

PEPE CERDÁ

Aún es siempre

PEPE CERDÁ

Aún es siempre

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Rector Magnífico

José Antonio Mayoral Murillo

Vicerrectora de Cultura y Proyección Social

Yolanda Polo Redondo

Directora del Área de Cultura

María José Martín de Hoyos

EXPOSICIÓN

Organización y producción

Universidad de Zaragoza
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social

Dirección

Ana Bendicho
Pepe Cerdá

Coordinación

María García Soria

Coordinación adjunta

Inés Escudero Gruber
Víctor Jerjo Toma

Transporte y montaje

Robert S. L.

Seguros

AON Gil y Carvajal

PUBLICACIÓN

Edición

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social

Coordinación

Ana Bendicho
María García Soria

Textos

Antonio Ansón
Pepe Cerdá
Fernando Castro Flórez
Rafael Ordóñez Fernández

Diseño y maquetación

Estudio Novo
Sara Monerri

Impresión

INO Reproducciones

Fotografías

Selenio, Héctor Ceruelo

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores y propietarios

ISBN:

D.L.:

AGRADECIMIENTOS

El Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social de la Universidad de Zaragoza agradece la colaboración de Antonio Ansón, Amado Alegre Villariz, Bodegas Enate, Pepe Bosch, Eva Castejón, Fernando Castro Flórez, Mari Paz Cerdá Escar, José Manuel Chamorro, Miguel Ángel Córdoba, Galerie Les Singuliers, Ignacio García Chavarría, Ismael Grasa, Carlos Iribarren Carza, Ramón Justes, Vicent Lassalle, Luis Nozaleda, Obra Social Ibercaja, Rafael Ordóñez Fernández, José Luis Padilla, Reyes Palá, Rafael Peñuelas, José Antonio Poza Andrés, Félix Romeo, Juan Carlos Sánchez Bielsa, Ana Santacruz, Felipe Sanz Portolés, Jorge Solano, Marc Taulé, Sara Monerri, Maite Alejandre, Carlos Palacio, Arantza Horno, Santiago Echandi, Nicole Besse, Genevieve Salasc, Martin Jager, Frederique Roulette, Walter Schelble, Irene Graf, Carlos Gil de la Parra, Vicente Almazán y de todas aquellas personas que han preferido permanecer en el anonimato.

ÍNDICE

Presentación José Antonio Mayoral Murillo	11
Modos de ver [Consideraciones en torno a la pintura de Pepe Cerdá] Fernando Castro Flórez	13
En la vida pintada todavía Rafael Ordóñez Fernández	39
Pintor, pinta Antonio Ansón	75
Aún es siempre Pepe Cerdá	89
En un buen dibujo los trazos más importantes son los que no se hacen Pepe Cerdá	95
PEPE CERDÁ. Aún es siempre.	
Catálogo de obras recientes / textos	101
Exposiciones	147
Bibliografía	159

PRESENTACIÓN

José Antonio Mayoral Murillo
Rector Magnífico de la Universidad de Zaragoza

La actividad cultural y expositiva de la Universidad de Zaragoza, a través de su Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social, dedica gran parte de su programación a la producción aragonesa más destacada. Como institución cuyo reflejo es la propia sociedad aragonesa, su principal objetivo no puede ser otro que dar a conocer, difundir y apoyar la creatividad de nuestra tierra.

A la amplia nómina de artistas actuales que han expuesto en las salas universitarias, –como Nacho Bolea, Ricardo Calero, Rafael Navarro o Alicia Vela, entre muchos otros– la Universidad de Zaragoza organiza y produce esta exposición individual dedicada al pintor oscense –y afincado en el zaragozano pueblo de Villamayor– Pepe Cerdá.

Bajo el sugerente título *Aún es siempre*, las salas Goya y Saura del edificio Paraninfo acogen, de una parte, una buena muestra de toda su trayectoria pictórica a modo de retrospectiva y, de otra, su última producción plástica. A pesar de la amplia cronología presentada –pues abarca casi treinta años de producción– ambas salas se han llenado de obras en las que se evidencia que el hilo conductor no es otro que la propia pintura. La pintura como origen, como medio y como resultado final.

En sus propias palabras “No soy un pintor figurativo, no soy un pintor abstracto, no soy un pintor clásico, no soy un pintor moderno. Me importan un rábano la posmodernidad, la ultramodernidad y la retroprogresión. Niego la muerte de la pintura. Me hago preguntas y las intento responder sobre una tela y tensadas en un bastidor”.

El visitante que recorra la exposición pronto se verá sumergido en la atmósfera propia de la obra de Pepe Cerdá, de su cuidadosa factura, de la pintura en pos del paisaje, de su tierra y de sus pobladores. Pinturas en las que de lo cotidiano emana lo onírico y de lo común lo inexplicable.

A las obras expuestas acompañan los magníficos textos del presente catálogo, que ahondan en su dilatada trayectoria pictórica y en su obra última, de la mano de Antonio Ansón, Fernando Castro Flórez, Rafael Ordóñez Fernández y el propio autor.

Nuestro más profundo agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible esta exposición, a los coleccionistas que han prestado sus obras, a los autores que han reflexionado sobre ellas y, sobre todo, a Pepe Cerdá.

MODOS DE VER
[CONSIDERACIONES EN TORNO
A LA PINTURA DE PEPE CERDÁ]

Fernando Castro Flórez

“Soy lo suficientemente burgués como para continuar comiendo con cuchillo y tenedor, al igual que pinto al óleo sobre lienzo” (Gerhard Richter).

Estamos atrapados entre la simulación irreversible y la banalidad absoluta, cuando el “complot del arte” se ha fosilizado¹. Bajo el régimen global *videocrático* (verdadera piedra angular de la realidad), asistimos a la consolidación de la imagen como dispositivo a-representacional “así como entrada definitiva en los regímenes de distribución y reproducción de mercancías, ha supuesto que el arte, privilegiado dispositivo generador de imágenes, tenga pocas salidas para lograr visibilidad en un mundo transformado en una pantalla que solo emite aquello que más placer le pudiera causar. En esta situación, al arte solo parece quedarle el recaer en la fetichización mediática, en la impostura farisaica o, simplemente, mimetizarse con la situación general de pandemia videográfica y acrítica”². Rancière apuntó que ya que todo el mundo está dentro del espectáculo, no hay razón para que nadie salga de él jamás, tampoco aquel que conoce la razón del espectáculo; lo único que merece tener en cuenta es que hemos llegado a una certeza o evidencia definitiva: *Video ergo sum*³. El cinismo es, en buena medida, el tono generalizado que rezuman las estrategias culturales, asumiendo, con una mezcla de apatía negligente y camuflajes retóricos pseudo-radicales, el tsunami ocioso-turístico. En un contexto de *política del día de la marmota* es lógico que la estética de la desaparición (manifiesta en la *picnolepsia* casi crónica que nos lleva a no parpadear en el eterno retorno de lo siempre igual) pacte con el aburrimiento que es la tonalidad metafísica de un presente carente de proyecto.

1 “Todo dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con la cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento imprevisible -¿pero de dónde podría venir?--; o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas” (BAUDRILLARD, J., “Ilusión, desilusión estéticas” en *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 25).

2 GONZÁLEZ PANIZO, J., *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Madrid, Manuscritos, 2016, p. 151.

3 “Video ergo sum: ser, en el actual estadio de desarrollo de la ideología, está referido a un deseo de ver que no puede tener fin, que solo logrará satisfacción al verlo todo. Y ese ver todo, en su potencial de inversión, bascula tanto hacia el lado donde se elige ver como hacia su antagonico, ahí donde se elige no ver; bascula hacia el lado donde se sabe todo lo que lleva implícito cada una de nuestras decisiones como hacia el otro lado, ahí donde no se sabe nada” (GONZÁLEZ PANIZO, J., *Escenografías del secreto...*, *op. cit.*, pp. 249-250).



Gerhard Richter, *Landscape bei Koblenz*, 1987. Óleo sobre lienzo.



Pantalla LED. Escaparate de la tienda de Louis Vuitton, París.



Mona Chita pintando.



Obras de la mona Chita.

Más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, la permanencia que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”⁴. La *corporeidad* de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable, de la misma forma que la red de representaciones mantiene la capacidad de persuasión⁵, en un mundo narcotizado, lamentablemente, por la literalidad del *reality show* y entregado a las estrategias “estéticas” de la parodia y el pastiche que configuran una empantanada cultura de la réplica⁶.

Pepe Cerdá es un artista capaz de mantenerse *al margen* de la “movilización permanente” que, a la postre, no lleva a ningún sitio. Sin duda, ha conseguido modular su imaginación en el seno de la pintura, sin plantearse un “programa” rígido ni sentir la abrumadora angustia de las influencias. “No soy un pintor figurativo, no soy un pintor abstracto, no soy un pintor clásico, no soy un pintor moderno. Me importan un rábano la posmodernidad, la ultramodernidad y la retroprogresión. Niego la muerte de la pintura. Me hago preguntas y las intento responder sobre una tela y tensadas en un bastidor. Las cosas artísticas, por otra parte, deben tener algo de sustancia, algo de mágico, de casual o de inexplicable, algo de evidentemente cierto pero imposible de contar de otro modo. Si, además, como es el caso, se trata de pintura, está tendrá que emanar de lo que le es propio: algo que se llama plasticidad, fuerza, misterio, etcétera, que, como todas las cosas que se llaman de muchas maneras, nadie sabe muy bien de qué se trata, pero que se evidencia con rabia al contemplar un buen cuadro en

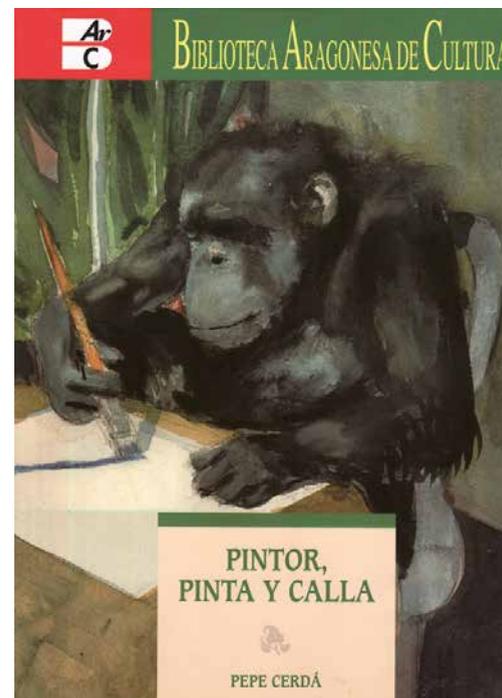
4 BERGER, J., *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Madrid, Ardora, 1997, p. 39.

5 “Los últimos artistas radicales se enfrentan ahora a una elección –desesperar o recurrir a la última salida: la pintura. La naturaleza discursiva de la pintura es útil desde el punto de vista de la persuasión debido a que constituye una red de representaciones nunca conclusa” (LAWSON, T., “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 164).

6 “Una cultura de la réplica a la que Umberto Eco se refiere en su libro *Las estrategias de la ilusión* como ‘Lo Falso Absoluto’ inaugurada por Disney para sus parques temáticos y que cada vez está más cerca de las vacaciones sin salir de casa de Arnold Schwarzenegger en el *Total Recall* de Verhoeven & Dick. Llegará y ya llega un tiempo en que las etiquetas de verdadero y falso habrán perdido toda importancia porque para qué pensar algo nuevo cuando se puede refilmar *Psycho* fotograma a fotograma y en colores brillantes como hizo Gus Van Sant” (FRESAN, R., “Apuntes para una teoría del espejo negro” en *Plagiarismo*, Madrid, La Casa Encendida, 2005, p. 17).

directo. Aspirar a que esto ocurra tan sólo una vez es motivo suficiente para dedicar toda una vida a la pintura. De estas cosas no se habla, ni falta que hace, aunque yo por mi carácter todo me lo tenga que explicar”⁷.

Ya advertí en 2009 que la trayectoria pictórica de Pepe Cerdá le ha llevado a una pasión figurativa muy intensa después de haber desplegado, a comienzo de los años noventa, una pintura entre lo evidente y lo oculto⁸. Había en esos cuadros cierta relación con la excitación leonardesca ante las manchas de humedad en una pared que sugieren una “batalla” pictórica. Se trataba de atender a la *emergencia de la figura*, desde la certeza de que incluso donde parece que no hay nada, en el desierto de la minimalización, surge, gracias a la potencia de la imaginación, *algo*⁹. En el cuadro *Épervier de ta faiblesse* (1989) acierto a encontrar un trozo de madera, tal vez un tablón descompuesto que impone su presencia sobre una mancha sinuosa que podría ser una “presencia fantasmal” en ese fondo blancuzco y extraño. *Las Puertas* que realiza en 1991 revelan una preocupación por la condición “objetual” de la pintura mientras que al final de esa década realizara un *San Sebastián* (1998) que introduce una clave figurativa y alegórica muy potente, con claras alusiones, especialmente en *Pintor ciego* (1998), a la evolución de Picasso desde el cubismo hasta el periodo “italianizante” (inducido por Cocteau) en el que se libera de la rigidez geométrica, de ese compás que poco parece aportar al que nada puede ver. Pepe Cerdá es un artista que no tiene, en ningún sentido, miedo a la *dispersión*¹⁰. “El pintor Pepe Cerdá –apunta Antón Castro– ha cambiado mucho. Desde hace



Pepe Cerdá, *Pintor, pinta y calla* (portada del libro). Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2006.

7 Pepe Cerdá entrevistado por Ismael Grasa en *Pepe Cerdá. Los últimos modernos*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 2000, p. 14.

8 “Pepe Cerdá conecta de igual manera con Leonardo que con Duchamp, con Parmigiano que con Holbein. El motivo es siempre el mismo: el entramado lúdico que se establece entre lo evidente y lo sugerido y lo sutilmente oculto” (FRANCÉS, F., “El espejismo, una realidad virtual” en *Pepe Cerdá*, París, Galería Catherine Fletcher, 1993). Titulé mi texto sobre Pepe Cerdá en 2009 “Cuaderno de bitácora. [Meditaciones sobre la pintura de Pepe Cerdá]”.

9 “Se sabe que, frente a cualquier pintura, incluso la de los minimalistas, son inevitables las referencias objetuales. En el diario de Gerhard Richter encontramos, a este propósito, la siguiente observación: “(tomemos) una pintura blanca de Robert Ryman, (...) incluso entonces las cosas funcionan esencialmente de este modo: comparemos la pintura con nieve, harina, pasta de dientes y Dios sabe cuántas otras cosas”. Pepe Cerdá parece asumir un hecho como éste y produce, a partir del mismo, un cortocircuito, desacreditando a sus imágenes reconocibles y devolviéndonos a los efectivos y severos ámbitos formales de sus superficies” (RATIA, A. J., “La insignificante importancia de las formas” en *Pepe Cerdá. Pinturas y dibujos*, Barcelona, Galería Maeght, 1994, p. 2).

10 “El trabajo creativo se nutre de la concentración, de parar el mundo y de que nada, salvo sus locas obsesiones, exista. Sin embargo, para existir para el mundo, para que los demás se enteren de que existes y esto se traduzca en un poco de nutriente para continuar, es obligatorio estar disperso” (CERDÁ, P., *Pintor, pinta y calla*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2006, p. 126).



Pepe Cerdá, *Le Kremlin Bicêtre*, 1997.
Óleo sobre tela, 30 x 160 cm.

una década o así dejó de ser un pintor conceptual para ser un pintor pintor, un clásico moderno que reivindica la emoción inmediata, la untuosidad, el mono manchado y en desorden, una forma perenne de vélelas y de diálogo con lo inmediato. Con la que ha vivido. Con lo fotografiado. Con la memoria exacta del mundo que percibe”¹¹.

En los cuadros que pintó a finales de la primera década del siglo XXI, Cerdá recupera ciertamente *la ilusión*, en una consciente reivindicación de la pintura como un sitio y una *forma de mirar*. Las obras que realiza en el año 2009 suponen una modulación personal del “realismo” que es, no cabe duda, uno de los dominios artístico-estilísticos que plantea más problemas a la actitud crítica, llegando a parecer como si la estética actual no fuera capaz de enfrentarse. El discurso apologético impresionista y, en muchos sentidos, pre-teórico que suele acompañar al realismo y las diatribas lanzadas desde múltiples posiciones convierten a esas manifestaciones en un terreno casi prohibido del que apenas se han realizado cartografías conceptuales apropiadas. Pedro Alberto Cruz ha sabido desentrañar el vínculo del nuevo realismo con una época extremadamente compleja¹², sin tener una visión de la realidad como aquello que *cualquiera reconoce*¹³, tomando en cuenta que el mundo verdadero fabulizado desde Nietzsche está sometido a la labor incesante de la interpretación o que,

11 CASTRO, A., “El principio y el fin de un viaje” en *Pepe Cerdá. Paisajes*, Zaragoza, Carlos Gil de la Parra, 2007.

12 Cfr. CRUZ, P. A., *Realismo en tiempo de irrealidad*, Caja Murcia, 2002.

13 “Pero incluso durante el Renacimiento, y mientras el arte occidental se esforzó en perfeccionar su técnica, las victorias en este campo sólo podían señalizarse mediante el éxito en la imitación de la realidad, pues no existía a mano otro criterio objetivo. Con ello, las masas podían encontrar todavía en el arte de sus maestros un motivo de admiración y pasmo. Se aplaudía hasta el pájaro que picoteaba la fruta en la pintura de Zeuxis. Aunque parezca una perogrullada, recordemos que el arte se convierte en algo demasiado bueno para que lo aprecie cualquiera, en cuanto la realidad que imita deja de corresponder, ni siquiera aproximadamente, a la realidad que cualquiera puede reconocer” (GREENBERG, C., “Vanguardia y Kitsch” en *Arte y Cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 29).

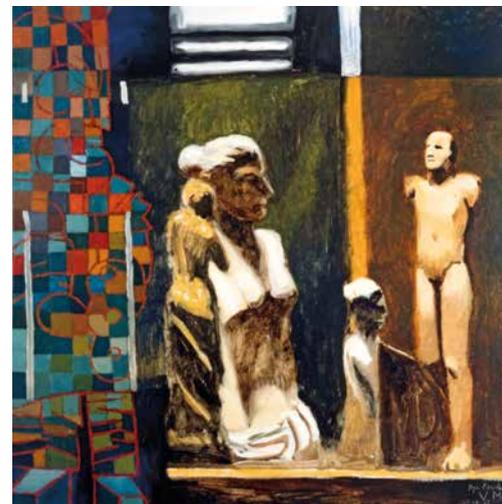
en términos psicoanalíticos, lo real es eso que escapa a toda simbolización¹⁴. Para Gombrich, *la ilusión* es un proceso que opera no sólo en la representación visual, sino en toda percepción sensible como un proceso realmente crucial para las posibilidades de supervivencia de cualquier organismo. El objeto de la visión está construido por una atención deliberada a un conjunto selectivo de indicios que pueden reunirse en percepciones dotadas de significado. En suma, la similitud de las imágenes (los objetos representados) con los objetos reales, que es el centro de toda teoría del realismo pictórico, es transferida desde la representación al juicio del espectador, un argumento circular que requiere, como ya señalara Joel Snyder, de “patrones de verdad” (culturalmente definidos), lo que supondría aceptar una teoría pictórica de la visión, tal y como hiciera Alberti en su clásico tratado *De pintura*. La idea de *verdad* está inscrita en lo que Gadamer llama la *estructura prejuiciosa de la comprensión*, un juego de interpretaciones en el que se construyen “formas de vida”. La pintura de Pepe Cerdá sedimenta la *concupiscencia videndi* (el deseo de ver) junto a la necesidad de dar cuenta de la “emoción inicial”¹⁵. Como Lyotard apuntó “lo que el cuadro muestra es el mundo en trance de hacerse”, el mundo en estado naciente: no se trata de copiarlo sino de permitir que sea visible.

Un pintor, como dijo Valery, aporta su cuerpo, “sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo”¹⁶. Gerhard Richter advierte que dibujar cosas, adoptar un punto de vista, “es lo que nos hace humanos: el arte es crear sentido y dar forma a ese sentido”. La opinión general tiene una vaga concepción de la imagen como un área de resistencia al significado –en nombre de una incuestionable idea mítica de la Vida la imagen es re-presentación, que es como decir básicamente resurrección–. La pintura tiene, en ocasiones,

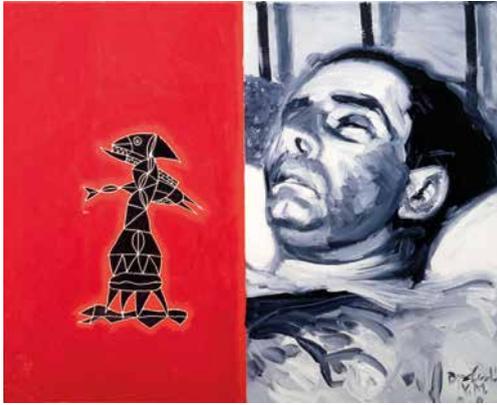
14 “Dado que, dicho en términos psicoanalíticos, lo real escapa a toda simbolización, lo que se llama naturalismo oculta lo real en lo conocido, ofreciendo el efecto de una evidencia de realidad. Cada forma de realismo consiste en un tipo de correspondencia entre cierta representación (perteneciente a cierto sistema de signos) y cierto público (determinado por cierto sistema de hábitos de lenguaje, de correspondencias semánticas y pragmáticas, etc.). Mediante esos hábitos de representación, un sujeto o un grupo pueden llevar a cabo su actividad cotidiana eficazmente si se comportan *como si* los objetos que corresponden a sus conceptos existieran en el mundo real. El atractivo primario del realismo ingenuo proviene de esa especie de promesa de felicidad (definición de belleza, según Stendhal), o por decirlo más exactamente, una promesa de inteligibilidad y de convivencia. En efecto, la estética naturalista consiste en una estrategia epistemológica y política para la recuperación de “la verdad”: una fábrica de efectos de realidad: una estrategia de ocultamiento de la artificiosidad del criterio de verdad y su conflictividad histórica” (MORAZA, J. L., “Indifférance” en *En tempo real. A arte mentres ten lugar*, Coruña, Fundación Luis Seoane, 2001, p. 149).

15 Cfr. DUFRENNE, M., “Pintar, siempre” en “*Revue d’Esthétique*”. *La práctica de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 8.

16 MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 16.



Pepe Cerdá, *Academia*, 1998.
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.



Pepe Cerdá, *Durruti muerto*, 1997.
Óleo sobre tela, 50 x 160 cm.

lo que podría calificarse como “el efecto Medusa”: su imponente capacidad para atrapar al espectador¹⁷. Lo que despierta la imagen es nuestro *deseo de ver* (exactamente lo que no se puede mostrar).

“La desintegración del signo –que parece ser el gran asunto de la modernidad– está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la “representación”¹⁸. Debemos tener en cuenta que la *descripción*, entendida en la situación contemporánea, supone un copiar lo que ya está copiado, una travesía entre los simulacros y la vertiginosa expansión de una cartografía fotográfica, de ese impulso a “captar el momento”. “Toda descripción literaria –apunta Barthes– es una *vista*. Se diría que el enunciador, antes de escribir, se aposta en la ventana, no tanto para ver bien como para fundar lo que ve por su propio marco: el hueco hace el espectáculo. Describir es por lo tanto colocar el marco vacío que el autor realista siempre lleva consigo (aún más importante que su caballete) delante de una colección o de un conjunto de objetos que, sin esta operación maníaca (que podría hacer reír como un gag) serían inaccesibles a la palabra; para poder hablar de ello es necesario que el escritor, por medio de un rito inicial, transforme primeramente lo “real” en objeto pintado [*peint*] (enmarcado), después de lo cual puede descolgar ese objeto, *sacarlo* de su pintura; en una palabra, describirlo [*dépeindre*] (describir es desenrollar el tapiz de los códigos, es remitir un código a otro y no de un lenguaje a un referente). Así, el realismo no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real: ese famoso real, como si obrase bajo el efecto de un temor que prohibiese tocarlo directamente, ese *enviado más lejos*, diferido, o por lo menos aprehendido a través de una ganga pictórica con que se le recubre antes de someterlo a la palabra: código sobre código, dice el realismo”¹⁹. En cierto sentido, el realismo nos permite comprender que lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica, lo que permite desplegar, una cartografía o, mejor, tropología de la pintura contemporánea, incluyendo el realismo, tomando como punto de partida la función estética de la descripción.

Los pintores, como afirmó Plutarco, *muestran las cosas como a punto de*

17 Michael Fried resume la convención primordial de las imágenes en estos términos: “una pintura primero tenía que atraer al espectador, es decir, una pintura tenía que llamar a alguien, atraerlo para detenerlo enfrente de ella y retenerlo allí como si estuviera encantado y fuera incapaz de moverse” (FRIED, M., *Abortion and Theatricality*, University of Chicago Press, 1980, p. 92).

18 BARTHES, R., “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 187.

19 BARTHES, R., *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980, pp. 44-45.

acaecer²⁰; de suyo la pintura es una cosa que ocurre²¹, un juego muy serio que puede transmitir toda clase de emociones. La pregunta de W. J. T. Mitchell *¿qué quieren las imágenes?* encuentra, de forma inmediata, una posible respuesta: “no quieren nada”²². Aunque también podemos sostener que la imagen nace del deseo, es un síntoma de él, una traza fantasmática, como en la fábula de Plinio de la Dama de Corinto y el origen del dibujo: el deseo de retener al amado, de mantener algún trazo de su vida mientras dura su ausencia.

Derrida piensa que para que algo acontezca es necesario que me falte cierta fuerza o incluso que me falte bastante, se requiere una *debilidad* que no necesariamente es la situd, imbecilidad, enfermedad o invalidez. Se trata, en cierta medida, de aceptar el *acontecimiento* que nos supera o desborda pero del que formamos parte²³. No es fácil entender qué sucederá si no es la cruda proliferación de la insustancialidad. “De la televisión –apunta Michel de Certeau– al periódico, de la publicidad a todas las epifanías mercantiles, nuestra sociedad vuelve cancerosa la vista, mide toda realidad en su capacidad de mostrar o de mostrarse y transforma las comunicaciones en viajes del ojo”²⁴. El mundo se ofrece a una mirada estupefacta pero lo genuinamente cotidiano pierde el poder de llegar hasta nosotros; tan sólo vemos lo que se exhibe, el espectáculo trillado y tedioso impide cualquier relación activa. El

20 En *Sobre la fama de los atenienses*, Plutarco afirma que “los pintores muestran las acciones como a punto de acaecer, los relatos los narran como ya acaecidas”. Esa frase, según Pascal Quignard, es una verdadera llave de oro para descorder el cerrojo de las figuraciones pintadas que los antiguos hombres de la Grecia y la Roma antiguas admiraban en las paredes de los pórticos y en los muros de sus villas. “Dos vicarios temporales muy distintos están a disposición de los mortales: la imagen, la palabra. La imagen ve aquello que falta. La palabra nombra lo que fue. Detrás de la imagen está el deseo: fantasmas durante el día, sueño durante la noche, oráculo, la víspera. Del mismo modo que tras cada biografía humana está la Historia, e igual que tras el nombre de cada uno de nosotros hay un antepasado, igualmente hay, tras cada palabra, un ser perdido” (QUIGNARD, P., *La imagen que nos falta*, México, Ve, 2015, p. 51).

21 “Eso que no se sabe en qué consiste, ni cómo se hace, eso que llamamos pintura, o poesía, o música, es una cosa que ocurre” (CERDÁ, P., *Pintor...*, *op. cit.*, p. 33).

22 “Es importante tener presente que, en el juego llamado “¿qué quieren las imágenes?”, una posible respuesta a la pregunta es “nada”: algunas imágenes pueden ser capaces de no querer (necesitar, carecer, requerir, demandar, buscar) nada de nada, lo que las haría autónomas, auto-suficientes, perfectas, más allá del deseo” (MITCHELL, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes?*, Vitoria, Sans Soleil, 2017, p. 78).

23 “Hay alguien, algo que (nos) acontece, y que no necesita de nosotros para acontecer. La relación con el acontecimiento, la alteridad, el azar, la ocasión, nos vuelve por completo inermes; y así se debe ser. El se debe dice “Sí” al acontecimiento; es más fuerte que yo; estaba antes que yo; el *se debe* siempre es el reconocimiento de aquello que es más fuerte que yo” (DERRIDA, J. y FERRARIS, M., *El gusto del secreto*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 87).

24 CERTEAU, M. de, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. LII.



El capitán Fortino Sámano, fuma el último cigarrillo delante del pelotón de ejecución, 12 de enero de 1917. Fotografía.



Pepe Cerdá, 18/01/97 L.K.B., 1997.
Acuarela y tinta sobre papel, 12 x 75 cm.

mismo Derrida criticaba sin rodeos en *De la gramatología* los anhelos utópicos de reemplazar sin excepciones la teatralidad y el “espectáculo” por el “festival”, de trocar la mirada distante que los sujetos, convertidos en mirones, arrojaban desde lejos sobre los objetos, por una participativa comunidad de habla en la que todos los miembros están al alcance de la alocución²⁵. Clausurada la posibilidad de la presencia, entregados a esa extraña “teología de la ausencia” sostenida por la *huella-escritura*, lo que nos resta es un enorme *trucage*²⁶. En la era en la que el mensaje mató a la teoría²⁷, da la impresión de que describir lo visto es incluso peligroso²⁸.

Es preciso, por supuesto, tomar conciencia del *paradigma simulácrico*, sin que esto suponga, a la manera de las tematizaciones de Baudrillard, un partir

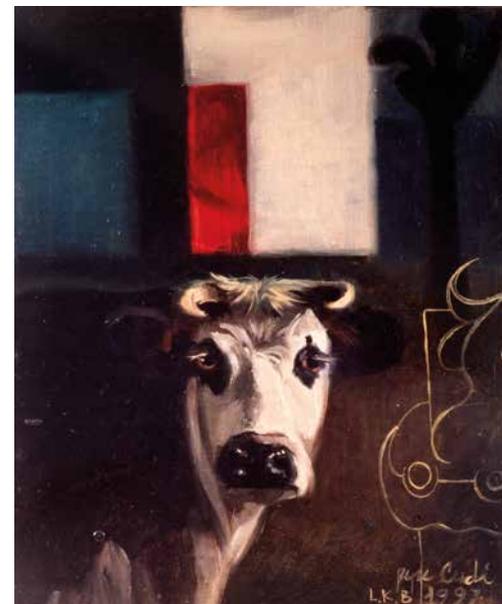
25 “Para Derrida, el anhelo de desembarazarse por completo de la representación –en el plano de lo político, de lo teatral o del empleo de las representaciones visuales– no es sino una nueva forma de metafísica de la presencia” (JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 383).

26 Cfr. METZ, C., “*Trucage and the Film*” en *Critical Enquir* 3, 4, Verano de 1977, p. 670.

27 “Quizá, sin duda, la teoría posmoderna ha traspasado el punto en el que todavía se podía mantener una fe ingenua en el poder iluminador de tal empeño. Quizá ya no necesitemos preocuparnos por los efectos benignos del ojo, y ni siquiera de los malignos. En una parábola que versa sobre el estado actual de las ciencias humanas, Michel Serres afirma que las formas contemporáneas de comunicación, basadas en códigos y ordenadores, han puesto fin al reino de la “teoría panóptica”. “El mundo de la información sustituye al mundo de la observación”, escribe; “las cosas que se conocen porque se miran ceden su lugar a un intercambio de códigos. Todo cambia, todo fluye desde la victoria de la armonía sobre la vigilancia [...] Pan mata a Pamoptes: la era del mensaje mata a la era de la teoría”. Los ojos del dios que todo lo ve, concluye, han quedado prendidos en las plumas de un pavo real, desde donde “la vista mira al vacío de un mundo del que la información ha huido. Especie en peligro de extinción, de calor puramente decorativo, el pavo real nos invita a que admiremos, en los parques y jardines públicos adonde acuden los papanatas, la vieja teoría de la representación” (JAY, M., *Ojos abatidos...*, *op. cit.*, p. 444).

28 “Decir’ o ‘transmitir’ una historia, el recuento verbal y público de una secuencia temporal de eventos, es posible, quizá permite controlar los materiales. Pero *describir* la experiencia, recontar la densidad experiencial de los detalles visuales, especialmente de aquellos triviales que no ayudan a que la narrativa avance, sino que ‘extienden’ la narrativa en el espacio, tal como diría Genette, esta forma de contar es demasiado peligrosa” (MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009, p. 178).

del signo como reversión y eliminación de toda referencia, esto es, una llegada a un momento en el cual la imagen ya no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro²⁹. En muchos casos el realismo recurre al *trompe-l'oeil* no para confundirse con lo real, sino para producir una simulacro con plena conciencia del juego y del artificio: sobrepasar el efecto de lo real para sembrar la duda³⁰. El trampantojo nos lleva tanto a los placeres del parecido cuanto a la conciencia de que lo idéntico tiene múltiples *diferencias*, esto es, de que la lógica de la mirada descubre, en el espacio del deseo, lo *disimétrico*: “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y de la mirada vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque –*Nunca me miras desde donde yo te veo. A la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver.* Y dígame lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado [...] es un juego, un juego de *trompe-l'oeil*: un juego para engañar algo”³¹. Estrategia del engaño o de la seducción, el arte mantiene una distancia con lo “real”, es ese cristal, del que hablara Ortega en la *deshumanización del arte* que nos permite activar la *irrealización*. Si, como acabo de señalar, debemos tener presente al simulacro también es decisivo reparar en que el impulso deconstructivo es característico del arte postmoderno en general y debe distinguirse, según advirtiera Craig Owens, de la tendencia autocrítica del modernismo; la teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a su referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse, y que el objeto de arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. El postmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende el referente sino que trabaja para problematizar la actividad de la referencia³², para teatralizar la *representación*. “Hoy día los códigos de representación estallan a favor de un espacio múltiple cuyo modelo



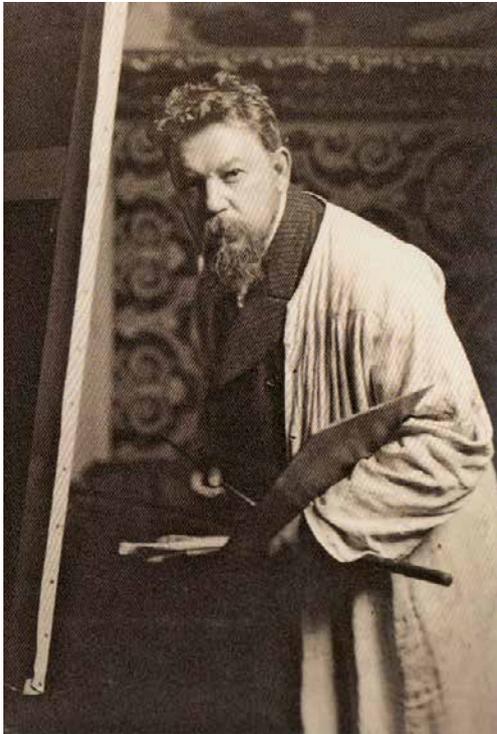
Pepe Cerdá, *Vaca L.K.B.*, 1997.
Acuarela y tinta sobre papel, 12 x 75 cm.

29 BAUDRILLARD, J., “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984, p. 18.

30 “*El trompe-l'oeil* no forma parte exactamente del arte ni de la historia del arte: su dimensión es metafísica” (BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 64).

31 LACAN, J., “La línea y la luz” en *El Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 109.

32 Cfr. OWENS, C., “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, California University Press, 1992, pp. 52-87. “Si el arte postmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia “a la problematización de la actividad de la referencia”. Por ejemplo, puede “robar” tipos e imágenes para desarrollar una “apropiación” de cariz crítico –tanto respecto a una cultura en la que las imágenes son mercancías, como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de la originalidad” (FOSTER, H., “Asunto: Post” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 197).



Christian Frazen, *Joaquín Sorolla pintando*, 1906. Platinotipo, 12,1 x 17,4 cm. Madrid, Museo Sorolla

ya no puede ser la pintura (el “cuadro”) sino que sería más bien el teatro (la escena), como lo había anunciado, o al menos deseado, Mallarmé³³. Por ejemplo, en la práctica de la *apropiación* (característica del arte norteamericano de finales de los años ochenta) se asumen, consciente o inconscientemente, posiciones cercanas a lo escenográfico, pero también frente a las descripciones formales-topográficas del arte moderno, surge un interés por lo estratigráfico: “Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación [...] exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen”³⁴.

Si las imágenes nos enseñan cómo desear, también nos enseñan cómo ver —qué mirar y cómo organizar y crear un sentido de lo que vemos—. Las pinturas demandan *una mirada*³⁵. La pintura acaso sea, en una definición tan concisa como contundente, “un modo de pasar la vida entretenido”³⁶. Los cuadros más recientes de Pepe Cerdá son paisajes: caminos de tierra con nubes densas, un árbol seco arrancado con las raíces al aire en una encrucijada desierta (una suerte de escenario de intensa proyección psicológica), los postes eléctricos que imponen su geometría (perfectamente cimentada) en el territorio o un valle por el que circula un arroyo (motivo de contemplación estacional que adquiere el rango de *locus amoenus*). Los perros juegan semienterrados en la nieve, una máquina cosechadora ocupa el centro de un paisaje de serenidad, los árboles parece que están mecidos por el viento en el borde del camino junto al pueblo, la mirada del pintor nos coloca en el “punto de vista subjetivo” de una exploración que nos lleva hacia *lo natural*. Las nubes que condensan la ensoñación romántica dialogan con el inmenso cuadro del bosque que es, para muchos, el espacio en el que deseábamos perdernos. Estas “instantáneas

33 BARTHES, R., *S/Z*, *op. cit.*, pp. 45-46.

34 CRIMP, D., “Imágenes” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 186.

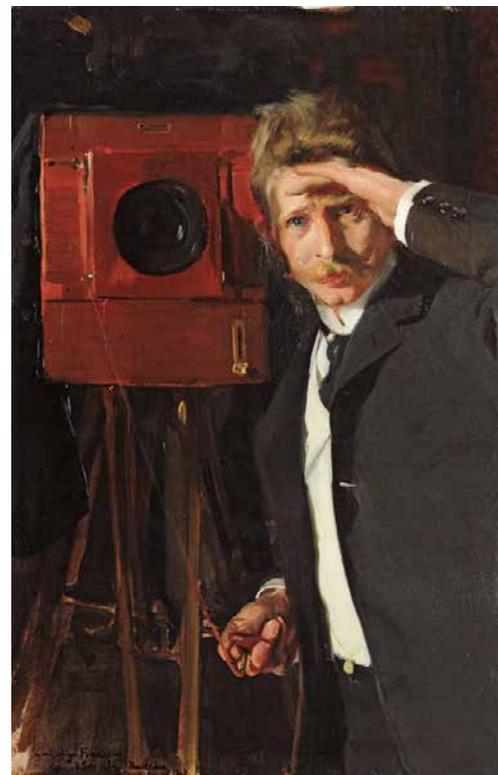
35 “¿Qué necesitan las *pictures*? Un soporte material, un medio corporal (pintura, píxeles) y un lugar donde ser vistas. ¿Qué demandan? Ser contempladas, ser admiradas, ser amadas, ser expuestas. ¿Qué desean? Desde el momento en el que el deseo emerge en el hueco entre la demanda (el deseo de ver o el mandato simbólico: “no debes mirar”) y la necesidad, es concebible que las imágenes puedan no desear nada. Podrían tener todo lo que necesitan y sus demandas podrían estar todas cubiertas. Pero, de hecho, muchas imágenes quieren algo. Consideremos un retrato corriente, colgando en una galería de retratos con otros cientos más, esperando que alguien le preste atención” (MITCHELL, W. J. T., *¿Qué quieren...*, *op. cit.*, pp. 102-103).

36 “Y si entendemos que la pintura es, en esencia, untuosa mentira, convención o lenguaje. Difícilmente se podrá decir alguna verdad con algo cuya sustancia es la mentira, la representación o como quiera llamársele. Lo que sí que parece ser la pintura es un modo de pasar la vida entretenido” (Pepe CERDÁ, P., comentario a la acuarela “Paisaje 2” en *Pepe Cerdá. Apuntes del natural*, Zaragoza, Palacio de Montemuzo, 2004, p. 45).

pictóricas” transmiten tanto una sensación de plácida felicidad cuanto oscuros presentimientos. No podemos olvidar que *Et in Arcadia Ego*: en el Paraíso también está la muerte.

Pepe Cerdá ha desarrollado una singular “complicidad” con la fotografía, desde su serie de las *Pinturas de historia* hasta sus obras más recientes³⁷. Pero no ha quedado atrapado en la logística fotográfica, sino que le ha dado la vuelta a lo que supone ese dispositivo para *decir* lo que a él le interesa; utiliza la fotografía como un cazador de instantes o, en otros términos, como una forma rápida de “dibujo”. En su caso no hay ningún regodeo esteticista sino un afán de mantener la memoria de un instante o un lugar en el que “algo” se ha producido. Más tarde, en su estudio, “copia” las fotografías directamente de la pantalla del ordenador para conseguir “otra luz”, genera sus *iconos atávicos* en una travesía, nada fetichista, por la tecnología³⁸.

Kracauer señaló que nunca ha habido una época tan informada sobre sí misma, gracias a la fotografía, aunque propiamente ese aluvión de fotos e imágenes hiperrealistas derrumba los diques de la memoria y así “nunca ha habido un periodo que supiera tan poco de sí mismo”. Vivimos en el tiempo de la atrofia de la experiencia (extendiéndose el imperio de la amnesia) y, por ello, sufrimos una especie de desgarro epidérmico en el que todo queda reducido a nada. En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como un *teatro de la muerte*. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado “de ese desmembramiento surge la presencia de una reminiscencia”³⁹. Sin duda, la fotografía (que tanta importancia tiene como espejo problemático en el que se reflejan algunas formas del “realismo”) ha terminado por ser el *terreno de sedimentación* de toda clase de experiencias,



Joaquín Sorolla. *El fotógrafo Christian Frazen*, 1903. Colección Lorenzana

37 “Pepe Cerdá es pintor, y se pregunta, entre otras muchas cosas, cómo nos representamos, que viene a ser lo mismo que la forma de pensarse y decirse. [...] en los últimos tiempos encuentra en la fotografía un cómplice para contar historias que son suyas y de los muchos que pertenecemos a su generación y a su memoria. Historias que pertenecen a la mitología más que a la experiencia” (ANSÓN, A., “El general y su lata de sardinas” en *Pepe Cerdá. Pinturas de historia*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2002).

38 “La profilaxis en el método sería una característica de nuestros tiempos. La idea concebida en el cerebro ha de traducirse a medios cibernéticos para ser comprensible primero por el ordenador y después por la máquina, para finalmente convertirse en otra cosa. Sólo así el objeto resultante podrá considerarse realmente moderno. Yo ando últimamente interesado en invertir el proceso. Es decir: utilizar como tema de mis obras imágenes que fueron capturadas en su día por medios ópticos, para convertirlas en iconos atávicos, o lo que es lo mismo: pinturas a la acuarela” (CERDÁ, P., *Pintor...*, *op. cit.*, p. 44).

39 TRÍAS, E., *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 120.

aunque también ha conseguido liberarse de una determinación *referencial*, como si únicamente fuera una marca testimonial, la huella de algo que ha sido. Hemos asistido, en la última década, a un intenso fenómeno de teatralización o devenir pictórico de la fotografía que ha sido interpretada como fenómeno de *producción de la realidad*: “La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distancia y crítica que sea, de imágenes preexistentes. A través de la reactualización del modelo de la reproducción, como norma artística de una descripción llamada “realista”, la cuestión de lo “real” es lo que se ha actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira”⁴⁰.

Pepe Cerdá, en cierto sentido, *re-auratiza* la imagen que ha sido atrapada en una instantánea fotográfica⁴¹, su trabajo manual introduce “otra temporalidad”, un nuevo punto de vista.

En la obra de Pepe Cerdá, especialmente, en su serie de *Los últimos modernos*, podemos encontrar un sentido particular de la tragedia, la del martirio político. Sus revisiones del anarquismo y del periodo de la Guerra Civil no son *puntualizaciones* eruditas o documentales; lo que a este pintor le interesa es retomar esos acontecimientos para mostrar una dimensión plástica de la muerte, porque efectivamente esos hombres movidos por la utopía o por las ideologías están todos muertos⁴².

Este artista penetra en la *naturaleza humana* no para dominar la realidad sino para prolongar el deseo de ver⁴³. En la pintura de Pepe Cerdá se abre

40 LYOTARD, J-F., “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 1997, p. 211.

41 “¿Por qué pintar fotografías? Si la reflexión sobre las relaciones entre la fotografía y la pintura han estado caracterizadas por preguntas del tipo: qué hace la fotografía con la pintura, qué ocurre con la pintura una vez que la fotografía hace su aparición, cómo transforma la fotografía nuestra percepción de la pintura. Pepe Cerdá se hace la pregunta contraria: en qué modo la pintura transforma la fotografía. Walter Benjamín pensaba que la reproducción técnica de la obra de arte acaba con el aura de ésta; Pepe Cerdá parece decirse que el modo de restituirla a la fotografía ese mismo aura pasa por la pintura” (ALONSO, J., “El gesto y el contenido: a vueltas con lo moderno” en *Pepe Cerdá. Pinturas de historia, op. cit.*).

42 “Es obvio que a Pepe Cerdá no le interesa lo más mínimo hacer un retrato de Durruti muerto, sino un cuadro sobre la fotografía de Durruti muerto, que es algo muy distinto” (ANSÓN, A., “Retratos de retratos” en *Pepe Cerdá. Los últimos modernos, op. cit.*, p. 22).

43 “La pintura sólo puede ser ‘natural’, cuando el propio pintor es ‘naturaleza’, como suele decirse (o inspirado, que es lo mismo), y su oficio es artesano. Vayamos por tanto al pintor, al hombre que tiene una relación privilegiada con la pintura, y sobre todo con los demás que le obligan a este juramento: yo también seré pintor. Cézanne va al Louvre a maravillarse



Pepe Cerdá, *Puerta de Zigurat*, 1990.
Lino crudo, plomo, resina de poliéster y acrílico, 180 x 248 cm.

una importante *vivencia de la visión*; en el territorio complejo del realismo figurativo puede aparecer aquella “felicidad intemporal de la visión” de la que hablara Aldous Huxley, como apertura de un lugar de contemplación subjetiva en el que intervienen tanto la ensoñación cuanto el reconocimiento

delante de Poussin. Malraux lo ha repetido hasta la saciedad, y el culturalismo también: nadie inventaría la pintura, si no existiera ya, nadie buscaría lo pictórico si los otros no lo hubieran ya descubierto. (Y es por esto que se puede decir que el cuadro se refiere a todos los otros, que es un ‘texto plural’, o que constituye un objeto cerrado en el que toda pintura se asemeja). Pero, ¿es que esta relación estimulante y en cierta manera competitiva con el mundo de los cuadros, basta para formar un pintor? Mediante este Edipo pictórico, el pintor está en relación con el mundo, y ciertamente de la misma manera en que nos invita a nosotros a estarlo. No pretende dominar lo real, sino que quiere legar al corazón de lo visible. Pero el deseo de ver no hace de él un visionario, sino que se prolonga en un deseo de hacer; el pintor no ve más que en la medida que hace y no es precisamente en la pintura que se pierde –se realiza–, sino en el pintor. ¿Quién sabe si en el hombre el deseo de hacer es lo primero? Dad un papel y un lápiz a un niño; le proporcionaréis los medios culturales, pero no su apetito, esta ansia de garabatear, que no son culturales. Este deseo que hace el *homo faber* más profundo que las necesidades a satisfacer –y que cuando se llama deseo de justicia, hace al revolucionario– no cabe duda de que es la última palabra del deseo; a su vez el hacer manifiesta el deseo, quizás un deseo más profundo que dé la clave del ¿porqué?” (DUFRENNE, M., “Pintar, siempre”, *op. cit.*, p. 15).

de formas⁴⁴. Volviendo a Gombrich podemos recordar que para él pintar es una polémica activa con el mundo y así el artista antes verá lo que pinta que pintará lo que ve. Una vez más el pintor impone sus leyes, contemplando la realidad *como pintura*⁴⁵. Lejos del *literalismo hegemónico* y de la moda “híbrida”, podemos señalar que hay razones para establecer una *confianza básica en la potencia de lo pictórico*; precisamente cuando la trasgresión está completamente retorizada, es necesario encontrar nuevos *intersticios*, superar los tópicos que de una forma maniquea o pseudo-evolutiva piensan que ciertos lenguajes, como el de la pintura, están periclitados. Pepe Cerdá *cuenta lo que ve* sin convertir la comunicación en algo absoluto aunque sea necesaria. Puede que sea la pintura misma ese último refugio del mito estético de la individualidad, una herramienta válida para deconstruir o, mejor, dismantelar, las ilusiones del presente: “Puesto que la pintura está íntimamente vinculada a la ilusión, ¿qué mejor vehículo puede haber para la subversión?”⁴⁶. Novalis decía que el artista es realmente un observador auténtico, alguien que adivina la significación y se dedica a presentir y retener lo que es importante en la fugaz y singular mezcla de fenómenos.

En nuestro tiempo *desquiciado*, marcado por la “uberización” del trabajo, el narcisismo sedentario de la red y el empantanamiento político (un auténtico “día de la marmota” en el que la corrupción, literalmente, se ha convertido en algo anecdótico), evocar la potencia (ilusionante) de la pintura puede parecer propio de “ilusos”. Sabemos (sin necesidad de ser nihilistas cabales) que no estamos tanto en el seno de la noche romántica cuanto sometidos a la implacable luz del manicomio planetario. “No estamos experimentando la realidad definitiva: lo “real” está latente durante toda la vida, pero no lo vemos. Lo confundimos con un montón de cosas distintas. El miedo consiste en no ver todo el conjunto; si pudiéramos llegar a verlo todo, el miedo desaparecería”⁴⁷. La banalidad está hoy sacralizada, cuando, parodiando a Barthes se llega al *grado xerox de la cultura*; el arte está arrojado a la pseudorritualidad del suicidio, una simulación vergonzante en la que lo absurdo aumenta su escala⁴⁸.

44 Cfr. SAGER, P., *Nuevas formas del realismo*, Madrid, Alianza, 1986, p. 132.

45 “El artista no es un mero contemplador pasivo. Se entrega fuerte y activamente apoderándose de cuanto se presenta ante los ojos y esta acción tiene por finalidad una intención plasmadora de cuya capacidad hace gala pero cuyo condicionante a la hora de materializar y concretar esa visión, impondrá sus propias leyes” (GONZÁLEZ CAUSANTE, J. M., “Natura sub Specie Picturae” en *Cuasante*, Burgos, Centro Cultural “Casa del Cordón”, 1995, p. 22).

46 LAWSON, T., “Última salida...”, *op. cit.*, p. 162.

47 LYNCH, D. en RODLEY, C. (ed.), *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba, 1998, p. 384.

48 Cfr. BAUDRILLARD, J., “La simulación en el arte” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998, p. 49.

Faltando el drama nos divertimos con la *perversión del sentido*: las formas de la referencialidad tienen una cualidad abismal, como si el único terreno que conociéramos fuera la ciénaga. Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una *simulación de tercer grado*. Estamos fascinados por *el tiempo real* y, sin duda, las estrategias de mediación sacan partido de ello dando rienda suelta a lo *obsceno*, siendo la sombra de esos desvelamientos la evidente rehabilitación del kitsch. Estamos entrando, en el arte actual, en lo que denominaré una completa *literalidad*, donde *de nada se te dispensa*. Me refiero a ese tipo de narrativa en la que si se nombra el accidente hay que pasar, inmediatamente, a la fenomenología de las vísceras, acercar la mirada hasta que sintamos la extrema repugnancia, si de caspa se trata tendremos que soportar la urgencia de quitarnos la que se nos acumula en la chaqueta y, por supuesto, si aparece, en cualquiera de sus formas, el deseo (en plena “sexualización del arte”), habrá que contar con la *obscenidad* que nos corresponde. “Poner nuestra mirada al desnudo, ése es el efecto de la literalidad”⁴⁹. Cuando la contracultura es, meramente, testimonial (o mala digestión, sarcasmo vandálico en el *hackerismo*) y la nevera museística ha congelado todo aquello que, en apariencia, se le oponía⁵⁰, parece como si fuera necesario deslizarse hacia un *realismo problemático* (donde se mezcla el sociologismo con las formulaciones casi hegemónicas de lo abyecto), más que en las pautas del *rococó subvertido* que establecieran las instalaciones, hoy por hoy, materia prima de la rutina estética, en un despliegue desconocido de las tácticas del *reciclaje*.

A pesar de la *catastrofe en marcha*, Pepe Cerdá no permite que le domine el impulso (a lo Bartleby) de *preferir no hacer nada*. Al contrario, sigue empeñado en realizar una pintura “afectiva”⁵¹. Sus cuadros nos fascinan porque propone figuraciones emocionales que nos permiten acercarnos tanto a rostros cuanto a



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1948.
Óleo sobre lienzo.

49 BARTHES, R., “Sade-Pasolini” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Ed. Paidós, 2001, p. 113.

50 “La crítica a las instituciones implícita en las mejores de las obras más recientes ha pasado a la pregunta seria sobre si los objetos de arte inevitablemente caen presas de la museización del proceso de mercado” (TAYLOR, B., *Arte Hoy*, Madrid, Ed. Akal, 2000, p. 141).

51 “Si lo pictórico es capaz de fascinar, es porque es portador de temas afectivos. Lo bello, lo sublime, lo trágico, la gracia... no son más que palabras vacías, si no se sienten, como latigazos, ante lo más íntimo de que es portadora una obra. Así pues, lo pictórico no es un territorio confuso, propio para las disertaciones imaginarias. Es temático, portador de prolongaciones reflexivas y semiológicas originales. Gozo de la fiesta, voluptuosidad, violencias de todas clases, spleen, náusea, calma y serenidad, tristeza, aflicción, vértigo fúnebre, todos estos estados afectivos clasificables en el repertorio de los sentimientos, pueden ser sugeridos; a pesar, a veces de una figuración que la traiciona” (PASSERON, R., “Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico” en *Revue d’Esthétique*. La práctica de la pintura, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 38).



Pepe Cerdá, 20/01/97 L.K.B., 1997.
Acuarela y tinta sobre papel, 12 x 75 cm.

cuerpos, a naturalezas muertas, paisajes y visiones en el horizonte de la ciudad. A comienzos de la década de los 90, Pepe Cerdá va a pintar una serie de bodegones que tienen algo de *proceso depurativo*, como si la representación naturalista tuviera que desplazarse hasta una atmósfera “metafísica”. El recuerdo de Morandi surge cuando contemplamos estas composiciones en las que, literalmente, la mesa (el punto de apoyo de la representación familiarmente “ordenada”) ha desaparecido; los frutos y los objetos flotan en el *aire de la pintura*.

El arte contemporáneo es prácticamente inexplicable sin el paisaje y el bodegón, dos géneros tradicionalmente despreciados⁵². Tengamos presente que los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en esas obras *no sucede nada*, a las cuestiones compositivas, aunque en un sustrato alegórico se manifieste un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la *naturaleza muerta*, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: “para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”⁵³. Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven a sí mismos o se transforman en su propio continente: “la naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito”⁵⁴. Ciertamente el tiempo es la reserva visual de lo que pasa en su exactitud o, en otros términos, el horizonte de los acontecimientos, un sucederse de los momentos que, en la naturaleza muerta, ha sido *detenido*. Debemos subrayar el vínculo entre el género de la naturaleza muerta y los momentos de *toma de*

52 Cfr. GADAMER, H-G, “Del enmudecer del cuadro” en *Estética y hermeneútica*, Madrid, Ed. Tecnos, 1996, pp. 235-243.

53 CALABRESE, O., “Naturaleza muerta” en *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993, p. 21.

54 DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Barcelona, Ed. Paidós, 1987, p. 31.



Pepe Cerdá, 03/12/96 L.K.B., 1996.
Acuarela y tinta sobre papel, 12 x 75 cm.

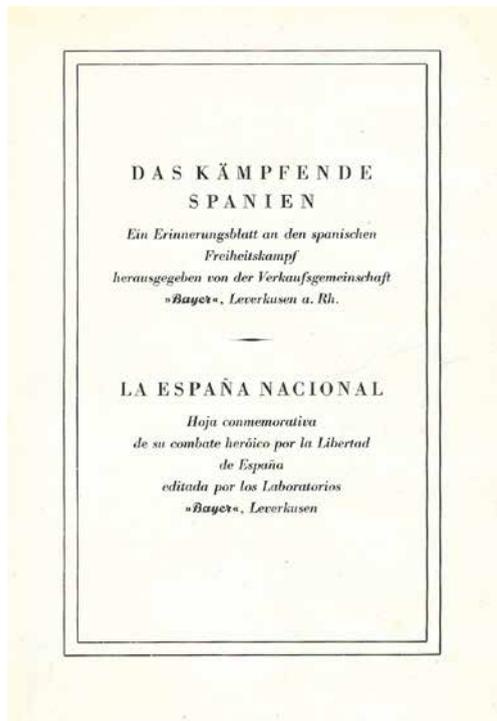
*conciencia de lo artístico*⁵⁵. “Los bodegones han sido deliberadamente colocados antes de comenzar a pintarlos: han sido dispuestos, a modo de composiciones, sobre la mesa o la repisa. Y están compuestos por lo general de objetos que intrigan o conmueven al pintor. El bodegón es un arte sedentario, conectado con la actividad de llevar la casa”⁵⁶. Acaso los bodegones de Pepe Cerdá no sean otra cosa que *autorretratos cifrados* en los que, en ausencia de la representación del sujeto, introduce los objetos como depósitos de sentimientos, cosas en las que han quedado, a pesar de todo, nuestras huellas⁵⁷. El que fuera considerado como el género de rango más bajo, carente de la dignidad y sublimidad distintiva del gran arte, fue adquiriendo, en el desarrollo de la modernidad, una dimensión central como territorio de manifestación de la potencia del ilusionismo y como repliegue de la pintura sobre su materialidad. Cuando se dejan atrás las dimensiones simbólicas o lo emblemático, lo que resta es un sensualismo que llama, fenoménicamente, a las cosas mismas, particularmente a los asuntos de una burguesía que completa el proceso de secularización⁵⁸. En el

55 “No por casualidad el interés por la naturaleza muerta coincide por regla general con los períodos en que la cuestión del estudio que realiza el arte de su propio lenguaje deviene un problema del que se tiene conciencia” (LOTMAN, I., “La naturaleza muerta en la perspectiva de la semiótica” en *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000, p. 22).

56 BERGER, J., “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa” en *El Bodegón*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, p. 61.

57 “La naturaleza muerta puede sustituir, pues, a un retrato o a un autorretrato, en ausencia de la persona física representada. Pero, el parecido entre naturaleza muerta y retrato no es sólo éste. Hay quien afirma que la naturaleza muerta *podría derivar* del retrato porque muchos de sus temas estarían ya en este último y sólo tendrían que hacerse autónomos en la primera (como ocurre en el caso de la *vanitas*). Hay quien ha sostenido también que desde el punto de vista técnico la naturaleza muerta no es otra cosa que un retrato de objetos” (CALABRESE, O., “Naturaleza muerta”, *op. cit.*, p. 25).

58 “[...] la estética de las naturalezas muertas se despojaría también de su función simbólico-religiosa; la semántica de los cuadros se reduciría a tratar problemas seculares, “propios del mundo”, a la exposición de las virtudes y de los valores burgueses. En el sentido del reconocimiento teórico del sensualismo, la naturaleza muerta será cada vez más el medio que reflejará la índole de la percepción artística y de los procesos de realización de la pintura” (SCHNEIDER, N., *Naturaleza muerta*, Colonia, Ed. Taschen, 2003, p. 201).



Página del libro editado por la empresa Bayer en 1937.

año 1993, Pepe Cerdá pinta una calavera que es el rostro final de la melancolía, un elemento fundamental de las vanitas barrocas. Algunas piezas de 1997 planteaban una condición sacrificial de lo pictórico (*Sacrificio del pez* y *Sacrificio del cordero*) en las que gira, con enorme desenvoltura, a través de la figuración, la esquematización o lo abstracto. El tono contemplativamente melancólico de la mirada de este artista también aparece cuando representa un carrusel de feria solitario (*Aero Baby*, 2009) o en el desafío del escaparate en el que se acumulan relojes, globos terráqueos y teléfonos (*Escaparate 2*, 2009).

Pepe Cerdá es un observador constante de la naturaleza, alguien que sabe cómo entregarse a la experiencia del viaje⁵⁹. “Hace ya mucho tiempo –dice el mismo artista– que deseaba pintar las fugaces imágenes que veía cuando paseaba, o viajaba en coche, esas que hacen que el tiempo se detenga un instante”⁶⁰. La mirada pictórica viaja con voracidad, como la luz que puede inundarlo todo⁶¹. Pepe Cerdá, finalmente, habita en una zona pictórica pero también en un territorio real. En una ocasión apunté que el gesto de enviar un mensaje en una botella, “como el naufrago, era sólo posible desde un sitio como Villamayor. En donde el tiempo pasa más lentamente, en donde se siente en la carne”⁶². Ese pueblo, a poca distancia de Zaragoza, le ha permitido *tener perspectiva* y también ha sido fundamental para seleccionar motivos o fijar puntos de vista. Su selección de imágenes responde única y exclusivamente a la *irracional emoción* que le produjeron al ser observadas: “Después al traducirlas a pintura, mi única preocupación ha sido intentar mantener la tensión necesaria para transmitir lo inexplicable, lo intransmisible”⁶³. Es manifiesto que Pepe Cerdá encuentra placer en el acto de pintar paisajes⁶⁴ que, para él, significa “atender a dos grandes cuestiones que se han hecho últimamente antagónicas:

59 “Pepe, con la cámara al hombro, mira el horizonte, contempla la floresta, absorbe el celaje y tira fotos. O, si le apetece, inicia una acuarela en un cuaderno de viaje, aunque quizá no deba decirse que sea Pepe Cerdá un pintor del natural. Es un observador de la naturaleza, un paseante, un ladrón de luces y de atmósferas” (CASTRO, A., “El principio y el fin de un viaje”, op. cit.).

60 CERDÁ, P., “Puntos de vista” en *Pepe Cerdá. Puntos de vista*, Zaragoza, Sala CAI Luzán, 2006, p. 8.

61 “Jacques Lacan apunta que ‘la luz puede viajar en una línea recta, pero se refracta, se difumina, inunda, llena –el ojo es un tipo de cuenco– donde la luz se recoge. El ojo malvado, *invidia* (de *videre*), ‘el ojo lleno de voracidad’, se reconoce porque ‘seca la leche del animal sobre el que se posa’ y San Agustín lo vincula con las emociones ‘de los niños pequeños que ven a su hermano en el pecho de su madre’” (MITCHELL, W.J.T., *¿Qué quieren...?*, op. cit., pp. 362-363).

62 CERDÁ, P., *Pintor...*, op. cit., p. 13.

63 CERDÁ, P., “Puntos de vista”, op. cit., p. 9.

64 “Y en los tiempos últimos, ha encontrado un registro en el que se halla cómodo. La pintura de paisajes. La interpretación de la naturaleza más cercana” (CASTRO, A., “El principio y el fin de un viaje”, op. cit.).

lo pintoresco y lo sublime”⁶⁵. Pepe Cerdá no sigue la estela del paisaje sublime-abstracto ni quiere presentar algo descomunal⁶⁶. Su paisajismo no es aterrador ni abismal, a la manera romántica, sino que transmite un sentimiento de serenidad y esperanza, como si finalmente pudiéramos habitar en esa naturaleza que tanto hemos herido. Sus pinturas imponen en el espectador *una impresión de lugar*, es como si gracias a sus cuadros uno supiera que *está allí*.

Puede que el viaje tenga algo de palíndromo⁶⁷ y tan sólo se trate del gusto que da regresar a casa⁶⁸. Hay que volver a insistir en que la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad, despertando un delirio que no es otro que el de la visión misma. Sabemos que ver es tener a distancia y la pintura extiende esa caprichosa posesión a todos los aspectos del Ser que de alguna manera deben hacerse visibles para entrar en ella. Pepe Cerdá es un ejemplo de esa “visión devorante” que más allá de los “hechos visibles”, “se abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita, como el hombre su casa”⁶⁹. El pintor –afirmó categóricamente Merleau-Ponty–, cualquier que sea, *mientras*

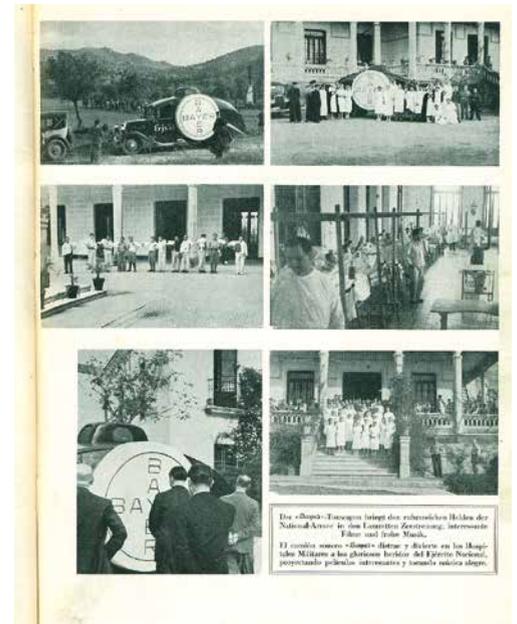
65 CERDÁ, P., “Puntos de vista”, *op. cit.*, p. 11.

66 “El buen lugar, el *topos* ideal para la experiencia de lo sublime, para la inadecuación entre la presentación y lo impresentable, será un lugar intermedio, un lugar medio del cuerpo que proporciona un máximo estético sin perderse en el infinito matemático. Debe haber allí un cuerpo a cuerpo: el cuerpo ‘sublime’ (el que provoca el sentimiento de lo sublime) debe estar lo bastante lejos para que el tamaño máximo aparezca y permanezca sensible, lo bastante cerca para ser visto y ‘comprendido’, para no perderse en lo indefinido matemático. A-lejamiento regulado, medido, *entre* un demasiado cerca y un demasiado lejos” (DERRIDA, J., *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001, p. 149).

67 Pienso en el título de una exposición de Pepe Cerdá: “La ruta nos aportó otro paso natural”. “Cerdá que no fue lo que se dice un estudiante disciplinado, confiesa haber pasado parte de su tiempo en los pupitres desarrollando palíndromos” (GRASA, I., “Seguir la senda” en *Pepe Cerdá. Carlos Castán. La ruta nos aportó otro paso natural. Cuadernos de viaje del valle de Benasque*, Benasque, Fundación Alcott, Sala de Exposiciones de Anciles, 2006, p. 13).

68 “Él, sin complejo alguno, ‘refleja el tormento de ser de aquí y pintar aquí’. Más que el tormento en sí mismo, frase que aplicó a su idolatrado Marín Bagüés, la obra de Pepe Cerdá refleja el amor a la pintura de quien se reconoce pintor por encima de todo. Un pintor feliz que tiene los ojos entre los campos y los surcos de Villamayor y las luces de Zaragoza. Por eso dice: ‘Cuando anochece, Zaragoza refulge al fondo, en lo hondo, y sirve como la estrella polar de los marinos, como guía para volver a casa’. Cada cuadro de Pepe Cerdá es un regreso a casa. El principio y el fin de un viaje” (CASTRO, A., “El principio y el fin de un viaje”, *op. cit.*). “Yo he vivido ocho años en París y tres, antes, en Madrid. En general estupendos años, más por la edad que yo tenía entonces que por las circunstancias, pero nunca olvidé que en un viaje, tan importante es la ida como la vuelta” (CERDÁ, P., *Pintor...*, *op. cit.*, p. 63).

69 MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el...*, *op. cit.*, p. 22.



Páginas del libro editado por la empresa Bayer en 1937.

pinta practica una teoría mágica de la visión⁷⁰: las cosas pasan directamente al espíritu y éste sale por los ojos para irse a pasear a lo concreto. Pepe Cerdá sabe, de sobra, que el trampantojo solamente produce estupor mientras que, como apuntó Louis Marin, la “representación” genera *maravilla*⁷¹. El arte, como Picasso con extrema lucidez afirmó, es “una mentira que nos hace darnos cuenta de la verdad”⁷².

Pepe Cerdá reflexiona sobre las imágenes de la propaganda en sus *Pinturas de historia*⁷³ con la amarga conclusión de que los documentos de la modernidad permanecen únicamente como ruina⁷⁴ o, tal y como afirmara Benjamín, como claro testimonio de la barbarie. Acaso lo que quiere tocar la imagen es lo que escapa a la *visibilidad*⁷⁵. El imaginario de Pepe Cerdá es, inequívocamente, anarquista; no hace falta que rinda homenaje a *Durruti muerto* (2000) o retrate a Ascaso con mirada triste o sienta profunda admiración por Fortino Samano que espera la muerte con descaro, fumando un puro. El magnífico cuadro *Columna rojo y negro en Barcelona* (2001) revela la clave “histórica” de una pintura, basada en los documentos fotográficos, que da cuenta de los momentos *heroicos* en el que el pueblo planta cara al fascismo, pero también pone en escena una vida colectiva que quiere ser *gobernada de otro modo*.

“Antaño la fotografía daba testimonio, según Barthes, de algo que había estado allí y ya no estaba, por tanto, de una ausencia definitiva cargada de

70 Cfr. MERLEAU-PONTY, M., *ibidem*.

71 Cfr. MARIN, L., “Rappresentazione e simulacro” en *Della rappresentazione*, Milán, Ed. Mimesis, 2004, p. 134.

72 “En arte –le dice Picasso a Marius de Zayas en 1923–, no bastan las intenciones y como decimos en español, obras son amores y no buenas razones. Lo que se hace es lo que cuenta y no lo que se tiene intención de hacer. Todos sabemos que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos hace darnos cuenta de la verdad y finalmente de la verdad que nos es dada para ser comprendida”.

73 “El óleo, en las *Pinturas de historia* de Pepe Cerdá, funciona como un espacio que desencadena, igualmente, una reformulación de ciertas imágenes vinculadas a la propaganda” (ANSÓN, A., “El general y su lata de sardinas”, *op. cit.*).

74 “La exposición de Pepe Cerdá ‘Los últimos modernos’ (2000) con retratos de Ascaso y el cardenal Soldevilla, Durruti y José Antonio que despertó reacciones tan imprevistas como enconadas, la de ahora, ‘*Pinturas de historia*’, con escenas y fetiches de una memoria perenne, cumple el doble cometido de reactivo y reflexión sobre la imagen como documento” (ANSÓN, A., *ibidem*).

75 “Creo que el problema de la obra de arte, su carga, es lo inverso [de la idea de Kandinsky de que arte intenta ‘volver visible lo invisible’]: ¿de qué modo, con materia, con algo visible, con un objeto, tocar no ‘lo invisible’ (la palabra hace doler un poco la cabeza), sino lo que escapa a la visibilidad, llámeselo pura extrañeza, o indecible, u horror, o ausencia, o como se quiera?” (WAJCMAN, G., *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2001, p. 155).

nostalgia. Hoy la fotografía estaría más bien cargada de una nostalgia de la presencia, en el sentido de que sería el último testimonio de una presencia en directo del sujeto respecto del objeto, el desafío postrero al despliegue digital en imágenes de síntesis que nos espera. La relación de la imagen con su referente plantea numerosos problemas de representación. Pero cuando el referente ha desaparecido totalmente, cuando, por tanto, ya no cabe hablar propiamente de representación, cuando el objeto real se desvanece en la programación técnica de la imagen, cuando la imagen es puro artefacto, no refleja nada ni a nadie y ni siquiera pasa por la fase del negativo, ¿podemos hablar todavía de imagen? Nuestras imágenes no tardarán en dejar de serlo y el consumo en sí mismo pasará a ser virtual⁷⁶. La realidad no se apoya en una fantasía sino en una *multitud inconsistente* de fantasías, en esta multiplicidad que crea el efecto de densidad impenetrable que sentimos como aquello que pasa y permanece. Algunos piensan que sería posible llegar a un grado cero de la creatividad artística, presentada como “pura vida sin meditación estética”, sin embargo, en nuestro mundo global, cuando el interludio hiper-estilístico de la postmodernidad (aquella ironización de todas las cosas que partía de una sensación generalizada de desconfianza ante la gran lógica del consenso) es, valga la parodia hegeliana, *cosa del pasado*, se produce una suerte de *actualización realista*. Necesitamos del arte como un sismograma del presente, como un modo de dar cuenta de lo que nos pasa que no es, ni mucho menos, solamente una “textualidad” o un proceso reconstructivo. En una ocasión le preguntaron al escritor Vladimir Nabokov si en la vida le sorprendía algo, a lo que respondió que la maravilla de la conciencia, “esa ventana que repentinamente se abre a un paisaje soleado en plena noche del no ser”. Ciertas formas del arte tienen la capacidad de funcionar como *ventanas* de lo maravilloso; frente al regodeo en lo repugnante⁷⁷ surgirían obras capaces de trazar espacios y regalar representaciones donde el encuentro nos encuentra, marcando, alegóricamente, caminos que hacen que nos adentremos en lo que salva: la poesía.

76 BAUDRILLARD, J., *La agonía del poder*, Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 58-59.

77 “Un mundo absolutamente repugnante no sería un mundo en el que quisiéramos estar conscientes mucho tiempo, ni desde luego vivir una vida que perdiera su sentido sin la luz del sol. Si yo señalo un cuadro y lo declaro sublime, alguien podría corregirme y decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime. Yo citaría entonces a Nabokov: contestaría que lo bello es sublime ‘en plena noche del no ser’. Kant pone en juego estas consideraciones en la formulación antes señalada: ‘Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos’. Por mi parte, y no sin malicia, yo podría añadir: es sublime porque está en la mente del espectador. La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor” (C. DANTO, A., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Ed. Paidós, 2005, p. 223).



Pepe Cerdá, *Cbe*, 1996.
Acuarela y tinta sobre papel, 50 x 75 cm.

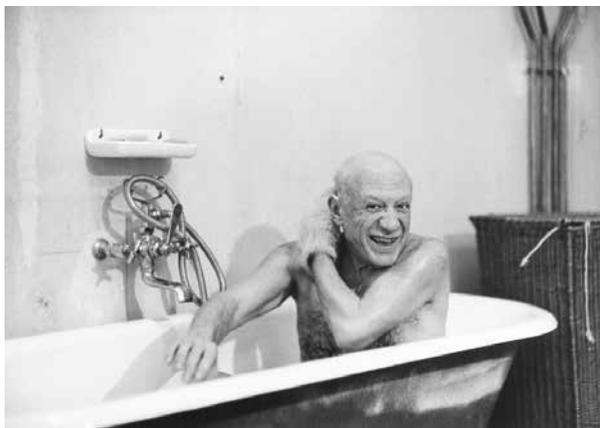


Pepe Cerdá y Félix Romeo, Zaragoza, 2009.
Fotografía: Vicente Almazán.

Pepe Cerdá realiza con su pintura un intenso *elogio de lo visible* que parece desafiar a todos los que pretender cercar el mundo con palabras⁷⁸. La pintura es, en el sentido establecido por Jean Laplanche, un “significante enigmático”, reteniendo su secreto ante el espectador solitario y aislado que se reduce a un respetuoso silencio o un parloteo a base de fórmulas. En el cambio de siglo, Cerdá desplegó una pintura “guerrera”, anarquista, marcada por la Historia, con la conciencia (marxista) de que todo puede derivar, desde la tragedia a la comedia⁷⁹. Michael Fried proclamó que “hay una guerra en marcha” entre el teatro y la pintura moderna, entre el “objeto literal” de los minimalistas y la estética “pictórica” de los modernos. En el imaginario de Pepe Cerdá la Guerra Civil Española está sedimentada en cuadros del pueblo en armas, como *Milicias camino de Toledo* (2001) o *Milicias en los Monegros* (2001), o alegorizada en esos

78 “El estatuto de la palabra, en el cuento oriental, es semejante al que evocaba Merleau-Ponty en notas sueltas, escritas a propósito de ese otro cuento moderno, copioso a la manera de ‘Las Mil y Una Noches’, *La route des Flanders*, de Claude Simon, poco tiempo antes de su muerte: ‘Ver –apuntaba–, equivale a un permiso para no pensar la cosa, *puesto que* la vemos. Cualquier visión, de cualquier color, es pensamiento pantalla (gracias al cual cunden otros pensamientos) y sedimentación. Visión sensorial es visión de visionario’. Potencia de la palabra-visión, de la palabra-imagen, como hipnótico, proferido con toda la belleza del arte de la palabra, nos deja no pensar, evita el trabajo de pensar, nos deja descansar” (CLAIR, J., *Elogio de lo visible*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1999, p. 226).

79 “La teoría de Marx nos recuerda la repetición histórica en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, donde los eventos ocurren primero como tragedia y luego como farsa, sugiriendo una tercera fase que él llama ‘comedia’ –‘una resolución cómica que podría, de alguna manera, liberar al sujeto de la desilusión y de muerte’ o ‘al menos, [...] desviar sus fuerzas hacia una intervención crucial en lo social y lo político’-. Pero, en este punto, semejante tercera vía parece un silbido en la oscuridad” (MITCHELL, W.J.T., *¿Qué quieren ...*, *op. cit.*, p. 149).



Pablo Picasso en la bañera, Cannes 1956.
Fotografía: David Douglas Duncan.

coches fascinantes que pinta Cerdá en su “evocación histórica” (*Coche sonoro Bayer en la España Nacionalista, 2002, Coche Blindado CNT-FAI-UGT, 2002, o Coche Blindado columna Los Aguiluchos, 2002*).

Sabemos de sobra que ya no podemos postular la pureza del medio pictórico⁸⁰. Pepe Cerdá conoce el placer del trazo, disfruta, sin excusas, de la pintura, una práctica que, a pesar de que sea calificada como “anacrónica”, él no tiene que enmascararse para declarar que la ama⁸¹. Aquí el poder de la simulación⁸² nos ofrece un instante de verdad. La titánica pugna del arte con las obsesiones y en pos de la irradiación de lo visible solamente puede hacerse en una superficie profunda (como la piel) buscando un instante que contiene la promesa de eternidad (como en el amor que pasa dejando un

80 Yves-Alain Bois señaló que la insistencia moderna en la “materialidad” y en la integridad del medio (pictórico) era “un intento de liberar al arte de su contaminación de las formas de intercambio producidas por el capitalismo. El arte tenía que ser separado ontológicamente no sólo de lo mecánico sino también del ámbito de la información” (BOIS, Y-A., “Painting: The Task of Mourning” en *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993, p. 235)

81 “Pinto porque amo la pintura; porque me gustan más los rótulos hechos a mano que recortados en vinilo; porque noto la destreza y el ánimo que ha dejado un trazo en cualquier superficie” (CERDÁ, P., *Pintor...*, *op. cit.*, p. 43).

82 “El significado concreto de ‘simulación’ no es ‘engaño’, tampoco ‘ficción’, sino que es, más bien, el efecto de imitación de un fragmento de mundo, tanto en la sustancia como en el tiempo en que se da. Conviene entonces hablar de ‘efecto de realidad’ y de ‘efecto de presencia’” (CALABRESE, O.: “El trompe-l’oeil: ¿engaño de los ojos?” en BAUDRILLARD, J.-CALABRESE, O., *El trompe-l’oeil*, Madrid, Ed. Casimiro, 2014, p. 49).

rastro de melancolía). Esa verdad creativa no es nada fácil⁸³. La pintura abre, corporalmente, el mundo, nos hace, en todos los sentidos, videntes⁸⁴.

Pepe Cerdá ama la pintura porque es un magnífico modo de ver⁸⁵.

Este artista interroga el enigma del rostro, pero sobre todo trata de narrar lo que para él suponen sus amigos, la gente que le rodea. Los retratos, entre otros de Javier Baldeón o Ismael Grasa, realizados en el 2001, surgen en el cauce de la conversación amistosa⁸⁶. En buena medida, toda la obra de Pepe Cerdá es una extensa historia de amistad en la que tiene un lugar privilegiado el retrato que pintó de Felix Romero en 2011 con la cabeza ladeada y una mirada que parece que nos traspasa, como si estuviera, al mismo tiempo, imbuido en sus ensoñaciones y dispuesto a llevarnos hacia otro lugar, más intenso y lúcido, donde la complicidad pueda seguir echando raíces. El amigo muerto no desaparece nunca en los recuerdos emocionados del pintor que, en verdad, pinta por pintar⁸⁷. Recordemos el placer de pintar con óleo sobre lienzo que Richter

83 “*Lo verdadero no es un camino fácil, pero cuando más nos encontramos perdidos, más nos vemos empujados hacia la raíz, hacia la profundidad: después de la noche ¿se desemboca en plena luz? Sí y No, o más bien, a esa cuestión fundamental, hay que responder con un Sí frágil y efímero, tanto más valioso en cuanto que no dé paso al No: Cuando se entra en lo sublime, se produce la fascinación, pero la visión no dura sino un instante, y enseguida viene la recaída. ¿Por qué sucede así? Porque el tiempo de la experiencia no abre lentamente un camino hacia una Tierra prometida, sino que conduce hasta el umbral de lo absolutamente inabrible: Antes la pintura estaba del lado de lo positivo, de lo factible. Tuve que ir hacia lo que no era factible*” (LAPORTE, R., *Bram Van Velde o esa pequeña cosa que fascina*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Asphodel, 1984, pp. 30-31)

84 “Sumergido en lo visible por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo. [...] El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. El, que mira a todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el ‘otro lado’ de su potencia vidente. El se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo” (MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el... , op. cit.*, p. 16).

85 “Considero que la pintura es un modo [como otro cualquiera] de ser hombre, que algunos ejercitamos, y que el fin último de los artistas visuales es imponer [en el mejor de los sentidos y amablemente] a los otros su *modo de ver* a través de las obras” (CERDÁ, P., “Puntos de vista”, *op. cit.*, p. 9).

86 “Respecto a las acuarelas de Pepe Cerdá lo que se me ocurre que puedo decir es que las ha hecho mientras hablaba con gente. Se sentaba a pintar frente a una mesa del salón de la casa de Seira a la vez que los demás nos acomodábamos a su lado en los sillones, entre ceniceros, periódicos y refrescos. Y lo sorprendente no es que hable mientras pinte, sino que la parte del texto de las acuarelas la hacía también mientras conversaba con nosotros” (GRASA, I., “Seguir la senda”, *op. cit.*, p. 13).

87 “Por otra parte, no es menos importante para mí el reconciliarme con el gesto de pintar, pintar por pintar, sin preguntarme demasiadas cosas, intentando, y rogando a un tiempo, que salga el parecido, que salga un buen cuadro, que sea cada lienzo lo que él quiera ser” (CERDÁ, P., texto en *Pepe Cerdá*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002, p. 15).



Pepe Cerda, Sin título V. M., 2000.
Acuarela sobre papel, 12 x 72 cm.

manifestaba contra la retórica de la (presunta) trasgresión en el arte⁸⁸. Hay que atravesar la melancolía para entregarse, de forma feliz, a la pintura⁸⁹; puede ser algo tan “natural” como contemplar esas luces al fondo, escuchar esa “llamada” de la ciudad mientras el sujeto hace una pausa en un camino pedregoso (Zaragoza desde el camino de la Pica, 2005). En plena madurez artística, Pepe Cerdá sabe que no sólo está empezando a pintar, está disfrutando del viaje que le permite acercarse a algo⁹⁰.

88 Benjamin H.D. Buchloh apuntó que Richter pinta sus “grandes cuadros no con el pincel de un artista, sino con la brocha de un decorador”, considerando el crítico que esto tiene que ver con la “anonimización y la objetivación del proceso de pintar”. El mismo Richter ha repudiado estas interpretaciones y así ha indicado, refiriéndose a esas “pseudoradicales” consideraciones sobre la *brocha* del decorador, que “un pincel es un pincel, tanto si tiene cinco milímetros de ancho o cincuenta centímetros”. Lejos de “liquidar [el] falso legado cultural burgués”, Richter desestima esto como una retórica de propaganda política, “como alguien que dice que el lenguaje ya no es utilizable porque es un legado burgués o que no debemos imprimir textos en libros, sino en tazas o en las patas de las sillas. Soy lo suficientemente burgués como para continuar comiendo con cuchillo y tenedor, al igual que pinto al óleo sobre lienzo” (RICHTER, G., “Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986”, reeditada en *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews, 1962-1993*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, pp. 151-152).

89 Pepe Cerdá está convencido de que no se trata de entregarse a la tristeza o convertir la obra en el sedimento constante del sufrimiento: “Yo cada vez estoy más convencido de lo contrario: ¡Hay que ser feliz y pintar la felicidad! ¡Hay que aspirar a ser un burgués total! Como Velázquez. Como Goya. Como Picasso. Como David Hockney. Y dejarse de sufrimientos inútiles, que, créanme, en nada favorecen a la obra” (CERDÁ, P., *Pintor... , op. cit.*, p. 63).

90 El último testigo de Picasso, Hélène Parmelin, consignó cómo hasta el final llevó su combate a través de la pintura: “También habló un poco de los últimos cuadros en los que ‘estaba trabajando. Lo más terrible es cuando no es posible trabajar’. Y siempre lo mismo: ‘Me parece que me acerco a algo. [...] Logro decir algo... No sólo estoy empezando... Tendría que encontrar la naturalidad... el medio para que todo parezca natural. Que la pintura sea tan inteligente que se convierta en la misma cosa que la vida. Pero hecha con pintura’. Se rió diciendo que quizá nunca había sido ‘tan pintor’ como en sus últimos cuadros” (PARMELIN, H., *Voyage en Picasso*, París, Ed. Laffont, 1980, pp. 217-218).

EN LA VIDA PINTADA TODAVÍA

Rafael Ordóñez Fernández



Pepe Cerda, Sin título V. M., 2000.
Acuarela sobre papel, 12 x 72 cm.

Han transcurrido ya más de treinta y cinco años desde que el pintor Pepe Cerdá (Buñales –Huesca–, 1961) presentó su primera individual en la sala municipal de exposiciones Pablo Gargallo,¹ del ayuntamiento de Zaragoza, iniciando públicamente una trayectoria profesional a lo largo de la cual ha protagonizado más de cincuenta muestras individuales y participado en más de cien colectivas, unas y otras celebradas en ciudades tan distintas y significativas en su peripecia vital y artística como Zaragoza, Castellón, Valencia, Gijón, Venecia, Huesca, París, Barcelona, Ámsterdam, Basilea, Madrid, Bilbao, Utrecht, ejecutoria que siete lustros después (en virtud de la relevante singularidad de su trayectoria y sus propuestas –incardinadas siempre, con algún deslizamiento de naturaleza relativamente conceptual, en el ámbito de la figuración–, cuya sorprendente eficacia expresiva es sin duda fruto, entre otros factores, de esa personalidad desbordante que se trasluce en la contenida exuberancia de los relatos y las imágenes que pueblan su pintura) le ha convertido en una de las personalidades más destacadas entre los artistas españoles actuales, a lo que desde luego contribuye también la cada vez más consistente proyección de su trabajo en otros países, sobre todo en Francia, Holanda y Suiza, por más que durante los últimos años las salidas internacionales se hayan complicado sobremanera. Inaugurada a finales de enero de 1982, en esa primera exposición individual reúne un voluntarioso conjunto de pinturas cercanas a la figuración magicista u onírica, recurriendo a temas vagamente mitológicos –con aromas de cierto esoterismo y abundante presencia femenina, orlada en ocasiones de fácil erotismo juvenil– o tangencialmente surreal, al parecer influida por el tardorromanticismo y el simbolismo francés finisecular y resuelta con una utilización a veces monocorde y obsesiva de los recursos cromáticos (con absoluta y acerba prevalencia de verdes, azules y amarillos), que son por otra parte uno de los principales rasgos

¹ Sala que pronto cambiaría su denominación a *Sala Municipal de Arte Joven*, tanto por la puesta en marcha ese mismo año 1982 del proyecto del Museo Pablo Gargallo, que tres años después sería una feliz realidad y ha llegado a nuestros días completamente consolidado, como por una clara intención de aprovechar y reforzar, con no desmentido oportunismo, la desproporcionada atención –necesaria quizá si lo miramos desde la actualidad, aunque dejase muchas víctimas en el camino– que durante toda esa década se había de prestar desde las instituciones públicas y privadas al arte y los artistas jóvenes, entre los que por supuesto estaba Pepe.



distintivos de estas obras con las que por primera vez se somete a la opinión pública zaragozana², denotando ya, en todo caso, una clara voluntad de practicar la pintura figurativa en el más amplio sentido de ambos términos, lo que empezaba a ser menos difícil –aunque sí lo era todavía en algunos ambientes más fundamentalistas– gracias al influjo irradiado por la nueva figuración madrileña desde la segunda mitad de la década anterior y sobre todo, como se vería muy pronto, a la internacionalización de la transvanguardia italiana y los nuevos expresionismos alemanes, de los que se nutrirían con notable aplicación las novísimas camadas de artistas nacionales y naturalmente zaragozanos.

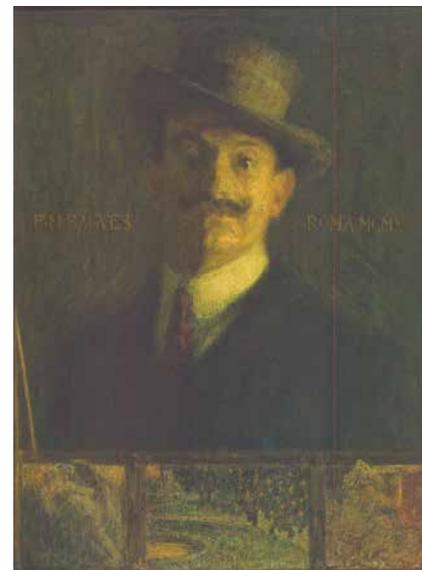
En los inicios artísticos de Pepe Cerdá, que como es obvio no había surgido de la nada (ya en 1973, con apenas doce años, obtiene el cuarto premio de un concurso de dibujo al aire libre),³ serán tan relevantes la figura y el ejemplo paterno (ya que fue su padre –José Cerdá Udina, impresor, taxista, camionero, rotulista, dibujante publicitario, pintor– quien le introdujo, con tan extenso como certero conocimiento de causa y por el cuarto de máquinas, en el mundo del arte, iniciándole, a partir del primer tercio de los años setenta, en el inestable, complejo y exigente trabajo de realizar las decoraciones pictóricas de toda suerte de atracciones feriales⁴ –desde los sempiternos tiouvivos o caballitos hasta el tren de la bruja, el laberinto de los espejos y la casa del terror–, actividad profesional decisiva para su formación inicial en el dominio de los materiales, las herramientas y los procedimientos tradicionales del oficio) como las frecuentes y admirativas visitas, desde principios de la década, al entonces todavía valetudinario Museo Provincial de Zaragoza, donde se maravillaba contemplando la descomunal pintura de historia *El príncipe de Viana*, de José Moreno Carbonero,⁵ experiencia inolvidable que acrecentaba su notorio y lógico interés por esa faceta no utilitaria y supuestamente más noble de la pintura, derrotero por el que dudaba si continuar o no hasta que

2 Cuyo ayuntamiento conserva en sus colecciones artísticas, y es un detalle bien interesante si consideramos que todas aquellas obras están hoy tan desperdigadas como difícilmente localizables, el óleo sobre lienzo titulado *Pintura*, 1981, perfectamente representativa de las características formales y técnicas del conjunto al que pertenecía, tanto que formó parte, apenas un año después y como representante cualificada de las más recientes aportaciones, de la *Exposición antológica del patrimonio artístico municipal del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, que organizamos en la Lonja en mayo de 1983. ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Catálogo de la Colección de Artes Visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1983, p. 61.

3 Concretamente el *II Concurso de Dibujo Infantil al aire libre*, organizado en Zaragoza por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

4 GISTAÍN, M., “Pepe Cerdá, pintor de tiouvivos. Entre los caballitos de feria y la mitología en gran formato”, *El Día*, Zaragoza, 22 junio 1986, p. 49.

5 Sobre su admiración de entonces y sus reflexiones posteriores dedicó a Moreno Carbonero un capítulo en CERDÁ, P., *Pintor, pinta y calla*, Zaragoza, Ibercaja, 2006, pp. 40-41.



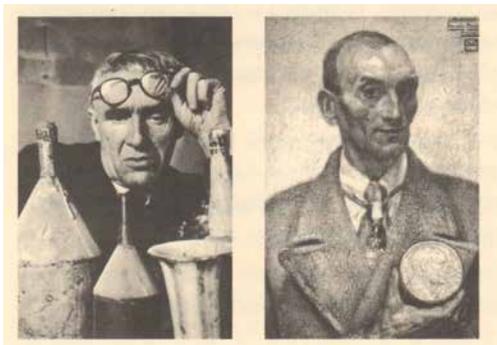
Francisco Marín Bagüés, *Autorretrato de Roma*, 1910. Óleo sobre lienzo, 66 x 53 cm.



José Cerdá Udina, padre de Pepe Cerdá, Zaragoza, 1975.

(Página anterior) *Pepe Cerdá en el estudio de la calle Cadena de Zaragoza*, 1978.

Fotografía: Juan Carlos Dolader.



Retratos de Giorgio Morandi y Marín Bagüés.

se despejaron todas sus incertidumbres a finales de la misma década, cuando –gracias a la gran antológica celebrada en la Lonja en octubre de 1979, con motivo del centenario de su nacimiento– pudo conocer y admirar en extensión y profundidad la obra del zaragozano Francisco Marín Bagüés⁶, sin duda el más importante pintor aragonés de la primera mitad del siglo veinte, al que cinco lustros después dedicará un ecuaníme y admirativo texto, estableciendo sugestivos paralelismos asimétricos con Giorgio Morandi y reconociéndolos como dos pariguales referentes irrenunciables⁷ para quien como él prefiriere seguir pintando en la provincia.

A todas estas circunstancias e inclinaciones favorables para propiciar el definitivo impulso a las todavía incipientes aspiraciones artísticas del bisoño artífice se sumarían muy pronto las facilidades propiciadas por la insólita novedad de que, como un efecto más de la nueva situación política y social que comenzó a vivirse en España a partir de las primeras elecciones democráticas de 1977, de la entrada en vigor de la Constitución de 1978, de la implantación de los nuevos gobiernos preautonómicos y de las elecciones municipales de 1979, los organismos estatales del ramo y después sus homólogos en los ámbitos autonómicos y locales empezaron a promover concursos y convocatorias de toda condición con el objetivo confeso de promocionar primero a los artistas jóvenes⁸ y poco después al arte joven,⁹ propiciando con ello que los años ochenta del pasado siglo acabaran siendo la década de los grandes sueños y las inmensas decepciones para los nuevos oficiantes y los aprendices de brujo que en el mundo del arte proliferaron con asombrosa rapidez, aprovechando que todas las actividades artísticas o afines se convirtieron súbitamente en una de las más vigorosas corrientes de la moda, de manera que ser joven y artista o pretenderlo parecía el modo más directo y desde luego absolutamente seguro

6 Es destacable el hecho de que otros tres pintores zaragozanos, pertenecientes a generaciones anteriores, tan señeros como Jorge Gay (Zaragoza, 1950) y Eduardo Laborda (Zaragoza, 1952) y el desgraciadamente desaparecido Eduardo Salavera (Zaragoza, 1944-2016) se hayan declarado también reiteradamente admiradores incondicionales de la obra de Marín Bagüés, rindiéndole incluso homenaje pictórico expreso, lo que confirma la extraordinaria y nunca suficientemente resaltada importancia de su magisterio, mantenido en el tiempo, sobre sucesivas generaciones de pintores aragoneses, lo que seguro hubiese agradado mucho a un artista que al parecer no disfrutó de muchas satisfacciones mientras vivía.

7 CERDÁ, P., *Pintor, pinta...*, *op. cit.*, pp. 110-111.

8 La Diputación de Zaragoza organizó en 1987 una exposición titulada *Un palacio para artistas jóvenes*, presentada en el palacio de Sástago, con ausencias muy notorias y presencias pronto diluidas o evaporadas.

9 Matización muy significativa, reflejada en la nueva denominación de la antigua sala de exposiciones Pablo Gargallo del ayuntamiento de Zaragoza (véase nota 1) y en el claro posicionamiento del Instituto de la Juventud, del Ministerio de Cultura, cuando desde 1985 comenzó a convocar la *Muestra de Arte Joven*.

para lograr el más definitivo y duradero de los éxitos, sumando al insuperable valor de la juventud los no menos fundamentales de la belleza,¹⁰ la fama y el dinero. Nunca hemos tenido una población de artistas, en porcentajes absolutos y relativos, tan nutrida como en esa inolvidable década, y todavía menos una tan extensa y sorprendente nómina de artistas desaparecidos o rehabilitados –queremos decir arrepentidos– como la que tuvimos en los primeros años de la siguiente. No era por supuesto nada fácil, ni para Pepe Cerdá ni para cualquiera de sus colegas, ser un artista joven primero, ser capaz de producir un arte joven después, y no perecer o abandonar en el intento a las primeras de cambio. A falta de otras opciones, sobre todo en el escueto y un tanto desorientado territorio de las iniciativas privadas en la Zaragoza del momento, Pepe Cerdá, como muchos otros jóvenes aspirantes a artista, concurrió desde muy pronto a las diversas convocatorias de los organismos oficiales, con tanto acierto y fortuna que el mismo año de su primera individual obtuvo el premio nacional de dibujo del *III Certamen Nacional Juvenil de Artes Plásticas*, acicate que pudo contribuir siquiera en parte a despejar las recurrentes dudas acerca de su continuidad o no en el proceloso mundo de la pintura. Es evidente que Pepe atraviesa una crisis (él lo achaca, como siempre y haciendo honor a su temprana fama de seductor impenitente, a la feliz pero tormentosa circunstancia de estar enamorado)¹¹ que le mantiene casi inactivo, al menos en cuanto a comparecencias públicas durante un par de años, aunque no deja de participar, a comienzos de 1983, con Emilio Abanto, Carlos Castillo Seas, Ignacio Fortún, Luis Salas y Dino Valls, casi todos –de una u otra manera– compañeros de taller, inquietudes e ilusiones,¹² en la significativa exposición *6 pintores al Museo Provincial de Bellas Artes*, colectiva que primero presentamos en el Museo de Zaragoza¹³ y luego trasladamos al renacentista y gélido patio del Palacio

10 *Pintura guapa* se tituló una colectiva celebrada en Peñíscola en 1982 y formada con obras de los participantes en el *III Certamen Nacional Juvenil de Artes Plásticas*, donde Pepe obtuvo el premio nacional de dibujo.

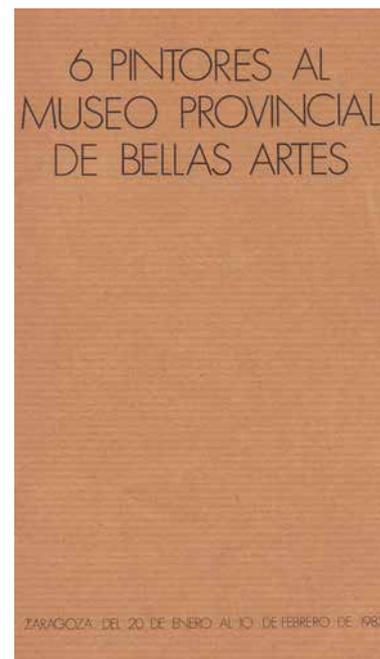
11 Momento en que también reconoce haber asistido durante unos meses a la academia de Alejandro Cañada, sin aparente disfrute ni provecho, detalle años más tarde anotado en MARTÍNEZ ALFONSO, C., “Pepe Cerdá. Una batalla entre pinceles”, *Semanal Heraldo de Aragón*, nº 281, 5 febrero 1988, pp. 21-23.

12 Pepe Cerdá y Emilio Abanto y Luis Salas, y el fotógrafo Juan Carlos Dolader, y a veces los poetas Antonio Ansón (ahora también narrador y ensayista) y Ángel Muñoz (después Caín Petisme, y luego Ángel Petisme, cantautor) y otros diletantes o adláteres cuya especificidad artística o creativa no llegó a identificarse, acudían en ocasiones al abigarrado sótano situado en la calle San Pablo, 6, propiedad de los hermanos Mur, heteróclito espacio de trabajo (lo recuerdo muy bien), aventuras galantes, proyectos inviables, tertulia y desatinos.

13 ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Que nos dejen pintar*, en *Seis pintores al Museo Provincial de Bellas Artes*, Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes, 1983.



De izda. a dcha., Carlos Castillo Seas, Ignacio fortún, Emilio Abanto, Luis Salas, Pepe Cerdá y Dino Valls en el bar El Alba.



Cubierta del catálogo de la exposición *6 pintores al Museo Provincial de Bellas Artes*, Zaragoza, 1983

Municipal de Alcañiz,¹⁴ si bien lo que hubiera podido ser el embrión de un grupo formado por miembros de la que pronto llamaríamos generación de los ochenta –nos reunimos alguna vez en el bar *El Alba*, en la calle Predicadores– no fue más allá de este proyecto común.

Dos años después Pepe se implica en un proyecto colectivo muy distinto, formando un efímero trío con el pintor Guillermo Moreo y el escultor Carlos Ochoa, junto a los cuales pone en marcha *La Nave*, un espacio multiusos localizado en calle Agustina de Aragón, 57, donde los tres instalarán sus respectivos talleres y se organizarán exposiciones y otras actividades artísticas y docentes, para lo cual se le añade pronto el remoquete de asociación cultural, a pesar de lo cual las actuaciones más destacadas fueron la exposición inaugural, en marzo de 1985, con obras de los tres promotores, tapices de Aurea Martínez y fotografías de Juan Carlos Dolader (ocasión que nos permitió conocer las extensas limitaciones prácticas de unos espacios tan abstrusos como inenarrables), y otra variopinta colectiva, dedicada al tema de *La tauromaquia* y que tuvo lugar en octubre del mismo año, en la que participaron muchos representantes de la pintura (entre los cuales Emilio Abanto y Luis Salas), el dibujo, la escultura, la fotografía (de nuevo Juan Carlos Dolader), la literatura, el *copyart*, resultando memorable la munífica *kermesse* organizada para celebrar la inauguración, a la que asistieron personajes de la vida cultural zaragozana tan destacados como Antonio Fernández Molina. En *La Nave*, cuya existencia fue también fugaz, Pepe pinta y sobre todo dibuja al pastel numerosos retratos de sus amigos, colegas y relaciones más cercanas o habituales,¹⁵ pero fundamentalmente desarrolla una serie de pinturas de tema mitológico en las que, tomando como referente o pretexto literario (“me interesa contar cosas abstrayendo las ideas, pero no las formas”, declaró en 1987 al conseguir el premio nacional de pintura en el *Certamen Nacional de Artes Plásticas para Jóvenes*) las figuras y los asuntos de la mitología clásica occidental, no hace sino una nueva vindicación de su voluntad figurativa y construye unos potentes artefactos pictóricos en los que la expresiva utilización de la materia, el dinamismo de las escenas, la capacidad de síntesis gráfica, el uso ascético y expresionista del color, la eficacia narrativa se ponen al

14 Como consecuencia de lo cual la colección artística del ayuntamiento de Alcañiz cuenta con sendas pinturas, presentadas en aquella exposición, de Ignacio Fortún, Emilio Abanto, Carlos Castillo Seas, Luis Salas y Pepe Cerdá (esta última, *Sin título*, 1982, perteneciente a la serie de las expuestas un año antes en la primera individual del autor). ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *El noble arte de la memoria*, en *Arte y memoria de la ciudad. Pintura y escultura en la colección del ayuntamiento de Alcañiz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Alcañiz, 1998.

15 Recordamos el retrato al pastel del pintor Ángel Aransay (Zaragoza, 1943-2015), que éste conservó siempre y pudimos ver colgado en el dormitorio de su último domicilio (junto al boceto de *Las nueve musas del Parnaso y Apolo en su carro*, 1953, mural de Luis Berdejo para el techo del antiguo cine Latino) hasta poco antes de su fallecimiento.

servicio de una concepción radicalmente moderna de los valores tradicionales de la pintura, logrando que los episodios aludidos se conviertan en simples referencias nominales para unas pinturas que se constituyen en realidades autónomas y significantes por sí mismas. Estas excelentes y personales obras son las que conformarán su segunda individual, celebrada en el bar Bonanza, de Zaragoza, en junio de 1986, muestra que podría parecer poco relevante dada la naturaleza y características del local, y que sin embargo, teniendo en cuenta que su clientela estaba formada por buena parte de los más pertinaces participantes en el mundo de la farándula y las artes zaragozanas, representó muy probablemente la definitiva identificación de Pepe Cerdá y la favorable asunción de su existencia en los más crudos mentideros locales del sector, prueba iniciática que también era necesario superar con solvencia y gallardía.

Cuando en 1987 Pepe Cerdá concurre al *IV Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas* (convocado ya por el neonato gobierno de la Diputación General de Aragón), está lejos de imaginar que su *Hércules degollando al león de Nemea* (pintura de gran formato, plena de vigor y movimiento, luminosa y sombría, expresionista en lo formal y lo cromático, tan trufada de mitología y literatura como la mayor parte de las presentadas en su segunda individual del año anterior) obtendrá el primer premio de pintura en esa fase, y todavía más que algunos meses después se alzará con el primer premio nacional concedido por el Ministerio de Cultura en el *Certamen Nacional de Artes Plásticas para Jóvenes*, éxito reiterado que tendrá consecuencias muy trascendentales para el inmediato futuro del todavía incipiente pintor, que, desoyendo los prudentes consejos de su madre, sigue “dándose a entender” y no duda en absoluto al asegurar “yo no tengo estilo, hago cuadros, entre otras cosas porque imitar a los demás es inevitable, pero copiarse a uno mismo es despreciable”, y también “pienso que las galerías privadas adolecen de una gran falta de criterio”, y otras estupendas lindezas por el estilo que comienzan a definir unas líneas de opinión y un discurso mantenido por Pepe, con matizaciones, mejoras y perfeccionamientos, a lo largo del tiempo. Los reiterados éxitos y la relativa euforia subsiguiente, abonada por la febril propagación –local, autonómica y nacional– de las bondades del arte joven, contribuyen decisivamente a que nuestro protagonista empiece a plantearse muy en serio las opciones de futuro (en sus declaraciones a la prensa, con motivo del nuevo premio, asegura que “a esto quiero jugar en serio y sé que la obligación de todo pintor es vivir de su trabajo”, y también apostilla que para conseguir algo es necesario salir de Zaragoza)¹⁶ y lo hace de un modo expeditivo e incuestionable, preparando una exposición individual para el Museo Provincial de Zaragoza, que se presenta en su sala de temporales en febrero de 1988 y está compuesta por un conjunto de piezas

16 ROLDÁN, C., “No tengo estilo, hago cuadros, dice José Cerdá”, *Heraldo de Aragón*, 3 mayo 1987, p. 47.



Pepe Cerdá, *Épervier de la faiblesse*, 1989.
Técnica mixta, 130 x 97 cm.

en las que todavía predominan los asuntos mitológicos, aunque ampliados a la mitología moderna –como sucede con Picasso, artista contemporáneo que nunca dejará de intrigar a Pepe, y su *Retrato de Picasso malabarista*¹⁷ y neutralizados o reconsiderados mediante una duplicidad simbólica y contrapuesta de los espacios, y de ciertas imágenes o detalles significantes, y con la novedosa incorporación de elementos figurativos minuciosamente dibujados y superpuestos a modo de emblemas o signos icónicos que amplían la evidente polisemia de lo narrado, contundente demostración de las capacidades expresivas y los recursos plásticos del autor. Entre tanto el cada día más inquieto Ministerio de Cultura, continuando su política de promoción de los artistas jóvenes, convoca la cuarta *Muestra de Arte Joven*, colectiva itinerante –primero Madrid y después una serie de ciudades españolas, entre ellas Zaragoza– organizada para mostrar una selección nacional de artistas emergentes (poco faltaba ya para la consagración de dicho adjetivo) o todavía poco reconocidos, y el correspondiente jurado selecciona la solicitud de Pepe Cerdá, decisión en la que algo pudo influir el premio nacional concedido a su obra un año antes por el mismo ministerio y la participación del artista en los *Proyectos Arte y Medio Ambiente*, celebrados y expuestos en Gijón y Madrid, y su individual a comienzos de año en el Museo Provincial de Zaragoza, como seguramente influyó todo ello –e incluso la notable colectiva, con Badenes, Eme y Rebullida, celebrada unos meses después en el Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja– en el hecho de que la Diputación de Zaragoza (que desde finales del siglo XIX y durante muchas décadas tuvo como pensionados en Roma a pintores muy destacables, entre ellos nuestro admirado Francisco Marín Bagüés) también decidiese conceder a Pepe Cerdá, en su primera convocatoria celebrada ese mismo año, la beca para residir y trabajar durante un curso, prorrogable por otro periodo idéntico, en la Casa de Velázquez de Madrid, institución cultural francesa con la que se había suscrito un convenio al efecto, como otro recurso más para la promoción de los artistas jóvenes o del arte joven o de ambos, iniciativa que afortunadamente sigue manteniéndose a día de hoy.

Confirmando sus anunciadas intenciones de vivir de su trabajo como pintor de cuadros y además salir de Zaragoza, el flamante becario pondrá muy pronto en práctica la segunda, trasladándose a vivir y pintar cómoda y en teoría muy apaciblemente a la casi bucólica y desde luego acogedora Casa de Velázquez, lo

17 Óleo sobre lienzo, de 100 x 200 cm, que meses después adquirimos para las colecciones del Ayuntamiento de Zaragoza, como parte del programa de compra de obra de artistas jóvenes, integrado en el *Plan Joven* que incluía ese mismo año el presupuesto municipal (ya que las políticas de promoción no cesaban), y que dio lugar a la exposición específica recogida en ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Arte aragonés de los ochenta. Ambición de futuro y respeto al pasado*, en *Adquisiciones '88. Arte contemporáneo para las colecciones del Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1989.



Casa de Velázquez, Madrid.



Pepe Cerdá en el estudio de la Casa de Velázquez, 1989.
Fotografía: Ana Bendicho.



Maison Internationale. Cité Internationale Universitaire de Paris.



Carné de residente de la Cité Internationale Universitaire de Paris, 1991.

que supone el brusco abandono del mundo real y de “su extraña profesión”¹⁸ de habilidoso decorador de atracciones feriales, momento en que Pepe comenzó a preguntarse qué sucedería cuando finalizase la previsible prórroga de su beca, pero antes de fomentar cualquier vacilación se puso manos a la obra en el renovado ejercicio de su oficio, se aplicó a cultivar toda suerte de relaciones personales, profesionales y sociales –dentro y fuera de la Casa– en ese Madrid ciertamente movido de los años finales de una década todavía demasiado autosatisfecha, perseveró en mejorar su rudimentario francés, y dibujó y pintó con mucho más empeño del que habitualmente admitía, de manera que su obra, seguramente influido por la nueva realidad que le circunda –artistas, críticos, galeristas, tendencias en alza– y por la necesidad de intentar abrirse algún camino para después de la calma velazqueña, experimenta un inesperado y en cierto modo sorprendente giro formal, distanciándose de la figuración expresa o al menos sometiéndola a una suerte de enmascaramiento o dilución mediante superposiciones aluviales de imágenes o presencias informalistas –olvidando, por tanto, su intención de abstraer sólo las ideas–, circunscribiendo el color a gamas preponderantemente frías, despoblando los fondos al concentrar los motivos, sustituyendo el óleo por el acrílico y apoyándose además en el uso de materiales novedosos para él, como la seda, la resina de poliéster e incluso el plomo, nuevas propuestas visuales y matéricas –híbridas o mestizas en muchas ocasiones, porque las figuras no desaparecen por completo, sino que se muestran o intuyen subsumidas bajo unas primeras superficies que las anegan o insinúan cuando no delatan, características y peculiaridades perfectamente reunidas en obras tan representativas como *Épervier de la faiblesse*, 1989– que presentará progresivamente en una sucesión de colectivas celebradas a partir de 1990 (por ejemplo, la de diez pintores aragoneses celebrada en Venecia bajo el enunciado *Itinerario de ciudades invisibles*) y especialmente en su cuarta individual (en la también emergente galería Fúcares, de Almagro) y en la siguiente, presentada en marzo de 1991 en la sala de la Diputación de Huesca, donde algunas pinturas –como ya sucedía en la colectiva veneciana–, por su argumento y dimensiones y concepto espacial de montaje, parecían querer aproximarse, o quizá no, a planteamientos afines a las cada día más recurrentes instalaciones, como sucede con *Puerta 1*, o *Azul* y *Puerta 2*, o *Roja*, ambas de 1990, conjuntos de exquisitas piezas de pequeñas dimensiones que conforman el ámbito liminar de sendos umbrales ocluidos. Según el catálogo de la exposición, el artista, que terminada su estancia en la Casa de Velázquez –y ante la disyuntiva de permanecer en Madrid o regresar a Zaragoza– había decidido trasladarse a París (acaso por el todavía romántico e innegable atractivo que sigue ejerciendo una ciudad otrora capital mundial del arte), vive y trabaja en Zaragoza y París (primero en la Casa de Brasil y después en la Casa

18 RIOJA, A., “José Cerdá y el premio que llamó dos veces”, *El Día*, Zaragoza, 21 abril 1987.

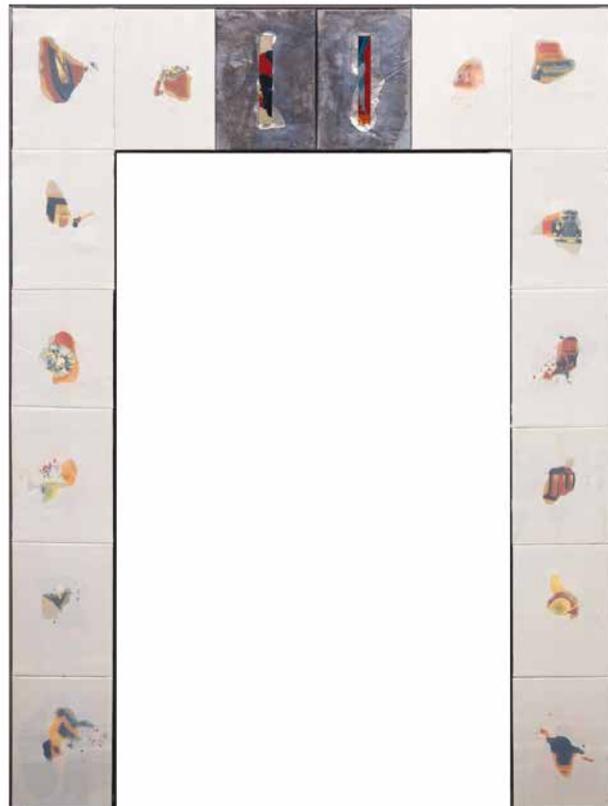
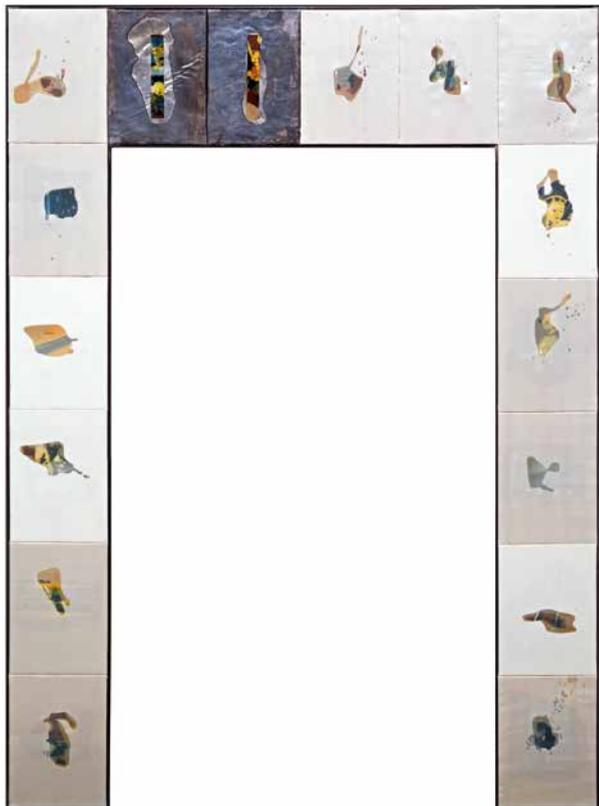
de Estudiantes Canadienses, ambas de la Cité Internationale Universitaire y siempre como auténtico okupa cultural, ya que por su nacionalidad no le corresponde ninguna de las dos) porque no ha querido desvincularse en absoluto de su ciudad, donde sigue manteniendo hasta su definitivo regreso la casa y el taller de la calle Prudencio, 25, desde donde también organizará, teniendo como base de operaciones el domicilio parisino de la universitaria, su reaparición individual en Zaragoza mediante la muestra presentada por la galería Fernando Latorre en febrero de 1992, en la que ofrecía una muy representativa selección de sus trabajos más recientes en esa novedosa tendencia del *informalismo figurado* que venía desarrollando hasta ese momento.

El de 1993 será sin duda uno de los años más decisivos en la biografía de Pepe, porque no sólo se libera de la tranquilizadora pero desatenta protección de cualquier estamento oficial y se instala completamente por su cuenta y riesgo en la casa de Le Kremlin-Bicêtre donde transcurrirán los próximos cinco años de su vida, sino que también consigue presentar su primera exposición individual en una galería privada parisina, la de Catherine Fletcher, donde presenta pinturas de planteamientos todavía muy severos en lo cromático y formalmente restrictivos pero en algunas de las cuales pugnan ya por manifestarse de manera clara determinados fragmentos de imágenes figurativas dibujadas o manchadas con gran economía de medios,¹⁹ como si se hubiese establecido una pugna entre las imprecisas maculaturas de resina de poliéster y la sucinta vida prefigurada al detalle que late bajo ellas, aunque pronto será tanto o más destacable la casi frenética proliferación de exposiciones durante 1994, que le llevan primero a la francesa galería Maeght de Barcelona –en cuyo catálogo ya sólo se indica que el artista vive y trabaja en París–, con formatos mayores y propuestas en las que los contenidos figurativos se translucen con mayor o menor intensidad y definición a través de sucesivas capas de materia pictórica cada vez menos informal, el color crece y se diversifica levemente, aparecen algunos rotundos elementos signícos que acompañan o sustentan a las formas más vaporosas o delicuescentes generadas ahora en medios aceitosos, al tiempo que los afanes literarios del autor reaparecen con fuerza en unos títulos –*Nieve oscura, Infancia senil, Vegetal carnal, Lana negra*, todos de 1993– rendidos al oxímoron), recursos potenciados para la siguiente individual en la nueva sede zaragozana de Fernando Latorre (que acoge varias vueltas de tuerca en los elementos materiales y cuasi tecnológicos –dobles soportes de lienzo mediante y a través de los cuales se ocultan, transparentan y develan las imágenes y las formas materializadas en las superficies lejanas, medias y cercanas (como en *Bodegón*, 1992), efectos realzados o corregidos en



Pepe Cerdá en la exposición *Percorso de Città Invisibili* Iglesia de San Bartolomeo de Venecia, 1990

¹⁹ Señalando incluso referencias directas a científicos o artistas muy destacados en la historia del arte occidental, como su *Homenaje a Etienne-Jules Marey*, 1993, donde las figuras prevalecen sin aspavientos.



<Pepe Cerdá. *Puerta 1, o Azul*, 1990.
Seda, plomo, resina de poliéster y acrílico sobre lienzo,
200 x 150 cm.

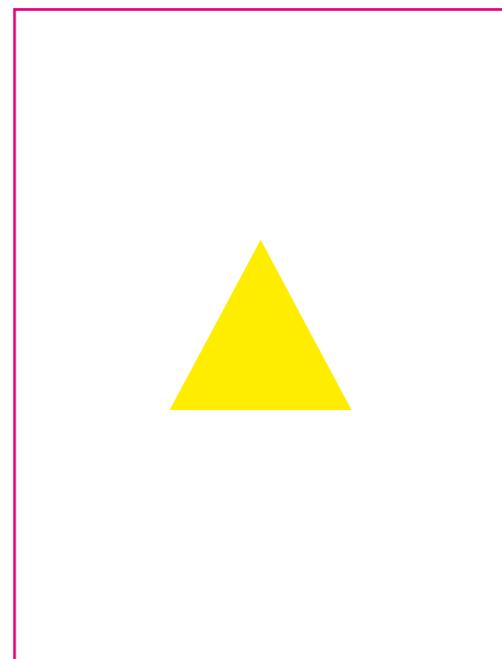
^Pepe Cerdá. *Puerta 2, o Roja*, 1990.
Seda, plomo, resina de poliéster y acrílico sobre lienzo,
200 x 150 cm.

ocasiones con la incorporación de vidrios turbios o facetados que subsumen los reflejos (según sucede a medias en otro *Bodegón*, 1992)– puestos en activo para legitimar de modo tangencial la progresiva recuperación, cada vez más evidente, de la figura e instaurar el trampantojo acumulativo y fragmentario como novedoso concepto expresivo y eficaz táctica visual), y desarrollados mediante procedimientos técnicos simplificadores en las subsiguientes de la Universidad Pública de Navarra, la galería Fernando Silió de Santander y la galería Graf & Schelble de Basilea (en las que las interferencias visuales y dobles lecturas simultáneas se consiguen de manera más directa a través de las transparencias, las superposiciones complementarias y los grados de precisión o vaguedad visual que favorecen la creación de fondos caracterizados –a veces divididos en campos netos, o levemente geométricos, o conformados mediante suaves fognazos de color– y primeros términos anfibológicos), al tiempo que las imágenes figurativas –expresas y rotundas o difuminadas con exquisita delicadeza, como la evanescente *Calavera*, 1993– recuperan totalmente su protagonismo, ahora en un repertorio temático en el que predominan algunos animales pertenecientes a las actividades pecuarias más tradicionales –sobre todo la vaca y, en menor medida, la cabra– y los pintores como figuras de carácter, metáforas y acaso caricaturas o ideogramas, con referencias muy evidentes a Dalí, a Joan Miró y al estereotipo del pintor *a plein air* más o menos dominical.

Una vez superada con notorio éxito la siempre difícil entrada en el mercado internacional con las primeras muestras individuales de 1993 en París y 1994 en Basilea, en lo sucesivo Pepe Cerdá presentará exposiciones de manera regular en galerías españolas y de otros países europeos, pero si la de finales de la primavera de 1995 en el Espace Fortant de France, de Sète, ya incluye obras en las que aparecen de nuevo figuras de carácter mitológico y religioso (aunque se oculten tan diluidas como en *Diluvio*, 1995) o al menos vinculadas con nuestra historia sagrada –vírgenes o *madonnas*– que anticipan veladas pero palmarias –siempre se supeditan a unos primeros planos con ideogramas o elementos simbólicos– el giro o deslizamiento, primero temático y luego conceptual, que se producirá relativamente pronto, y la de marzo de 1996 en la galería Colombani–Robin de París confirma sus posibilidades en la capital francesa, la de mayo del mismo año en el Centro Cultural de Ibercaja en Guadalajara resulta sintomática en algunos aspectos porque señala, mediante un excelente conjunto de acuarelas, la clara voluntad de retomar soportes y procedimientos y materiales clásicos puestos al servicio de una figuración cuya temática sigue los mismos derroteros, tanto si alude a imágenes y autores modernos como si se ciñe a las vanitas y a la pasión de Cristo, sin menospreciar los humildes bodegones de uvas o tomates ni olvidar las vacas y las cabras, incorporando en algunos casos elementos gráficos reticulados, campos de colores planos alrededor de la imagen central, emblemas geométricos de sugerencias constructivistas y escenarios a modo de *collage* que parecen



Pepe Cerdá, *Lana negra*, 1993.
Técnica mixta, 81 x 100 cm.



Pepe Cerdá, *Diluvio*, 1995.
Técnica mixta, 197 x 132cm.

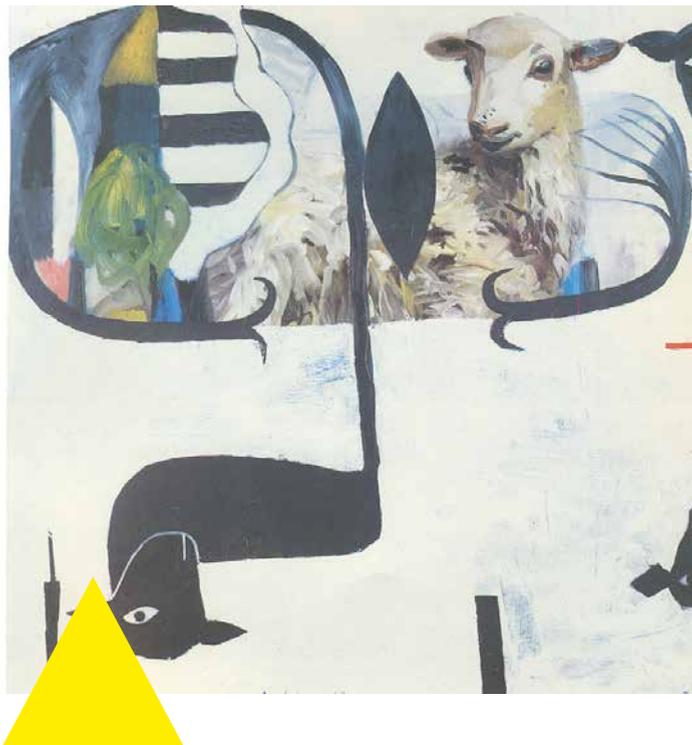


Pepe Cerdá, *Bodegón*, 1992.
Técnica mixta, 114 x 146 cm.

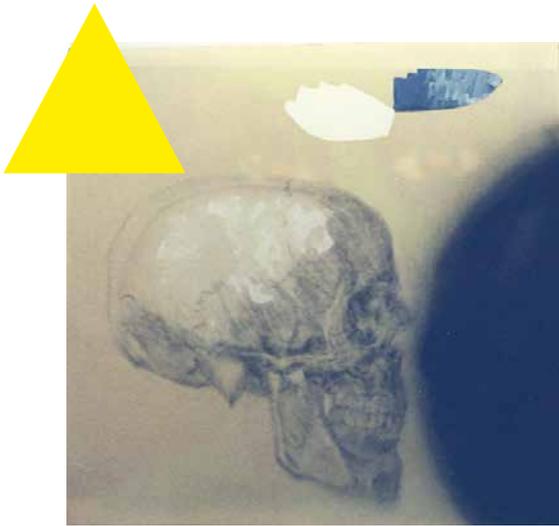
reivindicar la riqueza expresiva y emocional y pictórica de lo mestizo, es decir, la inefable belleza unitaria de lo diverso. En esa nueva tónica emocional todo seguirá igual pero será distinto, ya que a lo largo de los dos siguientes años se produce una progresiva transición de las evanescencias transparentes a las formas e imágenes rotundas, de los temas etéreos y los conceptos metaliterarios a los universales trascendentes y el aroma doméstico, del gesto con orillos cultivados a la gesta visceral y epopéyica, de las febles y antojadizas técnicas mixtas al óleo sustancioso e insolente cuando no a la acuarela veloz y sugestiva, como se va intuyendo a través de sus inmediatas exposiciones de Barcelona, París y Utrecht y se muestra de manera palmaria en su retorno a Zaragoza a finales de 1997 –diez años después de haber manifestado la necesidad de salir y sabiendo ya que a partir de cierto momento se puede volver a cualquier parte, e incluso es muy conveniente hacerlo–, cuando se instala en Villamayor (en una casa profunda y desordenada, excesiva en lo físico pero extraordinariamente acogedora en el devenir cotidiano, espaciosa para la pintura y concentrada para la fantasía) y casi al mismo tiempo expone en la galería Zaragoza Gráfica sus *Historias de oriente*, conjunto de grandes piezas al óleo de temática bíblica, con las que de algún modo regresa a los orígenes mitológicos, aunque la sabiduría pictórica –es decir, existencial– adquirida desde entonces y la extraordinaria diversificación de los recursos técnicos dominados le permiten ahora visiones tan complejas y tratamientos plásticos tan ricos e incluso suntuosos como los aplicados en el impresionante *David contra Goliat*, y alardes expresivos y conceptuales que ya no proponen lecturas superpuestas y sucesivas, sino cruzadas y simultáneas, alrededor de asuntos tan clásicos pero aquí renovados como *Sansón y Sálvanos Señor, que perecemos*, al tiempo que desarrolla, utilizando el óleo sobre tela, algunos *collages* visuales, a veces muy panorámicos, sobre temas en apariencia más familiares y cotidianos, como pueden serlo *Sacrificio del pez* y *Sacrificio del cordero*, ambos de 1997. Ese poco inesperado camino, que en realidad está confirmando de nuevo la persistente fidelidad del artista a sus más esenciales principios creativos y vitales, continuará la primavera siguiente en la galería Graf & Schelble de Basilea, donde Pepe insistirá en mostrar las nuevas realidades pictóricas que viene conformando con su habitual perseverancia, bajo títulos tan precisos como *Adán y Eva*, *Diluvio*, *Ángel*, pero será en la madrileña galería Pilar Parra donde, en septiembre de 1998, podrán contemplarse con verdadera sorpresa e inevitable admiración los más radicales y acabados ejemplos del innovador afán iconográfico (ese *San Sebastián*, 1998, geometrizado y tosco de belleza sin mácula), los rigurosos planteamientos formales, la lujosa dramaturgia de los argumentos (*Batalla*, 1998, severa y arriesgada contraposición de valores plásticos universales), las reflexiones últimas acerca del oficio (*Pintor ciego*, 1998, que sigue mensurando la luz con artificios) y sobre todo la voluntad de recuperar esos valores sensitivos que se basan en la complejidad esencial de las formas, la riqueza de la materia, la



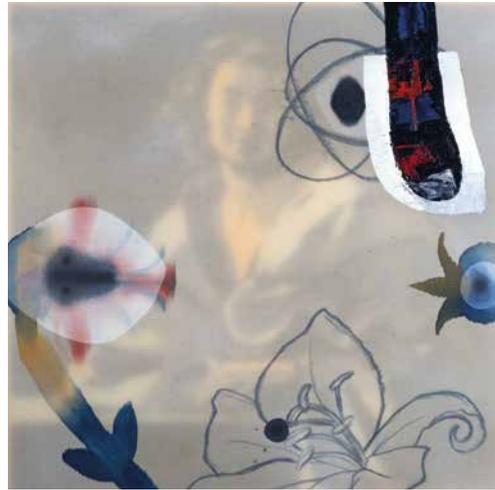
Pepe Cerdá, *Sacrificio del pez*, 1997.
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.



Pepe Cerdá, *Sacrificio del cordero*, 1997.
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.



Pepe Cerdá, *Calavera*, 1995.
Técnica mixta, 100 x 100 cm.

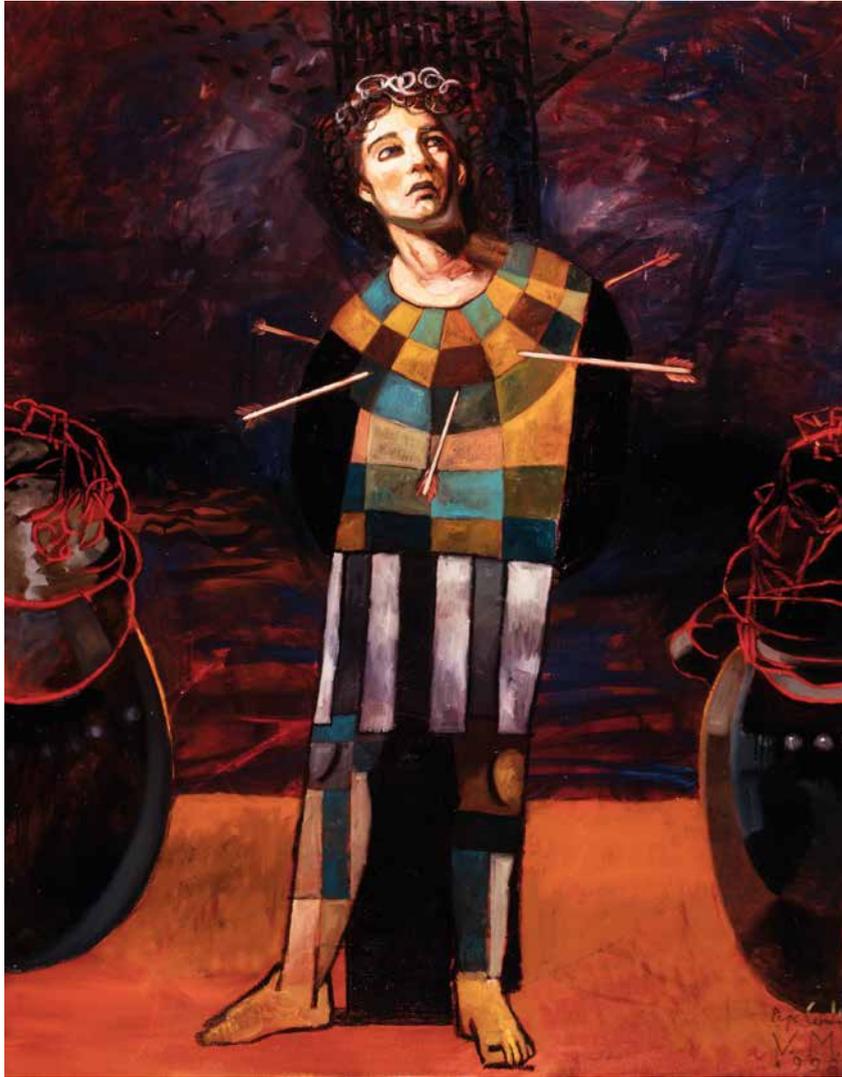


Pepe Cerdá, *Claude Bernard*, 1995.
Técnica mixta, 100 x 100 cm.

densidad secreta y las temperaturas del color, la verosimilitud táctil y visual de la simulación atestiguada, con que Pepe Cerdá se enfrenta en estos momentos a la pintura como manifestación de sus capacidades para construir diferentes artefactos plásticos y sentimentales que no representan ni reproducen realidad alguna, sino que incorporan al mundo otras realidades completas y autónomas cuya existencia continuará confirmándose interminablemente.

Sin apenas reposo (desmintiendo la ya vieja leyenda, entre simpática y peyorativa, del Cerdá descuidado e indolente, cuando lo cierto es que siempre ha sido un redomado trabajador –tan dotado de ese admirable *oficio* que suelen menospreciar quienes no lo tienen–, aunque a veces él mismo difundía lo contrario, por pudorosa coquetería) ya está pintando con fogoso entusiasmo una serie de retratos, muchos de ellos ciclópeos pero a veces medianas acuarelas –siempre a partir de ajadas o luminosas fotografías en blanco y negro, por lo general reproduciendo imágenes que ya son iconos estereotipados en el imaginario colectivo–, de un conjunto de singulares personajes históricos, entre los que se encuentran algunos representantes de las revoluciones modernas (*Zapata, Madero, Fortino Sámano*, 2000), célebres maestros del toreo (*Juan Belmonte*), muy significativos protagonistas de la última guerra civil española y sus antecedentes (*Durruti*, el cardenal *Soldevila, Ascaso*, 2000), todos ellos efigiados con extraordinario rigor formal, acerada expresividad, contención cromática y una clara voluntad de preservar el estupor o la displicencia o la naturalidad del fotografiado en cualquier fogonazo de la vida o la muerte –*Durruti muerto*, 2000–, cuya imagen revisitada y de nuevo suspensa para otra eternidad suele aparecer flanqueada²⁰ por uno o varios campos de colores

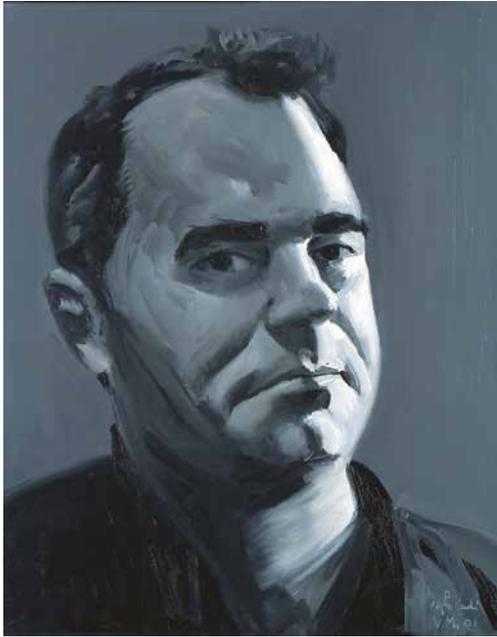
20 Siguiendo el antecedente de algunas acuarelas de 1996, sobre todo aquella que retrata una cabeza del *Che Guevara muerto*.



Pepe Cerdá, *San Sebastián*, 1998.
Óleo sobre lienzo, 160 x 150 cm.



Pepe Cerdá, *Fortino Sámano*, 2000.
Óleo sobre lienzo, 200 x 230 cm.



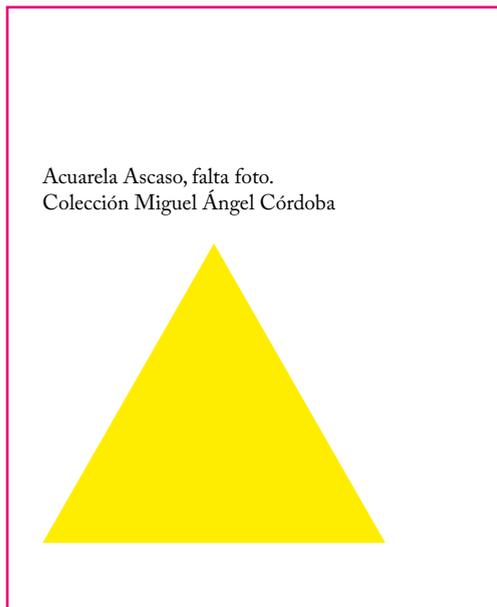
Pepe Cerdá, *Alex Surrallés*, 2001.
Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.



Pepe Cerdá, *Ismael Grasa*, 2001.
Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.



Pepe Cerdá, *Javier Baldeón*, 2001.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.



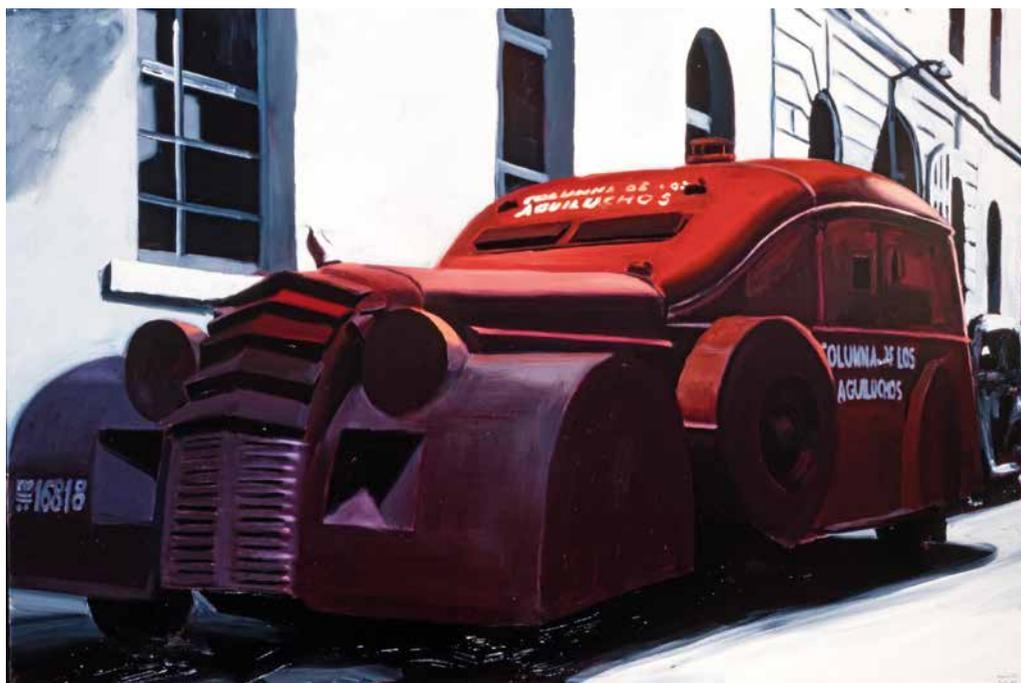
planos (generalmente rojo o amarillo indio, pero también azul e incluso negro) y casi nunca limpios, sino parcialmente ocupados por retículas más o menos organicistas u ortogonales y en muchas ocasiones por una suerte de sugerentes figuras o emblemas de naturaleza geométrica y ambigua,²¹ acaso utilizados para desdramatizar la lógica severidad del imprevisto panteón de celebridades, que con el muy sugerente título de *Los últimos modernos* se expuso sucesivamente en Zaragoza, París y Tours, con el inevitable desconcierto de muchos visitantes, sorprendidos no sólo por lo inusual del tema y el perfil de los personajes, sino quizá todavía más por el procedimiento de trabajo del pintor, que vindica la utilidad histórica de la fotografía como colaboradora necesaria de la pintura.

Con similar planteamiento pero modelos mucho más cercanos, dos años después presentará en la Casa de Velázquez de Madrid –confluyendo con su amiga, y a la sazón vecina de Villamayor, la pintora María Buil, que justo entonces terminaba sus dos cursos de becaria en la Casa– una serie de retratos de diversos amigos, conocidos y saludados –según el mismo Cerdá, que cita a su admirado Josep Pla–, nuevamente resueltos con rara precisión y sorprendente eficacia plástica –esta vez en muy primeros planos, sin adornos ni símbolos ni pasiones históricas–, la mayoría exentos de color o con el punto justo para que no se note y tan expresivos como sintéticos, que se reproducen en el catálogo

²¹ Que aparecían ya en pinturas de Pepe fechadas en 1988 y expuestas entonces en el Museo Provincial de Zaragoza.



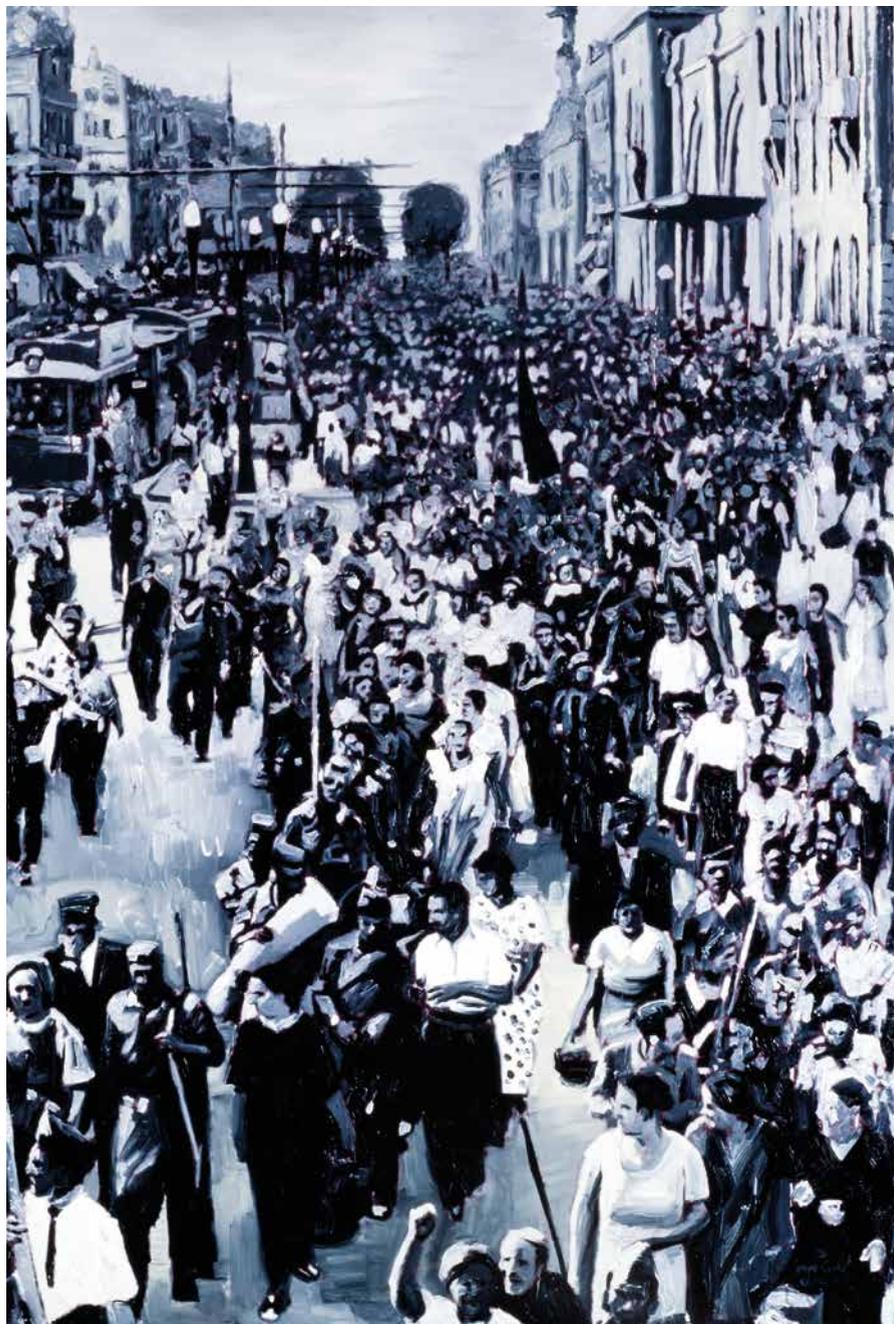
Pepe Cerdá, *Coche sonoro Bayer en la España Nacional*, 2002. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.



Pepe Cerdá, *Coche Blindado CNT-FAI-UGT*, 2002. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.



Pepe Cerdá, *Milicias en los Monegros*, 2001.
Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm.

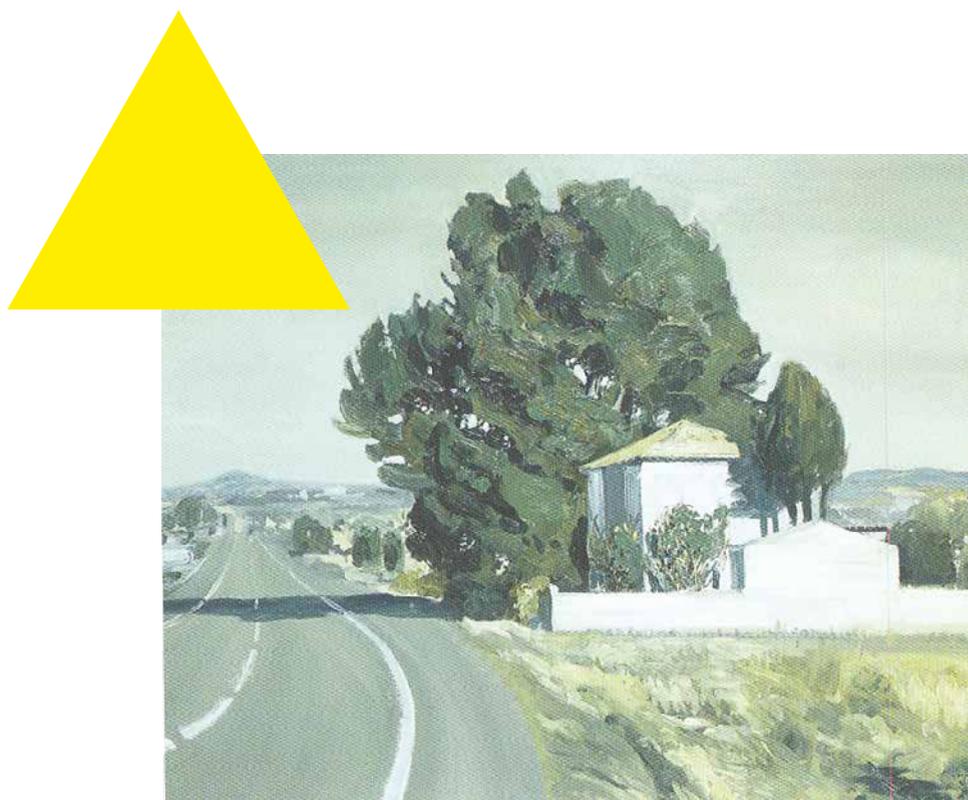


Pepe Cerdá, *Columna roja y negra en Barcelona*, 2001.
Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm.



Pepe Cerdá, *Pamplona 19-07-36*, 2002.
Óleo sobre lienzo, 162 x 146 cm.

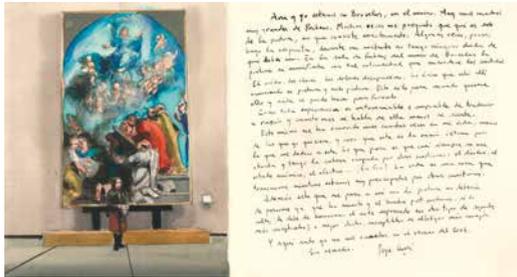
acompañados de jugosos textos del propio pintor, retratando en paralelo a un conjunto de personajes sin duda interesantes por unos u otros motivos, entre los que cabe destacar al escritor *Antonio Ansón*, a *José Escoda* y *Àlex Surrallés*, 2001, entrañables compinches de *Le Kremlin-Bicêtre*, al artista e insuperable mecánico *Javier Baldeón*, 2001, al escultor *Jaume Plensa*, al pintor *José Manuel Broto*, al reputado criador de perros aristócratas *Ignacio García Chavarría*, al pintor *Ignacio Mayayo*, al minucioso auditor *Pepe Bosch*, 2001, y al escritor *Ismael Grasa*, 2001, maestro de agudezas sigilosas, aunque pronto supimos que esta digresión retratística vinculada con la precedente galería de retratos de historia era sobre todo una maniobra de distracción orquestada para demorar la noticia de que Pepe llevaba muchos meses trabajando en secreto, a partir del insólito folleto publicitario *La España Nacional* publicado por la casa Bayer, en una nueva y sorprendente serie de pinturas de historia muy directamente referidas a la guerra civil, pero dejando de lado a los personajes para afrontarla desde visiones tan laterales como las ofrecidas por los recursos de imagen utilizados en los vehículos a motor –sólo ideológicos e inútiles para el combate real, como sucedía en definitiva con el fletado por Bayer, certeramente representado en el *Coche sonoro Bayer en la España Nacional*, 2002– de los



Pepe Cerdá, *Carretera de Villamayor*, 2002.
Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.



Pepe Cerdá, *Nube*, 2004.
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.

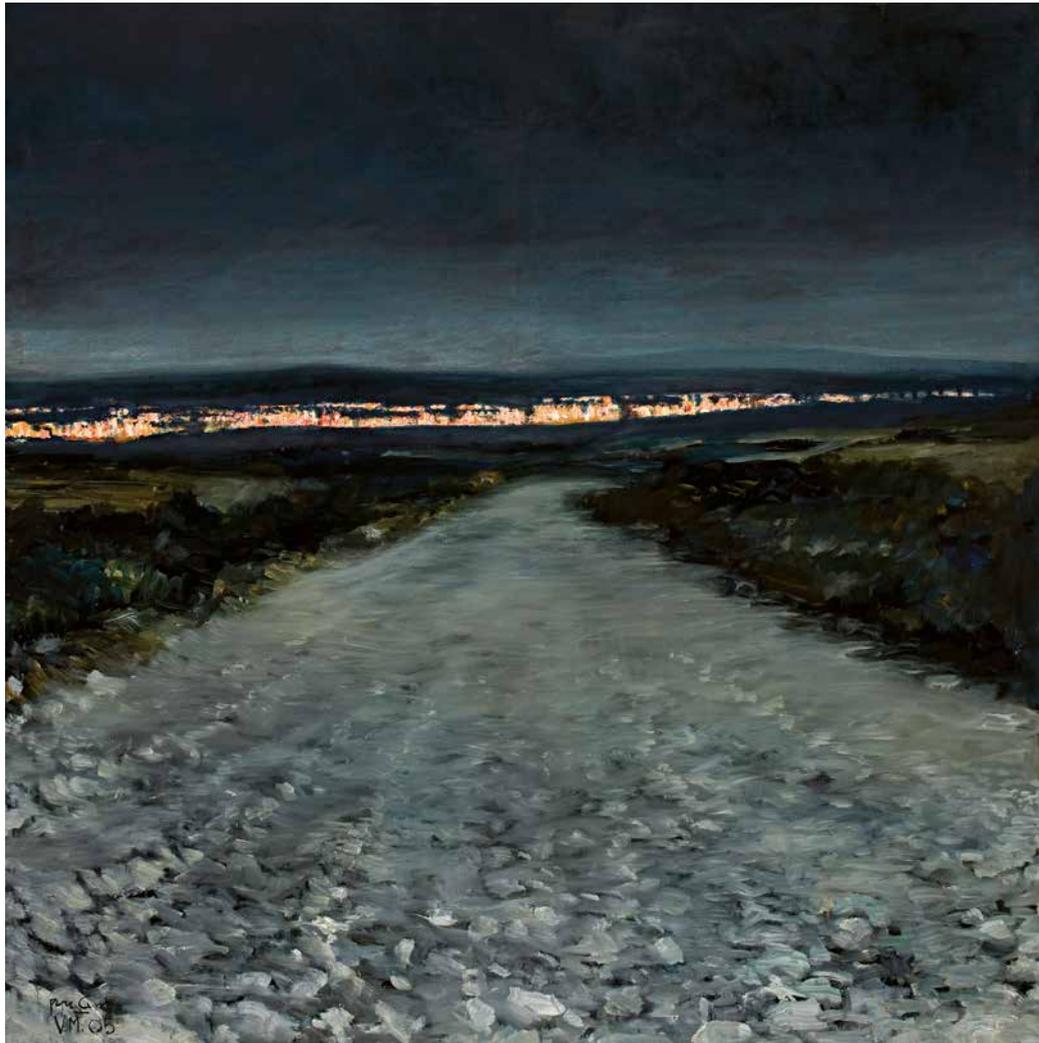


Pepe Cerdá, *Bruselas/ Apuntes del natural*, 2004.
Acuarela y tinta sobre papel, 29 x 76 cm.

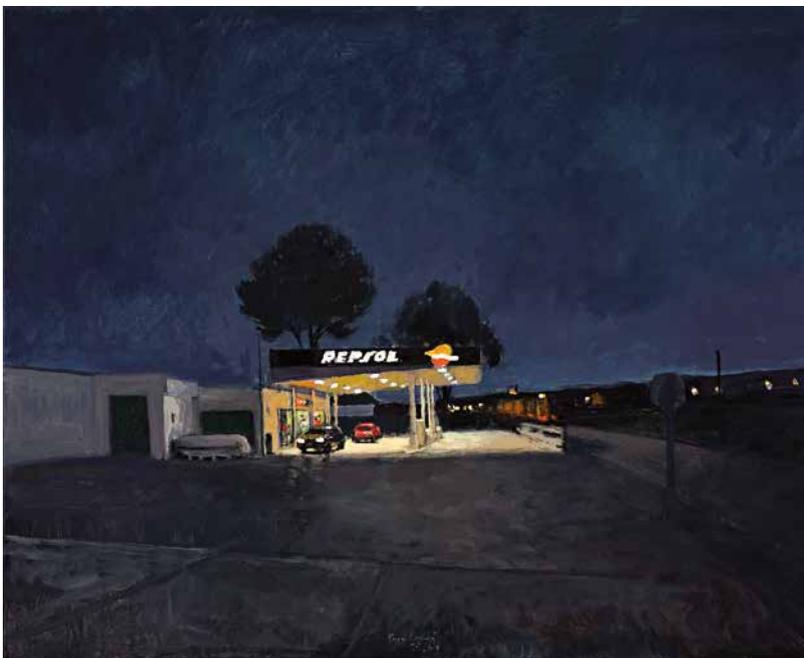


Pepe Cerdá, *ARCO 1 / Apuntes del natural*, 2004.
Acuarela y tinta sobre papel, 29 x 76 cm.

sindicatos y otras organizaciones beligerantes en la contienda (cuyos afanes cosméticos perdurarán para la historia en pinturas tan incisivas como la familiar y casi doméstica del *Coche blindado CNT-FAI-UGT*, 2002), los desplazamientos administrativos y las asépticas observaciones externas de los ejecutivos alemanes (retratados de nuevo con precisión tan fidedigna que parecen auténticos turistas en la desolación y la tragedia), y especialmente la vitalidad, el desaliento, la incertidumbre y el terror y la fatiga inmensa y la desesperanza inacabable de todas las personas anónimas, soldados o civiles, en multitudes urbanas admirablemente individualizadas con todo lujo de detalles hasta los planos intermedios (*Columna roja y negra en Barcelona* y *Pamplona 19-07-36*, ambas de 2001) o en grupos reducidos que avanzan desembarcan desesperan y mueren instantáneos y eternos (*Milicias en los Monegros*, 2001), aunque nunca sepamos cuando será el momento, y entretanto respiran, sufren, sueñan tan auténticamente que ya nunca podremos olvidar que la historia se pinta cada día, motivo por el cual todas las pinturas dignas de tal nombre, pertenezcan a tiempos lejanos o inmediatos, se convierten muy pronto en *pinturas de historia*, denominación genérica con que se han expuesto las pertenecientes a esta serie, primero en la primavera de 2002 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y a lo largo de los tres años siguientes en Utrecht, Salas Bajas, Albarracín, Zaragoza, Barbastro, Huesca, al tiempo que su autor elaboraba una derivación de la serie anterior centrada en las características celebraciones de la Semana Santa de la villa turolense de Hajar, convocatoria social y religiosa, festiva y ritual, caracterizada por la concentración de auténticas avalanchas de participantes que acompañan los pasos procesionales y reiteran los rezos ancestrales y tocan atronadoramente los tambores y bombos y conforman unos inconfundibles paisajes humanos recuperados por Pepe Cerdá con una fresca repristinación de las muchedumbres de seres individuales (primorosamente diferenciados con pinceles como estiletos, que palpitan al unísono, respunteados por los hipnóticos focos de luz de los parches inagotables) y de las serpenteantes procesiones que recorren las estrechas callejas o desembocan fúlgidas en la soberbia plaza porticada y permanecerán en los términos medios –como si



Pepe Cerdá, *Zaragoza desde el camino de la Pica*, 2005.
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.



Pepe Cerdá, *Gasolinera*, 2009.
Técnica mixta, 73 x 92 cm.

se tratase de un *film* coloreado— y en la luz indecisa de la eterna memoria necesaria para *romper el tiempo*, título con el que estas pinturas se presentaron en Híjar durante la Semana Santa de 2004 y en la galería Les Singuliers de París unos meses después.

Todas aquellas pertinaces y morosas aproximaciones al paisaje *naturalista* ensayadas por Pepe a lo largo de los años noventa fueron tomando cuerpo en piezas tan solventes y plenas de tensión y evocaciones como la pronto recurrente y esta vez soleada *Carretera de Villamayor*, 2002, y algunas de las que formaron parte de su exposición del año 2003 en la galería Labati de Aragüés del Puerto²² y reafirmando con palmaria declaración de intenciones en la mayor parte de las acuarelas, y los textos complementarios de las mismas, incluidas en la singular muestra *Apuntes del natural* —auténtico manifiesto de un pintor que ya no quiere preocuparse por la moda ni tiene inconveniente alguno en expresar sin circunloquios que le interesa sobre todo la pintura figurativa y lo que más desea es pintar, es decir, desempeñar su tradicional oficio tal y como se ha entendido desde la antigüedad, actitud que a comienzos del siglo XXI puede

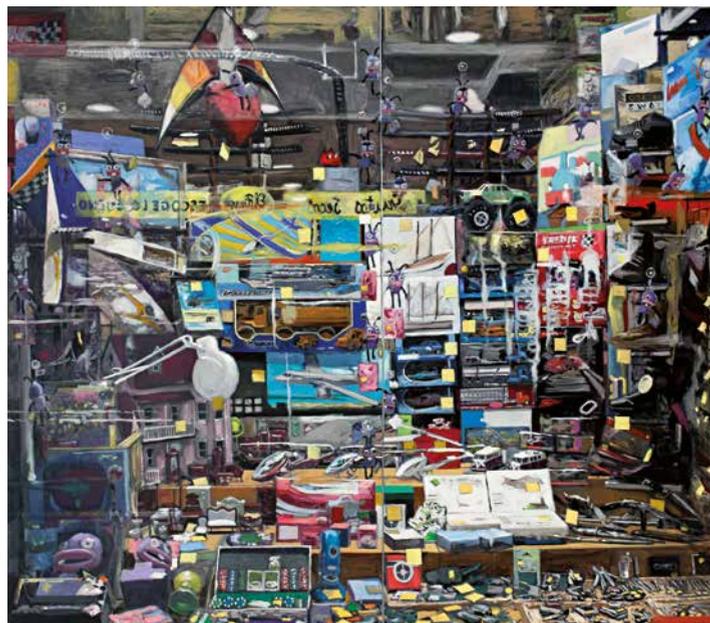
22 En cuyo modesto folleto se incluía el paradigmático texto *Árbol*, acabado ejemplo de la sensibilidad literaria de Pepe Cerdá y de su sorprendente sintetismo. CERDÁ, P., *Pintor, pinta...*, *op. cit.*, pp. 132-133.



Pepe Cerdá, *Aero Baby*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm.



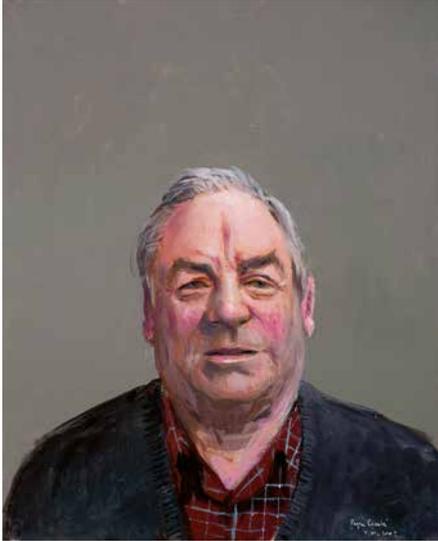
Pepe Cerdá, *Escaparate 2*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 162 x 195 cm.



Pepe Cerdá, *Escaparate 1*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 162 x 195 cm.



Pepe Cerdá, *Fumador*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 265 x 300 cm.



Pepe Cerdá. *José el Pocholo*, 2009
Técnica mixta, 46 x 38 cm



Pepe Cerdá. *Retrato de Mihail*, 2009
Técnica mixta, 49 x 54 cm

ser tan moderna o quizá más que cualquier otra— presentada en octubre de 2004 en el Palacio de Montemuzo²³ de Zaragoza y en cuyo contenido formal y temático (certeras instantáneas de vigoroso y ágil cromatismo reinventando la Sierra de Alcubierre y el insólito parque *Lacuniacha*, 2004, señalando los vacuos oropeles de las ferias de arte en su particular visión de *Arco 1* y *Arco 2*. *Galeristas*, 2004, y recordando absorto, por ejemplo en *Bruselas*, 2004, los intensos placeres del óleo y el amor) están todas las claves del inmediato devenir de su trabajo, en el que se encuentra completamente inmerso preparando para comienzos del año siguiente una importante exposición que, bajo el título *Puntos de vista* pero también *Paisajes*, está dedicada íntegramente a los mismos y señala sin equívocos el comienzo de un nuevo y decisivo giro en la ya larga y desde luego muy fructífera trayectoria profesional de Pepe Cerdá, que, cuando la presenta en la sala Cai Luzán de Zaragoza a finales de enero de 2006 vuelve a corroborar su irreductible apuesta por la figuración sin condiciones e inicia impetuoso el periodo quizá más espontáneo y genuino de su trabajo y desvela de frente y de soslayo —incluso en las certeras confesiones que ha escrito para el catálogo— los modos y maneras con que piensa llevar adelante en lo sucesivo esa compulsiva e irrenunciable obsesión de pintar, a despecho de las protestas —legítima coquetería de un superviviente consciente de serlo— de ignorancia total acerca de cuál pueda ser la naturaleza exacta de la pintura y cuáles los castigos o indulgencias que alcanzan quienes siguen empeñados en practicarla —contra los elementos y el mercado y la moda— con la contumacia y el gozo y la inquisitiva hondura visual puestos en juego por Pepe cuando vuelve a mirar y ve por vez primera y pinta con la exacta precisión del recuerdo los lugares que habita o transita despacio sin premeditación o rescata del fondo de tardes tormentosas o de largos crepúsculos nimbados con la luz mercurial de los veranos, dándonos una larga sucesión de vislumbres internos e indagadoras vistas exteriores de ese Villamayor siempre igual y distinto y sus alrededores (calles nocturnas, pinos solitarios, campos regados y caminos yertos, gasolinera al sol o palpitando con perfil de luciérnaga), del Ebro entre los puentes y los sotos, de la ciudad desde Villamayor (*Zaragoza desde el camino de la Pica*, 2005, en la noche de azul y primavera), del *vedao* de Peñaflo, la papelera de Montañana, los montes de Juslibol, asuntos que diversificará desde este momento, con imaginativa renovación de los estímulos sensoriales —acaso porque ninguna mirada se repite ni hay dos luces idénticas—, y mostrará en sucesivas exposiciones celebradas entre 2006 y 2008 en París, Zaragoza, Castejón de Sos y Huesca, si bien las tituladas *La ruta nos aportó otro paso natural* (en colaboración con el escritor Carlos Castán) y *Sumus Portus* estuvieron dedicadas a paisajes y sucesos captados durante sendos viajes

23 ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Historias de pintura o recursivo método transversal para (d)escribir la vida*, en Pepe Cerdá. *Apuntes del natural*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2004.



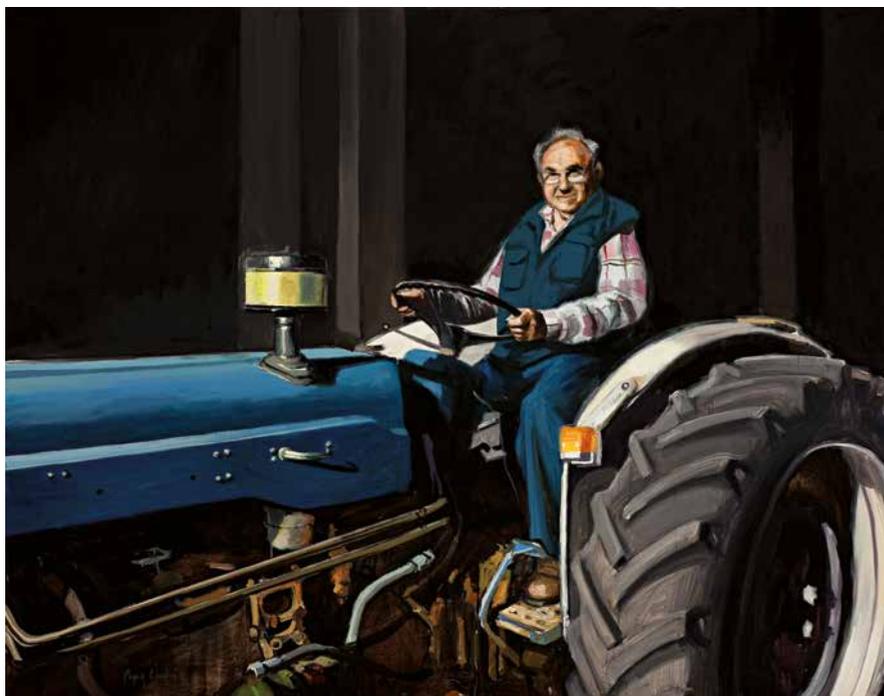
Pepe Cerdá. *Retrato de Fernando Zulaica*, 2010
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm



Pepe Cerdá. *Retrato de Ana Santacruz*, 2015
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

por el pirineo aragonés, que también se plasmaron en una serie de acuarelas complementadas con textos alusivos o viceversa, y en esa persistente celebración total de los paisajes, otras veces el óleo se desliza untuoso al borde del enteco camino de Farlete y en los pinos que aroman la Calera las noches de verano y en el dosel nuboso clareando del camino de Huesca y en la *Gasolinera*, 2009, refulgiendo lo mismo que una joya seductora y fatal,²⁴ y en todos los demás lugares intermedios, de paso, marginales, que Pepe nos descubre mientras vuelven de nuevo los tiovivos (*Aero Baby*, 2009) y es como regresar a los inciertos sueños puberales, pero esta vez mirando desde fuera el rutilante cerco de luces velocísimas, la campanilla muda e incrédula que anuncia una salida siempre postergada, los caballitos acaramelados sobre un fondo voraz

24 Pero la vida sigue circulando deprisa, estancada en un breve recorrido sin meta, y las gasolineras son lugares de paso vivos a todas horas como descubrió Pepe hace ya muchos años observando la sombra de los pinos cercanos, y el asfalto rugiente o desmayado según pasan las horas y las luces, y la desoladora quietud intransitiva de los amaneceres, y el espejo de lluvia que lo refleja todo y lo diluye con pertinaz insidia, y el resol veraniego de chicharra y cantina, y los acogedores fluorescentes nocturnos como faros tendidos en medio de la nada, y la ensordecedora soledad desprovista de actividad humana –nunca sucede nada salvo la permanencia de voces intuidas, el saludo fugaz, los breves comentarios, la escueta despedida– y la escasa presencia de cualquier automóvil empezando a llegar o emprendiendo la marcha, y la definitiva metáfora del tiempo que siempre se detiene y siempre se atropella en las gasolineras, donde sigue la vida con toda su crudeza.



Pepe Cerdá, *Ismael en su Ebro*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 114 x146 cm.

de imágenes borrosas y sonidos informes y estupor desmedido (el mismo que producen esos aparadores angustiosos –*Escaparate 2*, 2009–, simulacros del mundo, inmensamente llenos de incontables objetos cuya dudosa condición tecnológica y abstrusa utilidad corren siempre parejas con los más elevados índices de consumo), y los niños absortos, empeñados en ser jinetes para siempre ahora que ya comprenden la inútil finitud de la carrera, obligan al pintor a regresar de nuevo a esos dominios que todavía conserva y empezar a pintarlos lentamente para que todo fluya con cadencias iguales y ritmo acompasado y la rueda vital no cese ni un instante de girar como entonces, es decir, como siempre en el vasto universo imaginario de la infancia perdida sin remedio posible.

Salvo en casos concretos y como por descuido (valga mirar el fosco perfil del *Fumador*, 2009), las figuras no suelen frecuentar sus paisajes y al pintor le interesan grandemente (al extremo de haber pintado en tiempos paisajes de figuras e incluso multitudes), y como en esta vida casi no queda nadie sin oficio –aquellos que parecen no tenerlo, acaban profesando en tal carencia–, un buen día decidió inventar el subgénero de los micropaisajes del oficio, y se puso a pintar con determinación y desapego al vecino labriego en una suerte de retrato ecuestre sobre su poderoso tractor irreductible (*Ismael en su Ebro*,

2009), y al pertinaz serígrafo amistoso recargando de tinta esa curiosa máquina que le restó emoción a su trabajo, y al soldador vulcánico que se oculta del mundo para salvar sus ojos, y al hábil cirujano que no rebla en devolver la vida a enclenques aparatos que transmiten la voz, la imagen y los ecos fatales del engaño, y después de soslayo, y posando pacientes para un retrato de primeros planos ante los atributos del oficio, al sagaz cocinero que le da de comer algunas veces (*Carlos Ferrando, 2009*), al intonso bibliófilo en su asendereada pesquisa universal, y a otros tantos comunes existentes cuya naturaleza podemos vincular sin menoscabo a un extenso rimero de nuevos retratados que forman también parte del entorno inmediato del pintor y en muchas ocasiones son vecinos del municipio de Villamayor –*José el Pocholo, 2009*–, sorprendidos de ser inesperado objeto de atención para el risueño artista que conocen del bar o por algún encargo de su oficio (como esos dos hermanos albañiles –*Mihäil, 2009*, y Nicolás Bocoï– que hicieron unas obras en su casa y posan tan formales ante la misma puerta) o por el desempeño de su especialidad profesional (de la cría del porcino a la banca menuda y al detall), o simplemente amigos de todos los caminos sociales y creativos (el experto sagaz en el viejo negocio de la viticultura, el profesor dilecto dispuesto a dirigir la compleja gestión de la docencia –*Fernando Zulaica, 2010*–, el escritor escueto de léxico adictivo –*Félix Romeo, 2011*– que nos dejó rehenes de la estupefacción, pero todos parecen contentos y asombrados por verse fidedignamente vivos, al margen de posibles parecidos que no vienen a cuento, en esa galería de aposturas y rostros modelados a mano con extraña pericia, que nos miran de frente con gestos contenidos y sonrisas muy breves, y visten con soltura según sus propios usos, y tienen esos rictus y ese color de pelo y ese modo preciso de inclinar la cabeza, y muestran delatoras carnaciones vitales en el cuello y los pómulos y la frente y los labios, y viven sobre fondos que les hacen robustos, soñadores, opacos, naturales, alegres, sencillos, bondadosos y profundos lo justo para que comprendamos que al pintarlos está Pepe Cerdá (con la desenvoltura técnica y la arrolladora facundia y la timidez emocionada pero encubierta que han distinguido siempre su obra y su personalidad) ofreciendo de nuevo y como siempre una visión fugaz cuanto eviterna de las innumerables fantasías que suelen asombrarnos sin descanso en la vida pintada todavía.

PINTOR, PINTA

Antonio Ansón



Carretera de Villamayor, 2011.
Fotografía: Ana Bendicho.

No me gusta pintar, afirma dando unos pasos hacia atrás con los pinceles en la mano. Mira el cuadro. Se acerca. Se detiene a mitad de camino. Moja el pincel en un poco de amarillo. Mezcla un poco de cera para restaurar muebles y otro poco de carbonato cálcico para espesarlo. Añade pequeñas gotas de luz en el árbol que delimita un sendero de montaña ascendente. Al fondo, el pueblo francés de Urdós. Está enfrascado en un tríptico enorme. ¿Quién me mandaría a mi empezar este cuadro?, se queja. Vuelve atrás. Protesta. Sabe que lo terminará.

Llego a Villamayor por carretera, como tantas otras veces. Hasta Santa Isabel todavía se siente uno dentro de la ciudad. Nada más salir de la última rotonda y enfilar bajo el puente de la autopista hacia Villamayor es como cruzar una línea que separa lo urbano de lo rural. Y aunque la ciudad, esta misma y España, esté impregnada de lo rural, aunque lo disimule o no quiera darse cuenta, a partir de aquí empieza el campo, la estepa, las pedreras, el monte pelado, los árboles huérfanos que dan pena, el desierto de los Monegros. Eso pinta Pepe, lo que ve en los alrededores de su casa de Villamayor, o lo que ve desde su casa en el Pirineo francés. Nada más.

Con frecuencia hemos paseado por las carreteras y caminos hacia la hoya de Huesca, hacia el desierto, a visitar las trincheras de la guerra donde se dice que estuvo Orwell, ese horror convertido hoy en parque temático, hemos visto los campos, los atardeceres, los pueblos sobrecogedores de la provincia de Zaragoza, con esa fiereza sin concesiones fruto del instinto de supervivencia, los tractores y las cosechadoras, el humor socarrón, la retranca, la mirada desconfiada y atónita, la luz. La clave está en la luz. Muchos pintores han ido en busca de la luz. Otras veces la luz los ha encontrado a ellos. Pepe en Villamayor pinta la luz de la estepa. Implacable. Con atardeceres espectaculares. Y la desolación encarnada por las luces de una gasolinera cuando la luz casi se ha vuelto noche pero todavía no.

Aparco delante de su puerta. Me recibe su perro Lourbú. Y detrás de Lourbú, Pepe. Grandote. Peludo. Afectuoso. Lourbú. Lourbú es un perrazo del pirineo



Pepe Cerdá trabajando, 2017.
Fotografía: Antonio Ceruelo.



Pepe Cerdá y su perro Lourbú en el Cap de Lourbú (Francia), 2015.
Fotografía: Ana Bendicho.



Lourbú y Bola en el Bérat du Bas, Borce (Francia).
Fotografía: Ana Bendicho.

concebido por la naturaleza para comer osos y proteger el ganado. Ni Lourbú ni Pepe comen osos. Y no hay nada que defender ni que salvar. Lourbú me huele. Pepe me abraza. Subimos las escaleras hasta el estudio. Está pintando un tríptico enorme que apenas cabe de costado. Hoy es un día de calor intenso. Manchado de pintura, en sandalias, se queda mirando el paisaje con los brazos caídos.

Nunca he tenido vocación, suelta sin dejar de mirar el cuadro.

Me gusta el desorden del estudio. El olor a pintura y disolvente. Tarros con restos secos de acrílico. Tubos de óleo despanzurrados. Un bote de cera para restaurar muebles. Un archipiélago de colores sobre una plancha enorme de vidrio. Lo miro pintar. Me gusta. Me relaja. Me siento en silencio a su lado en un taburete.

Hace tiempo que Pepe pinta paisajes. El paisaje, al igual que las ruinas, los museos y el turismo, lo inventaron los románticos. Unos pijos ociosos. El paisaje es un constructo. Una percepción cultural. Un artificio. Cosa de urbanitas. Lo que ven sus vecinos de Villamayor es su campo y su cosechadora, el color de la espiga, el tiempo que queda para cosechar. Aquello no tiene nada de lírico ni de bello. El cuadro les parece bonito, eso sí, gracioso. Y es verdad que le ha salido bien la cosechadora. Pero no ven un paisaje. Sólo podemos ver aquello que ya hemos visto, dijo Bacon allá por el siglo XVII. Sólo podemos entender con los ojos aquello para lo que hemos sido formados, para lo que estamos preparados. La percepción no es física sino intelectual, y el paisaje es una propuesta cultural. Javier Maderuelo escribe en *El paisaje. Génesis de un concepto* que sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética. El paisaje nace hacia finales del siglo XVII, cuando la naturaleza deja de ser un fondo, un contexto o una ilustración sobre la que representar unos personajes para hacerse con el protagonismo del primer plano. El paisaje empieza a existir sólo a partir del momento en que es visto. Y es en la interacción entre paisaje y mirada donde se construye el paisaje, en la tierra de nadie que se sitúa entre sujeto y objeto de visión. A fin de cuentas, no es la mirada lo que cuenta sino la visión, como explica el anuncio “Blind” de PlayStation 2 rodado por David Lynch “To see that place you don’t need eye sight, you need vision”. El paisaje no aspira a levantar un acta visual del mundo. Es introspectivo. La visión es parcial, subjetiva. Y la visión es una suma de fragmentos que se completan y se contradicen. El discurso paisajístico más que describir los paisajes describe la mirada. Lo que enuncia no es tanto el objeto como el sujeto de la enunciación. Y observando este paisaje que Pepe pinta me pregunto quién es el que mira, y por qué mira así.

Nunca he pintado inspirado, repite apretando los labios, sin dejar de pintar.

Pepe es un hombre corpulento, rotundo, imponente. Su masa corpórea le permite ya por razones físicas ocupar cualquier espacio sin tener que dar explicaciones. Se asienta sobre la tierra con los dos pies sujetos por un eje invisible que lo sujeta firme. Es una cualidad que sólo tienen los de pueblo.

Pepe tiene esa cualidad, sin serlo. Tal vez por esa razón se adapta al ecosistema de Villamayor a las mil maravillas, perfectamente integrado en el paisaje de las calles y los montes y sus gentes. Tener esa presencia, esa fuerza gravitatoria que lo atornilla al suelo es una gran ventaja y determina la manera en la que las cosas se ordenan a su alrededor. Con un pico en las manos y un pedazo de monte donde escarbar es un hombre feliz. Resopla. Suda. Se le ve que está feliz.

Ya no fuma, pero fumaba. Mucho. Cuando lo hacía, el humo del cigarrillo le obligaba a entornar los ojos, dejando apenas una rendija para mirar el mundo, gesto que le hacía parecer todavía más de pueblo. Pepe luciría perfectamente con boina y chaqueta de pana. Parece que habla mucho, pero es una manera de salvaguardar su intimidad. Una cortina de humo. Su verborrea es una forma de silencio. Y cuando quiere decir algo lo hace a empujones. Como los de pueblo. Con sentencias largamente medidas y reflexionadas. Escuetas. Contundentes. Aforismos que son la destilación de muchas horas rumiando las mismas palabras hasta llegar a la frase perfecta. Entonces la suelta y vuelve a callarse. Y mira, a ver qué cara pongo. Pepe tiene una batería de máximas que va renovando y guarda en las muchas horas de soledad delante de sus cuadros.

Los que lo conocen saben que Pepe es un pintor de oficio, formado a pie de obra. Lo recuerdo para aquellos que todavía no lo sepan. Aprendió a trabajar junto a su padre decorando aparatos de feria. Esto es significativo por varias razones. Ya no sólo por la habilidad técnica que aprendió desde niño y que luego quiso olvidar para hacerse un pintor moderno, y que ha terminado por convertirlo en el pintor poderoso que es hoy. Ya no es cuestión de pintura, sino de actitud. El trato con los feriantes imprime carácter. Pepe cuenta siempre la misma anécdota del dueño de una atracción de feria que le pidió a su padre que le rotulara la camioneta porque no le costaba nada. A mí no, respondió Pepe senior, pero a ti te va a costar dos mil duros. Y es que hay que rotular muchas camionetas, tomarse muchos gin tonics, para pagar el alquiler a final de mes. Para eso hay que ser muy pintor.

Por eso Pepe lleva dentro un labriego y un feriante. Con lo bueno y lo mejor de unos y de otros. Pragmático, trabajador, receloso, descreído. La cosecha siempre mal. Fatal. Podría haber sido mejor si hubiera llovido más. Si hubiera llovido menos. Porque el tiempo ha sido malo y el público se ha quedado en casa. Cuando hace frío y el viento sopla desabrido la gente se queda en casa viendo la televisión y no está para montarse en el tren de la bruja. ¿Y entonces quién paga el alquiler? Y sigue pintando y pintando.

Ya nadie compra cuadros, me dice. Sólo los malos de las películas tienen cuadros en su casa. Los buenos y los ricos tienen pantallas de plasma. O fotografías muy grandes y caras, que están de moda y lucen más.

Pepe cada día pinta mejor, con más desinterés, desde un cansancio y un aburrimiento inconmensurables. Apenas menos que la necesidad de seguir pintando. Su amigo y crítico de arte y literatura Ignacio García Chavarría



Pepe Cerdá pintando una atracción de feria, Madrid, 1983.



Edward G. Robinson con parte de su colección de pinturas. Abril de 1957. Fotografía: Yale Joel.

afirma que Pepe pinta cuadros bonitos, e incluso muy bonitos. Lo dice con ganas de fastidiar, porque tantos años de amistad sirven al menos para reírnos de nosotros mismos. Ya no necesitamos poner caras. Es lo peor que se puede decir de un cuadro. Hay dos palabras terribles que hacen temblar cuando se dicen. Bonito e interesante. Los cuadros de Pepe no son ni una cosa ni la otra. No son bonitos, sino fuera de moda, o mejor que apuntan una moda que está por venir. Ahora me explico. Tampoco tienen el menor interés. He dejado a un lado el “qué” para concentrarme en el “cómo”, me explica. Pinto lo que veo. Esto me recuerda la definición que Nicolasito Almanza hiciera de la fotografía, que podría servir también para la actitud de Pepe ante su oficio: un pintor es un hombre que mira las cosas para pintarlas.

El lugar al que ha llegado Pepe es el comienzo de algo. Tras el barroco de las vanguardias y el rococó de la posmodernidad, estamos en el comienzo de un nuevo clasicismo. Asistimos a los albores de una época conservadora. A todos los niveles. Político, social, económico y también artístico. Las moderneces que se siguen exponiendo en museos muy pocos se las creen y aún menos las soportan. Perduran porque permiten que el sistema artístico-financiero siga en pie. Los experimentos envejecen pronto y mal. De la modernidad quedará poco o nada. Un congreso para especialistas. Una nota a pie de página. Nada.

Todo empezó con una broma. El artista que dio el pistoletazo de salida para la modernidad y que mayor influencia ha ejercido en el arte hasta hoy mismo, puso en escena un cambio de paradigma en la historia del arte. Desplazó el acento del objeto, al sujeto. Es decir, de la representación, a la mirada. O como dice Pepe, del qué al cómo. Dejó de importar el conseguir una bella representación que imitara lo mejor posible según los cánones dominantes la naturaleza. El quién se imponía sobre el qué. La modernidad es la historia del voyeur. Lo que hizo Duchamp fue extraordinario, y lo hizo con mucho sentido del humor al enviar a la exposición de los independientes de Nueva York su celeberrima *Fontaine*. Lo peor de Duchamp es que sus acólitos y turiferarios no han tenido el menor sentido del humor, y su chiste ha generado el arte conceptual, que con la semiótica, son las peores cosas que ha tenido que sufrir el arte del siglo XX.

Duchamp fue listo, pero no original. Copió el procedimiento intelectual de la creación artística a la fotografía, pues lo importante en la fotografía no es el asunto, sino la mirada que decide cómo y desde dónde hay que mirar. La historia de la fotografía, que de todas las herramientas de la comunicación en la historia de occidente es sin duda la más poderosa y la que mejor representa el sentido y espíritu de la modernidad, es una historia de la mirada. A partir de Duchamp cualquiera podía ser artista, porque a partir del momento en el que Kodak inventó y colonizó el mundo visual con sus cámaras compactas todos nos convertimos en narradores de nuestra propia historia y la de todos. La fotografía confirmó aquello de que basta con mirar mucho tiempo

alguna cosa para que se vuelva interesante. Esto se llama efecto fotogenia, es decir, que cualquier cosa, por nimia e irrelevante que pudiera parecer, por el hecho de convertirse en imagen se vuelve interesante. Fue la fotografía y no Duchamp la que arrebató el protagonismo al arte para dárselo por entero a la mirada. Duchamp supo sintetizar y poner en escena la *substantique moelle* de la modernidad. Todo el siglo XX se alimenta del procedimiento fotográfico para mirar, explicar y entender el mundo. Pero se acabó.

Efectivamente, Pepe no hace cuadros bonitos. Nos hemos hecho mayores. Hemos madurado. Ya no necesitamos demostrar nada. Impostar la voz. Poner cara de saber cuando no se sabe. Y poner cara de saber cuando queremos decir lo que queremos decir. Se acabaron los complejos. Ahora pinto lo que veo, me suelta. Ahora empiezas a pintar, Pepe, le contesto.

Me cuenta la anécdota de cuando iba al museo Provincial y miraba de reojo y avergonzado el cuadro de Don José Moreno Carbonero *El príncipe de Viana*. Estaba mal considerado. No se llevaba. Había que ser “absolument modernes”. Paradójicamente hoy, lo más moderno consiste en ser absolutamente clásico. Pepe se está convirtiendo en un clásico, se limita a pintar lo que ve.

Le gusta interpretar el papel de provocador. De agitador. Decir lo que piensa sin paños caliente, a sabiendas de que no sale a cuenta. Decir lo que uno piensa en una sociedad de lo correcto, de lo predecible, del buenismo y del espíritu viva la gente, pasa factura. Porque los buenos de la película, los de la sonrisa y el apretón de manos, los que son amigos de sus amigos y saludan cuando esperan sacar tajada, los que te ignoran para soltar lastre en su carrera hacia el éxito, están preparados con sus dagas para rebanarte el pescuezo en cuanto digas el silencio inapropiado o la palabra incorrecta. Pepe lo sabe bien. Y no le importa. Ahora mezcla verde con azul, hasta oscurecer el color para añadirlo a la masa de hierba y tierra del primer plano.

Pepe Cerdá pinta igual que habla. Sin miedo. Convencido de sus titubeos. Sin concesiones. Interpretando su pirueta en el vacío sin red. A puro de riñones. Así ha sido la vida de Pepe Cerdá desde que lo conozco, hace treinta y ocho años.

Le gusta alardear de perezoso. Y sin embargo no conozco a nadie que trabaje y haya trabajado más que él. Por puro instinto de supervivencia. Los pobres no tenemos elección. Pepe y yo pertenecemos a la generación EGB. Fuimos los primeros en inaugurar la Enseñanza General Básica y la teoría de los conjuntos. Esta primera generación de la EGB fuimos convidados de piedra a las primeras elecciones libres, no alcanzábamos la mayoría de edad entonces. Llegamos tarde a la revolución y a la modernidad. Nuestros hermanos mayores vestían chaqueta de pana con coderas y llevaban toda la vida militando clandestinamente en el PC, en el MC, en la LCR, en el PT, y así una interminable sopa de letras. Estaban a punto de hacer la revolución. Nuestros hermanos pequeños se habían pintado el pelo de colores y aspiraban a tener una banda pop y triunfar en Madrid, pasaban olímpicamente de ella. Tanto los unos como los otros hicieron historia.



Aquellos hermanos mayores de chaqueta de pana y coderas fueron la última generación de tardojipis y la primera en el poder con miedo pero sin ira, y comenzaron a hacer y decir lo correcto. Así empezó España a hacer lo correcto. Los tardojipis eran niñas y niños de familia bien que jugaban a ser pobres. A los pobres de verdad nunca se nos pasó por la cabeza hacernos pobres por segunda vez. La obsesión de Pepe, la de todos los recién inaugurados de la EGB, era dejar de serlo como fuera. Marcharnos lejos. Cuanto más lejos mejor. De ahí el falso empeño de Pepe en el trabajo. Es verdad, no le gusta trabajar. Lo que pasa es que no tiene remedio.

La primera generación de la EGB llegamos por primera vez a la universidad en tromba. Éramos jóvenes de barrio obrero, de misa obrera, de colegio de pago obrero. Fuimos la primera generación del SIDA. En algo teníamos que destacar. Y los primeros en consumir caballo con la misma naturalidad que fumábamos un porro o falsificábamos recetas para comprar en cualquier farmacia Minilips, Centraminas o Dexidrinas. Los pobres se morían, las chicas y los chicos bien se pagaban una cura de desintoxicación y volvían a las andadas. Nuestra generación ha quedado diezmada.

Fuimos los últimos en tener consciencia de la dictadura de Franco y de padecerla. Nuestros hermanos pequeños la estudiaron en los libros de historia. La España de Franco olía a boquerón frito y calcetines de punto húmedos, a churro y caballito de feria. El color dominante era el gris. España era espectacularmente gris. Hasta sus policías se llamaban Grises. La llegada de la democracia puede describirse en términos cromáticos como una transición del blanco y negro a la televisión en color. De la gama de grises del franquismo al technicolor de la movida. Nuestros hermanos mayores ya cortaban el bacalao con sus chaquetas de pana con coderas, haciendo la revolución a todo meter. Y que no falte de ná. Pa los míos, claro. Nuestros hermanos pequeños también habían triunfado en Madrid como un anuncio de colón, para interpretar la nueva España, la modernosa, por utilizar el término de José Luis Moreno-Ruiz en su impagable libro *La movida modernosa. Crónica de una imbecilidad política*, que se había vuelto de repente modernísima y divertidísima, torera, castiza y orgullosa de irse a Nueva York y reivindicar el jamón serrano, e interpretar todos a una, dando palmas, la nueva versión del himno por derecho propio que se conoce en cualquier rincón del mundo, Manolo Escobar y su viva España con guitarras eléctricas y muchas luces y tupé.

No, a Pepe no le quedaba otro remedio que trabajar. Y trabajar muy duro.

Nunca ves lo que estás haciendo hasta que te alejas, dice echándose atrás y entornando los ojos. Ya no fuma, pero mira como un fumador. Se detiene el tiempo de esa calada profunda que deja tiempo para pensar, soltando el humo despacio, para volver al trabajo tras una calada apresurada que ya no sirve para pensar sino de impulso. Pepe sigue pintando como un fumador empedernido.



Amado Ramón Millán, Pepe Cerdá, Antonio Ansón y Pilar Ballabriga, de madrugada, en la calle Predicadores, Zaragoza, 1984.
Fotografía: Juan Carlos Dolader.

(Página anterior) *Pepe Cerdá y Ángel Muñoz, en el taller de la calle Ramón y Cajal, 7, Zaragoza, 1982.*
Fotografía: Juan Carlos Dolader.

¿Comemos? Acudimos a un bar de Villamayor. Ensalada, judías mantequeras con tomate y magra, sepia a la plancha. Agua mineral. Sin postre. Un cortado. Pepe se cuida. Un poco. Se ha comido todas las patatas fritas congeladas que habían puesto de acompañamiento. Arquea las cejas y me mira con ojos de niño travieso. Con una mirada de hombre cansado. Pasan las noticias en bucle como un runrún. La máquina tragaperras no suelta prenda. Volvemos al estudio caminando, bajo un sol devastador, el sol despiadado de Aragón que aplasta sin matices todo cuanto se le pone por delante y obliga a mirar y a vivir por pura intuición, al tentón, con los ojos cerrados. Caminamos por un sendero de sombra, pegados a las fachadas mendigando un poco de conmiseración a un sol sin piedad, un sol con una luz que no sirve para pintar, pero que tiene que servir. El fotógrafo Ferdinando Scianna me enseñó a hacer de los errores una virtud. En Sicilia el sol es igual de brutal, y deja sobre los rostros la sombra de la nariz. Ferdinando Scianna en lugar de renunciar a esa sombra que afea y estropea el retrato, la puso a su favor y la convirtió en una marca de identidad. Este sol no es el sol de Provenza, el de Van Gogh y Saint Rémy, o el de Cézanne y la Saint-Victoire, pero tiene que servir. El reflejo de la luz sobre las fachadas blancas reverbera como un velo abrasador. No hay sensualidad posible fuera. Es la hora de la siesta, de las ventanas cerradas, del silencio. Este sol terrible obliga a un erotismo de la penumbra, de la vida cerrada a cal y canto. Cada esquina encalada traza una línea perfecta entre el blanco desmesurado y blanco piadoso. A través de las rendijas se adivinan los ruidos de la vida al otro lado del fuego. Y al caer la tarde esa vida irrumpirá de nuevo poco a poco de debajo de las piedras. Nos refugiamos de nuevo en el estudio.

Hablamos de los pintores que hoy admira, de su manera de hacer paisaje: David Hockney, Gustav Klimt, Kuindzhi, Corot, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete, Ferdinand Hodler, y sobre todo Isaak Levitán. Y me deja una pila de libros. Vuelve a su cuadro. Todos llevan copiándome cien años, apostilla con esa medio risa de los que no creen ni esperan.

A Pepe lo conocí en 1979 en su estudio de la calle de la Cadena, en Zaragoza. Teníamos diecisiete años. El estaba pintando un cuadro que imitaba a Grosz y sus mendigos. Ni él ni yo recordamos quién nos presentó. Yo acababa de publicar mi primer libro de poemas *Efemérides* en la editorial Bilibros, en realidad un subterfugio para camuflar una edición a cuenta de autor. Se trataba de un libro que tenía dos portadas con sendos libros y autores, que terminaban en el centro. Por un lado *Efemérides*, por el otro *En feroz cuarentena*, de Rafael J. Ordóñez. Unas magníficas cubiertas del pintor Miguel Ángel Domínguez. Rafael Ordóñez se orientaría hacia una brillante carrera al mando de las actividades culturales del ayuntamiento de Zaragoza. Otro pobre sin remedio. Era mayor que yo. Tenía un par de libros publicados y algunos premios relevantes en su haber. Lo conocí gracias a un compañero de trabajo de mi padre, que estudiaba derecho y era del PC. Todavía sigo sin entender cómo

Rafael se embarcó en aquella aventura con un joven desorientado e inquieto. En aquellos años este adjetivo, inquieto, estaba muy de moda. En su casa aprendí mucha literatura, y debo agradecerle sobre todo que me descubriera a Beckett. Bastantes años más tarde me crucé a Beckett en una estación de autobuses en París. Me hubiera gustado decirle algo. Me resultó emocionante. Pero me sentí ridículo. Creo que fue en esa misma ocasión cuando acudí a las ediciones Minuit, en una bocacalle de la calle Rennes, a pedirles el póster con el retrato de Beckett. Me miraron con sorpresa. Todavía lo conservo.

Pintó una temporada en el estudio de su padre, en la calle Ramón y Cajal. Allí un común amigo empeñado en ser fotógrafo, Carlos Dolader, nos hizo algunos retratos que hoy me hacen sonreír. Otro amigo que me acompañaba entonces en las visitas a mis amigos pintores. Pasó por muchos nombres, hasta desembarcar en Ángel Petisme. Entonces era sólo Ángel Muñoz. Un buen poeta.

El siguiente estudio lo tuvo en la plaza Santo Domingo, al final de Predicadores. Allí pasamos muchas horas y allí me engañó unas cuantas veces para posar y dejarme hacer un retrato. Pepe me ha seguido haciendo retratos a lo largo de los años. Puestos uno al lado de otro puede montarse la película de mi envejecimiento. Del nuestro. Del cansancio. El último de ellos estuvo expuesto en la Casa de Velázquez en 2002, junto con los que entonces formaban su iconosfera. Cada retrato pintado en blanco y negro Pepe lo acompaña de otro literario. El mío es pudorosamente cierto. Pero de todos los retratos que me ha hecho Pepe, el que conservo más cerca y con mayor cariño es uno con rotulador, magnífico, que me hizo sobre un folio en el balcón de un hospital para tísicos donde me pasé unas buenas vacaciones, como premio a mi empeño iluso de llevar una vida bohemia. Era como estar en Davos Dorf, pero de provincias y de verdad. Aquello no era ninguna broma. Fue en ese momento decisivo, con veintitrés años, que comprendí que la vida iba en serio. Yo no tuve que esperar a más tarde. Me ha acompañado siempre, en todas mis casas. Lo tengo muy cerca para que no se me olvide, haciendo las funciones de aquel esclavo que se paseaba junto al emperador romano en su desfile victorioso a su llegada a Roma, y me recuerde así que soy mortal.

La experiencia en Davos Dorf fue curiosa, de todos modos. Mis compañeros de recreo eran un cojo de pueblo por accidente de caza, un malote del Gancho al que enseguida le dieron el alta, un representante de farmacia al que le quitaron un pulmón, el dueño y camarero de una taberna zaragozana de moda y un actor porno, que nos enseñaba su book profesional al lado de su mujer vestidos para escena con su atrezzo y todo. Al cabo de los años me lo encontré en la calle y me contó que se había montado un bar de chicas. Así me lo dijo. Un bar de chicas. Y Pepe venía a verme. Y le daba mucha pena.

A continuación se instaló en la calle Prudencio y en un espacio enorme que llamaban La Nave, porque era una nave industrial, en la calle Agustina de Aragón, con Carlos Ochoa y Guillermo Moreo. Al poco tiempo nuestros

caminos se separaron. Pepe se fue a Madrid con una beca en la Casa de Velázquez, y luego a París. Yo conseguí terminar mis estudios y trabajar en las universidades de Aviñón y Génova. Misión cumplida. Lo más importante era largarse de aquí. Bien lejos. Pasaron años hasta que nos volvimos a encontrar en la cola del museo de Orsay. ¿Qué haces aquí? me preguntó. El estaba en su casa y yo en la mía. Francia es mi país de adopción y al que le debo buena parte de lo que soy. Y he de reservar un pedazo grande para Italia.

Desde aquel encuentro fortuito no volvimos a vernos hasta mucho después, cuando ambos habíamos vuelto. Volver, nos pasamos la vida deseando volver, pero nunca se vuelve. Sé que estuvo por Madrid unos años, pastoreando a guiris que no supieron ni quisieron devolverle el ascensor, por utilizar una expresión a posta de guiris, salvo su amigo el pintor chino Ru Xiaofan, que sí estuvo al quite a su llegada a París. París tiene lo mejor y lo peor reunidos en poco espacio. Una ciudad exigente para vivirla con amigos y dinero, y tiempo para disfrutar de ambas cosas. Una confluencia de circunstancias de una improbabilidad exasperante. Pepe en París se lo pasó bien. Tuvo sus malos ratos. Y sobre todo trabajó para mantener unos ingresos que le permitieran seguir adelante. Y claro, tener una casa grande en París es como entrar en el patio de un colegio de primaria con un saco lleno de chuches. A la vuelta de París se instaló en Villamayor y, claro, Villamayor carece del glamur de París, hace bastante más calor y sobre todo no tiene Tour Eiffel.

Hablando de Tour. Ha empezado el Tour de Francia, me dice Pepe sin dejar de pintar. El último del pelotón corre los mismos kilómetros, pasa las mismas calamidades, sufre igual que el que llega primero al podium en París. Y sigue pintando.

El cielo ha empezado a oscurecerse. Los nubarrones han dado una tregua a los colores del patio. Aparecen algunas gradaciones sobre la fachada y las hojas de la higuera. Empieza a oler a lluvia, porque las higueras huelen a lluvia y sudor y abrazos. Irrumpen las primeras gotas como uvas moscatel. En pocos minutos cae la lluvia con la misma furia con la que hace un rato caía el sol. Esta tierra carece de matices. No ha lugar para las medias tintas. Blanco o negro. Brutal. La lluvia y el sol. Como este paisaje y los seres vivos que lo ocupan como figurantes. De prestado. Porque es el paisaje el que da permiso a los paisanos de aquí a vivir por un tiempo arañándolo para robarle un puñado de espigas entre las piedras, las sargantanas, los cardos y las culebras. Tal vez una sabina. Este sol obliga a mirar de manera sesgada, como pidiendo permiso. Tal vez torva.

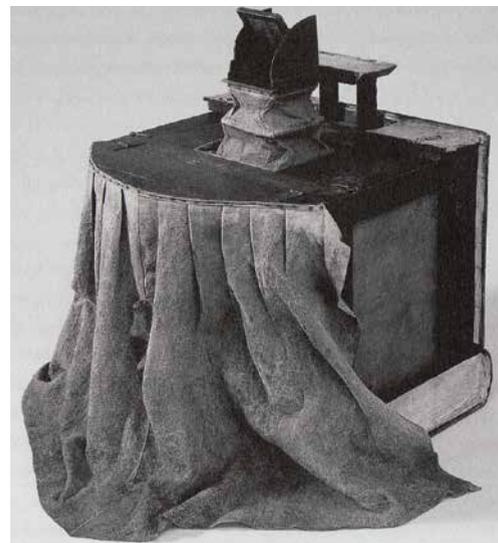
¿Qué es un profesional?, pregunta sin esperar respuesta. Habla sin quitar la vista del paisaje que está construyendo. Un profesional es el que pinta sin ganas, se contesta a sí mismo. Pintar sin ganas. Escribir sin ganas. Sí. Ahí se demuestra. Pepe parece que hable como La Rochefoucauld, con máximas. Pero hasta el comentario aparentemente más improvisado está perfectamente medido, sopesado, reflexionado, destilado hasta una frase corta y contundente. Se escribe

con sentencias y se pinta con dudas, me dijo un día, hace años, por teléfono. Es lo que ahora mismo estoy viendo. Nacer las dudas en el cuadro. Hacerse materia hasta convertirse en paisaje. Pepe es una de las personas más leídas que conozco, y es un experto de altísimo nivel en los temas que le interesan.

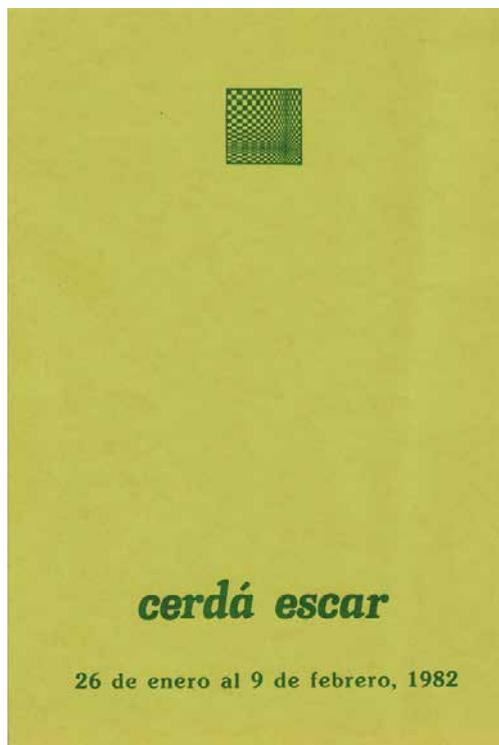
Hablamos de nuestros escritores favoritos. Siempre Pla, desigual. *El cuaderno gris*, *La vida de Manolo*, que ha envejecido un poco. *Viaje a Nueva York*, flojo. Mejor las cartas desde Italia. Al hilo de la vida de Manolo aparece Léautaud, que es un magnífico dietarista. Francia cuenta con muchos escritores que han escrito mejores diarios que ficción. Fernand Olivier y Picasso. Pepe lo ha leído todo sobre Picasso. Me hace ver entre líneas aspectos de su vida que ahora resultan evidentes, sobre sus primeros años, sobre cómo se busca la vida en Barcelona, su amistad con Max Jacob, detalles de los que nadie habla, que todos los libros obvian, pero que una vez que Pepe los explica se revelan evidentes. Otros libros. Manuel Chaves Nogales, su prólogo para *A sangre y fuego*. Y lo mejor sus artículos. Pepe lee memorias, historia. La ficción le aburre. Creo que fue Borges quien dijo que a partir de cierta edad es una pérdida de tiempo leer novelas. Se le caen a uno de las manos. Parecen ridículas. Las novelas son cosa de adolescentes. Le recomiendo los ensayos políticos de Orwell. Son visionarios. Pepe escribe fenomenal, pero no le gusta que se lo digan, porque no es un escritor. Decirle que es un escritor excepcional parece que esté suponiendo de manera implícita que resulta peor pintor. Y no es así. En el fondo no quiere que le ocurra como a Gaya, que no le gusta nada como pintor, y sin embargo escribe y piensa fenomenal. Otro gran pintor/escritor, José Gutiérrez Solana. También es tentador creer que fue mejor escritor que pintor. *La España negra* es un libro insuperable.

La primera vez que escribí sobre Pepe fue en 1982, para una exposición en la Sala Municipal de Exposiciones “Pablo Gargallo”, del Ayuntamiento de Zaragoza. Ya no recuerdo lo que dije. Probablemente alguna de esas tonterías que nadie lee aunque necesarias para cumplir con el protocolo expositivo. Probablemente algo muy literario, muy poético, prescindible. Casi veinte años más tarde escribía en el catálogo de su exposición *Los últimos modernos*, en el banco Zaragozano. Una exposición polémica que suscitó reacciones inesperadas, aunque no tanto. En esa exposición Pepe interpretó con la pintura imágenes de personajes relevantes y enfrentados de la historia y la cultura española vinculados con la Guerra Civil. Puse el acento, al margen de la cuestión ideológica manifiesta, en la relación que existe entre la pintura de Pepe y el retrato fotográfico.

En *Pinturas de historia*, expuestas en la Sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2002, volvía de nuevo al tema de guerra, retratos, máquinas y masas de gente, cuya fuente volvía a ser el elemento fotográfico, como lo es en los paisajes de ahora. Lo que escribí para su exposición en la Lonja de Zaragoza en 2009 llevaba un título revelador, un clásico pasado de



Cámara oscura usada por Joshua Reynolds, que adquiría el aspecto de un libro cuando se plegaba.



Portada del catálogo de la primera exposición de Pepe Cerdá, con texto de Antonio Ansón. Sala municipal de exposiciones Pablo Gargallo, Zaragoza, 1982.

moda, que apuntaba ya la dirección hacia la que se ha ido dirigiendo la pintura de Pepe paulatinamente.

Pepe ilustró la edición de mi libro *Pantys mortels* con dibujos a la tinta, que se publicó en Toulouse por la editorial Le Grand Os, en edición bilingüe interpretados en francés por el escritor y traductor Aurelio Diaz Ronda. Los trazos son de una frescura deslumbrante, firmes. Parecen hechos de cualquier manera. Y es que están hechos de cualquier manera, cuando la mano va por delante del ojo. La pintura es algo que ocurre cuando ella quiere, no cuando quieres tú, me dice sin dejar de mirar ese cuadro enorme que apenas cabe en el estudio. El caso es que los dibujos para *Pantys mortels* quisieron.

Uno de los aspectos más complejos en el trabajo de Pepe tiene que ver con su relación con la fotografía. Para los retratos de la casa de Velázquez utilizó fotografías. También para *Los últimos modernos* y *Pinturas de historia*. La relación entre fotografía y pintura ha sido compleja históricamente hablando, y no cabe duda de que su nacimiento cambió el curso de la historia. Degas empezó a pintar los caballos a la carrera no como sus ojos podían verlo, sino como los caballos galopan de verdad y resulta invisible para el ojo humano. La historia del arte en occidente está secuenciada en tres momentos perfectamente diferenciados: la visión divina, hasta el nacimiento de la imprenta, la visión humana, que nace con la ciencia y el renacimiento, hasta el momento en el que aparece la fotografía y se impone la visión máquina. Dios / hombre / máquina. Cada uno en el centro del mundo, convertidos en la medida de todas las cosas y de todos los artes. El hombre ya no puede confiar en lo que experimenta con sus sentidos, le engañan, son imperfectos. La ciencia empírica que metafóricamente encarna Tomás cuando quiere tocar para creer en la resurrección de Cristo, concluye con la fotografía abriendo las puertas a una visión del mundo a través de las máquinas. La irrupción de la fotografía en la historia de la comunicación del hombre es comparable en importancia y trascendencia a la que tuvo la imprenta en el siglo XVI. Ya no se trata sólo de una manera distinta de ver el mundo, y por lo tanto de entenderlo, sino de darle un orden, un sentido en su clasificación. El orden del libro no es el mismo que el orden de la imagen. Son jerarquías diferentes, y por lo tanto estamos diciendo mundos diferentes, realidades también diversas. Porque la realidad, al igual que el paisaje, se construye. Y hoy es visual. Se trata de una percepción vicaria en donde los ojos se prolongan gracias a la capacidad de las máquinas para ver más y mejor. El mundo que conocemos es un mundo construido visualmente por máquinas. Y Pepe es hijo de su tiempo. Y pone la máquina de visión a su servicio, tal y como anunció Baudelaire en 1859. Y fue la condena de Baudelaire el poder mayor que se podía conceder a la fotografía, hacerla mercenaria.

Cuando apareció la fotografía en el panorama de las artes parecía que el oficio de pintor iba a desaparecer. Y es cierto que los pintores en tanto que profesionales, tuvieron que reinventarse porque algunos de los trabajos que

acostumbraban a hacer pasaron a manos de los fotógrafos. Cada vez que irrumpe un nuevo medio de comunicación, todo a su alrededor se tambalea. Con el teléfono las cartas tenían sus días contados. Con el cine el teatro tocaba a su fin. Con la televisión el cine iba a desaparecer. Nada de eso ha ocurrido. Lo que sí es cierto es que una nueva herramienta obliga a reconfigurar el panorama de los modos de representar. Pepe utiliza la fotografía como una herramienta más. Me enseña una *chambre claire* que compró en un anticuario. Es un objeto bello, con su pequeña pértiga y sus lentes en un estuche de terciopelo rojo. Es lo que los pintores utilizaban para pintar paisajes. Probé y es un coñazo, me confiesa. Los paisajes de Pepe sólo ocurren en su cabeza. Y mirar con sus ojos es una buena forma de conocerlo.

En 2013 daba acuse de recibo al retrato que me hizo para la casa de Velázquez y en esta ocasión retrató yo a Pepe de la manera que sigue.

EL ARTE DE LA DUDA

Conocí a Pepe Cerdá con esa edad en la que soñar es una obligación que con el tiempo se vuelve desapego y al final un runrún de viaje y autopista. Sin saberlo, entonces era ya el pintor que es hoy.

Ambos hemos sido testigos mutuos de lo mejor y de lo peor de cada cual. Los ojos del retratado están mirando aquí los ojos del que pinta.

Además de hacer cuadros es un escritor con nervio que se siente cómodo en las distancias cortas.

Parece que nunca se tome en serio y, contrariamente a lo que afirma sobre sí mismo con desdén, es un trabajador infatigable.

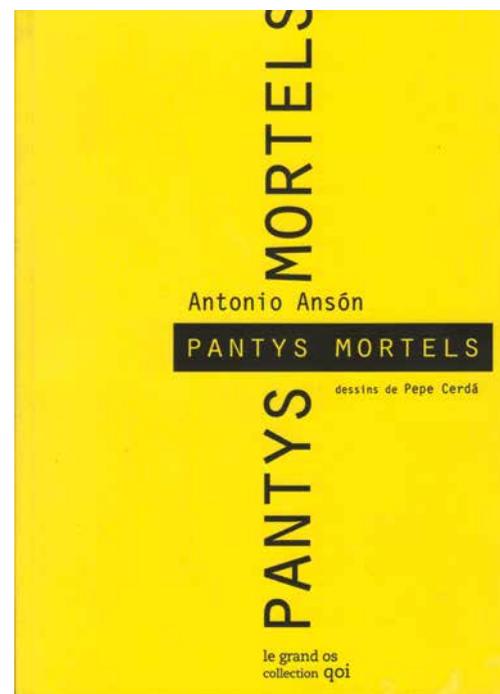
Se ríe generoso hacia fuera y hacia dentro y nos invita y se pone de muñeco de pim-pam-pum.

Despilfarra amistad con elegancia, sin aspavientos.

Acogedor y frágil, de puertas adentro es muy distinto al Pepe Cerdá exhibicionista y ocurrente. Pero eso a nadie le importa salvo a nosotros. Porque él sabe que yo sé y yo sé que él sabe.

Pepe pinta las mismas raíces despernancadas, el mismo camino serpenteando sin rumbo, el mismo pubis recortado en el valle, con la misma obsesión que Van Gogh sus campos amarillos, que Cézanne su montaña, que Harvey Keitel su esquina de Brooklyn. Mirar y repetir. Volver. Comenzar de nuevo. Rendirse y comenzar otra vez. Y otra. Para nada. Para pintarla.

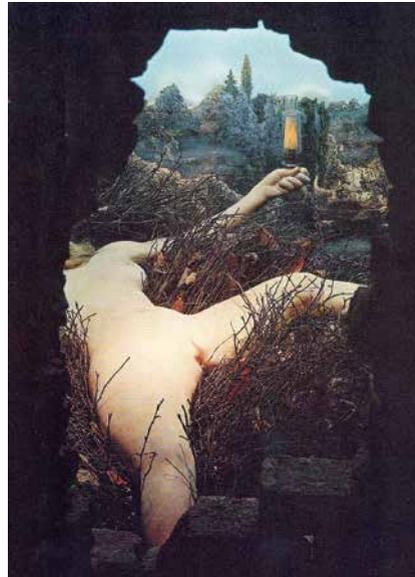
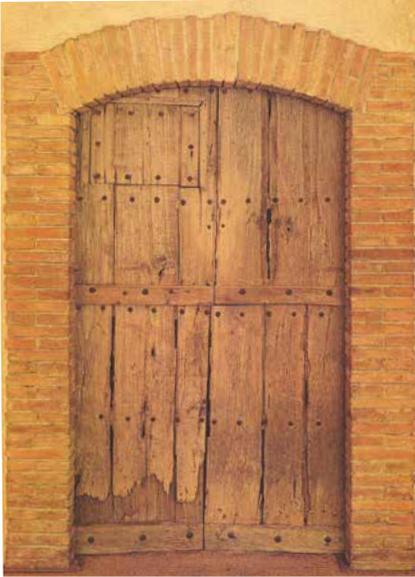
Es hora de marcharse. Hace rato que escampó la tormenta. Ha vuelto el sol. Parece como si jamás hubiera llovido. Lourbú sesteá despatarrado y sueña. Se estremece y respira y sigue durmiendo. Pepe sigue mirando el cuadro, añadiendo colores pardos y verdes y amarillo al árbol. Esta parte creo que ya está, concluye. Es difícil saber el momento en el que hay que parar. Un poco más allá es un desastre. Un pastel. Un poco más aquí es un querer y no poder. ¿Cuándo sabes que has terminado de pintar un cuadro? le pregunto. Cuando dejo de pintar.



Portada del libro *Pantys Mortels* de Antonio Ansón publicado en 2008 con ilustraciones de Pepe Cerdá.

AÚN ES SIEMPRE

Pepe Cerdá

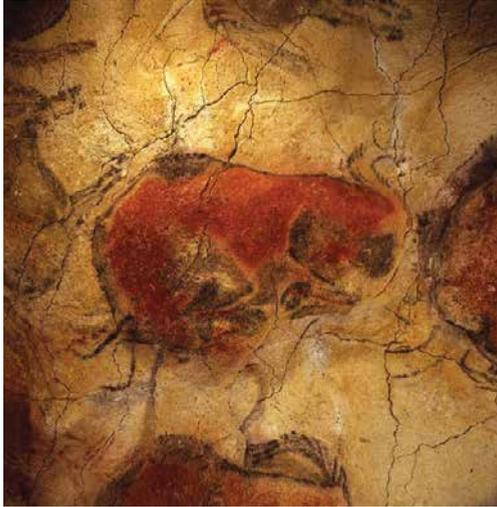


Marcel Duchamp, *Étant donnés. Le gaz d'éclairage*, 1946-1966.

Cuando Leonardo escribió aquello de que la pintura es “*cosa mentale*” seguro que no imaginó las vueltas que a esta frase se le iba a dar en los siglos siguientes a su muerte. Seguro que de haber sido consciente de la gravedad de la afirmación la hubiese matizado más: hubiese dicho, quiero pensar yo, que sí, que es cosa “*mentale*” pero aún más “*sensuale*”. Que si sólo es “*sensuale*”, no sirve, que si sólo es “*mentale*”, tampoco. Que el pensamiento sin acción lleva a la locura; que la acción sin pensamiento a la estupidez. Que del mismo modo que el funambulista se deja llevar por encima del cable con la máxima concentración para que la locura de jugarse la vida no se convierta en un hecho fatal, el pintor se adentra en la grasosa y untuosa inexactitud de la pintura. Que cuanto más loca sea la aventura más cuerdo habrá de estar el aventurero.

Pero esto solo son especulaciones mías, Leonardo solamente sentenció que la pintura es “*cosa mentale*”, de lo “*sensuale*” no dijo nada y esto le sirvió de punto de apoyo, siglos más tarde, a Marcel Duchamp para decir que abandonaba la pintura por ser un asunto meramente “*olfativo y retiniano*” (o lo que es lo mismo: poco reflexivo) para concentrarse exclusivamente en la “*cosa mentale*”.

Pero a mi parecer, Duchamp, además de un finísimo humorista, nunca dejó de ser un pintor, como demuestra su última y secreta obra “*Étant donnés*” que no es otra cosa, en esencia, que un cuadro renacentista moderno en el que el espectador está obligado a mirar desde un único punto de vista (como se miran los cuadros, del mismo modo que se escudriña por el ojo de la cerradura), a través de dos agujeros perforados en una vieja puerta que reproducen el efecto de la perspectiva cónica central de los cuadros clásicos.



Bisonte agazapado. Cueva de Altamira, 15000-12000 años a. C.

Quiero pensar que del mismo modo que sólo se puede estar despierto si se ha dormido antes, solo la pintura puede ser “mentale” cuando es “sensuale” y al revés.

A la pintura le pasa como al tiempo. El sabio Agustín de Hipona sentenció al respecto:

“-Me preguntáis qué cosa es el tiempo. Si lo pienso no lo sé, mas si no lo pienso lo sé”.

Lo mismo ocurre con la pintura, yo no sé decir qué cosa es si se me pregunta, ahora bien si no se me pregunta, lo sé perfectamente. Pocas cosas hay más evidentes para los ojos de un pintor que la pintura misma, del mismo modo que evidente es el paso del tiempo.

Podríamos decir también del tiempo que es “cosa mentale”, y cierto sería, pero no sería menos cierto decir que el paso del tiempo se siente en la carne y que la medida del mismo, más que los minutos, los segundos y las horas, es la profunda angustia vital que su transcurrir nos provoca.

El asunto es, a mi parecer, que el ser humano cree saber cosas que en realidad las siente; y cree sentir cosas que en realidad las sabe. Que el ser humano, esencialmente, no es sino un mono confundido y erecto que gusta de complicar lo sencillo y simplificar lo complejo.

Mi amigo el profesor y escritor Carlos Castán me contó que uno de sus alumnos de sus clases de Filosofía en un instituto de Huesca, un día, en plena explicación sobre los sofistas le espetó con un marcado acento rural:

“-Eso da filosofía non vale más que pa matate a cabeza.”

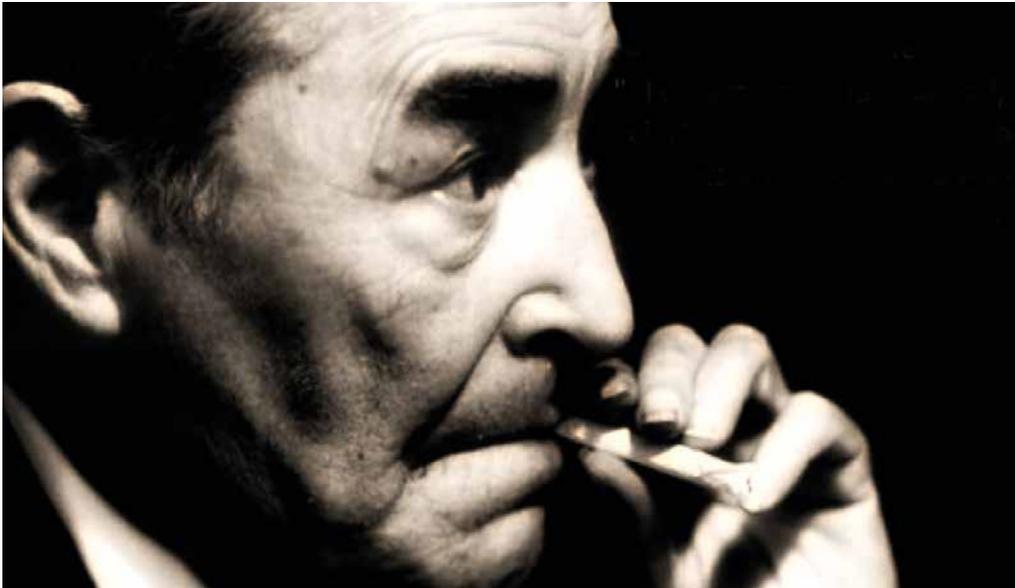
Y en justicia, mi amigo Carlos, no pudo quitarle la razón a su alumno.

Por esto “sin matarnos mucho la cabeza” se podría afirmar que la pintura no es un modo de ser de la naturaleza, ni de las paredes, ni de los lienzos; la pintura es un modo de ser del hombre que algunos ejercitan. Que misteriosamente se ejercita desde tiempos muy remotos y sin que sirva realmente para nada. Y que ha venido ejercitándose desde los tiempos de Altamira hasta ahora ininterrumpidamente. Aun a pesar de que en los últimos cincuenta años no se haya dejado de poner en duda su pertinencia.

Ésta es pues la exposición de un impertinente.

Una exposición que está dividida en dos partes.

En la primera sala expongo cuadros realizados en los últimos treinta años. No pretende ser una retrospectiva exhaustiva sino más bien una invitación a algunos de mis antiguos cuadros a acompañar a los nuevos. Algo así como una cena de antiguos alumnos treinta años después. Les confieso que no deja de ser inquietante. Del mismo modo que inquietante es reencontrarte con el primer amor del instituto pasados los lustros, volver a ver mis antiguos cuadros alineados e iluminados otra vez expuestos me produce bastante zozobra. He realizado una maqueta a escala para ir haciéndome a la idea pero no es lo mismo. Los volveré a ver a la vez que los visitantes de la exposición y, como hace ya mucho tiempo que los pinté, los veré con los ojos de otro, pues nada, ni una sola célula de aquél que los hizo, vive ya en mí.



Josep Pla.

No caeré en la tentación de intentar explicarles cada periodo. La explicación que yo les diese sería tan buena, o tan mala, como la de cualquier otro. Si el cuadro por sí mismo no se “*explica*” mejor es “*dejarlo estar*”, como se dice por aquí. Al respecto leí hace mucho en el prólogo del libro de Pla *La vida de Manolo* estas frases: “...*Y es que he partido del principio que en un libro sobre un artista la estética es la cosa más notoriamente presente y obvia que pueda imaginarse. Hubiera sido de una pedantería quizá exagerada ponerme a juzgar, con argumentos forzosamente extravagantes, una obra que todos pueden ver con sus propios ojos, sin esfuerzo alguno apreciable*” y más abajo continúa: “...*El interés que en nuestra época pone la gente en las cosas del arte es completamente ficticio y desde luego exagerado; es la comedia más extraña que haya podido existir jamás.*” (¡y está escrito en 1927!). Desde que leí este prólogo, digo, no se me ha vuelto a pasar por la cabeza intentar explicarle a nadie lo que tiene delante de las narices, y aún con más razón si la obra es mía. Además lo considero una falta de educación, y como soy de Huesca, es decir “*más mirao que un luto*” (traducido para los lectores no aragoneses: con un exagerado sentido del ridículo) es algo que no osaré permitirme.

En la segunda sala expongo cuadros realizados en este año en su mayoría. Son paisajes del pirineo francés, del valle del Aspe, y del entorno de Villamayor. Entre ambas zonas transcurre mi vida últimamente. Ambos territorios son muy distintos, el uno verde, el otro ocre; el uno empinado, el otro plano; el uno con la luz tamizada por la humedad, en el otro la luz del sol cae sin contemplaciones. Uno está en Francia y otro en España.

Pintar paisajes implica traducir a pintura el misterio de la luz rebotando sobre las piedras, campos, casas, árboles... Cuando estoy enfrascado en esa tarea afortunadamente no estoy solo. Charlando conmigo dentro de mi cabeza hay una animada pandilla. La suelen formar: Carlos de Haes, Aureliano de Beruete, Joaquín Sorolla, Pierre Bonnard, Isaak Levitan, David Hockney o Ferdinand Hodler. A veces hay más, a veces menos. A veces sólo uno, Velázquez, que si viene hace enmudecer a todos los demás.

También oigo la voz de Paul Valéry cuando me dice: *"Pintar es olvidar el nombre de las cosas"* o *"El pintor no debe de pintar lo que ve, sino lo que será visto"*. No se puede decir mejor. Yo, como soy un parlanchín y no me puedo quedar callado que es lo que procedería, me digo y les digo que pintar es atreverse y resignarse a un tiempo; que pintar es esencialmente fiarse de uno mismo. Que madurar es aceptar la imposibilidad de ser otro.

Una particularidad esencial que tienen los pintores de todos los tiempos es la inmediata comunicación con cualquier otro, contemporáneo, antiguo o prehistórico, por el mero hecho de observar su obra unos instantes. Un poco como cuando dos perros desconocidos se huelen.

Creo que la idea de progreso no es aplicable a las artes en general ni a la pintura en particular. Los cuadros, estén hechos cuando estén hechos, siguen emitiendo hoy una innumerable cantidad de mensajes perfectamente perceptibles para las personas sensibles a la pintura, aunque inexplicables para los que no los perciban.

Creo que la pintura, llamada popularmente realista, y la realidad no son la misma cosa. La pintura ha de ser pintura antes que la cosa representada. La cámara de fotos ve muchas más cosas de las que ve el fotógrafo al disparar. El fotógrafo puede sorprenderse al ver su foto con detalles que le habían pasado inadvertidos. Esto no puede pasarle al pintor. Nada que el pintor no haya visto y comprendido podrá ser traducido a pintura. Podríamos afirmar que el pintor figurativo traduce la realidad de acuerdo con sus limitaciones, y que son precisamente sus limitaciones lo que configuran esencialmente eso que llaman otros *"estilo"*.

Quevedo escribe en 1629, en una silva titulada *Al pincel*, estos versos dedicados a Velázquez: *"...dar a lo mórbido sentido con las manchas distantes que son verdad en sí, no semejantes,..."*. ***"Manchas distantes que son verdad en sí"***. Esta frase expresa magistralmente la definición de la pintura. No habría nada más que añadir. No obstante, aclara después, para que aún quede más claro, que no son *semejantes* a la realidad, sino otra realidad.

La pintura es una realidad en sí, represente lo que represente, sea abstracta o figurativa. Da exactamente igual que el pintor figure algo visto, sentido, pensado o soñado. La pintura, la buena, no semeja: la pintura es. Y cuando la pintura es, lo es atemporalmente, lo es para siempre. Por esto los pintores tenemos la suerte de estar acompañados por todos los anteriores. Cada uno de los pintores



Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X*
(detalle), 1650. Galería Doria Pamphili, Roma.

es un eslabón de la cadena fabricada con un hierro de idéntica calidad que le une al primero que tiznó la pared de la cueva. Afortunadamente para los que tenemos este atávico oficio aún es siempre.

**EN UN BUEN DIBUJO LOS
TRAZOS MÁS IMPORTANTES
SON LOS QUE NO SE HACEN**

Pepe Cerdá

Los que dibujamos sabemos que en un buen dibujo los trazos más importantes son los que no se hacen. Sólo en el vacío sin delimitar, en el blanco del papel, la mirada puede deambular y construir el verdadero dibujo en la mente del que lo mira. Es en el imaginario del que lo mira dónde el dibujo «se termina» verdaderamente. El vacío permite que los ojos paseen y de paso que los pensamientos les acompañen. Un buen dibujo es un conjunto de espacios vacíos.

Es lo mismo que ocurre con los paisajes y los territorios, son las líneas en los mapas las que los pretenden acotar. Pero el mapa no es el territorio y las fronteras no lo explican. Sólo lo delimitan, lo encierran, lo convierten en prisionero y lo etiquetan poniéndole nombre. Sólo lo domestican. Un territorio es lo que es: un conjunto de características paisajísticas por las que la mirada transita libremente, dejándose ir, mientras es acompañada por los pensamientos.

En una relación de amistad verdadera, como la que yo disfruté con Félix Romeo, son mucho más importantes las frases no pronunciadas que las dichas. Es durante los silencios cuando la comunicación alcanza su más alta eficacia. Félix y yo pasamos centenares de horas charlando el uno con el otro (sólo en los varios viajes que hicimos en mi furgoneta a París ya sumaríamos más de un par de centenares) pero también pasamos centenares de horas callados el uno junto al otro.

Ahora, cuando recuerdo mis charlas con Félix, no recuerdo ni una sola referencia a su estado de ánimo, ni a sus relaciones sentimentales, ni a su estado de salud. Supongo que no hacía falta. Él sabía que yo ya sabía.

Félix y yo nos mirábamos como cuando uno se mira en el espejo: asombrado de cerciorarse de su reflejo; asombrado de que uno sea, además, otro. Cuando uno está ante su reflejo se tiene la seguridad de que el otro «oye» lo que uno piensa. Sólo cuando la resaca es enorme, cuándo el mal del alma se nos apodera, se habla uno a sí mismo ante el espejo en voz alta. Como teatralizando nuestro propio personaje.

Cuando yo estaba con Félix tenía la absoluta seguridad de que él oía lo que yo no decía. Es más, oía muchísimo mejor lo que no decía que lo que decía.

Félix y yo sabíamos que era innecesario plantear entre nosotros las «grandes cuestiones». Sólo nos acercábamos a ellas para deambular en sus alrededores por medio de paradojas sin una verdadera intención comunicadora. Sabedores de que hay asuntos que en cuanto se nombran, por el mero hecho de nombrarse, desaparecen y pierden su verdadera importancia. Para decir la verdad nunca ha hecho falta hablar.

El asunto que más nos unía y del que nunca hablábamos era de la imperiosa, y eternamente postergada, necesidad de construir nuestra obra, nuestra verdadera obra. Él y yo aparentábamos estar mucho más interesados en la vida que en la pintura, en mi caso, o en la literatura, en el suyo. Pero no era cierto. Es una absoluta evidencia que él entregó su vida a la literatura, a la suya y a la de los demás. Pero disfrazaba este hecho ante los demás dándole

poquísima importancia a su trabajo, desdeñándolo incluso, y una importancia desmedida, casi siempre injustificadamente, al de los otros. Él tenía el vicio de empujar a los demás hacía sus anhelos y destinos insuflándoles la seguridad en sí mismos que les faltaba. Seguridad, que por decoro y consciencia no se insuflaba a sí mismo. Él sabía que yo sabía y el tema se zanjaba antes de plantearse.

Otro asunto del que manteníamos un absoluto decoro era sobre las cuestiones afectivas. Conocí a Félix desde los primeros ochenta hasta su muerte. Es decir durante casi treinta años. En los últimos quince, desde mi vuelta a Zaragoza, nos veíamos con muchísima frecuencia y estaba puntualmente al tanto de sus avatares amorosos. Jamás me comentó nada al respecto. Él sabía que yo sabía. Que sabía de su zozobra, de su atrabiliaria y desafortada necesidad de amar. De su necesidad de vivir desde la pareja y de la imposibilidad de verbalizar lo importante, de comunicarse verdaderamente.

Tampoco hablábamos de la muerte. La mayoría de los hombres viven como si no fuesen a morir nunca. No era el caso de Félix. Félix vivía con el afán que viven los que saben que la muerte está muy cerca. Tan sólo basta con extender los brazos para acariciarla con la yema de los dedos. Por eso se bebía

la vida y las ciudades con fruición. Quería conocer todos los rincones, todos los restaurantes, todas las librerías, todas las gentes, de todos los pueblos y ciudades del mundo.

No hablábamos nunca de dinero. No lo hacíamos por el pudor al dinero que hace que los más pobres sean los que más se empeñan en pagar las rondas. Ambos considerábamos una obligación para con la vida vivir muy por encima de nuestras posibilidades. Intentábamos exorcizar nuestra condición de chicos de barrio pagando dry martinis en las barras más sofisticadas de Europa a chicos y chicas bien del mundo de la cultura. Sólo me habló de dinero la última vez que le vi. Apenas un par de semanas antes de su muerte. Estaba muy preocupado por su inmediato porvenir. Ya nadie pagaba por lo que

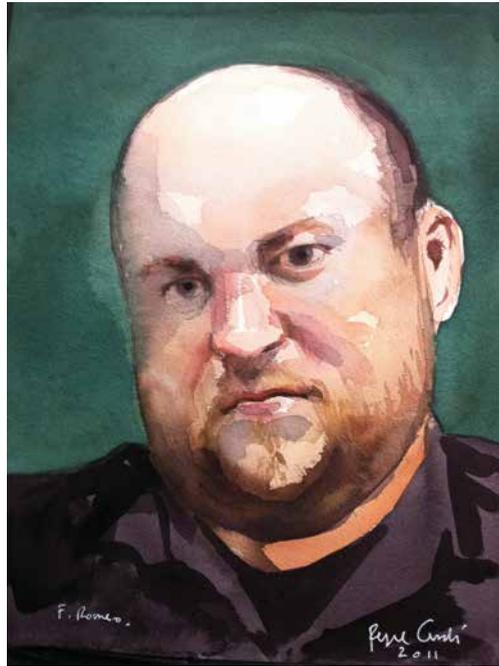
él sabía hacer. Los periódicos y medios de comunicación tendían a pagar «cero» a sus colaboradores.

Me preocupó. Y le llame al día siguiente con un par de ideas, no sé si buenas, pero le quitó importancia al asunto. Fue la última vez que hablamos.

No hablábamos de estas cuestiones porque sólo se verbaliza ante el espejo lo que no se sabe, lo que se quiere oír para ver cómo suena, para probar, para tantear un nuevo camino. Lo que se sabe intrínsecamente no es necesario decírselo a uno mismo. Ni siquiera es necesario pensarlo.

Félix ha muerto. Ya nunca podré mirarme en el fondo de sus inquiringes ojos azules. Ya nunca viajaremos durante horas en coche. Ya no tendré un espejo dónde verme.

En las celdas de castigo nunca hay espejos.



Pepe Cerdá, *Retrato de Félix Romeo*, 2011.
Acuarela sobre papel, 30 x 20 cm.



PEPE CERDÁ

Aún es siempre

OBRA RECIENTE / TEXTOS

Árboles

“A veces me pregunto si los árboles tienen memoria. Bueno, los árboles y las cosas todas. ¿No tienen memoria las gomas y todas las cosas elásticas para volver a la forma que tenían? ¿No tienen memoria todos los vegetales para ser lo que fueron cada primavera?”

Los ejemplos pueden ser numerosísimos y sin embargo el hombre vive en la creencia de que él, y solo él, de un modo racional y los animales de un modo irracional están capacitados para recordar.

La culpa y la memoria, la una no puede existir sin la otra, son inherentes a la humanidad, y en especial al judeocristianismo. Son la memoria y la culpa parte importante de la energía que nos hace cargarnos de razón. Y solo con razón podemos obrar y solo obrando podemos ser.

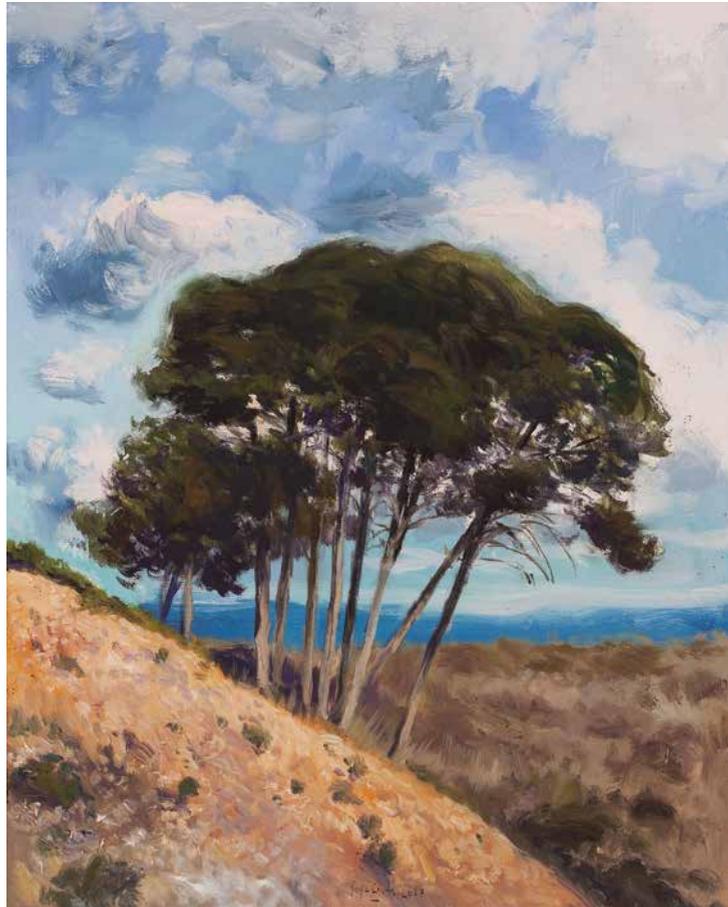
Yo quiero creer que los árboles sí tienen memoria y que de algún modo se acuerdan. Saben el año que fue seco, el que fue lluvioso, de la poda salvaje... Se enteran de si hace frío o calor y seguro que de muchas más cosas.

Lo que parece ser que no tienen es lenguaje. Nosotros creemos poder comunicarnos por medio de las palabras. Pero yo no estoy muy seguro de que el lenguaje pueda explicar el mundo, ni siquiera creo que se pueda explicar a sí mismo.”

Pintor, pinta y calla. página 132. B. a. r. c. 2006.



Borrões
2017
Óleo sobre lienzo
10 x 10 cm c/u



Pinos en Malpica
2017
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm



Pinos en Montañana
2017
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm



Borrón de camino de Villamayor 2
2017
Óleo sobre lienzo
13 x 18 cm



Camino de Villamayor 2
2017
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm



Borrón de carretera de Villamayor
2017
Óleo sobre lienzo
13 x 18 cm



Monte de Cuarte
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



*Camino de las eras,
12 de febrero, 7 de la mañana
2017
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm*



*Camino de las eras,
20 de febrero, 7 de la tarde
2017
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm*



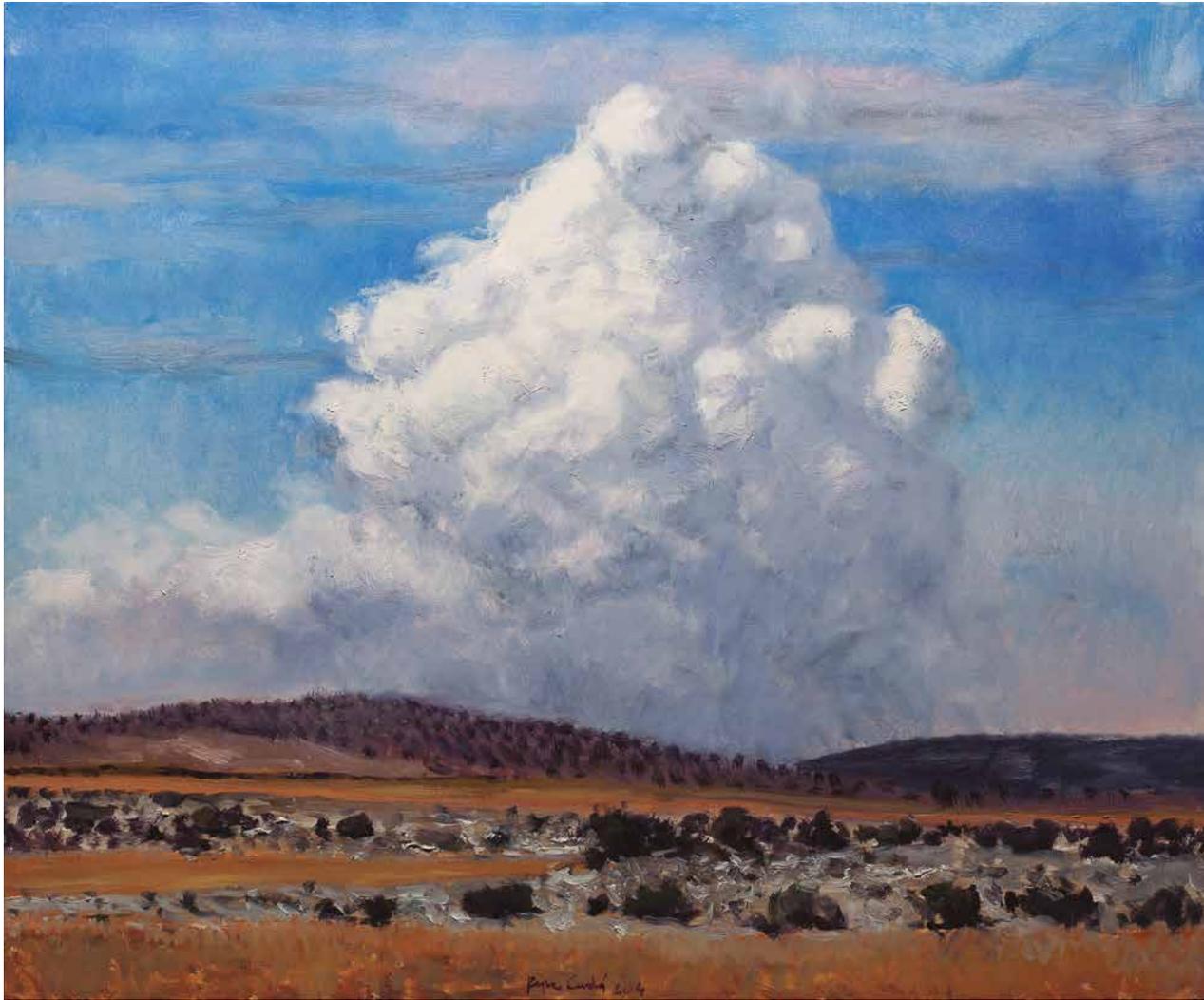
Camino de las eras,
2 de marzo, 11 de la mañana
2017
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm



*Camino de las eras,
30 de marzo, 7:30 de la tarde
2017
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm*



Camino de San Caprasio
2017
Óleo sobre lienzo
40 x 60 cm



Monte
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



Cosechadora
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



Pinos en Peñaflores
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



Campos de Zuera
2017
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm

Monte de Villamayor

“Lo que aquí llaman “el monte”, o “el seco”, para diferenciarlo de “la huerta” (que es, evidentemente, lo que se riega) en el resto de España lo llaman: el desierto de los Monegros.

La tierra es blanca y pedregosa. Cuando no se ara crecen matojos de tomillo, o de romero, o de esparto. De vez en cuando hay algún intento de reforestación con pinos que agónicamente resisten succionando la poca sustancia que del yeso, dónde penetran sus sedientas raíces, se puede sacar. Están plantados equidistantes, en formación, como en los ridículos implantes capilares, al estilo de pelo de muñeca. Alguna caseta derruida, viejas parideras construidas con la irregular piedra de yeso que en su versión más noble se llama alabastro. El viento arranca unos arbustos, que aquí llaman “capitanas”, que ruedan secos y en grupos, y que de lejos parecen manadas de bisontes.

Hay trincheras, y algún bunker de hormigón, y cuevas para el refugio de los mozos de reemplazo del treinta y seis, y para los que vinieron a gastar su juventud y sus anhelos; y a regar con su mierda, su sangre y su orín una tierra tan baldía como la guerra en la que les habían metido. Se encuentran botellas, latas oxidadas y algún casquillo de bala, que dan fe de que allí se estuvo, y se pasó miedo, y sueño, y frío, y calor, y se lloró, y se rió con la etílica e histérica risa de los que están desesperados, de los engañados, de los que no quieren que amanezca.

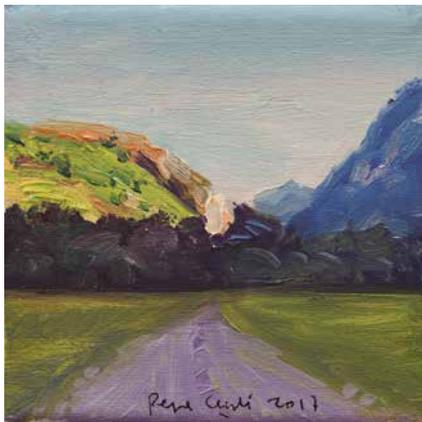
El silencio es ensordecedor, insoportable, agónico. El paso del tiempo se siente en la carne, todo lo que no es esencial no existe. Por el día no hay posibilidad de cobijo, ni de sombra, ni de saciar cualesquiera cosa que no sea la infinitud de la nada, o del vacío, o del silencio. La sed de lo verde, de lo pintoresco, de lo idílico, aquí es absoluta. Por eso no existen las “buenas maneras”, ni la elegancia, ni lo educado... ni ninguna de las manifestaciones cosmopolitas de la enfermedad del alma que llamamos sensibilidad.

Cuando anochece Zaragoza refulge al fondo, en lo hondo, y sirve, como la estrella polar a los marinos, como guía para volver a casa.”

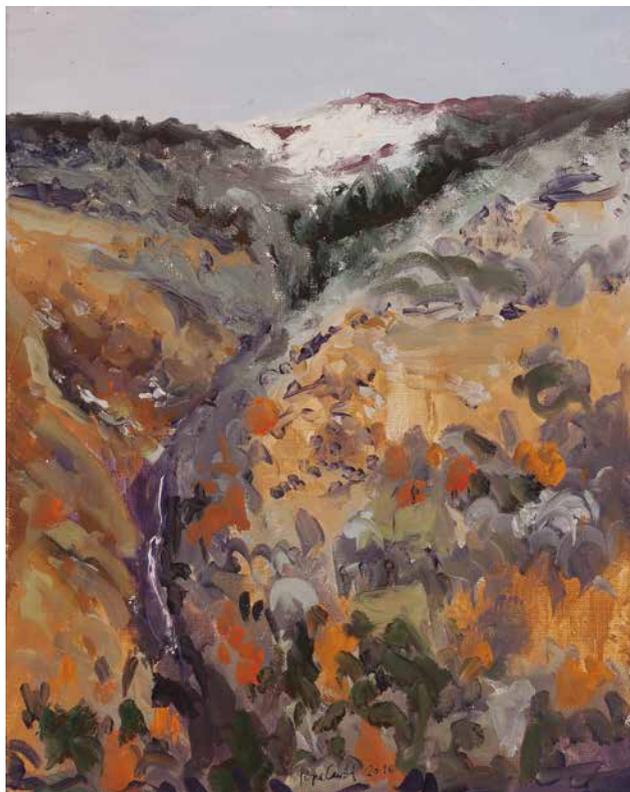
Pintor, pinta y calla. Página 158. B. a. r. c. 2006.



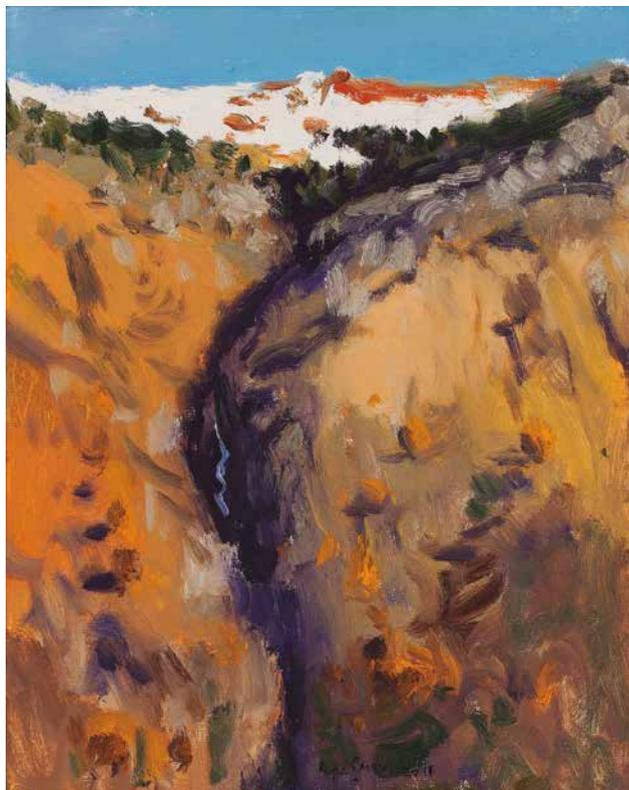
Camino del monte 1
2017
Óleo sobre lienzo
97 x 130 cm



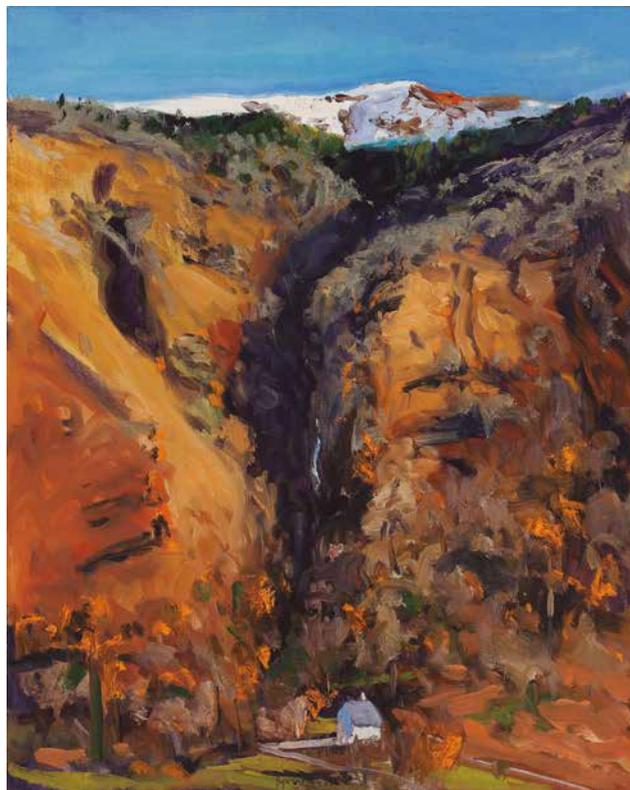
Borrnes de Urdós
2017
Óleo sobre lienzo
10 x 10 cm



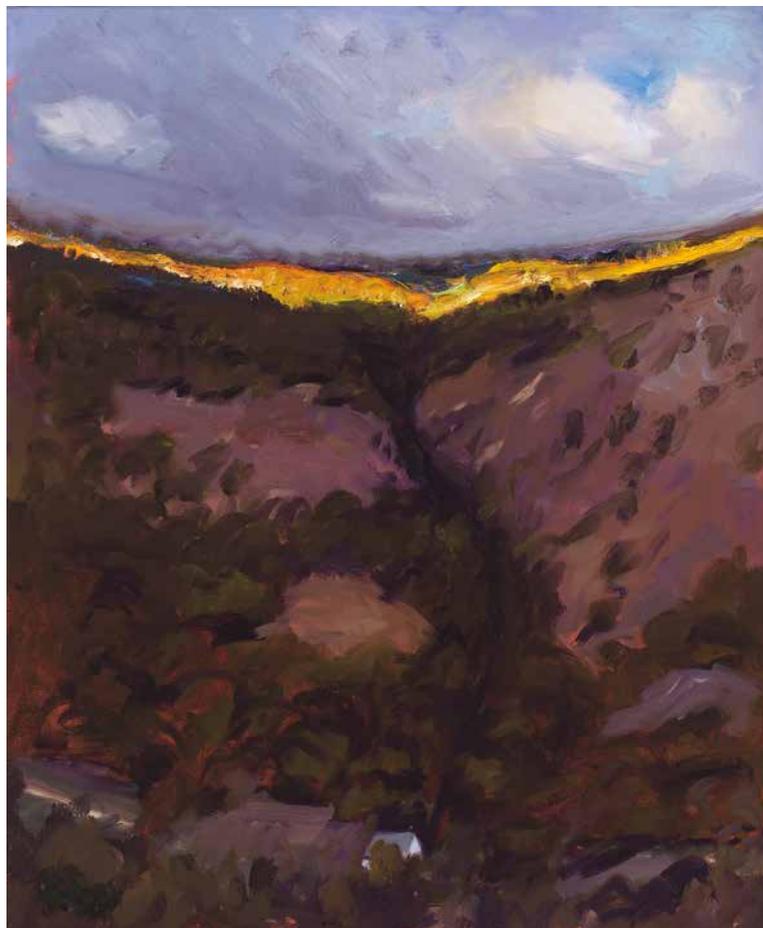
*Soum de Lagaube,
3 de diciembre
2017
Óleo sobre lienzo
61 x 50 cm*



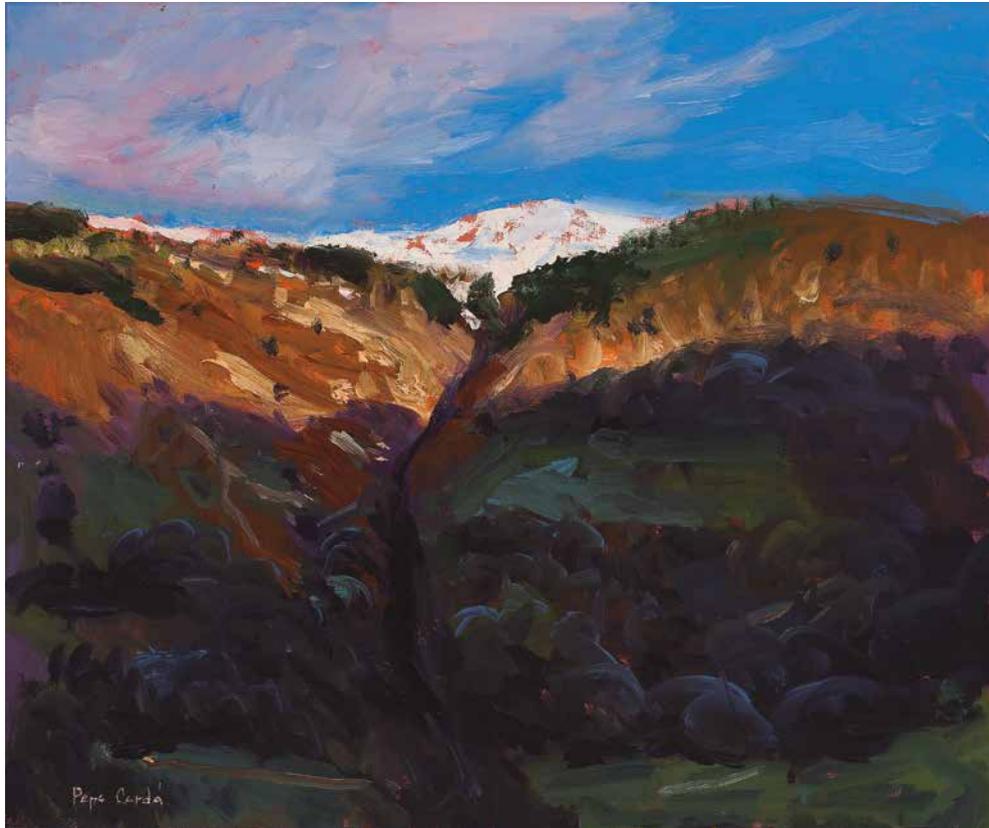
Soum de Lagaube,
4 de diciembre
2017
Óleo sobre lienzo
61 x 50 cm



Soum de Lagaube,
23 de noviembre
2017
Óleo sobre lienzo
61 x 50 cm



Soum de Lagaube,
11 de octubre
2017
Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm



Soum de Lagaube,
14 de diciembre
2017
Óleo sobre lienzo
54 x 65 cm



*Soum de Lagaube,
22 de diciembre
2017
Óleo sobre lienzo
30 x 60 cm*

Valle del Aspe

En el Valle del Aspe el horizonte no existe.

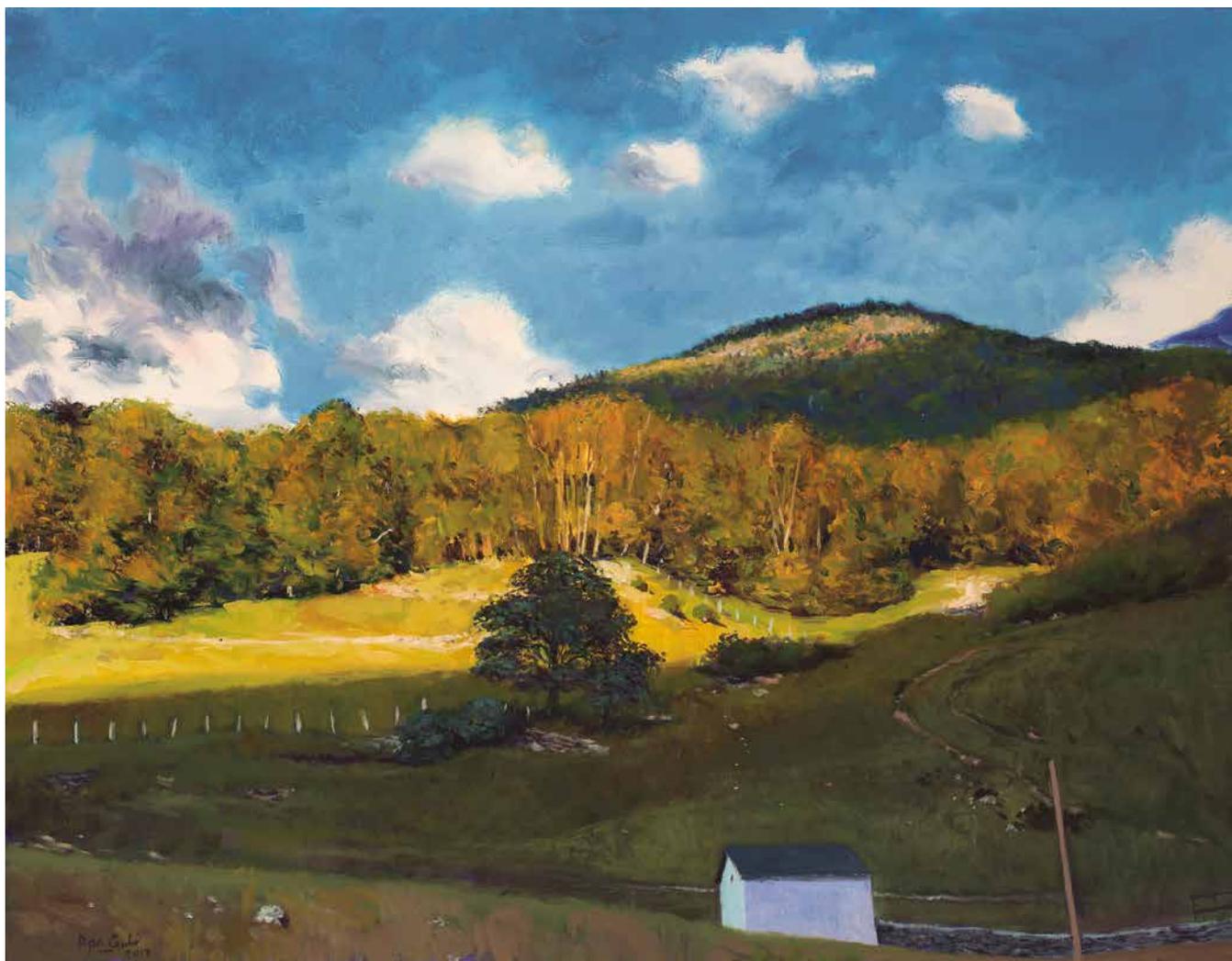
Es como si el paisaje, horizontal por definición, se hubiese puesto en pie.

La ladera de enfrente de mi casa muestra impúdica todo lo que en ella está, como en un escaparate. No hay un árbol detrás de otro, ni una casa tapa a la anterior, todos los elementos se presentan ante el ojo del espectador al unísono. Como en los muestrarios de postales, como colgados con pinzas.

En el Valle del Aspe todo es verde.

El verde lo cubre todo. Los montones de escombros se transforman en colinas verdosas en poco tiempo. Los desechos que permanecen herrumbrosos en el monte de Zaragoza durante décadas, allí se camuflan en unos pocos meses. Lo verde redime, olvida y disimula; el desierto condena, recuerda y exhibe.

Pepe Cerdá, 2007.



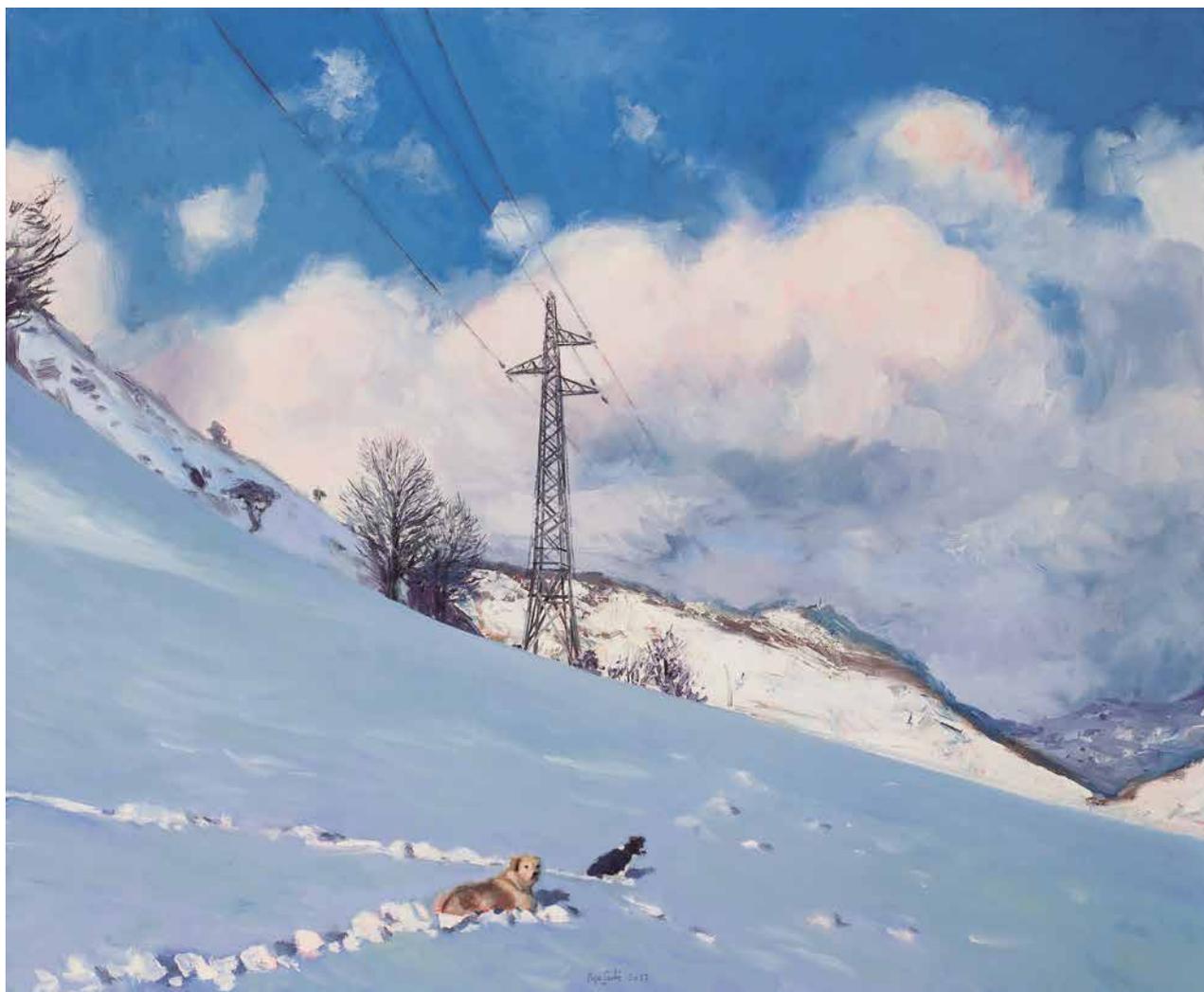
Valle del Aspe
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



Soum de Lagaube,
6 de abril
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



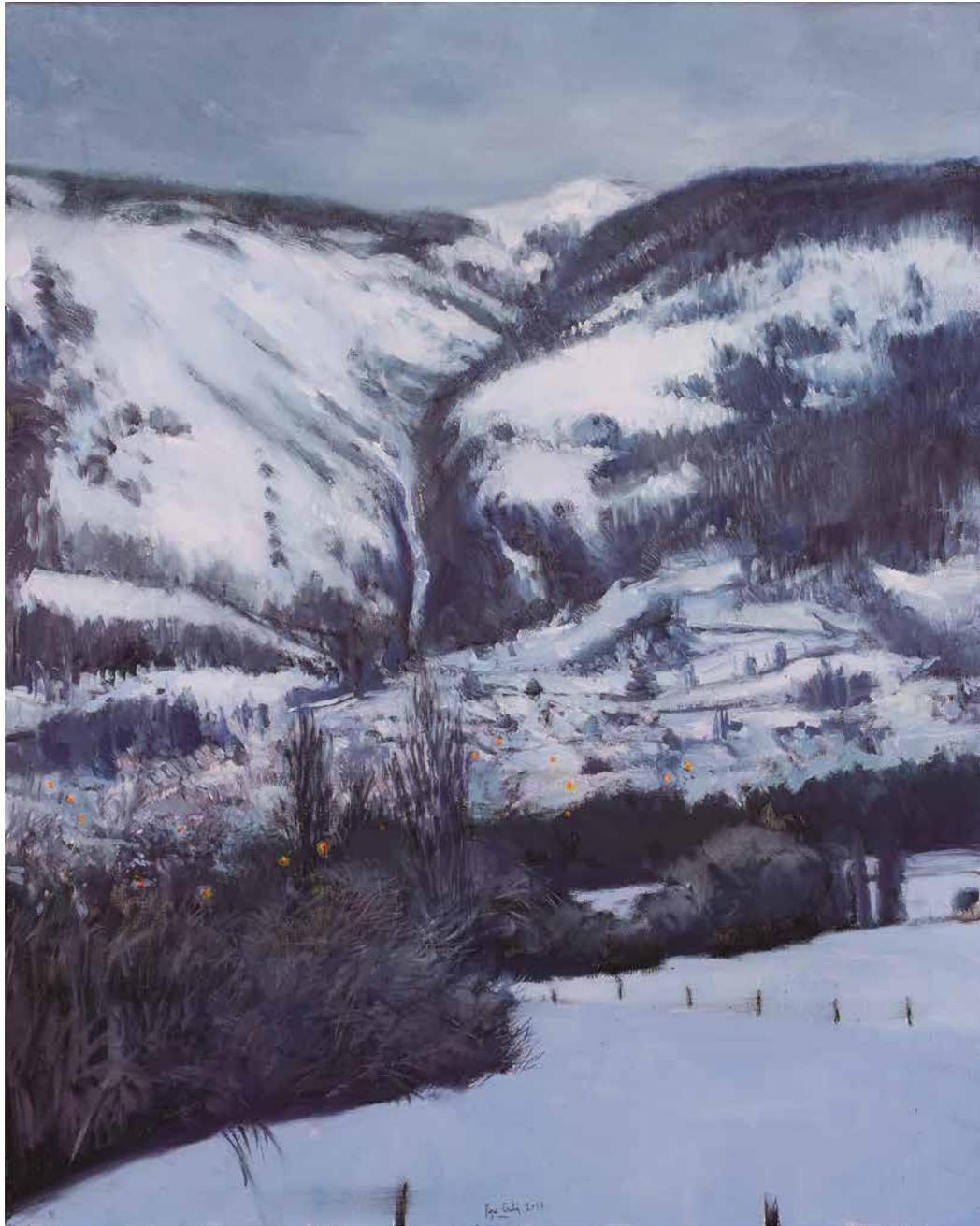
Bidau
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



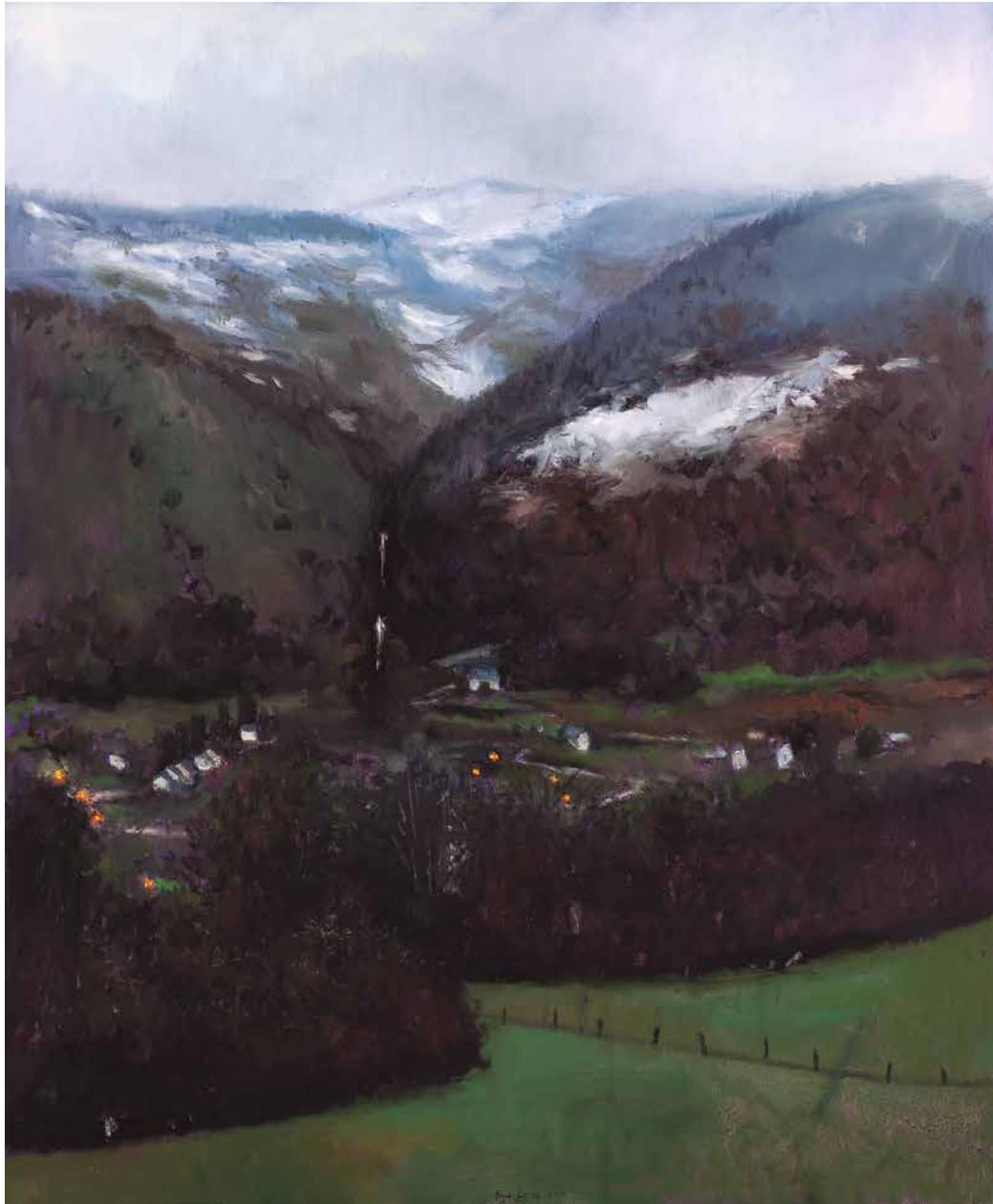
Cap de Lourbú
2017
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm



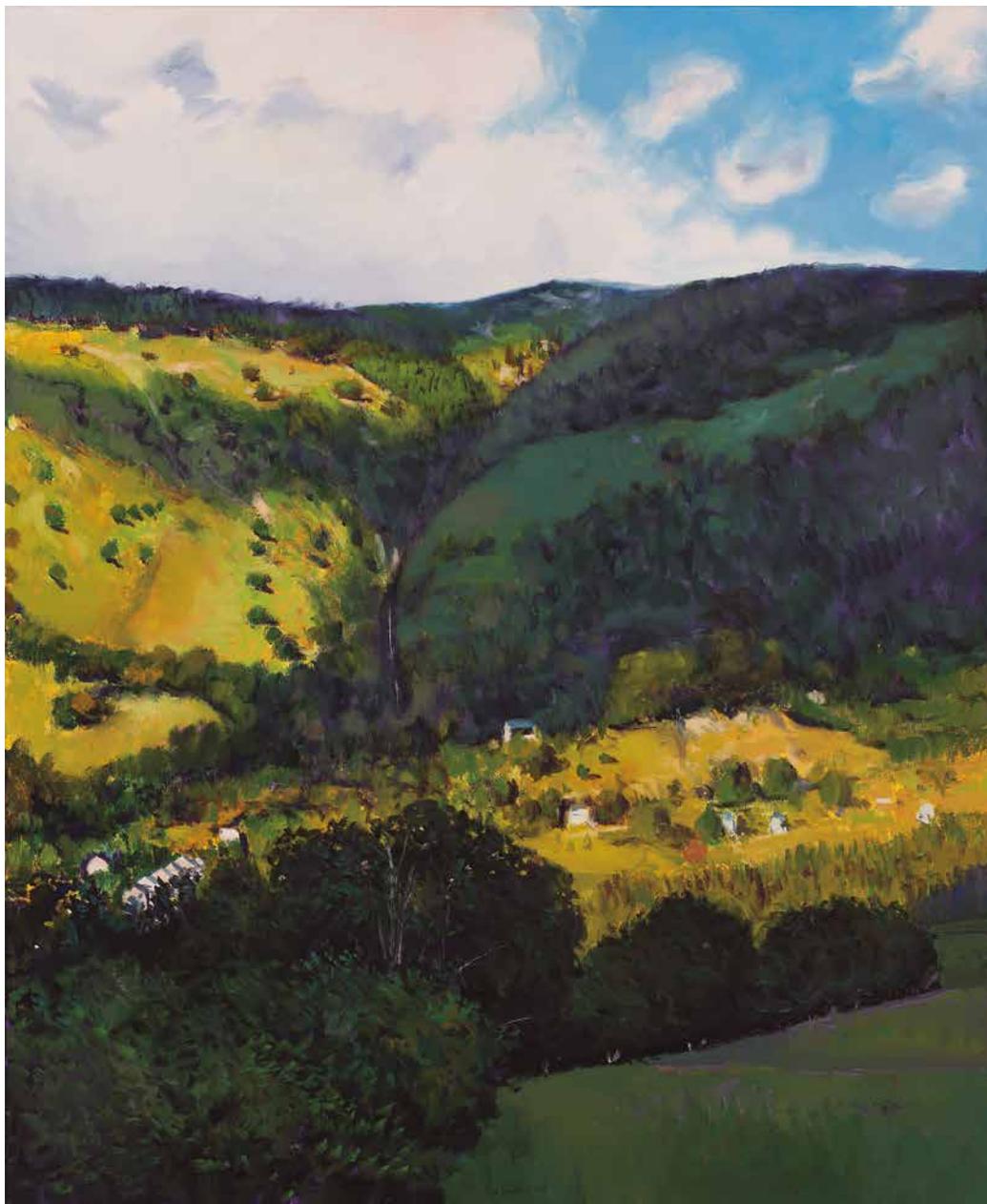
Soum de Lagaube,
12 de enero
2017
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm



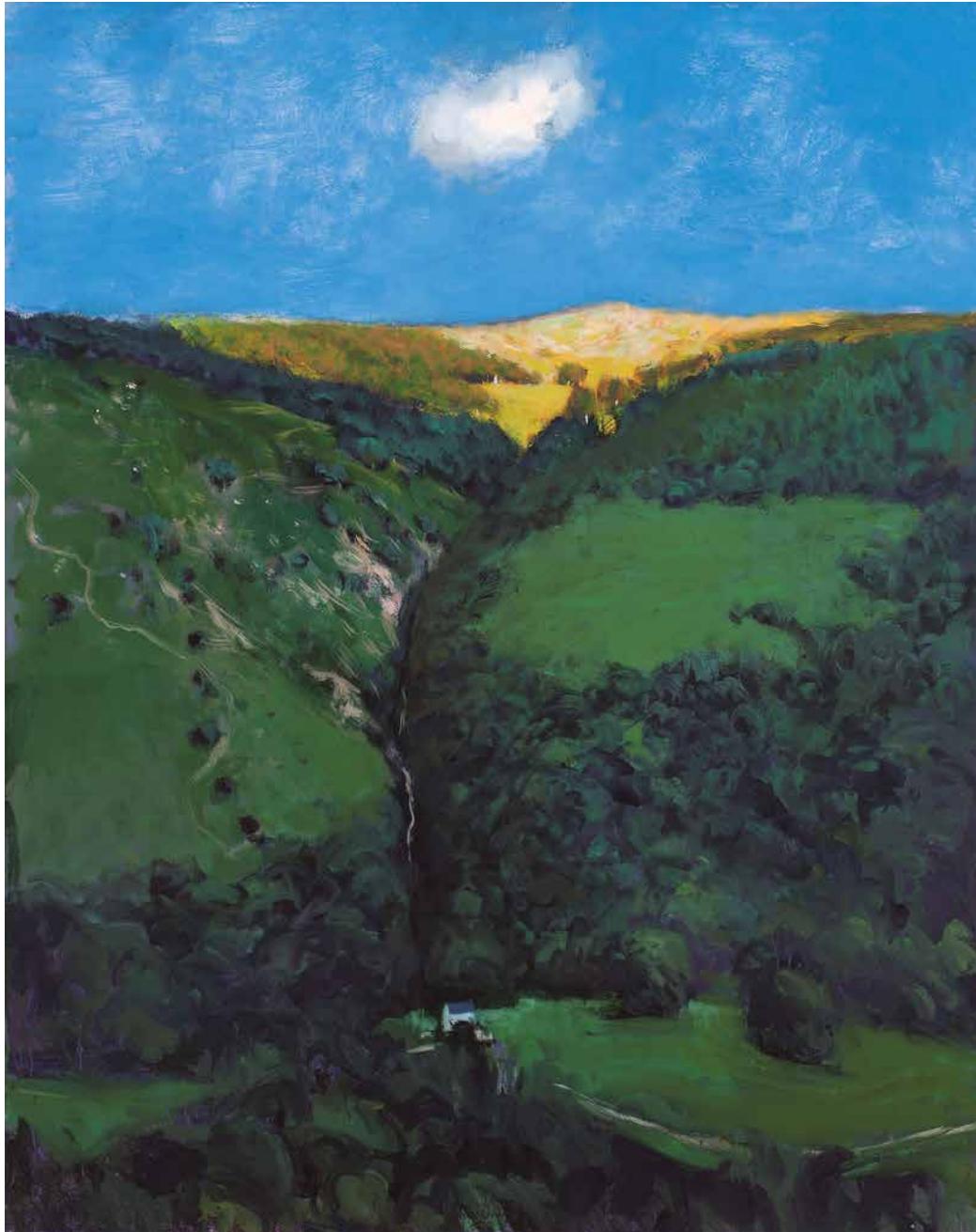
*Soum de Lagaube,
24 de enero
2017
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm*



Soum de Lagaube,
12 de febrero
2017
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm



*Soum de Lagaube,
3 de junio
2017
Óleo sobre lienzo
76 x 29 cm*

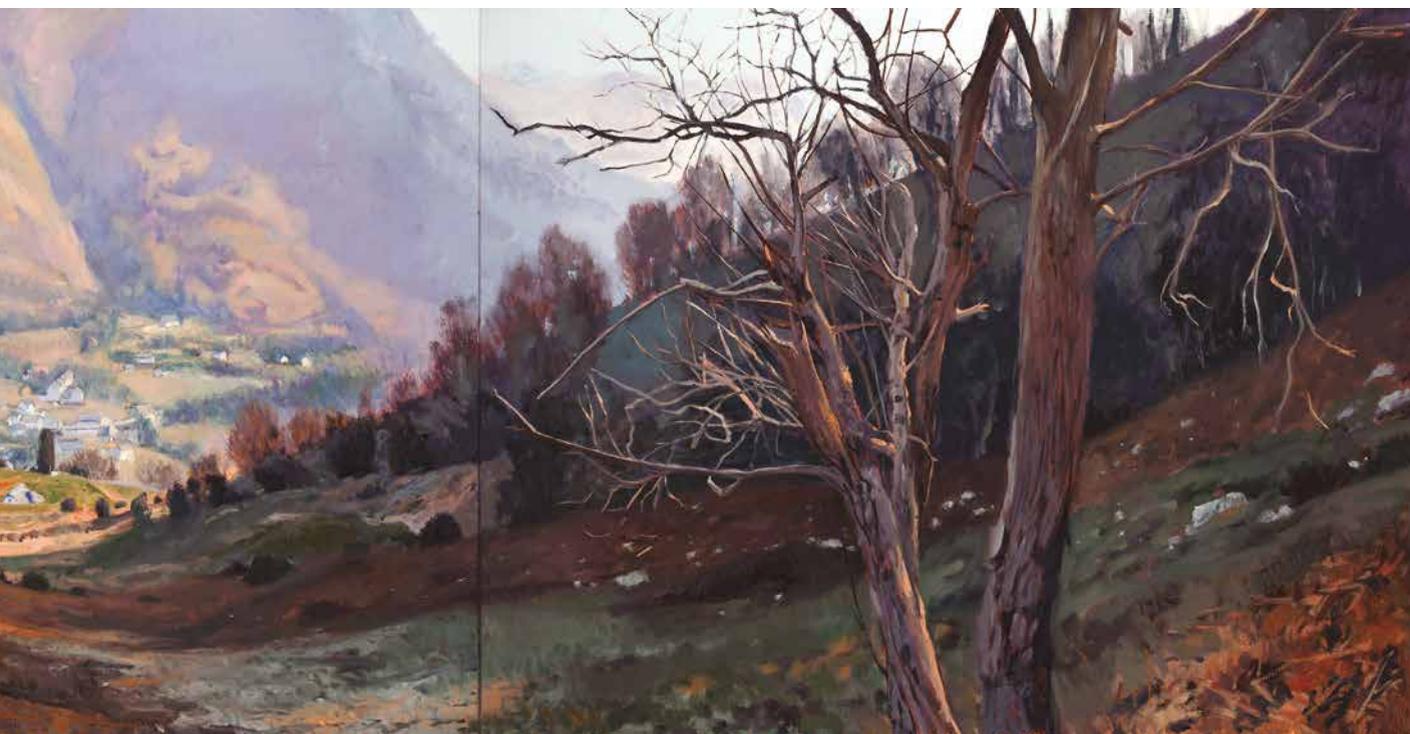


Soum de Lagaube,
2 de mayo
2017
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm



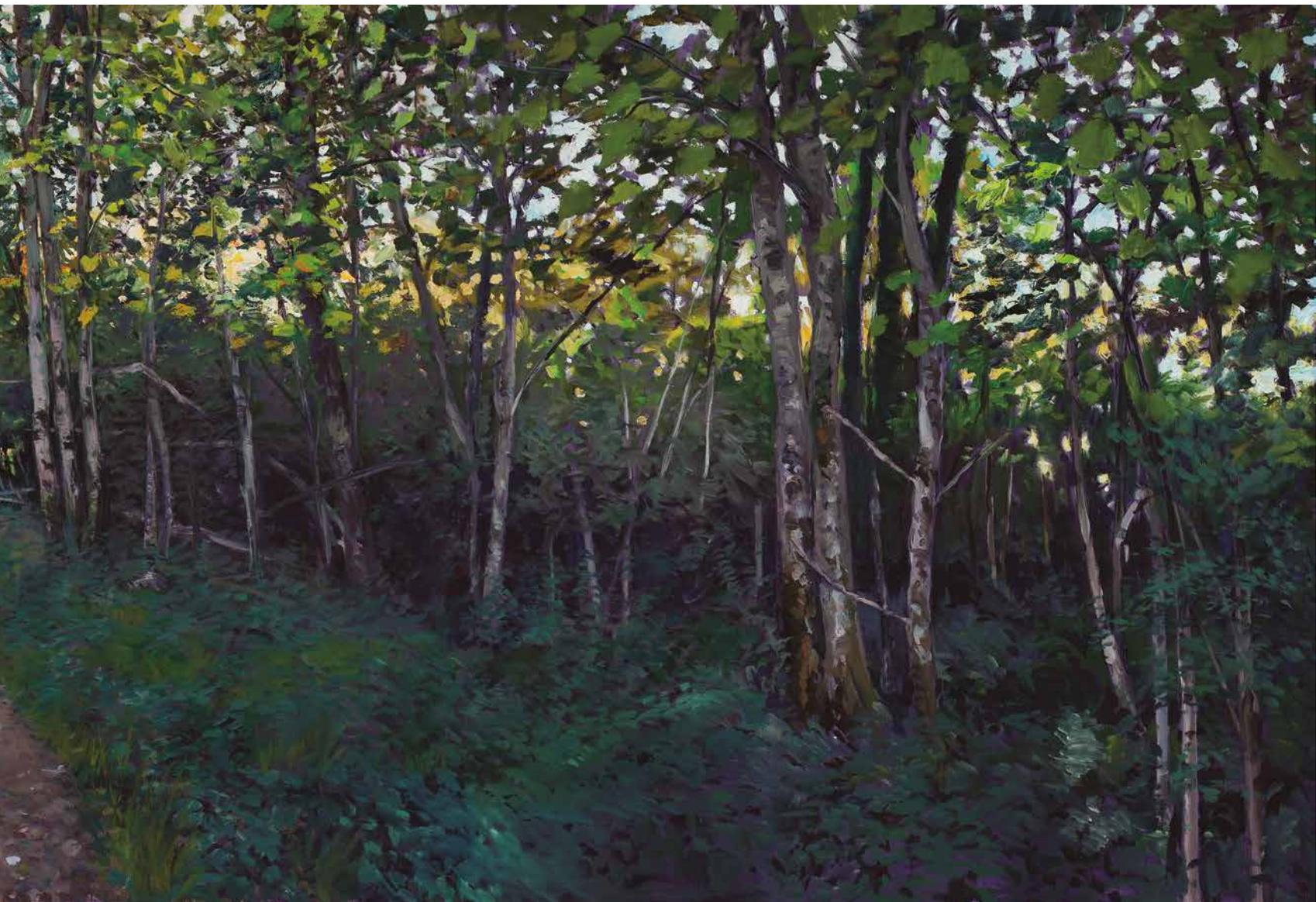
Soum de Lagaube,
20 de marzo
2017
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm





Berat du Bas
2017
Óleo sobre lienzo
114 x 438 cm (Tríptico)





Camino de Borce
2017
Óleo sobre lienzo
200 x 600 cm (Tríptico)

PEPE CERDÁ
Buñales (Huesca), 1961

Exposiciones individuales

1982

Cerdá Escar, Zaragoza, Sala municipal de exposiciones Pablo Gargallo, 26 enero–9 febrero.

1986

Pepe Cerdá, XIX Exposición Bonanza: Pintura entre amigos, Zaragoza, Bar Bonanza, 10–22 junio.

1988

Pepe Cerdá, Zaragoza, Museo Provincial de Zaragoza, 4 febrero–1 marzo.

1990

Pepe Cerdá. Obra reciente, Almagro (Ciudad Real), Galería Fúcares, 21 abril–8 junio.

1991

Pepe Cerdá, Huesca, Sala Diputación de Huesca, 8–30 marzo.

1992

Pepe Cerdá, Zaragoza, Galería Fernando Latorre, 27 febrero–28 marzo.

1993

Pepe Cerdá. Peintures, París, Galerie Catherine Fletcher, 3 junio–8 julio.

1994

Pepe Cerdá. Pinturas y dibujos, Barcelona, Galería Maeght, 26 enero–5 marzo.

Pepe Cerdá. Pinturas, Zaragoza, Galería Fernando Latorre, 3 marzo–3 abril.

Pepe Cerdá, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Sala de Cultura Carlos III, 19 mayo–24 junio.

Pepe Cerdá, Santander, Fernando Silió Galería de Arte, 8 julio–10 agosto.

Pepe Cerdá, Basilea, Graf & Schelble Galerie, 26 agosto–30 septiembre.

1995

Pepe Cerdá, Madrid, Arco 95, Galería Fernando Latorre.

Pepe Cerdá, Sète (Francia), Espace Fortant de France, 24 mayo–7 julio.

Pepe Cerdá, Bilbao, Vanguardia Galería de Arte, 6–31 octubre.

1996

Pepe Cerdá, París, Galerie Colombani Robin Art Contemporain, 9 marzo–4 mayo.

Pepe Cerdá, Guadalajara, Centro Cultural de Ibercaja, 7–30 mayo.

Pepe Cerdá, Barcelona, Galería M^a José Castellví, 26 septiembre–19 octubre.

1996/ 1997

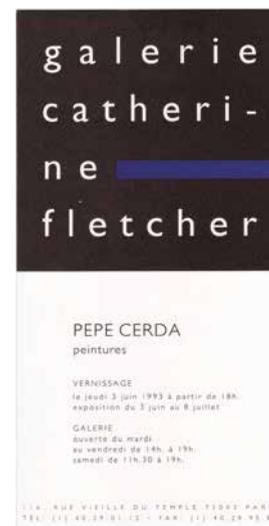
Pepe Cerdá, París, Galerie Michaël Chiche, 14 diciembre 1996–25 enero 1997.

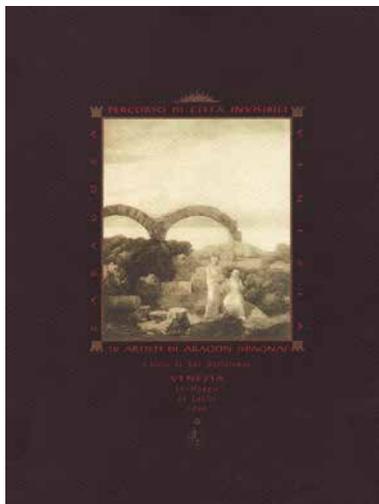
1997

Antipoden. Pepe Cerdá. Catherine Roisin, Utrecht, Galerie Quintessens, 1 marzo–10 abril.

1997/ 1998

Pepe Cerdá. Historias de Oriente, Zaragoza, Galería Zaragoza Gráfica, 4 diciembre 1997–24 enero 1998.





1998

Pepe Cerdá, Basilea, Graf & Schelble Galerie, 20 marzo–6 mayo

Pepe Cerdá, Madrid, Pilar Parra Galería de Arte, 17 septiembre–31 octubre.

Pepe Cerdá. *Pinturas*, Fraga (Huesca), Palacio Montcada, 3–23 octubre.

1999

Pepe Cerdá. *Diario*, Utrecht, Galerie Quintessens, 7 agosto–3 octubre.

1999/ 2000

Pepe Cerdá. *Pinturas*, Castellón, Cànem Galería, 28 diciembre 1999–25 enero 2000.

2000

Pepe Cerdá. *Pinturas*, París, Galerie Adamski Designs, 12 mayo–7 junio.

Pepe Cerdá. *Los últimos modernos*, Zaragoza, Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, 5 octubre–28 noviembre.

2001

Homenaje a Francisco Ascaso, Almodévar (Huesca), Centro Cultural, 3 noviembre.

2001/ 2002

Pepe Cerdá. “*Los últimos modernos*”, París, Galerie les Singuliers, 19 noviembre 2001–8 febrero 2002.

2002

Pepe Cerdá, Madrid, Casa de Velázquez, 6 febrero–3 marzo.

Confluencias en la Casa de Velázquez (con María Buil).

Pepe Cerdá. *Los últimos modernos*, Tours, Espace Chateaneuf, 8 febrero–8 marzo.

Pinturas de historia. Pepe Cerdá, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sala Juana Mordó, 30 abril–27 mayo.

Pepe Cerdá. *Pintura de historia*, Utrecht, Galerie Quintessens, 7 septiembre–1 noviembre.

2003

Pepe Cerdá en Enate, Salas Bajas (Huesca), Sala de Arte de Enate, 1 abril–30 junio.

Pepe Cerdá. *Cine, literatura y Guerra Civil. IV Encuentros literarios de Albarracín*, Albarracín (Teruel), Torre Doña Blanca, 15–18 mayo.

Pepe Cerdá. Philippe Grosclaude, Basilea, Graf & Schelble Galerie, 23 mayo–26 junio.

Pepe Cerdá, Aragüés del Puerto (Huesca), Galería Labati, 15 agosto–28 septiembre.

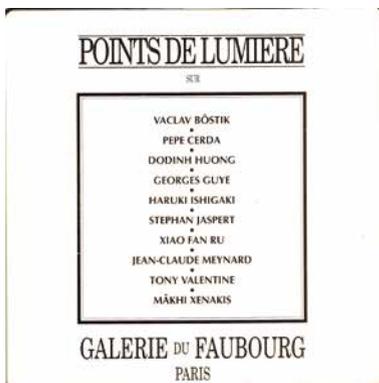
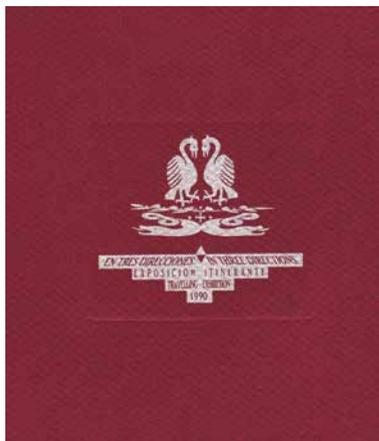
2004

Pepe Cerdá. *Romper el tiempo o la costumbre de pintar*, Híjar (Teruel), Sala de exposiciones de la Casa del Hijarano, 1–13 abril.

Pepe Cerdá. *Pinturas de historia*, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad, abril–mayo

Pepe Cerdá. *Briser le temps*, París, Galerie les Singuliers, 2 junio–13 julio.

Pepe Cerdá. *Apuntes del natural*, Zaragoza, Palacio de Montemuzo, 11 octubre–21 noviembre.



2005

Pepe Cerdá. *Pintura de/con Historia*, Barbastró (Huesca), UNED, Sala de exposiciones Francisco de Goya, 2 septiembre–6 octubre.

Pepe Cerdá. *Pintura de historia. La memoria hurtada*, Periferias 2005, Huesca, Diputación de Huesca, Sala Saura.

2006

Pepe Cerdá. *Puntos de vista*, Zaragoza, Sala CAI Luzán, 25 enero–23 febrero.

Pepe Cerdá. *Paysages*, París, Galerie les Singuliers, 8 junio–15 septiembre.

La ruta nos aportó otro paso natural. Cuadernos de viaje del Valle de Benasque. Pepe Cerdá. Carlos Castán, Benasque (Huesca), Sala de exposiciones de Anciles, 14–31 agosto.

Pepe Cerdá. *Sumus Portus. De Urdós a Canfranc Estación*, Gobierno de Aragón (Itinerante).

2007

La ruta nos aportó otro paso natural. Cuadernos de viaje del Valle de Benasque. Pepe Cerdá. Carlos Castán, Binefar (Huesca), Fundación Alcort, 16 marzo–28 abril.

Pepe Cerdá. *Paisajes*, Galería Carlos Gil de la Parra, 4 mayo–15 junio.

Pepe Cerdá. *Grazalema* (Cádiz), Neilson Gallery, 23 junio–22 julio.

Pepe Cerdá. *Paisajes*, Castejón de Sos (Huesca), Centro Cultural, 12–31 agosto.

2008

Paisajes, Huesca, La Carbonería, 15 enero–27 febrero.

2009

Pepe Cerdá. *El oficio de pintar*, La lonja, Ayuntamiento de Zaragoza Área de Cultura y Grandes Proyectos, 9 octubre–22 noviembre.

2010

Pepe Cerdá. *¡Pintor pinta!*, Graff & Schelble Gallery, Basilea (Suiza)

2011

Pat Andrea y Pepe Cerdá. *El oficio de Pintar*, Galerie Quintessens. Utrecht (Holanda)

Pepe Cerdá. Galería Carlos Gil de la Parra. Zaragoza.

2012

Pepe Cerdá. *Vitres, manèges et paysages*. Galería del Singulieres. París (Francia)

2015

Paisajes, Galería La Carbonería. Huesca, 2–30 octubre

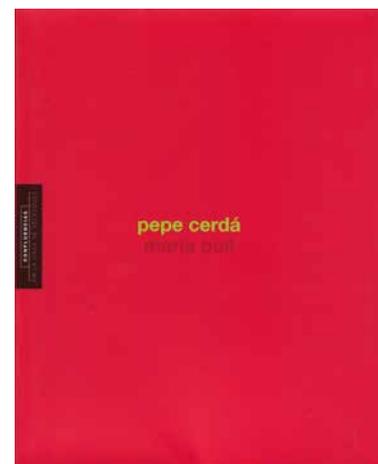
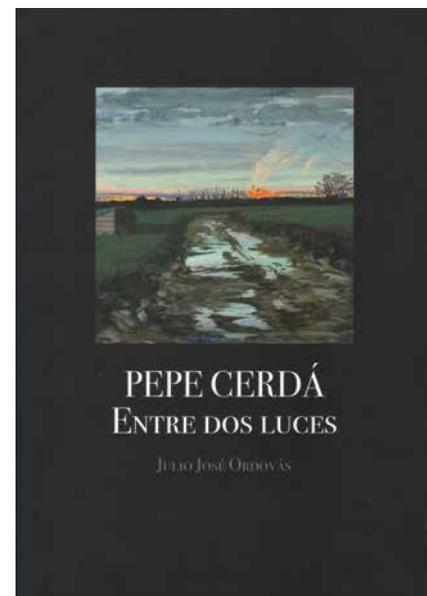
Animales. Sala Municipal de Lescun. Lescun, (Francia). 17 – 31 agosto

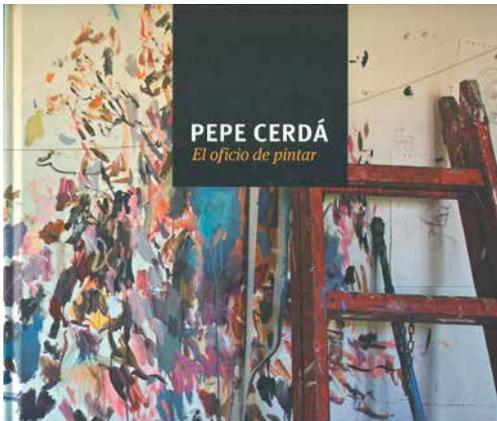
2016

Animales, Galería La Carbonería. Huesca. 27 septiembre–28 octubre

2017–2018

Pepe Cerdá. *Aún es siempre Paraninfo* de la Universidad de Zaragoza. 3 octubre—25 enero





Exposiciones colectivas

1981

II Certamen Nacional Juvenil de Artes Plásticas. Fase Provincial, Zaragoza, Sala de Exposiciones del Museo Provincial de Bellas Artes, 27 febrero–8 marzo.

2º Premio de Pintura Bodegas Bordejé, Ainzón, Bodegas Bordejé, 12–21 junio. Salon Franco–Espagnol de Talence, Talence–Bordeaux.

IX Concurso–Exposición Nacional de Pintura “Zurbarán”, Zaragoza, Hogar extremeño, 8–31 octubre.

1982

III Certamen Nacional Juvenil y Provincial Juvenil e Infantil de Artes Plásticas, Zaragoza, Sala de Exposiciones del Museo Provincial de Bellas Artes, 5–14 marzo.

III Certamen Nacional Juvenil de Artes Plásticas, Castellón, Aula Adsuara, 3–13 de mayo.

Pintura guapa, II Encuentro Internacional de la Crítica de Arte, Peñíscola (Castellón), Castillo, septiembre.

1983

6 pintores al Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza,

Museo Provincial de Bellas Artes, 20 enero–10 febrero.

6 pintores al Palacio Municipal de Alcañiz, Alcañiz, Palacio Municipal, 12–20 febrero.

Exposición antológica del patrimonio artístico municipal del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, La Lonja, mayo.

1985

Botadura de la Nave, Zaragoza, La Nave A.C., 22 marzo.

La Tauromaquia, Zaragoza, La Nave A.C., 10–15 octubre.

1986

Arte en la calle, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 12–13 abril.

1987

IV Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas, Zaragoza, Sala de Caja Madrid, 12–19 febrero. Huesca, Sala de CAZAR y Museo de Arte Alto Aragón, 6–13 marzo. Teruel, Sala Pablo Serrano, 23–30 marzo.

Certamen Nacional de Artes Plásticas para Jóvenes, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 15–30 abril.

Pintura Contemporánea Aragonesa a la Escuela, Zaragoza, Sala I. B. Mixto 4, 26 noviembre 3 diciembre. Itinerante por Aragón: Tauste, Tarazona, Calatayud, Caspe, Borja, Cariñena, Ejea de los Caballeros, Zuera, La Almunia de doña Godina, Huesca, Teruel, Calamocha, Alcañiz, Mora de Rubielos, 1988–1989.

Valores. Pintura y Escultura, Diputación General de Aragón, Itinerante.

1988

Pintores del Casco Viejo, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos, 25 marzo–8 abril.

Badenes. *Cerdá. Eme. Rebullida*, Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 31 mayo–21 junio.

Proyectos. *Arte y Medio Ambiente*, Gijón, Sala de Arte Nicanor Piñole, 14 junio–6 julio.

Proyectos. *Arte y Medio Ambiente*, Madrid, Sala Amadís.

Muestra de *Arte Joven*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, septiembre–octubre. Itinerante.

1989

Pensionados de la Casa de Velázquez, Madrid, Casa de Velázquez, junio.

Adquisiciones '88. Arte contemporáneo para las colecciones del Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, Espacio Pignatelli, 16 junio–9 julio.

Casa de Velázquez, París, Institut de France, Salle Comtesse de Caen, 27 septiembre–12 octubre.

Arte Aragonés a la Escuela, París, Liceo español y Lycée Jean Baptiste Say, 24 noviembre–2 diciembre. Saint-Germain en Laye, Lycée International, 5–14 diciembre.

1989/ 1990

Peintres et Sculpteurs Contemporains Aragonais a l'École, Toulouse, Mairie d'Escalquens, 17 diciembre 1989–7 enero 1990.

1990

Noreste. Jóvenes pintores de Aragón y Cataluña. Cerdá. Escuder. Loriente. Pera. Queralt. Turtós, Lérida, Tarragona, Gerona, enero–mayo. Zaragoza, Palacio de Sástago, 7–30 septiembre.

Arte Aragonés a la Escuela, Lisboa, Palacio Foz, 5–17 febrero.

En tres direcciones. Pepe Cerdá. Joaquín Escuder. Pascual Loriente, Utrech, Casa de España, 5–27 mayo.

Percorso di città invisibili. 10 artisti di Aragón (Spagna), Chiesa di San Bartolomeo, Venezia, 25 mayo–22 julio.

Arte a la Escuela. Artistas de Aragón (España), Casablanca, Instituto Juan Ramón Jiménez y Centro Cultural Español, 5–13 octubre. Tetuán, Colegio Jacinto Benavente, 17–23 octubre.

Spaanse Kunsts Naar School. Hedendaagse Kunsts uit Aragón, Amsterdam, Amsterdam Lyceum, 2–16 noviembre. Utrech, Casa de España, 3–16 noviembre.

Pensionados de la Casa de Velázquez, Madrid, Casa de Velázquez. París, Institut de France, Salle Comtesse de Caen.

Colección Testimonio, Barcelona, Sede Central de la Caixa de Pensions.

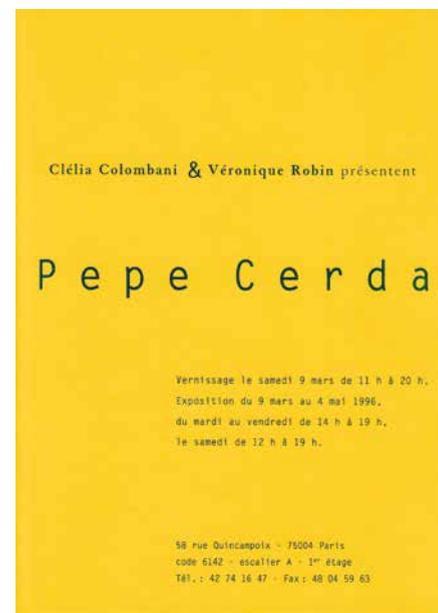
Colectiva de la galería, Málaga, Galería Pedro Pizarro.

Artistas de la Casa de Velázquez, León, Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial.

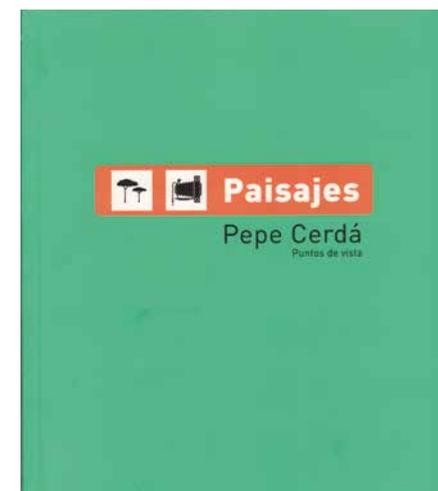
Colectiva de la galería, Almagro (Ciudad Real), Galería Fúcares.

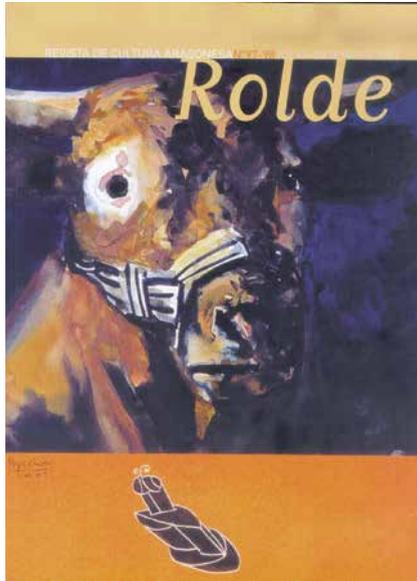
1991

Mai des avens, Scaër, Bretaña (Francia).



Pepe Cerdá, *Escuder y Pera*, 2001, *Escuder y Pera*, 1989, 1991





1992

L'Art Aragonais Contemporain. Pintura Contemporánea Aragonesa a la Escuela, La Couronne, Château de l'Ósillerie, enero.

Points de lumière sur 10 artistes, París, Galerie du Faubourg, 10 junio–20 julio.

Tras el cristal. Once artistas internacionales, Galería Fernando Latorre, octubre–noviembre.

1993

Europ'art sans frontieres. 12 pays–12 artistes, París, Espace Wallonie–Bruxelles, 21–24 enero.

Arco 93, Madrid, Galería Fernando Latorre, febrero.

IV Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona, Pamplona, Sala de Armas de la Ciudadela.

Diez años de Expresión Joven. Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas, Zaragoza, Sala de la Corona del Gobierno de Aragón, abril–mayo.

Première nocturne, 33 Galerías del Marais, París, Galerie Catherine Fletcher, 3 junio.

1993/ 1994

10 años de Expresión Joven. Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas, Guadalajara, Zaragoza, Alcañiz, Huesca, Jaca y Teruel, 2 diciembre 1993–25 mayo 1994.

1994

Marina Franckata, Zaragoza, Galería Fernando Latorre, 20 enero–febrero.

Art Miami, Miami (Florida), Galería Maeght.

Arco 94, Madrid, Galería Fernando Latorre, 10–15 febrero.

Kunst RAI 94, Amsterdam, Liverpool Gallery, 31 mayo–5 junio.

Bienal de Almería, Almería, Sala de Exposiciones del Auditorio Maestro Padilla.

1995

Señaladores de caminos. Una celebración, Zaragoza, Galería Zaragoza Gráfica, 22–27 mayo.

90 años de arte en Aragón. Pintura y escultura. 1905–1995, Zaragoza, Sala CAI–Luzán, 15 mayo–15 junio.

Arco 95, Madrid, Galería Fernando Latorre.

1996

Foire d'Strasbourg, Estrasburgo, Galerie de l'Escluse.

Arco 96, Madrid, Galería Fernando Latorre.

New Art Barcelona, Barcelona, Galería Liverpool.

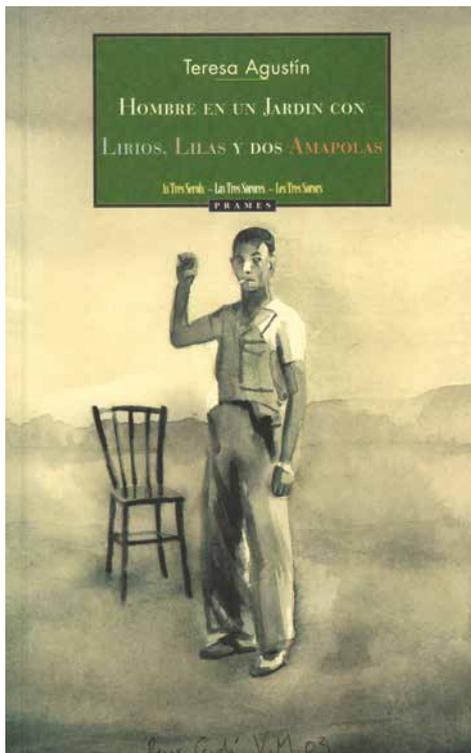
Noche de CAZ, Zaragoza, Galería CAZ.

1997

Foire d'Strasbourg, Estrasburgo, Galerie Colombani–Robin.

Arco 97, Madrid, Galería Zaragoza Gráfica, febrero.

De bonte hond, Zeist, Galerie Quintessens, 12 mayo–1 julio.



1998

Colección Enate Vino y Arte, Huesca, Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, 12–31 marzo.

Arte y memoria de la ciudad. Pintura y escultura en la colección del Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, Sala de exposiciones del Ayuntamiento, 8–27 septiembre.

1999

Libros de poesía ilustrados y de artista, Michel Hubert, Badajoz,

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 7–18 abril.

El papel todo lo aguanta. 5. Papel con trazo. Dibujo, Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 23 junio–1 agosto.

2000

Sevilla. La giralda, Zeist, Ontwerpensgroep Bloemenheuvel, 9 abril–16 junio.

El sueño rojo de Buñuel. Testimonio de los artistas aragoneses, Calanda (Teruel), Centro Buñuel Calanda, 22 febrero. Itinerante.

2001

El sueño de la libertad, Zuera, Cárcel de Zuera, julio.

El fragor del paisaje. Homenaje a Llanos Guerra, Zaragoza, Palacio de Montemuzo, 8 octubre–18 noviembre

2002

Arco 2002, Madrid, Galería Cànem, 14–19 febrero.

Monegros. Arte y Artistas II, Perdiguera (Zaragoza), Sala de Exposiciones del Centro Multiusos, 13 abril–31 mayo.

Aquí / Arte + Rolde, Zaragoza, Torreón Fortea, 9 mayo–23 junio.

Retratos, Zaragoza, Galería Art 2002.

Cerdá, Mayayo, Simón, Caldearenas (Huesca), Sala Leoncio Mairal, agosto.

Casanova, Zeist, Galerie Quintessens, 5 octubre–21 diciembre.

La otra orilla del arte. X Aniversario del Colectivo de Artistas Plásticos de la Margen Izquierda, Zaragoza, Centro Cultural IberCaja, 30 octubre–19 noviembre.

ArtLine, Waterloo, Bruselas, Galería Wiegersma-Lichtfus.

Inversus, Zaragoza, Salas del Paraninfo de la Universidad.

2002/ 2003

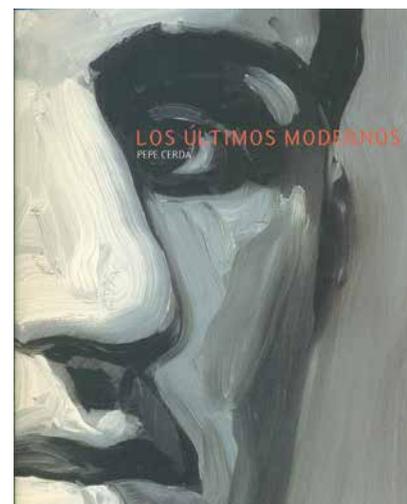
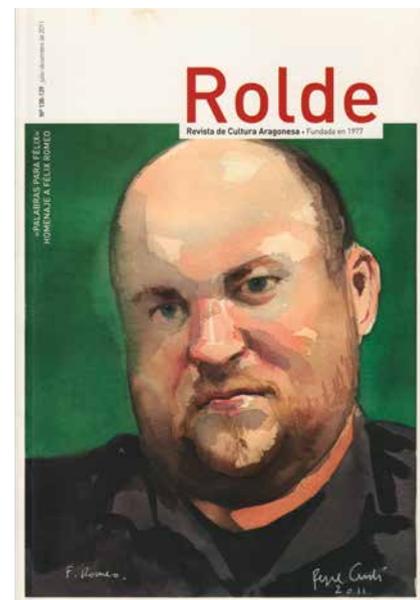
El canto de una generación, Zaragoza, Sala Cai Luzán, 17 diciembre 2002–23 enero 2003.

2003

Arco 2003, Madrid, Galería Cànem.

Pepe Cerdá. Arturo Gómez. José Verón. Pintura–escultura–fotografía, Calatayud, Salas de exposiciones de la UNED, 10 abril–6 mayo.

La colecció de les Bodegas Enate, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern.





Inversus. Creación contemporánea en Aragón, Santander, Salas de la Universidad de Cantabria.

Art-fair, Colonia, Galerie Graff & Schelble.

2004

L'Humanité: une collection de Daumier à Ousmane Sow, París, Stand de la fédération de Seine Saint-Denis, 9-12 septiembre.

2004/ 2005

Aragóngráfica14. Obra gráfica de artistas aragoneses, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 4 noviembre 2004-7 enero 2005.

2005

La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 26 enero-18 marzo. Huesca, Centro Cultural IberCaja, 1 abril-6 mayo.

Cuaderno de viaje. Una visión contemporánea del Camino de Santiago en Aragón, Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 23 febrero-27 marzo.

Pepe Bofarull y la extraña familia, Fuendetodos (Zaragoza), Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, 5-27 marzo.

Artistas aragoneses en CAI-Luzán, Zaragoza, Sala CAI-Luzán, 18 mayo-30 junio.

Don Quijote en la Casa de la Moneda, Madrid, Museo Casa de la Moneda, junio.

Jaume Plensa. Ópera, teatro y amigos, Madrid, Museo Colecciones ICO, 2 febrero-24 abril

Una insula imaginaria, Alagón (Zaragoza), Casa de Cultura.

Salón del carbón, Sevilla, La Carbonería.

El agua y la mirada, Zaragoza, Edificio Pignatelli, Sala Bayeu, 2-15 marzo. Huesca, Centro Cultural del Matadero, 18-31 marzo. Albarracín (Teruel), Museo Martín Almagro, 1-18 abril.

2006

El palacio Montcada. Génesis de una colección, Fraga, Palacio Montcada, 21 abril-21 mayo.

Miradas sobre la ciudad. Ignacio Fortún.

Fernando Martín Godoy. Pepe Cerdá, Zaragoza, Palacio de a Alfajería, Capilla de San Martín, julio-agosto.

2007

1932-2007. Los años magníficos. 75 aniversario del Real Zaragoza Salas del Palacio de Sástago. Zaragoza

2008

Maître y Démetre. Galerie les Singulieres. París (Francia)

Arte en Expo 2008. Pabellón de Zaragoza, Zaragoza, Pabellón de Zaragoza en Expo 2008, 14 junio-14 septiembre.

Artistas altoaragoneses, Huesca, Centro Cultural Matadero, 26 junio-6 agosto.

2008/ 2009

En el umbral. 25 años de Arte Joven, Zaragoza, Arquitectura efímera calle Moret, Escuela de Arte, salas 1 y 2, 4 diciembre 2008-4 enero 2009.

Arte y solidaridad, Zaragoza, Galería de Arte Carlos Gil de la Parra, 18 diciembre 2008-7 enero 2009.

Vistas de Zaragoza: pinturas de la modernidad, Zaragoza, Centro de Historia, 17 diciembre 2008–22 febrero 2009.

2009

Fundación Ramón J. Sender. Colección de Arte. Últimas incorporaciones, Barbastro, Sala

de exposiciones de la UNED, 14 enero–13 febrero.

Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908–2008. Sala de exposiciones de Cajalón, Zaragoza.

25 artistas Aragoneses en las colecciones de la UNED. Itinerante por las sedes de la UNED, Barbastro, Calatayud y Teruel.

2011

Visión emocional de una ciudad, Palacio de la lonja, Zaragoza.

2012

Colección Enate., Salón de exposiciones de la UNED, Calatayud.

One man show. Galerie del Singuliers. Foire Cutlong, Bourse de París (Francia)

Paisajes. Colección CAI. Sala Luzán, Zaragoza.

2013

25 aniversario, 1988–2013. Artistas becados por la Diputación Provincial de Zaragoza en la Casa de Velázquez– Academie de France á Madrid, Salas del Monasterio de Veruela, Zaragoza. Casa de Velázquez, Madrid.

Nuevos paisajes de Zaragoza. Colegio de Arquitectos e Zaragoza.

2014

Un día en la Casa de Velázquez, Casa de Velázquez, Madrid.

2015

Made in Spain Identity / Modernity.

Contemporary Artists from Spain.

Fundación Luciano Benetton. Centro de arte contemporáneo de Málaga.

2016

Goya en los pintores Aragoneses del Retrato. Museo Goya, Colección Ibercaja, Zaragoza.

Exposición Homenaje a María Buil, Galería La Carbonería, Huesca.

Teresa de Jesús. De Goya a los académicos de hoy. Museo Goya, Colección Ibercaja. Zaragoza.

2017

Arte y Vino Colección Enate, Instituto Aragonés de Arte Contemporáneo, Pablo Serrano.

Zaragoza.

Obra mural

2008

Pintura mural para el Hotel Hiberus, Zaragoza.

Pintura mural para el Café Cantante *El Plata*, Zaragoza.



Ilustraciones

1981

Ilustración para portada, *Falca. Ensayo y Literatura*, n° 5, Zaragoza (1981, invierno).

1997

Ilustraciones para etiquetas del vino 1996 *Chardonnay*, de Bodegas Enate, Salas Bajas — Huesca— (1997).

Ilustración para etiqueta del vino 1996 *Chardonnay–234*, de Bodegas Enate, Salas Bajas —Huesca— (1997, octubre).

1998

Ilustraciones para VELASCO, María Antonia, *Mis perros y otras personas*, Madrid, Óptima, 1998.

1999

Pinturas para HUBERT, Michel, *Les fatigues d'Ulysse*, Zaragoza, 1999. Dos versiones.

Ilustración para TOMELO, Javier, *El regreso de Jonás*, Blanco y Negro (1999, 30 mayo).

Ilustración para portada, *La expedición. Los caminos de la escritura*, 8, Zaragoza (1999, junio).

Ilustraciones para etiquetas de vinos *Fortant de France*, Sète (Francia).

Ilustración para SUÑÉ, Juan Carlos, *Ladridos del tiempo*, ABC Cultural (1999, 11 septiembre).

Ilustración para MERINO, José María, *Los días torcidos*, Blanco y Negro (1999, 19 septiembre).

2000

Ilustración, *El híbrido*, 8 (2000, abril).

2001

Ilustración, *Aragón*. Turístico y monumental, n° 350 (2001, marzo).

Ilustración para portada, *Rolde*. Revista de cultura aragonesa, n° 97–98 (2001, julio—diciembre).

Ilustraciones para programa de *Piano en Valois*. 8^{ème} festival,

Angoulême, Festival Piano en Valois (2001, 4–14 octubre).

Ilustraciones para programa y tarjeta, *Solombra*, espectáculo de Miguel Ángel Berna, Zaragoza, Teatro Principal (2001, 28–30 diciembre).

2002

Ilustración para *Cartel Oficial del Centenario del Mercado Central*, Zaragoza, Asociación de Detallistas del Mercado Central.

2003

Ramón Acín, ilustración para portada, *Trébede*. MensualAragonés de Análisis, Opinión y Cultura, n° 75–76 (2003, mayo–junio).

Ilustración para *Vida y exilios de Isabel Allende*, Artes y Letras, Heraldo de Aragón (2003, 27 febrero).

Ilustración para *El amigo de Sánchez Mazas*, Artes y Letras, Heraldo de Aragón (2003, 18 septiembre).

Diez ilustraciones para *La corrida de ayer*, Heraldo de Aragón (2003, 5–14 octubre).

Ilustración para la portada. *Hombre en un jardín con Lirios, Lilas y Dos Amapolas*. Poemario de Teresa Agustín. Las tres Sorores. Prames 2003.

2004

Ilustración para cubierta de GAVIRIA, Mario, y BARINGO, David, *Aragón es Zaragoza*. 25 años de ciudad, Zaragoza, Diputación de Zaragoza–Asociación de exconcejales democráticos de Zaragoza, 2004.

Ilustración para cubierta de *25 años de ciudad. 31 periodistas lo cuentan*, Zaragoza, Asociación de exconcejales democráticos de Zaragoza, 2004.

Ilustración para cubierta de *25 años de ciudad. Voces desde la experiencia*, Zaragoza, Asociación de exconcejales democráticos de Zaragoza, 2004.

Diez ilustraciones para *La corrida de ayer*, Heraldo de Aragón (2004, 9–18 octubre).

2005

Ilustración para AGUILERA, Carlos A. y GRINSCHGL, Luise, *Conversación con Claudio Magris*, Letras Libres, n° 42 (2005, marzo).

2006

Ilustraciones para el programa del 27^{ème} Festival Internacional Piano aux Jacobins, Toulouse, 6–28 septiembre.

Ilustraciones interiores, *Revista de Occidente*, n° 306 (2006, noviembre).

2007

Ilustración para 8 Congreso Nacional de Periodismo Digital, Huesca (2007, 1 y 2 marzo).

Ilustración para el cartel *1 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2007)

2008

Ilustración para el cartel *Día de la seguridad y la salud en el trabajo*. Asepeyo. (abril 2008)

Ilustraciones para el libro de poemas *Pantys Mortels*. Antonio Ansón. Ediciones Le grandos.

Ilustración para el cartel *2 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2008)

2009

Ilustración para el cartel *3 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2009)

2010

Ilustración para el cartel y la etiqueta *40 años de Repsol en competición*. Bodegas Enate y Repsol. (enero 2010)

Ilustración para el cartel *4 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2010)

2011

Ilustración para la portada de la revista *Rolde*.
Números 138–139. Julio–diciembre 2011

Ilustración para la portada del suplemento *Artes y Letras*. Heraldo de Aragón. 22 de diciembre 2011.

Ilustración para el cartel *5 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2011)

2012

Ilustraciones para *Cafés el Criollo*. (Noviembre 2012)

Ilustración para el cartel *6 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2012)



2013

Ilustración para el cartel *7 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2013)

2014

Ilustración para el cartel del 42 Festival de cine de Huesca. (Junio 2014)

Ilustración para el cartel *8 Rally hospederías de Aragón*. (Mayo 2014)

2016

Ilustración para el cartel *Trenza Frasier, pastelería Tolosana*. (Mayo 2016)

Museos y colecciones

Ayuntamiento de Alcañiz.
Ayuntamiento de Híjar (Teruel).
Ayuntamiento de Zaragoza.
Casa de Velázquez, Madrid.
Colección Banco Zaragozano.
Colección Bodegas Enate, Salas Bajas (Huesca).
Colección Caja Inmaculada, Zaragoza.
Colección Crédit Agricole, Tours (Francia).
Colección Fortant de France, Sète (Francia).
Colección Freshfields, París.
Colección Ibercaja, Zaragoza.
Colección Testimonio, Fundación 'la Caixa', Barcelona.
Colección Universidad de Zaragoza.
Diputación General de Aragón.
Diputación de Zaragoza.
Fundación ONCE.
Fundación Ramón J. Sender, Barbastro (Huesca).
Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid.
El jardín de los sentidos, Montpellier (Francia).
Museo Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz.
Museo de Zaragoza.
Espace Chateaufort Rio Paris.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ANTOLÍN PAZ, Mario (dir.), *Pintores y escultores españoles del siglo XX*, tomo I, Madrid, Ediciones Forum Artis, 1994.

CALVO SERRALLER, Francisco (coord.), *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Editorial Mondadori, 1991.

CERDÁ, Pepe, *Pintor, pinta y calla*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, n.º 46, Zaragoza, IberCaja, 2006.

CERDÁ, Pepe, *Para qué fotografiar. Huesca imagen*, Diputación de Huesca, 2003.

FORMOSO ASCASO, Manuel, ZARZUELA, Miguel, *Francisco Ascaso Abadía. Almudévar 1901–Barcelona 1936*, Zaragoza, Ayuntamiento de Almudévar y Diputación de Huesca, 2001.

LOMBA SERRANO, Concha, *La plástica contemporánea en Aragón (1876–2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002.

LOMBA SERRANO, Concepción, *Arte contemporáneo*, Colección Órbitas, 9, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza–Rolde de Estudios Aragoneses, 2003.

LOMBA, Concha (Introducción); HERRERO, Ángel, y MARCO, Fernando (Guía didáctica), *Colección Rolde de Arte Contemporáneo. 1977–2005*, Cuadernos de Cultura Aragonesa, 43, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2005.

LORENTE, Jesús Pedro, *Pinturas sobre la Zaragoza moderna. Un análisis iconográfico en cuatro secciones*, en *Zaragoza vista por los artistas 1808–2008*, Zaragoza, Fundación 2008, 2009.

MARTÍNEZ CERREZO, Antonio (coord.), *Diccionario de pintores españoles. Segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Difusora de Información Periódica, S.A., 1997.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Catálogo de la Colección de Artes Visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1983.

ORDOVÁS, Julio José, *Pepé Cerdá. Entre dos luces*, Editorial Eclipsados.

PÉREZ LIZANO, Manuel (coord. artes plásticas), *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, tomo 6, Madrid, Editorial Grupo Zeta, 2000.

Catálogos de exposiciones individuales

ALONSO, Juan, *El gesto y el contenido: a vueltas con lo moderno*, en *Pinturas de historia. Pepe Cerdá*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2002.

ANÓNIMO, *Pepe Cerdá: lección de arte e historia*, en *Pepe Cerdá. Cine, literatura y Guerra Civil. IV Encuentros literarios de Albaracín*, Fundación Santa María, 2003.

ANSÓN, Antonio, *de la tierra confusa el cuerpo...*, en *Cerdá Escar*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1982.

ANSÓN, Antonio, *Retratos de retratos*, en *Pepe Cerdá. Los últimos modernos*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 2000.

ANSÓN, Antonio, *El general y su lata de sardinas*, en *Pinturas de historia. Pepe Cerdá*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2002.

ANSÓN, Antonio, *Pepe Cerdá, un clásico pasado de moda*, en *Pepe Cerdá. El oficio de pintar*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2009.

ANSÓN, Antonio, *Pintor, pinta*, en *Pepe Cerdá. Aún es siempre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

BALZA, Isabel, *La mirada de Pepe Cerdá*, en *Pepe Cerdá. Historias de Oriente*, Zaragoza, Galería Zaragoza Gráfica, 1997.

BAYO, Eliseo, *La Razón, reino de lo efímero*, en *Pepe Cerdá. Los últimos modernos*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 2000.

BROTO, José Manuel, *Pepe Cerdá*, en *Pepe Cerdá. El oficio de pintar*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2009.

BUIL SALAS, María Jesús, *El uso —y abuso— que se viene haciendo de la palabra "artista" acaba dejando el término vacío de contenido*, en *Pepe Cerdá. Pintura del/ con Historia*, Barbastro, UNED, 2005.

CASTRO, Antón, *El principio y el fin de un viaje*, en *Pepe Cerdá. Paisajes*, Zaragoza, Galería Carlos Gil de la Parra, 2006.

CASTRO, Antón, *Un terco ladrón de luces*, en *Pepe Cerdá. Paisajes*, Zaragoza, Ayuntamiento de Castejón de Sos, 2007.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Cuaderno de bitácora. [Meditaciones sobre la pintura de Pepe Cerdá]*, en *Pepe Cerdá. El oficio de pintar*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2009.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Modos de ver. [Consideraciones en torno a la pintura de Pepe Cerdá]*, en *Pepe Cerdá. Aún es siempre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

CERDÁ, Pepe, *Los coches. Las multitudes. Los ejecutivos*, en *Pinturas de historia. Pepe Cerdá*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2002.

CERDÁ, Pepe, *Un tórrido mes de agosto*, en *Pepe Cerdá*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2002. *Confluencias en la Casa de Velázquez* (con María Buil).

CERDÁ, Pepe, *Pinturas de historia*, en *Pepe Cerdá en Enate*, Huesca, Viñedos y Crianzas del Alto Aragón, S.A., 2003.

CERDÁ, Pepe, *A veces me pregunto si los árboles tienen memoria*, en *Pepe Cerdá*, Huesca, Galería Labati, 2003.

CERDÁ, Pepe, *Los coches. Las multitudes. Los ejecutivos*, en *Pepe Cerdá. Pinturas de historia*, Zaragoza, UGT Aragón, 2004.

CERDÁ, Pepe, *Puntos de vista*, en *Pepe Cerdá. Puntos de vista*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2006.

CERDÁ, Pepe, *Diccionario Cerdá de términos paisajísticos*, en *Pepe Cerdá. Paisajes*, Zaragoza, Ayuntamiento de Castejón de Sos, 2007.

CERDÁ, Pepe, *Aún es siempre*, en *Pepe Cerdá. Aún es siempre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

CÓRDOBA, Miguel Ángel, *Pepe Cerdá: la pintura, la amistad y la vida*, en *La ruta nos aportó otro paso natural. Cuadernos de viaje del valle de Benasque. Pepe Cerdá. Carlos Castán*, Zaragoza, Fundación Alcott, 2006.

FRANCÉS, Fernando, *El espejismo, una realidad virtual*, en *Pepe Cerdá*, París, Galerie Catherine Fletcher, 1993.

FRANCÉS, Fernando, *Simulacros*, en *Pepe Cerdá*, Pamplona, Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, 1994.

GARCÍA CHAVARRÍA, Ignacio, *Antológica 2008–2009*, en *Pepe Cerdá. El oficio de pintar*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2009.

GARCÍA PRATS, Ricardo, *Hacia el siglo XXI*, en *Pepe Cerdá. Pinturas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, 1998.

GRASA, Ismael, *Entrevista*, en *Pepe Cerdá. Los últimos modernos*, Zaragoza, Banco Zaragozano, 2000.

GRASA, Ismael, *Seguir la senda*, en *Pepe Cerdá. La ruta nos aportó otro paso natural*, Zaragoza, Fundación Alcott, 2006.

GUIGON, Enmanuel, *Las cercanías de los cuadros de Pepe Cerdá*, en *Pepe Cerdá*, Huesca, Diputación de Huesca, 1991.

GUIGON, Enmanuel, *Distancia y proximidad*, en *Pepe Cerdá*, Santander, Fernando Silio Galería de Arte, 1994.

LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert, *La magie du simultanéisme dans l'art de Pepe Cerdá*, en *Pepe Cerdá*, Basilea, Graf & Schelble Edition, 1994.

MONTOLIO SALVADOR, Joaquín, *Me reúno con Pepe en su estudio de Villamayor*, en *Pepe Cerdá. Romper el tiempo o la costumbre de pintar*, Zaragoza, Ayuntamiento de Hija, 2004.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Historias de pintura o recursivo método transversal para (d)escribir la vida*, en *Pepe Cerdá. Apuntes del natural*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2004.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *El oficio de pintar*, en *Pepe Cerdá. El oficio de pintar*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2009.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *En la vida pintada todavía*, en *Pepe Cerdá. Aún es siempre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

ORTÍZ GOZALO, Juan Manuel, *Pepé Cerdá: la comedia de la mirada*, en *Pepe Cerdá*, Zaragoza, Ibercaja, 1996.

RATIA, Alejandro J., *La insignificante importancia de las formas*, en *Pepe Cerdá. Pinturas y dibujos*, Barcelona, Galería Maeght, 1994.

ROMEO, Félix, *Vida de Pepe*, en *Pepe Cerdá. Pinturas de historia*, Zaragoza, UGT Aragón, 2004.

VILLARROCHA, Vicente, *La sospecha, legítima desde...*, en *Valores*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987.

VILLARROCHA, Vicente, *El pintor ultramoderno*, en *Pepe Cerdá*, Madrid, Pilar Parra Galería de Arte, 1998.

Catálogos de exposiciones colectivas

ÁNGEL CAÑELLAS, Jaime, *El canto de una generación*, en *El canto de una generación*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2002.

ÁNGEL CAÑELLAS, Jaime, et al., *En el umbral. 25 años de Arte Joven*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, en *Percorso di città invisibili. 10 artisti di Aragón* (Spagna), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Comune di Venezia, 1990.

ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, en *Don Quijote en la Casa de la Moneda*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2005.

AZPEITIA, Ángel, *Una aproximación al arte aragonés actual*, en *Percorso di città invisibili. 10 artisti di Aragón* (Spagna), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1990.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Noventa años de arte en Aragón. Pintura y escultura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Motivos y criterios de la muestra. A los que siguen una mención, en su contexto, de los artistas participantes*, en *Artistas aragoneses en CAI–Luzán*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2005.

AZPEITIA, Pedro Pablo, *Aquí / Arte+Rolde como determinación afirmativa entre el lugar y los individuos*, en *Aquí / Arte+Rolde*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2002.

AZPEITIA, Pedro Pablo, *Fragmentos sobre una reflexión sobre el agua, la pintura y la experiencia estética*, en *El agua y la mirada*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.

BAIG, Virginia, *Desde el faro*, en *El agua y la mirada*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.

BUIL SALAS, M^a Jesús, *Queda lejos de mi intención...*, en *Pepe Cerdá. Arturo Gómez. José Verón. Pinturaescultura-fotografía*, Huesca, UNED Calatayud, 2003.

BUIL SALAS, M^a Jesús, *Amanecer tras el naufragio*, en *Artistas altoaragoneses*, Huesca, Fundesa, 2008.

CASTRO, Antón, *La otra orilla del arte*, en *La otra orilla del arte. X Aniversario del Colectivo de Artistas Plásticos de la Margen Izquierda*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.

CASTRO, Antón, *Si vas a Calatayud...*, en *Pepe Cerdá. Arturo Gómez. José Verón. Pintura-escultura-fotografía*, Huesca, UNED Calatayud, 2003.

CERDÁ, Pepe, *La falta de valores objetivos...*, en *Pintura Contemporánea Aragonesa a la Escuela*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, 1987.

CERDÁ, Pepe, *La pintura, la de verdad...*, en *María Buil. Territorio íntimo—Íntima violencia*, En la frontera, Zaragoza, Ayuntamiento, 2005.

CERDÁ, Pepe, *¿A mano o a máquina?*, en *Cuaderno de viaje. Una visión contemporánea del Camino de Santiago en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ministerio de Cultura, 2005.

FRANCÉS, Fernando, *Imago Mundi, When additions improves quality*, Luciano Benetton, 2014.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., *Aragón tiene un camino en el paisaje*, en *El fragor del paisaje. Homenaje a Llanos Guerra*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2001.

GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pepe Cerdá*, en *10 años de Expresión Joven*, Zaragoza, Gobierno de Aragón e Ibercaja, 1993.

GARCÍA PRATS, Ricardo, *La colección municipal de arte contemporáneo*, en *El palacio Montcada. Génesis de una colección*, Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, 2006.

GARCÍA PRATS, Ricardo, *En el aire conmovido*, en *Artistas altoaragoneses*, Huesca, Fundesa, 2008.

GRASA, Ismael, *Vistas de ciudad*, en *Miradas sobre la ciudad. Ignacio Fortún. Fernando Martín Godoy. Pepe Cerdá*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2006.

LANDÍVAR PÉREZ, Susana, *Para esta nueva edición de Monegros. Arte y Artistas...*, en *Monegros. Arte y Artistas II*, Zaragoza, Ayuntamiento de Perdiguera, 2002.

MARCO FRAILE, Ricardo, *Pepe Cerdá, el juego de lo inefable*, en *La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, Zaragoza, Ibercaja, 2005.

MURRÍA, Alicia, *El final de una década y cuatro pintores*, en *Badenes. Cerdá. Eme. Rebullida*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988.

MURRÍA, Alicia, *La contradicción permanente*, en *Badenes. Cerdá. Eme. Rebullida*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988.

MURRÍA, Alicia, *En tres direcciones*, en *En tres direcciones. Pepe Cerdá. Joaquín Escuder. Pascual Oriente*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1990.

MURRÍA, Alicia, *El visitante, el explorador el ladrón*, en *Noreste. Jóvenes pintores de Aragón y Cataluña. Cerdá. Escuder. Loriente. Pera. Queralt. Turtós*, Barcelona, Fundación Caja de Barcelona y Diputación de Zaragoza, 1990.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Que nos dejen pintar*, en *6 pintores al Museo Provincial de Bellas Artes*, Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes, 1983.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *En la situación actual...*, en *6 pintores al Palacio Municipal de Alcañiz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Alcañiz, 1983.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Arte aragonés de los ochenta. Ambición de futuro y respeto al pasado*, en *Adquisiciones '88. Arte contemporáneo para las colecciones del Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1989.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *El noble arte de la memoria*, en *Arte y memoria de la ciudad. Pintura y escultura en la colección del Ayuntamiento de Alcañiz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Alcañiz, 1998.

OSTALÉ ROMANO, Ricardo, *Casi podemos asegurar que la obra gráfica...*, en *Aragóngráfica14. Obra gráfica de artistas aragoneses*, Zaragoza, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo Marbella, 2004.

PÉREZ-LIZANO, Manuel, *Agua diversa—Mirada infinita*, en *El agua y la mirada*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.

VV. AA., *Señaladores de caminos. Una celebración*, Zaragoza, Libros Pórtico e Institución Fernando el Católico, 1995.

ZAPATA GAMARRA, Elena, *Tejido de diferencias*, en *Artistas aragoneses en CAI—Luzán*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2005.

Folletos y programas

ANÓNIMO, *Le Jardin des Sens. Colletion ou l'art dans un jardin*, Montpellier, Le Jardin des Sens.

ANÓNIMO, Enate, *El Arte del vino y el vino del Arte. Exposición del fondo pictórico de Bodega Enate*, Salas Bajas (Huesca), Bodegas Enate, 2003.

BALLET DE ZARAGOZA, Teatro Principal, 4–7 junio 1998, Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen, 1998.

CERDÁ, Pepe, *Points de vue*, Programa del 27e Festival Internacional Piano aux Jacobins, Toulouse, Festival Internacional Piano aux Jacobins, 2006.

MEMORIA CSZ, Zaragoza, Fundación Centro de Solidaridad de Zaragoza, 2005.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Pepe Cerdá. El oficio de pintar*, en *Programa oficial de Fiestas del Pilar 2009*, Zaragoza, Ayuntamiento, 2009.

Medios audiovisuales y electrónicos

ALFONSO SANZ, José, @ragón digital.es, *Pepe Cerdá: "Planto el caballete delante de mi mundo y juego a desempeñarlo"* (2004, 17 noviembre).

CASTRO, Antón, *Viaje a Benasque: Una aventura con amigos*, <http://antoncastro.blogia.com/2006/agosto.php> (2006, 15 agosto).

CASTRO, Antón (dir.), *Pepe Cerdá, Programa Borradores*, Aragón TV (2007, 16 enero).

CERDÁ, Pepe. Blog. Blogia 2004–2013.

GISTAÍN, Mariano, *Texto casi diario*, <http://www.gistain.net/index.php> (2006, 15 agosto).

HISPAVISTA, Noticias, *Cultura. El Círculo de Bellas Artes acoge desde hoy la exposición 'La pintura de la historia' del aragonés Pepe Cerdá*, <http://noticias.hispavista.com> (2002, 5 junio).

MIRANDA, Roberto, *Castán y Cerdá reflexionan sobre el valle de Benasque*, <http://www.eleperiodicodearago.com/noticias> (2006, 6 septiembre).

NAVARCORENA, Marian, *Escenarios. Pepe Cerdá muestra en Madrid su 'pintura de Historia'*, <http://www.elperiodico.com> (2002, 30 junio).

RED ARAGÓN, *Agenda. Aquí. Arte + Rolde: Javier Almalé, Nacho Bolea, Pepe Cerdá y Carmen Molinero* (2002, mayo).

ROMEO, Félix, *Blog up!*, abc.es, ABCD las artes y las letras (2005, 1 mayo).

TELENTRADA.COM, *Passió per l'espectacle!*, *Notícies. Pepe Cerdá al Círculo de Bellas Artes*, <http://www.telenrada.com> (2002, 5 junio).

Diarios

A. Á., *Pepe Cerdá*, ABC (1994, 18 marzo).

A. C., *Palacio de Montcada. 20 años de apuesta por el arte*, Heraldo de Aragón (2006, 11 mayo).

A. L., *Pepe Cerdá expone en la galería Fernando Latorre. "La pintura es evidente al corazón y la razón nunca llegará a comprenderla"*, Diario 16 (1992, 27 febrero).

ALVIRA BANZO, *Exposición de jóvenes valores aragoneses*, Heraldo de Aragón (1987, 26 abril).

A.[LVIRA] B.[ANZO], *Huesca. Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1991, 14 marzo).

ANÓNIMO, *Sociedad. Natalicio, Amanecer* (1961, 8 septiembre).

ANÓNIMO, *III Certamen Juvenil e Infantil de Artes Plásticas*, Heraldo de Aragón (1982, marzo).

ANÓNIMO, *Premio para un artista zaragozano*, Heraldo de Aragón (1982, mayo).

ANÓNIMO, *El día por delante. Una exposición. Museo Provincial*, El Día de Aragón (1983, enero).

ANÓNIMO, *Pintores y músicos trabajarán para el público en Arte en la calle*, El Día de Aragón (1986, 12 abril).

ANÓNIMO, *Entre el frío y el viento, Arte en la calle*, Heraldo de Aragón (1986, 13 abril).

ANÓNIMO, *José Cerdá y el premio que llamó dos veces*, El Día de Aragón (1987, 21 abril).

ANÓNIMO, *Joven pintura aragonesa para un fin de temporada*, Heraldo de Aragón (1988, 1 junio).

ANÓNIMO, *Quince artistas en la Muestra de Arte Joven*, Ya (1988, 27 septiembre).

ANÓNIMO, *Aragón en Venecia*, El Día de Aragón (1990, 18 mayo).

- ANÓNIMO, *Diez artistas de Aragón*, Heraldo de Aragón (1990, 24 mayo).
- ANÓNIMO, *La DPZ abre el curso artístico con Noreste, una muestra dedicada a la pintura joven*, Diario 16 (1990, 8 septiembre).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá presenta en Huesca una obra llena de ironía y paradojas*, Diario 16 (1991, marzo).
- ANÓNIMO, *Esta tarde se abre una muestra de la obra de Pepe Cerdá*, Diario del Altoaragón (1991, 8 marzo).
- ANÓNIMO, *Reacciones en Aragón. Críticas unánimes de galeristas, coleccionistas y artistas contra el Gobierno por gravar el arte. Pepe Cerdá. Pintor joven*, Diario 16 (1991, 11 marzo).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1991, 14 marzo).
- ANÓNIMO, *Tras el cristal, lo mejor del año en Fernando Latorre*, Heraldo de Aragón (1992, 24 septiembre).
- ANÓNIMO, *Una experiencia colectiva que aún a papel y cristal*, El Día de Aragón (1992, 24 septiembre).
- ANÓNIMO, *Once artistas internacionales Tras el cristal*, Diario 16 (1992, 28 septiembre).
- ANÓNIMO, *Tres galerías zaragozanas acuden a ARCO 93*, Diario 16 (1993, 18 enero).
- ANÓNIMO, *Se inaugura la muestra "Diez años de Arte Joven aragonés"*, Diario 16 (1993, 29 abril).
- ANÓNIMO, *Diez años de Arte Joven en Aragón*, ABC (1993, 29 abril).
- ANÓNIMO, *Y ocho jóvenes promesas llegaron a artistas*, Diario 16 (1993, 30 abril).
- ANÓNIMO, *'10 años de expresión joven'*, El Periódico de Aragón (1993, 13 mayo).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá expone en París*, Heraldo de Aragón (1993, 29 mayo).
- ANÓNIMO, *Exposiciones para empezar el año*, El Periódico de Aragón (1994, 20 enero).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá en la Galería Maeght, y El director de la Galería Maeght, de visita en Els Quatre Gats*, Diari Quatre Gats (1994, 28 enero).
- ANÓNIMO, *Participan Spectrum, Fernando Latorre y Miguel Marcos*, Heraldo de Aragón (1994, 10 febrero).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1994, 3 marzo).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (1994, 9 marzo).
- ANÓNIMO, *Galerías de Arte. Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (1994, 9 marzo).
- ANÓNIMO, *Arte. El oscense Pepe Cerdá en la sala Carlos III*, Diario de Noticias (1994, 25 mayo).
- ANÓNIMO, *La UPNA, con Cerdá*, Diario de Noticias (1994, 25 mayo).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá en la sala de la UPN de Carlos III*, Deia (1994, 24 mayo).
- ANÓNIMO, *El oscense Pepe Cerdá en la sala Carlos III*, Diario de Noticias (1994, 25 mayo).
- ANÓNIMO, *La UPN con Cerdá*, Diario de Noticias (1994, 25 mayo).
- ANÓNIMO, *Navarra. Pintura. Pepe Cerdá*, El País de Las Tentaciones, (1994, 3 junio).
- ANÓNIMO, *Exposiciones. Galería Fernando Silió. Pepe Cerdá, entre lo difuso y lo cercano*, Diario Montañés (1994, 16 julio).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá, El Pollo Urbano*, Heraldo de Aragón (1994, 11 septiembre).
- ANÓNIMO, *Noventa artistas aragoneses en una gran muestra colectiva*, Heraldo de Aragón (1995, 13 mayo).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá expone en Francia*, Heraldo de Aragón (1995, 1 junio).
- ANÓNIMO, *"Una galería no es un museo"*, El Mundo (1995, 7 octubre).
- ANÓNIMO, *Guide. Arts & Expos. Galeries. Pepe Cerdá*, Libération (1996, 15 marzo).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá expone en París*, El Periódico de Aragón (1996, 26 diciembre).
- ANÓNIMO, *Pinceladas. La telas de Cerdá viajan a Basilea*, El Periódico de Aragón (1998, 21 marzo).
- ANÓNIMO, *El aragonés Pepe Cerdá expone su obra en Utrecht*, Heraldo de Aragón (1999, 7 agosto).
- ANÓNIMO, *El compromiso de un artista*, El Periódico de Aragón (2000, 5 octubre).
- ANÓNIMO, *'Los últimos modernos'*, El Periódico de Aragón (2000, 6 octubre).
- ANÓNIMO, *Exposición. Sala del Banco Zaragozano. "Los últimos modernos"*, ABC (2000, 13 octubre).
- ANÓNIMO, *El mundo del retrato*, El Periódico de Aragón (2000, 20 octubre).
- ANÓNIMO, *Zaragoza. Pintura y dibujo. Muestra de la obra crítica de Pepe Cerdá*, Marca (2000, 24 noviembre).
- ANÓNIMO, *Buil y Cerdá, muestra conjunta en Madrid*, Heraldo de Aragón (2002, 14 febrero).
- ANÓNIMO, *¿Sabía usted que ...?'*, El Periódico de Aragón (2002, 30 abril).
- ANÓNIMO, *Una exposición. Aquí, colectiva por el aniversario de Rolde*, Heraldo de Aragón (2002, 11 mayo).
- ANÓNIMO, *Aquí. Arte + Rolde*, Heraldo de Aragón (2002, 23 mayo).
- ANÓNIMO, *25 aniversario. Aquí. Arte + Rolde, el camino a seguir*, El Periódico de Aragón (2002, 15 junio).
- ANÓNIMO, *Historieschilderkunst*, Utrechts Nieuwsblad (2002, 15 septiembre).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, NRC Handelsblad (2002, 3 de octubre).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá: lección de arte e historia*, Heraldo de Huesca (2002, 18 octubre).
- ANÓNIMO, *Marbella acoge una muestra del mejor arte gráfico aragonés*, El Periódico de Aragón (2004, 5 noviembre).
- ANÓNIMO, *Fuendetodos exhibe obras de Broto, Lagunas, Saura... Homenaje a 30 años de creación en el taller Bofarull*, Qué (2005, 3 marzo).
- ANÓNIMO, *Entrevista Heraldo. Marcelino Iglesias/ José Ángel Biel. "Todavía nos falta peso político"*, Heraldo de Aragón (2005, 17 julio).
- ANÓNIMO, *Testimonio de una época*, Heraldo de Huesca (2005, 17 septiembre).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá. Puntos de vista en el campo*, El Periódico de Aragón (2006, 28 enero).
- ANÓNIMO, *José Atarés, exalcalde 'oficial' de Zaragoza*, El Periódico de Aragón (2006, 11 febrero).
- ANÓNIMO, *Iglesias abre la Semana de Estudios de Guayente*, Heraldo de Huesca (2006, 15 agosto).
- ANÓNIMO, *El Congreso de periodismo digital ya tiene cartel*, El Periódico de Aragón (2006, 26 agosto).
- ANÓNIMO, *Los sentidos del agua, en la Revista de Occidente*, El País (2006, 29 noviembre).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (2007, 16 agosto).
- ANONIMO, *Pepe Cerdá, pintor. Ley Actual*, número 33 (2011, septiembre).
- ANONIMO, *La portada de Pepe Cerdá, pintor*, Heraldo de Aragón. (2013, 23 de abril)
- ALONSO, Jorge. *La sociedad civil esta aniquilada en Aragón y hay que rearmarla*. Heraldo de Aragón. (2009, 16 de agosto)
- ARA OLIVÁN, J. L., *Pepe Cerdá muestra su actitud ante el paisaje*, Diario del Altoaragón (2008, 16 enero).
- ARNAL, Jara, *Un mono cibernético, protagonista del Congreso de Periodismo Digital*, Diario del Altoaragón (2006, 26 agosto).
- AZPEITIA, Ángel, *IX Concurso-Exposición Premio Zurbarán*, Heraldo de Aragón (1981, octubre).
- AZPEITIA, Ángel, *Sala Gargallo: Cerdá Escar*, Heraldo de Aragón (1982, 31 enero).
- AZPEITIA, Ángel, *Botadura de la Nave*, Heraldo de Aragón (1985, 28 marzo).
- AZPEITIA, Ángel, *La Nave ataca de nuevo*, Heraldo de Aragón (1985, octubre).
- A.[zpeitia], Á.[ngel], *Centro de exposiciones: Badenes, Cerdá, Eme y Rebullida*, Heraldo de Aragón (1988, 20 junio).
- AZPEITIA, Ángel, *Diez artistas aragoneses en Venecia*, Heraldo de Aragón (1990, 26 mayo).
- A.[zpeitia], Á.[ngel], *Fernando Latorre. Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1992, 5 marzo).
- A.[zpeitia], Á.[ngel], *Sala Corona de Aragón. Diez años de expresión joven*, Heraldo de Aragón (1993, 6 mayo).
- A.[zpeitia], Á.[ngel], *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1994, 10 marzo).
- AZPEITIA, Ángel, *Del pintar y el escribir*, Heraldo de Aragón (2004, 11 noviembre)
- AZPEITIA, Pedro Pablo, *De la apropiación estética*, Heraldo de Aragón (2005, 10 marzo).

- AZPEITIA, Pedro Pablo, *El mejor Pepe Cerdá agita sus valiosos interrogantes. Vividor de espacios*, Heraldo de Aragón (2006, 9 febrero).
- BANZO, Mariano, *No se pierda. Artistas aragoneses*, Heraldo de Aragón (2002, 21 diciembre).
- BARRIO, Luis Miguel del, *El realismo se pone de moda en ARCO, donde algunas galerías ya agotan sus existencias*, ABC (1993, 14 febrero).
- BOLEA, Juan, *Sala de máquinas. El coleccionista*, El Periódico de Aragón (2003, 21 enero).
- BONET, Juan Manuel, *Más español y buen nivel: ha habido años peores*, ABC (1993, 18 febrero).
- BONET, Juan Manuel, *Presencia española*, ABC (1994, 11 febrero).
- BRUNED, María José, *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1998, 22 marzo).
- BUIL, María Jesús, *Pepe Cerdá: provocador, rebelde y sin duda, 'Artista'*, Diario del Altoaragón (2005, 4 septiembre).
- C. M. A., *La muestra de Venecia cuesta siete millones*, Diario 16 (1990, 31 mayo).
- C. T., *Cerdá: La pintura como inspiración*, El Periódico de Aragón (1994, 10 marzo).
- CARBONELL, Joaquín, *Palabra de honor. Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (1998, 26 abril).
- CARBONELL, Joaquín, *Palabra de honor. Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (1999, 21 noviembre).
- CARTAGENA, Rebeca, *Tres "Miradas sobre la ciudad" en la capilla del palacio de la Aljafería*, Heraldo de Aragón (2006, 4 julio).
- CASAS, Jaume, *Fraga celebra hoy los veinte años de existencia del Palacio Montcada*, Diario del Altoaragón (2006, 21 abril).
- CASAS, Jaume, *Fraga muestra su patrimonio artístico*, Diario del Altoaragón (2006, 26 abril).
- CASAS, N., *Visita del Príncipe. Regalos y fotos*, Heraldo de Aragón (1998, 8 octubre).
- CASAS, Nuria, *Aragón existe en la blogosfera*, Heraldo de Aragón (2005, 15 enero).
- CASTRO, Antón, *El arte contemporáneo aragonés reina en Venecia*, El Día (1990, 26 mayo).
- CASTRO, Antón, *Sangre fresca / 16. Pepe Cerdá. "El arte debe emocionar"*, El Periódico de Aragón, El Periódico de la Semana (1996, 15-21 enero).
- CASTRO, Antón, *Pintura de historia*, Heraldo de Aragón (2002, 30 abril).
- CASTRO, Antón, *María Buil y Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (2003, 20 febrero).
- CASTRO, Antón, *"Con Ascaso vivo habría cambiado la guerra civil"*, Heraldo de Aragón (2003, 25 junio).
- CASTRO, Antón, *Pepe Cerdá en París*, Heraldo de Aragón (2004, 10 junio).
- CASTRO, Antón, *Catorce artistas interpretan el Camino de Santiago en Aragón*, Heraldo de Aragón (2005, 23 febrero).
- CASTRO, Antón, *Álbum. La seducción de París. Crear desde la capital de la alegría*, Heraldo de Aragón (2005, 6 marzo).
- CASTRO, Antón, *Pepe Cerdá y Carlos Castán se unen para retratar el paisaje fronterizo de Benasque*, Heraldo de Aragón (2006, 15 agosto).
- CASTRO, Antón, *Del arte milagroso de Marín Bagüés a la torre de luz que articula todo*, Heraldo de Aragón. (2009, 10 de octubre)
- CASTRO, Antón, *Expedición artística a Benasque*, Heraldo de Aragón (2006, 18 agosto).
- CASTRO, Antón, *Intento traducir mi entorno a la pintura*, Heraldo de Aragón. (2009, 10 de octubre).
- CASTRO, Antón, *La pintura cuenta cosas y yo le dejo hablar siempre*, Heraldo de Aragón (2011, 1 de Abril)
- CASTRO, Antón, *Ordovás o el Arte de Cerdá*, Heraldo de Aragón. (2012, 22 de Marzo)
- CERDÁ, Pepe, *El arte como razón de estado*, ABC Cultural (1999, 4 febrero).
- CERDÁ, Pepe, *Aragoneses. José Manuel Broto. Así lo ve Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1999, 5 diciembre).
- CERDÁ, Pepe, *In Memoriam. Carlos Ochoa*, Heraldo de Aragón, Zaragoza (2002, 5 diciembre).
- CERDÁ, Pepe, *Evocación. Alberto Duce*, Heraldo de Aragón (2003, 30 agosto).
- CERDÁ, Pepe, *La opinión. Maduración tardía*, Heraldo de Aragón (2004, 1 mayo).
- CERDÁ, Pepe, *Los grifos, esos prodigios diarios*, Heraldo de Aragón (2008, 21 marzo).
- COSTA, José Manuel, *Los jóvenes muestran sus códigos*, ABC (1988, 29 septiembre).
- CRESPO, Genoveva, *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1991, 14 marzo).
- CRESPO, Genoveva, *El personal. Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1996, 26 diciembre).
- CRESPO, Genoveva, *El personal. Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1997, 13 noviembre).
- CRESPO, Genoveva, *El Personal. Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1998, 10 octubre).
- CRESPO, Genoveva, *El Personal. Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1999, 18 noviembre).
- CRESPO, Genoveva, *Muy personal. Cerdá expone en París*, Heraldo de Aragón (2001, 31 octubre).
- DARC, Mireille, *Vernit dix peintres*, Paris Match (1992, 16 julio).
- DEBAILLEUX, Henri-François, *Lumières*, Liberation (1992, 11 junio).
- DEBAILLEUX, Henri-François, *Guide. La semaine arts et expos. Galeries. Pepe Cerdá*, Libération (1997, 17 enero).
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, *Unos modernos*, Heraldo de Aragón (2000, 24 noviembre).
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, *Derrotas*, Heraldo de Aragón (2006, 27 enero).
- DÜRST, Renate, *Ausstellungen in Basel*, Basler Zeitung (1994, 3 septiembre).
- E. I., *Diez artistas aragoneses inauguran hoy en Venecia*, El Día de Aragón (1990, 25 mayo).
- E. P., *Fotógrafos, pintores y escultores. Tras el cristal*, El Periódico de Aragón (1992, 24 septiembre).
- E. P., *Pepe Cerdá estrena 'Los últimos modernos' arropado por el público*, El Periódico de Aragón (2000, 6 octubre).
- EFE, *Pepe Cerdá muestra sus "Miradas sobre la ciudad" en Zaragoza*, Diario del Altoaragón (2006, 4 julio).
- EUROPA PRESS, *La Sala CAI Luzán acoge obras del pintor aragonés Pepe Cerdá*, Diario de Teruel (2006, 25 enero).
- EUROPA PRESS, *La sala CAI Luzán de Zaragoza abre hoy una exposición de Pepe Cerdá*, Diario del Altoaragón (2006, 25 enero).
- FATÁS, Curro, *Pepe Cerdá. La intuición inteligente*, El Periódico de Aragón (1992, 8 marzo).
- FATÁS, Guillermo, *Adecantar dos mil años*, Heraldo de Aragón (2006, 17 diciembre).
- F.[ERNÁNDEZ] M.[OLINA], A.[ntonio], *Seis jóvenes en el Museo Provincial*, El Día de Aragón (1983, enero).
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, *Artistas actuales. Hacia la intensidad interior*, El Día de Aragón (1987, junio).
- FONTENLA, Cristina, *Pepe Cerdá*, Heraldo de Huesca (2002, 22 septiembre).
- FORTUÑO, Elena, *La asociación Guayente conmemora 'Veinticinco años mirando al futuro'*, Diario del Altoaragón (2006, 14 agosto).
- FORTUÑO, Elena, *Iglesias preside la apertura de la Semana de Estudios de "Guayente"*, Diario del Altoaragón (2006, 15 agosto).
- FORTUÑO, Elena, *Pepe Cerdá invita a disfrutar de sus 'Paisajes' en Castejón de Sos*, Diario del Altoaragón (2007, 18 agosto).
- G.[ARCÍA] MACÍAS, Isabel, *Un sinfín de saludos y abrazos*, Heraldo de Huesca (2006, 28 enero).
- G.[ARCÍA] MACÍAS, Isabel, *Pepe Cerdá. "Puede que el arte esté muerto, pero nunca ha vivido tanta gente de esto"*, Heraldo de Huesca (2006, 10 septiembre).
- GARCÍA, Eva, *Curro Romero posa con el toro. Seis artistas aragoneses pintaron al Faraón de Camas, que torea el domingo en Zaragoza*, El Periódico de Aragón (2000, 19 mayo).
- GARCÍA, Eva, *Cerdá retrata 'Los últimos modernos'*, El Periódico de Aragón (2000, 5 octubre).
- G.[ARCÍA], M.[ariano], *Acuden Latorre, Marcos y Spectrum*, Heraldo de Aragón (1994, 1 febrero).
- GARCÍA ANTÓN, Javier, *Pepe Cerdá, la figuración que arma a la pintura de un artista de verdad*, Diario del Altoaragón (2005, 17 noviembre).
- GARCÍA CRESPO, Txema, *El bodegón pasado por el tamiz tecnológico*, El Día de Aragón (1992, 27 febrero).

- GARCÍA PRATS, Ricardo, *Figuración y abstracción de Pepe Cerdá en Fraga*, Heraldo de Huesca (1998, 10 octubre).
- GARCÍA PRATS, Ricardo, *Los nuevos caminos del arte*, El Segre (1998, 25 octubre).
- GARCÍA PRATS, Ricardo, *20 años de arte actual*, Heraldo de Huesca (2006, 28 abril).
- GARCÍA PRATS, Ricardo, *Pepe Cerdá o la capacidad de la mancha para contar y sorprender*, Heraldo de Aragón. (2009, 22 de octubre)
- GARCÍA-LECHUZZ, Elena, *En casa de... Pepe Cerdá. En perfeto desorden*, Heraldo de Aragón (2005, 27 noviembre).
- GARZA AGUERRI, *El certamen 'Expresión Joven' revisa sus 10 años de historia*, El Periódico de Aragón (1993, 29 abril).
- GARZA AGUERRI, *El arte aragonés sigue fiel a ARCO*, El Periódico de Aragón (1994, 10 febrero).
- G.[ARZA] A.[GUERRI], *Los apuntes de Cerdá*, El Periódico de Aragón (2004, 12 octubre).
- GASCÓ, Antonio, *La inquietante variedad*, Levante. El Mercantil Valenciano (2000, 14 enero)
- GISTAÍN, Mariano, *Pepe Cerdá, pintor de tiovivos. Entre los caballitos de feria y la mitología en gran formato*, El Día de Aragón (1986, 22 junio).
- GISTAÍN, Mariano, *El punto Je. Autorretrato caótico*, El Día de Aragón (1988, 5 febrero).
- GISTAÍN, Mariano, *La ciudad de las gaviotas. Buenos bares*, El Periódico de Aragón (1988, 21 abril).
- GISTAÍN, Mariano, *La ciudad de las gaviotas. Llegó el gran día*, El Periódico de Aragón (2000, mayo).
- GISTAÍN, Mariano, *La ciudad de las gaviotas. Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (2002, 3 mayo).
- GISTAÍN, Mariano, *Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (2006, 27 enero).
- GISTAÍN, Mariano, *Reserva de osos*, El Periódico de Aragón (2006, 29 abril).
- GONZÁLEZ CARRERA, J. A., *Las salas vascas de arte contemporáneo presentan a cuarenta autores hasta enero*, El Correo (1995, 18 octubre).
- GRACIA, Elena, *Pepe Cerdá. Puntos de vista del paisaje cotidiano*, Heraldo de Aragón (2006, 25 enero).
- GRASA, Ismael, *El mirador. Artistas aragoneses becados en Madrid. Un taller en la Casa de Velázquez*, Heraldo de Aragón (2000, 23 enero).
- GRASA, Ismael, *El mirador. Un recorrido por salas de arte de Zaragoza. Exposiciones para dar y tomar*, Heraldo de Aragón (2000, 22 octubre).
- H. A., *Cerdá, Gómez y Verón en la UNED*, Heraldo de Aragón (2003, 11 abril).
- HERNÁNDEZ, Leticia, *El coche de Pepe Cerdá. Pintor. "Desde crío me gustaban las furgonetas Volkswagen"*, Heraldo de Aragón (2006, 22 julio).
- HUICI, Fernando, *A la captura del arte joven*, El País (1988, 1 octubre).
- I. G. M., *Un mono para el Congreso de Periodismo Digital. Érase un simio que robó una azada...*, Heraldo de Huesca (2006, 26 agosto).
- IRABURU, Ignacio, *Cada cierto tiempo necesito cambiar las circunstancias*, El Periódico de Aragón (1992, 28 febrero).
- IRABURU, Ignacio, *El arte se pone de etiqueta*, El Periódico de Aragón (2000, 19 mayo)
- J.RODRIGUEZ, Hilario, *Laboratorio de Formas en el taller del artista*. ABC. Suplemento Artes y Letras. N'5. (2009, Julio)
- J. O., *Tres etapas de una exposición*, La Mañana (2007, 20 marzo).
- KREIS, Helmuth, *Galerienbummel. Von Bronzefiguren zu spanischer Kunst*, Baslerstab Stadt (1998, 3 abril).
- L. C., *El programa de "Pintura en vivo" de la DGA se desarrolló ayer y seguirá hoy. Arte, y viento, en la calle*, El Día de Aragón (1986, 13 abril).
- LAGUNA, Eva, *Cerdá pinta el paisaje con ojo melancólico*, 20 minutos (2006, 25 enero).
- LOARCE, José Luis, *Pepe Cerdá*, ABC (1990, 31 mayo).
- L.[ÓPEZ], H.[éctor], *Presencia aragonesa en ARCO-93*, Heraldo de Aragón (1993, 18 febrero).
- L.[ÓPEZ], H.[éctor], *Presencia aragonesa*, Heraldo de Aragón (1994, 17 febrero).
- L.[ÓPEZ], H.[éctor], *Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (2000, 26 octubre).
- LÓPEZ, M., *El ex alcalde Atarés ya tiene su cuadro*, Heraldo de Aragón (2006, 11 febrero).
- LUCAS, A., *Pepe Cerdá pone su mirada en las heridas de la guerra*, El Mundo (2002, 1 mayo).
- LLORENTE, M., *Historias de Oriente de Cerdá*, ABC Aragón (1997, 4 diciembre).
- M. C. B., *La lucha contra el cáncer. Noche solidaria y de reconocimientos*, Diario del Alto Aragón (2003, 10 marzo).
- MADERUELO, Javier, *El lenguaje de los jóvenes artistas*, El Independiente (1988, 11 noviembre).
- M.[ARINA], M.[ercedes], *El Bonanza: Cerdá*, Heraldo de Aragón (1986, junio).
- M.[ARINA], M.[ercedes], *Museo Provincial: Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (1988, 11 febrero).
- MARTÍ, Guillermo, *Al volante. Pepe Cerdá: Al coche le pido que no me deje tirado*, Heraldo de Aragón (2000, 25 marzo).
- MARTÍNEZ, Victoria, *Pepe Cerdá es... José Moreno Carbonero*, Heraldo de Aragón (2005, 4 febrero).
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, *Cerdá, Escuder y Loriente representan en Holanda a la joven pintura aragonesa*, Diario 16 (1990, 9 mayo).
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, *Diez jóvenes artistas aragoneses expondrán sus obras en Venecia coincidiendo con el Bienal*, Diario 16 (1990, 15 mayo).
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, *Pepe Cerdá: "Los artistas inventamos ecuaciones que sirven para todo"*, El Periódico de Aragón (1997, 3 diciembre).
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, *Considero obligado vivir en crisis. El pintor Pepe Cerdá inaugura exposición en Utrecht*, El Periódico de Aragón (1999, 31 julio).
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, *El Teruel atávico y religioso viaja a París en los lienzos de Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (2004, 13 junio).
- MAZORRA, Javier, *Mejor cara que nunca*, El Mundo (1993, 13 febrero).
- M. G., *"Un bibliotecario no debe renunciar nunca a sus criterios profesionales"*, Heraldo de Aragón (2004, 21 noviembre)
- MINGOTE, Antonio, *La Voz. Mi perra Curra y otras personas*, Heraldo de Aragón.
- MIRALBES, Susana C., *De alguna manera, con la bomba atómica terminó la modernidad. Pepe Cerdá presenta una nueva colección de retratos en la Sala del Banco Zaragozano*, Heraldo de Aragón (2000, 5 octubre).
- MIRANDA, Roberto, *La exposición de la semana. El horror de la guerra civil española, pintado por Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (2004, 2 mayo).
- MIRANDA, Roberto, *La exposición de la semana. Pepe Cerdá: Acuarelas y reflexiones a vuelapluma*, El Periódico de Aragón (2004, 14 noviembre).
- MIRANDA, Roberto, *Catorce miradas plásticas sobre el Camino de Santiago aragonés*, El Periódico de Aragón (2005, 24 febrero).
- MIRANDA, Roberto, *Una visión contemporánea del Camino de Santiago en Aragón*, El Periódico de Aragón (2005, 27 febrero).
- MIRANDA, Roberto, *Pepe Cerdá muestra un instante de veinte paisajes reconocibles*, El Periódico de Aragón (2006, 25 enero).
- MIRANDA, Roberto, *Sobre casi todo*, El Periódico de Aragón (2006, 2 diciembre).
- MONSERRAT, Daniel, *La Aljafería expone tres maneras distintas de observar la ciudad*, El Periódico de Aragón (2006, 4 julio).
- MORALES, Jesús, *"Es urgente embarcar ya a la gente en la ilusión del 2008"*, Heraldo de Aragón (2005, 2 enero)
- MORALES, J., *División de opiniones e indiferencia ciudadana*, Heraldo de Aragón (2006, 27 enero).
- MUÑOZ LACASTA, L., *Diez artistas aragoneses, en Venecia*, Heraldo de Aragón (1990, 22 mayo).
- M.[URRÍA], A.[licia], *Pepe Cerdá: la mirada múltiple*, El Día de Aragón (1988, 15 febrero).
- NAVARCORENA, Marian, *Cerdá expone en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Pinturas de historia*, El Periódico de Aragón (2002, 5 mayo).
- NOTIVOL, Rodolfo, *En Utrech con Pepe Cerdá*, Heraldo de Aragón (2002, 17 octubre).
- OLIVEROS, Adriana, *La lupa. Una despedida plasmada sobre el lienzo*, El Periódico de Aragón (2002, 18 enero).
- ORDOVÁS, Miguel Ángel, *Colectivo. Artistas unidos en apoyo a la resistencia en Chiapas. La creación al poder*, El Periódico de Aragón (1999, 19 noviembre).
- ORDOVÁS, Julio José, *El campo, sin disfraces*, Heraldo de Aragón. (2009, 6 de noviembre)

- ORDOVÁS, Julio José. *Pepe Cerdá, a cielo abierto*. Suplemento cultural. La Vanguardia. (2011, 12 de octubre)
- ORÚS, Desiree. *Una nueva generación*, El Día de Aragón (1988, 12 junio).
- PANIAGUA, Santiago, *Pepe Cerdá plantea una "trampa visual" en la galería Fernando Latorre*, Heraldo de Aragón (1992, 29 febrero).
- PANIAGUA, Santiago, *"Diez años de Expresión Joven" en la sala de la Corona*, Heraldo de Aragón (1993, 29 abril).
- PANIAGUA, Santiago, *Broto reaparece en Zaragoza en la nueva galería de Fernando Latorre*, Heraldo de Aragón (1994, 12 enero).
- PANIAGUA, Santiago, *Un poema escenificado*, Heraldo de Aragón (1994, 20 enero).
- PANIAGUA, Santiago, *Pepe Cerda. Hay que reivindicar la pintura*, Heraldo de Aragón (1994, 3 marzo).
- PANIAGUA, Santiago, *La DGA dice que este año sí ayudará a las galerías*, Heraldo de Aragón (1997, enero).
- PANIAGUA, Santiago, *Exposiciones. Pepe Cerdá reaparece en Zaragoza Gráfica*, Heraldo de Aragón. (1998, marzo)
- PARICIO, José Luis, *Binefar disfruta de la pintura de Pepe Cerdá*, Diario del Altoaragón (2007, 18 marzo).
- PÉREZ LATORRE, José Manuel, *El tapiz de Penélope*, El Periódico de Aragón (1998, 25 octubre).
- PÉREZ-LIZANO, Manuel, *Cerdá*, Heraldo de Aragón (1990, 15 noviembre).
- PÉREZ-LIZANO, Manuel, *Aragón en París*, Heraldo de Aragón (1993, 11 noviembre).
- PONCE GAMBIRAZIO, Javier, *Pepe Cerdá: pintor universal*, Expreso (2004, 25 abril).
- PORTES, Florence, *Points de lumière*, Paris Match (1992, 2 julio).
- R. LAHOZ. *Pinto porque no sé hacer otra cosa* (2010, 22 de Agosto)
- R.LAHOZ. *La ideología no sustituye ni a la sabiduría ni a la razón* (2014, 26 de enero)
- RATIA, Alejandro, *Engaños y revelaciones*, Diario 16 (1992, 6 marzo).
- RATIA, Alejandro, *La fuerza centrífuga. Diez años de certámenes juveniles*, Diario 16 (1993, 10 mayo).
- RATIA, Alejandro, *Autorretrato en un espejo empañado*, Diario 16 (1994, 28 marzo).
- RATIA, Alejandro, *Aire fresco entre las ideas*, Heraldo de Aragón (2002, 6 junio).
- RIOJA, Ana, *Setenta y seis promesas para el arte*, El Día de Aragón (1987, 14 febrero).
- R.[IOJA], A.[na], *Los concursos, un trampolín hacia las galerías privadas*, El Día de Aragón (1987, 14 febrero).
- RIOJA, Ana, *José Cerdá y el premio que llamó dos veces*, El Día de Aragón (1987, 21 abril).
- RIOJA, Ana, *Cuatro presencias del arte, en la CAZAR*, El Día de Aragón (1988, 1 junio).
- RIOJA, Ana, *"Este país está obsesionado por crear genios". Pepe Cerdá, becado por la Casa de Velázquez, prepara una exposición para la sala Fúcares*, Diario 16 (1990, 9 enero).
- RIOJA, Ana, *Pepe Cerdá: "El arte, como la ciencia, siempre busca expresar la gran verdad"*, Diario 16 (1993, 8 junio).
- RÍOS, Héctor A. de los, *ARCO abre sus puertas al público e intenta asegurar su futuro*, Heraldo de Aragón (1993, 12 febrero).
- RODRÍGUEZ, Gabriel, *Los lienzos dobles de Pepe Cerdá*, El Diario Montañés (1994, 3 agosto).
- ROJO, Mónica, *Exposición del pintor oscense Pepe Cerdá en la Galería Fernando Silió*, Alerta (1994, 19 julio).
- ROLDÁN, Concha, *No tengo estilo, hago cuadros, dice José Cerdá*, Heraldo de Aragón (1987, 3 mayo).
- ROYO, M. Á., *Pepe Cerdá: "Tengo especial interés en reivindicar la pintura"*, El Periódico de Aragón (1994, 3 marzo).
- S. C., *IV Muestra de Arte Joven: quince artistas en busca de un lenguaje personal*, ABC (1988, 22 septiembre).
- S. D., *Artistas aragoneses seducidos por París*, Diario del Altoaragón (2005, 2 abril).
- SÁNCHEZ ORTEGA, Inma, *La pintura compleja e irónica de Pepe Cerdá*, en Huesca, ABC (1991, 8 marzo).
- SILVÁN, Concha, *Pepe Cerdá expone en Binéfar hasta el 28 de abril*, Heraldo de Aragón (2007, 17 marzo).
- SOLANILLA, José Luis, *Todos los caminos conducen a uno mismo*, Heraldo de Aragón (2005, 13 marzo).
- SOUREN, Marlies, *Spaanse angst en stoer/zachte mannen*, Utrechs Nieuwsblad (1990, 2 junio).
- TUDELILLA, Chus, *Por los más jóvenes*, El Periódico de Aragón (1993, 13 mayo).
- TUDELILLA, Chus, *ARCO clausura su edición más realista*, El Periódico de Aragón (1994, 16 febrero).
- TUDELILLA, Chus, *Cerdá: la pintura como inspiración*, El Periódico de Aragón (1994, 10 marzo).
- T.[UDELILLA], Ch.[us], *La vuelta a casa*, El Periódico de Aragón (1997, 13 diciembre).
- TUDELILLA, Chus, *Retratos de retratos*, El Periódico de Aragón (2000, 13 octubre).
- TUDELILLA, Chus, *Historias de días convulsos en la pintura de Pepe Cerdá*, El Periódico de Aragón (2004, 1 mayo).
- TUDELILLA, Chus, *El Museo Pablo Serrano muestra el arte de andar*, El Periódico de Aragón (2005, 2 abril).
- USÁN, María, *Pepe Cerdá: "Lo que le queda ahora a la pintura es el camino de la introspección"*, Diario 16 (1994, 3 marzo).
- VICENT GALDON, Francisco, *Cultura Vanguardia. Muestra de Arte Joven-88. Pinturas, esculturas e instalaciones*, Guadalajara 2000 (1988, 7 octubre).
- VILLARROCHA, Vicente, *Percorso de pasiones objetivas panorámicas*, El Día de Aragón (1990, 1 de junio).
- VILLARROCHA, Vicente, *Un momento de la forma*, El Día de Aragón (1992, 7 marzo).
- ZANZA, Gonzalo, *Pepe Cerdá, la pintura como burla a la imagen publicitaria*, ABC Aragón (1992, 2 marzo).
- ZANZA, Gonzalo, *La galería Fernando Latorre sorprende en ARCO a participantes y organizadores*, ABC (1993, 16 febrero).
- Z.[ANZA], G.[onzalo], *Diez años del certamen "Expresión Joven": recorrido por el arte español de los 80*, ABC (1993, 7 mayo).
- ZANZA, Gonzalo, *Las galerías de arte aragonesas acuden a ARCO con una presencia limitada*, ABC (1994, 9 febrero).

Revistas

Á. H., *El lunes comienza la XXV Semana de Estudios Alta Ribagorza en Guayente*, El Cruzado Aragonés (2006, 12 agosto).

ALONSO, Juan, *El gesto y el contenido: A vueltas con lo moderno*, Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes, n° 67 (2002, mayo).

ÁLVAREZ BASSO, Carlota, *Mostra de Arte Jovem em Madrid e as suas confrontações, O Primeiro de Janeiro*, Oporto (1988, octubre).

ANÓNIMO, *Lo joven, esa condición*, Lápiz, n° 52 (1988).

ANÓNIMO, *Muestra sobre artistas aragoneses*, El Punto de las Artes, n° 80 (1988, 10-16 julio).

ANÓNIMO, *Hércules y la caza del lago*, Guía del Ocio (1988, 13 febrero).

ANÓNIMO, *Muestra de Arte Joven, Las Artes*, Crónica 3 (1988, septiembre-octubre).

ANÓNIMO, *Muestra y confrontaciones*, Spic. Revista de turismo, n° 326 (1988, 2° quincena de octubre).

ANÓNIMO, *Agenda. Arte Joven, Villa de Madrid* (1988, 1-15 octubre).

ANÓNIMO, *Última página [Itinerario de ciudades invisibles]*, Lápiz, n° 68 (1990, mayo).

ANÓNIMO, *Venecia. Itinerario de ciudades invisibles, diez artistas de Aragón*, El Punto de las Artes, n° 159 (1990, 25-31 mayo).

ANÓNIMO, *De norte a sur, la cita de Madrid*, El Punto de las Artes (1993, 12-18 febrero).

ANÓNIMO, *... Más oferta: Zush, Dora Salazar, Antonio Sosa, Javier Sotomayor*, El Punto de las Artes (1994, 11-17 febrero).

ANÓNIMO, *Pamplona. Pepe Cerdá: Lo que parece, lo que es y todavía ...*, El Punto de las Artes (1994, 3-9 junio).

ANÓNIMO, *Santander. Pepe Cerdá, entre lo difuso y lo cercano*, El Punto de las Artes (1994, 15-31 julio).

ANÓNIMO, *De la Pedrera al MACBA, pleamar en la oferta artística*, El Punto de las Artes (1996, 18-24 octubre).

ANÓNIMO, *El stand de ARCO en Zaragoza*, El Periódico del Ocio (1997, 28 febrero).

ANÓNIMO, *Nuevo Enate. Enate Chardonnay-234 1996*, Enateca, n° 8 (1997-1998, invierno).

ANÓNIMO, *Pepe Cerdá. De cómo el juego de la seducción convierte los objetos en realidades; y El artista de las formas*, Enateca, n° 8 (1997-1998, invierno).

- ANÓNIMO, *De moda. Pepe Cerdá*, Empresarios de Aragón (2000, 18 octubre).
- ANÓNIMO, *El Banco Zaragozano expone una colección de retratos de Pepe Cerdá*, Cinco Días (2000, 27 octubre).
- ANÓNIMO, *Pepe Cerdá y "Los últimos modernos"*, El Punto de las Artes (2000, 15 noviembre).
- ANÓNIMO, *Exposiciones. Los últimos modernos. Pepe Cerdá*, Fiesta (2000, 22 noviembre).
- ANÓNIMO, *Cierre. Monegros. Arte y artistas*, Guadalimar, 162 (2002, abril–mayo).
- ANÓNIMO, *Presentado el cartel oficial del Centenario. Es obra del prestigioso pintor zaragozano Pepe Cerdá*, Mercado Central, [n° 3] (2002).
- ANÓNIMO, *El Alcalde presidió la puesta de largo del Centenario*, Mercado Central, n° 4 (2002, octubre).
- ANÓNIMO, *Exposición de Pepe Cerdá en la Sala de Arte de Enate*, Enateca, n° 23 (2003, marzo).
- ANÓNIMO, *La seducción de París. Un fascinante viaje por las vanguardias artísticas*, Fundación 2008, n° 4 (2005, marzo).
- ANÓNIMO, *Cita con... Pepe Cerdá*, Encuentros, n° 24 (2007, marzo).
- BONET, Juan Manuel, *Las voces y los ecos*, Guía de Diario 16, Madrid, n° 24 (1988, 23 septiembre–2 octubre).
- BONET, Juan Manuel, *Arte. La Casa Velázquez*, Guía de Madrid, Diario 16 (1989, junio).
- BUIL SALAS, María Jesús, *Las pinturas de Pepe Cerdá, en la UNED*, El Cruzado Aragonés (2005, 27 agosto).
- CERDÁ, *Pepe. Cien años del Mercado Central*, Mercado Central, [n° 3] (2002).
- COLLADO, Gloria, *Lujo por creación*, Guía del Ocio, Madrid, n° 668 (1988, 3–9 octubre).
- C. R., *Exposición de Pepe Cerdá en Castejón*, Crónica de la Ribagorza (2007, agosto).
- DANVILA, José Ramón, *Muestra de Arte Joven 88. El mimetismo de l'exif*, El Guía, n° 8 (1988, octubre).
- GALERÍA ZARAGOZA GRÁFICA, *5 años de exposiciones*, Boletín informativo n° 1 (1997, octubre).
- GARCÍA PRATS, Ricardo, *Los nuevos caminos del arte*, La Franja, 77 (1998, 15 octubre).
- GIMÉNEZ, Cristina, *La nueva generación de pintores*, Guía del Ocio, Zaragoza (1988, 13 julio).
- GÓMEZ, Pilar, *Muestra de Arte Joven. Entre el pasado y la renovación*, Reseña, n° 189 (1988).
- GROSSO, Pilar, *Libros. Secretos de la convivencia*, La Revista de El Mundo, n° 170 (1999, 17 enero).
- J. C., *Fraga muestra su patrimonio*, Crónica del Bajo Cinca (2006, abril).
- J. H. M., *El ojo público de Pepe Cerdá*, El Punto de las Artes, n° 655 (2002, mayo).
- JIMÉNEZ, Pablo, *Cambio de planteamiento en la 4ª Muestra de Arte Joven*, El Punto de las Artes, n° 84 (1988, 23–29 septiembre).
- LOPE, Víctor, *La otra cara de la luna. Exposición en el Banco Zaragozano. Pepe Cerdá lo tiene clarísimo...*, Trébede. Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura, n° 44 (2000, noviembre).
- MARÍN-MEDINA, José, *Consolidación y proyecto*, Guadalimar (1988, septiembre/octubre).
- MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, *Pepe Cerdá. Una batalla entre pinceles*, Semanal Heraldo de Aragón, n° 281 (1988, 5 febrero).
- MURRÍA, Alicia, *Pepe Cerdá*, Lápiz, n° 78 (1991, abril).
- MURRÍA, Alicia, *Pepe Cerdá*, Lápiz, n° 85 (1992, marzo).
- OLLIER, Brigitte, *Arts & Expos, Guide* (1996, 15 marzo).
- PALIX, Ivonamor, *ARCO-Madrid 1993. Éxito de artistas mexicanos en Feria de Arte Contemporáneo, París/ México*, n° 34 (1993, abril).
- PARRA DE MAS, Santiago, *Pepe Cerdá, Aragón*, Turístico y monumental, n° 347 (2000).
- PLANA, Lourdes, *Pepe Cerdá*, Revista Restauradores, 127 (2000, marzo–abril).
- RUIZ QUINTANO, Ignacio, *Al paso. Barceló*, ABCD Las Artes y las Letras (2008, 12 al 18 enero).
- SERRANO, Carolina, *Entrevista a Pepe Cerdá. El arte de hacer lo que la inspiración te depare*, Aragonia Zaragoza, n° 8 (2009).
- VAL LISA, José Antonio, *De la paz y la guerra a Pepe Cerdá*, Criterio Aragonés, n° 20 (2004, 15 octubre).

Este catálogo editado con motivo de la exposición:

PEPE CERDÁ

Aún es siempre

se terminó de imprimir en INO Reproducciones el día 28 de
septiembre de 2017.

El mismo día de 1889 la conferencia general de pesos y
medidas definió la longitud de un metro como la distancia
entre dos líneas grabadas en una barra hecha con una
aleación de platino con un diez por ciento de iridio, que
venía a medir aproximadamente un metro; tal y como
se demostró años más tarde en 1960 al definirla como:
1.652.763,73 veces la longitud de onda de la radiación
emitida por el salto cuántico entre los niveles 2p₁₀ y 5d₅ de
un átomo de kriptón 86.

No hay definición que cien años dure.

