona esquerra de la pantalla per a fer que el nostre ull es detinga (observe, vigile) un objecte en aparença simple (una vela, un imant, una corona...), que sempre ens és mostrat molt per davall del punt de mira de la càmera (de la nostra mirada) i, mentres l'espectador observa este pla esquerre de la pantalla en el costat dret i, amb una diferència d'uns segons sobre fos en negre o blanc, Pepe Beas inserix primeríssims plans de rostres humans despulats de qualsevol idealisme que sostenen o escupen a l'espectador objectes diversos (una dentadura, una bola metàl·lica...) com un acte d'alliberament o exorcització de les seues pors, malestars o traumes.

Amb este diferent *tempo*, Beas ens dona a entendre que, com a espectadors, ens mantenim vigilants observant, en silenci, l'objecte de l'esquerra, l'acció amb la qual estos estan relacionats, prompte o tard irromprà en nosaltres per sorpresa en la part dreta de la pantalla. De fet, el silenci i la imatge fixa de l'esquerra així ho presagien.

El conjunt resulta d'una potència visual, un dramatisme i una profunditat molt suggeridora, a vegades fins i tot críptica. Este hermetisme respon, tanmateix, a una actitud vital de l'artista: Pepe Beas ens ofereix unes imatges molt elaborades amb arrels en l'iconogràfic i el conceptual, no en va les seues fonts són complexes i de procedència mixta; des de les fonts cinematogràfiques (René Clair, Jean Vigo, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder, Godard, Dreyer o fins i tot Pedro Costa i Kelly Reichardt) a les literàries (Borges) o historiogràfiques (Mijunin). No obstant això, convé assenyalar que el llenguatge de Beas no és purament el cinematogràfic, ja que -fins i tot partint del cinema- l'artista beu directament de la sintaxi del videoart atés que tant en l'espacial com en la simultaneïtat d'imatge, el pla i el so tenen un alt impacte significant<sup>30</sup>. Com a colofó d'esta complexa sintaxi cal destacar un element que és el que verdaderament vertebrava tota l'obra i dona sentit a esta: una veu en off va declamant una sèrie de xicotets textos o frases. Es tracta de fragments narratius molt curts que l'artista extrau de diferents fonts filmiques o literàries i els extirpa de la seua contextualització original aïllant-los

---

<sup>30</sup> La videocreació *Persona* (2022), de fet, va ser concebuda inicialment per l'artista com una videoinstal·lació de tres pantalles amb imatge i so simultani, ací reduïdes a una sola pantalla i un únic metratge, per imperatius de l'espai expositiu.

i allunyant-se (sovint completament) del tema de la pel·lícula o poema amb què van ser concebudes.

La funció d'estos textos o frases té com a finalitat reforçar el missatge implícit en les imatges. Per a fer-ho, Beas ha triat les frases o els fragments en què la idea principal del poema o pel·lícula que les va albergar s'ha instal·lat en el seu interior i les fa actuar com a xicotets despreniments, breus ressonàncies mòrfiques, contribuint així a accentuar eixe univers hermètic i fosc ple d'imatges interrelacionades, en una dimensió temporal diferent, mesclant elements descontextualitzats als quals Pepe Beas els dona una nova lectura perquè actuen d'exabruptes com a girs metafòrics, quasi filosòfics, vomitats a boca de canó perquè posem la nostra atenció sobre el que allí se'ns conta. Així, davant de la visió del pit d'una dona malmés per cremades en forma de lletres, l'artista ens mostra, enmig de la foscor, una veu repressora que celebra que en «eixe dia tan bell», per fi, algú va ser castigat. Es tracta d'un passatge del film *Dies Irae* (1943) de C. T. Dreyer<sup>31</sup>, que arreplega del moment en què les forces de la llei dicten acta judicial i celebren que «feliçment» Marle Herlof ha sigut cremada en la foguera, acusada de bruixeria. Encara que, tant Dreyer com el text de Hans Wiers-Jenssen en el qual està basat (WIERS-JENSSSEN 1917) mostren la religió com a element de repressió, Beas dessacralitza el missatge oferint-nos la visió d'una víctima anònima de qualsevol repressió o intransigència i, amb això, fa que la concebem com un *totum* que personifica qualsevol acció opressora perpetrada contra el ser humà, siga des de l'Edat Mitjana, siguen les formes més sofisticades de coacció i control de les societats contemporànies. Amb això, l'artista el que verdaderament ens vol mostrar és el constructe social que modela el destí de totes les societats siga quin siga el moment en què l'opressió es produïska.

Precisament el destí, concebut com un absolut, és el tema del qual ens parla un altre dels fragments de l'obra *Persona*. En esta ocasió, veiem un home que escup una pesada bola metàl·lica que serà arreplegada per un potent imant que, quan menys ho esperem, l'absorbix ràpidament, mentre la veu en off ens narra una frase d'*El Sur* de Jorge Luis Borges<sup>32</sup>, que ens advertix que «el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones». El conte borgià parla d'un home d'origen germànic (Juan Dahlmann) que, emigrat a *El Sur*, aspira a evocar les gestes d'un avantpassat seu de sang criolla que va morir en la frontera d'eixe mític sud llancejat pels indígenes de la zona, però el fatal destí el va conduint una vegada i una altra cap a eixe parnàs crioll amb el qual somia, com un nou Martín Fierro, aspectes tots estos que ja vam veure en peces d'anys anteriors com *El sueño del emigrante*.

Pepe Beas, de nou, prescindix de qualsevol connotació simbolista o allegòrica de l'univers borgià i amb un realisme més en la línia del també argentí Santiago Dabove<sup>33</sup>, ens planteja un concepte de destí que sembla tindre categoria de l'absolut: l'indefugible a l'home, impossible d'esquivar. No és la primera vegada que les al·lusions a l'Argentina, la seua cultura, el seu passat i el seu present apareixen en la producció artística de l'artista: com Borges i també el protagonista d'*El Sur*, Beas presenta eixa dualitat d'identitats, un tema que apareixerà de nou en el fragment *El rostro del amado*, una clara al·lusió als rostres de cossos submergits dels desapareguts de l'operació Còndor a l'Argentina, uns cossos que van ser llançats a la mar. L'artista juga ací amb el concepte de memòria a partir d'una frase presa del que potser és el moment més líric de la pel·lícula *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, en què es veuen dos amants separats pel destí (de nou el destí) i es busquen l'un a l'altre en el reflex de l'aigua, un recurs que també reprendrà Emir Kusturika en el seu film *Underground*. Pepe Beas, allunyat del lirisme del realisme poètic de Vigo i dels recursos de l'anomenat *Kino-Glaz* de Dziga Vertov, extrapola la història dels dos amants i ens introduïx en una tragèdia major que parla de les societats i les nacions com a ferramentes de poder i repressió, un fet que, de nou, connecta amb la trajectòria vital del mateix Beas. Esta separació de l'estimat, entenent-lo com a quelcom absolut, ens remet a la caiguda d'una cosa concebuda com a mítica o ancestral i, alhora, ens parla de la mort d'un sistema caduc, una infància pretèrita, uns principis ja inservibles i, per tant, uns pilars que cal derrocar o superar. De tot això ens parla *Adiós*, la peça de tres minuts en què, després d'uns sons de tipus selvàtics amb rugits animalítics com a fons, una veu ens recorda la frase d'*Adiós al macho* (1978) de Marco Ferreri. Les imatges ens mostren un rostre del qual tan sols veiem una porció perquè part d'ell queda fora de camp i, a la seua esquerra, se'ns presenta un objecte simbòlicament fàl·lic (un obelisc de tipus solar, característic de cultures heliocentristes com l'egípcia). Però el missatge de Beas va més enllà i el gest de deixar anar o precipitar la caiguda d'este símbol solar / masculí / fàl·lic connecta el missatge de l'artista amb el d'Henry Lefebvre o amb obres d'altres artistes

---

<sup>31</sup> Film rural ambientat en la Dinamarca de 1623 amb la bruixeria, la intolerància i el dogma religiós com a teló de fons.

<sup>32</sup> Publicat per primera vegada en 1953 en el periòdic *La Nación* i en 1956 en *Artificios*, segona part de *Ficciones*.

<sup>33</sup> Sobretot, del conte *Ser Polvo*, publicat per Dabove en 1961 dins del seu llibre pòstum *La Muerte y su traje*.

installatius com la també argentina Marta Minujin (Buenos Aires, 1943). Com Minujin (sobretot *La Caída de los mitos Universales*), Beas ens parla de derrocar qualsevol verticalitat fàl·lica com a símbol d'eixa masculinitat brutal que inunda societats, sistemes socials i individus. Però Pepe Beas no ho proposa tant en clau dual de pugna de gèneres masculí-femení, sinó com a símbol d'opressió dominadora de moltes societats actuals en què els estereotips tradicionals encara no tenen prou massa crítica per a ser qüestionats o derrocats.

Potser el moll de l'os de la qüestió que ens planteja Beas en l'obra *Persona* estiga en les peces que conformen el segon bloc de l'obra, dominat pel color blanc, amb muntatges com *No lo sé*, *Olvido*, *Ser* o *Memoria*. Totes estes són durs allegats als problemes que el món globalitzat perpetra sobre la identitat de l'individu, modelant-lo i tutelant-lo fins a la quasi anul·lació d'este, la qual cosa ens conduïx, al seu torn, a temes com el conflicte del doble, la identitat o eixe vague fastig, eixa insatisfacció sorda de l'home contemporani en les megaciutats del nostre món globalitzat, com bé arpleguen les paraules «No ho sé» que un insatisfet Pietro (Alain Delon) diu a la seua parella en *El Eclipse* (1962), el film de Michelangelo Antonioni que tanca la trilogia que este va dedicar al malestar modern juntament amb *La aventura* (1960) i *La Noche* (1961).

En altres ocasions, Beas se centra en la pèrdua que suposa l'oblit o la dissolució del jo de l'individu modern. No és estrany que Pepe Beas extraga, per exemple, per a la peça *Olvido* una frase del film francojaponés *Hiroshima mon amour*, 1959, dirigida per Alain Resnais i amb guió de Marguerite Duras. L'artista sembla voler ressaltar la subtil dicotomia (contradictòria sols en aparença) de «recordar per a verbalitzar i plasmar per a poder oblidar». Ací Beas afig «i oblidar per a sobreviure». En paral·lel, una imatge a la dreta ens mostra un rostre tan esmorteït que és impossible identificar-lo, al mateix temps que per l'esquerra veiem un carnet d'identitat argentí amb la frase del film de Resnais que ens anuncia que el nostre nom s'esborrarà a poc a poc de la memòria, fins a perir en el més absolut dels oblits.

Si el tema de la identitat en Beas és troncal, no ho és menys el tema de la màscara o el doble, uns problemes que es mostren en la seua màxima esplendor més o menys a mitjan metratge amb *Persona*, el fragment que dona títol a tota l'obra. En efecte; en el minut 9 Pepe Beas col·loca dos rostres enfrontats. Són idèntics; un és el reflex, o doble, de l'altre. A l'esquerra, un pèndol de Newton va colpejant rítmicament en un *impasse* martellejant que reforça la idea dual dels dos rostres (l'individu i la seua màscara). Però un no pot viure sense l'altre; és impossible ser un mateix sense la teua pròpia màscara. Llavors, es tracta del «somni impossible de l'ésser», tal com diu una de les protagonistes del drama



psicològic dirigit per Ingmar Bergman en 1966, *Persona*, un film sobre la dualitat i la identitat segons les teories de Jung i que, al seu torn, dona nom a tota la peça de Beas.

D'altra banda, cal no oblidar que *Persona* és la paraula d'origen llatí per a designar la màscara, i fa referència al filtre que utilitzaven els actors a Grècia per a augmentar l'audibilitat de les seves intervencions. En els drames hellènics, *persona* significaria el personatge separat de l'actor. És per això que els dos rostres enfrontats de la peça de Beas, que semblen estar evocant-nos aquella màscara de Jung que el ser humà projecta públicament per a protegir el seu jo real. Convé assenyalar que Jung primer, Bergman després i també Coates (COATES 2012, 158-172) van vincular la màscara amb temes inherents a la identitat i la dualitat. Gervais, Strindberg o Susan Sontag (Sontag 2002, 1) van anar més enllà i van suggerir el concepte de violència d'esperit per a posar el focus en aquells claroscurs de la nostra naturalesa dual. Com *eros* i *tanatos*. Ànima i màscara. Això és *Persona*: un dol d'identitats que s'intercanvien com el pèndol de Newton. De la seua unió només pot nàixer el monstre, l'homuncle. Pepe Beas, per mitjà d'eixe ésser-monstre, ens parla de la catàstrofe humana i ens prevé del declivi de l'individu i la societat tal com la coneixem. Però, a vegades, apunta en l'artista una llum d'esperança i ens oferix el que sembla la clau de tot plegat, com succeïx en *Memòria*, un fragment en què una veu en off relata la frase de Bioy Casares d'*El Sueño de los Héroes*, adaptada al cinema per Sergio Renan en 1997. Mentre el rostre d'una dona deixa caure una clau de la seua boca, se'ns diu que el viatge és una bella memòria, i que esta constituïx la nostra vida, per la qual cosa no ha de ser destruïda perquè és la que dicta el que som, la que prefigura el que serem.

Finalment, el tercer acte de l'obra *Persona* titulat *Ira* està format, al seu torn, per quatre peces la característica comuna de les quals és l'aparició del color roig en els elements significants. Ací intencionadament es perd el fil conductor i emergixen una sèrie de temes diversos sense una relació aparent. En primer lloc, se'ns mostra un emigrant que somia amb el seu paradís mentre s'escolta la frase «vámonos, qué estamos esperando...» extreta del film *América, América* d'Elia Kazan<sup>34</sup>. Poc després, ens adonem que, finalment, eixe individu acabarà vivint un *via crucis* personal que el portarà per la senda del dolor, no debades, la seua corona règia es torna una corona d'espines en un gir cínic de l'artista per a alludir al peatge que cal pagar darrere de qualsevol somni (un preu tal que el deixarà derrotat com un *ecce homo*).

A vegades eixa mirada cínica voreja la sensació del nauseabund (en *Aversión* una dona reté en la boca un objecte proveït d'una cavitat, mentre un objecte

clarament fàl·lic l'amenaça per l'esquerra mentre de fons s'escolten les paraules de Carol Ledoux (Catherine Deneuve) en el film *Repulsión* (1965) de Roman Polanski. En altres ocasions, la mirada de Pepe Beas sembla exasperada («l'edat m'ha anat deixant sense verins...» sembla dir un ancià, però, així i tot, no és una veu de derrota sinó de ràbia: l'ancià infantilitzat pel carrusel o cavallets de l'esquerra, ens escup el seu últim «verí» (una repugnant dentadura plena de les seues últimes baves) en una clara picada d'ullet a Caballero Bonald en *Tiempo de los antídotos* (2009).

Esta mirada descarnada i sense palliatius de Beas arriba al seu apogeu en el fragment *Linde*, quan un rostre ens mira amb ulls de derrota pel costat dret de la pantalla mentre emergix després d'ell el cap espellat d'un conill completament travessat de banderes que li han provocat la mort. De nou la veu en off que s'escolta empitjora el relat perquè, al seu torn, ens recorda un passatge del film *La Caza* (1965) de Carlos Saura, un inquietant treball sobre el trauma de les ferides de la Guerra Civil, el fratricidi i la violència fruit de l'odi i el rancor. Beas ens evoca eixa cacera salvatge del ser humà, eixe instint primari de lluita a mort, i ens recorda categòricament que els dèbils «no tienen nada que hacer en la vida». El seu llenguatge es torna ací dur, amb eixa objectivitat terrible per mitjà d'imatges críptiques i despullades de tota retòrica esteticista, però amb les quals sempre emergix silenciosa una cruel veritat. Això és convertix en l'obra *Persona* en un fosc tractat de l'ànima humana i fa de Pepe Beas una espècie de filòsof de l'universal.

---

<sup>34</sup> El títol original va ser *The Anatolian Smile* (1963) i constituïx una de les millors pel·lícules sobre l'experiència dels emigrants en la consecució de les seues metes i els somnis projectats a través d'estes.



## Hemerografía y bibliografía / Hemerografía i bibliografia

ALCOZ, Albert (2017). *[Re]visionados, [re]visitados. Una relectura de los inicios del videoarte español* [Folleto de exposición/Fullet d'exposició]. Barcelona: Arts Santa Mònica / LOOP Barcelona.

ALCOZ, A. (2019) *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental*. Barcelona: UOC.

ARAMBURU, Nekane y TRIGUEROS, Carlos (Ed.) (2011). *Caras B del Video Arte en España*. Editado por AECID y Mimadre ediciones.

ARANDA, Francisco J. (1953). *Cine de Vanguardia en España*. Lisboa.

ARTHUR, Paul. (2005). *A Line Of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BAIGORRI, Lauca (2004). *Vídeo, Primera etapa*. Bucuraria. Madrid.

BERGSON, Henri. (2016). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico* (G. Graiño Ferrer, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1900).

BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim, MERCADER, Antoni y/i MUNTADAS, Antoni (1980). *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili.

BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense.

BONET, Eugeni (1991). "Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España", *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la AEHC*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, p. 122.

BONET, Eugeni (Ed.) (1995). *Señales de Vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. Catálogo de la muestra itinerante organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Catàleg de la mostra itinerant organitzada pel Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía. Madrid.

BONET, Eugeni (Ed.) (2017). *Video writings by artists (1970 - 1990)*. Milan: Mousse Publishing.

BRUYNE, E. De (1958). *Estudios de Estética Medieval*, III, Madrid: Gredos.

CARRILLO, Jesús (Ed.) (2007). *Desacuerdos 4. Cine y Vídeo. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. MACBA y/i Unia. Barcelona.

CASANOVAS, Anna (1995). «Aproximació a la videocreació a Catalunya». *D'art*, 1995, núm. 21, p. 139-53. <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100451> [Consultado el 13 de abril de 2024/consultat el 13 d'abril de 2024]

COATES, Pablo (2012). *Proyección de la cara*. Palgrave: MacMillan.

COMER, Stuart (Ed.) (2009). *Film and Video Art*. Tate Publishing. Londres.

CUESTA, Mery (2003). *El terrorisme domèstic d'Antoni Padrós al cinema independent de l'Espanya dels anys setanta*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

GARCÍA-MERÁS, Lydia (2007). "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)", en CARRILLO, Jesús (Ed.) *Desacuerdos 4. Cine y Vídeo. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku. Diputación de Granada. Macba y Unia. Barcelona.

GAS BARRACHINA, Silvia (2022). *Descubriendo el yo. La provocación a modo de experiencia artística en la obra de Pepe Beas*. Castellón: s.e.

HALL, Doug y FIFER, Sally Jo (Ed.) (1990). *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Aerture. Nova Jersey.

LE GRICE, Malcolm (1977). *Abstract Film and Beyond*. Londres: Studio Vista.

LEIGHTON, Tanya (Ed.) (2008). *Art and the moving images. A critical reader*. Tate Publishing / Afterall, Londres.

MACDONALD, Scott (1988). *A Critical Cinema. Interviews With Independent Filmmakers*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978). “Breve historia acerca del cine marginal [cine independiente, underground, militante, alternativo] en el contexto catalán”, *Cinema 2002*, nº 38, abril, p. 57-69.

MEKAS, Jonas (1972). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1969-1971*. Nueva York: Macmillan.

MIGUÉLEZ, A., «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica». *Medievalismo*, n.º 20 [diciembre/deseembre, 2010], pp. 125-47. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/141441> [Consultado el 17 de mayo, 2021/Consultat el 17 de maig, 2021]

MOLINOS, Miguel De(1989). *Guía Espiritual*. Fragmentos. Ed. de José Ángel Valente, Madrid, Alianza.

REES, A. L. (1999). *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute.

QUINTANA, Ángel (2011). “Repensar las fronteras entre prácticas e imágenes”, en el catálogo de la exposición/catàleg de l'exposició *Video(s)torias*. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, pp. 63-75.

PAGAN, Alberto (1999). *Introducción aos clásicos do cinema experimental (1945-1990)*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia.

PALACIO, Manuel, (1991) “¿Qué será eso que llamamos vanguardia cinematográfica?”, *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del cine español. Actas del III Congreso de la AEHC*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

PALACIO, Manuel; BONET, Eugeni; ECHEVARRÍA, Guadalupe y/i MERCADER, Antoni (1987). *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1970-1987)*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

PARCERISAS, Pilar (1992). “A l'altra banda del mur” en PARCERISAS, Pilar (Ed.) *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

PAREJA OLCINA, María (2013). Un periodista de Castellón: Mirón. *Fórum de recerca*, núm. 18, pp. 673-690. [https://www.researchgate.net/publication/291224667\\_Un\\_periodista\\_de\\_Castellon\\_Miron](https://www.researchgate.net/publication/291224667_Un_periodista_de_Castellon_Miron)

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

SITNEY, P. Adams (1974). *Visionary Film. The American Avant-Garde*. Nueva York: Oxford University Press.

SONTAG, Susan (2002). *Estilos de voluntat radical*. Picador.

SUAREZ, Juan Antonio (Ed.) (2013). Arte y políticas de identidad. La pantalla experimental en el *Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones y militancias*, vol. 8, julio/julio 2013.

YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Co., Inc. Nova York.

WIERS-JENSSEN, Hans (1917). *Anne Pedersdotter: un drama en 4 actos*

## HEMEROTECA

*Mediterráneo* 19/01/1980

*Mediterráneo* 17/02/1980

*Castellón Diario*, 18/06/1983

*Mediterráneo* 18/06/1983

*Castellón Diario*, 28/09/1983

BA...  
ES...  
COND...  
M...  
ES...  
DE...  
ES...  
C...  
A...  
ES...  
JA...  
ES...  
C...  
A...  
A...

BA...  
ES...  
COND...  
M...  
ES...  
DE...  
ES...  
C...  
A...  
ES...  
JA...  
ES...  
C...  
A...  
A...

BA...  
ES...  
COND...  
M...  
ES...  
DE...  
ES...  
C...  
A...  
ES...  
JA...  
ES...  
C...  
A...  
A...

BA...  
ES...  
COND...  
M...  
ES...  
DE...  
ES...  
C...  
A...  
ES...  
JA...  
ES...  
C...  
A...  
A...

