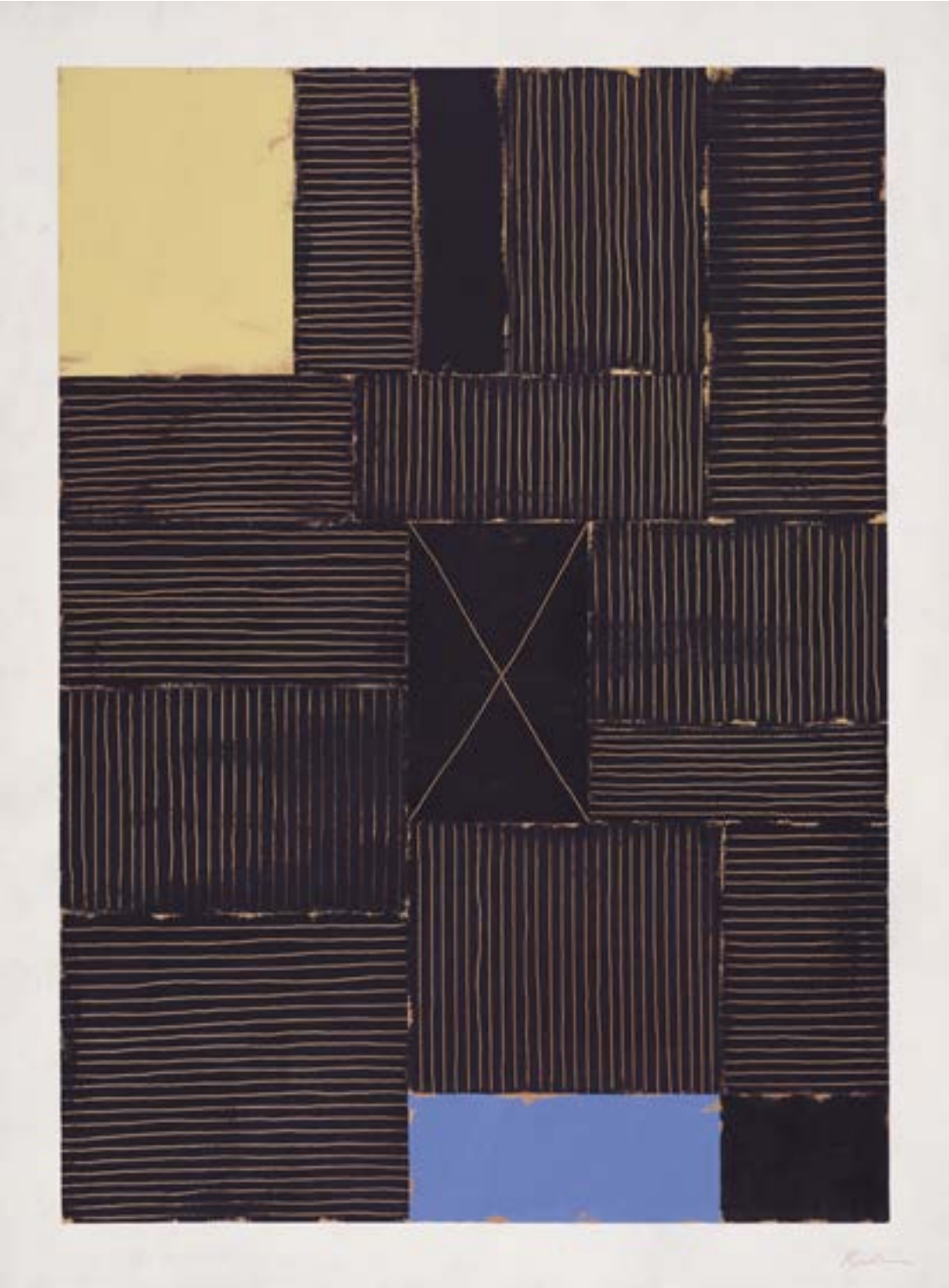


SÍMBOLOS Y CONCEPTOS, GEOMETRÍAS Y PASIONES EN LA PINTURA ABSTRACTA CONTEMPORÁNEA

Número monográfico Extra 04 de Cuadernos del MUBAG
SÍMBOLOS Y CONCEPTOS, GEOMETRÍAS Y PASIONES EN LA PINTURA ABSTRACTA CONTEMPORÁNEA

Monographic issue Extra 04 of MUBAG Notebooks
SYMBOLS AND CONCEPTS, GEOMETRIES AND PASSIONS IN CONTEMPORARY ABSTRACT PAINTING

Coordinador / Coordinator

Juan Antonio Roche Cárcel

Edita / Publisher
MUBAG – Museo de Bellas Artes de Alicante
Diputación de Alicante ©2025

Información e intercambio / Information and exchange
MUBAG
C/ Gravina, 13-15 • 03002 Alicante
965146780
www.mubag.es

Maquetación e impresión / Layout and imprint
Editorial MIC

Revisión / Revision
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante
Ana Arroyo Botella
Mónica Penalva García

MUBAG
María Gazabat Barbado
Claudia González Martínez
José Luis Valero Palomares

Fotografías Archivo MUBAG / MUBAG Archive Photographs
Carlos Balsalobre
Jaime Brotons

Portada / Cover
Sin título, 2001, Vicente Rodes, MUBAG

ISSN
2792-6362

Depósito Legal / Legal deposit
A 475-2021

© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores y propietarios

La responsabilidad de las opiniones incluidas en esta publicación corresponde exclusivamente a cada uno de los autores o autoras que lo suscriben.

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Comité de redacción / Drafting Committee

Director / Director
Jorge A. Soler Díaz
Museo de Bellas Artes de Alicante

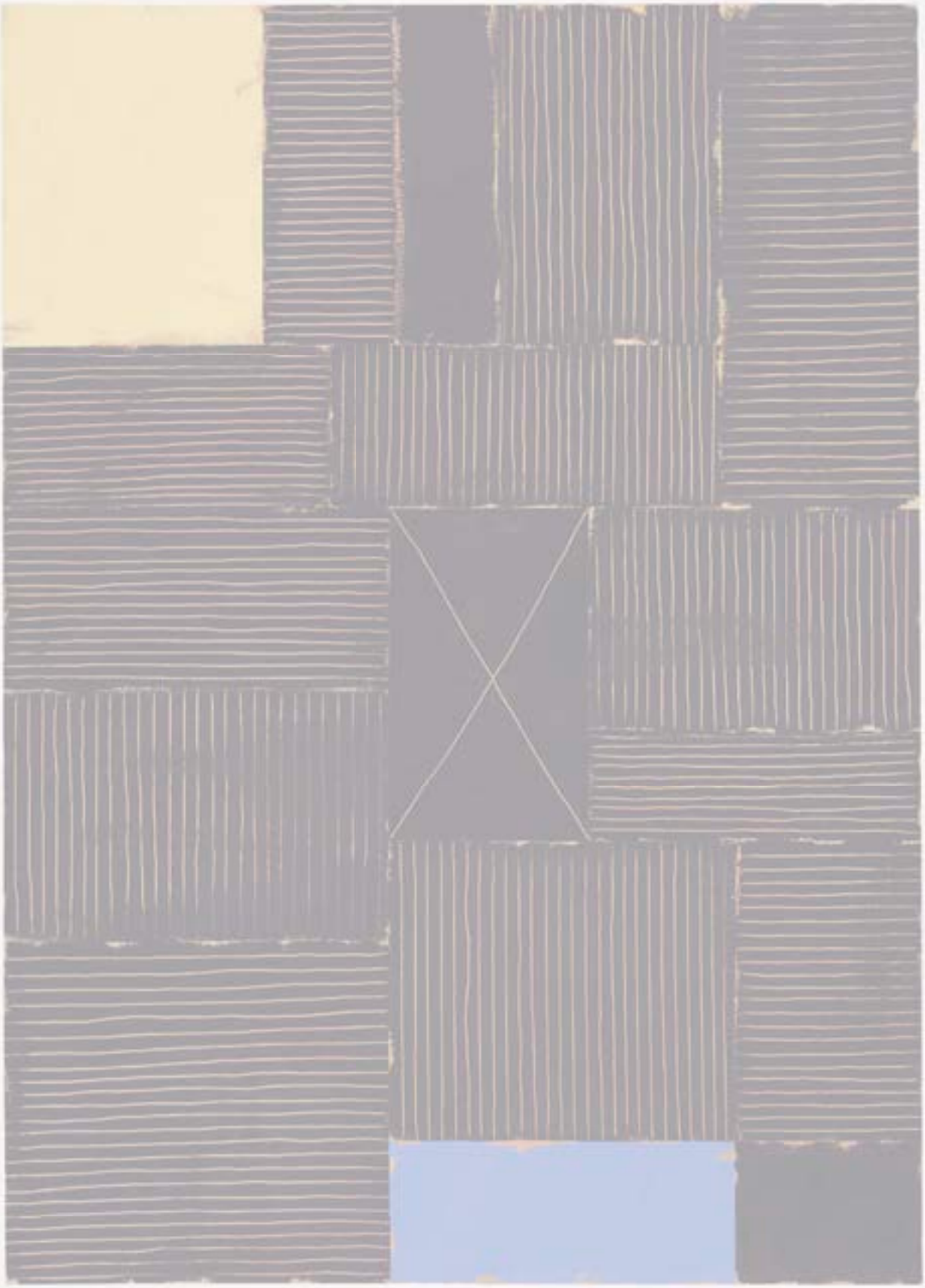
Secretaría / Secretariat
María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante

Vocales / Members of the Committee
Irene Ballester Buigues
Universitat de València
Juana María Balsalobre García
Doctora en Historia
Rosa Mª Castells González
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
Pilar Escanero de Miguel
Universidad Miguel Hernández, Elche
Mª José Gadea Capó
Museo de Bellas Artes de Alicante
Oscar García García
Plataforma de Arte Contemporáneo
Lourdes Navarro Ferrón
Universidad de Alicante
Pilar Tébar Martínez
Generalitat Valenciana
Joaquín Sáez Vidal
Doctor en Historia del Arte
Pablo Sánchez Izquierdo
Universitat de València
Almudena Saura Alberdi
Museo de Bellas Artes de Alicante
Clara Solbes Borja
Universitat de València

Consejo asesor / Advisory Board

Ester Alba Pagán
Universitat de València
Javier Barón Thaidigsmann
Museo Nacional del Prado, Madrid
Annabelle Birnie
Hermitage, Amsterdam
Primitiva Bueno Ramírez
Universidad de Alcalá de Henares
Javier García Peidró
Casa Museo Benlliure, Valencia
Juan García Sandoval
Museo de Bellas Artes de Murcia
Pablo González Tornel
Museo de Bellas Artes de Valencia
José María Luzón Nogué
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Lourdes Moreno Molina
Museo Carmen Thyssen, Málaga
Ferran Olucha Montins
Académico Correspondiente de la Real Academia de BB.AA de San Carlos de València
Luis Alberto Pérez Velarde
Museo Sorolla, Madrid
José Piqueras Moreno
Catedrático de dibujo
Juan A. Roche Cárcel
Universidad de Alicante
Leticia Ruiz Gómez
Patrimonio Nacional
Harry Tupan
Drents Museum, Assen

MUSEO BELLAS ARTES ALICANTE mubag
DIPUTACIÓN DE ALICANTE



El Museo de Bellas Artes de Alicante sigue apostando férreamente por la investigación y por la divulgación mediante la edición de volúmenes monográficos dentro de su línea editorial *Cuadernos del MUBAG*, una revista especializada que inició su andadura hace cinco años y que, a día de hoy, lleva nueve números publicados.

Como presidente de la Diputación de Alicante aprovecho las primeras páginas de esta última edición monográfica para presentar su interesante contenido, centrado en el campo de la pintura abstracta contemporánea. Además, en esta cuidada edición se ha contado con la inestimable colaboración del catedrático de Sociología de la Cultura y de las Artes de la Universidad de Alicante, Juan Antonio Roche Cárcel, que como coordinador se ha esmerado en su preciso resultado.

Es por ello que, en *Símbolos y conceptos, geometrías y pasiones en la pintura abstracta contemporánea*, título que da nombre a la publicación, el lector descubrirá en profundidad a un destacado elenco de artistas contemporáneos de nuestra provincia que abogan por esta expresión artística.

Por último, quiero reiterar la importancia de esta prometedora línea editorial, con la que el Museo difunde contenidos de interés artístico, amplía la relación con otros centros culturales gracias a su intercambio y se enfrenta acertadamente a la creación pictórica más contemporánea.

Antonio Pérez Pérez
Presidente de la Diputación de Alicante

Signo I-II-III-IV, Serie Rasgos en lo azul, 2001-2002, Christian Franco, MUBAG, Donación Familia Franco Soler, 2025

Como diputado de Cultura siento una inmensa satisfacción al encabezar con estas líneas, un año más, los inéditos estudios que se divulgan en este medio digital e impreso. La consolidada revista *Cuadernos del MUBAG* anualmente destina uno de sus ejemplares a desarrollar un tema artístico concreto y este año 2025 lo materializa en *Símbolos y conceptos, geometrías y pasiones en la pintura abstracta contemporánea*.

En esta publicación coral, que se estructura en cuatro secciones, se analizan entre otras, figuras artísticas contemporáneas que han desarrollado su carrera en nuestra provincia. El progreso creativo de Vicente Rodes, Christian Franco, Dionisio Gázquez, María Chana, Elena Aguilera, Martín Noguerol, Aurelia Masanet, Alfonso Sánchez Luna, Carme Jorques, Antonio Ballesta, María Perceval, Pedro Muiño, Javier Pastor y Pepe Gimeno se evidencia en las fecundas investigaciones que se exponen.

De nuevo, mi más sincera enhorabuena al consejo editorial, al equipo del Museo por su implicación en este proyecto, al coordinador de este número monográfico dedicado a la pintura en su fase abstracta, Juan Antonio Roche Cárcel, y a los autores de los diecisiete trabajos propuestos por sus análisis artísticos.

Juan de Dios Navarro Caballero
Diputado de Cultura

Sin título, ca. 2000, Alfonso Sánchez Luna, MUBAG

SÍMBOLOS Y CONCEPTOS, GEOMETRÍAS Y PASIONES EN LA PINTURA ABSTRACTA CONTEMPORÁNEA

Sumario

El MUBAG del siglo XXI — 09 — Jorge A. Soler Díaz

Símbolos y conceptos, geometrías y pasiones en la pintura abstracta contemporánea — 12 — Juan A. Roche Cárcel

I. CONTEXTOS ESPACIO-TEMPORALES

La abstracción contemporánea española: reflexiones previas y marco histórico — 21 — Román de la Calle

Redefiniendo la abstracción. El caso valenciano (1970-2025) — 32 — Felisa Martínez Andrés

El (pequeño) Museo de Arte Abstracto de Cuenca y la Historia del Arte — 40 — Julián Díaz Sánchez

II. GEOMETRÍAS

Donde vibra el silencio. Una aproximación a la obra de Vicente Rodes — 47 — Pablo Rodes

El encuentro de Pepe Gimeno con la esencia simplificada — 55 — María Guillem Moral

L'abstracció geomètrica i lírica de Javier Pastor — 61 — Aramis López Juan

Las *Doors* de Elena Aguilera — 67 — Santiago Pastor Vila

Martín Noguerol. La fidelidad a la geometría en su abstracción — 72 — María Gazabat Barbado

III. EL COLOR Y LA MATERIA COMO EXPRESIÓN DE CONCEPTOS Y EMOCIONES

La abstracción poética de María Chana — 81 — Fernando Castro Flórez

Abstracción y compromiso social en Carme Jorques — 89 — José Luis Antequera Lucas

Dialécticas de la abstracción en la pintura de Dionisio Gázquez — 98 — Enric Mira

Perceval Gaells: infancia, memoria, rebeldía y otras acrobacias del espíritu — 105 — José Luis Ferris

IV. TRASCENDENCIAS

La abstracción como expresión espiritual y matérica en la obra de Alfonso Sánchez Luna — 115 — Estefanía Soler Selma

La poética interior de Aurelia Masanet: influjo oriental y reflexión lírica — 123 — Natalia Molinos Navarro

Poesía y misticismo en la abstracción de Antonio Ballesta — 131 — Pilar Escanero de Miguel

Christian Franco, presencia de lo ausente. El gesto como residuo de la memoria — 138 — Begoña M. Deltell

Pedro Muiño: dicotomía entre abstracción y figuración — 147 — José Luis Martínez Meseguer

Para siempre en el centro del jardín, Serie, 2003, Elena Aguilera, MUBAG, Donación Fco Javier Ruiz Cortés, 2022

El MUBAG del siglo XXI

Jorge A. Soler Díaz
Director del Museo de Bellas Artes de Alicante

Sobrevuela la impresión de que el Museo de Bellas Artes de Alicante es una institución dedicada en exclusiva al arte figurativo propio del siglo XIX y de la primera mitad del XX, algo erróneo porque la Pinacoteca de la que es custodio conserva una Colección Artística sobresaliente, de arte de la segunda mitad del siglo XX, que muestra en exposiciones y que tiene la obligación de preservar a la par que promover su estudio y difusión. Reunida en gran medida por el artista y diputado de Cultura, Mario Candela Vicedo (1931-2013), en los años noventa de esa centuria, acoge a las vanguardias y a la abstracción, un poco al aire de lo que Fernando Zóbel (1924-1984) consiguiera en Cuenca con el Museo de Arte Abstracto Español. Luego, siendo diputado de Cultura, Pedro Romero Ponce, y directora del MUBAG, Joserre Pérezgil Carbonell, el MUBAG mostró lo mejor de esos contenidos en la primera planta como exposición permanente, un par de años, 2010-2012, en lo que fuera un magnífico montaje titulado *Arte contemporáneo 1960-1980. La colección*, un reto que afrontaron las especialistas que conforman el equipo técnico del Museo, el mismo, que a día de hoy continúa siendo protagonista de todas las acciones que impulsa la Institución.

De manera particular, en los últimos tiempos, el MUBAG ha desarrollado programas de compromiso que ahondan en el siglo XXI, tratando obras de artistas que se abrieron camino en la segunda mitad del siglo pasado. Uno interesante ha sido el ciclo de *La Ventana del Arte,* donde el público ha podido contemplar una obra donada al Museo, en la mayor parte de las ocasiones por el mismo creador, acompañado de un audiovisual en el que el propio artista ha expuesto su trayectoria. Ahí ha cabido la expresión figurativa de Javier Lorenzo, del 2 de noviembre de 2022 al 31 de octubre de 2023, en su segunda edición, con el lienzo *Espectador de las estaciones* (2009) que pintara reproduciendo el rostro del pintor Vicente Rodes (1948-2022), que fuera referencia del arte abstracto en Alicante; y también del hacer de artistas que son imprescindibles dentro de esa expresión y que por ello se recogen en este volumen, María Chana, con la que abrimos el ciclo, en el año 2021, con el montaje en el que se mostrara una de sus pinturas, *Sin título,* fechada en 2006; y Elena Aguilera, protagonista de la tercera edición cuya obra de la serie *Para siempre en el centro del jardín* (2003) fue cedida por Francisco Javier Ruiz Cortés. En coincidencia con la edición de este volumen, Dionisio Gázquez, ocupará el escaparate de este proyecto que coordina María José Gadea Capó, para que el público disfrute de la obra *Presencia de la luz* (1989) mientras escucha y ve al artista hablando de su dilatada trayectoria.

El programa de donaciones que paso a paso afronta María Gazabat Barbado sobrepasó el ritmo de esa pausada programación, de modo que en la muestra *Legados. Las nuevas colecciones del MUBAG (2020-2024)* dimos cabida a una sección donde conjuntando los antedichos dimos a conocer obras que por voluntad propia nos habían cedido los artistas Javier Pastor, *Melodía encadenada* (2022); Dolores Balsalobre, *Bahía de Halong* (2009); José Gallego, *Sin título* (1992); Eunah Hong, *Guests* (2013) junto con un par de esculturas de Eduardo Lastre datadas en 1988. Antes de la clausura pudimos incorporar en la muestra obras de Pilar Sala, *Yuca mágica* (2020) y de Vicente Rodes, de la mano emocionada de su viuda, Carmen Fernández Ros, quien nos cediera dos pinturas *Sin título,* datadas en 1988 y 1991, y ahora mismo estamos envueltos en un proyecto sobre Christian Franco (1971-2003), en la intención de dar a conocer la serie *Rasgos en lo azul* que su madre Carmen Soler ha cedido a este Museo de Bellas Artes, obras todas tratadas con sumo cuidado y mimo en nuestro laboratorio de restauración por parte de María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello.

Otras experiencias nos han acercado el arte contemporáneo de Alicante, siempre deudor de la figura de Eusebio Sempere (1923-1985). Contrastamos su obra con la de un autor de pleno éxito en la actualidad que nos eligió para materializar ese diálogo -*Eusebio Sempere & Felipe Pantone. Seriación y cromatismo cinético,* del 15 de diciembre de 2023 al 15 de octubre de 2024, y de la mano del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana con el montaje *Mujeres. La mirada pictórica de Navarro Ramón* le hemos dado carta de presentación a un pintor con una interesante etapa abstracta, Juan Navarro Ramón (1903-1989), que presentamos en la mencionada propuesta de Legados, comisariada por Gadea, Gazabat y Soler, y que Juana María Balsalobre nos ha puesto sobre la mesa. En lo abstracto siempre agradecemos la mediación de Eduardo Lastres y Guillermina Perales para la donación de las obras de Pérez Pizarro (1911-1964) en el año 2021 por su familia, y de José Antonio Serna Ramos (1927-2011) que nos diera su motu propio su hijo Esdras Serna Pichat en 2023, que previas a la contempladas en este volumen son antesala en Alicante de esas creaciones que rehúyen de la figuración.

También desde 2020 y de manera estable el arte abstracto ha convivido con nuestro público, y no me equivoco si digo que ha sido uno de los más visitados, porque los conciertos que dan nuestros jóvenes dentro del programa que, de la mano de Almudena Saura Alberdi concertamos con el Conservatorio de Alicante, y en todo los actos que desarrollamos en la planta baja, conferencias, presentaciones de libros o preciosos talleres didácticos para los más pequeños, cuelga de modo permanente y como expresión simbólica de esta etapa directiva la pieza de Eusebio Sempere *Reflexiones sobre el cubo* (1983), acompañada en los últimos años de dos montajes *Del informalismo a la abstracción mediterránea,* comisariado por Gadea y Gazabat, en el que se reunían pinturas y esculturas realizadas de los años sesenta a los ochenta de la mano de artistas españoles de gran proyección internacional como son Ángeles Marco, Juana Francés, Adrián Carrillo, Francisco Sobrino, Francisco Pérez Pizarro, Antoni Tàpies, Manuel Hernández Mompó, Arcadi Blasco, Eusebio Sempere y Soledad Sevilla. Y la última exposición dedicada al arte abstracto, de diciembre de 2023, se centra en la geometría y ha sido comisariada por María José Gadea. Bajo el título *Abstracción geométrica. Pioneros del ilusionismo óptico en la colección,* reúne la obra de reconocidos artistas a nivel internacional como Victor Vasarely, Julio Le Parc o Carlos Cruz Díez, quienes a mediados del siglo XX revolucionaron la vanguardia plástica desarrollando creaciones con colores planos y el estudio del movimiento de las formas geométricas en busca de una nueva representación de la luz y el movimiento. Esta tendencia revolucionó el arte tradicional y le otorgó al espectador un papel protagonista, al completar este el resultado final con su visión alrededor de las obras.

Dentro del programa editorial que significa *Cuadernos del MUBAG,* en los últimos años se han editado tres monográficos dedicados a la producción artística contemporánea de nuestro entorno. Dos de ellos, aúnan voces expertas que abordan creaciones de la segunda mitad del siglo *Mar Nuestro. Una mirada multidisciplinar y abierta* (2022) y *La desmaterialización de la escultura contemporánea de Alicante* (2023), coordinados

respectivamente por Pilar Escanero de Miguel y Juan Antonio Roche Cárcel, quien ahora nos ofrece este nuevo esfuerzo que es muestra de ese sentir vocacional que tiene por difundir de modo sistemático expresiones que conoce de cerca porque las ha vivido en primera persona. Antes que Catedrático de Sociología de la Cultura y de las Artes, Juan Antonio Roche (1959) fue muchos años gestor cultural, produciendo exposiciones y generando actividades en Alicante que han dejado viva huella en nuestra generación.

Trató a Vicente Rodes y ha disfrutado de la obra de todos los artistas que se abordan en este monográfico, siendo uno de sus principales estudiosos. Luego, en la madurez de su magisterio, ha encontrado tiempo para analizar la obra y compartir conocimientos. Por eso nos gustó tanto su oferta tratada en equipo y redonda por la selección temática y sin duda, por conseguir la implicación de los diecisiete articulistas que nos dan visiones que nos hacen pensar que en Alicante hemos vivido una época trascendente. Creo que el esfuerzo del profesor por hacer llegar en la universidad y otros foros la importancia del arte vivido, fija y transmite a las nuevas generaciones todo un sentir creativo, no exento de debates, algunos ciertamente apasionados; y que estos contenidos sumados a los que compilara en el monográfico de escultura convierten su hacer en una referencia para este Museo del que es valedor.

Símbolos y conceptos, geometrías y pasiones en la pintura abstracta contemporánea da continuidad a la serie monográfica de *Cuadernos del MUBAG,* solo posible por la implicación del equipo, y de un modo especial de María Gazabat Barbado, que procura esta cuidada edición, y de Olga Manresa Beviá que en lo administrativo hace fácil lo que parece imposible. Aunque el paso del tiempo hará que estas páginas dejen de ser contemporáneas, se apreciará el esfuerzo que se puso para dar inmediata cuenta de lo vivido, haciendo ver que el MUBAG implicó a toda su gente en el interés en conservar y difundir el arte de las geometrías, el color, las emociones y los pensamientos.

Memoria XX, Serie Paisaje de la Memoria, 2002, Christian Franco, MUBAG, Donación Familia Franco Soler, 2025

Símbolos y conceptos, geometrías y pasiones en la pintura abstracta contemporánea

Juan A. Roche Cárcel
Coordinador del Monográfico
Catedrático de Sociología de la Cultura y de las Artes, Universidad de Alicante

Introducción

Los tres básicos procesos de cambio del Arte Abstracto

El Arte Abstracto es, junto con el Expresionismo[1], el movimiento artístico que, entre las Vanguardias, más tiempo ha permanecido vivo, ya que su producción abraza prácticamente todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI, esto es, desde 1910 hasta la actualidad. Pero si se ha seleccionado para este número monográfico la Abstracción, en lugar del Expresionismo, es porque es el movimiento artístico que lleva más lejos el ideario vanguardista y, a través de él, que mejor expresa los ideales sociales y culturales occidentales de nuestro tiempo.

Anna Moszynska, en *El arte abstracto*, 1996, realiza una evolución de la abstracción en siete fases que tienen en cuenta la profunda interrelación de ésta con el contexto social y cultural. Estas siete fases que ha experimentado el arte abstracto, podrían sintetizarse en tres básicos procesos de cambio que ha sufrido en el curso de su evolución:

1. De la sociedad al individuo

Si bien la Primera Guerra Mundial coloca a los artistas (de Rusia, de Alemania y del movimiento holandés *De Stijl*) frente al individualismo burgués al que consideran culpable de la contienda y, en consecuencia, los lleva a plantear propuestas de tipo utópico-social, a partir de la década de los treinta se irá enfriando paulatinamente este entusiasmo y el arte comenzará a expresar, cada vez, más postulados personales. La Segunda Guerra Mundial, impulsada por estos mismos sistemas políticos, consolidará definitivamente la búsqueda personal del artista en detrimento de lo social.

2. De la forma a la idea (el concepto) o de la estructuración de una nueva realidad al proceso

Este desarrollo tiene lugar en el conjunto del arte contemporáneo y también en la abstracción. Consiste en un desplazamiento del interés de la realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste o, lo que es lo mismo, el paso de concebir la obra como una nueva estructura de la realidad al poner un mayor hincapié en el acto artístico mismo, de manera que las formas parecerán cada vez más huellas de los inicios de un proceso de creación o de destrucción. Este tránsito se impone progresivamente, pues se inicia con los automatismos de Kandinsky, continúa con la herencia que deja el Surrealismo en la abstracción de los años 30 y con la de ésta sobre el Expresionismo Abstracto y el Tachismo de los años 50, adquiere su eclosión en los años que van de 1968-1975 –especialmente, en la Abstracción Excéntrica y en el Conceptualismo- y, finalmente, pervive en los legados que éste último deja a la abstracción tardomoderna.

3. De la utopía a la reproductibilidad y reproducción técnicas como principio estético que proviene del desarrollo tecnológico e industrial o de la utopía moderna al vacío tardomoderno

Tras la Segunda Guerra Mundial, la reproductibilidad y la reproducción técnicas se convierten en el principio estético que guía, de una manera decisiva, la creación artística y arquitectónica. Este predominio de la reproductibilidad como postulado programático de la estética de las vanguardias (presente en Oud, Le Corbusier, Van Doesburg, Marinetti, Léger, Malevitch, Mondrian...), y de la reproducción como principio de la creación artística industrial y comercial, puso fin a aquellos momentos originarios y utópicos que definían el espíritu de los pioneros del arte moderno.

También se podría denominar esta trascendental variación como un tránsito desde la racionalidad formal a la comercialización del arte.

El rechazo de la realidad y la búsqueda de la trascendencia

Durante todo este largo trayecto el arte abstracto se muestra en una rica diversidad de grados y formas ya incluso desde sus orígenes, aunque esto ocurra sobre todo a partir de la década de los 30, conforme se va legitimando y fragmentado en variedad de estilos diferentes. Pero a pesar de esta diversidad, se hallan, en el conjunto de corrientes que conforman la abstracción, toda una serie de características comunes que desvelan una lógica interior en su evolución.

Uno de esos caracteres más importantes del arte abstracto, en general, es su propuesta de creación de una nueva realidad, ya que, al no mantener una relación aparente con el mundo exterior, ni es descriptivo ni tiene apariencias naturalistas. Por eso, se puede decir que ha perdido su materialidad, su realidad misma, y que es una producción mental. Este rechazo de la realidad exterior y su sustitución por una realidad mental es la expresión de una profunda inquietud, incluso de la angustia, motivada por la conciencia de vivir en un mundo cultural y social dividido y por la convicción de que el arte puede superar esta partición[2].

También el desarrollo científico y tecnológico parecen empujarle en tal dirección de "evasión" de la realidad. Lo cierto es que, con conocimientos científicos o sin ellos, muchos artistas pensaban que el reino de la materia se acababa y que empezaba la hora de lo espiritual. El desarrollo científico y técnico es considerado en el sentido de esta espiritualización.

Además, la estética moderna y el arte abstracto son la síntesis de dos tendencias confluyentes: una tecno-industrial, originada por las propias exigencias de la racionalidad económica de la producción mecanizada, y, otra, propiamente artística, definida como tendencia a la reducción objetiva o científica de la forma. Así, este enorme apego de la abstracción a la máquina, a las técnicas de industrialización o a la ciencia se aprecia en la gran cantidad de artistas de todas las tendencias abstractas que se adhieren a ellas[3].

Esta evidente adhesión de la abstracción a la máquina, a las técnicas de industrialización o a la ciencia no es, sin embargo, unidireccional, sino ambigua. En los mejores exponentes del arte abstracto ambos mundos, el de un orden cultural fundado en la razón científico-técnica y el de la destrucción, la tragedia y la angustia, se relacionan íntimamente, en un conflicto sin conciliación.

Por otro lado, el arte abstracto posee una clara predisposición a la reducción y a la simplificación[4], lo que está conectado con su intento de eliminación del espacio, del tiempo, del sujeto y del objeto. Todos estos planteamientos identifican al conjunto

de las vanguardias, ya que éstas pretenden acotar la subjetividad, renunciar al tiempo como dimensión de su existencia y elevar, en su lugar, al espacio como categoría fundamental. El arte abstracto va a llevar más lejos que las vanguardias estos postulados, al buscar prácticamente la muerte del sujeto y del objeto y del espacio y del tiempo.

En efecto, junto al espacio, al tiempo y al sujeto, la abstracción aspira también a dar muerte al objeto. Y es que renuncia a la figuratividad y construye una forma a partir de unidades que no son entidades físicas, sino relaciones conceptuales, lo que niega la objetividad en favor de la estructura -entendida ésta como un sistema de relaciones interiores a la obra- y cuestiona su materialidad como objeto. Así pues, el carácter abstracto de las relaciones que constituyen la forma, tensa -y acaba por cuestionar- la propia objetualidad de la obra. Y es en este aspecto el que, a través del arte abstracto, van a llevar más lejos las vanguardias[5].

La expulsión que las vanguardias y el arte abstracto efectúan de la realidad exterior y la creación de una realidad mental no sólo está vinculada con la conciencia de estar en un mundo dividido o con la ciencia y la tecnología industrial, sino también con el sentimiento religioso. El nuevo arte debe renunciar a la figura, a la expresión humana o a la experiencia, pero, como en el misticismo cristiano, tiene que abandonarlos para lograr su superación trascendente. Esto es lo que explica el rechazo de la mimesis, lo que significa la crítica contra el naturalismo, la condena de la obra de arte como experiencia de lo real y la negación de la experiencia estética como tal experiencia. El arte es así elevado a potencia creadora y a principio constitutivo de la nueva realidad del mundo, conformada por una segunda naturaleza de artefactos o por la creación de un nuevo mundo tecnológico.. Lo que esto quiere decir, en definitiva, es que el arte, en busca de lo absoluto, llega a lo abstracto y que los artistas tratan con ello de imitar a Dios en la creación.

Estos sentimientos religiosos han estado presentes en la abstracción desde sus orígenes en prácticamente todas sus corrientes[6] y es una cuestión fundamental para ubicarla en su justo término y, con ella, a nuestra sociedad y cultura actuales. Como muestra de ello, los primeros artistas abstractos, en un renacer del viejo sentimiento milenarista, tuvieron la esperanza de que la Primera Guerra Mundial demostraría que se trataba de la conmoción final y purificante de un tipo de existencia social y moral anticuada y que, cuando terminara, el potencial humano se realizaría en un plano existencial más elevado, con unas formas sociales nuevas. Además, la visión de la abstracción como proceso tiende a ocasionar una especie de esencialidad, pues el artista levanta el vuelo de la existencia material para revelar una realidad espiritual esencial y oculta.

El rechazo de la realidad y la búsqueda de la trascendencia, así como los procesos de cambio a los que he aludido anteriormente están presentes, de una manera tensa, ambivalente o explícita en los artistas abstractos seleccionados para este número monográfico, como se va a comprobar a continuación.

Estructura y artículos de los que consta el número monográfico

I. Contextos espacio-temporales

En La Abstracción contemporánea española: reflexiones previas y marco histórico, de Román de la Calle, el autor distingue entre la abstracción constructiva, de base geométrica, y la abstracción lírica, de una fuerte intensidad. En el primer caso, en el que se centra el autor, es importante la dimensión estructural, así como los caracteres objetivos e impersonales y la utilización de las matemáticas y la geometría. Además, la belleza es entendida como una interrelación o contraste de los elementos. Por otro lado, Román de la Calle complementa su análisis escribiendo sobre las experiencias interrelacionales de la abstracción y, particularmente, de las conexiones entre la música y la poesía (ya se verá que las indicaciones de este artículo son pertinentes para los artistas de Alicante).

Redefiniendo la abstracción. El caso valenciano (1970-2025), de Felisa Martínez Andrés, efectúa una revisión histórico-temporal de la evolución del movimiento abstracto valenciano. Al respecto, su autora indica que los creadores valencianos no conforman un grupo homogéneo, sino una diversidad de propuestas (algo similar ocurre con la abstracción de Alicante, como se verá). Por ejemplo, están los que se adscriben al lirismo, la trascendencia y las sensaciones íntimas, o los que ejercen la gestualidad. Pero, sobre todo, la autora destaca que los artistas valencianos, progresivamente, han ido abandonando la manualidad de los procedimientos pictóricos para interesarse por los nuevos métodos tecnológicos y conceptuales, en un proceso de profunda deconstrucción de la pintura abstracta tradicional.

El (pequeño) Museo de Arte Abstracto de Cuenca y la Historia del Arte, de Julián Díaz Sánchez, señala que Fernando Zóbel de Ayala, el creador del Museo Abstracto de Cuenca, mira la cultura española de una manera diferente a la habitual, alejada del tono trágico del momento, para encauzar una posición más formal, liberada de la perspectiva oficial y que intenta evitar su conversión en propaganda. Por eso, de acuerdo al autor, la colección museística de Cuenca se ha constituido como una lección de historia del arte alternativa que propicia el diálogo entre las obras y que niega la visión negativa de una España negra.

II. Geometrías

Donde vibra el silencio. Una aproximación a la obra de Vicente Rodes, de Pablo Rodes, defiende que la pintura de Vicente Rodes posee una estructura con una doble vertiente, ya que, por un lado, emplea la geometría "sonora" y la armonía cromática, radicadas en teorías no objetuales. Y, por otro lado, el artista fusiona la emotividad de sus obras con la calma, el paisaje y una experiencia interior de recogimiento.

El encuentro de Pepe Gimeno con la esencia simplificada, de María Guillem Moral, manifiesta que la pintura de Pepe Gimeno es autónoma y que no tiene nada que ver con la realidad, sino con líneas, colores y formas. Así, los elementos de la pintura se reducen y simplifican, al prescindir de las pinceladas, los claroscuros, la perspectiva y el color y al quedarse únicamente con la línea y la reiteración de los tonos rojo, azul y negro.

La abstracción geométrica y lírica de Javier Pastor, de Aramis Juan López, señala que la obra de Javier Pastor es abstracta, por vocación, y, lírica, por devoción. Además, se conecta con la abstracción geométrica de los años 50 del siglo XX. También indica que, en ocasiones, Javier Pastor utiliza una "geometría hiperbólica" y, en otras, "elíptica" o "sintética" y, todo ello, aderezado con la música y la poesía. Así, se entiende que su abstracción sea geométrica y, simultáneamente, lírica.

En *Las Doors de Elena Aguilera*, Santiago Pastor Vila observa que la pintura de Elena Aguilera incide en dos cuestiones intrínsecas de la pintura: el problema de la representación de la profundidad espacial en el plano y trascender el mero marco de la representación. En este sentido, en las composiciones "melódicas" de Elena Aguilera, sus *doors* se aliteran visualmente, de modo que sus trazos asemejan ámbitos de tránsito hacia lo otro y configuran, así, una tridimensionalidad. Además, se convierten, simbólicamente, en puertas o umbrales de paso entre lo conocido y lo desconocido y, en suma, constituyen una invitación metafórica a atravesar la pintura y a adentrarse, simbólicamente, en su interior.

María Gazabat Barbado, en *Martín Noguerol. La fidelidad a la geometría en su abstracción*, sugiere que Martín Noguerol es un "animal geométrico abstracto", pero con una esencia espiritual. En efecto, destaca que, en el artista, todo es geometría y que emplea una figura geométrica simple y estructurada, elaborada a través de diversas series artísticas y gráficas. Concretamente, Noguerol rastrea, siguiendo un metódico proceso, infinidad de variantes para la línea, el cuadrado, el círculo y el triángulo. De este modo, para él, "Pintar es una manera de pensar" y su creación es mental antes que manual.

III. El color y la materia como expresión de conceptos y emociones

En *La abstracción poética de María Chana*, Fernando Castro Flores sugiere que el abstracto de María Chana está impulsado por una "naturaleza musical", por un tipo de pintura materialista que evoca el flujo de lo natural. En relación con esto, la artista muestra una intensa pasión colorista, con alusiones a pétalos y con una "geografía de la sangre", sin embargo esta unión con la naturaleza no supone una fuga romántica del mundo. Además, su abstracción también está marcada por el "goce de lo simbólico", por la puesta en escena de la significación y por conducir siempre a lo concreto y portar una atemporalidad reposada, que fluye rítmicamente.

José Luis Antequera Lucas considera, en *Abstracción y compromiso social en Carme Jorques*, que la artista desarrolla una abstracción normativa mediante geometrías ordenadas que siguen pautas armónicas suprematistas. Junto a ello, el ojo interior de Carme Jorques observa y siente la desarmonía y la destrucción que "hieren" al mundo. Por eso, intenta transformar la realidad a través de un arte constructivo convertido en una herramienta de denuncia, lo que no quiere decir que, en ocasiones, se evidencie en ella una tensión o conflicto entre la realidad interior y la político-social de su entorno.

En *Dialécticas de la abstracción en la pintura de Dionisio Gázquez*, Enric Mira define la pintura de Dionisio Gázquez como rizomática, pues se despliega en una serie de diferentes lineamientos no siempre uniformes o secuenciales, sino rizomáticos. Ello es así porque el artista efectúa una progresión zigzagueante de pliegues y bucles. Además, exhibe una inquietud por la materia y la textura con el empleo de una gama cromática casi severa y de bajo contraste, con sutiles variaciones tonales y llena de luminosidad. Finalmente, su pintura es dialéctica, pues está basada en la dualidad de sus composiciones binarias que oscilan entre el equilibrio y la tensión, la luz y la opacidad, el gesto y la estructura, la uniformidad y la variación, la superficie y la hendidura y la huella y la metáfora.

José Luis Ferris sostiene, en *Perceval Graells: infancia, memoria, rebeldía y otras acrobacias del espíritu*, que la pintora desea pintar lo que siente dentro, a través del color y la espontaneidad. De hecho, la clave de su pintura se halla en sentir más que en identificar imágenes o representaciones, de manera que la abstracción se convierte, para ella, en una forma de expresión e, incluso, en un modo de ser y de estar en el mundo artístico. Al respecto, los viajes, el dolor, la alegría, la sorpresa, lo inesperado, lo imprevisto y lo desconocido han devenido componentes fundamentales de su obra.

IV. Trascendencias

Estefanía Soler Selma declara, en *La Abstracción como expresión espiritual y matérica en la obra de Alfonso Sánchez Luna*, que la poética pictórica de Alfonso Sánchez Luna se encuentra entre el gesto y la materia. Luna se encuentra entre el gesto y la materia. Y es que su lenguaje visual se define mediante pinceladas gestuales, salpicaduras orgánicas, transparencias superpuestas y un potente trazo gráfico. Junto a esto, el artista fusiona la línea y la mancha y el gesto controlado y la espontaneidad del cuerpo. Con estas tensiones, y con su acción pictórica, visibiliza lo no representable y materializa lo invisible.

En *La poética interior de Aurelia Masanet: influjo oriental y reflexión lírica*, Natalia Molinos Navarro, expone que Aurelia Masanet ha asumido, en su obra artística, las influencias orientales, pero profundizando en ellas a través de su pensamiento y de sus técnicas e incorporándolas a la abstracción. Los conceptos orientales que adapta son el del vacío -el intervalo entre los objetos, la pausa en la respiración la armonía que nace de una ausencia-, el tiempo ubicado entre lo matérico y lo espiritual. Pone en práctica estos conceptos, primero, con el textil y, más tarde, con otros materiales como el papel, el plástico y otros. En relación con ello, el lenguaje abstracto de la artista se eleva mediante el protagonismo del gesto, del trazo y de la materia, con los que su abstracción se "convierte en un instante de conciencia".

Pilar Escanero de Miguel revela, en *Poesía y misticismo en la abstracción de Antonio Ballesta*, que Antonio Ballesta desvela lo invisible a través de quimeras, sueños y fantasías. Lo hace pintando el tiempo a través de la mística -un umbral entre lo visible y lo inefable-, y que abraza el pasado traído al presente con la finalidad de ver el futuro "on line". En conexión con ello, también se ocupa del silencio, de la música "suspendida en el espacio" y de la filosofía que conduce hacia un abismo lleno de misterio. No en balde, "la muerte es un latido invisible en la abstracción".

En *Christian Franco, presencia de lo ausente. El gesto como residuo de la memoria*, Begoña M. Deltell sintetiza el trabajo de Christian Franco como un "pintar el tiempo -y- narrar el espacio". En efecto, se trata de un tiempo de creación, representado, de la obra, concreto y de contemplación, y que se recrea en el proceso, en el paso del tiempo de la obra. Además, el artista busca lo sensitivo y lo emocional, así como la libertad expresiva y consciente, sin olvidar que su proceso de abstracciòn emerge desde el espacio interior de la mente a través de la euforia del gesto. En suma, la obra de este artista posee un carácter poético-místico, que explora el vacío como un espacio de unión con lo divino.

José Luis Martínez Meseguer destaca, en *Pedro Muiño: dicotomía entre la abstracción y la figuración*, que Pedro Muiño es un artista a contracorriente, situado al margen de corrientes y modas y entre la figuración y la abstracción. De hecho, su interior sigue siendo figurativo y mental y su abstracción se mantiene en una tensión contenida, al tiempo que supone un canto atemporal a lo ético y al libre albedrío. Por lo demás, el artista cubre la superficie de sus telas con sucesivas capas de pintura, raspándola y jugando con diferentes texturas, de modo que genera hechos (veladuras, manchas, formas...) y un espacio genesíaco. En este último sentido, su catálogo de obras nos muestra "lo inexplicable, lo misterioso, lo enigmático, lo impenetrable, lo hermético, lo esotérico, lo secreto, lo oculto, lo recóndito, lo reservado, lo profundo y lo oscuro".

Coda final: el sobrevuelo del terruño y la ampliación de la conciencia

Los cuatro apartados en los que he dividido este monográfico –"Contextos espacio-temporales", "Geometrías", "El color y la materia como expresión de conceptos y emociones" y "Trascendencias"– constituyen algunas de las tendencias más importantes en las que se incardina y se desarrolla la abstracción pictórica de los territorios del Sur de la Comunidad Valenciana. Aunque en este monográfico no están todos los artistas que hacen abstracción en Alicante, los catorce que están presentes aquí conforman una selección representativa y significativa de la abstracción pictórica que se hace por estas tierras mediterráneas. Todos ellos despliegan su trabajo desde posiciones estéticas e ideológicas diversas y no constituyen, por tanto, un canon establecido de lo que representa la abstracción, lo que no impide que existan nexos comunes en ellos.

Por ejemplo, en la utilización de la geometría -Javier Pastor, Pepe Gimeno, Martín Noguerol, Vicente Rodes, Elena Aguilera y Carme Jorques- o en el carácter lírico-poético y místico -Christian Franco, Antonio Ballesta, Aurelia Masanet, María Chana, Vicente Rodes, Christian Franco, Elena Aguilera, Javier Pastor -. También están los que le otorgan una importancia decisiva a la música, la armonía, la desarmonía y el ritmo musical -Javier Pastor, Antonio Ballesta, Vicente Rodes, Carme Jorques, María Chana, Elena Aguilera y Aurelia Masanet-.

Igualmente, la remisión a la conciencia -Aurelia Masanet, Carme Jorques, Christian Franco-, a lo interior -Vicente Rodes, Elena Aguilera, Carme Jorques, Aurelia Masanet, Christian Franco y Pedro Muiño- y a lo mental -Martin Noguerol, Pedro Muiño, María Chana, Carme Jorques, Dionisio Gázquez y Christian Franco- ocupan un importante papel en la obra de algunos de nuestros artistas. Asimismo, lo emotivo, lo expresivo y lo sensitivo se evidencian en artistas

como Perceval Graells, María Chana, Christian Franco, Antonio Ballesta, Alfonso Sánchez Luna y Aurelia Masanet.

Están, igualmente, los artistas interesados por la materia, como sucede con Alfonso Sánchez Luna, María Chana, Dionisio Gázquez, Perceval Graells y Aurelia Masanet. Y, finalmente, los que buscan la esencia -Martín Noguerol y Pepe Gimeno, por ejemplo- o el deseo de desvelar el vacío, el silencio, lo oculto, lo innombrable, lo desconocido, lo invisible y, en suma, el misterio insondable de la existencia, lo que caracteriza la obra de artistas como Sánchez Luna, Antonio Ballesta, Pedro Muíño, Vicente Rodes, Aurelia Masanet, Elena Aguilera y Perceval Graells y Christian Franco.

En consecuencia estas conexiones estilísticas o temáticas, así como la trayectoria de los artistas seleccionados y, específicamente, de su obra abstracta señalan, a la postre, la riqueza y potencia de la abstracción pictórica en Alicante. Una fuerza de base, fundamentalmente, subjetiva e individual en la que el territorio apenas aparece, pero sí las conexiones con artistas de otros lugares españoles y valencianos y también de nacionalidades occidentales y orientales.

No sorprenda, entonces, que el arte abstracto sobrevuele sobre el terruño y que viaje, desde el interior de la mente, hacia espacios y tiempos más o menos lejanos, disolviendo fronteras y límites y, simultáneamente, ampliando las conciencias.

No quiero terminar esta introducción sin agradecer al director del MUBAG, Jorge A. Soler Díaz, por aceptar con sensibilidad mi propuesta de este número monográfico. Mi especial agradecimiento también a María Gazabat Barbado por su excelente coordinación y a todo el equipo técnico del Museo.

Notas

1 Véase, Juan Antonio Ramírez, *Historia del Arte*, pp. 553-585 y Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural,* pp. 241 y sig.

2 Entre los artistas que tienen en común la idea de que su obra se desarrolla en un mundo dividido y que interpretan el arte como un medio potencial para superar las fracturas, sobresalen Mondrian y Rodchenko, el movimiento *De Stijl*, Léger, Delaunay, Paul Klee, Otto Freundlich, Mark Tobey, Calder, Richard Mortensen, Sam Francis, Robert Motherwell, Vasarely, Kupka, Johannes Itten, Wladyslaw Strzeminsky, Pierre Soulages, Víctor Vasarely y Bridget Riley.

3 Admiran la máquina y la ciencia, entre otros, Kandinsky, Mondrian, Theo van Doesburg, M. Larionov, Malevitch, Tatlin, Rodtschenko, Huszar y Lissitzky, Vladimir, Georgii Stenberg y Casimir Medunetski, Varvara Stepanova, Robert Delaunay y Sonia Delaunay, Léger, László Moholí-Nagy, Paul Klee, Giacomo Balla, Marcel Duchamp, Itten, Atanasio Soldati y Bruno Murani, Robert Rauschenberg, Francis Picabia, Wyndham Lewis, Kenneth Martín, Jean Tinguely, Francis Morellet, Julio Le Par, Carl Andre, Dan Falvin, Donal Judd y Peter Halley.

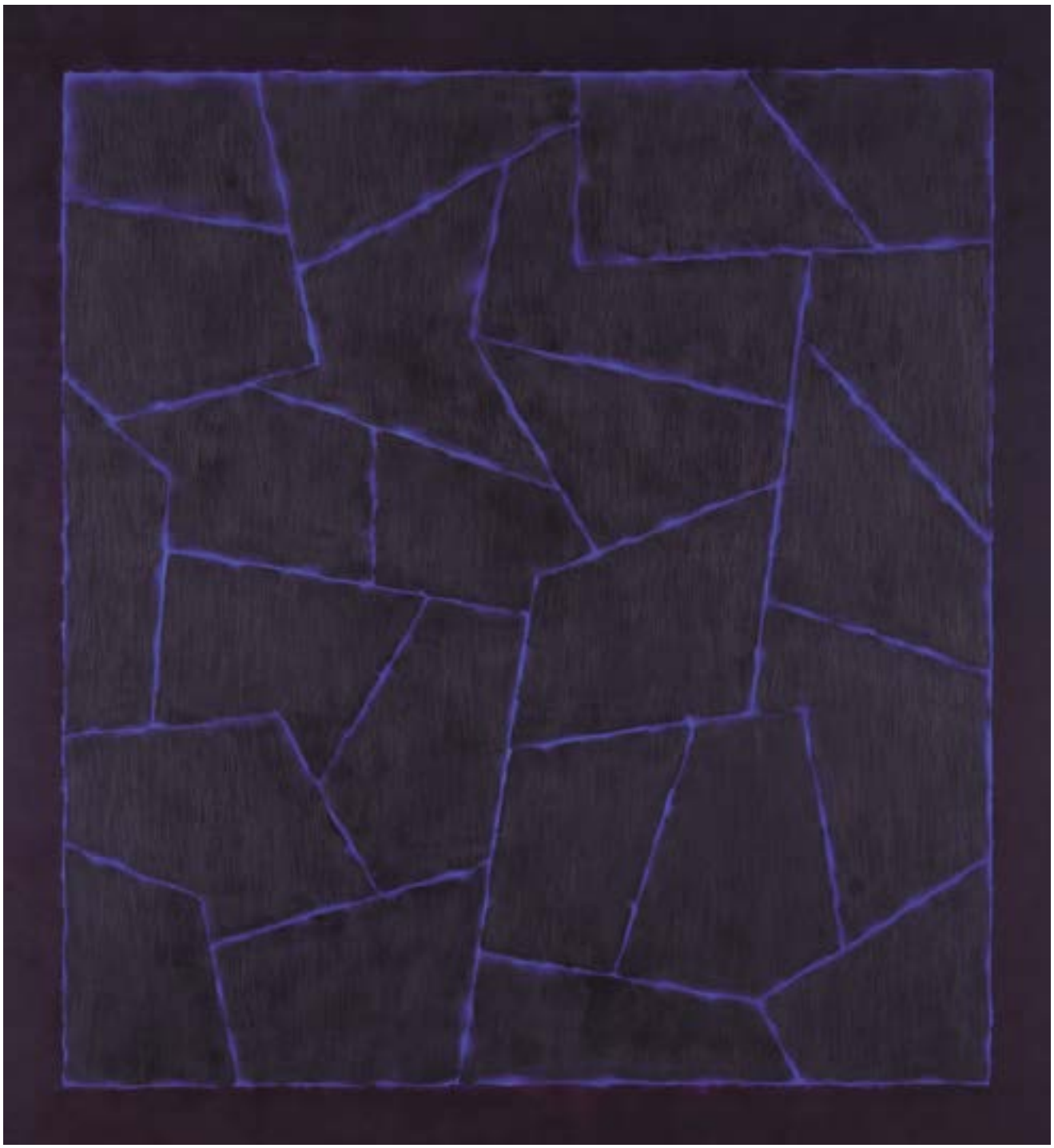
4 Malevitch reduce la pintura a ciertos elementos básicos, como el círculo, el cuadrado, el triángulo y la cruz. Esta reducción se observa también muy bien en la teoría del color de Itten, Kandinsky, Klee, Albers y otros. También existe una reducción lógica en Mondrian y en Malevitch, en los que la realidad particular se transforma en una representación artística de un orden abstracto, racional y absoluto que supone, al mismo tiempo, la eliminación de toda meditación reflexiva y, por tanto, subjetiva, y la superación de la conflictiva realidad histórica europea mediante un absoluto o mitológico orden armónico, ajeno al tiempo y al espacio.

5 Se da una renuncia al objeto, entre otros, en Kandinsky, Malevitch, Mondrian, Lissitzky y en el *Suprematismo*, el *Constructivismo* y el *Neoplasticismo*.

6 Entre los artistas que poseen sentimientos religiosos se hallan Kandinsky, Mondrian, Klee, Itten, Malevitch, Naum Gabo, Van Doesburg, Franc Marc, Frantisck Kupka, Hans Arp, Kurt Switters, Jackson Pollock, Wilhem de Kooning, Mark Rothko, Adolf Gottlieb, Barnett Newman, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Tapie, Asger Jorn, Mary Martín, Heinz Mack, Otto Priene, Gunter Vecker, Yves Klein, Arnes Martín y Brice Marden.

Algo se cruza en el camino, ca. 2007, María Perceval Graells, MUBAG

I. CONTEXTOS ESPACIO-TEMPORALES



Sin título, 1962, Vicente Rodes, MUBAG

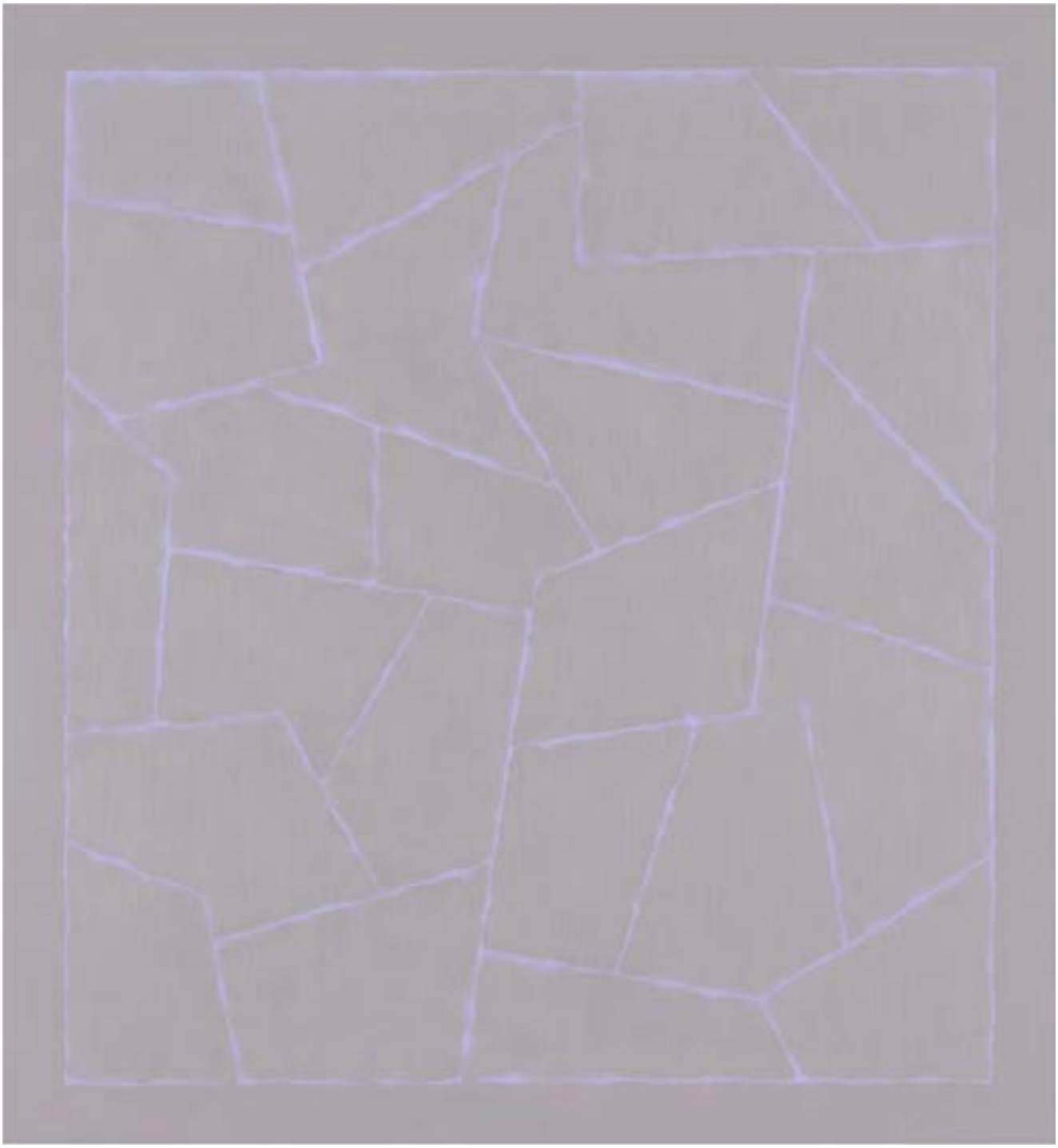


Fig. 1. *Porta de la Il.lustració*, Acero inoxidable, 1984, Andreu Alfaro. Escultura pública, Madrid

La abstracción contemporánea española: reflexiones previas y marco histórico

Román de la Calle
Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles y Universitat de València

I. Una aproximación inicial. Contextos y nomenclaturas

No han faltado, en los afanes de estructurar la historia del arte contemporáneo, aquellos hábiles planteamientos metodológicos que han diferenciado entre el desarrollo de la *línea analítica* y el dispar mantenimiento de la *línea referencialista,* en el seno del quehacer artístico[1].

Con ello se articula, de forma pedagógica, una especie de abierta dualidad inicial, encarando dos extremos de *un continuum evolutivo* formado entre lo que, por un lado, podríamos calificar como "el culto de la forma en sí" y, por otro, "el interés por la forma de las cosas". Es decir, entre la radical *autonomía* del lenguaje plástico y la renuente *heteronomía,* que no quiere fácilmente abdicar de aquel tradicional derecho a proyectarse y a aferrar, descriptivamente, las múltiples realidades del entorno, basándose, con eficacia, en el estricto "principio de semejanza".

¿Podría hablarse pues –desde la perspectiva de la reflexión estética– de la existencia de una especie de potente *estructura bipolar,* capaz de activar, respectivamente, en el dominio de la creación artística, tanto los principios de *la centralidad,* como los de *la dispersión*? (Filiberto Menna).

Los artistas, por su parte, frente a este dilatado panorama histórico, podrían adoptar, en consecuencia, respectivamente, bien sea (a) una *actitud analítica,* es decir, potenciadora de una autorreflexión paralela, simultánea e interna a la propia práctica artística, empeñándose –así– en la elaboración consciente de una mirada metalingüística. O bien –como sólida alternativa– podrían entregarse al ejercicio de (b) una intensa *actitud vital,* expansiva, de directa penetración e intervención en el mundo, que centraría, por ello, sus respectivos intereses y finalidades alternantes, ya sea en planos

Fig. 2. *Brigitte Bardot*, Óleo/lienzo, 1959, Antonio Saura, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

inmediatamente *expresivos* (potenciando la realidad interna del sujeto y su proyección en la obra) y / o bien, directamente, *representativos / miméticos* (asumiendo, desde una angulación denotativa, la realidad externa como tema)[2].

Por otra parte, –dando una vuelta más a la tuerca descriptiva de la diversificada situación descrita– cabría, asimismo, introducir en este citado "marco analítico" inicial que ahora nos ocupa, el reconocimiento histórico de *una doble opción* que, sin duda, ha atravesado toda la experiencia artística moderna a partir de principios del siglo XX hasta llegar a las más recientes investigaciones actuales *sobre el arte* y *sobre el lenguaje del arte*.

Se trata de distinguir entre lo que cabría denominar *la línea analítica de la iconicidad*, que aborda críticamente las imágenes y las cuestiones de la representación, y *la línea analítica anicónica,* que, a su vez, indaga fundamentalmente sobre la sintaxis, la tipología y la construcción del propio lenguaje plástico. Y en esta vertiente, el potente *interés por la geometría misma* se convierte, de por sí, en versátil clave fundamental de la propia creación plástica[3].

De esta manera, entramos ya en una serie de polaridades complementarias y copresentes, a través de toda la posible / pautada historia del arte contemporáneo y en cualesquiera dominios de la reflexión estética, que no quieran, de entrada, autolimitarse restrictiva y unilateralmente. Se trata, a fin de cuentas, de distinguir –consciente y analíticamente– entre las estrictas nociones de *peinture* y de *tableau,* es decir, entre los valores propios de la superficie-soporte habilitada en cada caso y los de la representación, en cuanto efectiva "fábula pictórica" asumida.

Proponemos, pues, digámoslo claramente, el reconocimiento de la naturaleza convencional y abstracta del lenguaje del arte (*ut ars ars*), poniendo en crisis el presupuesto de la ingenua correspondencia referencial, entre arte y naturaleza, entre arte y realidad (*ut natura ars*). Y de ahí surge, ni más ni menos, la necesidad de enmarcar el lenguaje de la pintura en esa particular dialéctica indicada, en la explícita tensión diferencial, entre "*peinture*" y "*tableau*", entre tela y motivo. A sabiendas de que la emergencia del primer término (polo de la pintura misma) apunta, más bien, hacia una exigencia analítica y sistemática, en la persistente reformulación de su propio lenguaje; mientras que, por otra parte, el dominio de la polaridad del "*tableau*" apunta, básicamente, a la configuración de la fábula, a partir de la aceptación, del reajuste o, quizás, de la puesta a punto de los diferentes códigos figurativos históricamente vigentes.

Claramente, se da con ello total predominio a la presentación de la "pintura" sobre la representación del "cuadro". No en vano, la historia de la desestructuración de los códigos icónicos acaba por reducir el conjunto de la imagen / representación a las unidades elementales del lenguaje y a sus potentes reglas de interrelación.

Quizás, con estas breves alusiones, haya quedado, mínimamente planteada, la compleja presencia de esa doble línea analítica, en el arte del siglo XX y quizás, también, en sus recientes derivas posteriores.

Recapitulemos, por una parte, nos topamos así con *la vertiente icónica* que continúa ocupada por la conciencia crítica, atraída por aquellas dificultades inherentes a la representación, por los juegos de la referencialidad del signo y siempre repleta de las paradojas propias de su fundamento mimético, a caballo entre el ilusionismo naturalista y la deformación expresiva. Mientras que, por otro lado, *la vertiente anicónica,* como hemos dicho, se ha centrado tanto en la determinación de las unidades lingüísticas elementales carentes de significados denotativos, como en las potentes reglas de su intrínseca organización sintáctica.

Sin embargo, esta desestructuración de los viejos códigos tradicionales de la pintura (fundados en el principio de la semejanza y en la iconicidad derivada de él) ha conducido, de hecho, diferencial y explícitamente hacia *dos caminos* disponibles. Por un lado, a la investigación de *los sistemas constructivos* de la propia pintura (al triunfo determinante de la "*peinture*", sobre el "*tableau*"), y, por otro, al estudio y fomento de los *procesos mentales y operatorios* que rigen la formación del arte.

Justamente, a través de esta segunda vía, se han ido colocando también, de manera directa, las premisas sobre las cuales ha actuado, históricamente, el *conceptualismo,* interesado, por su parte, tanto en captar las claves de los procesos de la concepción artística, como en el correspondiente arropamiento de su precisión lingüística (el análisis lógico del arte)[4].

II. Miradas sobre la abstracción y sus declinaciones

El interés por revisar los planteamientos constructivos y la presencia de la geometría en el arte, que intermitentemente y adscritos a distintas generaciones han ido emergiendo en el contexto artístico, entre nosotros, desde la segunda mitad del siglo XX está, sin duda, más que justificado en estas circunstancias. No en vano se trata, como hemos apuntado, dentro del descriptivo *acercamiento inicial a la línea analítica del arte contemporáneo* de una de las opciones más versátiles, conectada directamente a determinadas potencialidades de la propia *abstracción*. Y en el marco de la reflexión estética, podríamos entender, dentro de una especie de lógica evolutiva del lenguaje plástico, la existencia de un zigzagueante itinerario –de un *continuum*, como ya hemos dicho– conducente, desde el drástico dominio inicial de las formas naturalistas (*ut natura ars*) a la posterior elaboración convencional de formas abstractas (*ut ars ars*).

Justamente, en este fijado marco restrictivo, entenderíamos por "abstracción" *la elaboración de un sistema del arte constituido por unidades constantes de base y por reglas gramaticales y sintácticas precisas capaces de hacer posible el funcionamiento de tal constructo en contextos diversos*. Sin duda, nos referimos, aquí y ahora, exactamente a *la abstracción constructiva*, de fuerte base geométrica, y no a *la abstracción lírica*, cargada de intensa expresividad, como cabrá puntualizar debidamente.

Pues bien, en dichos procesos constructivos, esencialmente interesados por las relaciones formales que regulan el nivel de los soportes físicos, los artistas se han visto / se ven impulsados por las exigencias de anclar su propia investigación, en unos fundamentos concretos, pero versátiles, precisamente para responder con eficacia a la programada necesidad de cerrar, de manera estratégica, el paso al *ilusionismo referencialista*. Por eso, se interesan por todo aquello que es estrictamente "literal", descartando todo lo que responde al principio lingüístico de la similitud, que abriría el camino a las sustituciones y asociaciones semánticas o a las connotaciones subjetivas, sin duda, cargadas de expresividad.

No en vano, el *espacio constructivo*, articulado por la geometría, se ciñe, pues, al principio de la

Fig. 3. *Plaza de mercado*, Litografía, 1973, Manuel Hernández Mompó

contextualidad sintáctica (dimensión estructural), asumiendo caracteres objetivos e impersonales, con fuertes tensiones entre las formas –interactivas por definición (carácter dinámico) prepotente– en medio de una pertinente austeridad, rigor y simplicidad de medios.

De este modo, en la línea analítica que conduce directamente a las opciones constructivas, vienen a interconectarse diversos planos, como pueden ser: el protagonismo del espacio, la emergencia de las formas y sus relaciones geométricas, así como los efectos dinámicos y de equilibrio, junto a la fuerte presencia del color y sus amplias regulaciones correspondientes.

Pero, asimismo, la autoconsciencia del propio sistema constructivo implica la reducción creciente, tanto de la posible variedad empírica de elementos intervinientes, como de la pluralidad de reglas convergentes. Se tiende, en consecuencia, a buscar una serie reducida de elementos determinados y de reglas fijas, en su dimensión y capacidad combinatoria. Por ello, nos encontramos así frente a los *invariantes constructivos,* es decir con la interna arquitectura del sistema, donde, efectivamente, triunfa al máximo la geometría.

Por ello, todas las operaciones correlativas se llevan a cabo en un plano eminentemente sintáctico. Y, alguna vez, se ha hablado incluso de *sintactismo plástico*, al igual que se han acuñado también,

Fig. 4. *Abesti Gogora IV*, 1959-1961, Eduardo Chillida, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Fig. 5. *Sin título*, Esmalte sintético, 1981, Monika Buch

en paralelo, expresiones tales como *arte normativo* o *arte concreto*[5], respondiendo justamente a determinados aspectos que, dado el caso en cuestión, se querían enfatizar dentro del proceso global descrito.

Ahora bien, esa pluralidad terminológica no obedece solo al citado deseo de hacer alternativo hincapié en unos u otros planteamientos coexistentes, sino que responde, sobre todo, a las distintas modalidades evolutivas que la historia misma de los "constructivismos" –entendidos en su más amplia acepción– ha ido diacrónicamente propiciando[6]. Y, por cierto, no todas esas tendencias artísticas han tenido igual eco y cultivo en el contexto nacional y/o valenciano, como se puede suponer y constatar en su oportuna revisión.

En realidad, convendría matizar entre la significación histórica de las *agrupaciones* y la presencia de aquellas *personalidades concretas,* que asumieron e hicieron suyos los diacrónicos planteamientos artísticos que ahora nos ocupan. Y, en ambos sentidos, la historia de nuestra plástica contemporánea no carece de un explicable interés[7].

En tal prolija trayectoria global, a través del último siglo transcurrido, diríase que las opciones constructivas han tenido, entre nosotros, determinados *momentos de eclosión* no ajenos, por supuesto, sino más bien dependientes y conectados, asimismo, a los correspondientes ecos nacionales e internacionales. Y si entre tales expansiones más o menos puntuales han existido, efectivamente, determinados lazos de continuidad, ello ha sido debido, en exclusiva, a la dedicación personal de concretas figuras, al cultivo de tales tendencias e incluso, a veces, a contracorriente de las variaciones estilísticas dominantes en los diferentes momentos diacrónicos vividos.

De hecho, la presencia de la geometría en el arte de la segunda mitad del siglo XX, se estructura en torno a *tres ejes cronológicos* adscritos a generaciones diferentes, en sus respectivas emergencias. En primer lugar, tendríamos la generación que ocupa la charnela entre los cincuenta y los sesenta, luego vendría la generación que hace lo propio entre los últimos años de la década de los sesenta y los setenta, y, finalmente, la nómina que ocupa la franja cronológica de la larga transición política, en la que no faltan, dado el eclecticismo entonces imperante, individuales cultivadores de las poéticas neoconstructivistas o neogeométricas, que incluso pueden ser rastreados, intermitentemente, hacia el tránsito paulatino de ambos siglos.

III. Actitudes y principios, potenciados más allá de las tendencias artísticas

Sin duda, cabría hablar, más allá de las propias tendencias artísticas indicadas, de actitudes plenamente asentadas y de principios consagrados. Incluso de propuestas vitales, potenciadas / referidas a los propios artistas, a la hora de hacer suyos los principios constructivistas, con todo lo que ello puede conllevar de analiticidad y autorreflexión sobre el propio quehacer y respecto a las diferentes categorías estéticas selectivamente propiciadas. De hecho, como clave unitaria, la *belleza asumida en cuanto interrelación de elementos* se convierte así, definitivamente, en clave fundamental de tales opciones objetivadoras. En realidad, se trata, ni más ni menos, del periódico retorno de lo que cabría entender, históricamente, como "la Gran Teoría de la Belleza", adscrita a los imperativos de la matematización y de la geometría, mostrados, ahora ya, en su estricta sintaxis y en su propia y absorbente estructura.

Diríase pues, que, una vez más, los artistas recuperan la propuesta leibniziana de una *characteristica*

universalis, pero empleando los signos invariantes elementales, precisamente como caracteres primitivos combinables, para mejor transferir al dominio del arte –sin duda, cada vez con mayor potencial tecnológico– la vieja utopía de una lengua universal y objetiva, capaz de funcionar, como un juego de cálculo, donde la belleza y la máxima coherencia se darían definitiva y estrechamente la mano.

Podría parecer, no obstante, que tales juegos de ensimismamiento sintáctico y de cálculos constructivos conducen –o han conducido, sin más, históricamente– hacia posturas radicalmente *aislacionistas.* Sin embargo, con solo atender a algunos de los conocidos manifiestos y escritos, que respaldaron las actividades desarrolladas en las diferentes coyunturas, se nos harán patentes las distintas conexiones interdisciplinares, que, desde el seno de estas propuestas constructivas, se fueron propiciando históricamente[8].

Así, por ejemplo, en la primera generación siempre fue puesto en primer plano el tema de la *interrelación de las artes,* así como la funcionalidad de tal interrelación, con la realidad social, especialmente en lo atinente al ámbito de la arquitectura y el diseño[9]. Otro tanto cabe subrayar, con la incorporación de la segunda generación, respecto a la *relación entre arte y ciencia* o *arte y tecnología,* que justamente hacia finales de la década de los sesenta se había convertido al socaire de la polémica de "las Dos Culturas" en punto neurálgico de plurales intereses, tanto prácticos como especulativos, en el contexto nacional e internacional[10].

Asimismo, el desarrollo de las *conexiones entre arte y computación* y su plural investigación en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, el mismo año en que *Antes del Arte* hacía su presentación en Valencia, no puede entenderse sin más como un simple fruto del azar[11].

Se ha reiterado más de una vez que todos aquellos ambiciosos proyectos compartidos, hoy ya históricos, tanto nacionales como regionales que, tras las iniciativas plásticas de las diferentes poéticas constructivistas, afloraron en su momento en los distintos contextos españoles, no siempre acabaron de consolidarse. Quizás porque ni las condiciones sociales, ni los medios disponibles, ni las infraestructuras institucionales o mercantiles eran las más adecuadas para ello. Es posible que así fuera, pero, en cualquier caso, cabe concluir que de tales opciones colectivas, más allá de sus concretas aportaciones comunes, siempre afloraron –como ya hemos venido recordando– determinadas personalidades, especialmente entregadas a la investigación y al cultivo, en continuidad de estas modalidades de la creación artística y que, al menos sucintamente, hemos reseñado.

Quizás sean ellas las que mejor representen esa actitud, esos principios y esas tendencias, donde *la línea analítica, en su opción constructiva y geométrica, se concentra en ese lenguaje artístico* –siempre sutil en sus detalles y sobrio en su complejidad– donde los espacios, las estructuras, las formas y los cromatismos conforman el repertorio de elementos, cuya regulada sintaxis, con sus ritmos y tensiones, nos acerca a aquella recurrente concepción de la belleza como *contrastación de relaciones*, que parece aflorar con marcadas intermitencias en la historia de los planteamientos estéticos. Incluso el color, en determinadas encrucijadas, juega fuerte a liberarse de la forma e independizarse de la línea. No quiere representar, tampoco, ninguna realidad ni aborda narratividad alguna. Quiere ser, incluso, completamente autónomo y esto lo logra cuando él mismo se hace abstracto, en sumo grado. De hecho, sabemos que el color es una estricta cuestión mental. De ahí que la percepción y el uso del color, en el dominio de la creación artística, también hayan evolucionado intensamente en el tiempo[12].

Fig. 6. *Atardecer desde Pico Bistruey*, Fotografía y vinilo, 2023, Arancha Goyeneche

IV. Las reiteradas experiencias interdisciplinares de la abstracción*: Ut musice, pictura*

Hay que reconocer que, por una parte, han sido muy comunes y preponderantes las numerosas relaciones históricas entre literatura y pintura, es decir, entre textos e imágenes. Sin embargo, los viajes creativos y las indagaciones estéticas que, además, se han ido aventurando *en otros dominios transdisciplinares* –más allá de ese clásico territorio citado (*ut pictura, poesis*)–, aunque durante siglos no fueron excesivamente frecuentes, tampoco cabe afirmar que hayan sido diacrónicamente escasos, sobre todo, desde que diacrónicamente, hace algo más de un siglo, *informalismos y abstracciones plásticas* han venido reivindicando con incansable asiduidad y persistencia sus correspondientes derechos experimentales y marcaron para siempre,

en efecto, sus diversificadas y potentes presencias artísticas.

De ahí, pues, que esas híbridas exigencias visuales –al amparo y arropamiento de influyentes y alternativas propuestas, por ejemplo, musicales– hayan ampliado la creciente atracción, *pari passu*, de incisivas atenciones estéticas hacia esos particulares entornos constructivos y complejos procesos constituyentes, entre música y pintura.

Justamente, en esa línea de cuestiones, me atrevo a sugerir que, bajo este epígrafe que ahora decido enhebrar –tan sutil como sagazmente– del *pictura, sicut musica*, cabría establecer y parangonar otras formas / modelos críticos de diferenciados diálogos entre las artes, quizás, casi siempre, al socaire de las distintas abstracciones reiniciadas cíclicamente.

Podríamos así, por ejemplo, mirar metodológicamente, con sutil agudeza, por cierto, hacia el ámbito de la pintura y/o la escultura desde las claves formativas de la composición musical. Y hacerlo incluso (a) bien de manera normalizada y sistemática, siguiendo ciertas pautas fijas de comportamiento constructivo, a partir del recurso versátil a conceptos plurales, como puedan ser: ritmo, equilibrio, contrapunto, sincronía, línea estructural, policromía o estricto acompañamiento melódico. Pero también tendría sentido intentarlo (b) buscando la máxima flexibilidad y fluencia posibles, postulando, básicamente, la presencia secreta del azar y de lo inesperado, del gesto libre propio de la ruptura sobrevenida, de la procesualidad autónoma, de la aleatoriedad no ajena a las sombras del caos, propiciando las *formas formantes* (Luigi Pareyson) e independientes.

Es decir, se trataría, efectivamente, de aquellas estrategias procesuales que, de alguna manera, pueden abrir caminos no esperados o forzar versátiles soluciones entre cromatismos, disrupciones, texturas, enlaces combinatorios de masas plásticas degradadas, junto a las sorpresas salteadas de una espacialidad constantemente redefinida... y que, sin embargo, amagan –unas y otros– en sus conjuntos resultados, ocultas coincidencias y hallazgos, tan inesperados como redundantes, precisamente al ir emergiendo –en conjunto– un determinado aire de familia y cíclicas aportaciones recicladas de entre las ricas cascadas visuales de sus lenguajes plásticos respectivos.

De hecho, por eso mismo podemos hablar de plasticidad en las expresiones musicales y/o de fuertes tensiones armónicas y en las composiciones pictóricas. *Ut pictura, musicae / Ut musicae, pictura*. Tales son los interdisciplinares juegos metafóricos surgidos de estos inquietantes intercambios creativos, que quisiera despertar –ahora y aquí– en la imaginación abierta del posible lector reflexionante que se acerca a la presente historia de las propuestas abstractas.

Prefiero, pues, asomarme ahora, en estas líneas, al ámbito de las artes plásticas –según las propuestas que voy encontrando en mi camino– respaldado por esa doble mirada, común y disponible, que se siente fijada, bien desde los hábitos del lenguaje y/o de la matemática, o bien influida por el azar, el mundo informal, la geometría o la abstracción, repleta de espontaneidad propiciada. Es decir, –*aut, aut*– de la poesía olvidada y/o de la musicalidad sobrevenida. Porque hay, sin duda, no solo una *poesía visual*, sino asimismo una *musicalidad plástica*, como es bien sabido, en los versos y en la sonoridad, que pugnan hábilmente con los silencios y los susurros para mejor habitar, quizás, los espacios acústicos de nuestras existencias

Procesos reflexivos que se me imponen de entrada al contemplar los resultados con una indiscutible y fuerte carga cromática, entre texturada, magmática y disruptiva, pero que se van definiendo, asimismo, en formas plurales que flotan en una especie de potentes zonas intermedias, dando lugar, directamente, a espacios tocados de fuerte *sintactismo* e inquietante surrealidad óptica, tras redactar una buena parte del presente estudio dedicado a la abstracción.

Es de ahí de donde intentan partir, ahora, mis experiencias interpretativas como crítico de arte, hasta reconocer, por ejemplo, la emergencia paulatina de sutiles volúmenes, flotando sobre un indefinido paisaje perceptivo, sugerido por la propia pintura, que se irá transformando en un fuerte *espacio pictórico* de base, contaminado por habilidades expresivas, que también exigirán, por necesidades hermenéuticas del propio espectador, sus derechos literarios –*el arte necesita ser hablado*– incluso más allá de las posibilidades musicales, propias de los contrapuntos simultáneos, de los equilibrios invisibles o de los ritmos formales, diluidos a través de los colores. Porque, sin duda, el color es siempre aquí, paradójicamente –encarnado en formas, gestos y estructuras– uno de los constantes vigilantes, aunque no el único, de la compartida puerta perceptiva.

Aunque a menudo el resultado final de ciertas obras informales puede dar una idea de composiciones *a priori* muy estudiadas (a veces, en los efectos plásticos obtenidos, se asemejan bastante, grupalmente, unos cuadros a otros), lo cierto es que determinados procesos creativos son mucho más aleatorios y caóticos de lo que, quizás, puede pensarse.

De hecho, a veces he observado cómo se inicia la factura de la obra, partiendo simplemente del tratamiento paulatino de una mancha informal de pintura, muy diluida. Luego, precisamente, a partir de esa mancha azarosa, trabajada libremente, es como que la propia obra va indicando el camino a seguir hasta completar una especie de puzle, en donde hasta las más mínimas pinceladas

resultarán imprescindibles en su creciente conjunción. Testifico que algunos amigos artistas me han confesado cómo ellos mismos se han sorprendido de que, compositivamente, se parezcan tanto sus obras unas a otras, cuando han ido surgiendo, en efecto, por caminos tan distintos[13].

¿Cuándo y cómo pasamos, efectivamente, del color a la textura desde la lejanía de la mirada? ¿Cuándo un color es pintado o depositado, simplemente, sobre la tela? ¿Quién da vida y delimita a quién? ¿El color a la forma volumétrica o las masas descendentes, con sus rompimientos, a los cromatismos plurales, que la inundan?

Las miradas de los artistas, cuando pintan, se concentran al máximo sobre la superficie de su pintura, quizás para mejor propiciar todos los procesos encadenados subsiguientes. No estamos, de hecho, ante miradas seductoras hacia el paisaje o frente a grandes espacios de sublimidad. Es, más bien, la fuerza concentrada de la mirada sobre el detalle, casi minuciosamente observado, sobre un cristal de aumento, la que impera en estas series compositivas, mínimas o de gran tamaño... Por eso necesitan, una y otra vez, ajustar los engranajes de su percepción y fijar pulcramente los enfoques de visión sobre las cosas y sus dispares elementos conformadores del conjunto. Observar, ver, medir y reconocer, con las palabras, siempre a flor de labios, porque nunca he dejado de pensar que el arte –abierta o secretamente– necesita la asidua compañía del lenguaje.

¿Rastrear sonidos, redescubrir aportes intermitentemente superpuestos, o estructurar sensaciones visuales en el conjunto vivo de las obras? Esa es la cuestión. ¿De qué lugar extrapola, cada sujeto creador, sus preferencias artísticas al ir elaborándolas procesualmente en sus visitas reiteradas al estudio? ¿De dónde arrancan sus experiencias estéticas originarias cuando deciden –luego– posarse, rotundamente, sobre un medio sensible, prioritariamente influido por diálogos plurales, con otros modelos de trabajo?

Son esos secretos diálogos –de ida y vuelta– entre música y artes plásticas los que aquí podrían ser secretamente concitados, a partir de un explícito y compartido testimonio. "Componer" es una palabra profundamente equívoca y poliédrica en su acción semántica. Y, sin duda alguna, tenemos aquí la mejor de las pruebas posibles a tal respecto. Entre los interrelacionados dominios de la música y de la pintura se va cortando, quizás, el aliento de nuestras percepciones y de nuestros entusiasmos imaginarios, quedándonos en suspenso y a la espera[14].

Ya lo aconsejaba el viejo Horacio pedagógicamente en su *Epistola ad Pisones*, en aquellos versos inmortales del *ut pictura poesis*. "La poesía es como la pintura: puede verse de lejos o de cerca" (versos 361/365). Aunque hoy, me atrevería a extrapolar sus consecuencias a este rosario de asociaciones del *ut musicae, pictura*, que hemos apuntado, al hilo de la trayectoria artística del desarrollo de la abstracción, tras un siglo de herencias compartidas y rastreadas. La pintura puede ser, sin duda, tan inagotable, compleja, abierta y testimonial como la música...

Pasiones e inquietudes sumadas, pues, que bien podrían sopesarse como los dos distantes y atraídos extremos de un mismo y asombroso *continuum* imantado: el de la creatividad, siempre *in fieri*, siempre en fase de constante experimentación. *Trahit sua quemque voluptas* (Virgilio, *Buc.* 2, 65).

Sin duda, a cada cual le arrastra su pasión. Ese es el sino de lo humano. Pero, bien es cierto que a algunos mortales, los dioses les han condenado a más de una secreta potencialidad existencial. Al fin y al cabo, repitámoslo: *ut musice, pictura*. ¿O quizás pueda hacerse también, de alguna manera, el viaje creativo al revés? *Ut pictura, musice.*

V. Un breve guiño conclusivo

Sirva, pues, didácticamente, la presente iniciativa investigadora para acercar a los lectores a la suma de los numerosos lenguajes pictóricos, tan característicos y emblemáticos, propios de esa *línea analítica anicónica* de la que hemos venido hablando desde el principio de nuestros planteamientos, en la que específicamente *el programa constructivo, de la mano de la geometría, ha sabido articular, potentemente, tanto el color como las formas y el espacio, como las estructuras, mostrando de manera plena el histórico alarde de sus posibilidades compositivas.*

Quizás y además, por ese mismo motivo, nos hemos detenido, pautadamente, en dar cierto énfasis a determinadas claves históricas, concretas, explicativas y teóricas de esa presencia clara, de la prepotente geometría, sagazmente subyacente, en buena parte de la marcada fortaleza del arte contemporáneo[15].

Por supuesto que los resultados artísticos de este sagaz sustrato geométrico, convertido para algunos artistas en registro fundamental y en poética básica del quehacer plástico, han presentado derivaciones muy distintas y, entre sí, a menudo, complementarias, como puede constatarse en la nómina de artistas que, paso a paso, han ido constituyendo la presente relación transgeneracional orientativa[16].

Sin duda, habrá notado el lector que hemos potenciado, para aligerar en lo posible, el hábil diálogo directo con el texto general, el recurso paralelo al abundante y dilatado subterfugio, que facilita el aparataje vivaz e intenso de las notas, así como también el obligado refuerzo bibliográfico, aunque siempre muy seleccionado. Gracias, pues, por participar en este juego de solvente y doble actualización.

Notas

1 Puede funcionar, como adecuado ejemplo, el sugerente estudio de Filiberto Menna *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e Iconos* (1975). Versión castellana, 1977, editada en Barcelona por G. Gili, en la colección Punto y Línea.

2 En realidad, en el seno del arte moderno, ha sido esta una nota estratégica fundamental: la de acompañar la propia práctica con una fuerte investigación teórica, e incluso con una autorreflexión constante, pero, manteniendo, por lo común, una clara disociación entre los dos niveles indicados. De este modo, "hacer arte" y "elaborar un discurso sobre el arte" serían dos actividades claramente complementarias, que se darían, justamente, en planos diferentes, tanto en el de la práctica, como en el de la teoría.

3 Desde las primeras décadas del siglo XX, la sólida irrupción de la fotografía, que había ido tomando fuerza a lo largo del XIX, arrastra a los pintores a investigar y a intentar salirse de la herencia realista de la representación habitual. De hecho, tras el impresionismo, se da rienda suelta a la creatividad artística. Cada vez más libres en el tratamiento de las imágenes, se van abriendo nuevos estilos y movimientos estéticos, que fecundan las vanguardias y acabarán por alterar la historia de la pintura, ya para siempre. De hecho, se rompe la conexión con modelos fijos de la realidad y se abre la caja intencional, de cara a fijar universos dispares, a través de formas y colores diferentes, simplemente por el hecho de serlos. Recordemos concretamente a Vasili Kandinsky (1866-1944), miembro de la Bauhaus, que fue el gran teórico de la abstracción, abordándola, claramente, en algunas de sus modalidades estilísticas básicas: por un lado, lo calificable como abstracción expresiva, expresionismo lírico o informalismo... con predominio gestual y manchas sin definiciones claras, frente a lo que se identificaría como abstracción geométrica, es decir abstracción racionalista, escueto constructivismo, *hard-edge* o arte concreto, explorando mundos de bordes duros, rígidos y bien definidos y/o figuras geométricas sobre un plano. Al final de su trayecto, tampoco faltó un tercer estadío: la abstracción biomórfica o el surrealismo abstracto, que atrajo fuertemente al propio Joan Miró (1893-1983). Esa abstracción alcanzó, asimismo, a muchos otros autores europeos, como al propio K. Malevitch (1989-1935) (suprematismo), los constructivistas rusos o el neoplasticismo de Piet Mondrian, (1872-1944). También en el contexto español prendió ese fuego y fue muy cultivado. Recordaremos, de momento, escalonadamente, a algunos de ellos: Oteiza (1908-2005), Pablo Palazuelo (1915-2007), Amadeo Gabino (1922-2001), Eduardo Chillida (1924-2002), José María de Labra (1925-1994), Elena Asins (1940-2025), Julián Casado (1928.2021), Nestor Bastarrechea (1924-2014), Eusebio Sempere (1923-1985), José Luis Gómez (1923-2008), Francisco Sobrino (1932-2014), José María Iglesias (1933-2005), Carlos Evangelista (1943) y Soledad Sevilla (1944). El listado sería inacabable.

4 Aunque aquí no se trata, precisamente, de abordar sin más, preferencialmente, la opción del *Arte Conceptual* como modalidad de la línea analítica del arte contemporáneo, sí que nos interesa, en una adecuada visión de conjunto, introducir, al menos, su potente presencia en tal proceso de estricta analiticidad, aunque bien diferenciado, por ejemplo, de la "analiticidad constructiva" que ahora, principalmente, nos ocupa.

5 Trencemos un breve mapa conceptual: *Abstracción* y *concreción* son, de hecho, dos nociones estrechamente relacionadas y no necesariamente contrapuestas. Si *abstracción* se opone directamente a *figuración*, a su vez, es cierto que se aproxima a *concreción,* en cuanto *materialización* física de determinadas formas, obedeciendo, efectivamente, a una previa y establecida tipología constructiva.

6 En ese sentido, las conexiones –y diferencias– son evidentes entre los planteamientos genéricos de lo que podría denominarse globalmente *Abstracción Geométrica* y las "derivadas" opciones correspondientes a las poéticas del *Minimal Art,* del *Cinetismo,* del *Op Art,* del *Computer Art* o del *Neogeo*, por solo citar algunas de las variantes más conocidas, de este racimo de registros históricos aludidos, en el decurso de este estudio.

7 Piénsese, por ejemplo, en la significación de los siguientes grupos artísticos, formados históricamente, al socaire de la abstracción artística y su desarrollo. Nos referiremos a ellos, solo escuetamente, para mapear el panorama oportuno: *Grupo Pórtico* (1947-1950), estructurado en torno a una exposición, celebrada en la librería Pórtico de Zaragoza (1947), con obras, entre otros, de Santiago Lagunas (1912-1995), Fermín Aguayo (1926-1977) y Eloy Giménez Laguardia (1927-2015). De hecho, serían, como es sabido, los pioneros en España en la exploración de nuevas vías estéticas, que ya se estaba viviendo en Estados Unidos y otros países europeos. El Grup *Dau al Set (1948-1953),* formado, entre otros, por Modest Cuixart (1925-2007), J. Tharrats /1918-2001) y Antoni Tàpies (1923-2012), fue evolucionando hacia el informalismo matérico, a mediados de la década de los 50. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el *informalismo* se difundió en España gracias, en gran parte, a la celebración de las jornadas desarrolladas entre 1949 y 1950 en Santillana del Mar, conocidas como la *Escuela de Altamira.* Allí se juntaron artistas extranjeros y españoles, para debatir la situación del arte y compartir ideas sobre los caminos a seguir en su modernidad. Estas reuniones pasaron a la historia como el llamado *Grupo Altamira* / Santillana del Mar (1949-1950). Recordemos, igualmente, el Grupo canario *LADAC* (Los Arqueros del Arte Contemporáneo / (1950-1952), conformado por Manolo Millares, Felo Monzón (1910-1989), José Julio Rodríguez (1916-2002), Juan Ismael (1907-1982), Plácido Fleitas (1915-1972) y Elvireta Escobio (1932), junto al escritor y crítico de arte Eduardo Westherdahl (1902-1983). El Grupo *Silex* (1955-57), que siempre pretendió unir arte contemporáneo y tradición primitiva, en pleno contexto catalán, estuvo formado por Eduardo Alcoy (1930-1987), Juan Hernández Pijoan (1931-2005), Carles Planells (1927-2008), Josep Rovira-Brull (1926-2000) y Lluis Terricabres (1918-2000). También es más

que recordada la *Escuela Vasca de Escultura* (años 50), vinculada directamente a la abstracción geométrica. A partir de la tradición vasca artesanal, crean un lenguaje escultórico moderno, vanguardista y universal. Se basa en el estudio del volumen, la antimateria, la representación del espacio y predominan las formas geométricas, muy influidas por el constructivismo. Nombres destacados: Jorge Oteiza (1908-2002), Eduardo Chillida (1924-2008) o Agustín Ibarrola (1930). Sus obras son monumentales y expuestas en espacios públicos. Por su lado, el *Grupo El Paso* (1957-1960) fue un núcleo madrileño potente, conocido y numeroso, en el cual se reunieron nombres clave del momento, como Manolo Millares, (1926-1972), Antonio Saura, (1930-1998), Martín Chirino (1925-2019), Manuel Rivera (1927-1995), Juana Francés (1924-1990), Rafael Canogar (1935) y Luis Feito (1929-2021). Además, muchos artistas veteranos, como José Caballero (1913-1991) o Julio Ramis (1910-1990), se adhirieron, individualmente, en tal contexto de difusión genérica, a esta nueva línea plástica. Por su parte, el *Grupo Parpalló* (1956-61), sobre todo en su segunda etapa y la histórica convocatoria ejercida, que hizo posible (1960) la "Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español" o las actividades de la formación colectiva *Antes del Arte* (1968-69), promovido por Vicente Aguilera Cerni, e integrado por Joaquín Michavila (1926-2016), Eusebio Sempere, Ramón de Soto (1942-2014), Jordi Teixidor (1941) y José María Yturralde (1942). También investigaron las relaciones entre música y artes plásticas, colaborando con Francisco Llácer Pla (1918-2002) y Tomás Marco (1942). Imprescindible es, asimismo, la obligada referencia a la creación del *Museo de Arte Abstracto Español* de Cuenca. De hecho, en torno a la potente figura del hispano-filipino Fernando Zóbel, se congregaron otros artistas abstractos, como Gerardo Rueda y Gustavo Torner. Estos tres crean en 1966 el Museo Abstracto en las Casas Colgadas de Cuenca, con fondos de su colección. Por su lado, el *Equipo 57* fue un grupo de artistas españoles, fundado en el café *Rond Point* de París, que estuvo activo, entre 1957 y 1962, siguiendo el arte geométrico de la recordada Galería Dénise René. Entre ellos, se encontraban Francisco Aguilera Mate (1926-1989), Juan Cuenca (1934), José Duarte (1928-2017) o Agustín Ibarrola (1930.2023). Y a todos ellos hay que unir la figura de Francisco Sobrino (1932-2014) y su arte cinético. Siguiendo luego esta línea más geométrica, también el *Centro de Cálculo de la Univ. Complutense* de Madrid (finales de los sesenta), potenció la experimentación de una serie de obras, realizadas por los artistas, que participaron en las investigaciones desarrolladas dentro del recién inaugurado Centro, aplicando los últimos avances tecnológicos de la incipiente industria informática a la creatividad plástica; en aquel seminario se pretendió aproximar dos clases de pensamientos, el artístico y el científico. Igualmente, merecen recordarse nombres como José Guerrero (1914-1991) y Celia Varela, y sus estancias neoyorquinas, influenciadas fuertemente por la pintura abstracta. Por último, en globalidad y en esta misma línea, téngase en cuenta, por ejemplo, la aportación históricamente personal, dentro del marco valenciano, de figuras destacadas como Eusebio Sempere (1923-1985), Andreu Alfaro (1929-2012), Amadeo Gabino (1922-2004), Enric Mestre (1936) o José M. Yturralde (1942), respecto a esta tendencia estética global, paralela y posterior. Sin olvidar, lógicamente, la histórica labor aglutinadora y promocional del ya citado Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), en tales coyunturas, por enmarcarnos al ámbito de la comunidad.

8 Véanse, al respecto, las publicaciones: Catálogo *Antes del Arte*. IVAM. Valencia, 1997. Catálogo *Grupo Parpalló 1956-1961*. Diputación de Valencia, 1991. V. Aguilera Cerni *La Postguerra. Documentos y Testimonios* (2 vol.). Servicio Publicaciones Ministerio Educación. Madrid, 1975; Catálogo *Geométrica Valenciana.* Sala Parpalló. Diputación de Valencia. Valencia, 1999.

9 Tal cuestión era bien patente, tanto en las publicaciones vinculadas al Grupo Parpalló, sobre todo en la revista *Arte Vivo,* como en los planteamientos del Equipo 57, con el que se mantuvo también determinada colaboración desde el ámbito valenciano.

10 Precisamente, la bibliografía sobre el tema era, ya entonces, años sesenta, bastante amplia, también entre nosotros. Tras el libro de Ch. S. P. Snow *Las Dos Culturas*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1963*; Les dues cultures i la revolució científica.* Edicions 62. Barcelona, 1965, no faltaron otras publicaciones sobre cuestiones paralelas: Aldous Huxley *Literatura y Ciencia.* Editorial Sudamericana. B. Aires, 1964; Harold G. Cassidy *Las Ciencias y las Artes*. Editorial Taurus. Madrid, 1964; Jacob Bronowsky *Ciencia y valores humanos*. Editorial Lumen. Barcelona, 1968.

11 El seminario "Generación Automática de Formas Plásticas", en el Centro de Cálculo de Madrid, se inició concretamente en 1968, permaneciendo activo hasta 1974. En él participaron, entre otros, los artistas valencianos Eusebio Sempere, Soledad Sevilla (1944) y José M. López Yturralde (1942), además del crítico Vicente Aguilera Cerni.

12 Precisamente, bajo el título de "La autonomía del color en el arte abstracto", la Fundación March, en su sede de Madrid, (marzo-julio 2025) presenta una amplia muestra que incluye la obra de un extenso número de artistas de los siglos XX y XXI, para los cuales el color es un elemento básico y esencial, amplio y estructurador. Pero la investigación rastrea, ante todo, el hecho de que busquen, de alguna manera, la plena emancipación del color, alcanzando su completa autonomía más allá de la línea y de la forma. Desde las experiencias de Kazimir Malévich, que se convierte en punto de partida, se quiere llegar a la actualidad, buscando trazar con ello una nueva perspectiva sobre el color en el desarrollo de la historia del arte. Si arranca con las experiencias de la abstracción, luego ya se centra, exclusivamente, en los usos del color plano, no modulado por el gesto. Además de pintura, escultura y obra sobre papel, incluye textiles, cerámica, fotografía, instalaciones, cine, vídeo y libros de artista. Se busca una presentación global. Además, junto a estas obras, la muestra ofrece otros dos espacios singulares. El primero recoge publicaciones con diagramas y círculos cromáticos, relativos a las

teorías artísticas y científicas del color, desarrolladas desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX. También indaga en su relación con la óptica y la física de la luz, en los elementos de los que procede y en los soportes donde se manifiesta, en los pigmentos y tintes naturales y sintéticos, a lo largo de la historia o en el uso de la policromía en el arte, sin olvidar las estrechas implicaciones filosóficas, ideológicas y culturales del color. El segundo espacio, *Coloramas*, propone, complementariamente, una experiencia expansiva que redondea el recorrido visual de toda la exposición. Un excelente catálogo sirve de eficiente documento a la oportuna muestra.

13 *Horror vacui* encarnado, quizás, en mil conformaciones acumulativas, instauradas en cascadas visuales inquietantes, que habitan estos espacios barrocos de lo informal y expresivo. Retomar, modificar, superponer, acumular o sustituir pueden ser, sin duda, verbos preferidos de la creatividad plástica, cuando dialoga con los ensueños musicales. Quizás lo han sido, durante muchos años y lugares, contaminando lenguajes y estrategias, habilitados por numerosos artistas. Tampoco faltarán, a fin de cuentas, agujeros negros –recubiertos y trenzados en sus bases por cortinas cromáticas fugadas y descendentes, quizás huidas de un sesgado test de Rorschach– circundados, además, por minuciosos *drippings*, retoques y plurales reincidencias.

14 Podemos necesitar, de manera intermitente, analizar las formas y pautar los sonidos, en un curioso camino descendente y escalonado, como aproximándonos –al máximo– hacia la realidad percibida en sus obras. O podemos apostar por la síntesis creciente y acumulativa, en pareja inclinación por la distancia y el conjunto. Nunca es lo mismo observar de lejos que hacerlo de cerca, casi al tacto, toda vez que el arte agita, así, mejor nuestras miradas, despierta nuestras capacidades de desvelar relaciones, postulando / rastreando las siempre enigmáticas huellas de la belleza…

15 Con el actual proyecto editor, este año de 2025 el Museo de Bellas Artes publicará su número, *Extra 04 de los Cuadernos del MUBAG,* titulado *Símbolos y conceptos, geometrías y pasiones en la pintura abstracta contemporánea*. De este modo, el centro museístico ha querido propiciar una breve revisión histórica, con sus correspondientes aportes didácticos, de una de las opciones artísticas más destacadas y versátiles, habida entre nosotros, desde la segunda mitad del siglo XX y que, diacrónicamente, sigue teniendo sus fieles seguidores y también sus renuentes conversos.

16 De hecho, no faltan nombres actuales, como destacados cultivadores de tales tendencias, en el coetáneo panorama artístico español. Solo a modo de obligada referencia intergeneracional, citaremos complementariamente algunos nombres de artistas actuales, adscritos a tales programas constructivos y/o abstractos: García Sevilla, Ferrán (1949); Machado, Fernando (1951); Peyró Roggen, Guillermo (1953); Vega de Seoane, Eduardo (1955); Pastor, Vicente (1956); Arribas, Diego (1957); Marco Puig, Vicent (1957); Aranguren, María (1961); Artigas, Jordi (1963); Goyeneche, Arancha (1967); Morales Ruiz, David (1975); González Cabrera, Laura (1976); Ferrer Martorell, Robert (1978); Valls, Carolina (1980); Vinuesa, Nelo (1980); Babiloni, Cristina (1981); Grau, Irene (1986) y Gamón, Cristina (1987), entre una nómina dilatada de activos investigadores. Listado reducido, para no ir más allá del presente bosquejo, imprescindible.

Bibliografía

- AA.VV. (1973). *50 años de Constructivismo*. Barcelona: Galería René Metrás.
- AA.VV. (1973). *Forma, ritmo y norma*. Madrid: Galería Esti.Arte.
- AA.VV. (1994). *Un segle de pintura valenciana (1880-1980). Intuicions i propostes*. Valencia: IVAM.
- AA.VV. (1996). *Plástica Valenciana Contemporánea*. Valencia: Promocions Culturals del País Valencià.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1966). *Panorama del Nuevo Arte Español*. Madrid: Edit. Guadarrama.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1970). *Introducción al arte español de postguerra*. Barcelona: Península.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1975). *La Postguerra. Documentos y Testimonios* (2 vol.). Madrid: Servicio Publicaciones Ministerio Educación.
- ARCHIVO DE ARTISTAS ABSTRACTOS en ESPAÑA. Madrid: Fundación Juan March. <https://www.march.es archivo-artistas abstractos>
- ASHTON, Dose (coord.) (1999). *À rebours. La rebellion informalista (1939-1962).* Madrid: Museo Reina Sofía.
- BARREIRO, Paula (2005). *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BARREIRO, Paula (2009). *La abstracción geométrica en España (1957-1969).* Madrid: CSIC.
- BLOK, Cor (1982). *Historia del arte abstracto (1900-1960).* Madrid: Cátedra.
- BONET CORREA, Antonio (coord.) (1901). *El arte del franquismo*. Madrid: Catedra.
- BOZAL, Valeriano *et al.* (1965). *España. Vanguardia artística y realidad social*. Madrid: Gustavo Gili.
- DE LA CALLE, Román (1992). Aproximación a la obra de Manuel Hernández Mompó (1927-1992). En *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXXIII. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 174-183.
- DE LA CALLE, Román (1994). La aristocracia de las formas plásticas. En AA.VV. *Yturralde. El espacio, el tiempo y el vacío*. Valencia: Girarte, pp. 13-23.
- DE LA CALLE, Román (1999). Constructivismos: espacios para la interrelación. En PATUEL, Pascual. (coord.) *Geométrica Valenciana. La huella del Constructivismo: 1949-1999.* Valencia: Alfons el Magnànim, pp. 37-47.
- DE LA CALLE, Román (coord.) (1999). *Enric Mestre:*

Construir formas y fingir espacios. Valencia: Alfons el Magnàni, pp. 15-31.

- DE LA CALLE, Román (2002). Arte & Tecnologías: nuevos espacios para el diálogo de las formas. En AA. VV. *El número y la memoria. Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*. Sevilla: Caja San Fernando, pp. 17-31.
- DE LA CALLE, Román (2007). Sobre las relaciones entre música & pintura. En *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, vol. 42. Santiago: Universidad de Chile, pp. 87-97.
- DE LA CALLE, Román (2013). Andreu Alfaro (1929-2012). Diálogos cruzados entre el dibujo y la escultura. En *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 269-285.
- DE LA CALLE, Román (2015). Reflexions prèvies al voltant d'una exposició. En AA.VV. *Col.lectius artístics a València sota el franquisme*. València: IVAM. Generalitat Valenciana, pp. 41-64 / 220-234.
- DE LA CALLE, Román (2018). Más allá y más acá de la grafología de Eusebio Sempere. Materiales y contexto para un estudio de la correspondencia mantenida por Eusebio Sempere con Alfons Roig (1953-1983). En *Revista CANELOBRE,* vol. 69. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 88-105.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Editorial Cátedra.
- GARCIA CAMARERO, Ernesto (com.) (1969). *Generación Automática de Formas Plásticas. Resumen de los Seminarios celebrados en el curso 1968.69*. Madrid: Centro Cálculo Universidad Complutense.
- GARCIA CAMARERO, Ernesto (com.) (1990). *Generación Automática de Formas Plásticas*. Exposición Centro de Cálculo. Madrid: Universidad de Madrid.
- GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe (1978). *Historia del Arte de Valencia*. Valencia: Fundació Bancaixa.
- GRACIA, Carmen (1995). *Història de l'Art Valencià*. Valencia: Alfons el Magnànim. Diputació.
- GIL MARTÍNEZ, Julián (com.) (1989). *Arte Geométrico en España 1957-1989*. Madrid: Centro Cultural de La Villa.
- GULLON, Ricardo (coord.) (1956). *El arte abstracto y sus problemas*. Madrid: Public. Cultura Hispánica.
- JULIÁN, Inmaculada (1969). *Arte Cinético en España*. Madrid: Edit. Cátedra.
- KLEE, Paul (1987). *Diarios (1898-1918)*. Madrid: Alianza editorial.
- LEBRERO STALS, José (coord.) (2007). *Equipo 57*. Madrid: Edic. Turner.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Boadilla.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. (2011). Jorge Oteiza, hacedor de vacíos. Madrid: Marcial Pons Edit.
- MENNA, Filiberto. (1977). *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e Iconos*. Barcelona: Edic. Gustavo Gili.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel (com.) (1996). *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. Valencia: Sala Parpalló. Diputación Valencia.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel (2013). *La pintura valenciana del Siglo XX*. (2 vols). Valencia: Edic. Federico Doménech.
- PATUEL CHUST, Pascual (1997). *Informalismo matérico en la pintura valenciana*. Castellón: Public. Diputació Castelló.
- PATUEL CHUST, Pascual (2014). Eusebio Sempere y los orígenes de la abstracción geométrica española. En Revista *Ars Longa,* nº 23. València: Departamento de Arte. UVEG, pp. 253-270.
- PATUEL CHUST, Pascual (2019). *Arte valenciano en el franquismo 1939-1975*. Valencia: Alfons el Magnànim & PUV.
- PATUEL CHUST, Pascual (2020). *Arquitectura y urbanismo valenciano en el franquismo 1939-1970*. Valencia: Alfons el Magnànim & PUV.
- RAMÍREZ, Pablo (com.) (1998). *Eusebio Sempere. Una antología (1953-1981)*. Alicante: Llotja del Peix. Diputació. Generalitat Valenciana.
- RAMIREZ, Pablo (com.) (1999). *Eusebio Sempere. Los años de formación. 1940-55*. València: Exposición Universidad Politécnica de Valencia.
- RAMÍREZ, Pablo (2000). *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia,* Valencia: Diputación. Public. Alfons el Magnànim.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1981). *La Escuela de Altamira*. Madrid: Edic. Altea.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva (2003). La internacionalización del arte abstracto español (1950-1964). Intercambio exposiciones con USA. En Revista *Espacio, Tiempo y Forma,* vol. 16. Madrid: UNED. Historia del Arte, pp. 223-232.
- VERGUIOLLE DELALLE, Michelle (2008). *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: PUV.

Fig. 1. *Sin título*, Óleo/lienzo, 2009, Manolo Rey, Colección particular. Fotografía Juan Peiró

Redefiniendo la abstracción. El caso valenciano (1970-2025)

Felisa Martínez Andrés
Generalitat Valenciana

I. Introducción

A lo largo de las cinco últimas décadas, la Comunitat Valenciana se ha consolidado como uno de los focos más prolíficos y dinámicos de la abstracción pictórica nacional. La abundancia de creadores que podrían incluirse bajo este amplio paraguas hace especialmente compleja cualquier tentativa de clasificación exhaustiva, que en este texto evitaremos tanto por limitaciones de espacio como para no incurrir en una mera enumeración enciclopédica.

El arte abstracto valenciano podría abordarse desde múltiples perspectivas y encuadres cronológicos. Sin embargo, en estas páginas optamos por destacar su progreso, planteando una mirada hacia el futuro a partir del legado de aquellos que han contribuido a construir la historia de la abstracción pictórica valenciana. Nos centraremos, por tanto, en artistas nacidos entre 1940 y 1990, con el objetivo de evidenciar dónde y cómo se gestan en nuestro territorio algunas de las creaciones más innovadoras de los últimos cincuenta años de esta tendencia.

Si nuestro propósito es realizar una revisión histórico-temporal de la evolución del movimiento abstracto en la Comunitat Valencia durante el último medio siglo y contextualizar las vías de actuación más recientes, es imprescindible referirse a la transformación profunda que ha experimentado la pintura. Desde nuestro punto de vista, debemos aceptar que el arte, en general, se encuentra inmerso en una transición acelerada que abarca toda la producción pictórica contemporánea. A pesar de

esta constatación, a nivel común persiste una fuerte dicotomía entre las obras que refuerza un mercado artístico cada vez más conservador y las creaciones de artistas independientes. Estos últimos, convencidos de que para evolucionar es preciso trascender ciertos aspectos formales, dotan a sus obras de un contenido conceptual renovado, buscando generar una nueva estética capaz de cautivar y atraer.

Antes de empezar a tratar el tema que nos ocupa, creo imprescindible recalcar la necesidad de abandonar la idea de que la pintura abstracta de los últimos tiempos aparece solamente confinada en el lienzo, con la única intención de ocuparse del color y la materia, de las pasiones o del espíritu, más que de los objetos. Y es que, aunque la mayoría de los artistas abstractos siguen trabajando con pinceles, esta no es la única herramienta; la fotografía, las *performances*, las obras digitales, el vídeo y los trabajos sobre pantallas se convierten en una parte importante de la producción abstracta reciente. Lo que une a todos estos creadores que hemos seleccionado es su afán por investigar y su empeño constante por explorar nuevos caminos artísticos a partir de lo que podríamos llamar proceso deconstructivo de la pintura tradicional. Este va a ser nuestro marco de encuadre conceptual. En este contexto, demostraremos la capacidad extraordinaria de la pintura abstracta valenciana de adaptarse y reinventarse, abriendo nuevas vías de investigación plástica y conceptual que ponen de manifiesto su vigencia y potencial en el panorama artístico actual.

II. Cuando el arte abstracto parecía haber llegado a un punto muerto

En 1918, parecía que el arte abstracto había llegado a un punto muerto y no quedaba nada por hacer. Un Malévich de treinta y nueve años ejecutó una obra que cambió la historia del arte: *Blanco sobre fondo blanco*. Esta tela aspiraba a convertirse en el fin y el principio del arte: el final de la pintura entendida como representación y mímesis y el inicio de una pintura abstracta como reflejo de una emoción pura. Tras esta creación, el artista de renombre internacional decidió retirarse y dedicarse a impartir clases a sus alumnos. Es decir, la eterna discusión sobre la contemporaneidad o no de la pintura abstracta, así como la cuestión de si había llegado a su final, comienzó hace más de 100 años. De hecho, en 1959, siete años antes de que se fundara el que sería considerado el mejor Museo de Arte Abstracto del mundo, Octavio Paz expresaba lo injusto que era pensar en la pintura abstracta como un estilo que había llegado a su meta final:

> *Se repite desde hace años que la pintura abstracta ha llegado a su límite: no hay un más allá. No me parece justo: lo que distingue a los grandes movimientos artísticos es su radicalismo, su ir más allá siempre, hasta tocar el final, los límites del límite. En ese instante alguien llega, da un salto, descubre otro espacio libre y, de nuevo, tropieza con un muro. Hay que saltarlo e ir más allá. No hay regreso. ¿La abstracción se ha convertido en una nueva academia? No importa: todos los movimientos se vuelven escuelas y todos los estilos en maneras. Lo lamentable es terminar en la academia; no lo es convertirla en punto de partida.* (Paz, 1967: 283)

Es cierto que, tras décadas de una gran eclosión abstracta a nivel nacional e internacional, se asistió a un cierto agotamiento estilístico que hizo que se pusiera en entredicho la actualidad de la pintura abstracta e incluso que algunos expertos hablaran de su muerte. Léase el catálogo *Nuevas abstracciones*, publicado por el Museu Nacional d'Art Contemporani de Barcelona y el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid en 1996 (Juncosa *et al*., 1996). En esta publicación, Arthur C. Danto, apoyándose en el *New York Times*, concretamente en Michael Brenson, argumentaba que la muerte de la pintura y la caída de la calidad eran como acontecimientos entrelazados. Según él, esa percepción de deceso de la pintura en los años 70 y 80, aseveraba el experto, era el encuadre histórico donde se enmarcaba aquella exposición sobre pintura abstracta. Este justificaba su postura afirmando que el fallecimiento de la pintura se había basado continuamente en imperativos supuestamente derivados de las direcciones de la historia y que el devenir de la pintura abstracta transitaba por la misma senda.

Probablemente haya sido este uno de los motivos que explican que, en los últimos años, la abstracción pictórica no haya ocupado un lugar destacado en las programaciones de los museos y organismos culturales oficiales valencianos. Sin embargo, el interés por mantener viva la abstracción ha seguido latiendo en los talleres y en la mente de los artistas.

III. La evolución de la pintura abstracta de los últimos 50 años

Del mismo modo que la vida está sujeta a un constante cambio, nosotros mutamos y la pintura y sus creadores también. El tiempo ha dejado claro que era necesario superar los imperativos formales que imponía la propia disciplina pictórica de la abstracción, puesto que aún existía un largo camino por recorrer dentro de la abstracción, fundamentalmente si pensamos en la "pintura-pintura" como una manifestación artística sin límites. Todo viene a probar que, una vez superada la antigua pureza pictórica defendida por el influyente crítico estadounidense Clement Greenberg, el arte en general comenzó a caminar en una nueva dirección. Dentro

Fig. 2. *Torii Echo IV*, Acrílico/lienzo, 2024, Nico Munuera, Propiedad del artista. Fotografía Juan Peiró

Fig. 3. *Diphda*, Acrílico/lienzo, 2014, José Mª Yturralde y *Sin título*, Óleo/lienzo, Jordi Teixidor en La Nau, Universitat de València. Fotografía Juan Peiró

de esta evolución, la "pintura-pintura" abstracta solo podía seguir teniendo cabida siempre y cuando se abriera, en su amplitud y sin límites, a otras y variadas disciplinas plásticas.

El expresionismo abstracto y la plenitud del color

Las transformaciones y principales retos a los que se enfrentan los abstraccionistas en estos últimos tiempos es la de caminar entre lo pictórico y lo tecnológico. El conjunto de creadores abstractos valencianos de las últimas décadas no conforma un grupo homogéneo, y es esta diversidad de propuestas lo que la hace particularmente interesante, tal como iremos viendo a lo largo de este breve texto.

Cabe destacar, dentro de ese primer grupo más pictórico, algunos referentes clásicos de la gestualidad valenciana como Aurora Valero y Uiso Alemany —este último, por cierto, es uno de los primeros artistas que intentaron la co-creación artista/espectador—. Otro artista que evolucionó progresivamente desde la gestualidad para incorporarse al mundo póvera, uno de los creadores innovadores de su generación, es José Sanleón. En esta misma línea de trabajo, cabe destacar la provocadora investigación realizada durante años por la alicantina Mª Dolores Mula y, generacionalmente posteriores, Ricardo Gil Romaguera y Ximo Real. Igual de audaz es la propuesta de Elena Alguilera, una maestra del espacio y de la intervención sobre el lienzo de pared. Hay que hacer hincapié en la fuerza expresiva y la libertad y la valentía con la que soluciona los grandes formatos. Tampoco Nelo Vinuesa pasa desapercibido como fiel continuador del legado del expresionismo abstracto valenciano de estos últimos años; ni Álex Marco, quien valientemente incorpora a sus obras pictóricas herramientas tecnológicas. En esta asociación simbiótica y estrecha entre videoensayos y pintura, ambos procedimientos artísticos se benefician, amalgama de lenguajes que se comunican e interactúan a la perfección. Asimismo, cabe mencionar el personal trabajo del alcoyano Ferran Gisbert, especialmente dotado en plantear obras sobre el muro y llevar a cabo proyectos de grandes dimensiones en espacios públicos.

Con un enfoque básicamente pictórico, encontramos obras cargadas de un halo de trascendencia y de sensaciones íntimas que evocan la belleza a través del lirismo en figuras tan excepcionales como Manolo Rey (Fig. 1), Luis Moscardó, Nico Munuera (Fig. 2) y José Luis Cremades. La atmósfera de sus piezas llega al alma misma, apela al silencio interior y entran en contacto con la esencia más profunda del ser humano, al mismo tiempo que se recrea en el componente espiritual y poético del hombre. Dentro de este grupo, no podemos olvidar al castellonense Vicent Carda.

Asimismo, destacan Martín Noguerol, con una línea más constructivista, y Encarna Sepúlveda, otra artista que se incorpora a la pintura con un estilo claramente geométrico.

Los años sesenta: Los primeros contactos con la tecnología

En esta evolución, es básico entender que un progresivo proceso deconstructivo de la pintura tradicional ha ido alimentando la nueva abstracción. Las tecnologías avanzadas han reconfigurado nuestra percepción del arte en un mundo cada vez más dominado por lo tecnológico. Por eso, para comprender esta transformación que el impacto que la tecnología ha tendido en el arte valenciano, hay que retrotraerse a finales de los años sesenta, cuando en la Comunitat Valenciana se vivió un alto nivel de experimentalidad tecnológica que marcó la creatividad artística del siglo XXI a nivel nacional.

El proceso deconstructivo de la pintura abstracta valenciana fue transformado los planteamientos estéticos, conceptuales y constructivos de esta tendencia. Dentro de este contexto, resulta fundamental destacar la contribución de figuras tan relevantes dentro y fuera del ámbito valenciano como Soledad Sevilla, José Mª Yturralde y Jordi Teixidor (Fig. 3), galardonados por sus dilatadas trayectorias con el Premio Nacional

de Artes Plásticas y cuyos estilos se encuentran, desde sus inicios, enraizados en la abstracción.

Con el fin de invitar a reflexionar en estas líneas sobre el relevante impacto que la evolución tecnológica está teniendo en el desarrollo de la creación artística de nuestro presente, particularmente de la pintura abstracta valenciana, resulta primordial destacar al citado José Mª Yturralde. El enfoque interdisciplinario que consiguió dar a su trabajo combinando arte, ciencia y filosofía se anticipó al desarrollo digital y generativo y ha sido, sin duda, inspirador para generaciones posteriores. El artista supo premonitoriamente abrirse a propuestas donde fluía el diálogo entre la creación de voluntad racional y el impacto creciente de las nuevas técnicas. Su participación en las experiencias de investigación colectiva del Seminario de artes del Centro de cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM) a finales de los años sesenta del siglo XX marcó las cualidades artísticas de algunos artistas de nuestra comunidad gestadas en el seno de las corrientes de corte más analítico, entre lo constructivo y lo cinético. Justo en el momento en que emergían los primeros proyectos de arte computacional en ciertos lugares del planeta, en Madrid, gracias a las conversaciones entre dos valencianos, José Mª Yturralde e Isidro Ramos —primer catedrático de informática en España—, se fue consolidando la idea de la apertura de un centro de investigación donde la computadora se viera como un recurso imprescindible para cualquier área de conocimiento. Finalmente, a tal iniciativa se sumaron Eusebio Sempere, Soledad Sevilla y el crítico Aguilera Cerni, entre otros no valencianos.

De hecho, los primeros dibujos realizados en España mediante una máquina fueron obra del artista José Mª Yturralde, quien utilizó un *plotter* en el centro de cálculo de la Universidad de Madrid a finales de los años sesenta. Desde entonces, las propuestas de este creador no han dejado de enriquecerse y transformarse, destacando su interés por explorar las relaciones entre la geometría, el espacio, la luz y la tecnología en un proceso de investigación constante que ha situado su obra entre las más innovadoras de la abstracción española.

En los años setenta, impartió conferencias sobre arte y tecnología en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y protagonizó diversas exposiciones con los trabajos *Figuras imposibles*. Estas, producidas con una computadora, fueron presentadas en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en 1973. Su preocupación por la tecnología le condujo, en 1984, a participar en una interesante exposición, *Leonardo, el diseño y el ordenador*, nada menos que en el inusual pero relevante espacio de la Lonja de la Seda de Valencia. Yturralde estuvo también vinculado a la primera exposición oleográfica celebrada en España, la de 1979, organizada por el Ateneo Mercantil de la capital del Turia. Igual de relevante es la trayectoria de Soledad Sevilla, quien, tras participar en el citado centro, desarrolló una obra en la que confluyen geometría, repetición y reflexión sobre la luz y todo el espacio en un discurso poético que trasciende la mera representación formal. Por su parte, Jordi Teixidor evolucionó desde una abstracción lírica hacia un lenguaje más austero y contenido, caracterizado por una economía de medios y una preocupación constante por la estructura pictórica, en la que el color y la forma dialogan desde la sobriedad y el rigor compositivo. Estos tres creadores fueron fundamentales en la configuración de un lenguaje abstracto que, sin renunciar a sus raíces históricas, ha sabido dialogar con los planteamientos más actuales del arte contemporáneo.

La vinculación de Yturralde y Teixidor al Museo de Arte Abstracto de Cuenca fue realmente muy estrecha. Después del furor abstracto que irradió hacia la Comunitat Valenciana desde el museo conquense tras su fundación en el año 1966, los años ochenta significaron un punto de inflexión para nuestros artistas.

Los años ochenta: Pintar sin pinceles

A partir de la década de los ochenta del siglo pasado, se observa una progresiva apertura hacia propuestas transversales que desbordan los límites convencionales del lienzo para adentrarse en territorios híbridos donde confluyen diversas disciplinas, técnicas y soportes y surge una nueva forma de crear.

En esos años del pasado siglo, surgieron cuatro artistas e investigadores valencianos interesados en el empleo de nuevas herramientas que cabe tener en cuenta; era la época de los faxes y las fotocopiadoras. Me estoy refiriendo a los trabajos de José Ramón Alcalá, Fernando Canales, Paco Rangel y Rubén Tortosa. No me excedo al calificar de hito histórico la 2ª Bienal de Electrografía y Copy-Art celebrada en Valencia en 1988, así como la meritoria participación de artistas foráneos de Alemania, Italia, Francia, Bélgica, Finlandia, Reino Unido, Brasil, EE.UU. y Argentina. Entre los artistas nacionales más influyentes se encontraban José Ramón Alcalá, Fernando Canales –ambos conformaron el equipo Alcalacanales–, Romà Arranz, Oscar Font, Jesús Pastor, Paco Rangel y Rubén Tortosa. Aquella iniciativa supuso el embrión del primer Museo Internacional de Electrografía de España, actualmente ubicado en el campus universitario de Cuenca, pero inicialmente asentado en la sala que hoy alberga la Fundación Antonio Pérez.

El museo y su laboratorio terminaron reuniendo a creadores de todo el mundo, muchos de ellos profesores universitarios dispuestos a reflexionar sobre el uso de la tecnología. Estos valencianos

Fig. 4. *Rhizomas (serie Violáceo) 1, 2, 3*, Acrílico/papel, 2021, Sergio Barrera, Propiedad del artista. Fotografía Juan Peiró

promovieron exposiciones en común, como la titulada Humanismo y Tecnología, a principios de los noventa, en Las Palmas de Gran Canaria, Palau Solleric de Sabadell y Fundación La Caixa en Barcelona. Asimismo, impartieron talleres y seminarios en las facultades de Cuenca, Barcelona y Valencia, en la Laboral de Gijón, la Fundación Goya, la Fundación Miró, y también en el extranjero: Francia, México, Inglaterra y Alemania, entre otros países.

Las nuevas formas de crear

Como afirmaba Kandisnky,

> *Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros propios sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto, antes de nacer.* (Kandinsky, 2017: 7)

Hoy en día, entender el arte abstracto desde un punto de vista purista, exclusivamente pictórico, es quedarse muy corto. El cerebro es una máquina de procesar información y de invención infinita que nunca para. La revisión de los distintos estilos artísticos nos muestra cómo en los años ochenta las nuevas maneras de producir de un grupo de artistas valencianos. Estos, liberados de los clichés más tradicionales, fueron investigando a partir de antiguos soportes metálicos de tipo industrial que ya habían sido utilizados con anterioridad en algunos otros movimientos. Así pues, plantearon propuestas estéticas renovadas, abandonando el pigmento y el aglutinante y mostrando un interés cada vez más explícito por nuevos tipos de materiales, por una nueva dimensión física para los cuadros.

Cabe tener en cuenta algo que, desde hace décadas, resulta cada vez más notorio: el hecho de que estamos asistiendo al proceso de separación física del artista respecto a la obra. En nuestras tres provincias, ha ido surgiendo una nueva generación que se ha abierto conceptualmente a otros modos de crear con procedimientos cada vez más diversos, dispuestos a conformar equipos de trabajo mixtos de diferentes categorías profesionales. Más que valiosos, en este sentido, se nos presentan los trabajos de los artistas que han desarrollado sus carreras en la Comunitat Valenciana, como Toño Barreiro, Toni Cucala, Robert Ferrer i Martorell, Inme Femenía, Cristina Ghetti, Oliver Johnson, Silvia Lerín, Juan Carlos Nadal Ximo Real y José Sanleón.

Es decir, en la medida en que se fue abandonando la manualidad de los procedimientos pictóricos y la bidimensionalidad del lienzo, los artistas comenzaron un proceso intenso de deconstrucción de la pintura abstracta. Los creadores modificaron aspectos muy relevantes y, progresivamente, se autoimponían nuevos enfoques cada vez más audaces. El hecho de pasar por alto algunas antiguas limitaciones pictóricas y de estar receptivos a nuevos modos de trabajar desarrolló una nueva revisión de los planteamientos estéticos informalistas.

Fig. 5. Obras de Carmen Ortiz, Rosana Antolí y Rubén Tortosa en *Deconstruyendo la abstracción, pintura valenciana 1970-2024*, Centro del Carmen de Valencia. Fotografía Juan Peiró

Especialmente interesantes son las piezas de quienes siguen la pista industrial y tecnológica desde un registro pictórico, como Sergio Barrera (Fig. 4), Álex Marco, Mario Omega o Keke Vilabelda. Asimismo, dentro de una vertiente conceptual y minimalista, encontramos las obras de Amparo Tormo y Carmen Ortiz.

Todo ello supuso el comienzo de ese proceso de ruptura con la pintura establecida. Se reconoce un interés paulatino y generalizado de pintar sin pinceles, sin lienzos y sin caballetes. Quizá pueda parecer exagerado, pero si observamos las continuas e ininterrumpidas permutaciones estéticas en esa dirección, tal como se mostró en la exposición *Deconstruyendo la abstracción. Pintura Valenciana de 1970-2024* (Martínez Andrés, 2025), que tuve el honor de comisariar para el Centro del Carmen de Valencia a finales de 2024 (Fig. 5), se puede comprobar cómo cada generación tiene un arte patrón que va progresivamente influyendo de modo general en todas las épocas. El objetivo de esa muestra no fue discutir acerca de las teorías de la modernidad, postmodernidad, metamodernidad o digimodernismo, estructuralismo y posestructuralismo. Se han dejado intencionadamente tan necesarios juicios de valor a los teóricos. La exposición pretendió dar forma física a algo que estaba ocurriendo y hacer entender que, en esa evolución de casi cincuenta años, el proceso deconstructivo había ido alimentando la nueva abstracción valenciana.

No era esta la primera vez que se abordaba la cuestión de la continuidad de la "pintura-pintura". Álvaro Romero (Romero Molina, 2020) dedicó un

Fig. 6. *Interestelar (serie Rastros)*, Pintura computerizada, 2010, Paco Caparrós, Generalitat Valenciana. Fotografía Juan Peiró

interesante estudio al término que había acuñado Georges Didi-Huberman: *la pintura encarnada,* de 1984. Este se declaraba conocedor de los planteamientos del historiador del arte e investigador francés sobre la transformación de la pintura, así como de otro ensayo muy anterior de Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida* (1837), al referirse a la superación de las barreras de representación para crear algo más allá del objeto pictórico. Romero nos habla abiertamente del "después de la pintura" y su conexión con el empleo de la fotografía. Establece cierta conexión con la investigación de David Barro cuando trata la "nueva" pintura. En esta misma dirección, son muy interesantes las publicaciones de la historiadora Almudena Fernández (Fernández, 2010: 55-59).

Que la pintura está cambiando es un hecho constatable. Algo que demuestra esa transformación sustancial que desde principios del siglo XXI se viene observando y no puede pasarse por alto son los propios títulos de algunas exposiciones: *Pintar sin pintura* (Salamanca, 2002), *Pintar sense pintar* (Lleida, 2005), *Sky shout. La pintura después de la pintura* (Santiago de Compostela, 2005), *Máquinas y almas* (Madrid, 2008) y *Sueños eléctricos* (Londres, 2024), entre otras.

El impacto digital en la abstracción valenciana

Dentro de ese proceso de deconstrucción, muchos pintores, sin ser fotógrafos, encontraron en ese soporte artístico el modo de soltar definitivamente la pintura tradicional (Urzay, 2000) y terminaron mezclando el vídeo, la música, la luz, la oscuridad. En definitiva, optaron por la instalación para integrarse en una nueva y heterogénea categoría artística, separando cada vez más al artista del contacto manual y directo con la obra. La creatividad se imponía sobre la habilidad técnica del artista para pintar.

En las últimas cuatro décadas, el carácter híbrido y multidisciplinar del arte ha sido una constante. Algunos han optado por incorporar elementos

Fig. 7. *Oxitocina 45*, Pintura digital, 2024, Mª José Marco y *Anélido IX* (serie Anélidos), Acrílico/lienzo, 2013, Toño Barreiro. Fotografía Alberto Adsuara

procedentes de otras disciplinas generando obras que desbordan los límites tradicionales del cuadro para ocupar el espacio de manera integral, interactuar con el espectador y cuestionar los códigos de percepción establecidos. Hay que tener en cuenta que, en la década de los años sesenta del pasado siglo, la palabra "digital" ni siquiera se había inventado; tan solo algunos valientes e intrépidos creadores intentaban utilizar el ordenador como herramienta artística. Muy significativas son las aportaciones de Paco Caparrós (Fig. 6), Marusela Granell y Mª José Marco (Fig. 7), artistas que trabajan desde la imagen digital, la pintura computarizada y el videoarte. La nueva forma de crear a través de un dispositivo que captura imágenes facilitó el juego con la dualidad, permitiendo investigar e indagar nuevos caminos.

Las preocupaciones de muchos de los artistas valencianos del siglo XXI se centran en esa relación entre el ser humano, el arte y la tecnología; sus inquietudes abarcan desde la identidad digital y la biotecnología hasta potentes instalaciones en el espacio. La diversidad técnica refleja el interés por explorar nuevas y múltiples facetas.

Otro aspecto relevante del arte de nuestro tiempo es que muchos autores abstractos abandonan el ámbito habitual y doméstico de las galerías para convertirse en creadores de piezas exclusivamente museísticas e instalativas.

Nuevas abstracciones. La obra tecnológica y la interacción con el espectador

En los años que transcurren desde la segunda mitad del siglo XX hasta principios del XXI, se ha ido imponiendo un viraje de valores apreciativos, cuya influencia ha marcado las distintas trayectorias artísticas. El talento humano ha ido reconociendo en la tecnología una aliada y no una amenaza, pues es solo un medio, no un fin. Más que hablar de una ruptura, debemos entender este proceso como una expansión de horizontes. Una extensa gama

Fig. 8. *Almas*, Videoarte, 2020, Marusela Granell, Propiedad del artista. Fotografía Alberto Adsuara

de medios —incluyendo inteligencia artificial, biotecnología, genéticos y ADN, medios interactivos, generativos, arte en 3D, drones, lentes de aumento— se ponen al servicio del artista y de la interactividad con el espectador.

El artista siempre ha experimentado con el lenguaje y los procesos jugando con sus propios límites. Sin lugar a duda, en la Comunitat Valenciana las últimas estrategias artísticas, las más comprometidas con la innovación y con su época, han ido mutando hacia la interacción de la obra con espectador. El uso continuado de los medios industriales y digitales ha llevado a la cima la "nueva" pintura abstracta.

En este recorrido, es de justicia referirse a los artistas que acometen una de las últimas y más valientes ofensivas de ese largo proceso deconstructivo de la abstracción, asumiendo no solo una nueva dimensión tecnológica, sino también una nueva relación con el espectador. Las obras de Marusela Granell (Fig. 8), Rosana Antolí, Moisés Mañas, Solimán López, Keke Vilabelda, Álex Marco y Rubén Tortosa (Fig. 9) llegan a mutar ante el contacto presencial del observador, las vibraciones y el sonido llegando incluso a captar lo invisible. Todas ellas conforman obras abstractas desbordadas de efectos lumínicos, tecnológicos y de interactividad. Por su parte, otro ejemplo de cómo la máquina ha ensanchado los recursos creativos siempre bajo la influencia del cerebro humano

Fig. 9. *Troposphera (el lugar del desplazamiento)*, Código generativo, webcam, proyector, computadora (programación: Alfredo Manzanares, Carlos Ramírez), 2024, Rubén Tortosa, Propiedad del artista. Fotografía Juan Peiró

son las piezas del equipo Guerrero&Ferrer, pioneros en el empleo de la inteligencia artificial en la Comunitat Valenciana.

IV. Conclusión

Estamos ante una nueva era artística, una era que no acaba de empezar, que ha ido transformando el modo de crear, percibir y participar ante la obra de arte. La abstracción pictórica valenciana, lejos de extinguirse, ha sabido reinventarse, dialogar y abrirse a otros lenguajes, manteniendo viva su capacidad de reflexión y experimentación. Esta actitud ha situado la pintura abstracta en un campo mucho más elástico y abierto que obliga a plantearse una nueva redefinición del acto pictórico. No sabemos qué procedimientos marcarán los futuros caminos artísticos; ese es uno de los grandes interrogantes de nuestro tiempo: ¿el arte digital, el videoarte, el arte generativo, el arte interactivo o la inteligencia artificial? Lo que sí que podemos dar por sentado es que el creador siempre permanecerá conectado con su tiempo, producirá piezas en sintonía con su momento histórico y la obra de arte siempre será pensada desde el conocimiento pictórico. Por eso, no hay que entender esta redefinición como una ruptura o una muerte de la pintura, sino como un paso hacia adelante respecto a lo establecido. Sería un grave error aceptar únicamente la existencia de esa versión pictórica abstracta triunfal y hegemónica, tan estudiada por los historiadores del arte.

Por eso se hace realmente necesaria esa redefinición del concepto de abstracción como una forma de hacer justicia y de concienciar sobre la importancia que alcanzaron y que seguirá teniendo siempre el movimiento pictórico abstracto pasado. De igual importancia resulta el hecho de reivindicar la vigencia y contemporaneidad que les corresponde a sus representantes actuales. Pero dejemos tan necesarias reflexiones a los filósofos y pensadores.

No son pocos los artistas valencianos que han buscado ir más allá en su experiencia pictórica y romper con lo que se podía considerar "academia". En definitiva, la abstracción valenciana no es una corriente agotada o anclada en el pasado, sino que se proyecta como un lenguaje en expansión abierto a nuevas lecturas y diálogos con los desafíos del arte y la sociedad contemporáneos. En este sentido, sus creadores actuales no solo asumen el legado de sus predecesores, sino que contribuyen a la consolidación de un panorama artístico plural, inquieto y comprometido con el devenir de nuestro tiempo.

Bibliografía

- BARRO, David (2029). *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy.* Santiago de Compostela: Dardo Ediciones.
- FERNÁNDEZ, Almudena (2010). La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalinda Krauss. *Revista Investigación: Cultura, Ciencia y Tecnología*, vol. 2, nº 3. Vigo.
- JUNCOSA, Enrique *et al.* (1996). *Nuevas abstracciones*. Barcelona: Museu Nacional d'Art Contemporani; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- KANDINSKY, Vasili (1989). *De lo espiritual en el arte.* Puebla (México): Premia. La nave de los locos.
- LAGO, Eduardo (2000). Afrontar lo múltiple: una conversación con Darío Urzay. Bilbao: Sala Rekalde. https://www.dariourzay.com/pdfs/Afrontar%20lo%20multiple.pdf
- MARTÍNEZ ANDRÉS, Felisa (2025). *Deconstruyendo la abstracción. Pintura Valenciana 1970-2024,* Valencia: Centro del Carmen Cultura Contemporánea. Generalitat Valenciana.
- PAZ, Octavio (1967). Lenguaje y abstracción. En *Corriente alterna.* México: Siglo XXI Editores y Fondo de Cultura Económica, S.A.
- ROMERO MOLINA, Álvaro (2020). *La pintura reencarnada. Lo pictórico frente a los medios de comunicación de masas*. València: Universitat Politècnica de València. https://riunet.upv.es/handle/10251/148168

El (pequeño) Museo de Arte Abstracto de Cuenca y la Historia del Arte

Julián Díaz Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha

En diciembre de 1966, Alfred H. Barr, autor intelectual del MoMA de Nueva York, visitó el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (inaugurado en julio del mismo año) y lo calificó como "el pequeño museo más bello del mundo". Fue aquí donde reconoció un modo de narrar la historia del arte muy cercano al suyo y un concepto de museo muy semejante al que él había aplicado en Nueva York: una suerte de cubo blanco (O'Doherty) en un edificio tardomedieval, algo laberíntico, situado en el entorno de un bello paisaje. Sus ventanas simulaban, a su vez, pinturas figurativas que contrastaban con aquellas otras abstractas que también albergaba el edificio. El museo se convertía, pues, en una clara invitación a la consideración de cualquier otra mirada al arte.

Alfred H. Barr (1902-1981)

Alfred H. Barr se formó Princeton, donde adquirió una visión panorámica de la historia del arte. Asimismo, realizó algunos estudios científicos que terminó aplicando en sus famosos esquemas evolutivos. El historiador manifestó un enorme interés por la prosa de Roger Fry y Clive Bell, destacados componentes del grupo de Bloomsbury y articuladores de la modernidad en Gran Bretaña. Alfred H. Barr canalizó el formalismo en Estados Unidos. Se trataba de un método de gran alcance en una estela que tuvo su corolario en los trabajos críticos de Clement Greenberg, de quien destacan, sobre todo, los conceptos de autorreferencialidad y opticalidad pura (Greenberg, 2006) aplicados a la lectura de la pintura abstracta. Barr contribuyó a la escritura de una historia vanguardista clásica de gran éxito que separaba radicalmente el arte de la política (Guilbaut). El museo de Zóbel, por su parte, facilitó una lectura similar, aunque sobre otro arte y otra política.

Como señala Irving Sandler (1989: 11), Barr desarrolló en el MoMA un "gusto y experiencia exquisitos", así como un rico conocimiento de la historia del arte. Este tipo de apreciación de las formas se inició en el cambio del siglo XIX al XX y se impuso, más tarde, como un poderoso método de estudio de la historia del arte, así como un exitoso programa de lectura de la pintura abstracta. De hecho, en un conocido esquema de Barr publicado en el catálogo de la exposición *Cubismo y arte abstracto*, este tipo de apreciación aparece como el lógico final de las vanguardias.

Existe todo un amplio contexto para este formalismo –más exitoso en los Estados Unidos que en Europa– que parece desconfiar tradicionalmente de la mirada (Jay, 2003), pero hay un aspecto que conviene subrayar. En historia del arte, los términos son lábiles y, como añade Hal Foster, ideológicos. Aunque no se publicó hasta 1948, Bernard Berenson escribió *Estética e historia en las artes visuales* en 1941. Nada quedaba entonces al margen de la dura situación política que se vivía en Occidente y en las primeras páginas del libro. Berenson hacía una defensa encendida del formalismo estricto frente a las que consideraba visiones totalizantes (Strzygowsky, Max Dvorak) de la historia del arte, posibles manifestaciones –afirmaba– de un universo totalitario que podía acabar, si no con el arte, con la consideración de la mirada como ejercicio de libertad. Berenson pretendía, por tanto, salvar también lo esencial de la obra de arte en tiempos duros. Además, el historiador pensaba en acontecimientos escalofriantes como la exposición de arte degenerado de 1937 y, en el fondo, en un tema crucial en los debates artísticos de los años 30, que se prolongarían de otro modo en los 40: la cuestión de la relación entre arte y propaganda, algo que preocupó mucho a Adorno y Horkheimer. Barr, pues, no estuvo al margen de estos debates.

Pese a la escasa estima por el arte moderno que manifiesta Berenson (2019), a excepción de su interés por Matisse y Cezanne, a Mark Rothko le interesó mucho la definición que proporcionó Berenson de los valores táctiles. Este vio que precisamente su obra constituía un buen instrumento de análisis de la pintura moderna. Así lo explicaba en su libro *La realidad del artista. Filosofías del arte*, publicado después de la muerte del pintor pero escrito, probablemente, entre 1940 y 1941, aunque empezara a maniobrarse hacia 1936; en todo caso, mucho antes de la conversión de Rothko en el destacado pintor abstracto. El libro constituye un acercamiento al arte en términos plásticos que elude la idea de que el arte moderno es evasivo. Asimismo, plantea una lectura del pasado desde el presente: "han proporcionado [los artistas modernos] definitivamente a los hombres de nuestro tiempo el lenguaje necesario para volver a percibir todo el mundo del arte, en un lenguaje y unos términos equivalentes a nuestro conocimiento y comprensión actuales" (Rothko, 2004: 209). Bien podríamos inscribir en esta secuencia la respuesta de Alfred H. Barr a George Dondero sobre si el arte moderno es comunista. No lo es, diría Barr, porque tanto la Alemania nazi como la Unión Soviética proscriben el arte abstracto (Barr, 1989). Como se podrá comprobar, la mirada de Zóbel, no se aleja tanto de esa actitud, aunque se enmarque en un contexto diferente.

El método de Barr presenta toda una propuesta pedagógica que defiende la mirada libre y la intraducibilidad de las imágenes artísticas: "se escribe con palabras y la pintura está hecha de formas y colores" (Barr, 1953: 6). En este trabajo de intención claramente divulgativa, Barr defiende la mirada libre, la idea de que el arte moderno refleja la complejidad de la vida moderna; y la importancia de ver, además del tema –el libro no trata solo de pintura abstracta–, las armonías, la composición, la posibilidad de que una de las posibilidades del realismo sea llevar al espectador a pensar sobre el pintor, sobre las gentes o "sobre usted mismo" (Barr, 1953: 15). Asimismo, el autor incluye la idea de correspondencia entre pintura y música; no excluye la idea de protesta y profecía. Un ejemplo lo constituye *Ciudad eterna*, de Peter Blume, donde existe una clara contraposición entre un Mussolini convertido en muñeco de guiñol y la eternidad de las ruinas romanas. No obstante, resulta interesante la disociación que Barr establece entre arte y propaganda, sobre todo en un cuadro tan marcadamente político como el de Blume. El trabajo subraya la condición del artista como defensor de la libertad individual y reproduce parcialmente el discurso que Roosevelt pronunció con ocasión de la inauguración del nuevo edificio del MoMA en mayo de 1939: "las artes no pueden prosperar más que allí donde los hombres pueden ser libremente tal como son y disciplinar ellos mismos sus propios ardores o energías" (Barr, 1953: 44).

Herbert Read (1893-1968) fue una de las referencias de Alfred H. Barr. Se trata del asesor y amigo de Peggy Gugenheim, otra figura relevante en la escritura de la vanguardia americana de posguerra. En una memorable fotografía de Giselle Freund de 1939, Peggy y Read aparecen juntos delante de una pintura de Max Ernst: mientras el primero mira a la cámara, el segundo dirige su mirada a lo que debiera de ser un dibujo. En 1937, Read protagonizó un sonoro debate con Anthony Blunt a propósito del *Guernica* de Picasso, pues el historiador consideraba que no servía convenientemente a la causa revolucionaria. Read creía en la necesidad de la educación por el arte –palabras que protagonizan el título de uno de sus libros– y se convirtió en una figura de referencia para Barr, sobre todo a partir de un trabajo suyo de 1933, reeditado en más de una ocasión: *El arte ahora*.

En las primeras páginas del libro, Read proclama la independencia mutua del arte y la política. Según el autor, no es lo mismo el artista revolucionario que el político revolucionario, pues "el arte moderno es inevitablemente moderno, pero su modernidad se expresa en términos que son estrictamente artísticos" (Read, 1973: 10). El arte moderno es resultado de una revolución teórica que, superado el romanticismo, subraya la relación de la obra con el espectador que construye su experiencia estética mediante la aprehensión del objeto –artístico–, la reacción del sistema afectivo ante la forma de la obra y la reacción de la mente del espectador ante la naturaleza conceptual del objeto. En este punto, no es difícil reconocer las ideas de Konrad Fiedler –a quien cita explícitamente Read– y de von Hildebrand y sus formulaciones sobre la forma activa. La actual filosofía del arte tiene una de sus bases en Bergson –la risa–, en la adopción de lo primitivo y lo oriental como muestras de autonomía, que se manifiesta en los paisajes de Cezanne. A partir de aquí, existen dos caminos diferentes: el de lo literario, que es el que toma el expresionismo, y el de la autonomía, que caracteriza al cubismo y la abstracción, que predica una belleza independiente de la naturaleza. Esta última se relaciona con la belleza de formas y figuras a la que se refiere Platón en *Filebo o del placer*.

Así se conformó la primera mirada sobre la pintura abstracta americana. Rothko y Greenberg pensaron en estos términos. Finalmente, el expresionismo abstracto fue objeto de una lectura política que lo convirtió en símbolo de la libertad occidental –la CIA se encargó de hacerlo circular por el mundo– y el MoMA constituyó una herramienta fundamental en estas políticas (Guilbaut, 1990). No obstante, en Cuenca, desde 1966, esa defensa de la mirada asumió significados distintos.

Fernando Zóbel de Ayala (1924-1984)

El perfil de Fernando Zóbel de Ayala es inaudito en la España de los primeros años 60. Nacido en Manila, educado en Harvard, conocedor del expresionismo abstracto americano, lector infatigable, pintor, profesor y coleccionista, dialogó con la tradición en unos términos muy diferentes a como lo hizo la crítica española para justificar la españolidad de la abstracción. Zóbel miró de otro modo el arte y dio a su museo y a su colección un toque americano, un carácter de cubo blanco. No resulta extraño que leyera *La configuración del tiempo*, de Kubler, traducida muy tardíamente al español.

En los diarios de Fernando Zóbel, hay una actitud similar, pues, al contrario que la mayoría de los críticos, veía "una nota poética, lírica" (Villalba, 2006: 60) en la pintura de Manolo Millares. En Zóbel hay una mirada muy sosegada hacia la cultura española. Esta se aleja del tono trágico tan apreciado por Luis González Robles –que había seleccionado la pintura de Zóbel para la Bienal de Venecia de 1962, en la que el envío español tuvo poco éxito. Un ejemplo podría ser el siguiente: "Discusión con Sempere, que admira la *Viridiana* de Buñuel. Topicazos, pretenciosos. Tremendismo ibérico a la medida del intelectual francés" (Villalba, 2006: 60). Estas palabras, de 1964, son muy significativas, pues constituyen un intento de leer la cultura española de un modo menos trágico y más formal. Se trata una actitud muy diferente a la de aquella con la que la mayoría de los críticos y algunos artistas abordaron el análisis del informalismo, una expresión renovada de las tradiciones españolas –como la famosa veta brava, por ejemplo. Frente a ellos, la actitud de Zóbel

resulta, a la larga, clarificadora, invita a enfrentarse a la pintura abstracta desde la actitud formal de Alfred Barr a liberarla de la mirada oficial y, con ello, a intentar evitar su conversión en propaganda.

Seguramente este es el substrato teórico del museo de Arte Abstracto de Cuenca y el modo de conciliar a tres generaciones abstractas. No fue Zóbel un mal conocedor de la cultura española, pues leyó a Juan Ramón Jiménez, tradujo al inglés *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca; y escribió en la Universidad de Harvard una tesis de licenciatura sobre el conflicto en el drama lorquiano. Todo ello justifica aún más el interés de su visión de la cultura española. No obstante, más allá de eso, Zóbel aporta una forma de mirar configurada desde una visión pedagógica del museo. Se trata de una visión formalista, bostoniana y similar, según ha escrito Calvo Serraller, a la de Bernard Berenson (Calvo, 1984). Resulta difícil pensar que Zóbel no conociera la obra teórica de John Dewey, tan apreciada por Robert Motherwell —un pintor que no le agradaba demasiado—. De hecho, su visión no se aleja de la idea de experiencia artística postulada por el filósofo americano.

La lectura de sus *Diarios* nos ofrece una idea de los perfiles de Zóbel como pintor, coleccionista e incluso historiador. Da la impresión de que su colección pretendía ser una lección de historia del arte alternativa. Y es que el autor propiciaba el diálogo entre las obras sin separar tendencias y primando la mirada. El análisis formal que realizó de *El Olimpo*, obra pictórica de Tiépolo, es elocuente: su argumento se mueve "entre la retórica del tema y gesto y la dulzura del color" (Villalba, 2022: 266). Asimismo, la importancia que tiene el concepto de museo imaginario de Malraux le resultó significativo. Resulta interesante el siguiente apunte de Villalba (2022: 265): "no sé si hace bien en basarse tanto en Stendhal y en Baudelaire". Y es que Zóbel pareció huir de lo retórico en favor del silencio, de ahí su apuesta por Larry Rivers frente a Pollock y Motherwell: "este hombre es tan bueno con el dibujo como con el color" (Villalba, 2022: 268). En un texto de 1971, a propósito de su cuadro *El Júcar*, apostó por la contención del artista: "me sorprende la riqueza del color que se puede conseguir prescindiendo precisamente de colores" (Villalba, 2022: 269). Se refiere a la idea de que el tamaño del cuadro viene marcado por las necesidades de generar sensaciones de los artistas. El siguiente canon podría constituir un ejemplo:

> *El cuadro inmenso tiene sus justificaciones: la necesidad de envolver al espectador (Rothko); el tamaño obligado por la técnica (Saura, Seurat); la necesidad imperiosa de aturdir al ojo (Pollock); de decir muchas cosas a la vez (Rauschenberg, Larry Rivers), la exageración enfática del gesto (Franz Kline o José Guerrero) o, simplemente, la inmensidad como tema (Oldenburg).* (Villalba, 2022: 268)

En 1955, Zóbel llegó a España con un importante bagaje teórico y práctico y un conocimiento nada desdeñable de la cultura española. En este momento, la pintura abstracta americana y la de José Guerrero –un artista difícilmente clasificable en los ámbitos del informalismo español– empezaba a alcanzar una considerable visibilidad en el país. Dos años atrás, el gobierno del general Franco había firmado un pacto con Estados Unidos cuyos contenidos, muy ventajosos para el país americano, constituirían un gran respiro para España.

En 1955, cuando la Organización de Naciones Unidas incorporó a un representante español en su asamblea, tuvo lugar la primera exposición oficial de arte norteamericano en España. Esta se celebró en Barcelona en el contexto de la III Bienal Hispanoamericana de Arte con una exhaustiva muestra titulada *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art*. En esta exposición se realizó la lectura de un interesante texto de presentación de René de Hannoncourt, conservador del museo americano y defensor de la idea de que el arte abstracto era el "principal símbolo de la democracia" (Saunders, 2001: 364). Algunos críticos concluyeron que la pintura informalista española expuesta en Barcelona resistía perfectamente la comparación con la americana. Incluso uno de ellos, Juan Eduardo Cirlot, encontraba mayor profundidad en las obras de Tàpies que en las de Tobey. Más tarde, hubo otras ocasiones de comparación: *Arte otro*, en colaboración con la galería Stadler, *La nueva pintura americana*, exposición itinerante presentada por el propio Alfred H. Barr.

A partir de este momento, el informalismo protagonizó grandes éxitos fuera de España: en Sao Paulo, en 1957, y en Venecia, en 1958. No obstante, utilizaba los envíos oficiales del gobierno español, pero también integraba exposiciones en galerías privadas. Además, teniendo en cuenta la debilidad del mercado español, seguía manteniendo una presencia no desdeñable en el interior del país.

La pintura abstracta

Probablemente, la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, celebrada en el MoMA en 1960, comisariada por Frank O'Hara y con una decidida pero muy discreta participación del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, sea un precedente del Museo de Cuenca, que quiso situarse lejos del ruido madrileño y del "tremendismo ibérico". En el contexto español de la época (1966), el Museo de Arte Abstracto era difícilmente clasificable (Bolaños, 2006). El museo debía estar "cerca de Madrid, pero sin ser Madrid" (Villalba, 2006: 57).

En Madrid y en Barcelona, coincidiendo con lo expresado en los textos de exposiciones oficiales, una

parte importante de la crítica había defendido muy especialmente la vinculación del informalismo con las tradiciones españolas antes que con las tendencias internacionales. Es decir, con el barroco, lo ascético, lo trágico, lo que se ha entendido tradicionalmente como esencia española en una actitud no totalmente alejada de la propaganda. Todo ello queda meridianamente claro en un libro editado en 1960 en español, francés e inglés por la Dirección General de relaciones Culturales (Ainaud, 1960). Nada de esto estaba en la mirada de Zóbel, que, como hemos visto, mantuvo cierta hostilidad frente a estos tópicos y, seguramente, utilizó esa mirada que deriva del método formal para acabar con ellos o, al menos, para dejarlos fuera de su relato.

Entre 1955, año en que Zóbel empezó a comprar pintura española, y 1966, momento de inauguración del Museo de Arte Abstracto, muchas cosas habían cambiado en el sistema artístico occidental: el informalismo no estaba ya en el primer plano de las escenas. En 1964, contra todo pronóstico, pero gracias sobre todo a la acción del galerista Leo Castelli, la Bienal de Venecia otorgó su primer premio a la obra de Robert Rauschenberg. Este reconocimiento supuso la canonización del arte pop –aunque el propio Rauschenberg no se identificara con el término– en un contexto de valoración de lo figurativo. Asimismo, dio una mayor visibilidad a otras prácticas artísticas; prueba de ello es la exposición *Cuando las actitudes devienen forma*, comisariada en 1969 por Harald Szemann. Esta contemplaba las tendencias más importantes de los años 60: *land, minimal*, *povera, arte conceptual*... Lo abstracto puede verse entonces como un episodio cerrado –tan amplio como se desee– con posibilidades de reaparición, como de hecho ha ocurrido. No obstante, no es, ni mucho menos, el final de arte que Barr y Greenberg intuyeron y temieron, una idea que Ad Reinhardt supo ironizar de manera eficaz.

En ese momento, las relaciones entre la alta cultura e industrial cultural eran más complejas de lo que podría parecer, y más matizadas de lo que advierte, con tono alarmista, *Dialéctica de la Ilustración,* un canto a la razón escrito por Th. Adorno y M. Horkheimer. Tampoco está claro, después del complejísimo proceso que convirtió al expresionismo abstracto americano en arte oficial de Occidente, qué es aquello denominado alta cultura, una noción que, por cierto, se ha ido resituando a partir del pop.

Algunas cosas habían cambiado en España en 1966. Se practicaba la fórmula, bien explicada por Santos Juliá, de menos política y más administración o, lo que es lo mismo, liberalismo económico pero no político, una ley de prensa que permitió la publicación de algunas obras que hasta entonces no habían podido leerse de manera legal. La editorial Ciencia Nueva es un ejemplo en este sentido. Las que se llamaron, entonces y después, fuerzas de la cultura, pudieron organizarse al margen de esa política que el régimen parecía esconder. Se cuenta que Fraga Iribarne, entonces ministro de Información y Turismo, no se percató de la inauguración del Museo de Arte Abstracto hasta unos días después. No parece creíble, pero la anécdota es verdaderamente significativa, podría decirse que *se non é vero, é ben trovato*.

En esta década cabe destacar dos momentos importantes: por una parte, en 1962 Luis Martín Santos publicó *Tiempo de silencio*, que, a juicio de algunos estudiosos, supuso el final repentino y abrupto –como el que, lamentablemente, tuvo el escritor– de la novela realista, en 1970. En segundo lugar, José María Castellet publicó en 1957 *La hora del lector*, que ya insinuaba lo que Roland Barthes denominaría más tarde como la "muerte del autor". Este autor editó, a su vez, una antología de poesía: *Nueve novísimos*, que fue entendida por una parte de la crítica como un golpe de mano frente a la poesía social. En esa década florecieron las discusiones sobre realismo en arte. Y estas, a su vez, favorecieron probablemente esa actitud de autorreferencialidad que el museo parece exhibir.

Estos autores utilizan una noción abierta del término abstracto, desde la idea de mirada y diálogo y, como el formalismo clásico, desde la convicción de que importa la obra, la visión:

> *la colección quedó limitada, más o menos, a obras de intención no-figurativa, pero que en sí abarcan toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo. Los autores, españoles todos, representan una generación bastante conclusa, cuyas diferencias de edad, pequeñas, permiten una clasificación en conjunto.* (Torner, 1969)

Estas palabras parecen contener una renuncia a la clasificación, un intento de que lo racional y lo instintivo se amortigüen mutuamente; en última instancia, que la forma prevalezca sobre el posible significado, algo que solo sería posible en un momento postabstracto.

Lo que ofrece el museo son tres generaciones de artistas que representan formas muy diferentes de entender la abstracción y que, en cierta medida, recuerdan a la clasificación clásica del expresionismo abstracto americano entre la pintura de acción y los campos de color. No obstante, se añade, desde el primer momento, la producción del grupo de Cuenca, constituido por Gustavo Torner, Fernando Zóbel y Gerardo Rueda. Estos ocupan un lugar similar al de la abstracción pospictórica en el escenario americano y, de igual manera, apelan directamente a la mirada. La ampliación de 1978 incluía a artistas como José Manuel Broto, Pancho Ortuño, Eva Lootz, Soledad Sevilla o Alfonso Albacete, otros modos de abstracción quizá menos susceptibles de leerse en términos de tradición.

En el museo existen otros modos de abstracción: por ejemplo, la que representa Sempere nos acerca a lo óptico, igual que la pintura de José María Yturralde o la obra, directamente enfrentada en su momento al expresionismo abstracto del Equipo 57, constituido en París ese mismo año. La apuesta por la mirada parece seguir siendo primordial en las políticas expositivas de la actual propietaria del museo. Una de las últimas exposiciones de la Fundación Juan March, *Lo tienes que ver*, resulta elocuente en este sentido.

El propio nombre del museo lo convierte en algo cerrado, de arte abstracto español, no muy alejado del MoMA de Alfred H. Barr, que pretendía narrar las vicisitudes de la vanguardia como una narración cerrada. Resulta curioso e interesante que el Museo de Cuenca haya resistido a la sociedad del espectáculo, al "efecto Beaubourg" que denunció Jean Baudrillard en los años 70 (Baudrillard, 2022), quizá por esa idea de relato cerrado de los museos clásicos y también porque tanto el contenido como las estrategias narrativas del museo estaban muy claros. Estas estrategias se asentaban más sobre lo cartográfico que sobre lo cronológico, algo que podríamos relacionar con el libro de Kubler ya mencionado, pero también con los modos de narrar la historia del arte que proponen en los años 60; esto es, tendencias como el *land art*. La "escala perfecta", de la que hablaba Antonio Lorenzo está relacionada con esa idea.

Jordi Teixidor, nombrado por Zóbel "conservador agregado" del museo junto con José María Yturralde, resume así lo que aprendió del pintor de Manila y que acabó convirtiéndose en un principio del museo: "aprendí a mirar el arte con otros ojos, a olvidarme más de las referencias históricas, de cuestiones cronológicas y comparativas, de análisis más o menos escolásticos del arte, y a indagar por mí mismo" (Fontán, 2016: 167)

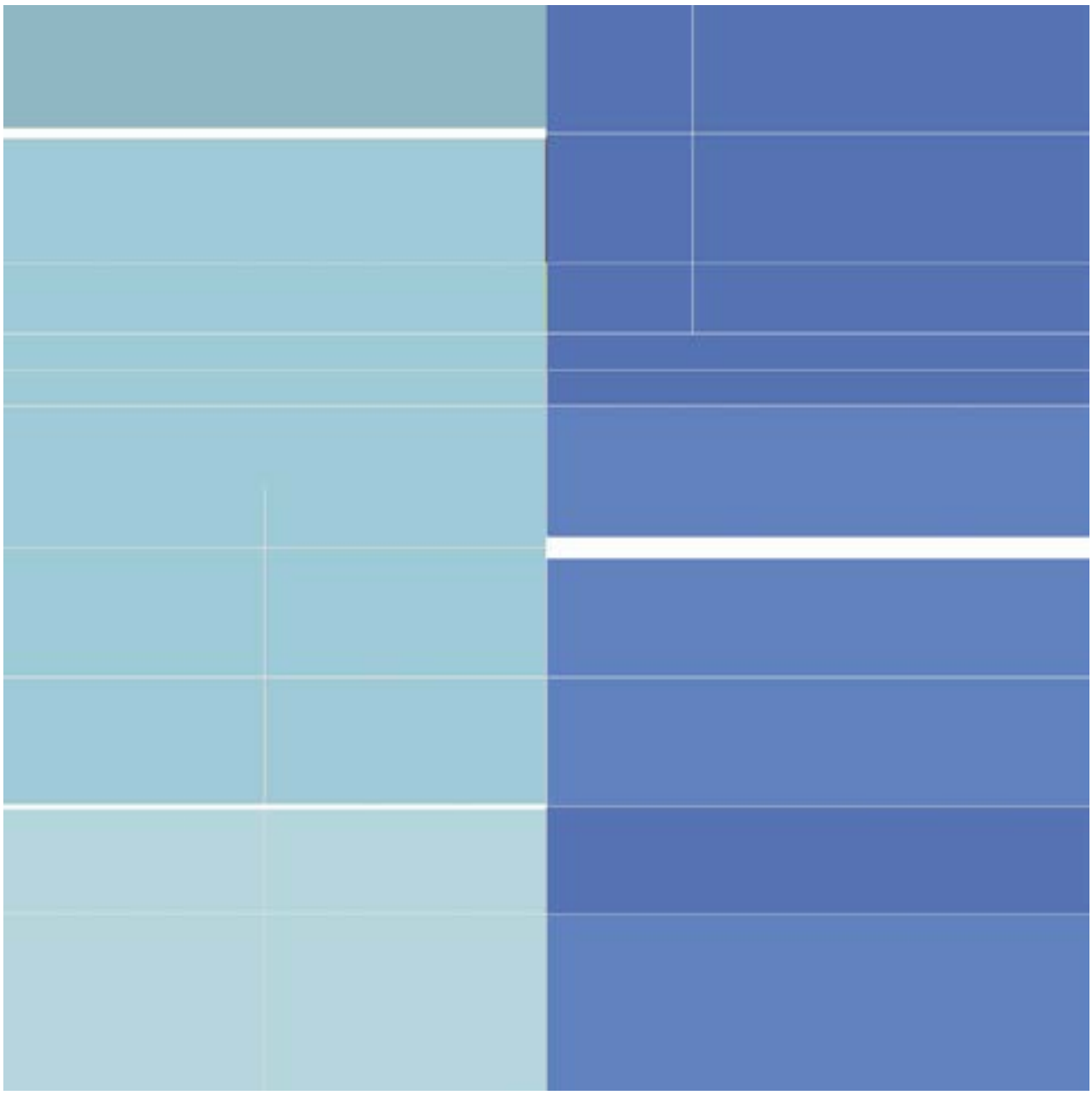
Coda

El Museo Español de Arte Abstracto cambió el modo de mirar la pintura abstracta en España. A pesar de las incesantes críticas que recurrían al argumento de la tradición como justificación, este museo puso en primer plano la idea de autonomía del arte. Para ello, combinó con destreza lo cronológico con lo cartográfico, subrayó el diálogo entre las obras y acentuó la soberanía del espectador. Esta fue la lección del museo.

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, Juan (1960). *La pintura informalista en España a través de sus críticos*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.
- BARR, Alfred H. (1953). *¿Qué es la pintura moderna?*. Nueva York: MoMA (1943), edición en español.
- BARR, Alfred H. (1989). ¿Es comunista el arte moderno?. En *La definición de arte moderno*. Madrid: Alianza, pp. 243-249.
- BAUDRILLARD, Jean (2022). El efecto Beaubourg. En *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BERENSON, Bernard (1956). *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BERENSON, Bernard (2019). *Ver y saber*. Barcelona: Elba.
- BOLAÑOS, María (2006). El futuro empieza hoy. Los comienzos de un pequeño museo moderno. En *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto español*. Cuenca: Museo de Arte Abstracto.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1984). Fernando Zóbel. La razón de la belleza. En *Fernando Zóbel*. Madrid: Fundación Juan March.
- FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (2016). Una conversación con Jordi Teixidor y José María Yturralde. En *La pintura, el viaje, la contemplación*. Madrid: Fundación Juan March.
- GREENBERG, Clement (2006). La pintura moderna. En *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- GUILBAUT, Serge (1983) *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondarori.
- JAY, Martin (2003). Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. En *Estudios Visuales*, 1. Madrid: Cendeac.
- READ, Herbert (1973). *El arte ahora*. Buenos Aires: Infinito.
- SANDLER, Irving (1989). Introducción. En Alfred H. Barr Jr. *La definición de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- SAUNDERS, Frances Stonor (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate.
- TORNER, Gustavo, RUEDA, Gerardo, ZÓBEL, Fernando (1969). *Museo de Arte Abstracto Español*. Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español.
- VILLALBA SALVADOR, María de los Ángeles (2006). Enseñar a 'ver'. Aprender a 'ver'. En AA.VV., *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Madrid: Fundación Juan March.
- VILLALBA SALVADOR, María de los Ángeles (2022). En conversación con la pintura. Algunos textos de Fernando Zóbel (1949-1984). En PEREDA, Felipe, FONTÁN, Manuel *Zóbel. El futuro del pasado*. Madrid: Museo del Prado.

II. GEOMETRÍAS



Cántico al cielo I, Serie I, 2006, Martín Noguerol, MUBAG

Fig. 1. *Sin título*, Mixta/papel, 2004, Vicente Rodes, Colección particular.
Fotografía Pablo Rodes

Donde vibra el silencio. Una aproximación a la obra de Vicente Rodes

Pablo Rodes
Università Iuav di Venezia

Vicente Rodes traza una andadura significativa dentro de la abstracción contemporánea, determinada por la búsqueda de una armonía entre estructura y emoción. Alejado de los focos centrales del sistema artístico, su producción se forja desde una posición periférica que, en vez de limitarlo, potencia una voz singular y extraordinariamente coherente. Sus composiciones, meditativas y rigurosas, dialogan con las grandes corrientes de la modernidad sin renunciar a una sentimiento enraizado en lo íntimo y lo local. En sus lienzos, la geometría se humaniza, el color se interioriza y el gesto se atenúa rehuyendo la impostura. Este texto ofrece un acercamiento que conjuga análisis formal, resonancia simbólica y contexto vital, para mostrar cómo Rodes convierte esa corriente no figurativa en un lugar de resistencia y observación, donde lo mínimo se vuelve fundamental y la expresión se transforma en espacio de revelación serena.

La trayectoria de Vicente Rodes (Villena, 1948 – Alicante, 2022) describe una de esas constelaciones discretas que, al margen del relato oficial del arte español del siglo XX, emergen con fuerza y solidez. Asentado en la herencia local y, al mismo tiempo, orientado al exterior, este autor desarrolló una práctica pictórica afirmada en la elocuencia de la pulcritud y la precisión compositiva. Su universo plástico conforma un estilo propio y reconocible, en estrecha sintonía con algunos de los más influyentes exponentes de la modernidad.

Su evolución, acotada entre una figuración sensible y soluciones esenciales, atestigua una transición no como ruptura abrupta, sino como virtud. Así, la estructura adquiere una doble vertiente. Por un lado, la ejecución y la armonía cromática se nutren de teorías no objetuales. Por otro, la emotividad se fusiona con la calma y el recogimiento. El presente ensayo plantea un marco interpretativo con los siguientes puntos:

1. Fundamentos racionales y simbólicos, a través de modelos referenciales y espirituales que concretan el carácter estético de Rodes.

2. Análisis formal de su producción, centrado en las distintas fases de su evolución y en la consolidación de una síntesis entre geometría, lirismo y subjetividad.

3. Estudio del contexto sociocultural, ético y geográfico que enmarca su independencia creativa, la constatación de una posición periférica frente a los focos artísticos dominantes, y la formulación de una renovación reposada y crítica.

Desde esta perspectiva se pretende mostrar que, más allá de circunstancias y de la escasa visibilidad institucional, el carisma del autor se inscribe con legitimidad en la historiografía del arte. Su legado no solo ofrece una respuesta sagaz ante la descentralización, sino que formula un anhelo de autenticidad que trasciende los condicionantes del entorno.

Durante ese periodo, definido por la oposición entre la tradición y la voluntad de cambio, Rodes siguió un camino único en el que la abstracción selló una suerte de manifiesto personal y de resistencia. Josep Díaz Azorín (2006) señala que su pintura establece una "conversación fluida entre cotidianidad y poesía", justo donde la honestidad del gesto desafía la imposición ideológica. Estas consideraciones preliminares sientan las bases de una indagación que, sin abandonar el rigor académico, brinda la lectura de una realidad que procede de los márgenes.

I. Fundamentos racionales y simbólicos

En la obra de Vicente Rodes, la faceta conceptual y la visceral conviven en equilibrio intencionado, dando lugar a un alegato que combina eficacia compositiva y expresiva. De hecho, las formulaciones iniciales de la abstracción pretendían demostrar que los signos mínimos —línea, forma, color— encerraban un código autónomo capaz de comunicar experiencias profundas ajenas a la figuración.

La abstracción como lenguaje universal

Wassily Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte* (1911), propuso una comprensión de la pintura a través de la sinestesia, donde los sentidos se entrelazan como medio de trascendencia. Piet Mondrian, con su neoplasticismo, defendió una integridad basada en la reducción —trazos rectos, pigmentos primarios, estructuras fundamentales—. Josef Albers, por su parte, centró su exploración en la "interacción del color", concibiéndola en términos de propiedad óptica y de fenómeno transformador del espacio del lienzo.

En el trabajo de Rodes brillan, implícitamente, estos principios. Su conocimiento de la paleta, su aspiración al orden mediante la insistencia, y su afinidad con lo primordial en la elaboración de la imagen lo sitúan en un diálogo latente pero tenaz con estos intelectuales. Sus creaciones revelan una innegable asimilación de tales postulados que, en vez de asumir dogmas, incorpora medios y procedimientos. Estas referencias lo enlazan con una narrativa de vocación cosmopolita, en la que lo propio se concede con amplitud de matices.

Espiritualidad y contemplación en la pintura

Junto a la teoría, convive un axioma paralelo —igualmente locuaz— en el que la abstracción se vuelve vivencia y manifestación individual. Agnes Martin entendió el ingenio como ejercicio de observación donde la repetición y la precisión suponían una culminación. Mark Rothko, en una clave existencial, veía en la tonalidad una manera de evocar lo trágico y lo sublime, reflejando los dilemas de la condición humana. Por tanto, la creación surge de un acto meditativo.

En la mirada de Vicente Rodes resuena esta cavilación. A pesar de que no dejó un corpus teórico escrito, sus telas aluden al silencio, a la concentración y a la búsqueda de lo inefable. Conviene recordar que su sobriedad no implica frialdad, sino contención anímica. La crítica ha destacado con acierto ese énfasis intimista. Juan Álvarez (1974) tacha su estilo de "perturbación de los hábitos perceptivos" con recursos primigenios. Mientras, José Ayelo (2003) lo presenta como hacedor que "no pretende complacer", entregado con sinceridad, y ajeno a concesiones comerciales. Dichas valoraciones concuerdan al subrayar una ética y una coherencia vital que atraviesa toda su producción.

La síntesis entre estructura y emoción

La consonancia entre el pensamiento racional y la experiencia sensorial constituye el eje central de esta pintura. Exenta de cualquier extremismo comunicativo, esta propuesta sugiere una convergencia donde todo se humaniza. La tensión armónica entre método e intuición se aprecia en proposiciones que, aunque resueltas con la geometría, conservan un aliento lírico y evocador.

La disposición no es un fin en sí misma, sino el vehículo con el que alcanzar cierta singularidad. La reiteración, el ritmo y la proporción no anulan su potencia; la dirigen hacia una intensidad más honda. Así, los elementos gráficos se combinan con aspectos personales en una asociación equitativa.

No obstante, esta integración no se impone con inmediatez. Al contrario, madura paulatinamente a lo largo de su recorrido. Esto se exhibe con nitidez en la evolución cromática y constructiva. El artista convierte la superficie en un espacio conmovedor, donde la razón pauta y la emoción pulsa. En esa

Fig. 2. *Sin título*, Óleo/papel, 1990, Vicente Rodes, Colección particular. Fotografía Carlos Canet

Fig. 3. *Sin título*, Óleo/tela, 1991, Vicente Rodes, Colección particular. Fotografía Carlos Canet

interacción, la realización adopta una tonalidad recogida, que demanda una mirada pausada y comprometida.

El conflicto, que se libra entre los riesgos de la composición y la promesa del acento poético, no busca el impacto ni la ruptura, sino la verdad del atributo y la fidelidad a una experiencia única. En consecuencia, en el caso de Rodes, la abstracción no cede a la estrategia, sino a la aspiración de alcanzar un estado de armonía emocional.

II. Análisis formal y estético de la obra de Rodes

Antes de abordar este apartado, parece oportuno atender la dimensión reflexiva señalada por Javier Lorenzo (2006), quien describe la producción pictórica de Vicente Rodes como una "aventura interior" colmada de riesgos. Para él, la acción es también una afirmación ética, en la que cada pincelada revela una inquietud moral que trasciende lo puramente visual. Esta lectura biográfica y fenomenológica permite comprender sus hallazgos desde el logro técnico, pero también desde una actitud ante la vida. Por ende, pueden distinguirse tres grandes fases en su evolución artística: una etapa de insinuaciones contenidas, un afianzamiento de su estilo, y una madurez formal en la que la superficie deviene lugar de contemplación.

De la representación al orden estructural

Los primeros años de Rodes se caracterizan por una ideación sensible, donde la composición comienza a desplazar la mera imitación mimética. Sus comienzos revelan una inclinación hacia la proporción, donde la línea y el espacio adquieren un rol organizativo más que argumentativo. Se trata de una transición ponderada hacia la abstracción. La imagen se desvanece progresivamente en planos, contornos y volúmenes. Arturo López (2003) advirtió una lógica conceptual "como un modelo arquitectónico", subrayando que la superación de la figuración aconteció naturalmente, sin que mediara la negación del pasado. Este periodo sienta las bases de su vocabulario visual: una geometría incipiente que aún dialoga con la herencia representativa.

Una pieza significativa es *Sin título* (Fig. 2). Aquí coexisten elementos gestuales y cromáticos sujetos a una sedimentación lenta. El predominio del verde esmeralda, la presencia de tonos ocres y naranjas, el goteo y la pincelada abierta remiten a una tensión entre la materia y la voluntad de organización que ya empezaba a definirse. Tal vez por este motivo, Joaquim Espinós (1991) hablara de una "geometría del caos", de una coexistencia entre armonía, vitalidad y pulso. El motivo sugiere la ambigüedad del paisaje o de la ruina, una bruma de meditación turbada que avisa de las pulsiones y del alejamiento de lo referencial. Esta concepción anticipa un

Fig. 4. *Sin título*, Óleo/tela, 1995, Vicente Rodes, Colección particular. Fotografía Carlos Canet

lenguaje personal en el que el color asume funciones compositivas, transformándose en un campo de resonancia íntima.

Otra aportación fascinante la hallamos en *Sin título* (Fig. 3), ya que registra las sinuosidades del camino hacia una abstracción plenamente autónoma. Sobre el soporte, se alza un terreno estratificado con capas de pintura que se superponen con una gestualidad templada. Predominan ocres, sienas y grises oscuros. Se sortea la premisa de la figura en relación al fondo, ensalzando zonas de densidad y reverberación cromática. En la zona inferior, un bloque horizontal negro verdoso aparece junto a un derrame de pigmento amarillo apagado, que fluye con fuerza vertical, aportando un registro temporal físico. En la sección superior destaca un conjunto triangular segmentado, a través del cual se filtra una luz cálida, irradiada en lontananza. Esa forma insinuada funciona a modo de eje, de enigma donde adivinar el umbral entre opacidad y transparencia. En este punto, la pintura no representa, convoca.

La metodología se apoya en una economía estricta. Lo matérico no adorna, configura. El gesto y el *dripping* no cubren una función ornamental. Por el contrario, suponen un compendio depurado. Esta formulación prefigura la severidad organizativa de fases posteriores, sin perder la carga emocional que se modula desde los ecos de la superficie. Frente a la referencia de 1990, aquí se perfecciona un sistema coherente, aunque aún conserve cierta arbitrariedad.

Geometría sonora: consolidación del lenguaje abstracto

En su segunda etapa, Vicente Rodes adopta una abstracción geométrica articulada a partir de formas que se replican con ligeras fluctuaciones. En lugar de acometer una práctica fría o sistemática, ese proceso resuena con una musicalidad propia. No en vano, Arcadio Blasco (2006) calificó su quehacer de "geometría sonora".

Las influencias del neoplasticismo y del constructivismo se reconocen en la claridad formal, pero también en su aspiración de universalidad. No obstante, Rodes nunca abandonó el componente sensitivo. Así, el registro suaviza la rigidez de las líneas y el ritmo genera una cadencia introspectiva. Por su parte, Isabel Tejeda (2004), establece que su pintura no da saltos ni giros bruscos. Se edifica paso a paso, con una cohesión que refuerza su talante meditativo.

La iteración se convierte aquí en un recurso heroico. Cada oscilación, por mínima que sea, declara una temporalidad visual que exige una observación detenida. La estructura permanece, aunque el cambio se reafirme a través de un equilibrio entre permanencia y transformación.

Una progresión clara dentro de esta época se aprecia en *Sin título* (Fig. 4), donde la impronta se densifica y la verticalidad domina, rememorando perfiles murales o arquitectónicos envueltos en una textura mineral. La paleta —corales, amarillos empolvados, blancos teñidos y grises titubeantes— construye una atmósfera maravillada, a medio camino entre lo profano y lo sagrado. En ese fondo cimbreante destaca un trazo negro incisivo —casi caligráfico— y una forma semicircular que sugiere un astro velado, tal vez un sol eclipsado o una luna en tránsito. Esta incorporación simbólica introduce un aura insospechada, mientras que el gesto —ahora más seguro y vivaz— delimita un ambiente repleto de mensajes encriptados.

Contención luminosa: la madurez pictórica

En la última fase de su trayectoria, el matiz alcanza un protagonismo pleno. Rodes despliega diversas gamas que no solo definen el espacio, sino que lo impregnan de atmósferas emocionales. Tonalidades cálidas y frías se suceden con contrapuntos sin estridencia, para la orquestación de nuevas resonancias. Para Carrillo Valero (2006), el valor tonal funciona aquí como un "interruptor" que modula la receptividad del espectador.

Un estandarte de esta etapa es *Sin título* (Fig. 5), en el que Rodes prepara la escena a partir de la tensión entre el orden geométrico y la vibración cromática. El entramado gira en torno a una forma oscura —gris grafito casi negro— en la que se inscriben rasgos paralelos, dispuestos en múltiples

Fig. 5. *Sin título*, Acrílico/tela, 1999, Vicente Rodes, Colección particular. Fotografía Carlos Canet

Fig. 6. *Sin título*, Mixta/papel, 2002, Vicente Rodes, Colección Particular. Fotografía Pablo Rodes

direcciones. Estas líneas, regulares —pero no mecánicas—, causan un ritmo interno que divide el área en módulos dinámicos. El conjunto se rige por una lógica de iteración y variación, donde cada fracción responde a una cadencia interna distinta, sin perder vínculo con la totalidad.

Destaca especialmente la presencia de amplios campos de amarillo intenso, situados en las esquinas del lienzo. Estos bloques, levemente irregulares, enmarcan el plano principal y emiten puntos de antagonismo diagonal. Su saturación fulgurante contrasta con los grises neutros que permanecen distantes, creando un misticismo que alterna expansión y demora. La disposición general podría remitir a una vista cenital de terrenos cultivados, surcados por multitud de canalizaciones de riego. El resultado no se percibe como un cierre estático, sino como una extensión resonante de luz tamizada por el color.

Una formulación magistral de ese planteamiento se da en *Sin título* (Fig. 6). En este caso, Rodes lleva al extremo su indagación relativa al compás, la superficie y el contraste. La medida se emite alrededor de un epicentro negro mate, donde se plasman paralelas finas —grabadas con precisión para descubrir lo que subyace—, que se entrecruzan formando ángulos agudos y tramas diagonales. Este sistema de pesos visuales conmemora una cadencia peculiar, quizá porque las líneas albergan el pulso insondable del mar.

El azul embriagador y levemente texturizado envuelve ese núcleo focal. La corporeidad se ve sitiada por un marco oro envejecido que, sin delinear un simple contorno, instaura otro estímulo sensorial: el amarillo metálico contiene la imagen, pero también la proyecta hacia afuera. El centro sombrío y la periferia resplandeciente genera una dialéctica que aúna concentración y apertura.

En este trabajo, Rodes alcanza una eficiencia casi ceremonial. No busca imponer ni provocar un impacto inmediato. Su fuerza reside en la perseverancia reposada, en la acumulación de matices que requieren una mirada atenta. La acción queda subordinada al movimiento, y la expresividad, al control constructivo. Desde esa mesura emerge una hondura tranquila: la convicción que inspira, en cada trazo, una forma de escucha.

Sin título (Fig. 1) constituye una de las propuestas más perspicaces de sus últimos años. La solidez compositiva se pone al servicio de una poética que conjuga simetría, contraposición y yuxtaposición. El eje central está ocupado por un contorno negro, fragmentado y contorsionado, cuyas nervaduras de plata hilvanan el mapa interno de una hoja. La figura sobresale gracias al fucsia brillante circundante, que no solo acapara el cromatismo, sino que detona una sensación irreprimible: lo que podría ser estático adquiere aquí una energía pulsante casi cinética.

Los márgenes de respeto emprenden un rol muy activo, custodiando el motivo por todos sus flancos con rectas argentadas, verticales y horizontales, que asientan la elegancia del negro. Este sistema de repetición intencional e imperfecta —heredero de investigaciones previas alrededor del ritmo y la

iteración— aporta una pertinente disonancia que multiplica las tensiones entre centro y margen, figura y fondo, quietud y latencia.

Esta pieza encarna una fusión extrema: mínima en recursos, máxima en impacto. El resultado ofrece un lugar de encuentro para la organicidad y la abstracción, el gesto y la mesura, la tonalidad subjetiva y la cadencia musical. El equilibrio alcanzado, fruto de una inteligencia afinada, sencillamente evidencia una plenitud creativa en la que el exceso no tiene cabida. No hay alarde de ningún tipo, excepto la precisión y la presencia.

Esta etapa, la más onírica de su producción, conserva la disciplina de periodos previos, pero la eleva hacia una cualidad más expansiva. La frecuencia de motivos con sutiles alteraciones suscita una meditación apacible sobre el tiempo. El espectador ya no solo observa: se sumerge en una inmersión casi hipnótica, donde la tonalidad, el signo e incluso el icono añoran lo cíclico, lo efímero, lo esencial.

Chelo Mancheño (2003) o Rafael Hernández (2003) coinciden en señalar esta consagración como integración de conocimiento técnico y pura sensibilidad. No se trata de una exaltación desbordada, más bien de una austeridad que ennoblece la sensatez de la travesía sensorial.

En definitiva, la evolución de Vicente Rodes revela una coherencia sostenida que trasciende lo formal. Su arte no pretende representar el mundo, sino transformarlo en refugio contemplativo y amparo emocional. Cada fase se nutre de la anterior y anticipa la siguiente como una cartografía afectiva en constante metamorfosis. José Antonio Martínez Bernicola (1997) hablaba de un "océano de colores", de la manifestación de la experiencia más vívida. En ese universo estético, la proporción, la vibración y la belleza habitan un espacio donde lo perceptivo se convierte en ética del mirar.

III. Contexto sociocultural y geografía de la modernidad

La trayectoria de Vicente Rodes se inscribe en una comarca caracterizada por su distancia respecto a los centros de poder. Esta condición, en vez de suponer un obstáculo insalvable, reforzó una actitud de libertad conceptual y un compromiso tácito. Su obra germina a partir de una vivencia marginal, pero capaz de generar conexiones profundas con las grandes inquietudes de la contemporaneidad.

Distancia periférica e independencia creativa

Alicante, Villena y otros enclaves de la Comunidad Valenciana han permanecido, históricamente, al margen del relato oficial del panorama artístico en España. No obstante, estos espacios, a pesar de su limitada infraestructura institucional, han sido terreno fértil para propuestas creativas capaces de esbozar una alternativa al modelo vigente.

En este escenario, Vicente Rodes desplegó su carácter con soltura. Decididamente ajeno a circuitos comerciales, modas y discursos dominantes, apostó por una pintura de estudio, reflexiva, orientada a la investigación y a la verdad de la experiencia plástica. Como señala Carmen Cazaña (2003), su recorrido refleja la constancia de un "trabajador, pensador y renovador" que eligió deliberadamente un camino distante del espectáculo.

Ética del gesto y autonomía frente al mercado

Ese entorno descentralizado también propició la emergencia de iniciativas válidas. Enrique Cerdán Tato (1982) documenta la formación, en Alicante, de un grupo de creadores —entre ellos Rodes— que, sin un programa teórico establecido, impulsó una abstracción soberana y humanista. Más que una corriente, se trataba de una necesidad vital, de una urgencia comunicativa ante el aislamiento y la neutralización del momento.

La marginalidad, en este caso, no fue sinónimo de debilidad sino de autenticidad. En esa posición excéntrica, Rodes pudo tejer un sistema expresivo propio, sin concesiones, donde cada decisión respondía a una convicción asumida. Pese a su arraigo territorial, su legado establece vínculos sólidos con las corrientes internacionales. Su uso de los recursos pictóricos lo conecta con Pollock o Rothko, aunque no por imitación, sino por afinidad de pensamiento. Ese internacionalismo silente se configura a través de asimilación crítica. De hecho, Xani Herrero (2003) confirma que sus activos comprenden "honestidad, riesgo y coherencia", cualidades que trascienden fronteras y lo sitúan en el horizonte de la escena actual.

Una modernidad silenciosa y universal

Rodes no necesitó del aval institucional ni de grandes plataformas para alcanzar ese eco. Le bastaron la lealtad a una mirada propia, el empeño de una práctica constante y la voluntad de convertir lo singular en simbólico. Desde esa actitud, tendió puentes entre lo local y lo global, la vivencia personal y el discurso coetáneo.

El contexto histórico en el que nace su singladura —la España del tardofranquismo y la Transición— fue una etapa de redefinición cultural. En medio de este proceso, Rodes optó por alejarse de proclamas explícitas, abogando por una praxis de recogimiento.

Rehusó subordinar su lenguaje plástico a fines ideológicos. Isabel Tejeda (2004) documenta que discurría en términos de honestidad, y no como una herramienta sujeta a instrumentalización. Esta

postura lo aproximaba a Antoni Tàpies (2001), quien alertaba sobre los peligros de reducir el arte a mercancía o espectáculo.

Teresa Fernández (2003) afirma que su pintura "es verdadera". Esa autenticidad no se construye en el efectismo, sino en la vehemencia prepositiva, en la exigencia anímica y en la dedicación imperecedera. Emilio Soler (2006) apostilla que el artista "pinta lo que necesita", entregado a la profesión como ente autónomo de persuasión y experiencia. En palabras de José Ayelo (2003), su trabajo busca "hacernos sentir" apelando a una sensibilidad recóndita. Además, se inscribe en una modernidad virtuosa, desligada de las lógicas del mercado y gobernada por una integridad absoluta.

Conclusión

El legado de Vicente Rodes no se limita a su dimensión estética: también es testimonio de una manera de vivir. A través del rigor compositivo y la introspección, plantea una respuesta callada pero firme a los desafíos de su tiempo, reivindicando la creación como acto de revelación y resiliencia.

Su itinerario se distingue por personificar una visión única, incubada en las inmediaciones del sistema artístico preponderante y cimentada entre creencia, forma y emoción. Su tránsito desde una figuración organizada hacia una abstracción refinada no representa una ruptura. Se debe a una transformación evolutiva, donde la creatividad se convierte en acto meditativo y en búsqueda de significado.

Las obras analizadas abarcan el lirismo matérico y la atmósfera metafísica conducente a la madurez, y combinan una economía formal con una enérgica emotividad. Cada uno de estos ejemplos, lejos de imponer un mensaje, propone un espacio donde la geometría se transforma en ritmo, el color en tiempo, y la superficie en reflexión.

En suma, su trabajo rehúye el efecto inmediato en favor de la permanencia. Su herencia se inscribe en la tradición intelectual de Kandinsky o Albers; y se concibe en sintonía con una vía de conocimiento y susurro espiritual. No obstante, con discreción mediática y desde los márgenes, Rodes transitó un camino genuino, donde lo local conversa con lo universal.

En tiempos de aceleración y saturación visual, su legado recupera el valor de lo esencial: la línea, el plano, el matiz, el gesto mínimo. A partir de ese fundamento, plantea una pregunta radical sobre el sentido mismo de la pintura contemporánea. Su modernidad no se alza en la confrontación ni el espectáculo, sino en una filosofía del silencio que halla en la reiteración, el compás y la contención su presencia en el mundo. Vicente Rodes no aspiró a ocupar el centro, sino a habitar con plenitud su propia periferia. Y con ello, nos da una lección magistral sobre la sensibilidad cultural como aspiración, la abstracción como lenguaje interior y la creación como ejercicio de veracidad.

Bibliografía

- ALBERS, Josef (2001). *La interacción del color.* Madrid: Alianza Forma.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis (2009). *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo.* Barcelona: Horsori.
- ÁLVAREZ, Juan (1974). *Vicente Rodes.* Alicante: Club de Amigos de la Unesco.
- ANTEQUERA LUCAS, José Luis (2015). *Vicente Rodes, pintor* [Entrevista en CD-ROM]. Alicante: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Alicante.
- ARNHEIM, Rudolf (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales.* Madrid: Akal.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (1992). *Rodes.* Alicante: Diputación Provincial.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, FERRER, Felipe (1999). *Tres miradas.* Valencia: Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.
- CALABRESE, Omar (1993). *Cómo se lee una obra de arte.* Madrid: Cátedra.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2001). *El arte contemporáneo.* Madrid: Taurus.
- CERDÁN TATO, Enrique (1982). *Propuesta.* Alicante: Ayuntamiento.
- CERVANTES BALLESTA, Ginés (1988). *Rey Fueyo. Rodes.* Almería: Diputación Provincial.
- CHALUMEAU, Jean-Luc (2003). *Jackson Pollock.* Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- COMPTON, Michael, ROTHKO, Mark (1988). *Mark Rothko.* Madrid: Fundación Juan March.
- DE LA CALLE, Román *et al.* (2006). *Rodes. Pinturas 1990-2005.* Alicante: Diputación Provincial.
- DÍAZ AZORÍN, Josep, ESPINÓS, Joaquim (1991). *Rodes.* Altea: Casa de la Cultura.
- DONDIS, Donis (1998). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Barcelona: Gustavo Gili.
- HESS, Barbara (2004). *Willem de Kooning. El tema como impresión fugaz.* Colonia: Taschen.
- INGRAM, Catherine (2014). *Así es Pollock.* Barcelona: Art Blume.
- INGRAM, Catherine (2015). *Así es Kandinsky.* Barcelona: Art Blume.
- JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores (2009). *El valor de la abstracción.* En *Cuadernos del IVAM,* nº 13. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

- LAU, Pablo, CANET, Carlos (1999). *Rodes*. Villena: Concejalía de Cultura.
- LORENZO, Javier (1988). *Rodes*. Alicante: Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual.
- MARTÍNEZ BERNICOLA, José Antonio *et al*. (1997). *De donde nace el sueño*. Alicante: Gráficas Díaz.
- PESSOA, Fernando (2008). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- RODES, Pablo *et al*. (2003). *Vicente Rodes. Pinturas*. El Campello: Ajuntament.
- ROTHKO, Mark (2004). *Mark Rothko. La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid: Síntesis.
- SANZ, Juan Carlos (2009). *Lenguaje del color*. Madrid: Akal.
- STRAINE, Stephanie (2020). *Arte abstracto*. Barcelona: Blume.
- TÀPIES, Antoni (2001). *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso.
- TEJEDA, Isabel (2004). *Vicente Rodes: Tres décadas de pintura*. Villena: Casa de la Cultura.
- VICENS, Francesc (1973). *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat.
- WIGAL, Donald (2007). *Jackson Pollock*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.
- YVARS, José Francisco (2004). *El momento estético. Notas de historia y crítica de arte*. Valencia: Albatros.

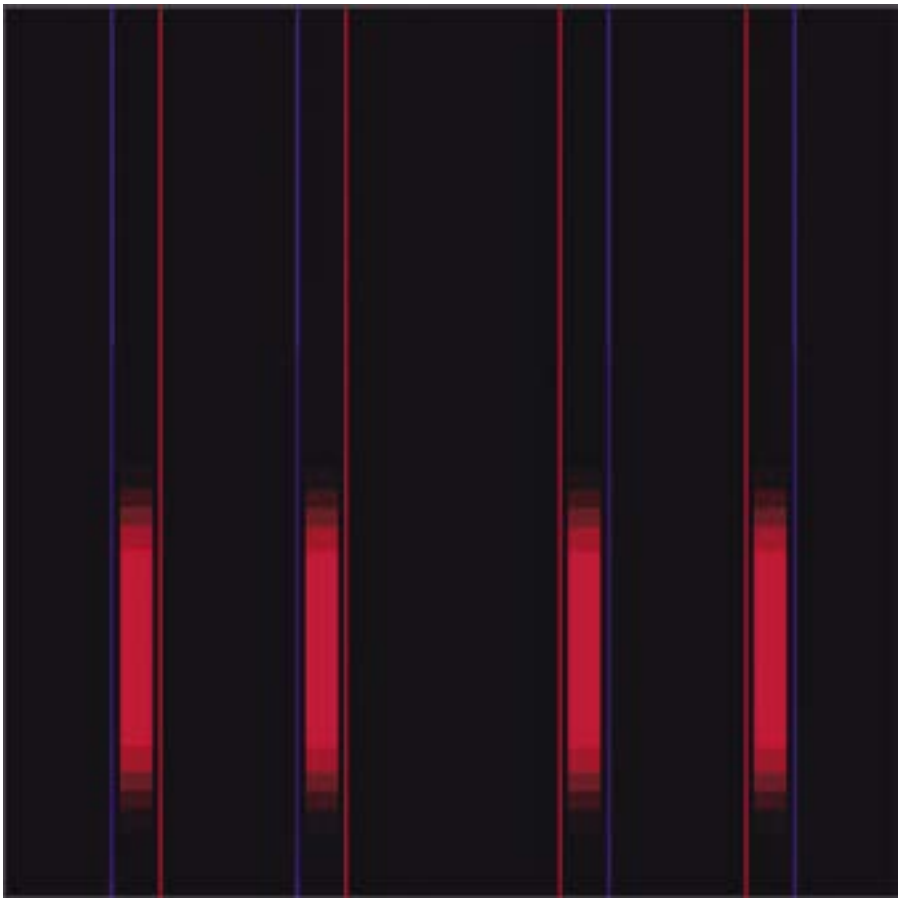


Fig. 1. *Sin título*, Acrílico/lienzo, 2011, Pepe Gimeno

El encuentro de Pepe Gimeno con la esencia simplificada

María Guillem Moral
Historiadora, crítica de arte, comisaria independiente

Un aprendizaje continuo. De la figuración a la abstracción

Estoy siempre haciendo lo que no puedo hacer,
para poder aprender cómo hacerlo

Picasso

Pepe Gimeno nace en 1953 en Vilches (Jaén), una pequeña localidad situada junto al embalse de Guadalén, cercana a Sierra Morena y con gran parte de tierra de cultivo de olivo y rodeada de bellos parajes naturales con los que el artista siempre ha tenido mucha relación. Desde la infancia, siempre ha tenido las libretas repletas de dibujos. A los doce años, se traslada con su familia a vivir a Madrid y seis años más tarde, finalizados sus estudios de bachillerato, obtiene un puesto en el Palacio de Comunicaciones de Cibeles. La proximidad del trabajo con el Museo del Prado fue todo un lujo, partiendo de que en aquellos años no existían instituciones como el museo Reina Sofía o centros como el Thyssen-Bornemisza. Este sería el punto de partida de su futura trayectoria artística porque tuvo la oportunidad de aprender a pintar a través de la observación de las obras de grandes maestros clásicos como Velázquez, Rubens o Tiziano. Además, durante esos años en la capital, realizó contactos y amistades relacionadas con el arte, hasta el año 76 que decide trasladarse a Alicante, donde actualmente reside.

Sus inicios en el arte fueron por el placer en sí mismo. Para Gimeno, la formación artística ha de ser tanto teórica como práctica, ya que para llegar a ser

profesional se requiere preparación técnica y tiempo de reflexión teórica. Consciente de ello, toda su vida ha seguido una frase que escribió Henri Matisse que aconsejaba a los jóvenes a buscarse un trabajo para no depender de la venta del arte. Un dilema para la mayoría de artistas, que nos lleva a la reflexión. Seguir esta idea le ha proporcionado tranquilidad económica, sin pasar por momentos de estrés ni por dificultades financieras, aunque sin detenerse en todo el día, ya que por la mañana acudía a su trabajo convencional y por las tardes al estudio.

Su autoformación ha seguido el mismo orden que la evolución de las diferentes etapas de los diversos movimientos artísticos. Un estilo le ha conducido a otro: comienza con el clasicismo, seguido de las vanguardias hasta la pura abstracción. Sus primeras producciones vanguardistas se enmarcan en un estilo impresionista que reciben influencia directa de Paul Cézanne, Van Gogh y Gauguin, a los que Gimeno admira después de estudiarlos y verlos en directo cuando viaja a París y Ámsterdam. Posteriormente, entra de pleno en la abstracción geométrica que hoy felizmente produce, fruto de la evolución espontánea, pues nunca se planteó *a priori* un lenguaje propio y su objetivo siempre fue que la obra hablara por sí sola. Los códigos propios de la pintura le fueron empujando a elaborar pinturas autónomas que no tuvieran nada que ver con la realidad, sino con líneas, colores y formas.

Las obras que nos marcan el inicio en esta nueva forma de expresión son pinturas como *Flores*, realizada en 1986 (Fig. 2). En ella se observa como la pincelada va rompiendo con la figuración y las formas de los pétalos y las hojas se desdibujan palpando poco a poco la abstracción. Tal vez, en este momento, fue la resistencia a la reproducción fotográfica lo que buscaba en cierto modo nuestro artista.

Si repasamos la historia, son muchos los pintores reconocidos del arte abstracto los que proceden de la figuración. Autores como Mondrian o Malévich, referentes de nuestro artista, exploraron la representación de la realidad antes de abstraerse (al contrario que muchos otros artistas contemporáneos). Como Gimeno, empezaron pintando el mundo que les rodea: paisajes, bodegones o retratos; seguido de una etapa de transición y un cuadro que les marcaría su futuro artístico. Podemos analizar la transformación de Mondrian con la obra figurativa *El árbol rojo*, que realiza en 1908, y la pureza abstracta que pinta años más tarde en *Composición con rojo, azul y amarillo*, de 1930, compuesta por líneas negras y colores primarios. Lo mismo con Malévich si comparamos el cuadro *Recolectando heno*, de 1906, con *Cuadro negro sobre fondo blanco*, de 1915.

Fig. 2. *Flores*, Acrílico/lienzo, 1986, Pepe Gimeno

En los años noventa, Gimeno pinta las formas, pero de una manera abstracta. Representa imágenes grabadas que en su vida eran importantes, como las raíces de su pueblo, amistades, escenas familiares o inspiradas por la música. También en esos años trabaja con la materia, influenciado por el Grupo el Paso y las obras que examina en el Museo Abstracto de Cuenca. En este punto cambia el pincel por rodillos y coloca en los soportes videocintas de cine (recordando a su padre que fue operador de cabina de cine), libros, el fondo del mar y dibujos de sus hijas. Más tarde, decide explorar el rostro humano de manera abstracta. Algunas obras denotan la influencia de autores como Giorgio de Chirico o Malévich, a quienes investiga y experimenta.

La liberación con la llegada de la tecnología

El azar y la amistad condujo al artista a indagar en la impresión digital, siendo uno de los primeros en interesarse y aplicarlo en su *praxis* pictórica. "Trabajar en los años noventa con lo digital es como controlar la IA hoy" comenta él mismo. En uno de sus escritos publicados que titula *Breve comentario a una trayectoria artística* escribe:

> *Algo traumático fue dejar materiales, herramientas y grandes formatos que me llevaban por un camino seguro, para trabajar de forma incierta, empezando de nuevo y sin referencias anteriores, con un frío aparato que solo podía materializar mis horas de trabajo en limitadas impresiones de tinta y en pequeñas y simples hojas de papel. La decisión me llevó a situaciones y obstáculos de difícil solución que fui sorteando para poder seguir adelante.*

A pesar del esfuerzo y las complicaciones, la tecnología le facilitaba la posibilidad de experimentar y abocetar con más rapidez y libertad, así como de almacenar las obras en una carpeta informática, que a diferencia de los lienzos no necesitan espacio físico. Esto le permitió realizar innumerables bocetos digitales (20 o 30 por obra) que después seleccionaría

Fig. 3. *Sin título*, Óleo/papel, 2002, Pepe Gimeno

y plasmaría en impresiones de papel de grabado o sobre soporte de tela y pintura acrílica.

Su deseo de aprender es el que le impulsa a trabajar con la estampa digital, técnica con la que imprimía sus obras y con la que más tarde produciría, entre 1995 y 2002, la serie *Paseo por un museo interior*, un itinerario compuesto por varias salas: pintores-pintura, sueños, improvisaciones-abstracciones, derechos humanos y libertades, reflexiones en torno al arte y tienda donde trata temas de injusticia social y propuestas revisionistas del arte conceptual, descreídas y críticas con el sistema del arte, donde un personaje, su autorretrato, muestra el recorrido.

Líneas, colores y forma

Con el dominio de esta nueva técnica y la práctica en la nueva colección, la obra del artista se sintetiza. Los elementos de su pintura se reducen y simplifican, prescindiendo de pinceladas, claroscuros, perspectiva y color, y quedándose con la línea, la reiteración de los colores rojo, azul y negro, y la forma. La obra *Sin Título*, de 2002, fue la pieza que marcaría el cromatismo de sus pinturas (Fig. 3). Un óleo sobre papel de pequeño tamaño al que el autor se enfrenta y, una vez acabado, le convence, le comunica y, en definitiva, se le ilumina el intelecto.

Los colores acentúan el dinamismo y el sentido de las obras. Si analizamos los tres colores que imperan en su obra, el azul ha estado presente en todas sus obras desde su etapa impresionista. Su fascinación por Cézanne y el reiterado uso de esta tonalidad sobria, que conecta con la naturaleza, ha evolucionado en paralelo a su trabajo transformándose en un azul potente que impacta, llama la atención y que podríamos calificar como un Azul Klein que, a diferencia del anterior, es más plano y puro, pero sin vestigios de misticismo o simbolismo espiritual. Del color rojo se dice que es el color de la seducción y el amor. Evoca sensaciones de poder, pasión, excitación, calor, impulsividad y energía, pero también puede simbolizar peligro. Este color acompaña al artista por la influencia de los rojos de las pinturas de Gauguin y por las tierras rojizas de su pueblo natal. El negro, para Kandinsky, simbolizaba el silencio eterno, musicalmente una pausa completa y definitiva, para otros era el silencio. Para Gimeno, su fijación por este color aparece al leer una frase atribuida a Renoir que decía "el negro es el príncipe de los colores".

Entre la multitud de proyectos expositivos que ha presentado, en el año 2010, tiene lugar en la Sala CAM de Elche *Pepe Gimeno. Línea, plano, color en rojo, azul, negro*. Con esta muestra reafirma lo que será su nueva metodología de trabajo, donde el artista consolida el control de las habilidades tecnológicas aplicadas al arte. El corpus de obra que componen el itinerario trataba "formas conocidas, desde el triángulo, cuadrado y el rectángulo, hasta otros polígonos irregulares en los que la inventiva es la formulación más reiterada" escribe Carlos García-Osuna en el prólogo del catálogo que el propio pintor diseña. También habla del carácter arquitectónico y del color entendido como transmisor emocional de sensaciones.

El arte de Gimeno ha evolucionado de la figuración a la abstracción de forma pausada y racional. En este punto todavía conviven elementos reconocibles, incluso personales, con formas abstractas en obras ejecutadas en el año 2008 como *Mariposa*, *Pájaro y pez*, *La Danza de los insectos* o ¡*Que viene la garduña*! Esta última es una obra que representa vivencias de su infancia, que le recuerda cuando un familiar le bromeaba diciendo: "¡Que viene el lobo!". Eran imágenes de insectos que reflejan inseguridades y miedos, también con referencias kafkianas, sobre la obra *Metamorfosis*, como la transformación que ha experimentado su obra. Otras escenas son de indiscutible crítica social como *Burgueses satisfechos* o *Detienen al terrible emigrante* y también un *Autorretrato* con gafas que reflejan formas abstractas ¿Querrá decirnos cómo ven el mundo sus ojos? ¿Es su realidad? ¿O es una manera de reafirmar su nuevo lenguaje artístico? Son algunas de las cuestiones que nos pueden incitar al espectador (Fig. 4).

Lo significativo de esta fase creativa es el punto de maduración al que ha llegado en este momento el artista. En sus obras juega con la geometría

Fig. 4. *Autorretrato*, Acrílico/lienzo, 2009, Pepe Gimeno

creando figuras como animales, personas y objetos, y formas geométricas cuadradas, rectangulares, triangulares y circulares en movimiento. A través de líneas, colores y formas, el artista proyecta su necesidad interior, siendo lo menos subjetiva posible, porque como comenta él mismo, "el ego está siempre enredado en cuestiones personales, lo más objetivo es la matemática y la ciencia". Este razonamiento personal será en adelante el principio de su obra, un arte que pretende mostrar una plástica verdadera, sin interpretación, donde las formas plásticas objetivas nos lleven a la matemática. Idea que comparte con personalidades como el científico y filósofo Henri Poincaré cuando afirmaba que "La matemática no es solo una ciencia del orden y la medida, sino también una forma del arte supremo: la belleza de las ideas puras" o como también apunta Platón en uno de los diálogos de *La República (Libro III)* en el cual escribe "La geometría es el conocimiento de lo eternamente existente. No nos introduce a la contemplación de lo que nace y parece, sino a la de lo que realmente es. Ella nos obliga a dirigir el alma hacia la verdad y a contemplar la esencia de las cosas".

El encuentro con la esencia simplificada

Menos es más

Mies van der Rohe

Cinco años más tarde, presenta en Alicante "*El privilegio de la forma*" un recorrido de últimos trabajos con pinturas sólidas y razonadas donde se desprende de toda figuración y representación identificativa. Un lenguaje plástico que depura la realidad y que intensifica con el uso del ordenador que le facilita las distintas posibilidades de sintaxis espacial. El Catedrático Pascual Patuel define su propuesta de la siguiente manera: "la energía se dirige a la captación y representación de la pureza del espacio. Y caracteriza el concepto espacial por su carácter estructural, dinámico, vocacional, objetivo y austero". A estas puntualizaciones añadiría la reiteración de formas superpuestas y la perfección en la técnica.

Nos encontramos en la etapa madura del artista mediante lienzos de grandes dimensiones compuestos por elementos geométricos que dialogan, creando tensión entre la unidad y la fragmentación de cada pieza que el autor divide en varios soportes como si fuera uno. Al tema de las tensiones da respuesta neurológica Semir Zeki en el libro *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, que dice así:

> *Mondrian hizo hincapié repetidas veces en que las formas rectangulares creadas por una «pluralidad de líneas rectas» no podían ser azarosas – se trataba de una configuración serena, «libre de tensiones». Presumiblemente se llegaba a esta configuración mediante prueba y error. Pero ¿Quién es el juez de tal serenidad? No existe un juicio objetivo, de ahí que tan solo podamos asumir que fue el propio Mondrian, o mejor dicho, su cerebro el que decidía si había logrado finalmente la configuración correcta, libre de tensiones. Pero ¿acaso eran formas nuevas, tal y como proclamaron Mondrian, Malévich y los cubistas sintéticos? ¿O se trata de la idea preexistente que se encuentra en nuestro interior, postulada por Gleizes y Metzinger con gran introspección neurológica? El hecho es que las nuevas formas, que en su mayoría consisten en líneas, cuadrados y rectángulos, están hechas de forma admirable para estimular las células de la corteza visual y las propiedades de esas células son, hasta cierto punto, la idea preexistente en nuestro interior.*

La relación de Gimeno con el cuadrado y la línea es básica para entender su arte. Durante los últimos veinte años, todas las pinturas son de formato cuadrado 50 x 50 cm, 100 x 100 cm y 200 x 200 cm. Dípticos, trípticos y polípticos de la misma medida compuestos por elementos geométricos que parecen narraciones visuales. Se trata de un juego de cuadrados superpuestos que sugieren una sucesión de capas que se ensamblan y producen sensación de profundidad, espacio y movimiento. Este entusiasmo por el cuadrado surge del estudio teórico de pintores de la escuela Bauhaus que trabajaron la abstracción, el color y la forma, y que él ha tenido siempre presente. Autores como Paul Klee, Josef Albers, Lionel Feininger y muchos otros como Malévich o Ad Reinhart. La obra *Homenaje*

al cuadrado, de 2011, está compuesta por cuatro lienzos de la misma medida que forman un cuadrado que a su vez contiene cuadrados concéntricos gracias a las interacciones del color (Fig. 5). Con esta pieza resume la admiración hacia el cuadrado geométrico que le ha acompañado durante tantos años en sus producciones.

El papel de la línea ha sido decisivo en el proceso artístico de simplificación del artista. Líneas diagonales, horizontales y rectas siempre están presentes como soporte independiente o en la propia figura. En algunas piezas aparecen cintas que se envuelven en ella, podrían ser infinitas, pero la línea marca el punto y final. Como una metáfora de control y los límites del lenguaje visual, al contrario que la música. Mondrian pensaba que la línea recta es la forma universal, el constituyente de otras formas mucho más complejas. Además, la línea recta es el modo más elemental de unir dos puntos. Leonardo da Vinci en el *Tratado de pintura* ya la menciona cuando escribe "La línea finaliza en el punto y el punto es aquello que no puede ser menor. Por lo tanto, el punto es el principio primero de la geometría y nada puede hallarse ni en la naturaleza ni en la mente humana que pueda comenzar antes del punto". Más adelante vuelve a nombrarla: "La primera pintura fue solamente una línea, la cual circundaba una sombra del hombre proyectada por el sol en un muro".

En esta fase, llama la atención como en algunas composiciones surgen colores atenuados en los rojos que se degradan y difuminan para evitar el claroscuro hasta formarse el marrón. Es como el vaho que se forma al respirar, acompañado de una fusión de luz y emoción que complementan las líneas rectas que otorgan estabilidad a la composición. Quizá sea un recuerdo a las pinceladas sueltas de los cuadros impresionistas o al *sfumato* renacentista que suaviza contornos. Son formas que crean profundidad y se pierden con el fondo negro.

El interés del cubismo por la estructura suscitó entre los pintores de París, Rusia y muy pronto en Holanda, la cuestión de si la pintura podría convertirse en una especie de construcción semejante a la arquitectura. La palabra arquitectura en Alemania es Baukunst que deriva de Bau (construir) y Kunst (Arte). Se podría decir que la expresión geométrica de Gimeno construye. Adentrarse en su universo es ver el mundo en construcción, pues tienen carácter arquitectónico, edifica sus obras basándose en los elementos más simples: líneas rectas y colores puros. De hecho, en los inicios de esta colección, Gimeno elabora obras y diversos bocetos digitales que transitaban entre la pintura, la escultura y la arquitectura.

Todo este proceso ha sido un encuentro fortuito del artista con la reducción del mundo visual a la esencia que aspira a un arte claro y disciplinado que, de algún modo, refleja las leyes objetivas de la naturaleza.

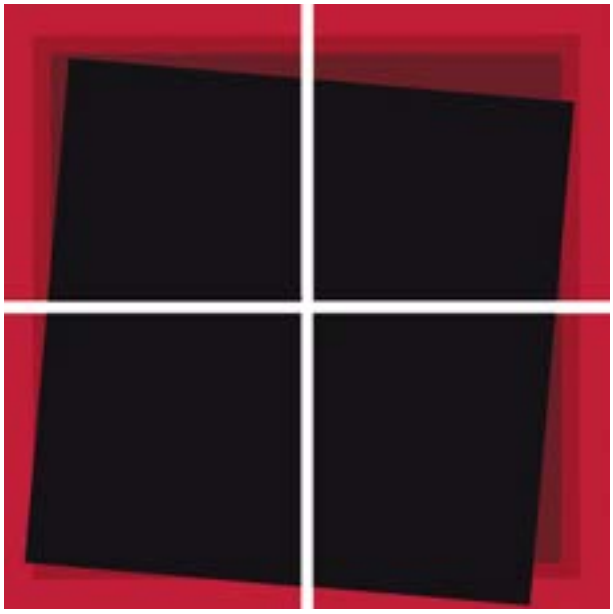


Fig. 5. *Homenaje al cuadrado*, Acrílico/lienzo, 2011, Pepe Gimeno

Una pintura objetiva

> *Mondrian creía que el arte «nos muestra que también existen verdades constantes referentes a formas» y según él la pretensión del arte objetivo era reducir todas las formas complejas de este mundo a una o más formas universales, elementos constantes que constituyen todas las formas «descubrir las leyes fundamentales que se ocultan en la realidad».*

Como he comentado en párrafos anteriores, Gimeno, artista contemporáneo y posmoderno, trata con sus obras ser lo menos subjetivo posible y lo más objetivo es la matemática, ciencia que deriva a su obra porque es donde reside lo auténtico. No hay ni ego ni subjetivismo y le permite mostrar una plástica más verdadera.

Su pintura representa la plasticidad absoluta que consigue al reducir las formas naturales a elementos constantes mediante herramientas tecnológicas y el discernimiento adquirido. Este conocimiento plástico no deriva de la matemática o la geometría, sino de su experiencia pictórica de años de trayectoria, que ha trabajado de manera constante y donde las formas han estado siempre presentes buscando la esencia pura. Un arte que consigue que al observar su obra solo veamos formas con fondo, donde anula pinceladas y claroscuros, limitándose a formas básicas muy planas.

En el catálogo de la exposición *Envinarte* en el año 2014 manifiesta su propósito en un texto con las siguientes palabras:

> *Las experiencias artísticas son de naturaleza inestable, acaban por agotarse*

Fig. 6. *Sin título*, 2025, Pepe Gimeno

> *en sí mismas y suponen una distracción, un extravío al verdadero propósito del pintor, que es intentar llegar de forma directa a la naturaleza esencial de la pintura, a una verdad que no cambia porque no es una apreciación subjetiva es la naturaleza de la pintura misma, algo objetivo, inmutable...*

Ya sea con el pincel o el ratón del ordenador, el artista no nos deja de sorprender. Renovarse, avanzar en sus estudios y proponerse nuevos retos está en su personalidad. Actualmente, se encuentra enfrascado en una nueva etapa en la que inaugura una nueva serie con una línea de trabajo digital en la que trata de simplificar el color al máximo aplicando uno solo (Fig. 6). Colección que reposa en su taller hasta su completa construcción, que estoy segura de que será fascinante.

Conclusión: el encuentro con la esencia simplificada

El libro *Postproducción* de Nicolás Bourriard dice así "Reescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo veintiuno: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventar y seleccionar, utilizar y recargar". Esto es justo lo que definiría a nuestro artista, pues su trayectoria construye un relato lineal donde cada obra se relaciona con las anteriores y enlaza con lo que comenta el teórico Greenberg sobre la historia del arte moderno, que consiste en una progresiva "purificación" de la pintura y la escultura.

Esta es una aproximación a la obra del alicantino, consciente de que como decía Kant (y él mismo utiliza de ejemplo) "Puedes hablar de la cosa, pero no de la cosa en sí misma", es decir, podemos hablar del objeto (en este caso la obra de arte), pero no de su verdadera naturaleza (el interior del artista). Sus obras hablan por sí solas, la parte conceptual está implícita en el concepto, con una finalidad en sí misma: el encuentro con la esencia simplificada.

Hablo de hallazgo, pero como resultado de un viaje incesante que parte de la pintura tradicional hasta alcanzar el conocimiento y la destreza de realizar representaciones puras y esenciales que buscan la verdad íntima de la pintura.

En conclusión, la trayectoria artística de Pepe Gimeno nos conduce a un despliegue de vibrantes producciones donde conectan las formas geométricas, las líneas y los colores para pintar la verdad, la auténtica esencia de las cosas y una pintura objetiva que el pintor en su aventura plástica encuentra. Razón y emoción se funden en composiciones que miran a un futuro abierto, hacia nuevos soportes y horizontes que remueven con fuerza nuestra sensibilidad.

Bibliografía

- AA.VV. (2010). *Creación y supervivivencia. Recorridos de la configuración artística actual. Pepe Gimeno.* Catálogo de exposición. Sala de exposiciones Zabaleta del 30 de noviembre de 2010 al 16 de Enero de 2011. Jaén: Universidad de Jaén.
- AA.VV. (2010). *Línea, Plano, Color en Rojo, Azul, Negro. Pepe Gimeno.* Catálogo de exposición. Sala CAM Elche, del 17 de septiembre al 17 de octubre de 2010. Elche: Caja Mediterráneo. Obra Social.
- AA.VV. (2015). *El privilegio de la forma. Pepe Gimeno.* Catálogo de exposición. Sala de exposiciones Lonja del Pescado de Alicante, del 6 de marzo al domingo 5 de abril de 2015. Alicante: Diputación de Alicante y Ayuntamiento de Alicante.
- BOURRIARD, Nicolas (2014). *Postproducción.* Buenos aires: Adriana Hidalgo.
- GOMBRICH, Ernest (2009). *La historia del arte.* Nueva York: Phaidon.
- ZEKI, Semir (2005). *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.
- www.pepegimenoestudio.com

Fig. 1. *Melodía encadenada, Vals número 2 de Shostakovich*, Mixta/llenç, 2022, Javier Pastor, MUBAG

L'abstracció geomètrica i lírica de Javier Pastor

Aramis López Juan
Universitat de Barcelona

Aquest escrit és una descripció literària de l'obra pictòrica abstracta de l'artista Javier Pastor. Com deia Ígor Stravinsky, "*cómo de engañosas son las descripciones literarias de la obra musical*" (Stravinski, 2006: 9). No n'hi ha cap intenció que aquesta siga una descripció enganyosa. Parlarà de la relació de l'obra pictòrica abstracta de l'artista alacantí amb la música, l'entorn vital, el seu moment històric, el pensament i també del seu procés creatiu. Seguirà conceptualment les lliçons del músic rus recollides a l'obra *Poética musical* per compondre una corografia artística, una abstracció d'una producció artística abstracta. Parlar d'art no ha canviat gaire des de fa dècades, no crec que jo tinga la capacitat literària per a construir una novetat crítica. Tot i això, serà aquest el caire principal d'allò que hi contaré.

L'obra de Javier Pastor, el mateix com a artista, esquiva la definició conscientment. La seua obra és abstracta per vocació i lírica per devoció. Formalment, es presenta amb referències a l'abstracció geomètrica que trobàvem en la producció espanyola de la dècada dels anys 50 del segle passat. Tanmateix, encara que assumeix el concepte formal, el seu acte personal de pintar s'allunya dels conceptes estètics. Malgrat això, les seues formes recorden aquests moments de la pintura abstracta del segle XX espanyol. Ell utilitza, a voltes, una geometria hiperbólica; en altres ocasions, una elíptica o sintética, i també una intenció més analítica. En definitiva, aprofita qualsevol mena de geometria no euclidiana per a contar relats que obté de l'empenta que la música i la poesia li transmeten. A més a més, sempre utilitza una formulació pròpia que li permet relacionar les seues imatges amb la música a què es referix l'obra.

Javier Pastor mou el color tal com es mouen els sons amb la finalitat, com sembla, d'atorgar forma als sorolls. Moltes de les seues pintures tenen el títol d'una obra musical. Aquestes peces combinades amb textos poètics són els fonaments de la seua creació. Des d'una cosa que hem d'entendre com un ritme visual, una melodia de línies, volums i colors, l'artista anomena alguna idea, un concepte, una vivència, un estat anímic i li assigna un nom. D'aquesta manera, aconsegueix canviar el significat d'allò que creiem veure: «L'home va donar nom a cadascun dels animals domèstics o salvatges i a cadascun dels ocells» (Sant Joan, Gènesi 2: 20-25). El fet d'anomenar li permet fer figurativa l'abstracció, remetre a coses, a fets i moments reconeixibles; ens apropa cap a una cosa que entenem perquè ha estat escollida i designada durant el moment de la seua creació.

L'art és constructiu per essència

A la legislació sobre Propietat Intel·lectual, tant a Espanya com a la major part dels països, una idea no té drets, no es pot registrar, i cal fer-ne qualsevol cosa: un objecte, una forma o una obra recollida a un suport perdurable. L'artista pensa, té un "fer intel·lectual", però allò que és la idiosincràsia del seu fer és construir i donar forma.

A la pregunta de per què ets artista, Javier Pastor contesta el següent:

> *Nací artista por una necesidad de comprender el mundo que me rodea. En ello me influyó mi madre, maestra de escuela. Tuve una educación humanista que me hacía preguntarme los sucesos de la vida, las grandes preguntas: ¿Quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿adónde voy? Creo que desde mi infancia soy un existencialista. Éste alma sensible, necesita las respuestas esenciales. [...] Crear y expresarse artísticamente es algo muy humano, porque es una capacidad innata que desarrollas socialmente en la necesidad de imaginar nuevos mundos o dotar a los ya existentes de nuevos significados*[1].

"Hacer por hacer", aquesta és la seua necessitat. Javier Pastor comença la seua formació a la Facultat de Belles Arts de San Carlos de València i acaba a San Fernando de Madrid. Continua formant-se al *Kunschulle Stuttgart* a Alemanya, als estudis de Amadeo Roca a Madrid i al de Pedro Picó a Alacant. El seu període formatiu acaba a una ciutat d'Alacant amb un caire cultural molt diferent del que trobem actualment.

A l'inici, l'obra de Javier Pastor és figurativa, realista i es troba molt inscrita en les formes del naturalisme valencià de la primera meitat del segle XX. La seua formació en l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València queda molt patent. Paissatges de la muntanya alacantina, retrats o escenes són motius freqüents en la seua producció, obres que resol amb una perícia manual excel·lent. Diverses de les obres que he pogut veure destaquen per la qualitat tant en la definició de les formes i els colors com en la creació d'una bellesa tranquil·la que atrapa la mirada de l'espectador. Més endavant, acidifica la seua paleta de colors i incorpora en la seua obra algunes característiques pròpies del Pop-Art. En aquest moment, les seues obres tenen una major soltesa compositiva gràcies a la facilitat amb què les crea. Són obres que necessita expressar i que realitza amb rapidesa però amb molta qualitat. Aquesta part de la producció de Javier Pastor que actualment no oculta però que mostra amb menys interés del que efectivament mereix, justificaria tant un estudi més aprofundit com un retorn a aquest estil per part de l'artista.

Als anys setanta i vuitanta del segle passat, Alacant era un focus de producció i representació important a l'Estat espanyol. El moviment d'associacionisme cultural estava a la seua època d'esplendor amb la *Sociedad de Conciertos*, l'*Associació Independent de Teatre*, els cines club *Chaplin* i *Mediterráneo*, la labor entre política i social continuada dels Amics de l'UNESCO i la increïble programació de les obres socials de les dues caixes d'estalvis: la Caja de Ahorros Provincial de Alicante i la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Aquestes comptaven amb una infraestructura cultural de gran qualitat amb sales d'exposició, publicacions, revistes culturals, trobades artístiques i un pressupost amplíssim destinat a l'obra social i cultural. La ciutat va inaugurar el Museu de l'Assegurada l'any 1977. Aquest museu va acollir la col·lecció de Eusebio Sempere amb un model similar al *Museo de Arte Abstracto de Cuenca* (1966), iniciativa de Fernando Zóbel. Comptava amb diverses galeries d'art i sales d'exhibició, aleshores n'hi havia un espai important a Alacant per a la creació contemporània; o almenys un espai reconeixible i estructurat on els artistes i creadors donaven visibilitat a la seua producció.

En aquests moments, podíem trobar diversos focus de producció artística a la província d'Alacant: el Grup d'Elx, amb noms com Sixto Marco, Albert Agulló, Joan Castejón o Pola Lledó, entre altres; el de Villena, amb pintors com Vicente Rodes, Pedro Marco o l'alemany Pau Lau; el de la Marina Alta, amb Salvador Soria, pintor i escultor valencià veí de la població de Benissa des de 1969; el de l'Alcoià, amb Toni Miró, Polin Laporta, Jesús Mullor; i el de l'Alacantí, amb Arcadi Blasco, Pepe Azorín, Mario Candela, Javier Lorenzo. Encara està per valorar la influència que va tenir també la presencia a Altea de la galerista Fefa Seiquer, que va portar un innombrable elenc d'artistes nacionals e internacionals. Una figura que destacava n'era Eusebi Sempere, que va significar, més que un referent, un nord i un amic per a tothom.

És en aquest temps i en aquest espai on Javier Pastor inicia la seua trajectòria artística, amb la complicitat i connivència dels anomenats, amb la possibilitat de trobar lloc i Companys. A una de les obres fonamentals per al autor, *De lo espiritual en el arte de Kandinsky,* trobem el següent: "Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces madre de nuestros sentimientos" (Kandisky, 2006: 21). Al parlar amb Javier al voltant dels seus motius, assumptes o espais d'inspiració, apareix sovint la *terreta*, l'entorn, la família, els amics i l'obra dels artistes del seu moment.

La pintura abstracta no és més que un fenomen d'especulació

El mirar de Javier Pastor torna més sensible allò que és quotidià. És molt interessant a l'obra de l'artista

Fig. 2. *5ª Sinfonía de Beethoven*, Acrílic/llenç, 2024, Javier Pastor

la manera de compondre les seues pintures. D'on trau les idees?, quina és la font de les seues inquietuds? La resposta a les dues preguntes és la seua necessitat de transferir pensament, és el regal de tot artista a la societat que l'envolta. Posem com a exemple l'exegesi de l'autor sobre l'obra (Fig. 2):

> *Es una representación del imaginario de ésta magnífica composición [la quinta sinfonia de Beethoven]. En un imparable proceso de furia creativa. Europa se encontraba inmersa en las guerras napoleónicas, la agitación política en Austria y la ocupación de Viena por las tropas de Napoleón, se asemeja a los tiempos en los que vivimos geopolíticamente. Quise reflejar la violenta fuerza, mediante el rojo activo y el negro envolvente, dejando espacios de vacío en blanco, como signo de calma y paz. Está resuelta en acrílico sobre lienzo de 120 x 100 centímetros*[2].

L'obra és cromàticament austera. Si observem amb atenció, trobem dos eixes de color: un que va del blanc trencat al negre i un altre que constitueix una gradació del taronja i el roig. D'una altra banda, formalment, trobem nombroses línies corbes i només una breu línia recta, obliqua, una frontera o un obstacle per a la continuació de les formes. N'hi ha un treball de textures molt extens que no és percebut mitjançant la reproducció fotogràfica. De manera paral·lela a la composició musical, a la visual cal fer atenció als detalls per a assolir una interiorització de la peça. Compositivament, és absolutament harmoniosa, dues formes enllaçades a una part central. No es pot fer una lectura literal, no és pot seguir un ordre definit; l'obra visual reclama participació per a una bona percepció.

"El instinto es infalible" (Stravinski, 2006: 31), l'artista pot no conéixer l'entorn informatiu d'un fet concret, però és capaç de reconéixer l'empenta

Fig. 3. *El otoño de Vivaldi*, Impressió digital, 2019, Javier Pastor

emocional que ens hi transmet. Beethoven és el creador immanent per antonomàsia. El músic de Bonn trau la música de l'interior, d'un món creat pel seu intel·lecte que ha perdut part de la informació sensual, però l'obra simfònica número 5 és fonamentalment transcendent i transitiva. És durant la composició de la Cinquena quan va començar el procés de sordesa que va afectar i agitar la vida i la creació del músic. Segons la crítica de Hoffman, la peça de Beethoven "conduce al oyente imperiosamente hacia el mundo espiritual del infinito" (Hoffman, 1810: 638). Javier Pastor no fa una translació sinestèsica, ell agafa les emocions més presents i amb elles compon una imatge amb la sensació mateixa de la cosa: el roig actiu per a la força, el negre per a embolicar l'escena i el blanc és buit, calma i pau. Aquesta pintura no transmet el mateix que l'escolta de l'obra musical referida; és invenció i imaginació artística, és una especulació que acaba com a abstracció.

Aquesta és una pintura amb una dificultat perceptiva (Fig. 3). És com l'obra del music barroc italià: la representació d'un moment de transició i de continu moviment. Javier Pastor reflecteix això a la seua obra mitjançant un tremolament visual, una reverberació cromàtica i formal complexa. Segons l'autor,

> *El Otoño de Vivaldi Proporciona uno de los ejemplos más tempranos y detallados de lo que después se llamaría música programática o descriptiva. Es una pintura inspirada en las Cuatro estaciones de Vivaldi, en la que trato de expresar el ritmo y la composición. La obra junto al poema de Albert Camus: El Otoño es una segunda primavera, donde cada hoja es una flor, me dio pie a representar el otoño en el que las hojas en caída libre son representadas a modo de notas musicales como flores amarillas de una nueva primavera*[3].

Allò que trobem principalment a la pintura és la sensació d'incertesa, la necessitat d'un punt d'ancoratge visual, un segon de tranquil·litat, alguna

cosa que ens proporcione pau. Els colors són freds, inclòs l'ocre, que no escalfa prou i remet al color de les fulles de raïm. La sensació que produeix és que no ens trobem davant un moment encara amb el caliu de setembre, sinó al començament ventós de desembre. En els textos dels sonets de Vivaldi, la tardor es presenta com l'època de la verema, el moment de Dionisi, el final dels treballs als cultius i l'inici de les celebracions, els balls, l'orgia i el despertar del cos després de l'estiu, el moviment incessant del cos; en definitiva, de l'alegria. És aquest el moviment que apareix en l'obra de Javier Pastor. La composició és curiosa: si no s'observa amb molta atenció no es percep que l'obra està dividida per una línia vertical central que configura dues escenes que es juxtaposen. A la part esquerra, les línies són verticals, ascendents d' esquerra a dreta. És el moment de l'excitació de l' inici de la celebració. A la part dreta, les línies decauen, la festa s'assossega. La peça musical de Vivaldi s'inicia amb un *Allegro, després* passa a *Adagio Molto* i, finalment, acaba com a *Allegro.* Encara que a la pintura de Javier veiem una direcció ascendent cap al centre i descendent des d'allà, la superposició de tons, colors i formes ens mostren un ritme emocional paral·lel. Mostra la necessitat que prevalga l'ordre sobre el caos; en aquest cas, "el instinto del artista es infalible" (Stravinski, 2006: 31).

Sobre l'obra *Melodía encadenada, Vals número 2 de Shostakovich*, (Fig. 1) Javier pastor diu que "En ella el ritmo, entre melancólico y alegre, me sugiere la libertad de danzar en el aire. La composición es compleja al tiempo que sencilla"[4]. La *Suite para orquesta de variedades* on s'inclou el *Vals número 2* ha estat utilitzada en diverses pel·lícules, obres teatrals i peces artístiques com a suport musical oníric. Segons el músic rus, la suite completa es pot interpretar canviant l'ordre i la quantitat de les peces que la componen. El que veiem en aquesta obra pictòrica de Javier Pastor és una franja blava que transita d'esquerra a dreta per tota la composició que es veu matisada, enfoscada, aclarida i que ascendeix, s'eixampla, es restableix i descendeix per continuar fora del camp de visió. A més a més, una música s'introdueix en un contracamp visual ocult; no obstant això, fàcilment la intuïm. Es tracta d'una repetició harmoniosa pròpia d'un vals d'una melodia ascendent que porta al paroxisme emocional. Aquesta pintura de Javier és com gairebé tota la seua producció abstracta austera en la utilització de la paleta cromàtica, però són múltiples les formes geomètriques que juxtaposa per aconseguir una composició que avança i que mostra la seua complexitat temàtica.

Aquesta composició em recorda a l'obra de Blaise Cerdans i Sonia Delauny: *La prosa del Transiberià*, en la qual, en un plec de dos metres de llarg, la pintora acompanya el poema amb la seua pintura abstracta. Constitueix, per tant, un recorregut vertical de dalt a baix, paral·lel al poema de Cerdans –una obra en què color i forma completen i acompañen el relat–. De forma similar, la pintura de Pastor orientada horitzontalment acompanya la partitura i el moviment musical de l'obra amb una composició –com ell mateix reconeix– complexa alhora que senzilla. L'obra transmet el camí emocional al qual ens transporten una música i unes formes, un camí d'ascens sensual cap a la llibertat. La raó és que la repetició incessant de voltes en el ball d'un vals allibera, amb la seua força centrífuga, les dreceres inicials; és a dir, allibera de la necessitat de trobar una raó que ens moga.

Sense música i sempre amb ella

L'harmonia està present en totes les seues composicions, ja estiguen basades en peces musicals, obres literàries, poètiques o paisatges. Segons Javier Pastor,

> *La armonía de las esferas es una antigua teoría de origen pitagórico, basada en la idea de que el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes según la representación geocéntrica del universo — el Sol, la Luna y los planetas — se rige según proporciones musicales; las distancias entre planetas corresponderían, según esta teoría, a los intervalos musicales. [...] La expresión griega harmonia TOU KOSMOU se traduce como «armonía del cosmos» o «música universal»; la palabra armonía se entiende aquí por las buenas proporciones entre las partes y el todo, en un sentido matemático pero también «esotérico», según el misticismo pitagórico. A su vez, como afirma Filolao, filósofo pitagórico, «La armonía sólo nace de la conciliación de contrarios, pues la armonía es unificación de muchos términos que se hallan en confusión y acuerdo entre elementos discordantes. La palabra música (mousikê) hace referencia a «el arte de la Musas» y a «Apolo», es decir, a «la cultura del espíritu artístico o científico. El término «esferas» es de origen aristotélico y designa la zona de influencia de un planeta.*
>
> *De ahí que mis temas sean fundamentalmente la interpretación de la música, pero también la poesía y la naturaleza*[5].

Són aquestes muntanyes el paisatge més característic de la província d'Alacant (Fig. 4). L'interior està recorregut per les últimes estrebades de les Penibètiques; des de qualsevol poble alacantí les muntanyes són el ponent i el que veiem des de les costes. L'estudi de Javier Pastor està al poble de Benimantell, a la Vall de Guadalest i a la comarca

Fig. 4. *Mountains*, Oli/llenç, 2021, Javier Pastor

Fig. 5. *Nanas de la cebolla*, Oli/llenç, 2020, Javier Pastor

de la Marina Baixa; un preciós lloc als peus de la Serra Aitana (1558 m altitud). Es tracta d'una pintura figurativa que pren de les peces abstractes la composició i la combinació de colors i és sentit de l'harmonia. En una etapa anterior plenament figurativa, ja havia pintat aquests mateixos paisatges, ja que d'ells és difícil allunyar-se. Oscar Esplá va dedicar en 1964 a aquestes terres la seua *Simfonia Aitana*. La música està sempre a la seua obra en qualsevol època de la seua trajectòria.

"Las Nanas de la cebolla" és el poema que Miguel Hernández va dedicar al seu fill Manuel Miguel com a un conjunt de cançons de bressol. El poeta alacantí les va compondre després de rebre una carta de la seua esposa en la qual li deia que només tenia per menjar pa i ceba. En aquesta pintura, la forma de la ceba centra l'atenció de l'espectador (Fig. 5). En aquest cas, es tracta d'una geometrització del bulb ovoide; la superposició de formes confereix a la ceba una sensació de moviment que recorda la forma d'un sonall infantil.

Sobre la bibliografia

Els dos únics llibres esmentats en aquest escrit pertanyen a dos artistes russos nascuts a la segona meitat del segle XIX: Vassili Kandinsky (1866 – 1944), pintor i teòric de les arts visuals, i Ígor Stravinski (1882 – 1971), músic. Les obres de tots dos van suposar una disrupció no només en la producció del seu país d'origen, sinó que de forma universal van influir en l'esdevenir de les arts que van cultivar.

Amb esta claredat parla Javier Pastor de la influència teòrica del pintor rus en la seua obra:

> *Mi obra está inspirada en las teorías de Kandinsky: Punto y línea sobre el plano y De lo espiritual en el Arte. Me interesa fundamentalmente la composición, el equilibrio y el ritmo [...] Kandinsky quedó fascinado por el poder emocional de la música, ya que según él, le daban total libertad para imaginar e interpretar.*
>
> *Fue uno de los primeros artistas modernos en pintar figuras abstractas para expresar sentimientos en lugar de utilizar objetos o personas, considerando el color y la forma como elementos que pueden dar unas vibraciones determinadas y pueden llegar al espíritu.*
>
> *Según Ossian Ward – «Kandinsky fue un artista que utilizó su sinestesia, la capacidad de ver el sonido y escuchar el color, para crear las primeras pinturas del mundo visiblemente abstractos»*
>
> *Kandinsky entendía que la música tiene un ritmo, una armonía y un contraste. Y eso consiguió adaptarlo y adecuarlo a sus obras de arte. De hecho, la música de Wagner, le sirvió de inspiración para crear muchas de sus obras.*
>
> *Mis últimas obras se basan en éstos conceptos*[6].

L'obra *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky, parteix d'una concepció molt llunyana a la que explica Stravinski en *Poètica musical*. Per a mi són llocs oposats. Si el pintor situa l' origen de la creació artística en un concepte aristotèlic, un món en què

l'esperit, alié al cos, conté la inspiració i el sentit d'allò que considerem artístic, el músic apel·la a allò físic, al cos de la música, a la idiosincràsia pròpia del so, dels instruments musicals. En definitiva, per a ell la matèria genera la música.

Per a Javier Pastor és indubtable i irrenunciable l'espiritualitat del seu art. Tanmateix, segons la meua definició de l'individu, la idea a l'epicentre és que no existeix l'esperit. El que entenem com a ànima és només una percepció idealitzada de la transcendència de l'acte de pensar. Per aquesta raó, li vaig proposar a Javier abordar aquesta exegesi de la seua obra recolzant-me en *Poètica musical*. He intentat entendre bé l'obra teòrica de Kandinsky, perquè sí que és indubtable la impremta que aquest marc teòric ha deixat en la producció de Javier Pastor. A més a més, d'una altra banda, a mi m'ha resultat fascinant tornar-hi després de tant de temps i entendre-la ara millor que aleshores, tot i que hui em sembla més llunyana, però molt més encertada.

De Kandinsky pren Javier Pastor el concepte de moviment, la significació del triangular, la importància en l'encreuament de les arestes, la lectura de les formes en un pla espiritual, la importància de portar l'immanent al pla social i, sobretot, la manera de fer o construir una forma, és a dir, de trobar el *com fer*. Sobre això, Kandinsky afirma el següent: "Si además este cómo encierra la emoción anímica del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil, el arte inicia el camino sobre el que más adelante encontrará infaliblemente perdido" (Kandisky, 2010: 30).

De necessitate Javier Pastor, *in conclusione*

Com senyala Stravinski (2006: 69), "Todo arte supone un trabajo de elección". Des de fa tres anys, com a professor a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona –he impartit principalment assignatures del primer curs–, he sentit sempre la necessitat de traslladar al meu alumnat la següent idea: que més que pintors, dibuixants, escultors o fotògrafes (la gran majoria són dones), són artistes, i produir obra artística té una dificultat: triar. Aquesta és una lliçó que Javier Pastor té completament assolida. Ell ha fet de la seua vocació una necessitat vital i, de la seua pràctica artística, una sort d'eleccions que li han permés omplir eixa necessitat: "Mi propia experiencia me muestra la necesidad de eliminar para elegir y de distingir para unir" (Stravinski, 2006: 69).

Al seu dispositiu artístic, afegisc la seua sòlida formació humanística; la inspiració i l'estil es confon en ell. L'obra abstracta de Javier Pastor està construïda des de la seua necessitat de consumir art, música i poesia. Les barreja amb una visió personal difícil d'entendre però que es percep amb absoluta claredat, tal com diu el seu referent artístic: "La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real" (Kandisky, 2010: 28).

Notas

1 Transcripció de la conversa amb Javier Pastor dia 8 de maig de 25 a l'estudi de l'artista a Benimantell (Alacant).
2 *Ibidem*.
3 *Ibidem*.
4 *Ibidem*.
5 *Ibidem*.
6 *Ibidem*.

Bibliografía

- HOFFMANN, E. T. A. (1810). *Beethovens Instrumental-Musik. Allgemeine musikalische Zeitung*, 12, pp. 40–41, 630–642, 652–659.
- KANDINSKY, Vasili (2010). *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós Estética.
- STRAVINSKI, Ígor (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

Fig. 1. Obra de Elena Aguilera, Exposición CAM, 2009. Fotografía Susana Girón

Las *Doors* de Elena Aguilera

Santiago Pastor Vila
Crítico de arte

I. Influencias y posicionamiento de la artista

La mayor parte de la producción pictórica de Elena Aguilera Cirugeda (Alicante, 1962) puede inscribirse en el dominio de la abstracción de carácter expresivo. A partir de los años noventa del siglo pasado, es apreciable un anclaje de su trabajo en la *Action Painting* estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pueden señalarse al respecto, por ejemplo, algunas concomitancias entre las obras de esta etapa de su trayectoria y las elaboradas por De Kooning a partir de 1948. En una fase anterior, no obstante, había sido el expresionismo alemán su principal fuente de referencias. De hecho, aún hoy, en las obras de Aguilera que mantienen un cierto carácter figurativo es detectable la influencia de la pintura de Kirchner. Cierto es, no obstante, que esta recepción de los modos propios de *Die Brücke* venía filtrada a través de su declarado y continuado aprecio por la pintura de algunos artistas neoexpresionistas alemanes, entre los que cabe destacar a Kiefer.

El de Elena Aguilera es un trabajo pictórico alimentado, fundamentalmente, por el recurso casi impulsivo al empleo de líneas superpuestas, que se vehiculan en sus obras como entidades situadas en el límite de lo figural sobre un campo de múltiples manchas de color (Fig. 1-2). La artista opta decididamente por una gestualidad que funde el automatismo con la elementalidad, tanto en el plano de lo formal como en el cromático. En su caso, es la insistencia en la reproducción y superposición de unos trazos libres la que propicia que se sugiera la alusión a unos pocos y determinados signos en sus creaciones. En varias ocasiones, ese agolpamiento febril de pinceladas sobre el lienzo ha venido a connotar reiteradamente el concepto de umbral. La artista ha agrupado este tipo de propuestas propias bajo la denominación común que proporciona el término *doors*. En estas obras se incide por su parte en dos condiciones intrínsecas a la pintura: el problema de la representación de la profundidad

Fig. 2. *Los membrillos de A. López*, Acrílico/tela, 1997, Elena Aguilera

espacial en el plano y la cualidad de sugerir que se opere un tránsito hacia otra instancia reflexiva, que trasciende el marco de lo meramente representacional.

Es crucial la importancia que concede a estos trazos longitudinales, que predominan sobre la mancha y que terminan alcanzando el estatus de principal aspecto dotador de contenido significativo en sus creaciones. Sin embargo, esa linealidad gestual es bien distinta de la corriente que instituyó en nuestro país Eusebio Sempere y por la que siguen apostando en la actualidad otros artistas, entre los que sobresale Soledad Sevilla. Aguilera Cerni destacó en relación con el "cultivador primerísimo del abstractismo en España" que "dejó resuelta con notable claridad y sencillez la posibilidad de incorporar a la plástica actual un dinamismo real en el que intervenían elementos formales, espaciales y lumínicos con realidad física, no meramente sugeridos o ilusionísticos" (Aguilera, 1966: 225). En cambio, en las obras de Elena Aguilera el dinamismo real, que también es innegablemente característico, surge precisamente de una elementalidad que es profundamente gestual y que no rehúye su capacidad evocadora. En su exuberante expresividad, la artista se aleja del esencialismo ascético que caracteriza esta corriente lírica tan importante en la genealogía de la abstracción geométrica española. Tampoco sus obras se encuentran próximas al orden compositivo que subyacía en las pioneras composiciones abstractas de Kandinsky, por el que una profusión de elementos diversos se articulaban musicalmente y adoptaban su forma y posición propios en función de la búsqueda de unos determinados grados de equilibrio o de tensión visuales.

Como es sabido, el padre de la abstracción aludió (Kandinsky, 1996) en relación con la pintura a dos modalidades de composiciones: las melódicas y las sinfónicas. Con este símil, Kandinsky pretendía señalar los distintos niveles de complejidad y los grados de dependencia variables que se presentan en cada uno de estos tipos de creaciones pictóricas respecto a los elementos que las conforman. En las primeras, es un único objeto simple y dominante el que gobierna de forma expresa el conjunto. En las segundas, se observa, por el contrario, una multitud de elementos aparentemente disonantes que, sin embargo, se encuentra coordinada bajo unas ciertas claves que infunden una lógica interna que la dota de coherencia o, incluso, unidad inherente. En unas, podríamos decir que su estructura se capta de inmediato; y, en las otras, que aunque esta parezca inexistente *a priori*, tras una observación atenta, termina por hacerse comprensible.

Pues bien, las composiciones de Elena Aguilera son, según esa clasificación, de carácter melódico. Un mismo elemento, sus *doors* a efectos de esta reflexión, se reproduce insistentemente y, como fruto de esa especie de aliteración visual, queda así sugerida una determinada idea de espacio: la de un ámbito de tránsito hacia *lo otro*. Es decir, la recurrente superposición de estos trazos con forma elemental de umbral es la que dota a estos cuadros de una especial profundidad.

II. El arquetipo de la puerta en su pintura

Obviamente, en la historia de la pintura, el espacio se ha venido sugiriendo mediante diversas estrategias. Una de ellas está vinculada al modo en el que se secuencian los elementos sobre el plano y los ocultamientos que propician aquellas figuras que se encuentran en una instancia visual-perceptiva previa a otras. Cuando son estructuras lineales las que se disponen sobre el fondo, esta ordenación de formas superpuestas corre el riesgo de quedar desvirtuada al no alcanzar estos trazos suficiente capacidad de opacar otros elementos que se sitúan posteriormente. No es eso lo que ocurre en el caso de Aguilera, sin embargo. Sobre todo en su serie de obras denominada *Doors*, esta superposición reiterada de un mismo elemento constituido linealmente ensancha las posibilidades de percibir una tridimensionalidad figurada, cometido crucial del ejercicio pictórico. Así, esta conjunción automática de trazos expresivos, formando unas estructuras lineales que remiten al elemento arquetípico que sirve para trasladarse de una estancia a otra siguiente, *la puerta* o *el umbral*, se convierte en un medio dirigido a subrayar la relevancia de la tercera dimensión

Fig. 3. *Debajo de ningún cielo*, Mixta/tela, 2013, Elena Aguilera

Fig. 4. *Sin título*, Mixta/tela, 1992, Elena Aguilera

en el ejercicio de la pintura, disciplina que se ha mantenido históricamente enfocada en el artificio de la perspectiva (Fig. 3).

Lo anterior no es nuevo: la representación de una puerta ha servido usualmente para connotar la profundidad en muchas obras pictóricas. Valgan como ejemplos de ello dos obras maestras: *Las Meninas* y *El Guernica*. José Nieto, el aposentador de la Reina Mariana de Austria, queda retratado bajo el umbral de una puerta saliendo (o entrando) en la escena que construye Velázquez en su obra maestra. También ilustra esa condición de atravesar un elemento liminar la mujer del quinqué con la que Picasso aludía alegóricamente a la Segunda República. Nótese, pese a ello, que en estos dos ejemplos cada una de las puertas involucradas adquiere relevancia por la posición que adoptan las figuras o personajes incluidos en las composiciones en relación con ellas. En cambio, las *doors* de Aguilera se disponen ajenas a cualquier discurso narrativo, sin que ningún personaje se conecte con ellas dentro de la composición, representadas meramente en su paradójica condición elemental de límites potencialmente franqueables. Ejerciendo, en definitiva, el papel que muchos otros artistas modernos, como, por ejemplo, Klee, les habían asignado anteriormente. Ha sido tradicionalmente común que las puertas se hayan entendido simbólicamente en estos casos como elementos que buscan interpelar directamente al observador. Además, en el proceso de recepción estética de estas obras, una mayor escala puede propiciar que se establezca esta interacción.

En principio, cabría atribuir al arquetipo de la puerta una capacidad simbólica de conexión con lo ignoto. Así se ha venido reflejando en la mayoría de culturas, de hecho: "la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido", y "no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo" (Chevalier y Gheerbrant, 1986). Precisamente, a mi juicio, se ha de asignar a las *doors* de Aguilera una incitación a que el observador de la obra se adentre en el *espesor* conceptual de la pintura, entendida esta como objeto mediador, generando así un señalamiento de la disciplina pictórica como medio de avance en el conocimiento. No en vano, la artista ha recalcado en algún momento que cada una de estas puertas está abierta (*The door is open*, 2018, es el título de algunas), quedando, por lo tanto, todas ellas solo como simples umbrales de paso, exentos de hojas que los bloqueen, reforzando esa idea de inducir al atravesamiento simbólico de la pintura, en su doble condición, objetual y disciplinar, que pretende connotar (Fig. 4).

Ya ha sido finamente advertida en otras ocasiones (Roche, 2021) la importancia que, en la pintura de Aguilera, tiene el recurso a "símbolos universales y arquetípicos que forman parte de un ciclo de retorno". Para Roche, lo indeterminado sirve, al mismo tiempo, de "origen y destino" en las obras de esta artista. La realidad se crea y destruye en un "eterno baile", el del arte. Fue Eliade (2001: 97) quien apuntó a la posibilidad de que, en las sociedades modernas, se valorase la adhesión que en tiempos pretéritos se mostraba hacia los arquetipos y su repetición. Con ello, en una época destinada a crear solo la historia, se incitaba a reintegrar el mecanismo de la repetición eterna de la naturaleza, tomando para ello los pocos gestos primordiales, espontáneos y creadores, que señalaron la aparición de la libertad (Eliade, 2001: 99).

Fig. 5. *Debajo de ningún cielo*, Mixta/tela, 2013, Elena Aguilera

Fig. 6. *The door is open*, Mixta/tela, 2018, Elena Aguilera

III. *Doors*: dotación de espacialidad mediante automatismos lineales

Este breve ensayo tiene por objeto principal analizar la capacidad que los automatismos lineales con los que se constituyen estas *doors*, en las obras de Aguilera referidas con ese mismo nombre, poseen en cuanto a la dotación de espacialidad. Es decir, abundar en el modo en el que estos elementos ponen de manifiesto, sin recurrir a ninguna estrategia canónica de representación perspectiva, meramente por la superposición reiterada de estos trazos que sugieren umbrales, la dimensión de la profundidad. Y ello porque la condensación de una idea de espacio es cuestión relevantísima en sus creaciones abstractas.

Concretamente, los trazos constituyentes de estos elementos se distinguen del resto de los que ocupan el campo del lienzo por ser los únicos de carácter lineal, desarrollarse en negro comúnmente, u otras veces en otros colores, y sujetarse, siquiera levemente, al sistema de referencia de uso habitual. Además de estos trazos que configuran las *doors*, el resto de la tela se ocupa por manchas de colores varios, predominando los verdes y azules sobre el resto, dotadas generalmente de cierta transparencia, aplicadas al modo de una veladura, lo que matiza su planicidad. La artista deja orientados los cuadros en su verticalidad por efecto de la disposición de estos umbrales, cuya referencialidad es reconocible. La profusa repetición de los trazos que conforman las *doors* es ejecutada casi automáticamente por la pintora. Una y otra vez, con declarada insistencia, el mismo motivo se trae al cuadro. Esta superposición reiterada que efectúa hace del suyo un ejercicio próximo a la *Pintura de Acción*: las obras son, en definitiva, un acto que resulta de un proceso de intervención pictórica no predeterminado y que se extiende en el tiempo, por encima de un producto que obedece, en cuanto a su conformación, a la existencia de un plan previo perfectamente acotado (Fig. 5).

Hay que resaltar en ese sentido la condición de libre actuación que impregna este tipo de obras. Son muchos los artistas que han desarrollado la *Pintura de Acción* por las posibilidades que ofrece una elaboración progresiva de la obra, totalmente desligada de un proyecto compositivo previamente concebido, optando por dejar abierto y siempre revisable el desenlace de cada obra. En cierto modo, eso es lo que Rosenberg puso de manifiesto respecto al trabajo de De Kooning. Este explicaba (Rosenberg, 1965: 116) que "la abstracción metafórica hace posible al pintor actuar libremente sobre el lienzo mientras descubre, en una manera análoga a la escritura automática, conexiones de significado en las imágenes que hace aparecer". En el caso de Aguilera, no son varios elementos *a priori* inconexos los que se pretende poner en relación mediante un operar automático, sino que es uno mismo, las *doors*, multiplicado compulsivamente el que hace surgir un significado: la invitación metafórica a atravesar la pintura, a adentrarse en su interior simbólicamente. Más adelante, el mismo crítico americano subrayaba también en relación con el mismo artista (Rosenberg, 1965: 124) que la "lógica del trabajo de De Kooning reside no en su consistencia racional, sino en la lucha interminable con la pintura y sus posibilidades". Esta condición, que es compartida por la mayoría de artistas que cultivan el expresionismo abstracto, es, por supuesto, directamente apreciable en la producción de Elena Aguilera, que debe ser tomada por una elaboración sensible y constante de tipo procesual, principalmente dedicada, una vez terminada, a prestar testimonio de la manera en que se ha realizado y proporcionar, además, una experiencia dinámica en

quien la aprecia estéticamente, aunque posea adicionalmente el potencial de hacer reflexionar sobre la propia disciplina pictórica.

Entre las distintas corrientes de la pintura posmoderna española son reconocibles otras propuestas artísticas de carácter diverso que, vinculadas también al expresionismo abstracto, plantean igualmente que la experiencia en la recepción de la obra suscite consideraciones de alcance conceptual. Uno de los artistas cuyas obras pueden referenciarse en ese sentido es Javier Grau. Ya en las elaboraciones con las que este participó en *Grupo de Trama* la confluencia de lo dibujado, mayoritariamente mediante trazos negros y blancos, sobre las manchas o figuras de colores varios generaba un protodiscurso hilado mediante la intuición. Y de este, como ocurre en las pinturas de Aguilera, es del que se puede derivar, consecuentemente, una reflexión. Es decir, en un proceso expresivo imbuido de un fuerte dinamismo que puede conjugar, como partes constituyentes, algunos esquemas de realidad, como son los de las *doors*, existe un potencial desencadenante de carácter especulativo en quien aprecia estéticamente la obra (Fig. 6).

A propósito de esto último, conviene recordar algunos de los aspectos que proponía Dewey sobre la experiencia de lo artístico. Uno de ellos consistía en resaltar que, tras el proceso de creación, signos o símbolos que no necesariamente poseen una intrínseca cualidad propia diferencial llevan, como material experimentado cualitativamente, a conclusiones intelectuales (2008: 44). O sea, primeramente, subyace al proceso de recepción estética la capacidad de experimentar las cualidades del objeto artístico, a partir de las formas expresivas que contiene, sean estas más o menos denotativas de la realidad. Y, simultánea o posteriormente, se activa un proceso concluyente de índole intelectual, confirmando la clásica caracterización de la pintura como *cosa mental* efectuada por Leonardo.

Otro implicaba poner de manifiesto que, gracias a la condición de poder ser inmediatamente sentida, la estructura artística alcanza el rango de acontecimiento integral o experiencia estética (2008: 45). Es evidente que las *Doors* de Aguilera son acreedoras de esta cualidad, puesto que son emocionalmente perceptibles en su movimiento interno. Es ese dinamismo el que lleva a que la experiencia de las mismas pueda ser completa y normalmente satisfactoria del gusto estético. Es, además, indisociable el acto o producto final del proceso con el que se ha confeccionado, lo que remite de nuevo a la condición de *Pintura de Acción* que se le ha venido atribuyendo.

IV. Coda

En suma, Aguilera presenta un concepto espacial singular en sus *Doors*. En ellas, estos umbrales, en tanto que estructuras lineales reproducidas múltiples veces y superpuestas cuasi-automáticamente, otorgan profundidad perspectiva. Y, al hacer notar la existencia de ese espacio intermedio, entre el observador y *lo otro*, lo que encierra la obra, se induce a querer descubrir ese contenido sugerido, o, simplemente, a evaluar las implicaciones que entraña advertir su posible presencia. La pintura abstracta presenta la cualidad de que la elementalidad de unos trazos gestuales puede llegar a activar un mecanismo intelectual complejo. Es posible procesarla como *puerta* hacia otra instancia; como un umbral metafórico que conecta con otro espacio. Que sean la indeterminación y la gestualidad de unos trazos los que habiliten este horizonte experiencial confirma la enorme capacidad de descubrimiento humana.

Bibliografía

- AGUILERA, Vicente (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Editorial Guadarrama.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.
- DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós.
- ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- KANDINSKY, Vasili (1996). *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Editorial Paidós.
- ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio (2021). DONDE SE NACE, DONDE SE MUERE. Geo-grafías del nacer y del morir, del origen y del destino de la indeterminación. En Catálogo de la exposición *DONDE SE NACE, DONDE SE MUERE. ELENA AGUILERA*. Alicante: MUA.
- ROSENBERG, Harold (1965). *The Anxious Object*. Londres: Editorial Thames & Hudson.

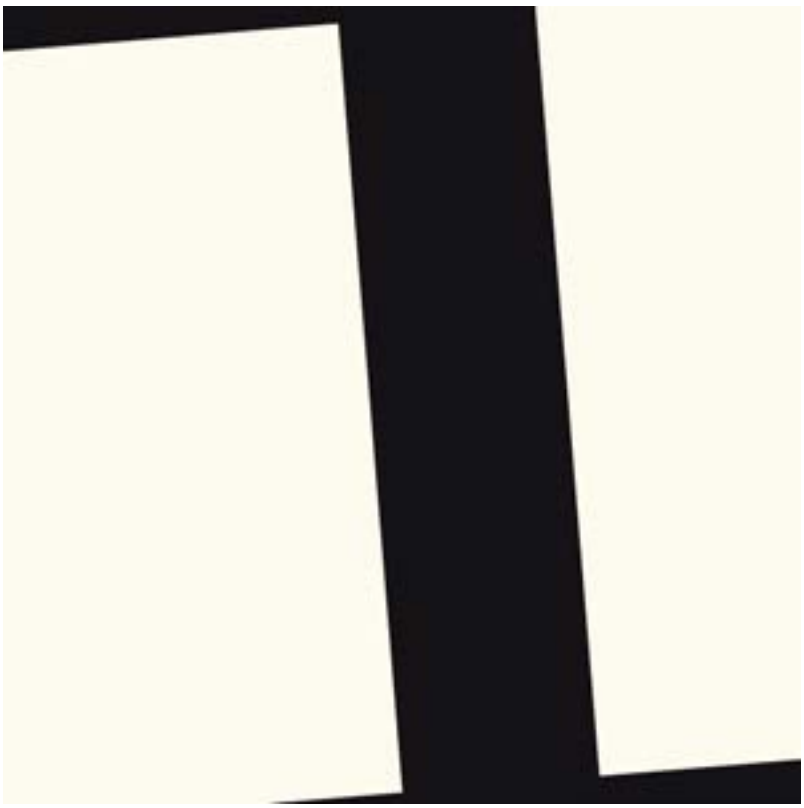


Fig. 1. *Regreso a EM C1A*, 1996, Martín Noguerol, MUBAG

Martín Noguerol. La fidelidad a la geometría en su abstracción

María Gazabat Barbado
Museo de Bellas Artes de Alicante

El cuadrado negro es el rostro
de la nueva pintura

Kazimir Malévich, 1915

I. Hacia el conocimiento del artista

Por mi condición de técnico de colecciones del Museo de Bellas Artes de Alicante, he contemplado reiteradamente, y muy de cerca, dos pinturas abstractas del artista Martín Noguerol (Cehegín, Murcia, 1958). Estas dos obras de mediados de los años noventa, que ingresaron en la colección artística de la Diputación de Alicante mediante donación hace casi veinte años, han captado siempre toda mi atención por su fuerza, pureza y simplicidad.

Noguerol, sobre un soporte de aluminio –superficie poco habitual en su producción–, invade de pigmento acrílico blanco el amplio fondo que delinea de negro, dibujando, en únicamente una tercera parte de la superficie, una personalizada forma geométrica que en mi imaginación simulaba una mayúscula grafía inclinada a propósito (Fig. 1).

Se trata de dos mínimas partes de una completa serie, la más extensa de su producción al contener casi cuatrocientas variantes, que el artista titula, de manera más literaria que artística, *Regreso a EM*. A día de hoy, se encuentra repartida entre la Fundación Chirivella Soriano de Valencia, el Consell Valencià de Cultura y el MUBAG, entre otros poseedores.

"Este animal geométrico abstracto" fue como el catedrático y artista Segundo García se refirió a Noguerol en *Nociones de una inclinación y de tres artistas* en el catálogo de la exposición *Geometrías,*

muestra del año 1996 que compartió con los artistas alicantinos Iluminada García Torres (1949) y Mario Candela Vicedo (1931-2013), en la que dio a conocer por primera vez esta serie, que así describía:

> *Regreso a EM es la evocación de un sueño. Un sueño lejano que transgrede en el tiempo para situarse en un espacio real y presente. Un intento de comunicación por encima de otras premisas que pueden confundir su esencia espiritual.* (Noguerol, 1996: 52)

Tras una profunda conversación con el artista, me confesó que esta serie marcó un antes y un después en su carrera, produciéndose un cambio radical en relación con sus anteriores trabajos en cuanto a idea, concepto y diseño.

II. El origen. La múltiple investigación

Antes de adentrarnos en su producción artística, cabe indicar que a Martín Noguerol se le puede considerar un erudito, además de proyectista y artista. En su particular biblioteca, atestada de volúmenes de arte, de diseño y de arquitectura, se encuentran también ediciones de poesía, de literatura anglosajona y alemana, y obras sobre la historia de la filosofía. Entre sus libros de cabecera, se localizan la reflexiva y fundamental *Carta de Lord Chandos* (1902) del poeta austriaco Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929), a la que le dedica una serie en 2010, y la mencionada *Historia de la arquitectura moderna* (1963) del arquitecto italiano Leonardo Benevolo (1923-2017). Este último es un manual de referencia que fue definitivo en su apuesta artística.

> *...Hacia 1980 llegó a mis manos uno de los libros que influyó en mis inicios ofreciéndome una panorámica general de la arquitectura asociada al arte y principalmente su conexión con las llamadas Vanguardias Artísticas: Historia de la arquitectura moderna, de Leonardo Benevolo.* (Noguerol, 2022: 56)

De hecho, la investigación artística de nuestro protagonista no solo es plástica, sino que también incluye la exploración arquitectónica, literaria y poética, siendo esta última rama donde se produce el mayor acto de creación. Además, Noguerol comulga con los ideales de la Escuela de la Bauhaus, que revolucionó el diseño y la arquitectura, y profesa una gran fascinación hacia otros artistas, a los que estudia y analiza, como por ejemplo a los pioneros de la abstracción geométrica. La búsqueda de la supremacía de la nada de Kazimir Malévich (1879-1935) y el neoplasticismo de Piet Mondrian (1872-1944) apasionan a un Noguerol que se va abriendo camino en este campo de creación.

> *...Desde mi juventud me he sentido profundamente atraído por la poesía, todavía siento esa seducción. Me parece un mundo de una fascinación sobrenatural, un universo repleto de estudios por descubrir. Mi interés por la pintura surge por un lado de la poesía y por otro de la arquitectura.* (Noguerol, 2022: 43)

Al realizar una revisión retrospectiva de su prolífica trayectoria se detectan claramente las búsquedas, las pasiones, y las influencias reseñadas en sus series artísticas. El autor, serie tras serie, introduce al espectador en una nueva indagación arquitectónica, poética o plástica en la que únicamente pretende transmitir lo que hay detrás de la línea o de la forma dibujada siguiendo los principios de equilibrio, proporción y armonía. Resulta sorprendente que cada propuesta sea diferente a la anterior y que en todas ellas logre jugar con la forma en el espacio.

III. La fusión con las letras. El libro de artista

De manera singular, su afición lectora y narrativa traspasa fronteras hasta el punto de fusionarla con su faceta artística, componiendo novedosos y únicos libros de artista. Entre sus trabajos más recientes se encuentra el libro de artista que elabora en torno a la primera edición facsímil de *El rayo que no cesa* (1936) del poeta oriolano Miguel Hernández, entregado a la Fundación Legado Literario de Miguel Hernández en Jaén.

En el año 2024, en un acto de osadía, Martín Noguerol destripa la publicación facsimilar y suelta las páginas que compendian los treinta poemas de *El rayo que no cesa*. En este reto, el artífice plantea una simbiosis, correlacionando sus pliegos geométricos, en grana y oro, con las páginas escritas por el brillante poeta. De Hernández, además, toma prestada la palabra “rayo” para transformarla en una línea de luz en dorado con la que estructura las formas del interior de su libro más preciado.

Anteriormente, en la serie artística *Opus 1 para un poeta muerto* (2001-2022), claramente ya había homenajeado a este malogrado poeta. En soporte bidimensional, retornó a la pureza de la línea inicial, entrecruzándola aleatoriamente al ritmo de una estrepitosa sinfonía.

Junto a Noguerol, en su estudio, pude comprobar que la incursión en esta disciplina continúa. En primicia, contemplé su próximo libro de artista en el que la arquitectura de los palacios, los azulejos decorativos y los jardines de la monumental Alhambra de Granada se reinterpretan, según su código geométrico, combinándolos con los textos del escritor granadino Francisco Acuyo Donaire.

Fig. 2. *Regreso a EM E*, 1996, Martín Noguerol, Colección Fundación Chirivella Soriano de la C.V., Valencia

IV. MN. Las siglas de la abstracción geométrica

Tras estas primeras pinceladas que van introduciendo al lector hacia el conocimiento del artista, puedo confirmar que en Martín Noguerol todo es geometría: desde el monograma que acuña su sello con las siglas MN –que se forman de la letra inicial de su nombre y apellido, y que simétricamente se fusionan a través de seis líneas rectas u oblicuas– hasta la primera y última obra de su producción artística, que ha desarrollado paralelamente a su profesión de proyectista. Asentado en Alicante e inmerso en la creación de planos y dibujos técnicos, por su oficio de delineante, inicia en el año 1981 su andadura artística en el campo de la abstracción geométrica.

Desde esa señalada fecha hasta la actualidad, ya retirado de su empleo principal, han pasado más de cuarenta años. En el mencionado espacio temporal de fecunda trayectoria artística, se ha mantenido fiel a la representación de la figura geométrica simple estructurada en elaboradas series artísticas y gráficas. Aventajado en el dibujo técnico y en las herramientas de diseño asistidas por ordenador, Noguerol rastrea infinidad de variantes para la línea, el cuadrado, el círculo y el triángulo siguiendo un metódico proceso.

Como ya declaró el artista surrealista René Magritte (1898-1967), para Martín Noguerol "pintar es una manera de pensar". La creación de su obra antes que manual es mental. En esta primera parte entra en juego el significado laico de dos palabras con connotaciones religiosas: epifanía y vigilia. El artista, a través de una especie de epifanía o revelación, motivada por sus lecturas o investigaciones previas, emprende sus nuevos proyectos. Estas nuevas ideas o visiones pueden surgir, en ocasiones, en plena vigilia.

Las anotaciones a lápiz o a tinta en libretas, a modo de bocetos previos de las nuevas propuestas, pueden ocurrir en el momento de vigilia o a posteriori, y las complementa con la infinidad de imágenes que genera en el ordenador mediante software de diseño. Una vez concebidas las distintas posibilidades que le da la línea o la forma elegida para cada una de sus series, las plasma en sus pinturas y esculturas con los pigmentos puros asignados, destinando una parte en impresión digital artística de alta calidad.

De estas dos primeras disciplinas artísticas, la pintura la ejercita de manera mayoritaria, suplementándola con la escultura al transformar en tridimensional las superficies planas. Con formato reducido y con materiales sencillos, como el cartón y la madera, elabora sus llamadas maquetas escultóricas.

En sus composiciones pictóricas bidimensionales, en tela o en papel, emplea los pigmentos acrílicos en estado puro, y en ocasiones selecciona el gouache por su terminación mate. Los colores predominantes en su producción son el blanco y el negro, aplicando también otros como el azul, el rojo y el amarillo. Unas tonalidades que selecciona a conciencia para cada una de sus series geométricas, y con las que además plantea juegos visuales en positivo y en negativo. En esta segunda opción, en negativo, mantiene el mismo dibujo geométrico que en el positivo, pero lo plasma con los colores invertidos, consiguiendo con esta maniobra mostrar de dos maneras diferentes la misma estructura.

De la anteriormente mencionada serie, del año 1996, *Regreso a EM* es la obra seleccionada para mostrar este juego visual del positivo y del negativo. Sobre los límites espaciales del soporte, en este caso el papel, delimita las partes dándoles una perfecta ubicación. A continuación, rellena la estructura geométrica con los mismos pigmentos, pero de forma alterada, acercando una doble visión analógica. El color considerado secundario para el artista aporta significado a la composición (Fig. 2).

A Noguerol lo que verdaderamente le apasiona es la estructura de la línea y de la forma, y su multitud de composiciones y variantes. Por tanto, la obra única en su producción es inexistente. Al artista le interesa la multicreación dentro de cada una de sus investigaciones plásticas. De hecho, en sus más de cien series producidas hasta el momento, unas más extensas que otras, no se contemplan piezas idénticas, ni en la misma serie ni entre ellas, lo que lleva a reflexionar sobre la brillante estructuración mental del artista a la hora de programar la secuencia que parte de una única matriz geométrica.

V. La materialización de las ideas. Las series

En la sistemática de trabajo de Martín Noguerol se repite la ejecución de sus creaciones en series. En la exploración creativa que lleva a cabo, partiendo

Fig. 3. *OM*, 1984, Martín Noguerol, Colección del artista

de su racionalizada idea, crea múltiples piezas conexas que responden a una misma narrativa.

En estos plurales resultados, que responden a planteamientos geométricos con la representación visual y espacial de las figuras geométricas, se percibe una depurada abstracción en la que persigue el equilibrio visual con la estudiada disposición de las formas que él mismo define con la línea y el color.

Sobre narrativas también desarrolla sus series, entre otros, el artista alicantino Eusebio Sempere (1923-1985), por el que siente predilección. Este gran referente del arte cinético y pionero en la investigación de la técnica de la serigrafía se encumbró como maestro de la línea. En la colección del Museo de Bellas Artes de Alicante se localizan varias de sus series en serigrafía, a las que dota de títulos sugerentes con los que da pistas sobre sus narrativas, entre ellas *Tiempo de París* (1973), *Los 5 elementos* (1975), *Transparencias del tiempo* (1977) y *Homenaje a Gabriel Miró* (1978).

Siguiendo esta estela, a través de una secuencia de imágenes artísticas, Noguerol revela su indagación artística, en la que profundiza extensamente gracias a la seriación. El resultado es un amplio o limitado conjunto conectado, en el que prima la unidad visual. Su intención es que el conjunto se contemple en su totalidad para transmitir así su entidad. En la medida de lo posible, el artista da a conocer al completo sus nuevos o antiguos proyectos en las distintas propuestas expositivas en las que participa.

De las grandes muestras que ha protagonizado sobresale *Martín Noguerol. Constructo geométrico* del año 2018, que tuvo lugar en la ciudad de Valencia, en la Fundación Chirivella Soriano, un centro de arte contemporáneo que aboga por el fomento de la cultura y el arte, y por la divulgación de artistas contemporáneos consolidados. En esta exposición, se presentó a modo de retrospectiva su trayectoria desde el año 1982 al 2006, para la que escogió un compendio de sus series más emblemáticas.

Tras un inmersivo estudio de la producción del artista, se seleccionan varias de sus series –centradas en la línea, la arquitectura y la forma– para dar a conocer la abstracción geométrica de un consolidado Noguerol, que incansable continúa con su laboriosa propuesta plástica.

La línea antes que la forma

De manera preliminar, en su carrera da protagonismo a la línea, la cual emplea y no abandona nunca en el transcurso de su andadura. Noguerol, siguiendo los postulados de Wassily Kandinsky (1866-1944) y Paul Klee (1879-1940), precursores de

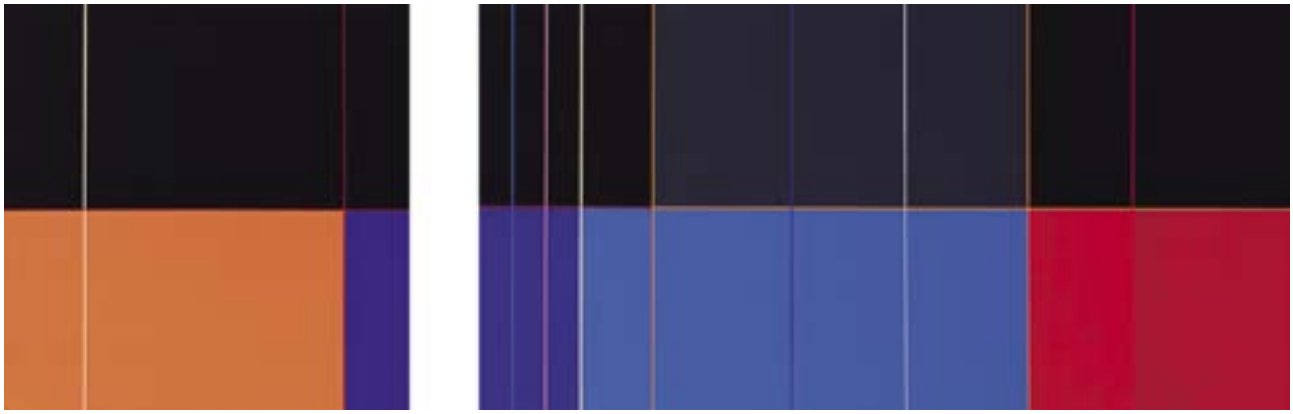


Fig. 4. *Caminos abstractos*, 2006, Martín Noguerol, Colección Fundación Chirivella Soriano de la C.V., Valencia

la abstracción, acata la máxima "la línea antes que la forma". Con este elemento fundamental que precede a la forma se recrea, entre otras, en la serie *OEM* del año 1984 (Fig. 3).

Al preguntar directamente al artista por el significado de las siglas que componen la palabra OEM, Noguerol indica que las constituye de manera literaria, sin ningún significado artístico, y que en la mayoría de los casos prefiere numerar a titular sus proyectos seriados.

La serie *OEM*, ejecutada en acrílico, la concluye en ocho superficies de papel con formato de 100 x 70 cm. El minimalismo se adueña de la composición extrayendo las líneas, empleadas en el plano arquitectónico, y combinándolas en perpendicular o en paralelo en repetidas ocasiones, creando unos compositivos juegos lineales. Las trayectorias marcadas en rojo, amarillo, azul, morado y negro no siguen un patrón determinado, lo que sí aplicará en otros trabajos.

Pasados más de veinte años de esta serie lineal, una de las primeras, compone otra titulada *Caminos abstractos* (2006), en la que ese inicial reduccionismo ha evolucionado. Las líneas horizontales y verticales, simétricas, se complementan entre ellas creando cuadrículas de distintos tamaños, abandonando la diagonal. En esta serie, tanto la línea como la forma cuadrada o rectangular resultante se satura de color. Su predilección por el binomio de pigmentos blanco y negro se deja a un lado para conseguir con el color el ritmo compositivo deseado (Fig. 4).

Fig. 5. *NY*, 1996, Martín Noguerol, Colección del artista

La ciudad, símbolo arquitectónico

Los trabajos de Noguerol, alejados de la monotonía, se refugian, sobre todo en su primera etapa, en metrópolis constructivistas. Inspirada en el edificio Chrysler de la ciudad de Nueva York, sale a la luz en el año 1996 la serie *NY*. En una progresión de veintiocho obras, la corona y la aguja de esta joya arquitectónica del *art decó* protagonizan las superficies con la simplificación geométrica del artista.

Este remate arquitectónico, emblema de la ciudad de los rascacielos, se muestra en diagonal simulando la visión que podía proyectar en el suelo con su sombra. En la primera mitad de la serie se recrea con juegos lumínicos diurnos, y en la otra mitad con los nocturnos, transformando la paleta de color a escala de grises. En todas las versiones se apoya en el mismo patrón: como si de una ventana se tratara, un marco exterior rodea la huella interior en la que se localiza el pináculo que, real o ficticio, es la estrella de la composición (Fig. 5).

> *En otras series domina la verticalidad de las estructuras invadiendo el espacio del soporte cual edificios que se elevan hacia el firmamento. El conjunto semeja visiones sintéticas de una gran ciudad, donde las arquitecturas racionalistas han sido despojadas de detalle y reducidas a forma y color.* (Patuel, 1999: 342)

Anterior a *NY*, el artista ya mostró perfilados tanto el rascacielos mencionado como otros –auténticos o imaginados– en la serie *La ciudad* de 1991, aunque en toda su verticalidad. En este conjunto, de más de veinte piezas, no prima la homogeneidad, sino que se combinan estructuras más austeras, fieles a sus simplificadas cuadrículas de líneas y formas, con otras que sorprenden.

En estas últimas, un futurista Noguerol cercano al arte de la cinematografía, con reminiscencias a la obra suprema del cineasta austriaco Fritz Lang (1890-1976), nos acerca a una solitaria y nocturna metrópolis en la que sitúa en primer plano las delineadas torres constructivas, que simulan piezas de ajedrez. En cambio, el fondo lo fracciona en dos o tres bloques monocromos, dando apertura al exterior en uno o dos de ellos mediante una nebulosa de color que simula, de manera abstracta, las vistas del paisaje urbano.

Tres años antes, la oscuridad de las metrópolis también se intensifica en *Nocturno en la ciudad* (1987), incluyendo efectos lumínicos en las tramas urbanísticas. Aquí, sí fue esquemático y minimalista, dando pistas sobre lo plasmado con el título descriptivo con el que las bautiza.

Las máscaras no-figurativas

Desvinculado de la representación de la figura humana, en el año 2009, afronta un nuevo reto al aproximarse sintéticamente a los rostros de los campesinos de Malévich con la serie *Mi cabeza es un huevo*. El artista y teórico ruso volvió a la figuración en la última etapa de su carrera, en cambio, para Noguerol estaba siendo su primer acercamiento.

Con más de cincuenta resultados, Noguerol inaugura esta prolongada serie con una especie de rostro de "Vitruvio". Leonardo da Vinci (1452-1519), en su famoso dibujo, demostró que las medidas y proporciones del cuerpo humano se ajustan perfectamente a formas geométricas como el círculo y el cuadrado. De igual modo, el artista razona su excepcional planteamiento sobre la forma ovalada del rostro.

De este explorado óvalo emergen sugerentes máscaras geométricas sin rostro, fiel a su arte no-figurativo, de sutil belleza, que se construyen a partir de coordenadas cartesianas. Por regla general, constituye los trazos interiores con tres líneas: la que divide el semblante simétricamente por la mitad, y la que lo secciona a la altura de la posición de los ojos y de la boca, omitiendo estos detalles faciales. A continuación, un cilindro hace de cuello y se suma un rectángulo a modo de peana. Una vez más, reduce el concepto a lo esencial, mostrando las variantes de una única identidad, que por la denominación impuesta podría ser la del propio artista (Fig. 6).

Además, esta secuencia de cabezas, que ante todo rezuman pureza, se van descomponiendo de manera inversa. Según avanza, va alcanzando una radical simplificación al despojar a la elipse de cualquier añadido periférico: la máscara blanca, sobre fondo negro, se ilumina únicamente por los colores de las tres líneas primigenias.

Tras este arriesgado proyecto, que elabora íntegramente de manera digital, y con el siguiente, en el que homenajea al poeta Lord Chandos (2010) –aquel protagonista de uno de sus libros de cabecera–, se produce un *impasse* en su quehacer artístico hasta su reanudación una década después. En este tiempo arremete con otros proyectos literarios, de investigación o expositivos, siempre cultivando su alma y su espíritu.

VI. Conclusión

Martín Noguerol se abalanza, sin titubear, hacia un camino abstracto, interminable y constante, en el que se mantiene fiel a las premisas geométricas que adquiere desde sus albores creativos. En su trabajo, la gran protagonista es la línea, la cual

Fig. 6. *Mi cabeza es un huevo*, 2009, Martín Noguerol, Colección del artista

manipula y transfigura en forma para imaginar y crear múltiples variantes que mágicamente se fijan en sus series artísticas.

Embebido de este lenguaje geométrico, sigue encajando la multitud de piezas de un articulado puzle geométrico en sus ventanas artísticas, que brotan de un solemne ritual de sapiencia, análisis y crecimiento. En todas ellas anida el orden, o quizá el caos, pero lo que está claro es que la infinidad de formas habitan las superficies, convirtiéndose en una sutil morada artística.

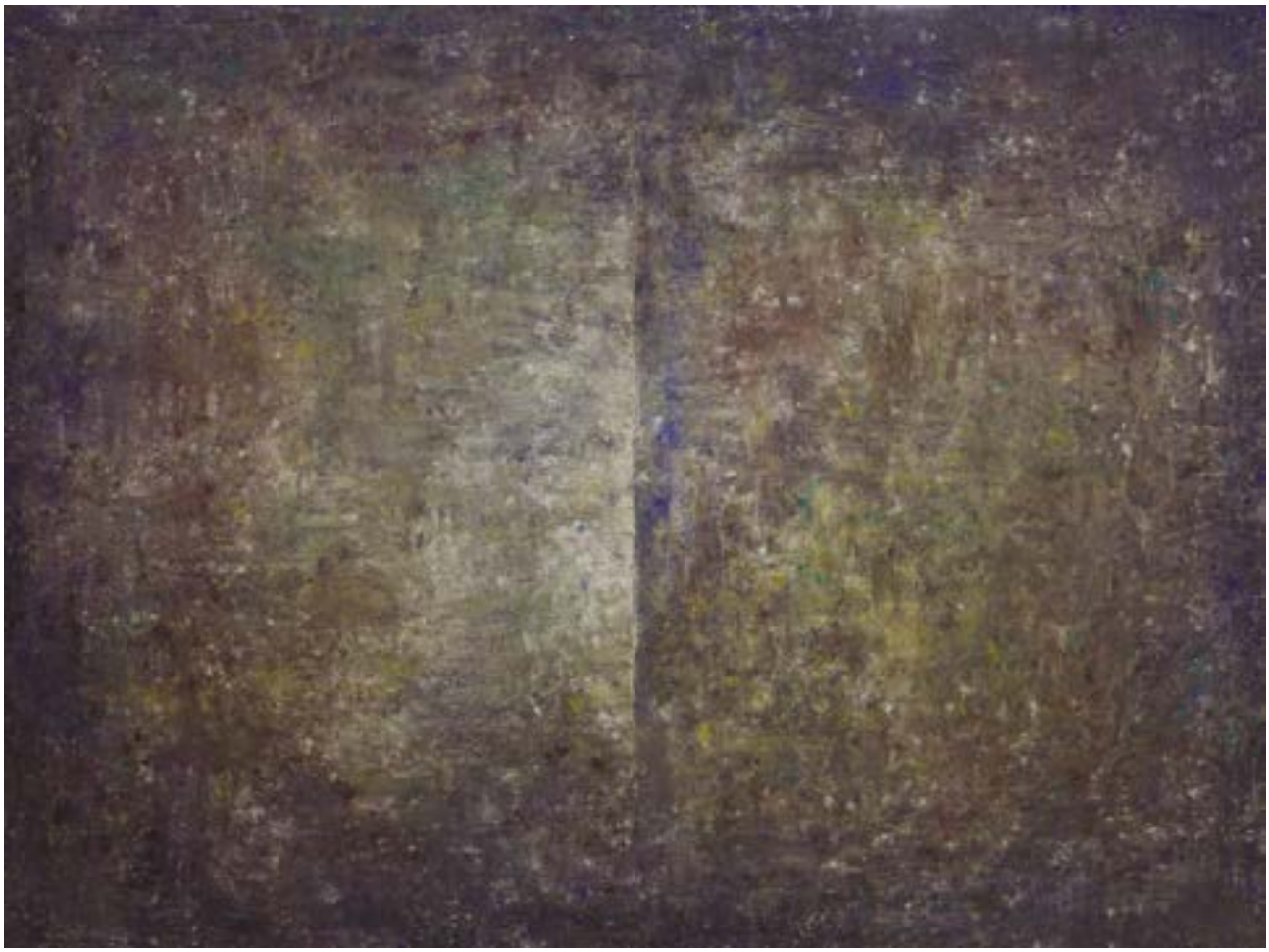
De la veterana pluma del artista extraigo, como colofón, estas autobiográficas líneas. En ellas reitera una vez más que su pintura no es únicamente una representación visual, sino un medio de profunda exploración vital. A la espera de nuevas acciones geométricas, seguiremos deleitándonos con su abstracto y particular universo creativo.

> *No pinto por la "simple" experiencia plástica, solo por el placer de pintar. Pinto como experiencia vital, a veces atávica, incluso salvaje, aun cuando mi pintura puede parecer silencio y espera. La impulsa la vida que conozco, también la desconocida, que es la que más me atrae e interesa...* (Noguerol, 2022: 25)

Bibliografía

- AA.VV. (1996). *Geometrías*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- AA.VV. (1999). *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999*. Valencia: Diputación de Valencia.
- AYELO PÉREZ, José, NOGUEROL, Martín (2017). *La pintura como pensamiento*. Villena: Ayuntamiento de Villena.
- CHIRIVELLA BONET, Manuel, CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María (2018). *Martín Noguerol. Constructo geométrico*. Valencia: Fundación Chirivella Soriano.
- GARCÍA, Segundo (1996). *Nociones de una inclinación y de tres artistas* en catálogo "Geometrías", p. 27-29. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- NOGUEROL, Martín (1996). *Regreso a EM* en catálogo "Geometrías", p. 52. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- NOGUEROL, Martín (2022). *Notas para un ensayo*. Valencia: Fundación Chirivella Soriano.
- PATUEL CHUST, Pascual (1999). *Arte geométrico valenciano. Medio siglo de constructivismo valenciano. Tercera generación* en catálogo "Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999", p. 331-348. Valencia: Diputación de Valencia.
- PRATS RIVELLES, Rafael (2010). *Caminos abstractos*. Valencia: Ajuntament de València.

III. EL COLOR Y LA MATERIA COMO EXPRESIÓN DE CONCEPTOS Y EMOCIONES



Presencia de la luz, 1989, Dionisio Gázquez, MUBAG, Donación Dionisio Gázquez, 2022

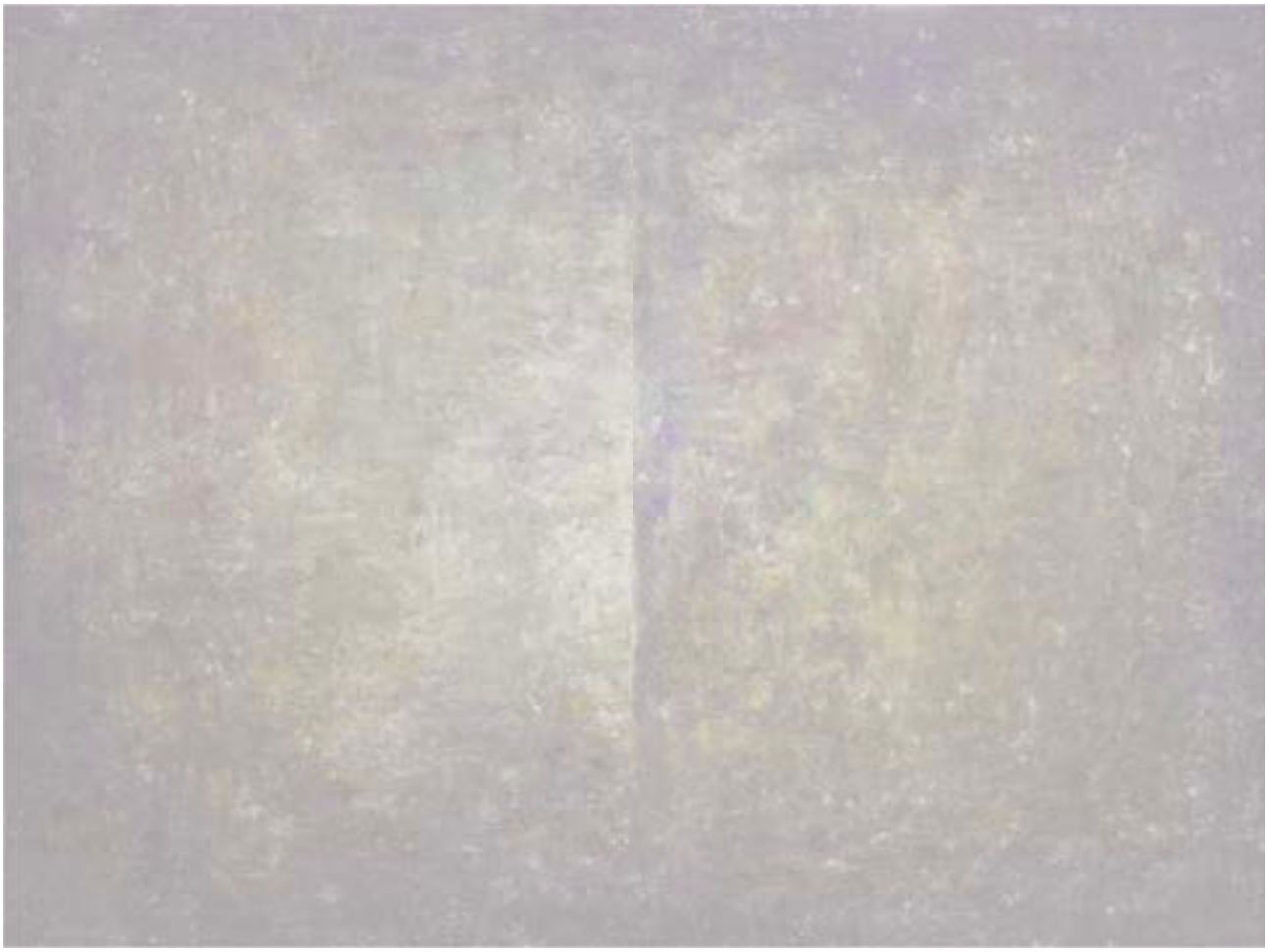


Fig. 1. *Sin título*, Acrílico/lienzo, 2003, María Chana, Colección particular

La abstracción poética de María Chana

Fernando Castro Flórez
Universidad Autónoma de Madrid

Arthur C. Danto ha señalado acertadamente la necesidad de distinguir entre el fin de la historia del arte[1] y la muerte de la pintura, basada, esta última, en imperativos aparentemente derivados de una lógica incuestionable de la historia. Sin embargo, cuando los *grandes relatos* (legitimadores del modernismo) se abisman en el *descrédito*, no existe la posibilidad de establecer ese curso de la razón desplegándose en la contingencia histórica a la que lo real obedecería ciegamente. La pintura no ha permanecido ajena al desmantelamiento de las *formas clásicas de la mirada* sin que la decisión entre lo abstracto o las formas de la figuración[2] supusiera un problema, pues son muchas las derivas *contaminantes* que afectan a la superficie bidimensional. En cualquier caso, no parece razonable seguir la ya tópica interpretación de que la fotografía genere la "muerte de la pintura"[3], dado que ni siquiera el estado de esta práctica en la contemporaneidad, sometido asimismo a un desplazamiento hacia un "campo expandido"[4], permite mantener por más tiempo ese prejuicio.

El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate; pretende la nulidad cuando acaso ya es nula:

Ahora bien, la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia –la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido– es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella[5].

Estamos en una época de *furia de las imágenes* en la que distopías como las que contemplamos en la serie de televisión *Black Mirror* terminan por ser confirmadas por la realidad cotidiana. Frente al tsunami de la *banalidad viral*, más allá de la pornografía de las imágenes, María Chana propone una estética en la que lo abstracto está impulsado por la naturaleza sin que eso suponga una fuga romántica del mundo, una sedimentación energética de su pensamiento en superficies

Fig. 2. *Sin título*, Acrílico/lienzo, 2024, María Chana

marcadas por la pulsión deseante. Escribir sobre su obra supone entregarse tanto al "goce de lo simbólico" como a la realización de "una puesta en escena de la significación"[6].

"El arte no solo capta y refleja la excitación, la emoción que encierra la vida. A veces va incluso más allá: el arte *es* esa emoción"[7]. Tal vez, lo que puede hacer la escritura en relación con lo pictórico es *exponer o expandir* el intenso placer visual que nos han proporcionado[8] esas obras que son tan concretas como líricamente abstractas (Fig. 1). Así pues, la escritura se tensa, valga la paradoja, en una profunda superficialidad para transmitir una excepcional sensación de armonía[9].

Abstraer significa "extraer algo de la totalidad de la que forma parte"; el término procede del verbo latino *trahere,* que significa "sacar" o "arrastrar". "Por decirlo de una manera más sencilla, la abstracción es un proceso mediante el cual los humanos buscan marcos genéricos en lugar de soluciones específicas"[10]. Quizá la forma más básica de abstracción sea el lenguaje, donde las cosas existentes se traducen en palabras que se refieren a tipos de objetos en lugar de describirlos uno a uno. El lenguaje es abstracto precisamente por su alto grado de generalidad. No sorprende que la entrada de "abstracción" de la *Encyclopédie* de Diderot y D´Alambert, redactada por César Chesnéau Dumarsais, analice la cuestión en términos de lenguaje como un proceso de formas separándolo de la realidad sensible que estimuló su formación. En el caso de María Chana, la abstracción lleva siempre a lo concreto, lejos de planteamientos ortodoxos[11], sintonizando con lo que podríamos calificar como una "naturaleza musical" (Fig. 2).

Recordemos que la actitud esencialista aparece en el primer debate sobre la abstracción en las artes visuales en el influyente *Conversations-Lexicon für Bildende Kunst* (1845) de Friedrich Faber, Lorenz Clasen y Johannes Andreas Romberg. Aquí se define la abstracción como la actitud mental por la cual los artistas alcanzan los aspectos esenciales de una obra de arte. Desde un principio, en las artes se entendía la abstracción como el acto de reducir a la esencia o despejar para llegar a la esencia de las obras de arte. De hecho, la transición de la pintura impresionista a la fauvista y la cubista refleja un proceso gradual de abstracción en el que se simplificaba la representación de la realidad, dejando nada más que una composición de colores sobre una superficie plana. Esta comprensión idealista o esencialista de la abstracción no puede ocultar que la abstracción fue también consecuencia de un contexto histórico y de unas dinámicas propias del capitalismo[12] y que, en cierta medida, encarnaba una idea estética de *libertad*[13].

No podemos olvidar, para contextualizar la estética de María Chana, la importancia, en sentido general, de la abstracción en el siglo veinte[14]. Si para Mondrian "la vida se torna cada vez más abstracta", implicando eso un alejamiento de lo natural[15], para Peter Halley es fundamental evitar entender lo abstracto como una invención formal o un retiro del mundo[16].

La pintura –apunta W.J.T. Mitchell– ha sido siempre el medio fetiche de la historia del arte, como la poesía lo ha sido de la historia de la literatura y el cine de los estudios de medios. Y la pintura *abstracta* moderna ha sido el objeto fetiche de la historia de la pintura, el estilo específico, el género o la tradición (la dificultad de ponerle un nombre es parte de la cuestión) en el que se supone que la pintura encuentra su naturaleza esencial. Clement Greenberg lo expresó de forma más elocuente cuando declaró que el artista abstracto está tan "absorto en los problemas de su medio" que excluye cualquier otra consideración[17].

Ahí se revela la necesidad (teórica) de separar a la pintura (abstracta) de las condiciones (prácticas) del capitalismo[18], sin dejar de tener presente que el verdadero arte introduce constantemente discrepancias[19]. El historiador del arte Yves-Alain Bois describe cómo una pintura de Barnett Newman produce al espectador el efecto visual de un "único flash". Las obras de María Chana no buscan *una impresión única,* al contrario, tienen algo de *temporalidad reposada,* incitando a una contemplación serena en la que las revelaciones van

Fig. 3. *Sin título*, Acrílico/lienzo, 2014, María Chana

Fig. 4. *Sin título*, Mixta/papel, 2022, María Chana

produciéndose en un fluir rítmico. Esta creadora no es ninguna precipitada, aunque su pintura tenga algo de "precipitación"[20]. En sus cuadros se decanta por la pasión pictórica: en ellos encontramos un intenso sabor que es también el ejemplo de sabiduría artística. Sus paisajes abstractos[21] tienen algo de "autoactividad del color" y también parecen surgidos del *don de la ebriedad*[22]. María Chana modula sus gestos en una "pintura materialista"[23] que evoca la fluidez de la naturaleza (Fig. 3).

Pedro M. Lucía apunta que en la obra de María Chana se siente un flujo que desliza suave, recordatorio de un tachismo muy evolucionado, entroncando tranquilamente con Pollock, con Ribera o con la admiración por Luis Gordillo, señalando la obra con una variedad de influjos extensa pero muy definida[24]. (Fig. 4)

Las obras de María Chana no buscan –afortunadamente– transmitir un "mensaje"; al contrario, son superficies *sugerentes* que hacen que el espectador tenga espacio para experimentar placer visual y activar su imaginación[25]. No se trata de "influencias", sino de referentes con los que dialoga con enorme libertad y siempre desde una concepción muy personal de lo pictórico, sedimentando sus pasiones. Comienza a desplegar su estética en el momento de la Transición cultural española, esto es, en esa *década multicolor* de los ochenta que intentaba introducir un poco de aire fresco en un territorio todavía marcado por las siniestras sombras del franquismo. En este periodo, los artistas intentaban avanzar más allá de la ordodoxia informalista hacia planteamientos que iban desde la neofiguración hasta una forma abierta o lírica de lo abstracto.

En Alicante los artistas estaban decididos a que la frescura y la contemporaneidad entraran por la puerta grande en una nueva tromba fundamentalmente pictórica y arquitectónica. La citada tromba se denominó *Propuesta* (1982) y fue un evento expositivo que, pese a la variedad de discursos, aglutinó intenciones de un importante número de artistas y arquitectos locales[26].

Todas las obras de María Chana dan cuenta de una intensa pasión colorista, con una presencia importante del rojo en el que pueden encontrarse alusiones a pétalos o incluso una "geografía de la sangre"[27]. Su pintura es fuerte y eufórica y está compuesta de forma admirable, con un dominio impresionante de la sedimentación, convirtiendo las manchas en apariciones fascinantes[28]. Esta creadora demuestra que su apuesta por lo

Fig. 5. *Sin título,* Acuarela/papel, 2005, María Chana, Colección particular

Fig. 6. *Sin título,* Acrílico/lienzo, 2024, María Chana, Colección particular

azaroso[29] y líquido es, en realidad, la manifestación de un proceso de lúcida maduración[30].

La estética de esta pintora podría relacionarse con la actitud contemplativa que, por ejemplo, promueve el zen, pues algunas de sus obras presentan un tono semejante al de los haikús que ya le interesaron en los años ochenta[31].

La atmósfera oriental, el arabesco sin culpabilidad, la consciente levedad[32] de los gestos y el esplendor de lo sedimentado fluyen en el fecundo imaginario de María Chana. Contemplando sus hermosos cuadros, nos adentramos en una peculiar atmósfera con sugerencias de cuasi-figuraciones naturales, alusiones a lo acuático[33] o a un aire en el que sentimos que la pesadez del mundo cotidiano se descompone.

En las obras sobre papel de esta creadora que ha cultivado con enorme placer (Fig. 5), las acuarelas condensan un cosmos prodigiosamente etéreo[34]. Como escribe acertadamente Isabel Tejeda, "Son obras de lenguaje ligero, de escaso peso, de formas ingrávidas, como flotantes; cuadros que, con elementos sutiles y pequeños gestos, expresan el movimiento mental durante la experiencia de la pintura"[35]. Lo natural fluye en el seno de lo misterioso y produce una suerte de *intimidad sublime* al mismo tiempo que transmite una inexplicable musicalidad[36]. Se trata de una pintura de una poderosa tonalidad poética[37] que transmite la alegría de vivir[38].

María Chana vela-y-revela, sedimenta los colores, dispone pequeños detalles sin buscar el centro[39] generando ritmos que nos hacen recordar que la belleza es una promesa de felicidad (Fig. 6). En su dinámica personalmente desplegada del "expresionismo abstracto"[40], aparece, en ocasiones, la forma lunar o el camino curvado que también puede ser el curso de un río. Asimismo, encontramos líneas topográficas o huellas dactilares. Se trata de una maravillosa poética de la ensoñación material que atrapa y, al mismo tiempo, libera la mirada. María Chana consigue que los colores fluyan como la propia vida. Sus sutiles gestos y hermosas formas ofrecen, en tiempos sombríos, una esperanza que va más allá de todas las palabras.

Notas

1 Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia,* Ed. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 19-21.

2 "El momento presente de la pintura es el momento culminante de la autonomía absoluta, en el que la pintura ya no se supedita a las exigencias de la realidad externa, como en la tradición, ni a las del material, como en la modernidad. La historia de la pintura ha sido una historia de lo que Kant llama *heteronomía,* donde la voluntad se somete a condicionamientos externos" (Arthur Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad" en *Nuevas Abstracciones,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 22).

3 Cfr. Douglas Crimp: "The End of Painting" en *On the Museum´s Ruins,* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, p. 92.

4 He planteado algunas consideraciones preliminares sobre ese *campo expandido fotográfico* (pictoricismo, hibridaciones con lo escultórico, etc.) en Fernando Castro Flórez: "Foto (fija) del olvido. Aproximación al arte del índex" en *Huéspedes del porvenir,* Ed. Cruce, Madrid, 1997, pp. 205-218.

5 Jean Baudrillard: "El complot del arte" en *Pantalla total,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

6 "Los textos –apunta Barthes– buscan construir una *semiosis*, es decir, una puesta en escena de la *significación*. El texto de vanguardia [...] pone en escena el saber de los signos". Ahora ya no es una *mathesis* ni una *mímesis,* con su metalenguaje correlativo: "reflejo", el texto se convierte en una *semiosis,* una puesta en escena "no de un contenido sino de unos rodeos, de unos retornos, en resumen, del goce de lo simbólico" (Roland Barthes: *Le Grain de la voix: Entretiens, 1962-1980,* Ed. du Seuil, París, 1980, p. 225).

7 Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 19.

8 "Flaubert creía que era imposible explicar una forma de expresión artística usando términos ajenos a esa forma y que las grandes pinturas no necesitan ser explicadas mediante palabras. Braque sostenía que un cuadro alcanzaba su estado ideal cuando no se decía nada al observarlo. Pero estamos muy lejos de alcanzar tal estado. Continuamos siendo unas criaturas irremediablemente locuaces a las que les encanta explicar las cosas, expresar opiniones, discutir. Nos ponen ante un cuadro y hablamos, cada uno a nuestro modo. Cuando Proust visitaba una exposición, le gustaba comentar los parecidos que encontraba entre los personajes de los cuadros y la gente que conocía en la vida real, algo que probablemente fuese un hábil recurso para evitar una confrontación estética directa. Pero raro es el cuadro que nos deje anonadados o impactados hasta el punto de sumirnos en un profundo silencio. Y si lo hace, es solo durante un breve instante antes de que queramos explicar y comprender ese silencio que nos ha sobrevenido" (Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte,* Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 17).

9 "El trabajo de María empieza en la idea, en la superficie y en el motivo simultáneamente. No hay acumulación ni refuerzo de argumentos, sino tensiones entre ellos. Termina cuando da cuenta de una aproximación a una cierta armonía, cumple requisitos de la pintora" (Pedro M. Lucía: "Para María Chana. 7 epígrafes" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 35).

10 Pier Vittorio Aurelli: *Arquitectura y abstracción,* Ed. Puente, Barcelona, 2024, p. 7.

11 "[María Chana] ha ido desarrollando en su línea de trabajo una paulatina seriación de planteamientos abstractos, en los que nunca estuvo presente la rigidez ni el estereotipo, a pesar de aquellas iniciales estructuras –siempre limpiamente resultas– en las que el cromatismo y el gesto controlado venían a prenderse con una marcada sensibilidad y un cuidadoso tratamiento" (Román de la Calle: "...The meaning is the use. (Reflexiones en torno a *las poéticas* de María Chana)" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 50).

12 Meyer Schapiro argumentará que la abstracción en la pintura no era consecuencia de la voluntad del artista de convertir el arte en una actividad puramente estética, sino de una nueva forma de ver la realidad, influenciada por el ascenso de la industrialización capitalista. Según Schapiro, a principios del siglo XX, bajo la presión del modo de producción industrial, los artistas miraban el mundo de manera diferente: "Las viejas categorías del arte fueron traducidas al lenguaje de la tecnología moderna; se identificaba lo esencial con lo eficiente, la unidad con el elemento estandarizado, la textura con los nuevos materiales, la representación con la fotografía, el dibujo con la línea trazada mecánicamente, el color con la capa plana de pintura" (Meyer Schapiro: "Nature of Abstract Art" en *Marxism Quaterly,* vol. 1, nº 1, Nueva York, Enero-Marzo de 1937, p. 84).

13 "Y esa liberad de forma [en la revolución que suponía en el arte moderno la abstracción] y sus subsiguientes investigaciones han sido una vereda abierta sin interrupciones desde principios del siglo pasado. Una vereda que a lo largo del siglo comenzó como una metáfora de la creación carente de cadenas y registros académicos, continuó como un discurso sobre el individualismo y la expresión de las emociones y la energía, y *retornó* junto con la pintura –si es que en algún caso se había ido– en las últimas décadas de la centuria, como lenguaje, como gramática. Fue lo que se denominó en algún caso 'La vuelta de la pintura'" (Isabel Tejeda: "De la levedad... de la pintura de María Chana" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 16).

14 "La abstracción es la principal tendencia del último siglo en el terreno del arte, el lenguaje y la economía. La abstracción puede definirse como la extracción mental de un concepto a partir de una serie de experiencias reales, pero también pude definirse como la separación entre la dinámica conceptual y los procesos corporales" (Franco Bifo Berardi: "¿Hay vida más allá del dinero?" en Mauro Reis (comp.): *Neo-operaísmo,* Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2020, p. 216).

15 Piet Mondrian conectó la idea de abstracción en la pintura con el mundo en el que vivía. En su primera contribución a la revista *De Stijl,* sostenía lo siguiente: "Hoy la vida de la gente se está alejando de lo natural: la vida se torna cada vez más abstracta" (Piet Mondrian: *Neue Gestaltung (Bauhausbücher,* nº 5), Ed. Albert Lange, Munich, 1924, p. 51. Mondrian evocaba un mundo tan dominado por la ciencia y los cálculos que la abstracción no solo se convertía en una experiencia estética, sino en una forma de vida. En su texto *Nieuwer Beelding* iba más allá y declaraba que lo abstracto no se producía por simplificación o purificación, sino que era la manifestación de lo que él llamaba lo "universal" o lo "general" como tal.

16 En su ensayo *Abstracción y cultura*, el pintor neo-geométrico Peter Halley lamenta la persistente creencia de que la abstracción es un recurso o una invención estilística que nace de las preocupaciones formales del artista. Halley mostraba su desacuerdo con seguir considerando la abstracción como un juego libre de formas totalmente autorreferencial y alejado de las cuestiones sociales y políticas. "Al pensar en el más enrarecido de los lenguajes viales, parece que intelectualmente nos retiramos al claustro de la alta cultura; negamos que la abstracción sea un reflejo de unas fuerzas históricas y culturales más amplias. Negamos que el fenómeno de la abstracción solo adquiere significado en la medida en que refleje fuerzas mayores y esté integrado en su historia" (Peter Halley: "Abstraction and Culture" en *Selected Essays. 1981-2001,* Ed. Edge-wise, Nueva York, 2013, p. 163).

17 W. J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual,* Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 281.

18 Yves-Alain Bois argumenta que la insistencia moderna en la "materialidad" y en la "integridad" del medio (el argumento canónico greenbergiano) era "un intento deliberado 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" (Yves-Alain Bois: "Painting: The Task of Mourning" en *Painting as Model,* MIT Press, Cambridge, 1993, p. 235).

19 "El artista no le da sentido al mundo, pero lo revuelve en una confusión más perfecta: un rostro, un cuerpo, un misterio. El verdadero estilo artístico es una cuestión de 'discrepancia', por usar la misma palabra que Max Horkheimer y Theodor Adorno en 1944: una concesión a lo raro y ajeno entre lo que, de lo contrario, no sería más que una mezcla estética demasiado segura. Los surcos de una traslación meticulosa y fluida han de ser, al mismo tiempo y según Adorno, las 'fisuras que se producen en el proceso de integración'" (Alexander Nemerov: "El vuelo de la forma: Auden, Bruegel y el giro abstracto de la década de 1940" en *El vuelo de la forma,* Ed. Mudito & Co, Barcelona, 2017, p. 125).

20 "*Precipitado* es un término tomado de Jacques Derrida. Con un solo pronunciamiento de la palabra nos damos cuenta de que porta en ella toda la paradoja de un tiempo breve, crítico o explosivo, que adviene en el vacío de un tiempo largo, de un tiempo en el que la memoria *deposita* para que por fin el deseo *explote*" (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1,* Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 177).

21 "Para mí son paisajes sin figuras, incluso sin elementos naturales" (Isabel Tejeda: "Paisaje sin figuras" en *María Chana,* Casa de Cultura de El Campello, 2002, p. 6).

22 "Este juego del color que se realiza más allá de la imitación de la naturaleza, lo puso el artista inglés Alexander Cozens en el centro de su *New Method* que elaboró en los años 1785-1786. Fruto de estas reflexiones y experimentos fueron una serie de acuarelas que, a partir de las manchas de color indeterminadas y en gran parte casuales de los llamados *blots,* generaban paisajes abstractos. Para realzar la autoactividad del color, Cozens arrugó primero y alisó después la hoja con *Anibal curzando los Alpes*, de alrededor de 1776, para que así hablase el propio trabajo del soporte. En China, estas técnicas no intencionadas, a menudo practicadas en estado de embriaguez, que convirtieron al artista en el órgano de una energía formal independiente de él, acabaron formando escuela. Así se dice, en un estilo como de informe de laboratorio, sobre la práctica de las aguadas de Wang P´o-mo: "Cuando Wang estaba preparado para pintar un rollo, comenzaría a beber, y una vez ebrio, salpicaría tinta sobre la seda, riendo y cantando todo el tiempo. Luego la pisaría con los pies o la untaría con la mano, la extendería y la restregaría con su pincel, aquí con tinta clara y allá con tinta oscura, y de las configuraciones así conseguidas emergerían montañas, rocas, nubes y ríos". Esta tradición, con sus diferentes raíces, se convirtió asimismo en uno de los factores determinantes de la modernidad. Su influencia, por ejemplo, ha sido subrayada continuamente en el caso de John Cage incluso por el mismo artista. Los mismo se puede decir de Jackson Pollock. Su reflexión sobre la acción como un medio de energía existente en el arte se acercaba a las convicciones de los pintores chinos en estado de embriaguez: "No siento miedo de efectuar cambios, de destruir la imagen, etc. porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla salir". De nuevo esto tiene que ver menos con el azar que con la transformación en acción de las fuerzas que atraviesan al artista" (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico,* Ed. Akal, Madrid, 2017, pp. 201-203).

23 "Pintura materialista, en el sentido de que se muestra pintando: frota, embadurna, traza, tiembla, gotea... Es acción *a la vista*, no pensamiento pintado. *¿Action painting*?". "Lo que debe plasmarse sobre el lienzo, escribió Harold Rosenberg en 1952, no es una imagen, sino un hecho, una acción": la acción de pintar se realiza sin idea preconcebida sobre el resultado final, la experiencia de la realización de la obra se transforma en algo central" (Enzo Cormann: "Vista de pájaro" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 101).

24 Pedro M. Lucía: "Lecciones involuntarias de madurez" en *María Chana,* Sala de Exposiciones Lonja del Pescado de Alicante, 2013, p. 11.

25 "Siempre que a Chana se le pregunta por su obra suele decir: ...que ella no pretende encontrar definiciones

exactas, que busca sugerencias que hagan al espectador ser partícipe de su obra como parte activa y necesaria para que ésta exista" (Adrià Carrillo: texto en *María Chana,* Casa de Cultura de Mutxamel, 2007).

26 Isabel Tejeda: "De la levedad… de la pintura de María Chana" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 17. "En la muestra colectiva, que bajo el rótulo general de *Propuesta* –en el 82– recogía la presencia conjunta de pintura, escultura, tapices y arquitectura alicantinas, María Chana nos ofreció ya una serie de esta dualidad de trabajos anteriormente comentados. Ya entonces sorprendió su sentido de la intuición compositiva, la afectiva simplicidad de las imágenes, la frescura de sus resultados y, sobre todo, la sensible vitalidad que daba a la vez fuerza y serenidad a la explícita –y nunca disimulada– pincelada" (Román de la Calle: "…The meaning is the use. (Reflexiones en torno a *las poéticas* de María Chana)" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 35).

27 Fabrice Melquiot: texto en *María Chana,* Sala de Exposiciones Club Información, Alicante, 2004, p. 7.

28 "Siempre he considerado la mancha como un signo autónomo, una expresión abstracta de primer orden que María refleja con percepción y ordena escenografías teatrales, voces de una ópera bajo un discurso general y a la vez particular. Voces que reclaman nuestra atención con una musicalidad del signo a través del color, sus interrelaciones y grafías seudo-orgánicas o sin forma referencial, pero contenedoras del eco perdido, en sonora vibración periférica. La mancha que María desarrolla debe ser tomada como un objeto sígnico, como indicio, con sus propios límites geométricos, su propia cosmología espacial. Posiblemente como cuestión suprasustancial" (Martín Noguerol: "Observaciones" en *Maria Chana,* Sala de Exposiciones de la Kakv, Casa de Cultura de Villena, 2014, p. 9).

29 "La pintora, desafiando los límites del mundo y del lenguaje, se consagra a festejar el azar, acaso paradójicamente a provocarlo" (Mª Carme África Vidal Claramonte: "Desde este lado del espejo" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 84).

30 "El camino de Chana es el de la maduración: en su estudio descansan en barbecho no cuadros a medias, sino esperando momentos, cambios de estado, conocidos sólo por quien los está pintando. Cuadros que a mí me parecen completos, ya listos, aguardan meses a que aparezca un mínimo arabesco carmín en la izquierda, una mancha blanca inesperada estalle. O acaso, de súbito, una obra quede completa de una vez, como gestada y hecha sin tregua. Hablo del modo de construir y del trabajo: pincelada o verso, golpe de cincel o ataque de cuerda del violín. Siempre el triunfo de la maduración que Lao-Tse recomendaba, y de qué forma tan práctica" (Pedro M. Lucía: "Lecciones involuntarias de madurez" en *María Chana,* Sala de Exposiciones Lonja del Pescado de Alicante, 2013, p. 13).

31 "Hay algo zen en su actitud […]. Una muestra eran los Haiku que hizo en los 80, cuadros que eran un texto y un poema. Trazos y textos inmóviles, suspensos" (Pedro M. Lucía: "Lecciones involuntarias de madurez" en *María Chana,* Sala de Exposiciones Lonja del Pescado de Alicante, 2013, p. 14). Meditando sobre el haikú y las estéticas orientales, Octavio Paz cita a Yves Bonnefoy, para el que *la imperfección es la cima*: "Esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes –porque son sólo un instante– de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad" (Octavio Paz: "La tradición del haikú" en *El signo y el garabato,* Ed. Joaquín Mortiz, México, 1973, pp. 116-117).

32 Isabel Tejeda cita expresamente la levedad que es la primera de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino como algo que encuentra en la obra de María Chana, cfr. Isabel Tejeda: "De la levedad… de la pintura de María Chana" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p 17.

33 "Lo leve está en los elementos naturales que las formas de María Chana parecen representar –aunque no sea así– y que nadan con su propia lógica sobre la superficie pictórica: medusas, protozoos, pétalos de flores, aves, ríos serpenteantes, atmósferas, agua, escaleras sin principio ni fin" (Isabel Tejeda: "De la levedad… de la pintura de María Chana" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 18).

34 "Siempre he encontrado que en el soporte papel esta pintora ha conseguido una ligereza que en las telas se trocaba en densidad (y no me refiero al peso que comporta la materia misma, sino a cierto grado aéreo en lo que respecta a los aspectos visuales)" (Isabel Tejeda: "Paisaje sin Figuras" en *María Chana,* Centro Cultural de El Campello, 2002, p. 7).

35 Isabel Tejeda: "De la levedad… de la pintura de María Chana" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 18.

36 "De ahí que las tensiones lineales, cromáticas y compositivas trencen en conjunto todo un lenguaje de base lírica, pero de cuyos ritmos e interna musicalidad, destaca precisamente la fortaleza articulada de unas imágenes dominantes" (Román de la Calle: "…The meaning is the use. (Reflexiones en torno a *las poéticas* de María Chana)" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 51). "Si unas veces el color canta en francas disonancias, rojos encendidos y azules profundos, otras en cambio todo se torna más sombrío y melancólico. Pintura a oscuras, en negros y azules, o en pardos y rojos sangre de toro, iluminada por destellos fulgurantes de otros colores más vivos, trallazos de amarillo o de blanco que iluminan la noche oscura de la pintura" (Juan Manuel Bonet: "Para un *action painter*" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 67).

37 "En tu obra encuentro un 'juego' de presencias y ausencias (polos opuestos) en el que lo visible deja paso a otros estadios más profundos y complejos. Lo que no se ve, lo que se intuye, se revela como 'absoluto' adquiriendo significado bajo enigmáticos enunciados,

con una presencia poética, mística…" (Martín Noguerol: "Observaciones" en *Maria Chana,* Sala de Exposiciones de la Kakv, Casa de Cultura de Villena, 2014, p. 8).

38 "Se produce en estos cuadros cierta inmediatez que reposa en la superficie, reivindicando el hecho pictórico y una *joie de vivre* que, aun así, no está exenta de melancolía. Enigmáticos paisajes, misteriosas presencias, una concentración en el gesto que parece dejarse ir y que es la máxima expresión de un signo de libertad que casi podríamos entender como una liberación de la pintura, de la mano, tornada acuarela. Sobriedad de los medios empleados, espontaneidad de la acción, sensualidad, cierto bullicio sin ruido" (Isabel Tejeda: "De la levedad… de la pintura de María Chana" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 18).

39 "El centro del cuadro está omitida, producido por la periferia" (Pedro M. Lucía: "Para María Chana. 7 epígrafes" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 35). "Los cuadros carecen de centro. Sólo hay insinuaciones que se derraman como si la tierra se inclinara" (Mª Carme África Vidal Claramonte: "Desde este lado del espejo" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 84).

40 "Apoyándose en una gestualidad, una libertad y un colorismo aprendidos en el expresionismo abstracto, la pintora se centra en ciertos motivos figurativos, apoyaturas que vienen a tensar el cuadro, a abrirlo a otras sugerencias" (Juan Manuel Bonet: "Para una *action painter*" en *María Chana,* Sala de exposiciones Lonja del Pescado, Alicante, 2007, p. 66).

Fig. 1. *L'hortet de Manolo*, 2004, Carme Jorques, Colección particular

Abstracción y compromiso social en Carme Jorques

José Luis Antequera
Doctor en Historia del Arte, Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)

Pedagoga, gestora cultural y artista plástica, Carme Jorques se acerca a la abstracción con el conocimiento y la fuerza que le confiere el dominio de multitud de técnicas y procedimientos pictóricos. Con una temprana destreza para el dibujo, se decanta hacia la abstracción normativa construyendo geometrías ordenadas en pautas de armonía suprematista, pero la mirada no se detiene y su ojo interior siente la desarmonía y la destrucción que hieren al mundo. Por ello, se propone ayudar a transformar la realidad utilizando su arte constructivo como herramienta de denuncia.

La abstracción en nuestro entorno 1915-1960

Toda obra de arte es hija de su tiempo y muchas veces, madre de nuestros sentimientos

El arte que hoy conocemos como abstracto postula la reivindicación de la libertad en el tratamiento del color, la forma y la perspectiva, dejando de ser estos recursos estilísticos decisivos para el lenguaje pictórico y abandonando la jerarquía de los géneros, la composición y la narrativa de los temas. Al permitir que la obra hable *per se,* sin referencias, la pintura abandona ese *aire de familia* de lo identificable y se convierte en no figurativa, utilizando movimientos, gestos, formas, construcciones, agregaciones e intervenciones sobre un espacio plano que abandona la llamada hacia lo real y reconocible (Ortega y Gasset, 2007).

Aproximadamente en 1915, el lenguaje plástico en nuestro país empieza a conocer tímidamente las primeras vanguardias no figurativas que representan el cubismo, el expresionismo y el futurismo que proceden de Europa y que luchan por consolidarse en España. Deseos, pensamientos, creencias, experiencias, emociones, sentimientos y compromisos mueven al artista a pintar desde su propia

convicción interior y el espectador. No obstante, no necesariamente debe estar sensibilizado y poseer la suficiente información de las intenciones de este nuevo artista que se expresa rompiendo con los cánones iconográficos reconocibles. Todo ello conduce a considerar el mundo de este arte nuevo (o arte otro) desde una perspectiva diferente. Aunque no abandone aún sin perseguirlo el cariz de arte elitista, este nuevo movimiento, basado en la abstracción conceptual cercana a lo espiritual, se hace difícilmente comprensible sin un mediador entre el pintor y el espectador.

La primera exposición de arte conceptual en España fue la de los llamados *artistas íntegros* que se celebró en 1915, todo un intento fallido. En ella participaron Diego Rivera y María Blanchard. Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre dieron voz y palabra a estos movimientos que se aglutinaron bajo el nombre de *ultraísmo* hasta que José Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors propiciaron lo que se vino a llamar la *vuelta al orden* exigiendo el retorno a la pureza, la sencillez y la precisión de la pintura. El simultaneísmo de Rafael Barradas y Torres García y el ultraismo de Norah Borges fueron la concreción de las vanguardias en España. Sin embargo, estos fueron cediendo frente a este nuevo retorno al orden representado por Joaquín Sunyer con su mediterraneísmo noucentista y Vázquez Díaz con su figuración geométrica neo-cubista. Ambos movimientos volvieron al arte figurativo con el que no llegaban a romper (Carmona, 1995). En este momento se acabó la aventura española de las primeras vanguardias hacia la abstracción y el informalismo, que nacieron del cansancio de la representación figurativa como canon de interpretación de la realidad que no llegó a consolidarse en nuestro país.

En 1949, Eusebio Sempere, recién llegado de París, retomó la abstracción constructiva de formas geométricas en su exposición de la sala Matéu de Valencia; no obstante, cosechó un estrepitoso fracaso. Comenzó de nuevo la triste andadura del arte abstracto en España (Popovici, 1972). No fue hasta 1959 cuando el grupo El Paso reinició la dialéctica *abstracción versus figuración* con ciertas posibilidades de reconocimiento, sobre todo en el ámbito internacional. Para El Paso, la salvación de la individualidad del artista era esencial, lo que propició una nueva realidad no académica donde el creador tomaba conciencia de su responsabilidad tanto social como individual (Aguilera Cerni, 1966). Canogar, Cirlot, Feito, Millares, Saura y Aguilera-Cerni aceptaron como precursores de esta nueva realidad a Kandinsky, Mondrian y Malevich.

El artista optó por la abstracción, ya fuera constructiva como la de Joaquín Michavila o Palazuelo o informalista y gestual como la de Millares o Feito (Patuel, 2019). Los constructivistas se comprometieron con la colectividad en un arte normativo que consideraban socialmente necesario. Por lo contrario, los informalistas se refugiaron en el subjetivismo gestual y aparentemente improvisado de un Antonio Saura o Guinovart.

De una manera o de otra, el arte se volvió individualista, perdió el contacto con lo perceptible y pasó por expresar desde lo noumenico como concepto representado a lo fenoménico como una intuición sensible que nacía de la necesidad interior del autor (Kandinsky, 1966). De este modo, se formaron dos posiciones muy distintas en el arte abstracto que se convirtieron en antagónicas: por un lado, un arte conceptual estructurado pensado desde el artista y que carecía de temperatura biológica; por otro lado, un arte intuitivo, gestual y experiencial. Este arte abstracto, fundamentado en la voluntad plástica del artista, estaría directamente influenciado por las consecuencias y realidades que acarreaban los nuevos problemas existenciales derivados del maquinismo industrial, la situación social y el predominio de la ciencia empírica como verdad axiomática razonada (no revelada).

En definitiva, el arte abstracto cortaba las amarras con la realidad, denotaba un material pictórico no comprensible y connotaba la libertad del espíritu frente a la tiranía de los objetos reconocibles interpretables como una afirmación de la capacidad creativa del hombre frente a la servidumbre hacia la naturaleza.

A partir de este momento, como afirmaba Tàpies, el cuadro no representaba las cosas, sino que es la cosa la que es expresada a través de la abstracción. Esto cuestionaba la principal virtud del arte propiciada por León Tolstoi cuando hablaba de que el arte expresa sentimientos accesibles a todos los hombres, suprimiendo la distinción entre el hombre a quien se dirige y el artista (Tolstoi, 1902). La inventiva del artista había vencido a la retentiva imitativa o interpretativa de la retina del sujeto, del mismo modo que su individualidad había trascendido a la representación de aquello que la colectividad definía como algo reconocible y previsible.

Carme Jorques, entorno y dilema

Hemos visto los antecedentes estéticos en la España de mitad de siglo XX que conforman la tendencia informalista aún no asimilada por un público crítico con la abstracción, momento en el que Carme Jorques inicia su carrera de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) en 1968.

Jorques venía de Xàtiva, su pueblo natal, con una considerable formación de sus mentores: el profesor Pérez Contel, su mujer Amelia Zarapico y su profesor de biología José Luis Bausset. La artista sintió, desde sus primeras pisadas por la Valencia de los años 70, la necesidad de conciliar en sí misma el mundo

estético que experimentaba en su interior con la realidad político-social de su entorno, hasta alcanzar una posición estilística estable o afrontar un problema de disociación y posible conflicto interior.

Para ella, la solución convincente era pensar que, si el arte tenía algún poder en ese momento era el de la posibilidad de movilización social, la capacidad de avanzar a través de él hacia una cultura accesible y justa que transformara la realidad. Esto explica que concibiera el trabajo artístico como un deber para mejorar la sociedad. Este hecho, a su vez, era compatible con su necesidad interior como artista. Así se imponía una rígida disciplina en cuanto el aprendizaje de recursos técnicos que le permitieran conseguir, a partir de sus habilidades, llegar a influir en la vida de las personas a través del arte, reservándose la libertad formal que utilizaría para ello. De este modo, valiéndose de su versatilidad, Carme trabajó haciendo uso de múltiples recursos y técnicas con el objetivo de acercarse a la sociedad para entenderla y, más tarde, compatibilizar su fuerza creativa; todo ello con el fin de hacerla avanzar en el mejor sentido ilustrado, aunque, a diferencia de la Ilustración, fomentando el pensamiento crítico de los ciudadanos.

Para Carme Jorques, los grados de iconicidad de la figuración y la abstracción conformaban dos extremos de una misma herramienta para conseguir un mismo fin: expresar sensaciones y comunicar nuevas reflexiones, anclando su obra al pensamiento vital del espectador para crear algo nuevo que antes no existía. La pintora contaba para ello con una clara predisposición a la reducción y simplificación del mensaje a través de relaciones conceptuales en un orden abstracto, racional y constructivo, con elementos básicos que estaban en una dimensión atemporal que colocaba en un espacio concreto.

De este modo, Jorques consiguió un compromiso entre la mejora social que deseaba transmitir como significado iconológico y la forma que adoptaba dicha transmisión con un significante iconográfico definido por su decantación hacia la abstracción constructiva (Panofsky, 1980). Esta es la diferencia que definía la obra de Carme Jorques al relativizar la creación pura del *arte por el arte*, abrazando la idea del profesor Valverde cuando defendía la *Nulla aesthetica sine ethica*. De este modo, unió el arte a un determinado sistema de valores éticos que debiera poseer a priori el artista y su entorno pisando un terreno comprometido ajeno a lo contingente y relativista. En palabras de Kant, la colectividad debe admitir normas éticas que orienten a cada persona y estas normas, para ser aceptadas por todos, deben ser racionalmente incuestionables (Arroyo y Jaen, 2015),

Nos encontramos ante la idea ilustrada de progreso continuo de la humanidad basada en valores, pero con una nueva narrativa que ayuda a la sociedad –insistimos– a ser mejor. Todo esto se consigue estableciendo normas éticas válidas por sí mismas a priori para el individuo, quien elige sus propios actos libremente como conducta necesaria para su avance, a la par que la humanidad los adopta como colectivos. Sin esta premisa no se puede entender la obra de Carme Jorques.

A continuación, intentaremos explicar la fuerza creativa de Carme Jorques, que se desarrolla en tres vertientes: la enseñanza, la gestión cultural y la creación artística. Hay que contemplar este escenario teniendo en cuenta que lo representado en él ocurre de forma simultánea en sus tres actividades troncales: como pedagoga, como gestora cultural y como artista plástica. Los tres paneles de su actividad actúan como disparadores creativos, están interconectados por el entusiasmo y la competencia en la continua búsqueda de soluciones prácticas dirigidas hacia la sociedad, pues Carme cree firmemente en la sociedad como comunidad de personas libres y solidarias. Asimismo, considera que las acciones para conseguir estos objetivos se pueden desarrollar desde donde nos encontramos, vivimos y trabajamos a través de nuestras vivencias cotidianas. Debido al carácter de este monográfico, dedicado a la pintura abstracta contemporánea, únicamente nos ceñiremos a este último aspecto de nuestra artista: su creación artística.

Una manera propia de crear

Carme Jorques Aracil nació en Xàtiva en el año 1951; de una familia de cinco hermanos, era la única mujer. De niña, ya utilizaba los carbones de los braseros para dibujar en las aceras del Raval de Xátiva y de la plaza de la Carbonería, donde vivió hasta los ocho años. Su padre era un empresario del transporte y la construcción de Xàtiva, y los materiales que utilizaba en su empresa le proporcionaban un contacto directo con las piedras redondeadas del río. Estas piedras, que los trabajadores traían especialmente para ella, las coleccionaba con avidez y, con ellas, decoraba el pasillo de la casa familiar con sus diversos tamaños y texturas. El proceso de transformación de la piedra en otra materia como grava, arena o cemento, así como las máquinas (excavadoras, trituradoras, transportadoras) que lo hacían posible, la tenían fascinada. Estos materiales aparecerían más tarde en sus obras. Además, amontonaba los pequeños trozos y tacos de madera de la carpintería del abuelo de Moixent construyendo columnas y escenarios geométricos simples e imaginativos. Crear, dibujar y pintar fue siempre para Carme su proyecto de vida y una inclinación nítida desde la infancia.

Las sensaciones perceptivas del olor a serrín de la carpintería o los aromas que desprendía el barro después de la lluvia, la primera educación del oído en la música a través de los instrumentos musicales de su familia, así como el sonido mecánico procedente de las máquinas y fábricas son, todos ellos,

archivos que perduran en la memoria de la artista. Y es que cada vez que los vuelve a sentir evoca su tiempo pasado. Eso justifica la presencia recurrente de todas estas vivencias en sus obras.

A los catorce años, Carme conocía la proporción áurea, estudiaba los números de Fibonacci y había leído los tratados de Cennini. Asimismo, estaba familiarizada con el grabado y la serigrafía que aprendió de Pérez Contel y de los talleres sobre cerámica ibérica y un sinfín de actividades que había realizado. En 1968, accedió sin dificultad a Bellas Artes en San Carlos de Valencia, donde, debido a su rapidez de ejecución y preparación, creaba piezas de gran tamaño; siempre le sobraba tiempo. Esta sobrada destreza se manifestaba en muchas ocasiones durante el desayuno, donde elaboraba en sus apuntes retratos improvisados de sus colegas. La artista aprendió el universo de la figuración, aunque fue el profesor de dibujo de movimiento Víctor Jimeno Vaquero quien reforzó en ella la importancia de las vanguardias y del arte conceptual. Sus compañeros y amigos de promoción fueron Fuencisla Francés, Ana García Pan, Pilar Belmonte, Paco Muñoz y tantos otros buenos artistas. En 1972, consiguió la Beca Nacional de Paisaje, financiada por la Fundación Rodríguez Acosta de Granada.

Carme avanzaba, analizaba, sintetizaba y luchaba con lucidez ante las dialécticas de la discordia con el convencimiento de que podía cambiar la realidad utilizando el poder transformador del arte como movilizador social a través de los colectivos que intentaban mejorar este mundo y con los que siempre se había identificado. Es decir, aquello que en el siglo XXI consideramos los *–ismos* más reivindicativos: el feminismo, el multiculturalismo y el ecologismo, movimientos que ya tenían su embrión en este país en la década de 1970, pues anidaban en personas como ella.

La abstracción en Carme Jorques

Las alas para volar muy alto han de estar muy entrenadas

Pérez Contel

Carme Jorques ensayaba el vuelo desde que pequeñita afinaba sus destrezas coleccionando las piedras que transformaba la empresa de su padre, amontonando las pequeñas maderas del taller de su abuelo, dibujando con los carboncitos del brasero, rayando con cantos de cerámica y moldeando con el barro de la lluvia. Más tarde, ya se sostenía sólidamente sobre sus propias alas. Con un aleteo rítmico, comenzó a dar forma a la materia en una pintura negra constructivista pero que contenía un asimilado bagaje técnico aprendido a partir de sus estudios académicos. Esta técnica le serviría para dar forma a un compendio de sensaciones poéticas internas donde denotaba la incipiente influencia de Käthe Kollwitz, cuyos dibujos, esculturas y pinturas admiraba profundamente, así como las obras de Paul Klee, Kandinsky y Torres García.

Más tarde, realizó trabajos de tendencia conceptual como la serie *Masters y Elèves,* una creación con un planteamiento teórico racional, pero íntima y personal. Nos encontramos en el primer lustro de 1970, en los estertores finales del franquismo. En este momento, Jorques realizó un trabajo gráfico dirigido externamente a conseguir financiación a favor de los presos políticos. El acromatismo y los tonos dramáticos se apropiaban de sus obras a medida que los acontecimientos políticos se ensombrecían. Después de los años 70, empezó un largo periodo de silencio tras la trágica muerte de su hermano Gabriel; la artista llegó incluso a destruir parte de su obra. En esta etapa, sus energías se concentraban en el diseño y la enseñanza; es por eso por lo que en 1987 decidió cursar el bachillerato de artes plásticas.

Entre 1990 y 2000, Carmen se sumergió de nuevo en las vivencias de su infancia en en el arrabal de Xátiva. Así pues, buceó hacia las profundidades de la memoria y el sentimiento y se reencontró con la acequia de la Murta, el lago de Anna, la lluvia, el barro, y las cañas. Sus obras comenzaron a armonizar con la manera de hacer de la artista Hilma Al Klint, la pintora sueca que inició el arte abstracto en 1906 –antes que Kandinsky– con unas obras espirituales que plasmaban sígnicamente sus sentimientos y emociones.

Hacia principios del siglo XXI, inició un periodo de intensa actividad política y social que compaginó con creaciones vitales y optimistas, trasuntos de su infancia y adolescencia, como *Tormenta de verano, Jugando en la Plaza de la Carbonería o El barquito de pesca.* Se trata de obras abstractas que van al encuentro del tiempo a través de la condensación del recuerdo en el signo, donde la recta y la curva armonizan en una jerarquía constructiva pensada y nada gestual que explica la etérea estela vital de los recuerdos.

La trayectoria de Carme Jorques navega lentamente hacia la abstracción constructiva que ya se vislumbraba en las series que comprenden los *Paisajes de mi historia*, como *Pequeño País* y *El Viaje* a *Ítaca.* Esta constituye una obra lírica con secuencias narrativas en las que utiliza el óleo mezclado con el estuco, las cretas, la tinta y el carbón en un soporte de mármol sobre tabla; un ejemplo lo constituyen trabajos como *La fábrica de papel de Xátiva.* Asimismo, empleaba otros nuevos materiales como la arenisca y el fresco pompeyano.

Durante 2000 y 2004, abordó la posición de la mujer en un mundo de hombres, reivindicando su propio espacio vital. Carme buscaba continuamente la paridad hombre-mujer, pues para ella era una cuestión de principios y de talento. En este sentido, destacan los títulos de sus obras. Marc Rothko las

definía con enunciados como *Naranja, amarillo y rojo, Negro y marrón, Sin título*; mientras que otro pintor constructivista, Pablo Palazuelo, las titulaba como *Signo, Rima, Onda, Amarillo, o Angular.* Sin embargo, Jorques, de modo contrario, les atribuía significantes descriptivos para ayudarnos a entender su significado, para facilitar el conocimiento de lo que estamos contemplando: *Los campos labrados de Xátiva, L'hortet de Manolo* (Fig. 1) o *Un monstruo en el lago de Anna.*

Estos títulos denotan la conexión social de la pintora con su entorno, característica que no abandonó a lo largo de toda su obra como un anclaje didáctico con el espectador. El concepto y el recuerdo trascrito a signos prima sobre la interpretación figurativa de la realidad en estas obras.

En el año 2000, comenzó otra serie que tituló *Fósiles. El Tiempo de piedra,* donde se detuvo en la persistencia de los restos de ecosistemas del pasado, miles de seres vivientes convertidos en roca que podemos buscar y recuperar en un juego de azar y hallazgo, en la fascinante mutación de lo orgánico a lo inorgánico y su consecuente estado de fragmentación inconcluso que, siguiendo su línea constructiva, afirmaba que debía ser reconstruido. Para ello, la pintora se sirvió de las técnicas de modelado en bajorrelieve y del recuerdo anclado en su memoria de los sistemas cristalográficos, así como en el respeto a la lectura de la naturaleza en los minerales, el agua, el viento, las piedras de los ríos; elementos tantas veces vividos en su infancia y estudiados con Bausset en su ciudad natal. Mármol, cretas, acrílico, maderas y óleo eran sus materiales.

En el periodo que abarca los años 2015 a 2019, aborda la serie *Distopía*, que empieza con *Diálogos invisibles* (2015), *Distopía urbana* (2017) *y La ciudad quemada* (2019). La *Distopía* nos transporta a un mundo futuro que anticipamos, donde las contradicciones en los discursos ideológicos dan lugar a un escenario indeseable, injusto y cruel, un universo no humano que se asemeja a una pesadilla opuesta a un mundo utópico armónico y habitable. Por su parte, *La ciudad quemada* es una denuncia contra el tremendo drama que constituyen los incendios, la pérdida definitiva de la biodiversidad y el cambio climático. Como *socarrada* de Xàtiva, Carme conoce bien el fuego y su acción destructiva como arma en los conflictos bélicos, donde se aplica la táctica de tierra quemada para destruir al contrario. Esta serie está estructurada en una parte inicial a base de infografías donde emplea las últimas tecnologías en el tratamiento de la imagen, técnicas que tan bien conoce y de las que ha sido profesora durante largos años.

Por otra parte, en las series *Diálogos invisibles* y *Distopía urbana* encontramos diversas identidades: la primera trata de la arqueología industrial, grandes complejos fabriles que han dejado de funcionar y de los que queda únicamente su estructura

Fig. 2. *Les ciutats de la boira*, 2020-2021, Carme Jorques, Colección artista

como esqueleto descarnado que domina el paisaje. Aquí la artista emplea la tabla cemento como base trabajada con técnicas secas, grafito en tonos grises sobrios y rotundos. Esta serie conecta con la segunda, *Distopía urbana,* donde la artista aborda la vida del ser humano en la ciudad. En *Ciutats de la Boira* y *Ciutats flotants,* aparecen ciudades habitadas desestructuradas, a la deriva, sin un modelo social, abandonadas a la más pura inercia e incuria, tristes y desarraigadas, aunque insertas en un halo de desmayada poesía visual muy atractiva que monta en diversos polípticos horizontales de gran tamaño en continua y asimétrica expansión.

En *Les ciutats de la boira* (Fig. 2), la ciudad se desestructura como la consecuencia formal de la pérdida de una conciencia crítica de los ciudadanos que la habitan, quedando a la inercia del pensamiento único. Algunos tonos de color permiten adivinar, no obstante, diminutas ágoras de encuentro y esperanza.

En *Les ciutats flotants* (Fig. 3), la artista quiere comunicarse con la gente a través de la sugerencia e insinuación. Símbolos como las aristas cortantes, la disimetría y la anarquía de las construcciones abigarradas, así como una neblina gris que envuelve la ciudad, no deben ser obstáculo para intuir en el color la capacidad de la persona para no abandonar la creencia en sí misma y la confianza en la especie humana. Aborda Carme Jorques la consecuencia de todas estas causas basadas en la pérdida de la cohesión social y que producen, como efecto, el debilitamiento identitario y la quiebra de la solidaridad social, el temor al desorden que se produce con la inmigración, la violencia urbana, la estigmatización y segregación, la creación de guetos inmobiliarios que caminan hacia la pobreza y la exclusión social. Para conseguir el dramatismo que producen estas

Fig. 3. *Les ciutats flotants*, 2020-2021, Carme Jorques, Colección particular

contradicciones, la artista contrapone a estas obras otras de espacios idílicos como recurso basándose en una ley perceptiva: la ley del contraste simultáneo o acentuación de los contrarios.

Entre 2018 y 2020, destaca la serie titulada *Poemas de amor y muerte*. Se trata del juego de la nieta del carpintero aplicado a la construcción de poemas visuales uniendo pintura y literatura para homenajear a los poetas Miguel Hernández, Antonio Machado, García Lorca, Ausiàs March, Martí i Pol, etc. Esta serie está basada en la lectura, la admiración y la posterior asimilación de sus escritos.

Las palabras de los poetas son transformadas por la artista en geometrías complejas, triángulos y formas emparentadas con el movimiento suprematista de Kazimir Malévich. Estas formas conforman un *collage* dadaísta a base de retales y trozos de madera, alambres oxidados y vidrios desmenuzados siguiendo la estela del pensamiento de Kurt Schwitters. Como este último señalaba, "La Gran Guerra ha terminado, en cierta manera el mundo está en ruinas, así que recoge sus fragmentos y construye una nueva realidad".

En *Poemas de amor y muerte* (Fig. 4), construye un mundo nuevo con restos de madera supervivientes –que a Jorques le evocan la carpintería de su abuelo– para demostrar que la sociedad resucita de sus cenizas por muy trágicas que resulten las consecuencias de sus equivocaciones. La forma y el color evocan la capacidad de reposición y reconstrucción y, al mismo tiempo, reivindican el libre albedrío del ser humano como valor persistente. Este constructivismo es el de una artista que simpatiza con *L'object trouvé* de Marcel Duchamp y con la Escuela de Vallecas de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, pero también con el *arte povera*, movimiento italiano de los 60 que construye utilizando restos de objetos pobres y desechables que incluso plasmados en la obra continúan con su propio deterioro.

En estas obras, Carme Jorques emplea toda la concepción de su arte abstracto normativo, constructivo y pautado al quedar la superficie ordenada por la secuencia Fibonacci y el número áureo que vertebran una red matemática productora de armonía. Son polípticos arqueológicos de sus materiales más queridos que conforman trabajos en técnica mixta ensamblados en bajorrelieves secuenciados y rítmicos intervenidos con madera, hierro, vidrios, escayola y lino. Asimismo, estos aparecen envueltos en encáustica, óleo o acrílico soportados por una tabla *Okuma* y que se adaptan a diferentes encuadres. Jorques buscaba la pura sensibilidad en una écfrasis entre poesía y pintura con el hilo subliminal de Malevich y sus formas constructivas simples, elementales.

La artista gira también la mirada de nuevo hacia la ciudad donde habita en la serie de *Polípticos de cemento o murales-homenaje* para estudiar los lugares por donde pisaba y crear un mapa urbano sobrio repleto de recorridos y conexiones de la ciudad con sus recuerdos y poetas preferidos. Para ello, se vale del cemento, con grafías de carbón que indican itinerarios enmarcados en rangos de pigmentos tonales muy sutiles, colores enmarcados en espacios asimétricos que se escapan a la primera vista por las esquinas de la obra.

Fig. 4. *Poemas de amor y muerte*, 2018, Carme Jorques, Colección artista

El mural *Tan lluny del meu esguard. A Ovidi Monllor* (Fig. 5), confeccionado entre 2019-2020 con una medida de 150x 270 cm, es un buen ejemplo de este momento creativo de la artista, pues invita a entrar y recorrer el espacio de la ciudad, los recuerdos y homenaje a la lírica latente entre sus entresijos. Este se consigue a base de pigmentos, cemento, marmolina y carbón, entre otros. Se trata de un políptico trabajado de manera sobria sobre una superficie intencionada de cemento por donde se camina y se generan espacios, recorridos de sutil rango cromático (Jorques, 2024); es una superficie de cemento donde se perciben los ecos de las palabras de los poetas más queridos por la artista. Esta serie entronca con la figuración cuando es intervenida en los homenajes a Isabel-Clara Simó, Ovidi Monllor o Miguel Hernández, donde apreciamos su destreza con el dibujo.

En cuanto a su última serie, que abarca el binomio *Tierra quemada y Gaza* (2023-24), esta conecta con el drama de la naturaleza, con los incendios forestales tan difíciles de revertir y la tragedia humana que acarrean. Si al principio utiliza la infografía como técnica base de soporte que se concreta en una serie tendente a lo conceptual, la obra adquiere una dimensión muralista a partir del uso del estuco, las cretas y la encáustica sobre tabla. *Gaza* es la serie más actual; en ella aborda el arrasamiento, el cruel daño psicológico, económico y mortal de la táctica de la ciudad devastada, las muertes inútiles en aras de la venganza, la guerra total y los niños como víctimas indefensas.

En la serie *Gaza* (Fig. 6), la pintora descarga su impotencia ante los resultados de la política cuando se convierte en cruel guerra que arrastra a víctimas inocentes a la muerte, el caos y la destrucción. Constituye todo un reto para la ética humana que la pintora conceptualiza en trazos violentos y desgarradores. Por un momento deja el constructivismo adentrándose en el expresionismo abstracto gestual.

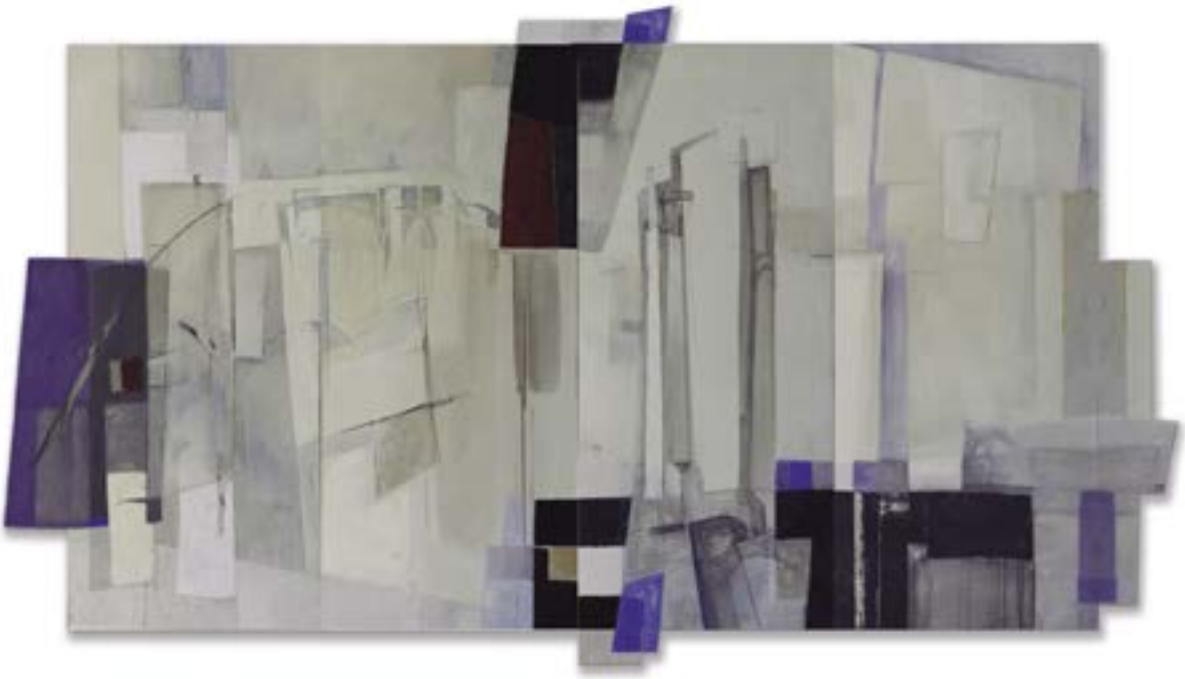


Fig. 5. *Tan lluny del meu esguard. A Ovidi Monllor*, 2019-2020, Carme Jorques, Colección artista

Fig. 6. *Gaza 1-2*, 2024, Carme Jorques, Colección artista

A modo de coda

Hemos recorrido durante estas páginas la trayectoria pictórica de Carme Jorques Aracil desde sus inicios hasta la actualidad, pues la pintora continúa activa en su estudio de Ciudad Jardín en Alicante. Carme es una artista volcada en la sociedad y su mejora, lo que convierte su labor sistemática en un universo pedagógico organizativo y artístico en senda de una conexión con la sociedad. *Hacer bien aquello que estés haciendo* es su divisa, y la mejora del ser humano su objetivo. El arte abstracto normativo es para Jorques un arma de construcción y reflexión. Para esta transformación, la pintora se vale de textos conectores explicativos de su obra cuando explora los caminos de la abstracción constructiva con el fin de convertirla en comunicación visual. Estos textos siempre se sitúan junto a sus obras.

Para ella, es necesario compartir con el otro para ver y entender su propio yo. Las herramientas que emplea en este cometido son el dominio de la técnica pictórica y el método del trabajo sistemático en el silencio, que adquiere el imperativo de un deber moral y que vuelca en su momento con una fuerza arrolladora sobre su entorno. Todo ello lo pone en práctica con el fin de hacer que las cosas funcionen de modo que avancemos y la cultura sea accesible, justa, pero también realista, pues, de acuerdo con sus palabras, no hay una auténtica transformación social sin la presencia del arte.

Bibliografía

- AA.VV. (2002). *Los –ismos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Museo Nacional de arte Reina Sofía.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1966). *Panorama del nuevo Arte español*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1975). *La Posguerra. Documentos y testimonios*. Madrid: Servicios de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- ALBERS, Josef (2005). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma.
- AMHEIM, Rudolf (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- ANTEQUERA, José Luis (2024). Introducción a *D'un Temps, D'un País*. Xátiva: Aj untament de Xátiva.
- ARROYO GARCIA, Francisco, JAEN, Marcos (2015). *Kant*. Barcelona: RBA editores.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- CARMONA, Eugenio (1995). El Arte Nuevo y el Retorno al Orden. En *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*. Madrid: Museo Reina Sofía y Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura.
- CIRLOT Juan Eduardo (2006). *Diccionario de los Ismos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- GONZALEZ GARCIA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, MARCHÁN FITZ, Simón (2003). *Escritos de arte de Vanguardia*. Madrid: Ediciones Istmo.
- KANDINSKY, Wassily (1996). *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Editorial Paidos.
- MOXEY, Keith (2004). *Estudios sobre Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- ORTEGA Y GASSET, José (2007). *La Deshumanización del Arte. Y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PANOFSKY, Erwin (1980). *El Significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- PATUEL, Pascual (2016). *Arte actual*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.
- PATUEL, Pascual (2019). *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (UV).
- PÉREZ CONTEL, Rafael (1986). *Artistas en Valencia (1936-1939)*. Valencia: Conselleria de Cultura Generalitat Valenciana.
- POPOVICI, Cirilo (1972). *Sempere*. Valencia: Dirección General de Bellas Artes.
- ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio (2020). *Los caminos de la modernización del Arte en Alicante desde 1950*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- TOLSTOI, León (1902). *¿Qué es el Arte?*. Barcelona: Editorial Maucci.

Fig. 1. *Homenaje a la poesía*, Acrílico/tabla, 1982, Dionisio Gázquez

Dialécticas de la abstracción en la pintura de Dionisio Gázquez

Enric Mira
Universidad de Alicante

La esencia motivadora de la pintura abstracta

El panorama artístico español de las décadas de 1980 y 1990 se caracterizó por una fuerte revitalización del medio pictórico tras los años de hegemonía del conceptualismo y otras formas de arte no objetual durante los años 70 (Marchán, 2012). En estos dos decenios, se asistió a la reactivación del gesto pictórico, el color y la figuración cargada de referencias simbólicas, históricas o autobiográficas, en un contexto marcado por la transición democrática, la modernización cultural impulsada por las políticas institucionales y la apertura al mercado internacional del arte que fomentó una sintonía con las tendencias internacionales como los *Neue Wilden* alemanes –Georg Baselitz, Anselm Kiefer– o la *Transvanguardia* italiana –Sandro Chia, Francesco Clemente– (Bozal, 2000; Cabello, 2002; Calvo, 1992). Es en la década de los 80 cuando Dionisio Gázquez alumbra las primeras series pictóricas que dan muestra de su oficio y ambición artística. Durante aquellos años, el resurgir de la práctica pictórica y la recuperación de un código figurativo de factura narrativa fueron señas de identidad de las prácticas artísticas emergentes.[1] Aquel contexto, en realidad, fue bastante complejo, la atmósfera artística tenía un entramado fundamentalmente ecléctico, dando cita a corrientes de diversas procedencias artísticas como la abstracción, el neoexpresionismo, la neofiguración e incluso los planteamientos conceptuales que venían prolongándose desde la década anterior. El joven Gázquez no fue ajeno a esta coyuntura de efervescencia creativa y sus cuadros de los 80 plasmaban la representación figurativa de objetos cotidianos y desnudos impregnados de una retórica de expresividad. Maneras figurativas que, en la anterior década, durante su formación en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, estuvieron regidas por la mochila de un naturalismo del que, como artista con inquietudes, pronto se desharía en la búsqueda de su propio estilo.

Este intervalo figurativo no supuso un punto de arranque singular ni único en su quehacer artístico, pues aquellos años constituyeron un memento complejo y heterogéneo compuesto por diferentes tentativas estéticas. Nuestro pintor realizó obras de factura plenamente abstracta como la serie *Cromatismos*, donde se cimentaron elementos gráficos que su posterior práctica pictórica fue asimilando y reconfigurando en otra clave compositiva y tonal, como muestra el acrílico sobre tabla *Homenaje a la poesía* de 1982 (Fig. 1). En paralelo, produjo obras inspiradas en la estética del futurismo italiano –seguramente como eco de la *Transvanguardia* italiana a la que hemos hecho referencia–, así como una breve colección de cuadros influenciados por el informalismo español de los 60 con las figuras de Millares y Tàpies como trasfondo estético. Anteriormente, en los años 70 llevó a cabo un conjunto de ensayos de carácter geométrico-espacial mediante el recorte de oquedades sobre el plano que adelantaban planteamientos que después profundizará en *Espacios de luz*, serie que más adelante abordaremos con detalle. Incluso en los años 2005 y 2006, momento álgido de su carrera, Gázquez realiza un reducido grupo de piezas en las que superpone una trama de *drippings* de color sobre representaciones figurativas monocromáticas de paisajes y cuerpos, ofreciendo una reflexión sobre los límites y confluencias de los protocolos pictóricos de la figuración y la abstracción. Por tanto, aquella inicial fase figurativa no se resuelve, atendiendo a la lógica de conjunto de su trayectoria como una mera transición hacia la formulación abstracta de una pintura desprendida de la composición figurativa. A nuestro juicio, se trata de un momento más episódico que sustancial que no tiene, por sí mismo, un sentido de antecedente o necesario punto de cambio: es la respuesta a un estímulo epocal, una tentativa que, como se ha precisado, se solapa de manera poliédrica con otras incursiones plásticas que ya denotaban un interés imperativo por la abstracción como léxico primordial u originario de su misión artística.

¿Qué mueve entonces a la deriva gazquiana hacia esa esencial abstracción convertida en definitoria de su pintura? ¿La búsqueda de un en-sí de lo real que no ofrecen las apariencias del mundo rendido a la percepción? ¿La sublimación de las cualidades plásticas del cuadro en un significado espiritual o místico? ¿El puro goce estético de un depurado formalismo de colores y texturas? ¿La expresión de la subjetividad emocional del pintor y del drama de su mundo interior? ¿O la exploración consciente de la esencia de la pintura como disciplina artística a través de la especificidad de su lenguaje propio? Seguramente, parte de verdad se apunta en cada de estas preguntas, incluso la suma de sus respuestas afirmativas podría componer la poliédrica motivación que envuelve la praxis artística de nuestro pintor, tanto más en cuanto que es un profundo conocedor de la historia de la pintura del siglo XX, de sus idearios estéticos, sus estilos y de los avatares biográficos y contextuales de sus artistas.

Una cartografía pictórica rizomática

Con una producción pictórica tan amplia como la de Dionisio Gázquez no es fácil deslindar con precisión los diferentes planteamientos de la abstracción desarrollados por nuestro artista. Series como *Cromatismos* (1981-1984), *División vertical* (1988-89), *Ámbitos* (1993), *Bosque interior* (1987-2003), *Texturaciones* (2003-2006) y *Espacios de luz* (2013), entre otras realizaciones de diversa entidad y extensión, destacan especialmente dentro de la totalidad de su obra. Ciertamente, con la perspectiva de más de cuarenta años de actividad artística, la obra de Gázquez se muestra como un cúmulo de diferentes lineamientos que no necesariamente se despliegan de forma uniforme ni secuencial, sino según otra directriz más abierta que podríamos considerar de carácter rizomático. El acervo de sus creaciones se ha extendido estructuralmente en el tiempo a través de un sistema laxo de conexiones y ramificaciones, rendido a una progresión zigzagueante de pliegues y bucles. De ahí la dificultad, en ocasiones, de demarcar de manera diáfana ciertos periodos de su producción. Hasta el punto de que su práctica pictórica, desde nuestro punto de vista, se ha ido construyendo de acuerdo con una pauta de relectura y glosa reflexiva de un personal léxico de trazos, colores y texturas de factura metódica pero también intuitiva, conforme a una estrategia de esencia reflexiva, cómplice de su desplegar rizomático. El vocabulario plástico con el que ha ido armando un lenguaje de consistencia abstracta es por momentos poético y por momentos expresivo, a la vez que es tanto exclusivamente gazquiano como ataviado de referencias estéticas a la historia de la pintura moderna, siempre sutiles y aquilatadas. Su vasta cultura visual y plástica opera como *insight* de sus creaciones.

La pintura abstracta de Dionisio Gázquez manifiesta una inquietud por la materia y la textura, inmersas en una gama cromática de bajo contraste y hasta cierto punto severa, pero de sutiles variaciones tonales y de luminosidad. En sus cuadros, la aplicación de las pinceladas se ejecuta de forma reiterada, sistemática, pero siempre diferenciada en cada una de sus concreciones matéricas. El cuadro se configura a modo de un entramado extendido sobre la superficie, derivando hacia la levedad de un rumor expresivo, hacia un ascetismo estético que impregna la contenida gestualidad del conjunto. El caos que concitan trazos, líneas y manchas sobre la superficie del cuadro es solo aparente. Sin desconcierto, una mirada atenta puede ir descubriendo cómo la urdimbre de ese tejido lingüístico arma una estructura tan sólida como silente, tan cierta perceptiva como emocionalmente. Cuando el objeto es volatilizado mediante el proceso de abstracción, se crea un efecto de ingravidez incorpórea en la obra. Es así como su pintura aparece como en un estado permanente de gestación, como surgida de un abecedario semiótico inestable, abocado a una combinatoria infinita de pinceladas y trazos. En

el filo de un estilo *in progress*, la labor creativa de Gázquez no renuncia a la provisionalidad –temida por tantos artistas– que exige toda tarea de exploración plástica con el objetivo de decantar, en última instancia, cuadros cuya sola presencia se baste estéticamente.

La idea de suficiencia semántica –de un sentido propio que la obra genera dentro de sí misma– se asocia, de acuerdo con los análisis de Adorno (2004), a un ideal de autonomía estética que exime a la obra de la necesidad de un discurso externo político, religioso o moral que explique su sentido. No obstante, que el significado esté imbricado en las formas del cuadro, en la estructura interna y la tensión relacional de sus elementos, no es óbice para que Gázquez haga de los títulos de sus piezas el envés de su sentido. El título, de acuerdo con Adorno, es una promesa de sentido que no llega a cumplirse totalmente. Anuncia algo, orienta la experiencia, pero no encierra ni clausura el significado de la obra autónoma. En esta línea, como atinadamente expresa Rosa María Castells (2007: 121), el pintor "aprendió a poner en palabras silenciosas lo que expresaba a gritos en su pintura". Un afán sostenido que responde a la obstinación del creador para dilatar su forma de experimentar el mundo. Título y cuadro se nos ofrecen como elementos indisociables. *Geografía imaginaria*, *Atisbo de silencio*, *Coordenadas de la memoria*, *Arquitectura de invierno* o *Tejido del pensamiento* son títulos que tienen calidad de versos visuales y, por ello, resultan sonoros y evocadores, insondables (Román, 2007: 147).

Dionisio Gázquez construye con las palabras las dimensiones de su propio universo de significado, quizá en la línea trazada por el aserto del *Tractatus* wittgensteniano (Wittgenstein, 2002) que sitúa los límites del mundo en los de nuestro lenguaje. En él están los lindes de la significación y el conocimiento del mundo, pero también los de nuestra praxis. Gázquez no contempla ninguna ontología lingüística ni da por sentado ninguna pauta epistemológica. La verdad de su universo está, en todo caso, en los cifrados plásticos de cada cuadro, una compilación de color y materia acotada por el espacio de representación cuyos límites vertebran –más que balizan– las palabras que cada título encadena. Este paralelismo entre el límite del cuadro y su delineación a través de la escritura de su título es la condición, a contrapelo de Barthes (1995), de su desamarre y libertad semántica. En cada obra intitulada surge el juego circular entre semas heterogéneos: uno pictórico y otro escritural. En muchas ocasiones, redimensionado con referencias estéticas a Duchamp, Magritte, Mondrian, Varela o Sempere, entre muchos otros artistas. Por tanto, este particular ejercicio de elocuencia poética, como si el cuadro fuese el despliegue metafórico de un texto, supone, en el fondo, una discrepancia con el formalismo de Greenberg (2006) y Fried (2004) y su posición crítica sobre la narratividad de la pintura –en tanto que atisbo de temporalidad– como una deuda con el teatro y la literatura que enturbiaría la integridad espacial inherente al lenguaje pictórico.

Nuestra tesis es que la pintura de Gázquez se articula de forma dialéctica según una serie de oposiciones que alcanzan su síntesis estética en la objetivación de cada cuadro. Nos referimos a la recurrencia, más o menos sistemática, a la idea de dualidad a través de composiciones binarias que oscilan entre el equilibrio y la tensa contienda como son las dualidades de luminosidad y opacidad, gesto y estructura, uniformidad y variación, huella y metáfora, y superficie y hendidura. Estas polaridades atraviesan toda la obra gazquiana con una relevancia que varía y se modula de manera particular en cada una de las series, reforzando el carácter dialéctico de su pintura como proceso. En este sentido, dichas conformaciones binarias se diseminan como inflexiones en su investigación plástica y como maduramiento estético que fraguan el espesor meditativo de su lenguaje plástico. Desde esta perspectiva, este binarismo no consistiría sino en distintas fórmulas enunciativas de la oposición medular entre idea y materia que sustancia el paradigma del arte abstracto. Como muestra la historia de la pintura moderna y contemporánea, posiblemente este conflicto en el núcleo de la abstracción sea insoluble, pero al mismo tiempo es lo que impulsa la necesidad –cuando no urgencia– de vislumbrar y ejecutar otras trazas de lo pictórico como novedad, variación, repetición o reinterpretación.

Luminosidad y opacidad

Es en la serie *División vertical* (1988-89) donde nuestro pintor concibe de manera más clara su obra como un juego de contrarios que se articulan en torno a una línea vertical dispuesta sobre el eje de simetría. Una línea que actúa como centro compositivo sobre cuyos contornos se deslinda una masa luminosa y otra de sombras, como una aureola que se irradia al resto del cuadro. Una figura lineal que actúa simbólicamente como el origen donde la luz escinde la penumbra, pero que simultáneamente es también una sutura en la piel del cuadro que reconcilia los elementos antagónicos. En la pieza de 1988, *Pétalos del tiempo en la brisa de otoño* (Fig. 2), observamos cómo la vertical simboliza el límite y el encuentro de cargas opuestas, concitando la ingravidez cromática de la luz y la opaca densidad de la materia. Es la brecha por la que penetra la luz como condición de visibilidad, pero es también un punto ciego, un escotoma que alude a lo invisible dentro de lo visible, que no se muestra, aunque esté allí, latente. Ceguera que no es simplemente ausencia de representación, sino una forma activa de no ver: una exclusión necesaria –y en realidad productiva– para

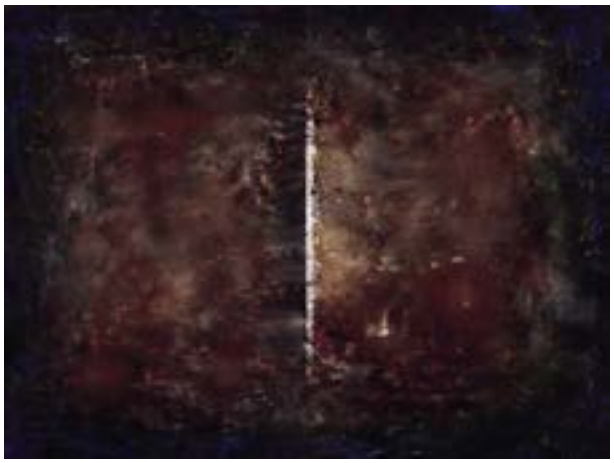


Fig. 2. *Pétalos del tiempo en la brisa de otoño*, Mixta/tabla, 1988, Dionisio Gázquez

Fig. 3. *Dripping*, Acrílico/tabla, 2005, Dionisio Gázquez

que podamos construir sentido. Sería una manera de cuestionar aquella simetría bilateral a partir de un eje vertical que en los cuadros de Barlet Newman apelaba a la verticalidad del cuerpo como factor estructurador de nuestra percepción visual, de nuestra posición ante lo que vemos. Posiblemente, para Gázquez, no haya una equivalencia inmediata entre la conciencia de nuestro cuerpo y la orientación de nuestro campo de visión –como pensaba Merleau-Ponty (1997)– porque lo visible puede desbordar lo representable. Incluso, aquella división vertical del espacio del cuadro es también una divisoria que paralelamente induce un esquema diacrónico primigenio: la sucesión de un antes y un después respecto al eje, lo que vendría a indicar que en las estructuras subyacentes de estas pinturas acaba por solaparse una pulsión temporalizadora a la geométrica de partida.

Gesto y estructura

Diferentes críticos han constatado, a propósito de series como *División vertical* (1988-89) y *Bosque interior* (1987-2003), que la pintura de Gázquez apenas encierra estructura compositiva (Bonet, 2003: 21; Castells, 2007: 127), más bien se articula y emana como una "pintura de redes y de tramas y de encaje y de telarañas" que se acomoda como una caligrafía que sostiene el gesto primario de una vibración o, como gusta de decir al crítico Bonet, de un "temblor" (Bonet, 2003: 21): el cuadro como un coágulo de pura intuición. Dicho de otro modo, en estas series apenas se manifiesta "nada de geometría, de arquitectura, de ensamblaje, de linealidad o de espacialismo". Lo geométrico, como estructura normativa, queda como a refugio, encubierta por esa constelación de pigmento y materia extendida sobre la superficie del cuadro, por eso, como ha expresado Rosa María Castells, la de Gázquez es una pintura que "se ordena desde dentro" (Castells, 2007: 127). De manera tácita, lo normativo se halla inscrito en lo intuitivo, amortiguando la dualidad entre estructura y gestualidad, entre lo analítico y lo expresivo.

Aunque no estemos, en verdad, ante un artista adherido a la geometría, en la serie *Texturaciones* (2003-2006), sin embargo, Gázquez orienta su interés hacia tramas y cuadrículas de cualidad geométrica. Ya sea como conjuntos de un denso entramado o bien como retículas de líneas superpuestas, nuestro pintor alumbra toda una colección de mallas ortogonales, unas veces monocromática y otras de factura colorista que la obra *Dripping*, realizada en 2005, ejemplifica de modo meridiano (Fig. 3). Una urdimbre que se ordena en una sucesión de capas en profundidad a fin de crear una atmósfera eventualmente densa y en ocasiones diáfana. Son estructuras dotadas de un ritmo interno surgido de la repetición calculada de líneas sin coordenadas precisas. En esta serie pictórica, a diferencia de las que se han analizado anteriormente, las estructuras de trazos pasan a ser tema del cuadro, se convierte en figura y el fondo se expande como una especie de muro, de mancha o atmósfera difusa. Así, en *Texturaciones*, la oposición de los elementos gestálticos opera sobre el *continuum* temporal que pautan sus ritmos lineales y cromáticos. De este modo, esta serie supone, según el análisis de Alfonso de la Torre (2007: 235), un "enfriamiento" de aspiraciones líricas anteriores, de sus luces y misterios, dejando paso a una matizada evocación suprematista con explícitos homenajes a artistas como Van der Rohe, Mondrian, Rietveld o Sempere.

Uniformidad y variación

En un momento anterior de este texto ya habíamos apuntado que en la pintura de Dionisio Gázquez se disipa la sensación de centro compositivo. Frente a un punto focal polarizador del campo óptico, una "saturación compositiva de lo lleno" inviste los cuadros sobre la base una homogeneidad enunciativa

Fig. 4. *Dánae*, Mixta/tabla, 1990, Dionisio Gázquez

(Román, 2007: 161). Si nos detenemos en un cuadro como *Dánae* (Fig. 4), se podrá adivinar por qué Juan Manuel Bonet (2003: 20) ha llegado a calificar de "monótona" la pintura de nuestro artista, apelando positivamente a esa uniformidad envolvente que se despliega en sus cuadros como personal estrategia que enfatiza ideas como la insistencia y la repetición. Gázquez concibe la práctica pictórica de forma tenaz, tal vez obsesiva, fruto de un ansia por indagar en la materia plástica, de hollar con los pinceles la superficie del cuadro como dominio con un derecho inherente para que de él surja la abstracción. Cada serie es una suerte de operativa expandida, una oportunidad para la reiteración –de imposible repetición– y las sutiles variaciones de una "microcoscópica sinfonía del color" (Carro, 2007: 171) salpicada de disonancias tonales. Y es, precisamente, en su conformación a través de una "sintaxis casi microestructural" (Castells, 2007: 141) cómo cada serie esboza una digresión, tanto formal como conceptual, de un argumento pictórico de partida: la construcción de un habla de registro puramente abstracto.

Por lo demás, como ha precisado Román de la Calle, la gestualidad y los signos de la pintura de Gázquez no solo han actuado "como eficaz huella mediadora de la proyección del autor sobre la superficie pictórica" (2007: 157) sino que dicha mediación ha tenido lugar a través de un comportamiento impulsivo de su acción corporal y física a la hora de pintar "la brega pictórica como un campo de batalla" (De la Torre, 2007: 225). Un guiño a los postulados del *action painting* que surge a comienzos de los 50 con el expresionismo abstracto norteamericano. La estructura compositiva cuajada en la materialidad de la pintura como proceso, la secuencia de un fogonazo de experiencia creativa.

Huella y metáfora

Implícito en la idea que acabamos de exponer, hay un énfasis en la huella que el artista imprime en el acto de pintar, en las veladuras y arrastres, superposiciones y contrastes dejados sobre la materia pictórica por la actuación de su cuerpo y sus gestos impulsivos. Huella que, en términos peirceanos y como parte del vocabulario del cuadro, verifica ese vínculo físico, directo y causal de la acción como signo que la representa. Sin embargo, y de forma simultánea, el cuadro opera, a través de sus rastros indiciales, como una unidad de significado denotativo que se funde en la imagen pictórica como metáfora. En este sentido, la alegoría de una naturaleza imaginaria, concebida en la exterioridad de un paisaje o como escena interior anímica, ha sido una figura central en la producción de Dionisio Gázquez y que la serie *Bosque interior* compendia de una forma extraordinaria. Los títulos que asigna a sus obras aclaran y refuerzan la premisa simbólica: *Bosque húmedo*, *Bosque que fluye*, *Bosque presentido*, *Paisaje impenetrable* o *Rumor de musgo y agua*. La poeticidad de las palabras se vincula a la sutileza de luces, sombras y colores cuyas pinceladas "figuran texturas arbóreas" (De la Calle, 2007: 147), acomodando una "pintura que nos envuelve como nos envuelve el propio bosque, por momentos laberíntico" (Bonet, 2003: 21). La pintura de Gázquez, por tanto, condensa esa paradoja propia de cierta pintura abstracta: aquella que en sus modulaciones tonales parece evocar parajes que forjan la ilusión de un espacio tridimensional que, a su vez, son figura poética de un dominio interior o espiritual. Una paradoja visual que el crítico Clemente Greenberg (1962) identificó como "representación vacante" (*homeless representation*), como la huella tangible de algo idealmente ausente.

Superficie y hendidura

No hay nada más profundo que la piel, dejó escrito Paul Valéry (1988). En la superficie nada queda oculto y a la vez nada es visible, pero es en ella, o a partir de ella, donde ha de inscribirse toda interpretación. En el cuadro, la piel es la superficie plana –y delimitada– que se reviste de pigmentos. En esta especificidad bidimensional del espacio de representación ha cifrado la pintura moderna su autonomía estética. A comienzos de los 2000, Gázquez lleva a cabo el proyecto *Espacios de luz*

Fig. 5. *Espacios de luz (Love, Jugend, Geist, Kriz)*, 2010, Dionisio Gázquez, MUBAG

compuesto por una serie de piezas con las que cambia el registro expresionista por otro volcado en la exploración de la naturaleza plana y bidimensional del cuadro (Fig. 5). Si en sus anteriores producciones la superficie era la circunscripción para el desarrollo de su personal léxico pictórico, ahora se convierte en el límite que traspasar y en capa con la que enmascarar, gracias a un particular programa de depuración formal y plástica del cuadro. En la mitad del plano baldío, un corte lineal recto y una rasgadura irregular –una evocación de la dualidad de gesto y estructura– dibujan los perfiles de la incisión que lo horada. Se trata de disolver la funcionalidad del cuadro como imagen para propiciar otra fenomenología perceptiva atrapada entre la faz acromática de la superficie y la pátina tonal del envés. En cierta manera, nos enfrenta a una discrepancia perceptual entre la forma conocida –y previsible– del color y su forma adivinada sensorialmente.[2] En esta serie de piezas el color no es un reflejo directo sino una reverberación que emerge de los intersticios entre los estratos de la arquitectura interior de la oquedad. En medio de la nada plástica, se produce la apertura donde el color no es una proyección lumínica sino una tenue incandescencia que reclama una actitud perceptiva más atenta y concentrada. Es como si el pintor colocara al espectador al otro lado del cuadro y con ello nos invitara a tomar conciencia del papel de la mirada y de cómo el objeto estético queda configurado por la visión encarnada en un cuerpo: el acto perceptivo no es solamente visual sino cinestésico y corporal, de aproximación y distanciamiento, de mirada frontal y oblicua.

En conclusión

A través de las modulaciones plásticas –casi siempre muy matizadas y de pronto radicales– que surcan sus series, la pintura de Dionisio Gázquez se nos ofrece como una investigación infatigable sobre los límites de la abstracción: desde la entonación expresiva del léxico pictórico hasta su ocultación como un eco tras la espacialidad desnuda del cuadro. Las dualidades de luminosidad y opacidad, gesto y estructura, uniformidad y variación, huella y metáfora, superficie y hendidura balizan la singular estrategia dialéctica desarrollada en toda su obra. En este entrelazamiento de contrarios, atado a una fuerte implicación de lo perceptivo, su obra transita entre lo matérico y lo simbólico, entre lo intuitivo y lo estructurado. De esta manera, gracias a una personal factura plástica, su producción pictórica no solo se inscribe de forma destacada dentro de la tradición abstracta contemporánea, sino que se eleva como una reflexión estética en torno a las posibilidades de la abstracción pictórica como código dotado de lógica propia y, sobre todo, como encarnación de una forma poética de aprehender la realidad.

Notas

1 Como precedente, recordemos que en los años 70 en España se asistió a una respuesta al agotamiento del informalismo y al predominio del arte conceptual en el tardofranquismo bajo el signo de una nueva figuración pictórica. Madrid fue el centro neurálgico con artistas como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco o Sigfrido Martín Begué, después vinculados a la "movida madrileña". Esta generación promovió una pintura de carácter hedonista, decorativo, irónico y cargado de referencias culturales y literarias. Una figuración, sin embargo, que no implicaba un retorno académico, sino que se articulaba desde claves subjetivas, y muchas veces, irónicas (Díaz-Sánchez, 2022).

2 En este *gap* trabajaron los artistas del Minimal Art y los del Op Art, en el que antes habían indagado la pintura suprematista de Malevich y los espacios cromáticos de Josef Albers.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- BARTHES, Roland (1995). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Madrid: Paidós, pp. 29-47.
- BONET, Juan Manuel (2003). Bosque interior. En GÁZQUEZ, Dionisio *Bosque interior*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- BOZAL, Valeriano (2000). *Historia del arte en España. Siglo XX*. Madrid: Istmo.
- CABELLO, María José (2002). *Arte español contemporáneo (1975-2000)*. Madrid: Cátedra.
- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.) (1992). *Enciclopedia del arte español del siglo XX. 1- Artistas 2- El contexto*, vols. 1-2. Barcelona: Mondadori.
- CARRO, Javier (2007). La oscuridad luminosa de la pintura de Dionisio Gázquez. En GÁZQUEZ, Dionisio *Exploración plástica 1970-2007*. Alicante: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 166-173.
- CASTELLS, Rosa María (2007). Cuando amas, aprendes geografía. En GÁZQUEZ, Dionisio *Exploración plástica 1970-2007*. Alicante: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 116-135.
- DE LA CALLE, Román (2007). Dionisio Gázquez: aventuras entre el azar y la necesidad. En GÁZQUEZ, Dionisio *Exploración plástica 1970-2007*. Alicante: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 138-163.
- DE LA TORRE, Alfonso (2007). Gólgota de encaje (reflexiones en torno a la última exploración plástica de Dionisio Gázquez). En GÁZQUEZ, Dionisio *Exploración plástica 1970-2007*. Alicante: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, pp. 214-257.
- FRIED, Michael (2004). Arte y objetualidad. En *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: Machado Libros, pp. 136-186.
- GÁZQUEZ, Dionisio (2003). *Bosque interior*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- GÁZQUEZ, Dionisio (2007). *Exploración plástica 1970-2007*. Alicante: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- GREENBERG, Clement (1962). After Abstract Expressionism. En O'BRIAN, John (ed.) (1986). *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 121-134.
- GREENBERG, Clement (2006). La pintura moderna. En *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, pp. 111-120.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2022). *Olvido de la pintura: Arte en España (1970-1990)*. Madrid: Cátedra.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2012). *Del arte objetual al arte de concepto: (1960–1974). Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- VALÉRY, Paul (1988). *La idea fija*. Madrid: Visor.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2002). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.

Fig. 1. *Guante de crin rojo en el hammam*, Serie Kilómetros de color, Mixta/tela, 2011, María Perceval Graells, Colección privada M.C., Alicante

Perceval Graells: infancia, memoria, rebeldía y otras acrobacias del espíritu

José Luis Ferris
Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)

El objeto de este trabajo es un intento de análisis del universo personal de Perceval Graells, un universo tan suyo que allá donde miremos será fácil identificar el pulso inconfundible de sus manchas, la provocación del color, la cadencia o la rebeldía de todos sus pinceles. Se trata de un universo que se acrecienta y enriquece cuando comprobamos, además, que la pintora nació en 1983, que su primera exposición individual lleva fecha de 2003 y que, desde entonces, sus pinturas, sus series, sus lenguajes no han dejado de ensancharse. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, su formación pasa por Valencia, Milán, Berlín y Alicante. Sin embargo, lo que interesa saber es que estamos ante una artista que no entiende la vida sin la pintura porque, para ella, el arte no es un oficio sino un destino. Y siguiendo ese destino, pronto dejó a un lado los ejercicios figurativos y se entregó a la abstracción, una técnica, un género y una mirada –el arte abstracto– que asumió, con más intensidad, por vía de Franz Kline, de la Escuela de Nueva York, de Tàpies o de Saura. A ello hubo que sumar la absoluta inquietud de María Perceval Graells y ese afán de exploradora permanente de técnicas, productos, materias, formas, soportes..., pero no por mera curiosidad artística, sino por la exigencia humana de dar forma a los estados de su espíritu.

Introducción

En 2016, el profesor y crítico de arte Román de la Calle afirmaba que, más allá de una impecable formación académica entre Alicante, Barcelona y Valencia,

Perceval Graells no había dejado de perseguir y de buscar una educación artística sostenida, constante y bien informada entre Nueva York, Berlín, París o Milán. «Sin duda –indicaba el catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Valencia–, ha tratado, ni más ni menos, de educar la mirada y, con ella, de potenciar el gusto, la libertad y la fuerza expresiva, dialogando experimentalmente entre gestos, trazos, tempos, manchas, ritmos, espacios, formas evanescentes y cromatismos».[1]

Estas palabras nos sirven de pórtico para acceder al mundo de la artista que nos ocupa y a intentar conocer las claves de la abstracción –o del expresionismo abstracto, según se prefiera– que ha sido y es la esencia de su pintura, incluyendo en este término, «pintura», todas las técnicas, materias y recursos imaginables.

Este trabajo pretende recoger más de dos décadas de producción artística (2003-2024), lo que viene a significar media vida dedicada plenamente a la plástica si tenemos en cuenta que Perceval Graells nació en 1983 y que su primera exposición vio la luz apenas cumplidos los veinte años. No obstante, la pintora se dio a conocer de manera más oficial el 12 de septiembre de 2012 en la exposición que, dentro del proyecto *Arte último. 21 días* –comisariado por Guillermina Perales y Eduardo Lastres– se mostró en la Sala Municipal de Exposiciones de la Lonja del Pescado de Alicante. Se trataba de 33 obras, entre pinturas y dibujos, que no dejaron indiferente al público que disfrutó de aquella apuesta de una muchacha de veintinueve años. La prensa de esos días hablaba de la joven y experimentada artista María Perceval Graells. Lo de «experimentada» no era gratuito, de hecho, la pintora había mostrado hasta la fecha seis series o proyectos plásticos destacados: *Mirando al cielo* (2006), *Un gesto en el silencio* (2007), *Huellas en el tiempo* (2008), *Instantes en un espacio* (2009-2011), *Kilómetros de color* (2011-2012) (Fig. 1) y *Un momento. Un lugar* (2012).

Mirando al cielo fue su primer gran salto a la abstracción. Hasta mediada la primera década del siglo, la pintura de la ilicitana –recordemos que había nacido en Elche– se movía aún en los terrenos de lo figurativo. Eran los últimos estertores de una formación académica de la que no se había deprendido por completo, pero que se tenía ya por agotada y daba paso a la rebeldía.

> *Para mí, la abstracción, lo que yo entiendo por abstracción –manifestaba Perceval Graells en 2015 durante una entrevista–, es expresión. [...] La figuración deja menos espacio al accidente, sobre todo aquellos que hacen hiperrealismo. [...] Siempre que se puede, me ha gustado romper las reglas, en cualquier aspecto de mi vida. He sido y soy inconformista y me ha gustado ir un poco a «contra corriente». [...] Todos los que hemos estudiado Bellas Artes hemos pasado muchas horas estudiando la figura humana y la naturaleza y todo ello tiene su parte entretenida. Pero en las clases ya nos decían qué proporción tenía que tener una mano, la nariz, y luego iba a los museos y veía obras de Picasso donde pintaba la nariz donde quería y me parecía fascinante. Más tarde llegaron las obras de Franz Kline, Rothko o Antoni Tàpies y ya no quería pintar lo que veía a mi alrededor. Quería pintar lo que sentía dentro a través del color y la espontaneidad».*[2]

El primer lustro del nuevo siglo fue un tiempo de experimentación y de cambio. La joven comenzó a ver en la imperfección la perfección. Y no fue nada fácil hacer borrón y cuenta nueva con lo aprendido durante años, despojarse de todo lo académico, de muchas cosas que se habían acumulado a o largo del tiempo. Hasta que surgió la libertad: pulsión, mancha, color, emoción, fuerza, movimiento, gestualidad, accidente, espontaneidad, momento.

Perceval Graells era consciente de que el arte abstracto entrañaba sus dificultades para el espectador. La tendencia natural es tratar de hallar formas conocidas, identificables, de la vida cotidiana incluso en las machas abstractas, aunque estas están muy lejos de querer mostrar una figura. Ella misma ha afirmado que «Hay que ver mucha pintura para poder llegar a abstraer la mirada. Como todo, el arte de mirar también tiene que ser educado».[3] La clave está en sentir, en emocionar, más que en identificar imágenes o representaciones. Así lo evoca la artista al recordar una anécdota vivida en Alemania durante una de sus exposiciones:

> *En una exposición en Berlín, me emocionó ver que una mujer y su hija se sentaron en el suelo, frente a una de mis obras, y la observaron en silencio durante, al menos, media hora. Aunque sea personal lo que expreso, el público puede verse reflejado en alguna de mis obras, aunque ese sentimiento sea totalmente diferente a aquel que yo estaba expresando.*[4]

Una vez identificada plenamente con la abstracción como forma de expresión e incluso como modo de ser y de estar en el mundo artístico, fueron los lugares y las experiencias vividas en cada uno de ellos los que determinaron su trayectoria. Esos espacios, esas ciudades, han marcado, sin duda, su mirada y la persona que se ha ido haciendo María Perceval. Y todo ello está proyectado, de un modo claro y concluyente, en sus obras. Lo vivido durante un viaje en furgoneta a lo largo de seis meses quedó reflejado en la serie *Kilómetros de color* (2011-2012). El periodo de estancia en Berlín fraguó en la colección *Huellas en el tiempo* (2008) (Fig. 2). De lo

que no cabe duda es de que los viajes, el dolor o la alegría han sido motivos y grandes fuentes de inspiración para la pintora. Y junto a estos factores, la sorpresa, lo inesperado, lo imprevisto o lo desconocido siempre le han proporcionado la adrenalina que ha necesitado para crear.

Moments

Tras nuestro encuentro directo –y el hallazgo– en 2012 con la obra de la artista, fue en 2015 cuando experimentamos de cerca su asombrosa evolución asistiendo a la inauguración en la población alicantina de l'Alfàs del Pi de la exposición *Moments*, organizada por la Fundación Frax. Lo que en aquella galería se mostraba eran quince obras de gran formato y una de las mejores series de la ya treintañera Perceval Graells. Se trataba de una fábula plástica que no requería de manuales al uso ni de hoja explicativa. Sobraban las retóricas, las aclaraciones teóricas o los discursos explicativos sobre lo que el público debía o no debía ver en aquellas telas. Si el espectador se situaba puro y natural ante el lienzo desnudo, sentiría con toda seguridad el relámpago de una belleza abstracta, la descarga no explicable, antiteórica, de una emoción que nada tiene que ver con las sacudidas sentimentales, con los significados y los significantes al uso, sino con el placer estético, con la audacia de un trazo, de un gesto, con la acrobacia de una mano que arroja una línea al universo como quien lanza una piedra a las estrellas o un lirio al fondo de un estanque. Lo importante era sumergirse en los jardines de su mundo para experimentar, piel con piel, el deslumbramiento de su obra, de sus colores, de sus formas, de sus líneas, de sus manchas, de sus golpes de sombra o claridad.

A muchos de los allí presentes les ofendía la juventud de la pintora, como debió ofender en el buen sentido, en sus inicios, su precocidad inaugurando la primera exposición individual en 2003 titulada *Junto al Mediterráneo* (Casa de cultura, Tarazona de la Mancha, Albacete); a la que seguirían *Sueños en el Mediterráneo* (2004, Casa de Cultura de Finestrat); *Mirando al cielo* (2006, Centro Municipal de las Artes, Alicante); *Huellas en el tiempo* (2008, Galería Juno, Berlín, Alemania); *Un gesto en el silencio* (2008, Galería Casar, Alicante); *Sed de libertad* (2009, Universidad de Alicante); *Huellas en el tiempo* (2009, Casa de Cultura, L'Alfàs del Pi); y las más recientes entonces: *El Portal* (2011, Alicante) y la ya citada *Arte Ultimo. 21 días* (2012, La Lonja, Alicante).

Al comienzo de aquel acto, de aquella muestra, *Moments*, en l'Alfàs del Pi alguien recordó que María Perceval Graells, como dicen las notas biográficas, era licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, aunque su formación artística pasaba también por Valencia, Milán, Berlín y Alicante. En efecto, tras su estancia en la Ciudad Condal,

Fig. 2. *R.T*, Serie Huellas en el tiempo, Acrílico/tela, 2008, María Perceval Graells, Colección privada FTT, Alicante

estudia en la Accademia di Brera de Milán. En ese tiempo fue alumna del pintor Albert Gonzalo Carbó, quien influyó en su obra a través de la cultura oriental. De esta época universitaria data su primera exposición individual. Luego llegó el Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València, donde conoció al que fue su profesor de escultura el artista, Sebastià Miralles, que también dejó huella en su obra y la animó a continuar en ese camino de la gestualidad. Viajó a Berlín en 2007 y obtuvo una residencia artística en Culturia durante el año 2008 que culminaría con el proyecto pictórico *Huellas en el tiempo*. Posteriormente emprendió un largo viaje por Marruecos y Europa, hasta que llegó París, donde vivió en 2013 y donde se inspiró para crear la serie *Lutetia*. Fue también su estancia en la capital francesa la que dio pie a su colección *Moments*, la misma que en 2015 nos reunió en la Fundación Frax de L'Alfàs del Pi.

Comenzábamos a ser conscientes de que nos hallábamos ante una artista que no entendía la vida sin la pintura; para ella, crear no era un oficio sino un destino y una necesidad. «Va ligado a la vida de cada artista –decía ella– y es un continuo diálogo entre la obra y el pintor. El lienzo es el diario del artista, donde cuenta o expresa sus emociones y sentimientos, donde puede llegar a trasponer cualquier idea por abstracta que sea, como un sonido o un poema, sin necesidad de tener un referente de una imagen real».[5] En aquel encuentro, la pintora hizo un repaso de todas las etapas por las que había pasado, desde el arte figurativo anterior a 2005 a todo lo que vendría después, cuando la representación física de la realidad dejó de seducirle. «Es curioso –comentaba entonces María–, cuando haces figuración, durante el proceso creativo, piensas en todo menos en la pintura misma, es decir,

mientras pintas la realidad, tu mente se abstrae por completo y se evade con otras cosas; sin embargo, cuando estoy en la abstracción, paradójicamente, estoy metida, con los cinco sentidos, en lo que hago, en la pintura: la abstracción me obliga a la concentración».[6]

Ya había confesado años atrás que empezó en la figuración como todo el mundo, pero que se aburría porque solo era técnica y ella quería ir más allá con los sentimientos y las emociones. Hasta que descubrió, en efecto, el arte abstracto. Y ahí le esperaban, como ya hemos comentado en este trabajo, el referente directo de la Escuela de Nueva York, Franz Kline, Rothko, Tàpies, Saura… También de ahí saldrían el tema y el título de su tesis doctoral, *El gesto y su lenguaje en la pintura abstracta*, María daba entonces señales claras de que lo suyo era ser una exploradora permanente de técnicas, productos, materias, formas, soportes… –curiosidad que le viene de la infancia–. Pero no por mera inquietud artística, sino por necesidad humana de dar forma a los estados de su espíritu. Cada uno de ellos necesita su técnica mixta y su soporte. Lo vemos, por ejemplo, al acercarnos a la artista en aquellos años, especialmente entre 2011 y 2015. La serie *Un momento, un lugar*, de 2012, nos trasmite un mundo en orden, armónico, en estado de gracia. Como diría Jorge Guillén, «¡Cima de la delicia! / Todo en el aire es pájaro… / El mundo tiene cándida / profundidad de espejo». Ella pinta sobre un soporte tan noble y humano como es la tela y da título a sus obras: «Barreja de sentiments», «Des de lluny, Sentint el vent», «Vesprada de color», «Ultim dia de fred», «Punt de partida», «Entre blaus», «De tornada»… Hay alegría en ellos, plenitud, abundancia de azules. En 2013, sin embargo, el alma de la artista cambia de rumbo y se enzarza en una batalla entre *le rouge et le noire*. La pintura se trasforma en pura catarsis, en estado de desgracia y en necesidad de purgar el dolor, la melancolía o el desasosiego. No queremos hacer de biógrafos, pero hay una coincidencia con el comienzo de su etapa en París. Hablamos de la serie *Deconstrucciones*, de 2013, y de pinturas cuyo título delatan los estados interiores: «Silencio en el dolor», «Tocando fondo», «Rabia», «Dolor continuo», «Sin respiración», «Estado de locura», «Otra vez silencio», «Ausencia de ti», «A veces el alma también duele»… Esta pintura o este dolor es uniforme, se enmarca en soportes matemáticamente iguales (100x100 cm) como una cadena o una forma meditada y medida de envolver la angustia o vaciarla en moldes idénticos; hablamos de soportes casi desechables o tan perecederos como el cartón, acaso deseando que una vez ejecutada la obra (en rojo y negro) se extinga por sí sola. En *Lutetia*, la citada serie parisina (2014), la abstracción recupera la armonía, pero las preguntas continúan. Año y medio en París y seguían pesando las dudas, las ausencias, el equilibrio emocional no hallado, la sensación de un tiempo perdido. Las obras tenían diferentes formatos, pero predominaba el cuadrado (100x100 cm, 150x150 cm). Nos encontrábamos con el regreso a la tela, al deseo de permanecer, a los colores que estallan entre manchas negras… «Camino indefinido», «Buscando el equilibrio», «Ausente del mundo», «Aires nuevos», «Tiempo perdido»…

Fig. 3. *Una gota de felicidad*, Serie Moments, Mixta/tela, 2015, María Perceval Graells, Colección privada Fundación Frax, Alicante

Después de lo expuesto, la serie *Moments* (Fig. 3) significaba mucho para la artista. Como hemos adelantado, se trataba de 15 obras en las que predomina el gran formato (235 x 160 cm / 226 x 132 cm). Todas son verticales y se desarrollan sobre tela. Técnica mixta (acrílico, óleo, barra de óleo, lápiz de color, cera). Apenas hay bastidores que las tense; en su mayoría parecen pensadas para pender de un balcón o de una almena, como discursos tendidos a la luz del día o como tapices japoneses.

Pero lo que interesa de este conjunto es lo que manifiesta, lo que dice, lo que nos cuenta del mundo interior de la autora, ese fondo casi inexpugnable de claridades y sombras que emergen gracias al arte y se fijan sobre el lienzo con una fuerza que estremece.

Sabemos que *Moments* nació en París, que el germen de estas 15 pinturas se encuentra en esas últimas semanas en la capital francesa. Durante su año y medio de estancia en la Ciudad de la Luz, tuvo tiempo de añorar precisamente eso, la luz; la luz mediterránea, la luz de Alicante, tan distinta de todas.

> *Allí echaba de menos momentos que no tenía –confesaba la artista–, instantes sencillos, cotidianos, como el mar, los paseos por El Cabo. Son detalles que muchas veces pasas por alto y no valoras porque forman parte de nuestro día a día; y sólo los echamos de menos cuando estamos lejos, cuando no los tenemos ya: el rumor de las olas, la típica tormenta de verano, una tarde con los amigos de siempre, la ropa tendida en los balcones... Cosas que nos parecen insignificantes pero que configuran el todo, la esencia de lo que somos.*[7]

Ella, que puede presumir de haber viajado y haber vivido fuera de su tierra, aceptando que en París llegó a experimentar grandes y bellas experiencias, reconoció que le faltaba, fundamentalmente, la luz. Y también las buganvillas, como podemos apreciar en una de estas obras. Las buganvillas son todo un símbolo de esta etapa, porque se dejan ver en esos paseos por El Cabo. Son silvestres, salvajes, no necesitan ser regadas y, sin embargo, iluminan los caminos cercanos al mar, se instalan y crecen en la memoria, nos llaman desde la ausencia, nos piden que volvamos a los paraísos perdidos.

Un sencillo recorrido por el título de estas obras nos susurra la música que la pintora ha compuesto o, mejor, que su alma ha creado sobre el lienzo extendido: «Ams els peus en terra», «Una gota de felicidad», «Agua salada», «Buganvilla salvaje», «Escoltant els arbres», «Un dia de tardor», «Música i ones», «Calor de verano», «Pintant el cel», «Reescrivint» y «Sota les plutges d'estiu».

En ese estado de melancolía surgió *Moments*, con más texturas, con más lenguaje de líneas finas y líneas gruesas. «En mis anteriores obras –afirmaba María–, había cierto divorcio entre el fondo y la mancha. Ahora ya no ocurre». Todo aparecía más integrado que al principio. Los fondos estaban más trabajados. Podemos decir que si antes, en términos abstractos, la realidad iba por un lado y el sueño por otro, en *Moments,* ambos, realidad y sueño, verdad y fábula, dialogaban como nunca.

En los lenguajes de la abstracción no hay lugar para la zozobra. El trazo no se medita, se lanza, se atempera al alma, se suelta como un latido firme, seguro, convencido, dinámico, se sincroniza con la libertad de la sangre, a veces del dolor, como hemos visto. Todo se libra en una simple batalla: por un lado, un soporte y, por otro, un espíritu que dispara a quemarropa sus emociones, sus formas, sus colores. Automatismo, expresionismo abstracto, gestos que estallan, que dibujan una senda ascendente, que se escapan por una línea sinuosa... Gesto, color sin descripción que valga, sino huella de una emoción caída sobre el lienzo como una estrella sobre el mar o un meteorito sobre las anchas cordilleras de la conciencia.

Todo lo intangible que nos arroja al amor, que nos indigna, que nos produce felicidad o nos arrastra a la incertidumbre no tiene más equivalentes visuales que la abstracción. Y es en ese alfabeto, con todo el equilibrio y con toda la armonía, en el que se mueve como pez en el agua María Perceval Graells. Es a través de esta pintura gestual donde ella, con toda su juventud, se la juega cada día. Es en ese lodazal de desvaríos o en ese paraíso luminoso de manchas, sobras, fondos, líneas y trazos donde se crece para vivir y para ser, donde da cuenta de su hegemonía y donde marca el territorio de su presencia.

Moments no se quedó solo en la sala de exposiciones de l'Alfàs del Pi, ni tuvo el único patrocinio de la Fundación Frax. La muestra se pudo ver ese mismo año, a falta de dos de sus obras, en el Centro Español La Nacional de Manhattan, en el corazón de Nueva York. Perceval Graells preparó esa exposición en Alicante, pero reconocía ante la prensa que el germen de aquellas 13 obras estaba en París, ciudad en la que había vivido el último año y medio. Fue en las semanas antes de su regreso de la capital francesa, antes de esa experiencia, cuando reflexionó sobre ciertos momentos, sobre detalles que muchas veces pasamos por alto y no valoramos porque forman parte del día a día.

Traçant memòries

Otra importante zancada en la trayectoria plástica de la pintora es la serie *Traçant memòries* (Fig. 4); un delicioso homenaje a la infancia, a los recuerdos y, sobre todo, una mirada profunda a las vivencias de un pasado tan remoto como íntimo. «Es una vista al pasado, a todos mis primeros recuerdos de la infancia, a los veranos repartidos entre el pueblo de mi madre, Tarazona de la Mancha (Albacete) y la playa, en Alicante»; «Una de las cosas que quería recuperar era esa sensación que tuve de bien pequeña cuando me senté a pintar en una

Fig. 4. *Crit d'alegria*, Serie Traçant memòries, Mixta/tela, 2016, María Perceval Graells, Colección privada M.C.C., Barcelona

mesa blanca con cuatro sillitas. Era un momento increíble. Podía pasarme horas y horas pintado. Ahí quería volver»,[8] declaraba Perceval Graells en 1916. La pintora buscaba recuperar con sus colores y sus trazos esa sensación que tenía de que el lápiz iba solo cuando se sentaba a dibujar; unos dibujos que, por cierto, en su mayoría se encargó de guardar su padre y en los que la gestualidad y la pintura de la artista ya se adivinaban.

Con grandes dosis de nostalgia, María evoca una y otra vez ese episodio en el que pasaba las horas dibujando garabatos sobre una mesa cuando no le llegaban los pies al suelo y su madre se acercaba de vez en cuando para ver si respiraba. Eso y mucho más contenía la serie *Traçant memòries*, la primera exposición individual que presentaba en Valencia, en la sala La Llotgeta de la Fundación Caja Mediterráneo, y de la que también pudimos disfrutar en junio de 2016. Allí logró reunir cincuenta obras, unas treinta de ellas en papel con lápiz y cera de formato pequeño y veinte de técnica mixta de gran dimensión –5 x 2,50 metros medía «Tot un món per descobrir», la de mayor tamaño–. Son obras, en conjunto, más coloridas, con menos negros y con un predominio notable de verdes y malvas. De «carrusel de colores» hablaba el periodista J.C. Martí en el diario valenciano *Levante*. «La pintora de Elx –declaraba– expresa toda su fuerza creativa en todos los formatos y con toda la paleta cromática. No para. Es capaz de empezar varios cuadros al mismo tiempo, y pasar de uno a otro, sabiendo la necesidad de cada uno».[9] El grado de lirismo que emerge de las telas y del papel obligan a asociar esta serie con la poesía, que se advierte también en el propio título de los cuadros: «La felicitat eterna d'un instant», «Simplement estiu», «Nadant d'alegria», «Tot un món per descobrir», «Pluja de mar», «Vida en les nostres mans» o «El paradís del joc». En todos ellos se reconoce un rastro de felicidad ante el reencuentro con esa patria que es la infancia, un periodo que la pintora recuerda «como una de las mejores etapas de mi vida», pese a la nostalgia que generan también «circunstancias personales, las generaciones que van pasando, los abuelos que ya no están».[10]

Fig. 5. Serie 365 Degrees, 2018, María Perceval Graells

Ferides de l'ànima

El otro salto que debemos dar en la producción de Perceval Graells nos conduce a 2018, sin obviar algunos pasos intermedios como la muestra *Colors de l'ànima* celebrada en el Centre Cultural Mario Silvestre de Alcoy en julio de 2016, su paso por Los Ángeles, Utrech o Milán, su exposición conjunta con el escultor Hans Some titulada *Secret Garden* en la Casa del Cable de Xàbia (2016), la serie de pequeño formato (collage y técnica mixta) *Untold tales* (*Cuentos no contados*, 2016) o la colección *Glopets de mar* (2017-2019).

2018 es el año de su exposición *Notas y vivencias*, pero también el de nuevos planteamientos y singulares hallazgos. Todo ello venía a coincidir con la inauguración de su nuevo espacio-taller en el local de la antigua galería Casar, donde la propia María había expuesto una década atrás la colección *Un gesto en el silencio*. En el estudio aparecían colgadas dos de sus obras más recientes en las que se apreciaban tonos de menor colorido, abundancia del gris y fragmentos de lana roja cosidos sobre la tela. La artista confesaba entonces que acariciaba el proyecto de pintar un pequeño cuadro cada día, proyecto que se hizo materialmente real a lo largo de un año y que dio lugar a la serie *365 Degrees* (Fig. 5), 365 obras que, comisariadas por Lucía Romero Segura, se expusieron en el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert en octubre de 2020. El origen fue el hallazgo de un álbum de fotos familiar durante su estancia de unos meses en EEUU en 2016; un curioso tesoro del que pudo sacar buen partido: «Intervengo todas las fotos –comentaba la artista– y tacho muchas caras o les pongo un papel tapando sus bocas porque son personas desconocidas que ya no me pueden contar sus historias. Esta serie habla del paso del tiempo de gente que no conocemos».[11] Es en estas obras –en las que también incluye recuerdos e imágenes antiguas de su propia familia– presentadas en papel de distintos tamaños, prioritariamente cortados de 10 x 15 cm, y empleando diversos materiales y técnicas, donde comienza a introducir el hilo rojo. La pintora

se tomó el reto como un juego y como una prueba para experimentar, tal y como había hecho con la colección anterior *Untold Tales*, hasta el punto de unir ambas series bajo el título de *Timing*. La artista actúa sobre las imágenes para crear en ellas una nueva historia y, cuando lo hace, deja fragmentos y huellas de sí misma, del tiempo, el suyo, de las experiencias de sus viajes y del mundo que la envuelve, empleando para ello un lenguaje propio, el de sus emociones, siempre más sugerente que explícito. Las 365 piezas creativas expuestas en las paredes de la Casa Bardin son, en realidad, ventanas, hojas de un calendario ordenado cronológicamente según se fueron gestando a lo largo de los meses –o con el flujo de los días– de estancia en Estados Unidos, con sus cambios estacionales y los estados de ánimo de la autora. «Iba a todas partes con mis lápices y cada día retrataba los sentimientos de esa jornada; a veces me acostaba sin haber hecho el trabajo del día y me tocaba levantarme y hacerlo. Y así durante 365 días».[12] Estas palabras de Perceval Graells inciden de nuevo sobre el tiempo y sobre una obra que, pese a su aparente irrelevancia dentro de la producción global de la pintora, quizá sea su apuesta más personal e íntima.

Para el artista y crítico Eduardo Lastres, que siempre ha considerado a la creadora ilicitana una abstracta convencida, en las pequeñas obras de *Timing*

> *el gesto dibujístico conlleva toda esta carga de expresividad y de talento, que forma parte de toda una filosofía que incluye extremos tales como el trazo abstracto de la caligrafía china y japonesa, también expresada en sus paisajes, donde la síntesis de la identidad de la abstracción y de la realidad da alas a toda una propuesta sobre la acción contenida y el silencio que ha llegado hasta el siglo XXI. [...] En el caso de Perceval Graells esta investigación sobre el gesto como fórmula de comunicación y testimonio se desarrolla como una apropiación válida hasta el punto de convertirse en la reflexión innata de la artista, en su vocabulario ante sí misma, como certeza, como duda, sobre todo, como exploración de un sinfín de momentos en los que el alma, el cerebro, encuentra toda una serie de elementos capaces de dibujarnos un panorama de emociones y de pálpitos expresados en papel.*[13]

El proyecto siguiente, *Ferides de l'ànima*, expuesto en la galería Alba Cabrera de Valencia en 2021, se traduce en lienzos en los que predomina el blanco y negro, y aparecen salpicados o heridos por un hilo de roja lana que procede del exterior, de un gran ovillo o de una especie de gigantesca crisálida: he aquí la metáfora de la metamorfosis del gusano que se transfigura en mariposa tras un periodo de sosiego y de transformación. Pero no son

Fig. 6. *Filant ferides I*, Serie Filant prim, Mixta/tela, 2020, María Perceval Graells

simples costuras que salen o entran en el lienzo, sino «cosidos –dice la pintora–. Con ello pretendo cerrar heridas. Hay cosas que no se pueden olvidar. Y yo nunca podré olvidar ver a mi hija recién nacida llena de cables en la UCI el día que enterrábamos a mi tía. Sin saber por qué, durante esa época empecé a coser en mis obras y me di cuenta de que me calmaba, así que he continuado con ello».[14]

De nuevo, la artista recurre a su obra para manifestar o expresar el proceso de superación del dolor a lo largo de nuestra historia, tanto la colectiva como la personal. Sus pinturas son un diario en cuyas páginas se escribe o se dibuja el tiempo, los recuerdos, la nostalgia o incluso la alegría. En este caso, los tonos tierra se alían con el expresionismo para provocar en el público una enorme variedad de sensaciones. El lienzo se conecta a la instalación por medio de un hilo umbilical de lana roja que no deja indiferente a nadie. Esa conexión entre pintura y tejido provoca una obra llena de significados y de sugerencias, también todo un discurso narrativo o un recorrido expositivo por las numerosas experiencias de la artista, no en vano, las series *Filant prim* (Fig. 6) y *Ferides de l'ànima* nacieron tras ser seleccionada Perceval Graells para disfrutar en 2020 de una estancia en una residencia artística de Leipzig (Alemania). Allí, recluida por la pandemia, encontró la inspiración suficiente para realizar las piezas fundamentales de su futura exposición en la galería valenciana Alba Cabrera.

Las últimas muestras plásticas de María no dejan de insistir en su talento y en su capacidad imaginativa. Aquí cabe señalar *Spinning stories*, B.ART, (2022, Alicante), las piezas de *Camins per cosir* (2022) y las instalaciones realizadas en los tres últimos años,

sobre todo la titulada *La remor de la mar*, toda una indagación sobre su relación con el agua del mar que, comisariada por Irene Ballester Buigues, se expuso por primera vez en junio de 2024 en el Museo de Aguas de Alicante, en los Pozos de Garrigós. En esta instalación artística –creada esencialmente para los sentidos y para provocar una reflexión íntima y personal– se mezclan varios elementos y materiales: el agua, que es fuente de vida, el vidrio donde esta se aloja y que expresa la fragilidad del tiempo y del espacio y, por supuesto, el hilo rojo, el de las redes que envuelven las gotas de cristal de diferentes tamaños y que penden de un cielo imaginado, aunque real. Son redes usadas tradicionalmente por las manos de las mujeres, mientras los hombres se dedicaban a la pesca. En resumen, la pintora regresa al mar, a sus recuerdos bañados por el Mediterráneo, y lo contempla como el rincón amado por su niñez, como el amparo y como el refugio más propicio para el alma. «Con esta instalación –matizaba la artista– me gustaría también generar una reflexión de la importancia de cuidar el agua de nuestros mares y ríos».[15]

Concluimos con un elemento material que ha servido en los últimos años para dar un giro de tuerca al fascinante expresionismo abstracto de María Perceval Graells. Nos referimos a ese hilo rojo conductor que no ha dejado de acompañar su producción artística y que a finales de 2024 se pudo contemplar de un podo más elocuente en las 14 obras que expuso en la Villa Elisa de Benicàssim (Castellón)[16]. El hilo y esa forma tan particular de coser en el lienzo un lenguaje muy próximo al dolor y a la vida no deja de recordarnos que la herida está ahí, visible, pero también común, porque todos tenemos la nuestra. El hecho de que la fibra de lana sea roja va, no obstante, vinculado a lo femenino, a la mujer, y aporta una lectura inquietante y tridimensional al cuadro.

Para acabar, no encuentro mejores palabras que las que dedicó recientemente a nuestra pintora la crítica de arte Marisol Salanova:

> *Cuenta una leyenda oriental que las almas destinadas a conocerse están conectadas por un hilo rojo invisible. Este hilo permanece constantemente atado a sus dedos, a pesar del tiempo y la distancia. No importa la tardanza en conocer a esa persona, ni importa el tiempo de desconexión entre ambas, ni siquiera importa vivir en la otra punta del mundo: el hilo rojo se estirará hasta el infinito, pero jamás se romperá. Siguiendo la obra de Perceval Graells descubrimos que ese hilo conecta con nosotros mismos, seres completos que cosen sus heridas y continúan en la brecha para dejar discurrir la imaginación y la creatividad.*[17]

Notas

1 Román de la Calle: Catálogo de la exposición *Traçant memòries*, La Llotgeta, Fundación Caja Mediterráneo, Valencia, 2016.
2 «Hay que ver mucha pintura para poder abstraer la mirada», entrevista de José Luis Martínez Meseguer, Diario *Información,* 30 de abril de 2015.
3 *Ibid.*
4 *Ibid.*
5 Palabras extraídas de una entrevista personal realizada a la artista el 12 de septiembre de 2015 en su estudio.
6 *Ibid.*
7 Palabras extraídas del artículo de José Luis Ferris: «Como pez en la luz», diario *Información*, 22-11-2015, p. 71.
8 «Perceval Graells recupera la luz del Mediterráneo en *Traçant memòries*», C.G., Cultura Plaza, Valencia, 29-05-2016.
9 J.C. Martí: «Perceval Graells muestra el trazo de su memoria en La Llotgeta», diario *Levante*, 2-6-2016, p. 59.
10 África Prado: diario *Información*, 1-06-2016, p. 52.
11 Declaraciones recogidas en el diario *Información*, alicante, 6-10-2020, p. 56.
12 Testimonio recogido por Miguel González, *Alicante Plaza*, 7-10-2020.
13 Eduardo Lastres: «Perceval Graells trae *Timing*», Alicante Plaza, 4-11-2020.
14 Enrique Bolland: «Perceval Graells cose sobre el lienzo las heridas que no pueden olvidarse», *La Vanguardia*, 18-04-2021.
15 «La exposición "La remor de la mar" de Perceval Graells inaugura en el Museo de Aguas de Alicante», *El Diario.es*, 4-06-2024.
16 Recomendamos la lectura del artículo «Sanar, gracias a la pintura y el mar: Perceval Graells da vida a sus heridas en la Villa Elisa de Benicàssim», *Castellón Plaza*, 11-12-2024.
17 Marisol Salanova: «Perceval Graells: cosiendo heridas, hilando historias», *Diario Información, Suplemento Arte y Letras*, 10-10-2021.

IV. TRASCENDENCIAS

Horas plisadas, 2021, Aurelia Masanet, MUBAG, Donación Aurelia Masanet, 2025

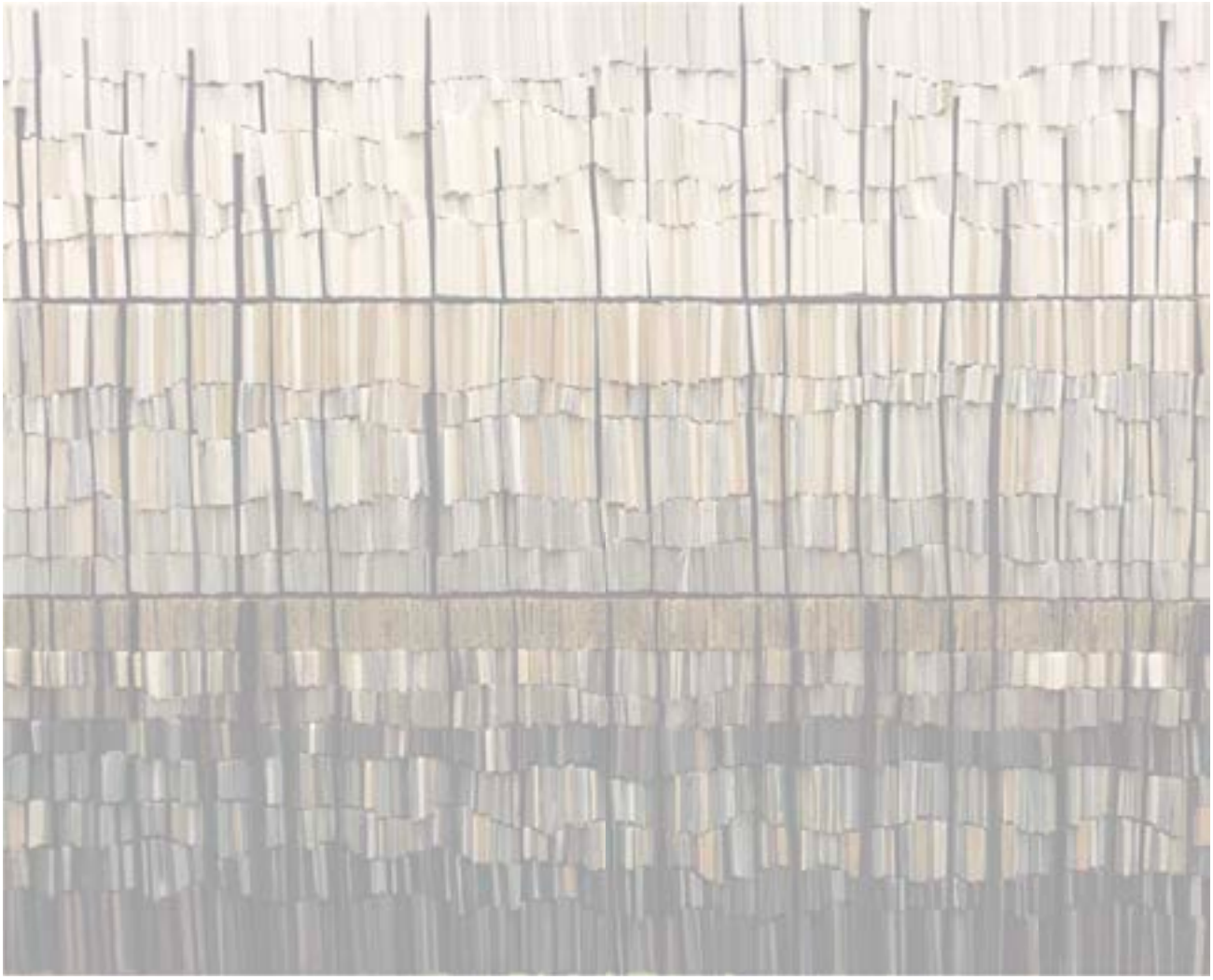


Fig. 1. *Epifanía*, 2013, Alfonso Sánchez Luna, Colección de Arte Grupo Azarbe

La abstracción como expresión espiritual y matérica en la obra de Alfonso Sánchez Luna

Estefanía Soler Selma
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

Introducción

El arte abstracto, desde sus orígenes, ha sido considerado un medio para expresar realidades más profundas que la mera representación figurativa, convirtiéndose en una manifestación subjetiva de la espiritualidad y la búsqueda de lo trascendente. En este contexto, la obra de Alfonso Sánchez Luna se inscribe dentro de una corriente contemporánea de abstracción que explora la materialidad de lo invisible, invitando al espectador a percibir una realidad más allá de lo tangible.

En su proceso creativo, Sánchez Luna se inscribe en la tradición del arte abstracto que rechaza la figuración, buscando en cambio una conexión más profunda con la realidad interior. Su obra refleja la visión del arte como un medio para trascender lo material y explorar lo esencial, alineándose con los artistas abstractos que, a través de la reducción de formas, encontraron un camino hacia lo absoluto.

Este artículo analiza cómo la obra de Sánchez Luna, al integrar la fisicidad pictórica, el uso de colores vibrantes y pinceladas impetuosas estimula una mirada intuitiva que trasciende lo visual. Su trabajo provoca una experiencia sensorial profunda, invitando al espectador a superar la fragmentación de la realidad externa y acceder a una representación de la realidad interna, donde la abstracción se convierte en un medio para alcanzar una experiencia espiritual más rica y compleja.

Trayectoria docente: entre la vocación y la consolidación académica

Desde una edad temprana, Alfonso Sánchez Luna ha estado profundamente marcado por la contemplación de obras clásicas y contemporáneas, forjando un lenguaje pictórico propio como una síntesis de vivencias estéticas intensas. Esta sensibilidad visual ha orientado su producción hacia una experiencia plástica capaz de conmover al espectador, mediante una abstracción profundamente personal.

Su formación artística se consolidó en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, donde cursó estudios entre 1984 y 1989. Desde el inicio de su carrera académica,

mostró un temprano interés por los procedimientos pictóricos y, especialmente, por las técnicas del grabado, disciplina que descubrió en este contexto. Fue gracias al catedrático de grabado Antonio Tomás que se adentró en este medio, desarrollando una fascinación que ha perdurado hasta la actualidad.

Durante el periodo de formación, Sánchez Luna inició una búsqueda de identidad creativa donde gracias a la formación de varios profesores, consiguió encauzar un camino que le permitiera pintar con total libertad y espontaneidad dentro de la abstracción. Destaca en esta etapa la figura del catedrático Dr. José Manuel Guillem Ramón, experto en estampación y seriación, quien no solo incentivó su pasión por el grabado, sino que más adelante dirigiría su tesis doctoral y supervisaría sus estudios de posgrado en Estados Unidos. Igualmente, significativa fue la influencia de Domingo Oliver Rubio, un gran profesor de pintura que le enseñó a trabajar las pinturas y las técnicas más plásticas, pero también las más complicadas, como las del temple, quien le enseñó a dominar esta compleja técnica pictórica, alcanzando efectos de transparencia y luminosidad abstracta de gran intensidad expresiva.

Tras su regreso a España en 1991, Sánchez Luna inició su trayectoria docente impartiendo clases de dibujo en academias privadas de Alicante. Esta etapa inicial, impulsada por una clara vocación pedagógica, se amplió posteriormente a instituciones públicas, cuando comenzó a colaborar con el Taller de Grabado Eusebio Sempere, del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. En este contexto, de la mano de Fernando Chapín y bajo la dirección de Isabel Tejeda impartió cursos de técnicas de grabado y estampación, contribuyendo significativamente a la difusión y actualización de estas prácticas en el contexto provincial.

Entre 1992 y 1999, combinó esta labor con clases particulares y sustituciones docentes en asignaturas de Dibujo y Artes Plásticas en institutos de educación secundaria de Ibi y Torrevieja. A pesar de la inestabilidad laboral de este período, mantuvo una activa investigación académica que culminó en la elaboración de su tesis doctoral titulada *La litografía contemporánea en EE.UU.: desarrollo técnico y expresivo*, dirigida por el profesor Guillem. Su trabajo combinaba el análisis técnico de la litografía con una reflexión estética sobre sus usos contemporáneos en el ámbito norteamericano.

La consolidación de su labor docente tuvo lugar años más tarde, con la apertura del campus de Altea de la Universidad Miguel Hernández (UMH), donde Sánchez Luna se incorporó como profesor del área de Bellas Artes. Este ingreso en el ámbito universitario supuso no solo la estabilización de su carrera docente, sino también la posibilidad de articular sus intereses pedagógicos y artísticos en un entorno de investigación y producción continua.

La tesis doctoral: un proyecto innovador

El punto de inflexión académico de Sánchez Luna se produce con la lectura de su tesis doctoral en 1999. Realiza un análisis del panorama artístico estadounidense desde finales de los años 60 hasta la década de los 90, abordando los procesos de transformación estética que recorren desde el auge del minimalismo y el arte pop hasta los mestizajes más complejos del último tramo del siglo XX. Su verdadera innovación llegaría con las técnicas de estampación, sobre todo el monotipo, donde muestra que han evolucionado hasta convertirse en un lenguaje propio y expresivo gracias a las nuevas posibilidades que ofrecen materiales contemporáneos como los termoplásticos, las resinas alquídicas y los soportes con distintos gramajes.

Tras la defensa de su tesis, Sánchez Luna inicia su labor docente en la UMH, integrándose en el nuevo campus de Altea con el apoyo del escultor y catedrático Ramón de Soto, decano de la Facultad en ese momento. Durante los primeros años, impartió asignaturas centradas en el grabado y la estampación artística, sin embargo, a partir de 2002, su enfoque pedagógico se amplió con la incorporación de una asignatura teórica titulada *Estrategias creativas del dibujo*. Una nueva forma de mantenerse en constante conexión con la abstracción y la liberación formal del arte actual.

La labor pedagógica de Sánchez Luna no puede entenderse como una actividad paralela o secundaria a su práctica artística, sino como una extensión natural de su manera de concebir el arte: como espacio de indagación, apertura y transformación. En el aula, promueve un enfoque pluralista del arte contemporáneo, en el que las jerarquías entre estilos, técnicas y lenguajes se diluyen en favor del diálogo, la investigación formal y la libertad creativa. Esta actitud pedagógica crítica frente al canon artístico tradicional se encuentra profundamente imbricada en su propia obra plástica. Su producción visual revela influencias múltiples —desde el expresionismo alemán de posguerra hasta el informalismo europeo, pasando por el surrealismo matérico y el expresionismo abstracto norteamericano—, pero dichas referencias no operan como citas ni modelos estéticos a seguir. Se presentan, más bien, como resonancias estructurales que informan un discurso visual profundamente personal, donde lo prioritario es la intensidad emocional, la fisicidad del trazo y la poética de la materia.

En este sentido, su aportación como profesor e investigador se sitúa en una línea pedagógica que considera el arte no como resultado, sino como un proceso abierto de conocimiento, que se retroalimenta continuamente entre la práctica y la teoría.

Entre el gesto y la materia: La poética pictórica de Sánchez Luna

La obra de Sánchez Luna se inscribe con claridad dentro del arte abstracto contemporáneo, no solo por sus características formales —como la ausencia de figuración explícita o la priorización de la materia y el gesto—, sino por la manera en que su pintura articula una experiencia perceptiva y emocional que trasciende la representación convencional. La abstracción en su trabajo no es un fin en sí mismo, sino una estrategia visual para explorar lo inefable, lo simbólico y lo íntimo. Así, su obra se une al arte abstracto en tanto que concibe la pintura como un campo abierto de indagación espiritual, sensorial y simbólica, donde la imagen no describe, sino que evoca.

Su lenguaje visual se caracteriza por pinceladas gestuales, salpicaduras orgánicas, transparencias superpuestas y una fuerte presencia del trazo gráfico. A menudo el artista afirma que «dibuja pintando y pinta dibujando», haciendo evidente la fusión entre línea y mancha, entre el gesto controlado y la espontaneidad del cuerpo. Esta tensión productiva da lugar a un proceso donde pintar se convierte en un modo de visibilizar lo no representable, materializando lo invisible a través de la acción pictórica.

Desde una perspectiva historiográfica, su obra establece un diálogo evidente con el expresionismo abstracto norteamericano y el informalismo europeo. En su obra pueden reconocerse influencias de artistas como Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970), Antoni Tàpies (1923-2012) y Eduardo Chillida (1924-2002), particularmente en su producción gráfica. No obstante, es con Willem de Kooning (1904-1997) con quien establece una filiación más explícita. De Kooning —figura clave en la hibridación entre figuración y abstracción— representa para Sánchez Luna un modelo de "figuración esencialista", donde la composición se articula en superficies "implicadas" que apelan a la intimidad del espectador. Esta concepción transforma la pintura en un espacio total, donde lo configurativo desplaza a lo meramente representacional.

Este vínculo con la abstracción se profundiza también en su búsqueda técnica. El descontento con los límites expresivos del acrílico —al que considera carente de vitalidad, con terminaciones excesivamente plastificadas— lo llevó a investigar alternativas que le permitieran alcanzar una mayor vibración cromática y riqueza material. Así llegó al temple al huevo, una técnica de origen renacentista que combina pigmentos naturales con aglutinantes como las resinas alquílicas. Esta solución técnica, que se ha convertido en una de las señas de identidad de su producción, le permite dotar al color de una transparencia singular, así como de una profundidad atmosférica y espiritual. No se trata simplemente de una preferencia por lo artesanal, sino de una elección estética que refuerza el sentido trascendente de su pintura.

Fig. 2. *Boceto 12*, 2013, Alfonso Sánchez Luna, Colección del Artista

A esta dimensión técnica se suma una perspectiva crítica sobre las categorías tradicionales de la historiografía del arte. "Distinguir entre abstracción y figuración es un poco artificial", sostiene el artista, subrayando su rechazo a los encasillamientos estilísticos. Su obra propone una síntesis abierta, donde ambos lenguajes conviven en un territorio plástico que apela a la emoción, la memoria y la subjetividad radical. Esta actitud lo emparenta con sensibilidades contemporáneas, como la del neoexpresionismo alemán, —especialmente con Anselm Kiefer (1945)—, cuya influencia se percibe no como cita directa, sino como eco de una actitud estética que valora la densidad matérica y la potencia simbólica por encima del estilo codificado.

Desde sus primeros acercamientos al arte, Sánchez Luna ha desarrollado un lenguaje pictórico que funciona como síntesis de vivencias estéticas profundas. Su obra se articula como un gesto continuo de búsqueda: una pintura que no se agota en el estilo, sino que se proyecta como proceso abierto, en permanente transformación, siempre orientado hacia una experiencia plástica capaz de conmover y despertar al espectador. Su práctica nos recuerda que, en el arte contemporáneo, el gesto puede ser todavía una forma legítima y poderosa de pensar el mundo.

El proceso creativo de Sánchez Luna: del impulso gráfico a la construcción matérico-formal

El proceso creativo de Sánchez Luna se caracteriza por una articulación compleja entre intuición, gesto y experimentación técnica, que se manifiesta desde los primeros estadios del trabajo artístico. En numerosas ocasiones, el artista recurre a bocetos preliminares y dibujos esquemáticos que, lejos de obedecer a una planificación racional o estructurada, emergen como registros espontáneos de una intención visual inicial. Estos bocetos -como el *Boceto 12* (Fig. 2), perteneciente a la colección

particular del propio artista- no responden a una función meramente técnica o compositiva, sino que constituyen una forma de pensamiento gráfico en la que se encarna una primera aproximación a los espacios, atmósferas y tensiones que serán desarrolladas posteriormente en la obra final.

Este tipo de estudios preparatorios, especialmente en el ámbito del arte abstracto eran muy comunes, ya que eran los propios artistas los que a través de este proceso creativo preparatorio permitían explorar las diferentes posibilidades y revelaban esa evolución del pensamiento artístico del propio artista. No se trata solo de ensayos formales, sino de registros del proceso mental y sensorial que da origen a la imagen. En este sentido, el dibujo actúa como un puente entre la intuición subjetiva y la organización formal de la imagen, estableciendo las bases sobre la configuración de la obra del artista.

A lo largo de su trayectoria, Sánchez Luna ha cultivado un enfoque marcadamente experimental, trabajando indistintamente sobre papel y lienzo, lo cual le ha permitido explorar las potencialidades expresivas de cada soporte desde una perspectiva procesual. Desde finales de la década de 1990, se observa en su producción un interés sostenido por la gestualidad pictórica y la materialidad de la superficie, aspectos que han sido centrales en su investigación formal. Un ejemplo significativo de esta investigación se encuentra en la serie presentada en la exposición *Crisólitos* (Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2007), donde se consolidan diversas estrategias visuales vinculadas a la exploración matérica y sensorial.

Esta serie se inscribe en una fase experimental iniciada entre 1998 y 1999, en el que el artista comenzó a trabajar con la técnica del monotipo, procedimiento gráfico que consiste en aplicar pintura o tinta sobre una plancha y luego transferirla manualmente al papel, generando una imagen única e irrepetible. A través de esta técnica, Sánchez Luna logra producir manchas, veladuras y texturas que remiten a una lógica orgánica y fluida, en la que la imagen parece emerger más como resultado de un acontecimiento matérico que de una voluntad compositiva preestablecida. Esto se hace especialmente visible en la colección *Crisólitos* una serie marcada por un carácter profundamente personal, ligada a su paisaje interior. Sus trazos, colores vibrantes y composiciones abiertas no sólo evocan estados de ánimo, sino que traducen en lenguaje plástico una pulsión íntima, casi onírica. Es en este espacio donde Sánchez Luna se reconoce libre, capaz de dar forma a sus sueños más profundos a través de una abstracción cargada de lirismo.

Un ejemplo significativo de esta búsqueda se encuentra en la obra *Para que la llanura marina conociera vuestra preocupación, deseasteis poder posaros sobre las olas* (2007) (Fig. 3), perteneciente a la colección del propio artista. En ella, una pincelada

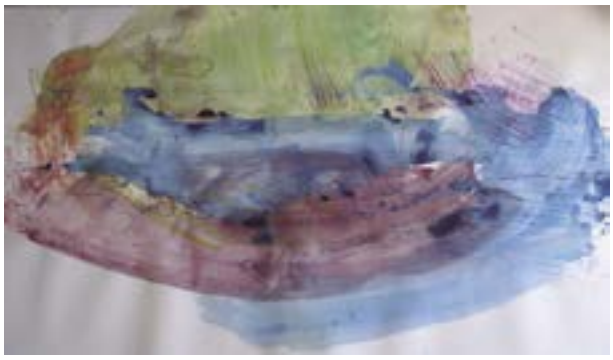


Fig. 3. *Para que la llanura marina conociera vuestra preocupación, deseasteis poder posaros sobre las olas*, 2007, Alfonso Sánchez Luna, Colección del Artista

vaporosa y diluida —ejecutada mayoritariamente con temple al agua y huevo— genera una atmósfera de ligereza y transparencia que refuerza el carácter poético de la imagen. Más que representar, la obra sugiere, abre un espacio de resonancia emocional donde la abstracción se convierte en puente entre el mundo interior del artista y la mirada del espectador. Así, la pintura se transforma en un lenguaje simbólico, en un lugar de encuentro en el que ambos, creador y observador, comparten una misma emoción estética.

Cabe destacar que este proceso se caracteriza por una elevada exigencia de selección y depuración. Muchas de las piezas producidas en esta fase fueron descartadas por el propio artista, en un ejercicio de revisión crítica orientado a identificar aquellas obras que respondieran con mayor fidelidad a su búsqueda estética y conceptual. Esta práctica de descarte sistemático revela una concepción del arte como proceso abierto, en el que la obra se construye a partir de una dialéctica entre lo contingente y lo deliberado. Una obra que se configura como una indagación constante en torno a las relaciones entre impulso y estructura, entre expresión gestual y organización visual. El dibujo, en tanto que instancia germinal y autónoma, y la experimentación con técnicas como el monotipo, permiten comprender su producción no solo como un resultado estético, sino como un campo de reflexión activa sobre los modos de aparición de la imagen en el espacio contemporáneo.

> *De la misma manera Sánchez Luna nos va dejando en el papel la estela de su viaje interior, el surco de su navegación por ese mar en blanco que es el soporte y donde el pincel y el temple con su viento interior, derivan, empopan, se ciñen a imaginarias balizas y al final nos dejan el trazado de una excelente navegación, de una regata o del desafío interior que significa toda experiencia artística.* (Kosme de Barañano, 2007: 30)

Evolución en su lenguaje plástico

Tras esta etapa, Sánchez Luna continuó profundizando en el uso del monotipo, combinándolo con temple al huevo y resinas, desarrollando una técnica personalísima de temple resinoso. Esta hibridación técnica refleja también una hibridación estética: sus obras oscilan entre lo lírico y lo matérico, entre lo intuitivo y lo construido. En ellas se percibe una búsqueda constante de tensión equilibrada entre la forma y la energía.

En 2008, realizó una serie de monotipos para la exposición *"El Mite Poètic"*, en la Fundación Caixa Carlet de Valencia. Un proyecto que nace de la aproximación al mito poético a través del lenguaje plástico canalizado a través de su experiencia en el grabado y la pintura. Una necesidad de capturar los mitos grecorromanos, que cobran vida en las imágenes a partir de un texto que las inspira profundamente: los versos de Publio Ovidio Nasón, autor de *Las Metamorfosis*.

Según palabras del propio artista:

> *La inspiración nació del deseo de conjugar mito y alegoría, con la intención de utilizar el lenguaje plástico como medio para explorar lo poético no desde la representación, sino desde la evocación, en la línea de las simbolistas.* (Sánchez Luna, 2008: 11)

Esta forma de acercarse al simbolismo le sirvió como guía en el proceso creativo. En esta ocasión, Sánchez Luna empleó para la realización de su obra la técnica de la decalcomanía manual: pintaba sobre una plancha y presionaba directamente para transferir la imagen sin uso de prensa, transfiriendo así la imagen de manera directa e imprevisible. Este procedimiento, que privilegia el gesto inmediato y la acción física sobre el control técnico, le permite generar superficies de gran riqueza matérico-expresiva. El resultado como se puede apreciar en la obra *Oculta en las profundidades, no accesible a ningún viento* (2007) (Fig. 4), perteneciente a la colección del propio artista, la impronta gráfica generada por la transferencia convive con intervenciones posteriores de pinceladas espontáneas, configurando una composición de fuerte carga lírica, dando lugar a una superficie vibrante, a medio camino entre la estampa y la pintura, fusionando lo espontáneo y lo metafísico. La obra se convierte así en una suerte de adivinación plástica, donde lo oculto —como el mito— se insinúa sin necesidad de ser nombrado. Como dijo Joan Miró (1893-1983), "A veces basta con un trazo fortuito para detonar el impulso creador".

Conforme vamos observando la evolución pictórica de Sánchez Luna, podemos apreciar una profunda afinidad con los fundamentos del arte abstracto, no solo en su rechazo a la representación figurativa, sino también en su búsqueda de una verdad interior expresada a través de los elementos esenciales del lenguaje plástico: color, textura y gesto. Posteriormente, en la serie *Anhelos de materia* (2016), presentada en la Diputación de Alicante, representa un punto de inflexión. Estas obras de gran formato, realizadas ya sobre lienzo, muestran una transición hacia una pintura más gestual y matérica, en la que el trazo del pincel, las transparencias y la superposición de capas generan una espacialidad vibrante.

En la obra *Ónfalos* (2013) (Fig. 5), perteneciente a la colección de arte Grupo Azarbe, el temple resinoso adquiere protagonismo, permitiendo una riqueza cromática que, sin embargo, conserva la impronta del grabado. La materia pictórica se convierte en un vehículo de introspección, donde el color y la textura articulan una experiencia sensorial y espiritual. Esta dimensión introspectiva, en diálogo con la abstracción lírica, recuerda a los planteamientos de artistas como Kandinsky o Rothko, quienes entendieron la pintura como una forma de experiencia trascendente, capaz de comunicar estados del alma. La textura sigue siendo un eje fundamental de su obra: ya sea en papel o en lienzo, la jugosidad del trazo y la presencia del gesto pictórico revelan una constante preocupación por la expresividad directa de la materia.

Fig. 4. *Oculta en las profundidades, no accesible a ningún viento*, 2007, Alfonso Sánchez Luna, Colección del Artista

Fig. 5. *Ónfalos*, 2013, Alfonso Sánchez Luna, Colección de Arte Grupo Azarbe

Es importante destacar que tanto la marca del grabado, la serialidad y la técnica gráfica es una constante en su trabajo. Siempre está presente la impronta de la plancha, incluso en trabajos que no provienen directamente del grabado. Lo que en un principio fueron ejercicios técnicos y materiales de experimentación, se ha convertido en el fundamento de una obra coherente y reconocible. Su especialización en grabado le ha permitido dominar las variables técnicas de la estampación y trasladar sus principios al lenguaje pictórico.

No es casual que, incluso en sus obras más pictóricas, persista la "impronta de la plancha". Esta huella, visible o latente, genera una tensión entre lo mecánico y lo gestual, entre la serie y la singularidad. El uso de resinas alquídicas y pigmentos elaborados artesanalmente refuerza esa sensación de obra viva, en proceso, donde la técnica no es un mero soporte sino una extensión conceptual del contenido. Para Sánchez Luna, la litografía no es una técnica subordinada a la pintura, sino un espacio de autonomía expresiva que amplía los límites tradicionales del arte contemporáneo. Esta influencia no es solo formal, sino conceptual: el artista entiende cada obra como resultado de un proceso, como una huella de lo vivido.

Después de *Anhelos de materia* la obra de Sánchez Luna se diversifica aún más. En 2019, presentó la serie *Ignis re*, en la que experimenta con texturas obtenidas a partir de tierras y pigmentos, donde la superficie adquiere volumen, acentuando la dimensión física de la pintura. En obras, como *Ignis Re-I* (2018), perteneciente a la colección del propio artista, se aprecia un tratamiento previo del lienzo, donde las texturas —construidas a partir de estratos de tierras— dotan a la superficie de volumen y corporeidad. Las pinceladas vibrantes, combinadas con esas texturas rugosas, crean un juego constante entre lo matérico y lo sensorial, donde la tridimensionalidad de la superficie rompe con la tradicional bidimensionalidad del lienzo, invitando al espectador a una experiencia casi física, cargada de movimiento, sensaciones y resonancias simbólicas. Esta serie podría establecer una conexión con Miquel Barceló (1957), con quien comparte cierto impulso matérico, pero con un cromatismo visual más vibrante, más rico en contrastes y donde la impronta de la obra gráfica sigue presente, pero adquiere ahora una densidad mayor, una corporalidad más explícita. La fisicidad de estas piezas, su densidad matérico-cromática, establece un contacto inmediato con quien las contempla. Rompe con la ilusión óptica de la representación y sitúa la pintura en el límite entre lo visible y lo táctil. Al tiempo que se presentan como superficies activas, accidentadas, permiten múltiples interpretaciones, muchas de ellas relacionadas con estados primigenios de la materia y la vida. El gesto, en apariencia espontáneo, está mediado por un conocimiento profundo de los materiales, de las técnicas de estampación y grabado mostrándonos constantemente una contemplación que no busca entender sino sentir.

> *Así, Sánchez Luna continúa en la línea reiterada en los últimos setenta años del arte contemporáneo de romper con las retóricas narrativas, insistiendo en la materialidad y fisicidad de la propia pintura.* (Isabel Tejeda, 2019: 3)

***Still Not Life*: la abstracción como estado latente**

Una de sus series más significativas en los últimos años es *Still Not Life* (2022), cuyo título alude, con carga irónica y reflexiva, al tradicional género de la naturaleza muerta (*Still life*). La formación del artista en Estados Unidos es clave para entender esta inversión conceptual: lejos de una mera representación estética, se plantea aquí una abstracción que evoca estados latentes de existencia. Tal como él mismo explica, el "aún no vida" alude a la suspensión emocional vivida durante la pandemia y los confinamientos, cuando la experiencia de lo cotidiano se vio paralizada, y con ello, la percepción del tiempo.

En esta serie, en *Still not life XII* (2021) (Fig. 6), perteneciente a la colección del propio artista, recupera el uso del color vibrante y las cualidades matéricas como rasgos definitorios. A través de temple enriquecido con resinas, crea superficies donde el

Fig. 6. *Still not life XII*, 2021, Alfonso Sánchez Luna, Colección del Artista

color se disgrega en aguas, transparencias y capas superpuestas, generando un diálogo fluido entre lo visible y lo sugerido. Este componente visceral entronca con las tradiciones expresionistas europeas, pero también con el legado de la abstracción americana y el automatismo surrealista, en un cruce estético de intensidades emocionales. Su pintura se configura como una travesía entre la percepción consciente y el inconsciente pictórico, entre lo vivido y lo imaginado, lo sensorial y lo simbólico.

Muchos de sus amigos y compañeros le han preguntado por qué no trabaja en monocromo viniendo del mundo del grabado. Su respuesta es clara: su temperamento expresionista y su necesidad de vibración lo llevan a buscar el color como medio principal de expresión. Según palabras del propio pintor en una entrevista que le realizó María Marco Such en 2016 comenta:

> *En mi manera de pintar no hay barreras, lo que necesito está ahí, en la paleta y lo utilizo como me pide el cuerpo, después en el soporte pintando exploro los contrapuntos entre las afinidades y disparidades de valor y tono, los acentúo o atenúo siempre en la cuerda floja entre armonía y desmoronamiento y llega un momento en que la pintura se convierte en un lugar para ser desvelado recorriéndolo, una zambullida en aguas limpias que se renuevan revueltas, es el momento que sentimos la vida que hay en la obra.* (Marco, 2016: 7)

Esta coherencia estética y emocional es una de las marcas de su trayectoria. Las influencias están presentes —desde el surrealismo sensorial de Miró hasta el neoexpresionismo contemporáneo—, pero en Sánchez Luna todo adquiere una voz propia, reconocible. Sus obras no imitan, sino que interpretan; no reproducen, sino que revelan una visión profundamente personal del arte como forma de conocimiento sensible y de experiencia espiritual.

La última etapa: entre emoción y materia

En su producción más reciente, correspondiente al año 2024, el artista ha optado por formatos más reducidos, lo que potencia la intensidad visual y emocional de cada pieza. Esta decisión formal permite una concentración del gesto y una mayor intimidad en la relación entre obra y espectador. Cada pieza se convierte en una pequeña superficie de resonancia poética, donde el color, la textura y el trazo dialogan con una intensidad contenida pero profundamente elocuente.

Un ejemplo representativo de esta etapa es la obra *El Dorado* (2022) (Fig. 7), perteneciente a la colección municipal Ayuntamiento de Alicante, donde

Fig. 7. *El dorado*, 2022, Alfonso Sánchez Luna, Colección Ayuntamiento de Alicante

se aprecia la utilización del monotipo, técnica que combina con temple resinoso, creando superficies ricas en matices y profundidad. Estas nuevas obras, realizadas tanto sobre papel como sobre lienzo, mantienen los rasgos fundamentales de su lenguaje visual: la jugosidad de la pincelada, la vibración cromática y la textura orgánica como elementos esenciales de su poética plástica. El uso del óleo fresco, aplicado antes de que las capas anteriores sequen completamente, genera una fusión cromática singular: los colores se entrelazan sin perder intensidad, dando lugar a efectos visuales sutiles pero potentes. En papel, las texturas del grano aportan una dimensión táctil evidente; en lienzo, emergen otras calidades matéricas que refuerzan la dimensión corporal de la obra.

En esta etapa se revela con mayor claridad una constante ya presente en su trayectoria: la centralidad del estado de ánimo en el proceso creativo. Para Sánchez Luna, la pintura es una vía de acceso a lo emocional, una práctica vital en la que cuerpo, mente y espíritu se articulan sin jerarquías. Pintar no es para él un acto intelectual aislado, sino una experiencia encarnada, un canal a través del cual se manifiesta lo más profundo del ser. Esta dimensión existencial otorga a su obra un sello inconfundible: gestual, honesto y visceral. Su lenguaje pictórico se define, precisamente, por evitar la mímesis o la cita explícita; es una pintura que no describe, sino que sugiere; que no se ajusta a un estilo heredado, sino que construye el suyo propio.

Desde una perspectiva teórica, la obra de Sánchez Luna puede interpretarse como una respuesta crítica frente a la fragmentación de la experiencia contemporánea. En una época marcada por la sobreexposición a imágenes y discursos racionalizados, su pintura propone un tiempo lento, un espacio

de contemplación e inmersión sensorial. La abstracción, en este marco, no actúa como una forma de escapismo, sino como una estrategia de reconexión: con la subjetividad, con la emoción pura, con el pulso interior que nos define como humanos. Esta actitud lo alinea con ciertas corrientes de pensamiento que reivindican el arte como experiencia y no sólo como objeto o discurso.

Así, su obra se sitúa en un cruce fértil entre práctica artística, pensamiento crítico y vivencia personal. Su pintura no solo se construye desde el hacer, sino desde una mirada consciente que integra sensibilidad, técnica y reflexión. Al conjugar emoción, oficio y una vocación pedagógica abierta a la pluralidad, su trabajo ofrece una respuesta genuina y profunda frente a las tensiones del presente. En un panorama donde el arte a menudo oscila entre la saturación mediática y el vaciamiento conceptual, su propuesta se afirma como un gesto de resistencia estética y espiritual: un arte que vuelve al cuerpo, al gesto, al color, para reencontrar, en lo invisible, el sentido de lo real.

Conclusión

La obra de Alfonso Sánchez Luna se sitúa en un lugar de tránsito entre tradición y experimentación, entre técnica y emoción, entre materia y espíritu. Su abstracción no busca respuestas, sino preguntas; no describe, sino que sugiere; no representa, sino que revela. En un tiempo donde el arte tiende a diluirse en el espectáculo o en el concepto puro, su pintura reivindica el gesto sincero, el oficio riguroso y la emoción como núcleo irreductible de toda experiencia estética.

Bibliografía

- BLOK, Cor (1999). *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. Madrid: Cátedra, pp. 232-234.
- DE BARAÑANO, Kosme (2008). Paisajes interiores. En Catálogo de la exposición *Crisólitos*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 28-31.
- DE BARAÑANO, Kosme (2008). Paisajes interiores. En Catálogo de la exposición *El mite Poètic*. Valencia: Fundació Caixa Carlet, pp. 16-18.
- MARCO SUCH, María (2016). El principio telúrico de la materia. En Catálogo de la exposición *Anhelo de materia*. Alicante, Diputación de Alicante, pp. 5-7.
- NUÑO DE LA ROSA, Pedro Luis (2007). La gota horada la piedra. En Catálogo de la exposición *Crisólitos*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 10-27.
- SÁNCHEZ LUNA, Alfonso (2008). El hígado de Prometeo. En Catálogo de la exposición *El vínculo poético*. Elche: Universidad Miguel Hernández, pp. 2.
- SÁNCHEZ LUNA, Alfonso (2008). El Mito pintado a través de las Metamorfosis. En Catálogo de la exposición *El mite Poètic*. Valencia: Fundació Caixa Carlet, pp. 11-12.
- TEJEDA, Isabel (2019). Ignis Re, La realidad Ígnea. En Catálogo de la exposición *Ignis Re*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 1-2.

Fig. 1. *Mantra*, 2020, Aurelia Masanet

La poética interior de Aurelia Masanet: Influjo oriental y reflexión lírica

Natalia Molinos Navarro
Doctora en historia del arte y patrimonio cultural
Miembro AVCA, Asociación Valenciana de Críticos de Arte

La verdadera obra de arte nace misteriosamente
del artista por vía mística

De lo espiritual en el arte, W. Kandisnky

Introducción

La penetración del arte y el pensamiento oriental en Occidente pueden rastrearse desde los albores del impresionismo cuando las estampas japonesas del *ukiyo-e* y su concepción respecto al espacio, el trazo y la composición revelaban una manera diferente de entender el mundo que llevó a artistas como Gauguin o Van Gogh a encontrar nuevas sensibilidades estéticas, en las que están presentes la espiritualidad y la visión personal del artista. Estas ideas continuaron infiltrándose en la sociedad occidental y en los movimientos artísticos posteriores, las vanguardias del siglo XX. En el hallazgo y desarrollo teórico de la abstracción por Kandinsky se detectan conceptos teosóficos que derivan del budismo y el hinduismo. Asimismo, ideas zen subyacen en el arte conceptual desarrollado por Marcel Duchamp a partir del dadaísmo (Cabañas, 2017; Cabañas, 2018).

Por otro lado, las guerras europeas, y en especial la Segunda Guerra Mundial, repercutieron en pesimistas ideas filosóficas, como el existencialismo, que llevaron a nuevos planteamientos en el arte en general, disipando en muchos casos la frontera que delimitaba la abstracción de la figuración. Más tarde, en los años sesenta y setenta, filosofías provenientes de China, Japón, la India o el Tíbet encontraron un nuevo impulso a través del movimiento hippie –una cultura ligada a la necesidad de paz y amor universal– que, junto a la difusión de técnicas artísticas y artesanales orientales, supusieron para los artistas un nuevo camino a explorar que ha seguido deambulando hasta llegar al momento presente.

Aurelia Masanet (Alcoy, 1955), pertenece a las generaciones que ya han absorbido de una forma natural,

casi innata, estas influencias orientales en las que ella profundiza mediante el estudio de su pensamiento y sus técnicas, incorporándolas a la elección de la abstracción como vía de expresión básica. En un primer momento, las vuelca en su obra con textiles para evolucionar investigando con materiales no tradicionales, como el papel, el plástico u otros, resultando en una creación original con profundidad mística. En este artículo tratamos de comprender la génesis y evolución de esta creadora a partir de estos parámetros. Para ello, hemos partido de una entrevista con la autora, cuyas citas textuales entrecomillamos, y el estudio tanto de su página web como de los catálogos de sus exposiciones, añadiendo los textos académicos realizados sobre ella, más bibliografía específica sobre los temas orientales.

Tirando del hilo... Los inicios de Aurelia Masanet

Desde su niñez, el hilo ha ido entretejiendo la vida y, muy pronto, la obra artística de Aurelia Masanet. Su ciudad natal, Alcoy, tierra de manufacturas textiles y papeleras, se imbrica con su propia vida. Su padre, José Masanet Gomis, propietario de una fábrica textil, cada día al llegar a casa tras el trabajo le reta a distinguir por el olor el hilo de algodón, del nylon o la lana. Aurelia niña se entrega a ese juego con la misma pasión con que su padre explica los misterios de las fibras, las torceduras que componen los hilos y las claves del tinte. En la fábrica, el padre explica la importancia del conjunto y de cada detalle, desde los materiales a los procesos:

> *Me enseñaba...cómo funcionaba el diablo (una máquina trituradora de trapo), cómo eran las bobinas de hilo, haciéndome tocar las fibras, para que pudiera distinguir las naturales de las sintéticas, y me hacía acariciar las lanzaderas de madera, incrustadas con parte de metal, diciéndome que parecían auténticos trabajos de escultura.* (De la Calle, 2019: 198-199)

Camino del colegio, cruzando los puentes de la ciudad, Aurelia admira la tonalidad del río, un día rojo, otro verde, producto de los desechos de los diferentes tintes, mientras suena el tristrás incesante de los telares que traspasa los muros de las fábricas convirtiéndose en paisaje sonoro de la ciudad.

Del tapiz artesano al arte abstracto textil

Coser, tejer, algo inherente a Alcoy, a la vida de Aurelia Masanet, la aceptación de su herencia natural, de familia y de lugar de origen, más un sentido artístico innato, explica la decisión de la artista por una formación algo distinta y más innovadora que las academias de Bellas Artes tradicionales. Entre 1974 y 1979 estudia en la destacada y prestigiosa *Escola Massana Centre d'Art i Disseny* de Barcelona. Además de aprender pintura y grabado, Aurelia comienza a realizar tapices, un arte aún no suficientemente valorado en ese momento respecto a otras disciplinas artísticas, impulsado en Cataluña por la *Escola Catalana del Tapís,* en la que destacó Josep Grau Garriga como innovador del tapiz contemporáneo en España y Europa, y otras artistas como Asunción Raventós o Aurelia Muñoz. En Barcelona, Masanet también entra en contacto con la abstracción y con una manera de concebir el arte más amplia, en la que tienen cabida diferentes expresiones y la mezcla de estilos y técnicas.

En esa línea, ella misma nombra[1] a Guinovart, Hérnandez-Pijoan, a los informalistas catalanes de *Dau al Set* y, por supuesto, a Antoni Tàpies, un autor cuyo arte ha estado influido por la filosofía zen y el budismo (Cabañas, 2021; Fernández, 1998), algo que, sin duda, conectó con la sensibilidad de nuestra artista. En sus tapices de los años setenta, Aurelia desarrolla un lenguaje abstracto en el que el gesto, el trazo y la materia cobran protagonismo. Su obra de esta etapa se caracteriza por la experimentación con la tridimensionalidad y una fusión temprana entre las técnicas tradicionales españolas de elaboración textil con las asiáticas, donde el tejido y el nudo poseen hondas raíces culturales y simbólicas asociadas a la atemporalidad, la contemplación, la meditación y la transmisión del legado. Conceptos que, desde entonces, comienzan a entretejerse en el núcleo de su práctica artística.

Pionera del tapiz en Alicante

Masanet se convierte en precursora del arte del tapiz en Alicante al trasladarse a la ciudad en septiembre de 1979. Comienza a impartir cursos[2] y genera un importante foco de difusión –especialmente significativo para sus alumnas mujeres, que encontrarán en este espacio una vía de expresión y creación propias– que será el germen de futuros grupos creativos como *Tramant la Trama*. Además, participa en los Concursos de la Diputación Provincial. Gracias a la sensibilidad de figuras clave como Enric Llobregat —entonces director del Museo Arqueológico Provincial y uno de los primeros alumnos alicantinos de la artista—, el tapiz es aceptado por primera vez en estas convocatorias, abriendo así la puerta a la incorporación de la fotografía y otras disciplinas contemporáneas en ediciones posteriores.

La contribución de la autora en este ámbito no solo amplía los límites de lo textil, sino que también cuestiona y transforma los marcos institucionales del arte local, influyendo en la aceptación del tapiz como arte y no como mera artesanía. Más adelante, expone y organiza la colectiva *3 en Raya*[3] en la Lonja de Alicante y, en 1993, participa por primera vez con tapiz en la exposición *Propuestas*, en Valencia, que

integra arquitectura y otras disciplinas e impulsa el arte textil en el sudeste peninsular, formando parte durante unos años de la Galería Eduma de Jaén. Además, está presente en Europa, destacando desde 1981 las *Bienales de Lausanne* (en el Museo Cantonal de Bellas Artes), donde pudo contemplar a artistas innovadores del textil de renombre internacional como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic, Masakazu Kobayashi o Naomi Kobayashi (De la Calle, 2000).

Desestructuración e hibridación del tapiz, profundización orientalista

En 1988 tiene lugar un terrible evento, su casa se quema y pierde su telar y toda su producción artística, que exponía en tiendas y le permitían vivir. Gracias a su hermana, un carpintero le fabrica un nuevo telar y reconstruye su taller, iniciando una investigación artística en el textil con la que consigue enseguida notoriedad. Si los primeros tapices son pinturas volumétricas, trabajados en la técnica del alto lizo, poco a poco los nudos y urdimbres tradicionales comienzan a desestructurarse y reconstruirse hibridando las fibras y dejando al aire hilos que, a la manera de grafismos tridimensionales, dinamizan las superficies, encontrando nuevos caminos plásticos.

En estos años, su atracción por las culturas orientales se intensifica al hacerse miembro del Centro de Cultura Oriental de Alicante, donde realiza cursos de caligrafía china y otras disciplinas, siendo asidua a cursos y conferencias. Le conmueven profundamente las charlas de David Almazán sobre la pintura *ukiyo-e* y los principios estéticos de aquellas culturas. Le fascinan, en particular, los conceptos japoneses vinculados al vacío —como el *ma*, que no se entiende como un espacio negativo, sino como el intervalo entre los objetos, la pausa en la respiración, la armonía que nace de la ausencia—, la impermanencia —ligada al *wabi-sabi*, esa certeza de que todo está en constante transformación y de que hay belleza en ello—, la soledad —concebida como un espacio de silencio o de ausencia—, el binomio luz-sombra, y otras ideas como el "menos es más"—concernidas tanto al *wabi-sabi* como al *ma*, que celebra la belleza de lo simple.

Desde esta mirada, se comprende el uso del blanco y negro en la obra de Masanet. Ella misma se autodefine como "*casi monócroma*" y le cautiva la potencia expresiva de lo mínimo: lo mucho que puede decirse con muy poco. Una vez más, lo oriental resuena con su mundo interior. Su serie de tapices *Textiles para el tiempo* (1990) recoge muy bien estas relaciones. El tiempo se convierte en un concepto entre lo matérico y lo espiritual. El momento de creación es introspectivo y lento, como un *sutra* (hilo, cuerda) caligráfico bordado, una metáfora de la conexión entre ideas, que en la filosofía budista enlaza con la sabiduría y la comprensión en el camino a la iluminación.

Para Masanet, los años noventa son complicados en lo personal y se ve obligada a renunciar a una propuesta de trabajo con Grau-Garriga y a importantes becas en Nueva York y México. No obstante, en 1992 representa a España en el *Simposium Textil* de la Universidad de Vilnius, Lituania, entrando en contacto con artistas internacionales que trabajan en su misma línea. Presenta piezas coloridas y de pequeño tamaño en relación con los tapices murales. Estas son táctiles, realizadas para que se puedan tocar, manejar. El tapiz cada vez se deconstruye más. En ocasiones, las hebras se retuercen o cosen convirtiéndose en elementos protagonistas que sobresalen del plano bidimensional. En otras piezas, los hilos se disponen en forma de nudo, evocando la intemporalidad del momento, la consciencia del instante. La importancia del detalle –del fragmento- comienza a ser muy visible. Las obras se liberan de la necesidad de estar sujetas a la pared y tienen un planteamiento escultórico de bulto redondo.

En la muestra *Puntadas, pintadas* (1992), costura y pintura se funden. La creatividad es infinita. Los nudos, las hebras sueltas, los carretes, el propio hilo, los pequeños fragmentos de material y las diferentes suturas son los elementos de estas pinturas textiles de fondos vibrantes que, dentro de la abstracción, a veces tienen carácter ordenado y geométrico, y otras, más caótico. La idea de caligrafía cosida está también muy presente, provocando al espectador la sensación de escritura del alma,

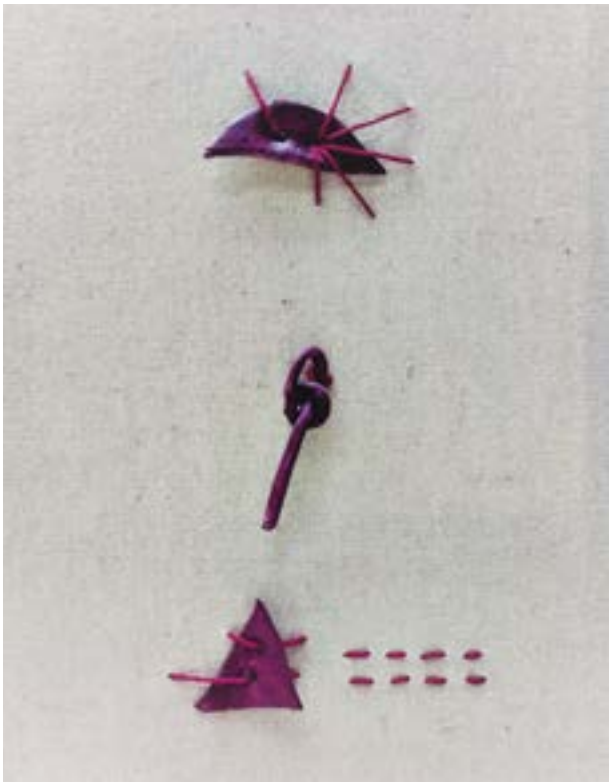


Fig. 2. *Puntadas, pintadas*, 1994, Aurelia Masanet

Fig. 3. *Paisatges dormits*, 2007, Aurelia Masanet

donde el fragmento —la parte de un todo— adquiere gran protagonismo, conectando de nuevo con filosofías orientales: la realidad está conformada por diferentes partes que estudiadas individualmente llevan a la verdad completa. En esta pieza de la serie (Fig. 2), la disposición en una única columna recuerda la caligrafía china o japonesa, y los pequeños elementos que la conforman, a sus caracteres, pero tratados con gran libertad y gracia. Destaca el rojo del material cosido sobre la tela, desnuda de artificios, que evoca el camino del aprendizaje, donde el/la aprendiz sufre por inexperiencia los embates de la aguja, dejando impresas pequeñas huellas de su dolor, necesarias para alcanzar la maestría.

Desligándose del tapiz. El placer del trazo

En la exposición *De un tiempo a esta parte* (Lonja del Pescado, Alicante, 1999), aún presenta obras tanto textiles como pictóricas, reflejando la convivencia entre lenguajes que habían definido hasta entonces su práctica. Sin embargo, es en el año 2000 cuando se produce un giro decisivo en su trayectoria con la muestra *Voces, latidos, espacios*, celebrada en la Universidad de Alicante: la primera en la que la pintura se convierte en su único medio de expresión. Las palabras del título incluyen el nombre de las series que componen la muestra, a la que se añade otra más, "*Poemas*". La lírica hilvana todas las piezas que comparten, igualmente, el placer del gesto rápido, del garabato de trazo libre y suelto.

El grafismo comienza a consolidarse como núcleo de su lenguaje visual, estrechamente vinculado a la caligrafía china, disciplina en la que la artista se había iniciado en cursos realizados en 1990 y 1992. La tinta negra sobre el blanco del papel fascina a la artista. Remite a una experiencia sensorial intensa, donde el simple movimiento de muñeca genera un signo gráfico pleno de energía contenida. El pincel parece deslizarse solo, produciendo un movimiento que queda inmortalizado a través de la tinta. Masanet recuerda con nitidez la impresión que le causó ver por primera vez este gesto —ligero, pero profundo— ejecutado por una compañera japonesa. *Voces, latidos, espacios* habla de la evanescencia del momento y del poso del recuerdo. En la tradición budista, el acto de escribir es una práctica de meditación activa. No se persigue el resultado, sino la atención plena al presente, al momento exacto del trazo (Almazán, 2004; Cabañas, 2021).

Este principio filosófico resuena en la exposición, que explora la fugacidad de lo vivido y la sedimentación de la memoria. Las nociones orientales de permanencia e impermanencia —la consciencia de que todo está en flujo constante— se hacen palpables, al igual que la reflexión sobre el espacio y el vacío. Un vacío que no es ausencia, sino pausa. Un silencio visual que permite a la obra respirar, y que establece un paralelismo con la vivencia interior tanto de la artista como del espectador. El espacio en blanco se transforma en intervalo de contemplación en lugar de recogimiento, en un territorio donde lo no dicho cobra una intensidad igual o mayor que la forma.

Entre el 2000 y el 2002, la ruptura con el tapiz tradicional es cada vez mayor, introduciendo organzas teñidas por ella misma con papel y creando nuevas expresiones. En 2007 realiza en el Centre Ovidi Montllor de Alcoy la muestra *De Lleugers paisatges dormits en l'aire*. La serie *Paisatges dormits* (Fig. 3) evoca paisajes muy poéticos, lo que la conecta con el concepto mismo del *haiku* (poema japonés), tanto en el tema, ya que la naturaleza y su contemplación es uno de los temas fundamentales de esta poesía, como en la propia composición de las piezas. El cuadro suele estar divido, como los tres versos del haiku, en tres franjas: dos de pintura en el mismo tono de color, uno más intenso que el otro, y, entre ambas, se adhiere el recorte de papel de fondo blanco con toques gestuales casi caligráficos que evocan un paisaje. Sobre este papel blanco la mano se suelta —como en la caligrafía oriental— para deslizar con armonía la tinta negra en un gesto liberado. En la serie *Fragments*, la autora trabaja otra vez la técnica mixta para ofrecernos partes de un todo, fragmentos que tienen valor por sí mismos.

La atracción de la artista por Japón se materializa en un viaje realizado en 2011, con el propósito de contemplar el otoño. Allí descubre papeles y tintas que, al manipularlos, le provocan una profunda afinidad, como si su alma reconociera en ellos una esencia japonesa. El gesto se convierte en una forma de meditación, y en ese silencio táctil se reafirma

Fig. 4. *Secretos Bordados*, 2012, Aurelia Masanet

Fig. 5. *¿A qué hora sale la luna?*, 2014, Aurelia Masanet

su deseo de trabajar con papel de seda negra. La preferencia de la autora por el blanco y el negro, sobria y constante, necesita a veces "*desatascarse o romperse*". Es entonces cuando opta por el color: rojos intensos, naranjas, violetas, verdes, azulados, tierras... tonos cálidos que irrumpen como ráfagas. Sin embargo, invariablemente, regresa al negro, su punto de partida y de retorno.

Más allá del tapiz, hilvanando con papel

La artista necesita expandirse más allá del tapiz tradicional y la expresión por medio del papel es natural para ella. El papel de fumar siempre le había gustado, su padre lo utilizaba para liar sus cigarrillos, la propia creadora fuma de vez en cuando... De nuevo, nos retrotraemos a su infancia en Alcoy, sede no solo de fábricas textiles sino de manufacturas papeleras. Su propio padre recibía anualmente como regalo de *Papeleras Reunidas* paquetitos de papel de fumar. Un papel fino y casi transparente dispuesto en cajitas diseñadas con primor que la artista comienza a coleccionar atrapada por su textura y calidad, por el proceso de enrollado del papel de cigarrillo, del envasado y diseño de las papelinas. Masanet no cierra líneas de investigación y plantea nuevos caminos a partir de estos materiales.

El salto al papel como medio se constata en 2012 con *Secretos bordados,* una exposición en el Centro de las Cigarreras de Alicante. Se trata de un homenaje a las mujeres chinas que utilizaban el *nüshu*, una escritura silábica secreta bordada en textiles para comunicarse entre sí —a menudo en contextos de analfabetismo— y para transmitir sentimientos y saberes de generación en generación (Ballester, 2023). Esta serie no solo rescata una tradición cultural silenciada, sino que reivindica la fuerza femenina para subvertir las restricciones impuestas por el orden social al mismo tiempo que incorpora elementos estéticos profundamente ligados al pensamiento oriental, como la sutileza del bordado, la poética del vacío y la elocuencia del silencio.

En cuanto al material, aparecen piezas con organzas teñidas por la propia artista, cosidas sobre pintura acrílica y otras realizadas con papel de fumar, así como con papel de seda que, plegado o tejido, aporta una dureza sorprendente para una textura tan fina y transparente. En la pieza de esta serie, mostrada en la (Fig. 4), se percibe claramente la inclinación de la autora por la monocromía, su sobria paleta de grises, salpicada por pequeños puntos blancos, crea una atmósfera contenida y delicada. La composición, dispuesta en una hilera vertical, evoca la caligrafía japonesa, al tiempo que el plegado del material remite a técnicas tradicionales de doblado oriental. Pero más allá de la referencia formal, nos transporta al instante mismo del pliegue: ese gesto íntimo en el que se medita, se recuerda y se detiene el tiempo. La artista culmina esta obra con hilos que, escapando de una ordenada disposición, se enredan en el aire como garabatos corpóreos, introduciendo un contrapunto espontáneo a la contención inicial.

Abstracción oriental, imbricando materiales

Tejido, papel, diseño y pintura son los pilares que vertebran la trayectoria de Masanet. En la muestra *A quina hora ix la lluna* (2014), la artista trabaja principalmente con materiales transparentes: vinilos, papeles de fumar blancos caligrafiados con tinta china o bordados con hilos negros, que combina con otros elementos como cartón ondulado negro, visible por ejemplo en *A qué hora sale la luna III* (2014). La disposición repetitiva de los elementos en la obra evoca una letanía susurrada, una cadencia visual que invita a la meditación y al recogimiento. En algunas piezas, la retroiluminación activa una luz dorada tenue que baña el conjunto, generando una atmósfera íntima y casi mística (*A qué hora sale la luna IV*, 2014) (Fig. 5).

En esta obra, la elección de materiales translúcidos y el uso de la luz como recurso compositivo remiten a la estética japonesa del *wabi-sabi*, que celebra la belleza de lo imperfecto, lo efímero y lo incompleto. Pequeños cuadrados de papel grafiados de innumerables formas: puntos, rayas, ondulaciones... son pegados unos a otros hasta conformar una gran pieza rectangular, que es iluminada por una suave luz trasera. La autora desarrolla un lenguaje secreto en cada pequeño fragmento recortado, dando a cada uno de ellos valor de obra por sí mismos, hasta que finalmente se conforma una pieza mayor. Una metáfora de la vida, del micro y el macrocosmos, de la importancia de las partículas que integran entidades superiores. El espectador tiene la opción de perderse durante horas en cada detalle o apreciar la obra en su totalidad, de forma que percibe la delicadeza de Masanet al manejar el material que utiliza y el mimo con el que ha completado, colocado y adherido cada elemento. En estos papeles recortados, como en los plegados, la autora mantiene un monólogo interior recogido y concentrado que alude a la oración y la experiencia mística.

> *Los fragmentos que yo utilizo de papel, los plisados, conllevan varias horas. Mientras pliego, sueño, pienso, me relajo, invento historias..., Cada pliegue contiene una historia, un pensamiento, un momento.*

La artista afirma que es capaz de evocar exactamente lo que pensaba o sentía cuando vuelve a contemplar la obra. En esta serie aparece la luna —que simboliza en muchas corrientes budistas la mente iluminada, al no emitir luz por sí misma, pero sí reflejarla—, ligada al concepto budista de no permanencia, del cambio constante, que enlaza con nociones sobre el tiempo y la naturaleza. Y también de la conciencia de la energía femenina y pasiva del yin en contraposición al yang, un binomio que está representado en el sol y la luna. Una noche iluminada que contiene a ambos —astros y energías—, explicando desde otro punto de vista la querencia de Masanet por la bicromía blanco/negro en sus creaciones.

El plegado de papel negro da un paso más tras el fallecimiento de su madre en 2020. En *Mantras I-II* (Fig. 1), nos encontramos con una pieza rectangular de papel de seda negro plegado que ofrece un relieve de crestas regulares en el que se dibuja —a la manera de una tala— una retícula dorada irregular como fondo. El título "mantras" alude a la repetición característica de este tipo de frase sagrada representado por el plisado reiterativo que, a manera de letanía, la artista ejecuta en silenciosa concentración. La incorporación del dorado es una reminiscencia de la técnica japonesa del *kintsugi*, empleada en cerámica para devolver la vida a una pieza rota y, al hacerlo, revalorizarla.

Aparece en los fondos de las fisuras que atraviesan los pliegues negros, como hilos de oro que suturan las cicatrices del alma, elevando así el valor del sentimiento, la experiencia y la memoria. El momento del plegado se convierte para la artista en un ejercicio de abstracción mental, una meditación rutinaria, una oración que serena y equilibra. El papel de seda ofrece su calidad táctil de suavidad y delicadeza pero, al doblarse, adquiere una consistencia inesperada. Una vez más, la relación con una disciplina oriental nos recuerda que las fracturas y cicatrices no son defectos, sino testimonio de la historia y fortaleza del objeto, un plano físico que se quiebra y trasciende el espacio-tiempo humano.

Hilo y papel tradicional como inspiración innovadora

El espacio doméstico de Aurelia, convertido en taller, constituye un ecosistema artístico en sí mismo. Distribuido en distintas zonas funcionales —áreas de trabajo, almacenamiento y exhibición—, cada rincón refleja su universo plástico en expansión. Sobre los muebles reposan fragmentos de obra en curso, materiales diversos, y pruebas formales. En bolsas y estanterías se acumulan tiras de papel onduladas, recortadas manualmente, a la espera de ser integradas en composiciones futuras. El quehacer de Aurelia se manifiesta así como un flujo continuo, donde la creación y la vida se entrelazan sin interrupción.

Desde 2024 ha comenzado a incluir materiales dorados y plateados en sus plegados, una decisión estética que marca un giro significativo en su práctica artística. Si bien en etapas anteriores estos elementos le habrían resultado excesivamente ornamentales, en el presente adquieren un nuevo sentido: introducen una dimensión de luminosidad y vitalidad que enriquece su lenguaje visual. Estos hilos metálicos de seda brillante, comúnmente empleados en el bordado de tejidos y calzado tradicional, provienen de fábricas de Alcoy. También

Fig. 6. Papeles caligráficos, 2024, Aurelia Masanet

procedentes de Alcoy son los cilindros que se emplean originalmente en la manufactura de cigarrillos (Fig. 6) y que la artista ha incorporado recientemente como soportes o estructuras dentro de su producción. Masanet evoluciona constantemente, pero no olvida su raíz, confirmando la tesis del artista radicante de Bourriaud (Bourriaud, 2009).

Anudado final: Conclusiones

Seguir el hilo de la propia vida, un cordel que se ata al principio de un laberinto, aporta estabilidad y coherencia a la trayectoria artística de Aurelia Masanet. Su inspiración fluye de forma orgánica, ramificándose en proyectos que se multiplican desde un lenguaje abstracto, conectado con las filosofías orientales y el mundo interior. La artista trabaja a través de distintos medios —tapiz, pintura, costura y caligrafía— a menudo combinados. Las filosofías orientales impregnan su obra no solo en la estética sino en el proceso. El gesto caligráfico como huella corporal en el tiempo, el vacío como presencia activa (*MA*), la repetición como meditación (*mantra*) o la fragmentación como símbolo de totalidad constituyen principios esenciales en su lenguaje visual. El uso de materiales como el papel de seda, la organza y el papel de fumar, junto con técnicas como el plegado, el arrugado o el bordado, le permiten crear obras que invitan al recogimiento. La inclusión del dorado y del plateado cobra en su trabajo más reciente un valor simbólico, evocando la luz interior, la alegría redescubierta, y remiten a la técnica del *kintsugi*, en la que la reparación visible revaloriza la herida y transforma la rotura en belleza. La repetición, presente en muchas de sus composiciones, se convierte en oración susurrante, en respiración y latido. Esta no solo estructura la obra, sino que revela una cadencia interna, envolvente, que dialoga con el ritmo vital de la propia artista. La atención al espacio negativo y a la no-perfección conecta con la estética *wabi-sabi*, donde lo efímero, lo inacabado y lo modesto son celebrados como fuentes de belleza. Sus obras, impregnadas de poesía visual y sutileza sensorial, tienden puentes entre la tradición textil occidental y las prácticas orientales, donde el hacer manual es también una vía de autoconocimiento y en el que el proceso lento, meditativo y silencioso invita a la contemplación. Su obra, así, se convierte en un instante de conciencia.

En el taller de Masanet, los cinco sentidos están presentes: se ve, se toca, se huele e incluso se saborea el color y la textura, mientras de fondo resuenan los compases del telar, como una melodía que, desde la infancia, acompaña su vida. Esa misma cadencia, ensimismada y metódica, ha sido crucial para atravesar momentos de dolor y pérdida. En última instancia, su práctica artística se presenta como una forma de espiritualidad encarnada: un hilo invisible que hila con gracia el alma de la artista con la del espectador.

Notas

1 Aparte de la cita textual proveniente de Román de la Calle, los entrecomillados latinos ingleses de este artículo corresponden a una conversación de la autora de este texto con la artista en su taller en mayo de 2025.

2 En un Centro Cultural Municipal situado en la calle San Fernando y, después, con la CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) por todo el arco mediterráneo desde Denia a Almería en institutos, centros sociales, escuelas de arte, y los veranos en Elche, en la Escola d'Estiu.

3 Con los trabajos de Aurelia Masanet, Pilar Sala y María Ponsoda.

Bibliografía

- AA.VV. (1988). *Aurèlia Masanet tapissos*. Catálogo de la exposición. Alcoy: Centro Municipal de Cultura de Alcoy.
- AA.VV. (1990). *Textiles para el tiempo*. Catálogo de la exposición. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- AA.VV. (2014). *Trama i ordit de l'existència*. Aurèlia Masanet. Catálogo de la exposición. Alcoy: Llotja de Sant Jordi.
- ALMAZÁN, Vicente David (coord.) (2004). *Japón: arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BALLESTER, Irene (2023). Aurelia Masanet: historias de hilos, tramas y urdimbres. En ROCHE, Juan Antonio (ed.) *La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950–2020)*. Alicante: Universitat d'Alacant, Institució Alfons el Magnànim, pp. 245–252.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- CABAÑAS, Pilar, ARIAS, Matilde Rosa (2021). *Zen, tao y ukiyoe. Horizontes de inspiración artística contemporánea*. Gijón: Satori Arte, pp. 368.
- CABAÑAS, Pilar (2018). Signo, gesto,abstracción. En Catálogo de exposición *El Principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 43-47.
- CABAÑAS, Pilar (2017) Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo. En *Ars longa: cuadernos de arte*, nº. 26. Valencia: UVEG, pp. 231-246. https://turia.uv.es//index.php/arslonga/article/view/10965/11652
- CASTELLS, Rosa María (2007). *De lleugers paisatges dormits n l'aire*. Catálogo de la exposición, Centre Ovidi Montllor. Alcoy: Universitat Politècnica de València.
- DE LA CALLE, Roman (2000). *Aurelia Masanet: pinturas: del 6 de abril al 26 de mayo de 2000*. Catálogo de la exposición individual de Aurelia Masanet en la Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Alicante. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- DE LA CALLE, Roman (2019). Aurelia Masanet. Diálogos entre las artes. Más allá del tapiz y más allá de la pintura. En *Archivo de Arte Valenciano*, 100, pp. 187–209.
- https://hdl.handle.net/10550/74220
- FERNÁNDEZ, María Begoña (1998). Abstracción e informalismo, un diálogo entre oriente y occidente**.** En *Arte e identidades culturales. Homenaje a D. Carlos Cid Priego: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 117-124
- GUILLEM, María (2024). *Art en femení*. Catálogo de la exposición Llotja de Sant Jordi. Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy.
- KANDINSKY, Wassily (1999) *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Paidós.
- MARCO, María (2005). *Aurelia Masanet. Voces, latidos, espacios 2000-2005*. Catálogo de la exposición. Alicante: Universidad de Alicante.
- MASANET, Aurelia. Página web. https://www.aureliamasanet.com
- PERALES, Guillermina (2012). *Et labora*. Catálogo exposición Centro "Las Cigarreras". Alicante: Ayuntamiento de Alicante.

Fig. 1. *La luz espiritual como tránsito,* 2024, Antonio Ballesta, Colección particular

Poesía y misticismo en la abstracción de Antonio Ballesta

Pilar Escanero de Miguel
Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)

El sol es para mí tan solo sombras,
silente cual la luna tras la noche,
oculta en su caverna interlunar.
Y puesto que la luz hace a la vida,
y siendo casi ella misma, es cierto
que ésta está en el alma,
entonces está en todo cuerpo; ¿por qué
se limitó la vista
a una esfera frágil como el ojo, algo tan visible y vulnerable,
y no fue como el tacto, tan disperso
por todo el cuerpo para así poder
¿mirar a voluntad por cualquier poro?

John Milton, 1671

En este dramático poema de Milton sobre la mítica figura bíblica de Sansón, (desconocido como juez del pueblo de Israel) nos cuenta como, cuando ya anciano y ciego, se pregunta desgarradamente por qué la vista está limitada a los ojos. Sansón tenía razón (quizás) en su planteamiento, pero, si así fuera, la mirada dejaría de ser una elección, que realmente es lo que es, porque ¿cómo podríamos escoger por qué poro mirar...? El hecho de elegir es un acto de voluntad libre y por ende responde a una decisión consciente y pensada.

La mirada es mucho más compleja de lo que parece, de la misma manera que lo es el ojo científicamente hablando. Las miradas están clasificadas, por ejemplo, desde un punto de vista antropológico, no es lo mismo una mirada analítica, que una mirada estética, apotropaica o etnográfica; para

Ballesta, la mirada es una herramienta de trabajo, a través de ella, sus obras se diversifican adquiriendo matices variopintos que responden en concreto a esa manera en que mira especialmente utilizando no solo la emotividad que le conduce a ello, a mirar, sino también la actividad cerebral que genera esa mirada.

El proceso cerebral que lleva a la creatividad

Veamos, como nos describe Nazareth Castellanos (Física Teórica, Doctora en Medicina, Máster en Matemáticas, Neurociencia y Neurocirugía) el proceso cerebral entre la percepción ocular, la transmisión cerebral y la creatividad de la que fue la primera pintora abstracta de la historia (antes que Kandinsky, que en 1911 publicaba *De lo espiritual en el arte*). Hilma af Klint llegó a la abstracción en 1906 con cuarenta y cuatro años, a través de la geometría y las matemáticas, pero por voluntad propia pidió que sus obras fueran vistas al menos veinte años después de su fallecimiento, ya que pensaba que su sociedad coetánea no la comprendería. Sus trabajos salieron a la luz en 1986 para sorpresa de no pocos...

Es importante conocer este proceso desde un punto de vista científico, tal como lo explica N. Castellanos, porque dentro de estas pautas o coordenadas trabaja Antonio Ballesta y es la explicación clara a un problema complejo para poder comprender cómo él desarrolla su técnica creativa.

> *Hilma af Klint quería pintar lo invisible, y eso es un gran reto neuronal. El cerebro de Hilma creó nuevas carreteras cerebrales, fusionó aún más las áreas límbicas de la emoción con las occipitales. En el momento anterior a la creación, cuando Hilma coge los pinceles y se enfrenta al abismo de la creatividad, el cerebro trabaja de forma dispersa. Al contrario, el momento de la creación supone una fuerte conexión entre las diferentes áreas neuronales, es ese instante en el que la artista sabe por dónde ir, lo acaba de ver. En su estudio de Estocolmo, Hilma se entrega a los colores y las curvas como en un estado de ensoñación. Eso es lo que muestran los estudios, la innovación lleva al cerebro a una actividad similar a la que presenta cuando soñamos al dormir, pero lo hace estando despiertos. Es la red neuronal por efecto, que fusiona pasado, presente y futuro en un estado borroso que escapa de la consciencia y nos entrega a los creativos sueños diurnos. Es la misma red que nos arranca del presente, pero esta vez en pos de la creatividad artística. Ella comprendía su arte, pero no la sociedad de la época. Más de un siglo después se reconoce su valor y su papel en la historia del arte. La percepción del que observa es subjetiva, pero también cultural.* (Nazareth Castellanos, 2025: 14).

Fig. 2. *Paisaje del arco iris,* 1987, Antonio Ballesta, Colección particular

Me he permitido adjuntar un escrito (de una cierta dimensión), pero he estimado que era necesario hacerlo así para comprender en su integridad la complejidad de este planteamiento que me ha parecido fascinante.

Esta reflexión se extiende hacia derroteros que, a su vez, nos llevan a valores o conceptos muy interesantes con los que nuestro artista, Antonio Ballesta, se enfrenta a diario en su taller.

La mirada de Ballesta hacia el valor del tiempo no es la de un occidental

Realmente, él también pinta lo invisible, y lo hace mediante quimeras, sueños, incluso fantasías, que alimenta de manera certera, aunque parezca contradictorio, abrazando el pasado y trayéndolo al presente para que podamos ver el futuro "*online*". Él trabaja con el tiempo, que es un elemento que domina a la perfección. En sus obras están presentes, entre otros, Miguel Hernández y Federico García Lorca con sus poesías del pasado, de hoy y de siempre. Nuestro artista dice que "La poesía es una forma de encontrarse y de desahogarse, es una forma de tatuar y tatuarse las vivencias en imágenes.

Es una forma sublime de transmitir el pensamiento". La poesía es, según Novalis, "el arte del pensamiento psíquico".

El tiempo es uno de los conceptos más valiosos y subjetivos, y podríamos decir que más difíciles de ubicar en un momento concreto. Trabajar con el tiempo es para Antonio uno de sus entretenimientos favoritos, pero se da el caso de que su mirada hacia el valor del tiempo no es la mirada de un occidental que lo concibe como una línea en progresión, sino como la mirada que se contempla en la filosofía de vida, por ejemplo, la de los nativos de América que lo hilan con las estaciones, la naturaleza y los rituales que ello conlleva. En *Paisaje del arco iris* (Fig. 2) podemos ver cómo nos muestra esa contemplación de la naturaleza como si fuera un ceremonial, un culto a la creación, a la belleza de la que solo Gaia (diosa griega que personifica a la tierra) es capaz de crear. En África, lo que importa es el presente, el futuro es incierto hasta que es presente. En la India, el tiempo se concibe como grandes ciclos cósmicos (yugas), no es lineal. Decíamos que el tiempo visto con una mirada de las que utiliza Ballesta le lleva a plasmar obras de increíbles calidades e inusitadas formas que nos abstraen de la realidad. "Si miras durante largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti" F. Nietzsche.

Pintar el tiempo a través de la mística hace que la espiritualidad sea más versátil, o más etérea, más poliédrica, o más material, según necesitemos en esa circunstancia nuestra, o según lo que el cuadro nos muestre...

Poetizar el tiempo con el color

Pintar el tiempo a través de la poesía hace que los poetas sigan vivos, no solo en sus escritos, sino también en nuestras retinas en un momento real. Hace que cada vez que los queramos recordar los podamos sentir con diferentes sensaciones según sea nuestro estado emocional, incluso los percibamos de diferente color, justo el que el cuadro nos muestre en ese instante, o sencillamente el que nuestra mirada perciba. "Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse y que forman algo así como un misterio" Federico García Lorca. Me pregunto, ¿es un misterio la poesía en la mezcla de colores de las obras de Antonio? La respuesta quizás no la tenga siquiera nuestro artista, ni el espectador, ni nadie, un misterio es algo que no se entiende completamente, algo que se desconoce.

> *Klee mostró claramente que si bien la estricta observancia de la geometría puede volverse nociva y estéril su transgresión puede revelarse imaginativa y productiva... los fundamentos deben ser disciplinados y rigurosos, y la anarquía debe combatir constantemente la disciplina. De este combate nace la poesía, una poesía fundada en el dinamismo y la transformación; una poesía que aporta irracionalidad a un mundo que reclama una estructura sólida; una poesía que trasciende el conflicto en el orden y el caos.* (Pierre Boulez, 2024: 48)

Amigos lectores, les confieso que disfruto tratando siquiera de aproximarme a la comprensión de la comunión (mágica) de la poesía y la pintura, y mucho más cuando les presento reflexiones de grandes maestros que, como verán, son extraordinariamente enriquecedoras y, de alguna manera, han de hacernos reflexionar sobre la obra de nuestro artista.

La realidad que tejen los hilos invisibles de su mirada

En la abstracción de Antonio Ballesta hay muchos elementos que fluyen de manera libre y que pueden pasar desapercibidos al espectador. Es que realmente se trata de eso, la obra en sí es un conjunto, es un todo que puede estar a rebosar de anhelos, palabras y sentires, o ser sencillamente un sueño, una frase, un momento, una mirada, un silencio, o un vacío, o la nada... (el vacío puede ser también entendido como una compleción silenciosa). Los simbolistas franceses primaban la idea y lo subjetivo ante lo realista y lo objetivo. Por ello, precisamente por su sutileza, por la delicadeza de la poesía, por la elevada mirada de la propia mística, es por lo que cada mota de color, cada espacio vacío, cada línea, cada curva, todo forma parte en la obra de nuestro artista de una idea preconcebida, de una mirada interior/exterior, de una intención que él abstrae de la realidad, para que esa abstracción se convierta en la plasmación de otra realidad creada por el artista, sin que exista ningún parecido con la propia realidad –¿soñada? ¿imaginada? ¿fantástica? ¿mística?–, por lo que no responde a ningún sistema formal, a ningún lenguaje aprendido ni conocido, no son palabras, es atemporal, está desmaterializada... con la pintura abstracta la obra se universaliza.

> *Klee...la profundidad de su método consiste en que no puede crear ninguna rutina, pues consiste en redescubrir a cada momento la realidad, una realidad que se renueva constantemente: la descubre para analizarla.* (Pierre Boulez, 2024: 53)

> *El arte abstracto es positivo en la medida en que subraya la precariedad artística de las figuras y argumentos (supera los academicismos) y acentúa la potencialidad formal y expresiva de la materia en sí; intenta dejar al descubierto,*

> *"ascéticamente", el significado profundo de los símbolos arraigados al alma humana.* (Julián Díaz Sánchez, 2013: 93)

En un ensayo publicado en enero de 1916, el artista ruso Kazimir Malevich escribía:

> *Solamente con la desaparición de esa manera de ver las cosas, que busca en los cuadros pequeñas pistas de la naturaleza, de las Vírgenes y de las representaciones impúdicas de Venus, presenciaremos una obra de arte pura y viva* (...)
>
> *El artista puede ser un creador solo cuando las formas de sus cuadros no tienen nada que ver con la naturaleza. (From Cubism and Futurism to Suprematism: 116, 168). Las cursivas aparecen en el original.* (Harrison, 1998: 216)

La mística, umbral entre lo visible y lo inefable

Del mismo modo que hay muchas clases de miradas, existen muchos tipos de misticismos. No han de ser necesariamente religiosos, ni han de estar relacionados con algún dios. La manera de mirar de Ballesta colma su obra de un misticismo diferente a lo que normalmente viene a entenderse por tal. En sus trabajos trata temas de tipo religioso como la figura de San Francisco de Asís, un hombre adelantado a su tiempo y con una filosofía de vida que de alguna manera cambió (si me lo permiten, para bien) la trayectoria de la Iglesia católica. Aquí, si se enfrenta a esa comunión espiritual y mística de tipo religioso que le lleva a una comunicación con el dios de los católicos. Sus obras transpiran una elevación mística de inusitada espiritualidad que, en su abstracción, las convierte casi en etéreas, como podemos ver en *La Virgen en el jardín* (Fig. 3) donde la inmaterialidad alcanza un grado insuperable. Kandinsky insinuó en más de una ocasión que algunas de sus obras eran la representación de sus fases espirituales o sus momentos emocionales.

Fig. 3. *La Virgen en el jardín*, 1988, Antonio Ballesta, Colección particular

Sin embargo, su misticismo, el de Antonio Ballesta, como venimos diciendo, no es solo de tipo religioso, hay otras formas en sus trabajos que pregonan "el sonido interior" del que hablaba Kandinsky, así como el conocimiento de algunos teósofos, entre ellos Rudolf Steiner. Aunque antes de la Primera Guerra Mundial Mondrian restringió su obra "al mundo habitual de los sentidos", ya estaba enterado, a través de la teosofía, de que el arte podía "proporcionar una transición a las regiones más elevadas, que llamaré el reino espiritual" (Anna Moszynska, 1996: 50). Ballesta se mueve con seguridad, pero va de puntillas entre colores etéreos y formas que, sin forma, resbalan y se deslizan en horizontes perdidos en una lejanía cercana, casi tangible para una mirada estética plena de misticismo.

El silencio no está en el vacío, sino en la exigencia de su contemplación

En ese recogimiento interior que le aleja profundamente de la materialidad de las circunstancias, traigo a colación uno de sus planteamientos: "Mis títulos y mi pintura son un canto poético en favor de las ideas, que tardan en madurar un gran tiempo de silencio". Antonio es un artista reflexivo que constantemente hace introspección. Ello le lleva a un, diríamos, aislamiento y ensimismamiento en sus propias ideas y convicciones, lo que le convierte en un pintor muy consciente y consecuente con su trabajo. Ahora bien, hay un elemento que estimo importante y que él valora por principios y por absoluta necesidad. Me refiero al silencio, no solo al silencio que le acompaña en sus reflexiones y pensamientos, que también, sino a ese silencio que lleva a través de los pinceles a sus obras.

En esta sociedad del siglo XXI, rodeada de bullicio y a veces de sonidos enloquecedores, el silente silencio (valga la redundancia) es como un elemento extraño a nuestra realidad cotidiana. La RAE lo define en primer lugar como "falta de ruido o sonido", así de sencillo, pero qué difícil resulta a veces conseguir un poco, solo un poco de silencio. Sin embargo, Ballesta lo busca, lo necesita para adentrarse en su interior, para hacer meditación, para evadirse, para concentrarse en sí mismo, en sus ideas y en su pintura. Sin embargo, no se limita solo a esto, porque también se atreve a pintarlo, si lo pinta. Conforma una parte trascendental de su abstracción, que no es sino pura evasión de la realidad, en la que no está el silencio, no existe, no hay. Por eso está presente en su abstracción. Su silencio lo pinta y se escucha porque no es real, pertenece al mundo de la abstracción y de las ideas. Depende solamente de la mirada, la cual, como ya sabemos, puede adoptar muchas formas.

Fig. 4. *El arte es mi alimento, mi universo, mi necesidad,* 2022, Antonio Ballesta, Colección particular

Su abstracción es música suspendida en el espacio

Ballesta es del todo un artista impredecible, lo que convierte a su obra no solo en atractiva por la expectación que genera, sino en un trabajo especialmente sugerente. Su trayectoria artística ha evolucionado considerablemente a lo largo de los años. Incluso podría decir que la he conocido desde siempre, por lo que me permito de igual modo asentar que su proceso ha sido congruente y consecuente con él mismo. Esto es importante y digno de valorar por muchas razones, entre otras cosas porque sus ideas, sus principios, sus conceptos, sus reflexiones y sus valores estéticos están fijados en sólidos cimientos. Lo que realmente sustenta la base de su obra es la poesía y la mística que lleva profundamente enraizados en el fondo de su ser. En *El arte es mi alimento, mi universo, mi necesidad,* (Fig. 4) podemos observar cómo ya el título nos muestra ese nivel íntimo de supervivencia instintiva del artista a través del arte, ya que para él es un imperativo, es como el medio acuático en el que el niño vive en el seno materno, es el todo.

No voy a pasar por alto la existencia de un tercer elemento que resulta fundamental en esa trayectoria, y es la música.

He intentado trasladar a la música lo que Klee logró hacer en el ámbito de las artes plásticas ofreciendo al oído a un tiempo lo que le permite movilidad en la escucha y lo que le obliga a fijarla. Así, es fácil imaginar una música que, como las nubes, no evoluciona realmente, sino que se contenta con cambiar de apariencia. Tal música no está hecha para ser escuchada de principio a fin. Podría tratarse de una música de fondo grabada en una cinta en la que tan sólo se repara cuando destaca un instrumento como el piano, y sólo cuando éste suena por encima de cierto nivel dinámico. Si el piano no suena con suficiente fuerza

Fig. 5. *María en el Gólgota,* 1988, Antonio Ballesta, Ayuntamiento de Altea

o no suena en absoluto el fondo desaparece. Esta imagen he podido deducirla de la pintura de Klee (Pierre Boulez, 2024: 58-59).

Pierre Boulez fue un reconocido director de orquesta, compositor y teórico de la música francés. Las palabras de este experto nos conducen a la comunión de la música y la pintura, es algo que resulta sobrecogedor.

En el caso de nuestro artista, un hombre pleno de evocaciones al misticismo y a la poesía no habría podido prescindir en ningún caso de la música. Él la requiere para recrearse en su mundo de ensoñación y para sentirse envuelto por notas musicales que le producen ese estado de bienestar espiritual, de paz interior. Le permite alejarse de la realidad, y le lleva a coger los pinceles, para así amalgamar la pintura, la poesía, la música, la filosofía, la vida… porque todo para él es una misma cosa, arte.

La filosofía se despoja de certezas, la abstracción de formas

No podemos obviar tampoco otro elemento fundamental en la obra de nuestro artista, la filosofía. Si tradicionalmente Europa se ha caracterizado por la búsqueda del sentido, de alguna manera,

filosófico/metafísico dentro de la obra abstracta, Antonio ha estudiado en profundidad la filosofía en su búsqueda de lo intangible, de lo esencial, de todo lo que está por encima de lo material. Estamos hablando, pues, de un lenguaje ajeno a culturas, tradiciones e historias. La abstracción es algo que universaliza el arte. Hemos visto cómo Ballesta pinta el silencio y cómo trabaja el tiempo en una destreza intelectual y espiritual que nos aleja de la utilidad cotidiana, siempre bajo un prisma filosófico que nos puede llevar hacia un abismo lleno de misterio. Creo que nadie lo ha podido definir mejor que Heidegger en *El origen de la obra de arte*: "El arte no representa cosas, sino que "desoculta" el ser".

María en el Gólgota (Fig. 5) me gusta especialmente porque, lejos de verla como una obra religiosa, la contemplo como la esencia del dolor de una madre. Precisamente, un dolor que no solo está muy por encima de lo material, sino que además Ballesta ha conseguido plasmar ese sufrimiento mediante su "desocultación", sin formas mediante la abstracción y sin certezas, despojándola de ellas desde un punto de vista filosófico.

Una mirada "nueva"

Llegados a estas líneas, y ya contempladas algunas de las obras de Antonio Ballesta en estas páginas, sería interesante hacer un pequeño ejercicio de imaginación pictórica. Este consistiría en abstraerse de ruidos, sensaciones y emociones, y tratar de mirar alguna de sus pinturas para ver si somos capaces de, a través de una mirada "nueva", tratar de encontrar en ellas esa poesía, esa mística, esa música, esa filosofía y ese silencio de los que hemos venido hablando. Al aproximarnos a sus obras, hemos de olvidar la búsqueda de algo que nos recuerde a la realidad cotidiana, hemos de abstraernos de ella, hemos de penetrar en esa atmósfera única, vacía, incontaminada de cosas vistas que guarden cualquier parecido evidente con lo que nos resulte familiar, entonces, y solo entonces, habremos llegado a comprender su abstracción. Sería para mí muy gratificante, si así fuera, amigos lectores.

Esto mismo que hemos valorado anteriormente visto de una manera contundente quedaría así:

> *Clive Bell, dice que "el arte habla a los que tienen oídos para escuchar". La consecuencia desafortunada es que, si la obra de arte no te "habla", tú no puedes aprender a escucharla. No solo careces de experiencia de las formas convenientes de discernimiento, sino que estás estéticamente sordo y estás espiritualmente muerto.* (Harrison, 1998: 220)

Fig. 6. *Dos formas en permanente lucha*, 2020, Antonio Ballesta, Ayuntamiento de Altea

Frente a lo indescriptible, Ballesta no huye, se entrega

¿Indescriptible? ¿es esa la palabra que se debería utilizar para decir todo lo que una obra de arte es capaz de transmitir? Puede que resulte bastante apropiada. Nuestro artista, a través de su capacidad creativa, nos trasmite lo que podríamos llamar "silenciosa explosión", y con ella todo su mundo interior, que no es poco complejo. Entre otras cosas, debido a que no se cansa de vivir, es decir, que aunque estamos rodeados de gente que anda muerta por la vida, o lo que viene a ser lo mismo de muertos vivientes, este no es su caso, ni mucho menos. Antonio se levanta a las cinco de la mañana y lo primero que hace es pintar, pintar y pintar. A veces no puede ni dormir porque sus sueños le llevan a ver obras que todavía no ha realizado, y así nos traslada a bocajarro a esos sueños que terminan siendo una pintura. ¿Cómo se puede describir esto? Estoy segura de que no lo sabe ni el propio artista.

Este, antaño considerado "oficio", y que es hoy el complejo mundo del arte, resulta tan poliédrico, tan nihilista, tan excitante y tan maravillosamente atractivo que, al final, no puedo sino decir que es indescriptible. Tanto es así, que las preguntas nos empujan sin cesar a bellas reflexiones como estas. No hay que mirar el arte, sino dejar que el arte te mire. Maurice Merleau-Ponty hablaba de un mundo que nos devuelve la mirada. Rainer Maria Rilke en sus *Elegías de Duino* dice en uno de sus poemas: "lo bello no es más que el comienzo de lo terrible que aún podemos soportar..." en cuanto a lo que el arte te viene a decir. Para George Didi-Huberman, las imágenes nos interrogan más precisamente por la fuerza que tiene nuestra mirada.

¿Es la muerte un latido invisible en la abstracción?

Gorky en 1947 en una entrevista decía: Cuando se termina una cosa, quiere decir que ha muerto, ¿no le parece? Yo creo en la eternidad, de modo que nunca termino un cuadro, lo que hago es, simplemente, dejar de trabajar en él durante una temporada. Me gusta pintar porque es algo que nunca llego a terminar. A veces pinto un cuadro y luego lo tacho con otra mano de pintura. A veces, trabajo en quince o veinte cuadros a la vez. Y esto lo hago porque me gusta, porque me apetece cambiar de opinión con frecuencia. Lo que hay que hacer es nunca dejar de empezar a pintar, nunca terminar de pintar. (Edward Lucie-Smith, 1995: 30)

A partir de esta entrevista quiero dejar expuesta una reflexión un tanto profunda en la que Antonio ha venido trabajando. ¿Es la abstracción el paso entre lo que se termina y lo que no se termina? O dicho de otro modo, ¿entre lo finito y lo infinito? *Dos formas en permanente lucha* (Fig. 6) está claro que Ballesta nos quiere mostrar esa realidad en la que ciertamente nos movemos. Diría, si me lo permiten, que en nuestro día a día si tenemos la costumbre de hacer algún tipo de meditación o de introspección para comprender el sentido de tantas cosas, que precisamente porque las desestimamos, nos pasan desapercibidas. Gorky dice que cuando una cosa se termina, ha muerto; pero la muerte tampoco existe en el arte abstracto, solo, si acaso, su remembranza. Curioso, intrigante, enigmático, todo un misterio, la muerte no tiene presencia (parece) en la abstracción, siendo invisible y, por tanto, no material. Evidentemente, la respuesta está en que la pintura abstracta no requiere representación alguna. Sin embargo, en el arte figurativo, la muerte se puede plasmar, tiene forma, se pinta, existe. La abstracción, si puede pintar ese vacío que deja la muerte, ¿podríamos decir que el lenguaje de la pintura abstracta también es invisible? Esta es una pregunta cuya respuesta les dejo a ustedes.

Para Antonio Ballesta, el arte es una experiencia que nunca termina

> *En la última imagen de Hokusai, invernal y trascendente, vemos a un dragón negro como la tinta que se eleva sobre la cumbre nevada de un pequeño monte Fuji. En la hoja indica que tiene ochenta y nueve años. Así deberíamos estar todos al contemplar nuestro fin: con nuestra aspiración intacta. Estas fueron sus últimas palabras: "Si el cielo me concede cinco años más de vida, quizá logre convertirme en un verdadero artista".* (Laura Cumming, 2024: 354)

Hokusai (1760-1849) fue un artista japonés, que influyó en artistas como Degas, Van Gogh o Monet. Es trascendental su relación con el zen en cuanto a lo estético y lo espiritual, como de alguna manera también la tiene Ballesta, quien busca lo esencial, lo puro, lo total y a su vez lo transitorio y efímero, el cambio, la no permanencia y el fluir del ser. Para Ballesta, el arte es entrega y disciplina, pero también es caos y aprendizaje constante, es una permanente experiencia que nunca termina.

Conclusión

La obra de Antonio Ballesta está sólidamente cimentada en elementos tales como la poesía, la mística, la filosofía o la música, lo que provoca en el espectador una experiencia cuando menos, profunda y reflexiva, que en ocasiones evoca sensaciones espirituales de trascendental ascetismo. Su trayectoria artística ha sido coherente y disciplinada con su obra y consigo mismo. Estos son unos valores poco en alza lamentablemente en estos tiempos, pero que priman en nuestro artista.

Bibliografía

- BOULEZ, Pierre (2024). *El país fértil. Paul Klee.* Madrid: Acantilado.
- CASTELLANOS, Nazareth (2025). El arqueado hipocampo de Hilma. En *El Cultural*, 72, 14. Madrid: El Español.
- CUMMING, Laura (2024). *Trueno. Una historia de arte, vida y muerte.* Madrid: Crítica.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco.* Madrid: Cátedra.
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill (1998) Abstracción. En *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LUCIE-SMITH, Edward (1995). *Movimientos artísticos desde 1945.* Barcelona: Destino.
- MILTON, John (1671). *Sansón agonista.* Traducción de Antonio Rivero Travillo (2009). Barcelona: El Cobre.
- MOSZYNSKA, Anna (1996). *El arte abstracto.* Barcelona: Destino.

Fig. 1. *Gesto*, Acrílico/tela, 2002, Christian Franco. Fotografía Carmen Soler Jornet

Christian Franco, presencia de lo ausente. El gesto como residuo de la memoria

Begoña M. Deltell
Comisaria, exgalerista, vocal del Consell Valencià de Cultura
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert

La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio de contacto con el alma humana

(Wassily Kandinsky, 1996: 73)

Posiblemente, Christian Franco sea uno de los artistas alicantinos más queridos. A pesar de su corta trayectoria, fue un pintor muy prolífico, incansable y me atrevería a decir insaciable, en el sentido de desear aprender, conocer y experimentar. Prácticamente todas sus amistades eran artistas o estaban relacionadas con el arte. Se integraba con facilidad en la escena artística allá donde fuere, pero especialmente en su ciudad natal: Alicante.

Conocí a Christian hacia 2001, precisamente cuando abrí la galería Aural en la calle Churruca, que la visitó en varias ocasiones. Esta galería la trasladé más tarde a la calle Labradores, donde permaneció hasta 2023. En esos años iniciales, él venía de la mano de artistas que yo ya conocía: Alfonso Sánchez Luna, Aurelio Ayela y Susana Guerrero, con quienes había establecido amistad años atrás en sus exposiciones en el Centro 14. Nunca me insinuó o sugirió el hecho de exponer en la galería, pues creo que en ese sentido era muy discreto y prudente. Quizás no nos dio tiempo a planteárnoslo. Era tímido pero alegre y sociable, gran conversador, lleno de energía vital y un gran observador. Demostraba gran interés por la cultura, la lectura, siempre por aquello que le interesaba y por lo impuesto, aunque escuchaba y se dejaba aconsejar. Iba contra la academia, pues era inconformista, y ejercía la libertad por encima de todo.

> *Siempre hacías lo que creías que debías en cada momento de tu vida. Al menos viviste intensamente y libre, tremendamente libre, con tus contradicciones, con tus intensidades, con tus alegrías y tus frustraciones, pero con unas ganas de vivir que hacían superar las piedras que la vida pone en nuestro camino.* (Soler Jornet, 2025: 8)

Estas son las palabras que dedica Carmen Soler Jornet (Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Alicante *et al.*, 2025) a su hijo en el catálogo de la exposición más amplia en homenaje a Christian Franco, que tuvo lugar en la lonja del pescado en 2025. Esta recoge muy bien descritas sus series con varios textos de quienes mejor le conocían su obra. Una de estas aportaciones fue de Román de la Calle, que, por aquel entonces, era director del MUVIM de Valencia. La contextualización correspondía a Pedro Nuño de la Rosa, comisario de la exposición. Contó con el apoyo del también desaparecido Joaquín Santos cuando este ocupaba el cargo de director del Instituto Juan Gil-Albert. A la exposición se sumaron otros textos dedicados por sus amigos Quico Torres, Raquel Ferrer y Alfonso Sánchez Luna, un texto emotivo de pareja de entonces, Eugenia Rodríguez Blanco y José Manuel Álvarez Enjuto; y otros textos institucionales. Fue una

exposición que gestionó Carmen Soler por derecho al no olvido. Y es que, como se suele decir, "seguiremos vivos mientras nos sigan recordando".

En la actualidad, Carmen[1] mantiene ese espíritu reivindicativo y sigue gestionando proyectos con la obra de su hijo Christian. De hecho, en octubre de 2023 realizó la última exposición: *Reencuentros,* comisariada por María Marco Such y celebrada en la sala Juana Francés de la Sede Universitaria de Alicante. En 2023, el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, bajo la dirección de Pilar Tébar, celebró el 20º Aniversario del fallecimiento de Christian Franco dentro del ciclo *Descúbrelos/las*, donde intervinieron Alfonso Sánchez Luna, Quico Torres y Federico Mingot.

Los inicios

Christian Franco Soler nació en Alicante el 10 de febrero de 1971 y murió en accidente de tráfico el 22 de noviembre del 2003 a los 32 años. De niño era sensible, tranquilo, cariñoso y algo rebelde. El hecho de que aprendiera a leer tan pronto y que sus mayores le contaran todo tipo de hazañas sobre el franquismo y la Guerra Civil española le permitieron tener una conciencia especialmente crítica y comprometida a una edad muy temprana.

Christian viajó mucho con sus padres por tierras de Castilla y León, pues su padre y su abuelo eran de Almanza. Aquí, con 12 años, se empapó de la rica cultura e historia de las comarcas que visitó, sobre todo de la celta, el románico asturiano, el renacimiento salmantino o el gótico castellano. Su padre, Ángel Franco, ejerció de profesor de Filosofía en el Instituto Miguel Hernández de Alicante al mismo tiempo que formaba parte del partido socialista. Este lideró UGT y pasó a ser Secretario General, diputado, senador y concejal del PSOE de Alicante. Por su parte, su madre, Carmen Soler Jornet, trabajaba de funcionaria en la Conselleria de Sanidad y compartía en gran medida los mismos ideales políticos.

Christian cursó sus primeros años de enseñanza en el colegio público El Tosal y, más tarde, sus estudios de bachillerato en el Instituto Jorge Juan de Alicante. En este período, con 14 años, sus padres se separaron, lo que supuso un duro golpe emocional para él. Si bien nunca tomó partido por ninguno de los dos, pues convivió con ambos durante años, parece que la relación más estrecha la mantuvo con su madre. Y es que con ella compartió sus alegrías y frustraciones en una relación de estrecha complicidad.

En su viaje de fin de curso de COU a Italia, se empapó del arte del *Quattrocento*, del Renacimiento y del Barroco italiano. En aquel momento, Cristian apuntó en uno de sus cuadernos de notas lo siguiente: "La luz del atardecer sobre las fachadas de las casas de Roma nunca podrá ser igualada... aun así sigo buscando. La vida es maravillosa". Decidió estudiar Bellas Artes en la Facultad de San Carlos de Valencia, pero le pareció estar en un pasado academicista y, finalmente, no terminó sus estudios. Sin embargo, esta experiencia le permitió conocer las vanguardias y los movimientos artísticos hasta la fecha: desde el arte abstracto y no figurativo hasta las tendencias conceptuales. Además, se integró en el ambiente artístico de la ciudad de Valencia recorriendo las galerías que mostraban el arte más actual e internacional y frecuentando también los museos como el IVAM.

Con 18 años, conoció a Quico Torres en una vista con su padre para adquirirle una escultura. Como quedó sorprendido ante aquel encuentro, frecuentó su estudio y, a partir de este momento, Quico no solo se convirtió en su amigo, sino también en su mentor. En 1991, con apenas 20 años, presentó, animado por su amigo, su primera exposición individual en Benissa. Desde aquí empezó la búsqueda de cualquier formulación que le ayudara en su análisis crítico acerca del color como recurso global y expresivo espacial. Sería una pintura muy vital de trazo enérgico que podría llevarnos a las pinturas de Anselm Kiefer por su factura matérica y referencias a la naturaleza. La familia pasaba los veranos en Polop, entre mar y montaña, lugar donde volvía siempre que podía, pues lo consideraba su refugio, el lugar donde le hubiera gustado vivir para pintar. Este lugar fue quizás el que más inspiró sus primeras telas.

En su pintura de 1989, ya denotaba una manera libre de pintar sin admitir referentes de la figuración. Le interesaban las composiciones cubistas donde el campo espacial se rompía, pues el *collage* implicaba la representación de lo real sin necesidad de la copia. Este cubismo inicial, propio de la fase sintética donde introduce el objeto físico y el *collage* como parte de la obra, dio paso a una fase analítica donde el espacio y forma tenían el mismo protagonismo, creando multitud de planos espaciales y fragmentarios sin una referencia de perspectiva. Por tanto, aquí radicaba ya el interés del pintor por romper con lo tradicional y lo concreto para llevarnos a un espacio nuevo donde el protagonismo lo tenía la ausencia del objeto. En sus apuntes reflexivos sobre su trabajo, Christian afirma lo siguiente: "A menudo el objeto se une de manera natural a lo pictórico, donde no hay más que la sustitución de la realidad por la ausencia" (Nuño de la Rosa, 2005). En este año realizó dos exposiciones individuales: una en el Centro de Exposiciones Museo de Arte Contemporáneo de Elche y otra en la Casa de Cultura de Villena.

Devorando saberes

A finales de los 80, viajó por Europa con su padre y su hermano en una caravana, lo que le permitió conocer la recién reunificada Alemania, el expresionismo alemán y a artistas como A. Kiefer, G. Baselitz, A.R. Penk. Todo ello reforzó sus premisas sobre la

orientación que debía tomar su pintura. En Francia conoció quizás las renovaciones de la pintura por parte del grupo francés Soporte/Superficie y el "nuevo reduccionismo" abstracto, que proponían llevar la pintura al grado cero de su materialidad. Por su parte, en Italia estuvo en contacto con la Transvanguardia italiana de Achile Bonito Oliva, el arte Povera, los conceptuales, y los minimalistas. Asimismo, pasó por países del este como Hungría, la antigua Yugoslavia, y Grecia, país que le cautivó especialmente por su arte, historia y filosofía.

En las pinturas de estos años se evidencia la influencia de estos autores. Más tarde, fue el informalismo de los sesenta de Tàpies o Millares lo que le empezó a interesar. Esto explica el uso de ciertos recursos como la adición de materiales adheridos a la pintura y lo matérico, la negación de la realidad como representación, o la utilización del propio objeto real entendido no de forma literal, sino como signo o metáfora. A Christian le interesaron también artistas como los que formaban el grupo Trama (1973-78), quienes proponían un nuevo espacio de pensamiento y acción radical a través de la pintura especulativa y en gran medida intelectualizada y comprometida. Estos dieron paso a un discurso de sustrato teórico basado en el psicoanálisis o a las teorías de Julia Kristeva. Artistas como José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Gerardo Delgado, Carlos León, Jordi Teixidor y el mismo Antoni Tàpies formaban parte de este grupo, que también se nutrió de especialistas de la política y de la literatura. Considero que cualquier obra, como diría Kandinsky (1996), es hija de su propio tiempo. Cualquier artista que hoy trabaje la abstracción desde la pintura arrastra tras de sí más de 100 años de tradición en los que no se ha cesado de realizar nuevas aportaciones, visiones y reivindicaciones de su presente.

Vuelta a casa

Tras un año, después de dejar sus estudios de arte en Valencia, decidió volver a Alicante, donde en 1999 se licenció en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante. No obstante, mantuvo su actividad pictórica en todo momento, compaginándola con sus estudios y el trabajo de funcionario en la Dirección General de Sanidad como auxiliar en la bolsa de trabajo. Trasladarse a San Juan de Alicante con su padre le permitió trabajar grandes formatos en un nuevo estudio. Sus largos paseos por el Cabo de las Huertas le permitieron tomar nota de la luz y los tonos del mar que se verían reflejados en sus pinturas. En poco tiempo decidió independizarse: se compró un piso y allí trasladó su estudio.

Es en esta época cuando conoció al artista y grabador Alfonso Sánchez Luna, con el que trabó una gran amistad; y con Fernando Chapí, artista y gestor cultural dedicado más especialmente a la música. Asimismo, entabló amistad con un grupo de artistas a finales de los 90 que se enfrentaron de maneras y visones distintas al hecho artístico, como los ya mencionados Susana Guerrero, Aurelio Ayela o el crítico y comisario Pedro Nuño de la Rosa. Con todos ellos compartía pensamientos e ideas sobre arte.

Mirando hacia Nueva York

En sus comienzos, Christian se sintió atraído por los principios del nuevo arte abstracto europeo y específicamente el español, conocido en distintos lugares como arte informal (o *art informel*). Especialmente, conectó con el estilo de la Escuela de Cuenca o el grupo El Paso. No obstante, su interés se centraba especialmente en las premisas de la escuela de Nueva York. En Estados Unidos emergieron diferentes modalidades dentro del expresionismo abstracto, como sucedió en Europa con el informalismo. Por un lado, los artistas que trabajaron el denominado gestualismo y los que crearon el término *Color-field Painting* o *Support Surface* de los años 60-70 consideraban que había que investigar hasta el límite las posibilidades del color. Estos eran Clyfford Still, Barnet Newman o Mark Rothko, entre otros; todos ellos trabajaron, casi al unísono, los campos de color. En este sentido, Christian asumió la noción más poética procedente del informalismo y la vertiente más dinámica (*action painting*) y conceptual del expresionismo abstracto americano. No en balde, Nueva York era su viaje soñado: deseaba fervientemente conocer la ciudad, respirar su aire artístico y musical. Lamentablemente, este viaje se vio truncado por el accidente que le quitó la vida (Soler, 2023).

Entre sus artistas de interés, también destacan Robert Motherwell y Jackson Pollock, quienes se interesaron por el pensamiento jungiano (Planeta, 1993: 69), según el cual el subconsciente abre las puertas no solo a las neurosis individuales sino a los arquetipos universales de la experiencia humana. Christian trabajó su praxis especulativa aplicando conceptos y procesos relacionados con la investigación de los campos de color y la gestualidad. Trabajaba de manera rápida, caminando alrededor del lienzo, explorando el azar con el *dripping* y dominando siempre el flujo de la pintura. En esta praxis, coincidió con el carácter físico y corporal que primaba las vivencias de su proceso pictórico todavía elementales como la expansión del espacio, lo artesanal o las resonancias sobre el equilibrio compositivo. Le atrajeron de forma especial las obras de Motherwell, figura imprescindible para el expresionismo abstracto americano de la Escuela de Nueva York, quien precisamente muere pocos años antes en 1991. Nos acerca mucho a la pintura de Motherwell al plantear una actitud compleja con respecto a la naturaleza de la experiencia de búsqueda.

Fig. 2. *Cubo,* Acrílico/tela, 2001, Christian Franco. Fotografía Carmen Soler Jornet

También le interesaron otros artistas importantes como Morris Louis, Kenneth Noland, Adolph Gottlieb o Ad Reinhardt. Este último fue pionero en la pintura *hard-edge* o *pintura del borde duro*, que buscaba la economía de las formas reduciendo su paleta a la monocromía hasta alcanzar sus pinturas negras. Además, este artista reflexionaba en sus escritos sobre el sentido del arte y la función de los artistas, algo que también está presente entre las preocupaciones de Christian.

Aplicando conceptos e ideas

Christian viajaba con frecuencia, pues la ciudad se le quedaba pequeña en sus recursos culturales. Siguiendo su autoformación, realizó una investigación teórico-práctica bajo el título *Definición y límites de la pintura. El concepto del cuadro tras el Support-Surface y la Pintura-Pintura Evenements,* dentro de sus estudios de doctorado en la Facultad de BBAA de Atea de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Para argumentar su investigación, construyó una pintura de carácter tridimensional: un cubo, una pintura panorámica cúbica que planteaba buscar la continuidad en los elementos pictóricos de cada plano del poliedro (Fig. 2).

De esta manera pretendía romper con el concepto tradicional de cuadro cuyos límites eran el mismo perímetro del cuadro; la convención de la lógica espacial del cuadro-ventana que aquí, y solo en este caso, el artista rompe. A nuestro autor le interesaba la idea de bordearlo por parte del espectador en un "pasear o transitar" la pintura o la pintura como hecho participativo. Esta idea nos remite al concepto de "pintura en el campo expandido" (Kraus, 2002)[2]. Esta obra la presentó por primera vez en la exposición colectiva *10 de Cada* en 2001 en la Sala de Exposiciones de la CAM de Elche, comisariada por Pedro Nuño de la Rosa y organizada por la Diputación Provincia de Alicante.

Una idea a la que nos remite la obra de Christian es la de pintar el tiempo y narrar el espacio. Cuando hablamos del tiempo en pintura percibimos, como espectadores, diferentes conceptos de temporalidad que se desarrollan en el espacio de la pintura de forma simultánea. El tiempo de creación, el proceso, el tiempo representado, cómo actúa el paso del tiempo de la obra, el tiempo en concreto en el que se nos presenta la obra, el tiempo de contemplación, etc. están sujetos a coordenadas espaciales, por lo que el tiempo y espacio siempre van asociados (Eco 1987; Calabrese, 1987: 51-52).

Otra idea que sugiere la apreciación de su obra es que el artista crea en libertad, y esta es la clave de la experiencia estética. El espectador debe contemplar la obra de forma libre y sin prejuicios. Así lo entendía Christian, por eso le interesaba tanto la relación de su obra con el espectador. Especulo que quizás el artista entendía que la experiencia estética que procura placer en presente nos puede llevar a otros mundos de la fantasía que echa mano de experiencias futuras y que abre el abanico de formas posibles permitiendo reconocer el pasado o lo reprimido y conservando así el tiempo perdido.

Experimentando con el grabado y otros intereses

Christian Franco alternó la pintura con incursiones en los terrenos del grabado, procesos que aprendió especialmente de la mano de Sánchez Luna y en los diferentes cursos y talleres de grabado a los que acudió entre 1994 y 1996 organizados por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Esta experiencia le permitió obtener una beca en el Instituto Universitario Nacional del Arte Prilydiano Puirredón de Buenos Aires (Argentina), donde desarrolló técnicas calcográficas como el fotograbado y los procesos de transferencia. En estos años 90, acudió a varios cursos y seminarios organizados por la misma institución, como son el seminario *Itinerarios del Arte Actual* de 1994, *Arte y Geometría* de 1996 y *En torno a la abstracción,* de 1997.

Asimismo, en estos años discurrieron sus primeras exposiciones colectivas, sobre todo entre 2001 y 2002, cuando tuvo una participación mayor. No obstante, en este período también alternó las exposiciones colectivas con las individuales. En 2002, expuso en la galería Espacio Arte de Pozuelo de Alcorcón, en el Centro Cultural Ceutí de Murcia y en la Fundación Bancaja de Sagunto en 2003. Su participación en certámenes y concursos permitieron reconocer su talento, pues obtuvo varios premios como el XIV Premio Joven del Ayuntamiento de Alicante o el de las convocatorias de Artes Plásticas de la Diputación de Alicante.

Resonancias y referentes

Volviendo al recorrido por su obra, en las pinturas que realiza en 1998 observamos ecos de artistas como Juan Uslé, Darío Urzay o José Manuel Círia, en las que emergen algunos elementos geométricos como el cuadrado como signo. Y es que lo que pretende es ser objetivo, racional, claro y preciso. El espacio aparece configurado entonces por un elemento geométrico o límite que divide la composición, generando campos cromáticos enfrentados y un elemento concreto; el cuadrado se presenta como figura articuladora del espacio. En esta etapa, especialmente en su serie *Vocales*, sus pinturas presentan una geometría latente en todas ellas, aunque suponen una desconexión definitiva con la representación de la realidad. Aquí se observa cómo el artista confluye con algunas de las líneas más enérgicas de la tradición minimalista y de las variantes gestuales de Franz Kline y Robert Motherwell, pues prioriza la expresividad, apunta a la espontaneidad, a la intuición y a la subjetividad. Por tanto, no está planificado, sino que prioriza el gesto entre la improvisación y el control.

Un ambiente propicio

Esta es la época en la que conoció a la que fue su compañera y alentadora en su quehacer creativo: la antropóloga Eugenia Rodríguez Blanco. Es en estos años cuando la pintura de Christian dio un giro conceptual, pues eliminó cualquier elemento referencial y amplió el campo de color dirigiéndose más una búsqueda de lo sensitivo, emocional, así como de la libertad expresiva y consciente. La conciencia debe poder retroceder respecto al mundo, es decir, que ella misma debe poder negar la realidad para la representación de una imagen irreal. La negación y posición de una imagen constituyen un acto único. Es, entonces, mediante la imaginación cómo la conciencia puede habitar el mundo y huir hacia lo imaginario: "La imaginación es lo que permite que haya una libertad de la conciencia" (Sartre, 2005: 14).

Fig. 3. *Solimões,* Acrílico/tela, 2002, Christian Franco. Fotografía Carmen Soler Jornet

Christian decidió realizar el doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Altea, campus perteneciente a la Universidad Miguel Hernández de Elche. Aquí, en 2002 entró a formar parte del profesorado y trabajó con absoluta libertad sus series conceptuales, que remató en 2002 con la serie *Solimões* (Fig. 3) después de un viaje a Brasil acompañando a su pareja en la realización de su beca sobre las ONG. Esta serie parte de la experiencia de su viaje al Amazonas, donde confluyen dos grandes ríos: las aguas oscuras del Río Negro que se suman a las claras y de tono arcilloso del *Solimões*.

Desde entonces, dedicó su tiempo únicamente a la pintura y a sus clases. Este ejercicio profesional fue el que le permitió dedicarse a la investigación en la pintura. Estos dos últimos años fueron los más prolíficos, rozaban lo obsesivo: tramas lineales, manchas y gestos cromáticos, texturas e incisiones se manifiestan con expresividad en la superficie del cuadro. Sin duda, conoció el compromiso real con el arte. Se trataba de una propuesta donde se convocaban efectos de transparencia y superposiciones cromáticas utilizando como medio la pintura acrílica. Esta constituye una técnica predominante en toda su obra; en ella se encuentra cómodo, pues le permite inmediatez en el proceso de secado de la pintura, donde la fluidez gestual convive con los espacios vacíos. Una nítida delimitación geométrica crea en ocasiones un espacio definido, de alto contraste, a modo de fronteras de color.

Etapas y series (2001-2002)

Su producción es desbordante: unas series suceden otras casi de forma simultánea en un puro juego de azar en el espacio de manera sabiamente controlada y dirigida. Por ejemplo, en la serie *Rasgos en lo azul* (2001-2002), sobre una gama infinita de azules teje su sutil geografía de elementos desconocidos e incontrolables. Pero lo cierto es que su envolvente orografía se halla repleta de bellos efectos y de sugerentes armonías. Es como una encrucijada perceptiva donde los gestos expansivos y la potencia del azul lo inunda todo. Podría decirse que da lugar a una escritura de imagen fluyente o "imagen líquida" (Ruíz de Samaniego, 2001: 5), donde la fluidez con la que trabaja la pintura y el azul mar nos transporta al ajetreo metafórico del sueño. Le siguen otras series más que casi trabaja de forma simultánea.

Fig. 4. *Memoria,* Serie Paisaje de la Memoria, Acrílico/tela, 2002, Christian Franco. Fotografía Carmen Soler Jornet

Las series *Invierno* o *Paisaje de la Memoria* (2002) (Fig. 4) se producen a modo de cartografía simbólica donde a un fondo amplio estratificado por las diferentes capas de pintura se le superponen dos campos de veladura en rojo y naranja casi ocre que se repiten en diferentes posiciones verticales u horizontales en cada cuadro. El gesto de pincelada negra es el protagonista común en toda su producción. Este emerge de entre esos campos de color flotando en el espacio lechoso como si fuera la representación de sí mismo. En otra serie, *Herida* (2002), dedicada a Miguel Hernández, impera el rojo sobre blanco lechoso y un gesto –casi figurativo– que sugiere una herida errante asomándose por los planos del cuadro. En la serie *Villa Medici a Velázquez* (2003), el color se apaga combinando un blanco casi gris de fondo con bandas de color ocre. En sustitución del amarillo oro o del dorado, una veladura fragmenta el espacio a modo de estancias, pero negando la perspectiva; una mancha central entre azules y blancos puros, a la que se le impone el gesto del azul Prusia.

En esos años de inicio del milenio, Christian, como observador de lo que acontecía, advirtió cómo la práctica pictórica contemporánea planteaba transformaciones que cuestionaban y ampliaban las convenciones en las que se había sustentado tradicionalmente la categoría de pintura. Títulos de exposiciones recientes como *Urgent painting* (Musee d'art moderne de la Ville de París, 2002), *Painting Pictures* (*Kuntsmuseum* de Wolfsburg, Alemania, 2003) y *Pintar sin pintura* (DADOS, Salamanca, 2002) demuestran esa transformación o cambio de paradigma.

En definitiva, transitar por la obra de Cristian es como caminar por un relato cuyos personajes se van transformando o metamorfoseando en un devenir cada vez más cargado de misterio. No sigue la lógica de la representación literal creando espacios para la interpretación. Se trata de una verdad sostenida en el sentir originario, como diría María Zambrano (1989).

Series 2002-2003

Christian, en las últimas etapas de su corta pero prolífica trayectoria, especialmente entre 2002 y 2003, trabajó desde la intuición y desde pensamientos libres. Se trata de la búsqueda por trascender la representación de la apariencia externa de las cosas que se da a través de estos aspectos cromáticos y formales, a través de la reivindicación del inconsciente, de las vivencias y las emociones. Su pintura, podría decirse, unifica las técnicas del automatismo propias del surrealismo y el concepto dadaísta de azar, dando lugar a sus características formas y gestos orgánicos. Asimismo, esta se combina con esos grandes campos cromáticos como fondo-espacio vs. espacios dados por franjas o subdivisiones, como en la serie *Memoria*. La imagen parece surgir de una encrucijada de encuentros y evocaciones, fusión entre materia, memoria y vivencias; un proceso de abstracción que emerge desde el espacio interior de la mente a través de la euforia del gesto. Su poético gestualismo no es solo algo gracioso y frágil, es esencialidad, es placer, es puro acto pulsional y creativo, pues plasma íntimas vivencias en torno al misterio de la muerte y la vida.

Fig. 5. *Sin título,* Serie Tanatos, Acrílico/tela, 2003, Christian Franco. Fotografía Carmen Soler Jornet

Serie última

Despojar la pintura de lo accesorio, conseguir llevarla su esencia y unirse a la experimentación de la nada fue una premisa que empezó a llevar a cabo en su última serie *Tanatos* de 2003 (Fig. 5). El artista recurría a este concepto a menudo para reflexionar sobre conceptos tan primordiales como la vida, lo que trasciende, lo sensitivo, lo sublime. La pintura podía evocar estados de conciencia elevados, trascendencia, buscando expresar lo inefable. Trascendía la representación literal del mundo, buscando evocar experiencias subjetivas y estados mentales reflexivos, o, como podríamos decir, místicos. Esta abstracción, como la del arte abstracto en general, se asemeja a la poesía en su capacidad de evocar sentimientos y experiencias universales más allá de la representación literal. Artistas como Kandinsky, Rothko o Pollock se consideran ejemplos de abstracción poético-mística. Podría afirmar, sin miedo a equivocarme, que en este sentido la obra de Christian Franco tiene un carácter poético-místico, especialmente esta última serie realizada en sus últimos meses de vida.

En los escritos de San Juan de la Cruz, afirma que la experiencia mística se ve transformada en experiencia estética y, por tanto, en experiencia creadora (Steiner, 2000: 28). Aprovecho para mencionar a artistas que realizaron obras inspiradas en escritos de San Juan de la Cruz: Eusebio Sempere, José Mª Sicilia, Broto o Miquel Barceló. En sus escritos, el carmelita explora el concepto de vacío no en el sentido de ausencia, sino como un espacio de disponibilidad, una apertura para la unión con lo divino. Su obra clave, *Noche Oscura del Alma* (De la Cruz, 2017), es especialmente significativa en este contexto, donde la oscuridad representa un estado de purificación que precede a la iluminación espiritual. Desconozco si Christian llegó a leer al poeta-místico, pero tal vez así lo hiciera.

Este poema y su tratado explicativo son centrales en la comprensión de la noción de vacío en San Juan de la Cruz. La "noche" representa un estado de privación de los sentidos, un vacío que purifica el alma (Mújica, 2004: 30). El vacío y la nada son conceptos muy trabajados en esta serie. Me atrevería a afirmar que son obras fruto de la necesidad de cambio y ruptura con lo anterior. La ausencia de color, el negro sobre fondo gris blanquecino, el gesto anulado por una gran mancha negra que cada vez inunda más la superficie del cuadro, son signos de transformación y cambio, pero también de reafirmación en su pintura. Reconozco que muchos artistas han trabajado sobre el negro: destacan las obras negras del mencionado Reinhardt, las de Robert Rauschenberg de 1951, la obra *Number 7* de Mark Rothko, de 1961; el *Retrato imaginario de Goya* de Saura, de 1985; los grabados negros de Goya y las obras negras del artista alicantino Pablo Bellot pertenecientes a su *Estudio de la mancha negra. No sé qué pasa que lo veo todo negro*, de 2010. De estas últimas destacan, sobre todo, las más recientes; por ejemplo, el negro cubre prácticamente toda la superficie del cuadro *Negro sobre blanco* con una clara referencia al *Negro sobre blanco* de Malevich de 1915.

Lecturas referenciales

Indagando en algunos filósofos que tanto gustaba leer al artista, este nos introduce en su mundo sensible a través de las palabras de Valente: "No quiero más que estar sobre tu cuerpo como lagarto al sol los días de tristeza", "Cuando ya no nos queda nada, el vacío del no quedar podría ser al cabo inútil y perfecto" (Patronato Municipal de Cultura, 2005: 81-85). También en autores clásicos encontramos algunas reflexiones y/o definiciones que nos ayudan en la comprensión de esta etapa y de algunas de sus premisas estéticas y pictóricas. Por ejemplo, Aristóteles plantea la distinción entre sensibilidad e inteligencia, pero hallando una unificación o articulación entre ellas. Este se refiere a los procesos cognitivos por los que el alma humana pasa del conocimiento sensitivo relacionado con las sensaciones, las imágenes, los recuerdos y las experiencias al conocimiento intelectual de las esencias de las cosas (Miralbell, 2018: 2). Además, señala que la abstracción no es un ir a la idea y quedarse en ella, sino que implica la referencia intencional a las sensaciones y/o imágenes, recuerdos y experiencias de las que se obtiene y en las que se cumple y concreta. Asimismo, añade que podemos vernos esclavizados por la sensibilidad, por lo que cabe otro modo de conocimiento más libre, más directo y más "espiritual": la intuición (Miralbell, 2018: 4).

Según Juan Duns Scoto, la abstracción es un modo de conocimiento en que el entendimiento gana libertad porque no depende de la existencia y presencia causal del objeto (Miralbel, 2018: 10). De esta concepción de la abstracción proviene la idea del pensamiento especulativo. La abstracción y la filosofía comparten una profunda conexión, especialmente en la exploración de lo inefable y la búsqueda de significado en la experiencia humana. La abstracción, como un lenguaje visual, se enfoca en expresar emociones y estados emocionales de forma directa, mientras que la filosofía busca comprender la naturaleza de la realidad y la existencia, a menudo a través de la reflexión y el cuestionamiento. Christian Franco también formula preguntas en su obra y en todo su proceso aplica la acción reflexiva y el cuestionamiento. Este admite que la duda, la incertidumbre, el miedo al fracaso o el no poder expresar todo lo que necesita compartir le acompañan constantemente, pero también lo hacen la seguridad y certidumbre de saber cuál es el camino.

De acuerdo con Jean-Paul Sartre, el arte "no es una simple imitación de la realidad, sino una forma de expresión que permite al artista crear significado y

cuestionar la existencia" (Sartre, 2005: 16). La creación artística es una extensión de la libertad individual, una forma de darle forma a la nada y de explorar la esencia del ser. Alcanzar el momento mágico de la experiencia creativa es el anhelo de todo artista. Es el fin o el principio de una búsqueda del ser en la pintura, una pintura que se arraiga en la experiencia. Entre sus múltiples reflexiones, Christian escribe en su bloc de notas lo siguiente:

> *Pintar es dudar.*
> *Dudar de la existencia.*
> *De uno mismo.*
> *No vamos en nuestro encuentro.*
> *Vamos en nuestra búsqueda.*
> *Hacia lo... Latente.*
> *Luz misma del ser.*
> *Sigue asombrándome la capacidad del color para darle sentido a todo.*
> *Apenas una pequeña mancha se me antoja principio y fin de la existencia.*
> *Dejar huella.*
> *Misma imagen de nuestra*
> *Ingrávida existencia.*

Hace pocos años, Carmen Soler recuperó toda la obra de Christian que aún se encontraba en su estudio. Todo este esfuerzo y dolor por su pérdida ahora lo transforma ella en una lucha reivindicativa. Carmen es la que custodia su obra y trabaja con el deseo de que la huella a través del gesto en esos campos de color que le legó su hijo Christian perviva, su legado es legitimación de su existencia (Fig. 6).

Fig. 6. Christian Franco en su estudio con obra de la serie *Tanatos*, 2003. Fotografía Carmen Soler Jornet

Conclusiones

Sin duda, nuestro artista tuvo una vida intensa, aunque corta. Sin embargo, su producción es enorme en relación con los años vividos, especialmente la obra de los tres últimos años. Si consideramos su aumento exponencial en su dinámica productiva, su capacidad creativa, su deseo de ampliar conocimientos aplicándolos de forma contundente en su obra, así como su necesidad constante de cambio y de evolución, cuestión que advertimos en su última etapa ya de transición; podemos deducir que hoy tendríamos seguramente a una gran figura dentro de la escena pictórica contemporánea.

Notas

1 Carmen Soler donó en enero de 2025 al MUBAG y al MUA tres obras en marzo de 2025.
2 El concepto de "campo expandido" se ha adoptado del ensayo *La escultura en el "campo expandido"*, que Rosalind Krauss publica en 1979, un texto referencial pa ra comprender el desplazamiento del pensamiento moderno en los años sesenta; la ruptura histórica que dio paso a la concepción de la escultura en la posmodernidad.

Bibliografía

- AA.VV. (2005). *Christian Franco. Los campos de color. 1990-2003*. Sala Municipal de exposiciones Lonja del Pescado. Alicante: Patronato de Cultura Ayuntamiento de Alicante.
- BLOCK, Cor (1982). *Historia del arte abstracto*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1993). *El espíritu de lo abstracto*. Barcelona: Ed. Labor.
- DE LA CRUZ, San Juan (2017). *Noche oscura del* alma. Madrid: Ed. Ivory Fals Books.
- ECO, Umberto, CALABRESE, Omar (1987). *El tiempo en la pintura*. Madrid: Ed. Mondadori.
- EVERITT, Anthony (1975). *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Ed. Labor.
- INSTITUO DE CULTURA ALICANTINO JUAN GIL-ALBERT (2023). *Ciclo Descúbrelos/las*. https://www.iacjuangilalbert.com/events/la-figura-del-pintor-chris-

tian-franco-soler-en-el-20-aniversario-de-su-fallecimiento-ciclo-descubrelos-las/

- KANDINSKY, Wassily (1996). *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Ed Paidós.
- KRAUSS, Rosalind (2002). La escultura en el campo expandido. En FOSTER, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Ed. Kairós, pp. 59-74.
- MARCHÁN, Simón (1988). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974).* Madrid: Ed. Akal.
- MIRALBELL, Ignacio (2008). La teoría aristotélica de la abstracción y su olvido moderno. En *Sapientia* 63, 223. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/teoria-aristoteica-abstraccion-olvido-moderno.pdf
- MÚJICA, Hugo (2004). *Poéticas del vacío: Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía (La Dicha De Enmudecer).* Madrid: Ed.Trotta.
- NUÑO DE LA ROSA, Pedro (2005). Los campos de color. Notas para una biografía apresurada. En AA.VV. *Cristian Franco. Los campos de color (1990-2003).* Sala Municipal de exposiciones Lonja del Pescado. Alicante: Patronato de Cultura Ayuntamiento de Alicante.
- CIRLOT, Lourdes (1993). Últimas tendencias. En *Historia Universal del Arte.* Barcelona: Editorial Planeta.
- RUÍZ, Alberto (2001). Antón Patiño: Un pensar del agua. En PATIÑO, Antón *La imagen líquida*. Alcorcón: Centro Municipal de las Artes de Alcorcón.
- SARTRE, Jean Paul (2005). *Lo Imaginario, Psicología Fenomenológica de la imaginación.* Traducción de la Lamana. Buenos Aires: Ed. Losada.
- SOLER, Emilio (2023). *Recordando al pintor Christian Franco Soler*. Diario Información. https://www.informacion.es/cultura/2023/05/01/recordando-pintor-christian-franco-soler-86731939.html
- STEINER, Wendy (2000). *La analogía entre a pintura y a poesía*. Filadelfia: Universidad de Pelsylvania.
- ZAMBRANO, María (1989). *Algunos lugares de la pintura.* Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- https://web.ua.es/es/sedealicante/programa-de-actividades/2023-2024/exposiciones/christian-franco.-reencuentro.html

Fig. 1. *Del diccionario de las evasiones I*, Óleo/lienzo, 2023, Pedro Muiño Fernández, Colección particular

Pedro Muiño: dicotomía entre abstracción y figuración

José Luis Martínez Meseguer
Investigador, curador y crítico independiente de arte actual

Recorrido vital

Pedro Muiño Fernández nació en Irixoa (A Coruña) en 1954. Actualmente tiene setenta y un años, de los cuales ha dedicado cincuenta y cuatro a su oficio, pues su primera muestra individual la realizó en 1971, con tan solo diecisiete años.

Durante su infancia y adolescencia, residió en diferentes lugares. En 1954, su familia se trasladó a Vigo, donde permaneció hasta 1958. Posteriormente, su padre, músico de profesión, decidió partir a Venezuela, destino habitual para muchos gallegos en aquella época. La familia se asentó en Trujillo, un pueblo del interior situado en las faldas de la cordillera andina, que, como su infancia gallega, le sedimentó el poso de una naturaleza barroca, exultante y panteísta. En 1963 regresó a Vigo, donde cursó el bachillerato y, poco después, comenzó a participar en exposiciones colectivas. En 1971 su familia decidió trasladarse a Ferrol y, en ese mismo año, realizó su primera exposición personal. En A Coruña realizó sus estudios de náutica y navegó durante dos años. Además, el balcón del Atlántico fue también el lugar donde desarrolló totalmente su vocación pictórica. Más tarde, entre 1978 y 1979 vivió en Huelva y, en el marco de esa dinámica errante, se trasladó nuevamente a A Coruña en 1980. Allí permaneció hasta 1996 y consolidó plenamente su vocación. En ese mismo año se trasladó a Cataluña, donde vivió un par de años. Más tarde, se mudó a Alicante, ciudad en la que actualmente vive y trabaja y desde donde siempre dirige su mirada a Galicia.

Recorrido artístico

La trayectoria artística de Pedro Muiño, cuyo recorrido ya ha superado las cinco décadas, constituye un incansable y tenaz recorrido por la pintura. Pertenece a una generación de creadores en la que el ejercicio y el dominio de la técnica y la maestría priman, lo que permite al creador ejecutar eficientemente lo que su mente elabora. Esta forma de práctica artística se ha visto diluida con el paso del tiempo y, salvo excepciones, las nuevas filas de creadores académicamente constituidos potencian más el discurso y la narrativa propios del arte conceptual. Para ellos, la habilidad técnica se les presupone, pues lo trascendente es la disertación. Y es que la pintura siempre ha tenido un discurso pese a no resultar tan obvio como en la práctica artística actual, donde el discurso impera. Muiño cuida mucho la pintura al margen de corrientes y modas.

En palabras de Muiño,

> *En cierta medida creo que los pintores pintamos para no tener que hablar; en la plástica actual, la palabra se ha convertido en elemento esencial para hacer comprender, explicar lo que esencialmente tendría que expresarse por sí mismo; la pintura debería de resistir el exceso de la palabra; pienso que con la pintura debería de ser suficiente y con un título acertado podría ayudar, pero es difícil acertar con los títulos y tampoco son imprescindibles.* (Muiño, 2007)

Y no es que no le interese el concepto, como constatamos en la gran importancia que da al hecho de intitular. Muiño titula sus obras sutil y sugerentemente cuando están terminadas en una formalidad importante, pues para él el título debe arrojar luz sobre la obra, estar en su mismo plano mental.

En este sentido, el artista indica lo siguiente:

> *Quizás que en el uso que damos a la combinación del conocimiento, del tiempo y la contemplación nos encontremos con la reflexión (ese cúmulo de consideraciones que hacemos al construir una obra). Es muy corriente escuchar a artistas que nos cuentan que en su obra reflexionan sobre tal o cual contenido; me irrita el abuso, el uso gratuito a que se somete esta palabra; "reflexión" es un cajón de sastre que vale para todo. Ante cualquier gesto, acción u objeto el autor justifica su obra bajo la pretensión de que es una reflexión sobre las más peregrinas apreciaciones; más injustificable me parece aún, cuando muchos artistas nos cuentan que lo que intentan con su obra es que el espectador "reflexione" sobre tal o cual estado de cosas, simplemente me parecen ejercicios gratuitos cuya finalidad es generalmente intentar epatar, o simplemente una forma falsa de intentar justificar la obra, esta no necesita justificación, la obra debe de bastarse a sí misma, no deben de ser necesarias las interpretaciones, la obra es por esencia o no es.* (Muiño, 2008)

Sobre la abstracción, Muiño señala lo siguiente:

> *Resulta difícil reflexionar sobre tu propia obra, sobre todo cuando la pintura está todavía fresca, puedes equivocarte, pueden surgir interpretaciones equívocas, pero me he propuesto hacerlo periódicamente, me ayuda a contrastar si lo que veo y lo que pienso están en el mismo estadio mental; vuelvo a remirar la obra, el blanco sobre blanco, esa fórmula muy utilizada por algunos pintores de la abstracción clásica, pero la abstracción no me interesa (aun reconociendo su presencia en parcelas de mi obra), pienso que la abstracción me conduciría probablemente a dejar de pintar, y la pintura sigue interesándome; aunque me plantease pintar la nada, seguramente no sería una pintura totalmente abstracta.* (Muiño, 2002)

Además, resultan curiosas las siguientes palabras del artista:

> *Por una especie de mecanismo de selección que no controlo, las imágenes que permanecen en mi memoria, mis referentes mentales, siguen siendo de pintores figurativos; aunque formalmente el resultado de mi obra pudiese parecer alejado de esta afirmación, en mi interior me sigo considerando un pintor figurativo, aunque este testimonio pueda parecer extraño, o absurdo, no deja de ser por ello cierto; no es que no sienta interés o desconocimiento por la pintura que no sea figurativa, simplemente por no sé qué suerte de mecanismo, no se fija en mi memoria, asimismo tampoco me interesa especialmente el uso que de la figuración se hace en el arte actual. Sigo manteniendo una cierta dependencia mental de la figuración del renacimiento, desde los primitivos del XIII hasta los manieristas del XVI.* (Muiño 2011)

Asimismo, creemos que cabe resaltar esta otra intervención suya:

> *A la hora de trabajar, procuro no plantearme referencias externas, literarias, históricas, ni hechos o situaciones so-*

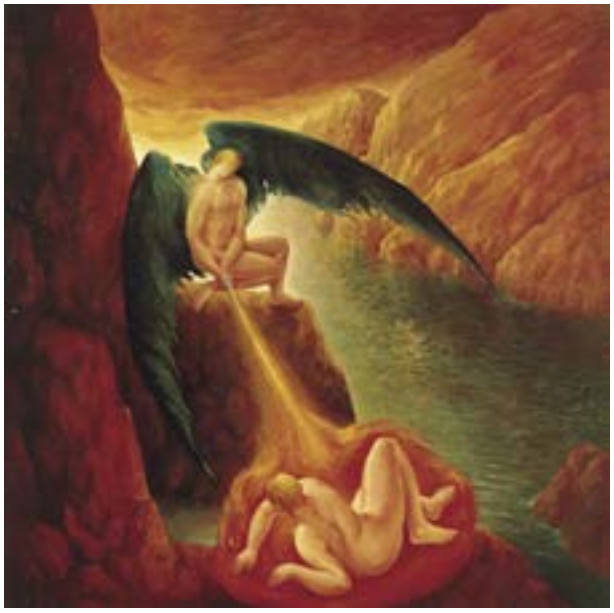


Fig. 2. *La fuente de la vida*, Óleo/lienzo, 1988, Pedro Muiño Fernández, Colección particular

Fig. 3. *Sin título*, Óleo/papel, 1989, Pedro Muiño Fernández, Colección particular

> *ciales; me parece grosero aprovechar un desastre ecológico, un atentado etc., para hacer una pintura; la propia esencia de la obra debe ser un canto a lo ético y al libre albedrío; no concibo la obra como una crónica social, me interesa mucho más la posible atemporalidad de la misma, el compromiso es con la propia obra; sabida es mi falta de fe en el poder redentorista del arte, en su capacidad para hacer cambiar a la sociedad, en última instancia su poder de cambio lo ejerce sobre el individuo que genera ese arte, el creador, y esto no es necesariamente siempre cierto.* (Muiño, 2004)

Muiño no boceta, sino que dibuja de forma continua; el dibujo es clave en su obra y lo concibe como una obra *per se* que empieza y termina en sí misma. Su proceso pictórico es una búsqueda abierta, un encuentro con lo desconocido, pues nunca sabe de antemano lo que va a pintar. Huye y abomina del actual discurso que se le exige al artista. Por ello, se mueve mejor entre los orígenes de la pintura y detesta el *todo vale*, el espectáculo, lo efímero, lo banal, lo comercial, la anti-pintura, lo vacío y lo gratuito. Cabe señalar que Muiño es uno de los pocos artistas que conozco que desecha parte de su producción; en sus inicios, llegó incluso a destruir un tercio de ella. No obstante, ahora, con la madurez del oficio, ha conseguido ser más benévolo consigo mismo y admitirse más. Es, sin duda, un perfeccionista nato.

Entre sus facetas, cabe destacar una especialmente curiosa: el trabajo que lleva entre manos, aquella cuya obsesión descarga en el lienzo, lo comparte y compagina con dos series que ha desarrollado diacrónicamente en su trayectoria. La primera está compuesta por numerosos autorretratos que nos van desplegando al artista a lo largo del tiempo. La segunda, por su parte, es una serie de pinturas confeccionadas *alla maniera italiana* de auténticos paisajes renacentistas nacidos de su pensamiento, influenciado claramente por los maestros del *Quattrocento* y el *Cinquecento*. En ellos se mueve, como pez en el agua, entre el antropocentrismo humanista y la búsqueda estilística de las formas artísticas de la antigüedad clásica y la imitación de la naturaleza.

A continuación, pasearemos por los estos años de su quehacer para analizar su recorrido.

La figuración (1984-1989)

Si bien en los setenta y ochenta Muiño estaba inmerso en la figuración, conviene señalar ligeros matices. Y es que, si los setenta constituyeron una etapa surrealista e hiperrealista, por un lado, los ochenta supusieron una etapa más bien expresionista y simbolista, por otro (Fig. 2).

Como él mismo nos explica, Muiño es un figurativo clasicista en su fundamentación (atlántica, italianizante, mitológica) e informalista en su ejecución (la luz, la profundidad). En esta etapa, la pintura extendió su mirada cultural sobre la tradición renacentista, simbolista, atávica y romántica. Se trataba de una cosmogonía personal, una mitología propia que moraba en el Finisterre galaico. Asimismo, era una pintura adánica y atlantista en la que el fuego, el agua, la tierra y el hombre constituían su propia esencia.

Durante esta etapa, Muiño participó de los movimientos culturales que, tras el restablecimiento

Fig. 4. *De los territorios del viajero inmóvil I*, Óleo/lienzo, 2003, Pedro Muiño Fernández, Colección particular

Fig. 5. *De los desvelos del viajero inmóvil*, Óleo/lienzo, 2006, Pedro Muiño Fernández, Colección particular

de la democracia en España, surgieron con tanta energía en los ochenta en la ciudad de cristal. En estos años fundó, junto con otros artistas coruñeses de proximidad generacional, el colectivo Gruporzán (1984-1987), formado por José Eduardo Martínez González "Chelín" (1945), Xabier Correa Corredoira (1952), César Otero (1952), Xoti de Luis (1953), Pepe Galán (1955) y Xurxo Gómez-Chao (1960). No obstante, el colectivo solo realizó una exposición como grupo de artistas plásticos, pues, en realidad, el proyecto –configurado a través de una asociación local de los mencionados artistas de A Coruña– tuvo que conseguir una sala privada para el arte (en la calle de Orzán) ante la total desaparición de las galerías privadas en la ciudad herculina. En una primera fase, buscaron prestigio con innegable trascendencia a nivel nacional, participando incluso en varias ediciones de ARCO. Sin embargo, no consiguieron la segunda parte del proyecto: la profesionalización, pues no dieron con la persona adecuada que liderara esta parte tan necesaria.

La transición (1989-1993)

La transición fue una etapa de ruptura declarada, de tránsito hacia la abstracción en la que, sin abandonar el uso de la figura, surgieron nuevos valores plásticos que fueron ganando protagonismo: la concepción del espacio, el uso del color, las texturas, la trasformación del dibujo y las imágenes todavía evidentes que se iban diluyendo (Fig. 3).

Todo esto dio paso a una etapa posterior en la que la iconografía y los símbolos eran difícilmente identificables visualmente, de tal manera que la figura iba desapareciendo, aunque seguía siendo deudora del empleo que se hizo anteriormente de esta, del desnudo tal y como lo entendía Kenneth Clark.

La introspección (1993-2006)

En esta etapa, la obra dirigía su mirada hacia la psique. Se trataba de una pintura de reflexión con una expresión intimista y lírica; una pintura abierta y genesíaca llena de signos, líneas, esgrafiados y texturas que desembocaban en espacios vibrantes, cálidos y luminosos que huían de la evidencia (Fig. 4).

De este modo, se generaba un mundo de presencias, sensual y no exento de misterio, síntesis de un contenido tan conceptual como físico, etéreo y terrenal.

Nigrum opus (2006-2020)

En esta etapa, la obra de Muiño transcurre por una paleta en la que conviven las diversas realidades del negro (Fig. 5).

Aquí encuentran su desarrollo los acontecimientos plásticos que determinan la presencia de lo oculto, lo hermético, lo no evidente y el silencio. Ante estos, el lenguaje encuentra restricciones para establecer una descripción aceptable. De este modo, surge una iconografía inherente a ese mundo interior y la pictórica presencia de la luz.

Fig. 6. *De los silencios II*, Acrílico/lienzo 2017, Pedro Muiño Fernández, Colección particular

Geografía de la memoria (2021-actualidad)

Desde comienzos de la segunda década del siglo XXI hasta la actualidad, Muiño ha continuado dentro de la abstracción y ha seguido la tendencia de superar la simplificación anterior con un cambio sustancial de paleta (Fig. 6).

En esta última etapa introduce el verde, un color que apenas había utilizado hasta ahora. Asimismo, transita de la geometría clara de sus anteriores creaciones hacia una simplificación a base de color, textura y formas; esto es, menos lineal y más barroca. Además, destacan las ilusiones ópticas y las obras estructuradas donde el color es el centro del plano.

Sobre su proceso creativo, Muiño afirma lo siguiente:

> *Comienzo manchando la tela de una forma relativamente incontrolada, a veces forzadamente caótica, voy así consolidando una cama sobre la que actúo, sobre la que trabajo, cubriendo la superficie con sucesivas capas de pintura, raspándola, jugando con texturas diferentes, van así surgiendo hechos (veladuras, manchas, formas etc.) que originan el proceso de creación de la obra, aflora así un espacio genesiaco. Ese caos se va ordenando, los iconos, símbolos, grafiti, se van consolidando, y con líneas de lápiz a modo de esgrafiado sobre la pintura, busco la estructura adecuada; añado o elimino cuanto considero necesario, haciendo desaparecer a menudo obras enteras en un proceso similar al escultórico, al quitar materia (tapar pintura), para que aparezca algo, cada obra surge de otra u otras que existen debajo; en muy raras ocasiones hago una obra a la "prima". Así, surgen en la tela leves indicios, insinuaciones con las que construyo imágenes, un lenguaje que se va consolidando en el propio proceso de elaboración de la obra. Es la propia pintura la que genera el lenguaje, el resultado mental de la obra, parte de premisas plásticas groseramente materiales. No hay claroscuros, ni perspectivas, apenas modelados, usando de manchas sobre superficies planas se consigue una profundidad que adquiere una dimensión casi sin límite. Estas manchas son en realidad formas que procuro elaborar muy cuidadosamente, su dibujo, su peso, su color".* (Muiño, 2000b)

En Alicante, el artista solo ha expuesto en tres ocasiones: en Elche (2014, Centro Municipal de Exposiciones), en Jávea (2016, galería Isabel Bibao) y en la capital (2019, Palacio de la Diputación). Sus series son un estudio de las distintas variaciones con las que se enfrenta al hecho de pintar y de reflexionar.

En palabras de Muiño,

> *No creo en el progreso del arte, el arte no progresa, existe progreso en la ciencia; Copérnico pone en duda las teorías de Ptolomeo, del cual aprendió, pero demuestra que Ptolomeo estaba equivocado; a Copérnico le ocurre lo mismo con Galileo y así la ciencia de la astronomía progresa. Pero no podemos afirmar que Tizziano demuestre que Giorgione se equivocaba, ni Delacroix demuestra que Ingres se equivocaba. Cada uno tiene su sitio, la ciencia es un saber colectivo, el arte un saber individual, puedes aprender de otros artistas, pero tienes un terreno propio donde moverte, que no tiene que ver con el de los demás. Lo que existe quizás, son maneras diferentes de hacerse preguntas. Escribía Braque: "Hacer progresos en pintura no es extender los límites de la misma, sino conocerlos mejor, la pintura no es un arte para todo". En última instancia, afirmaría con Chillida "El arte progresa cada vez que nace un nuevo artista".*

El valor de la obra de Muiño radica, frente a la tendencia del arte actual, en que él se rebela contra lo vacío de contenido, lo fácil y el desprecio hacia la pintura. En su lugar, busca una trascendencia, una meditación. Muiño no pinta para saber más, sino para ignorar menos, lo que resulta muy necesario en la coyuntura de lo superfluo.

La abstracción de Muiño: tensión contenida

> *Comienzo manchando la tela de una forma relativamente incontrolada, a veces forzadamente caótica, voy así consolidando una cama sobre la que actúo, sobre la que trabajo, cubriendo la superficie con sucesivas capas de pintura, raspándola, jugando con texturas diferentes, van así surgiendo hechos (veladuras, manchas, formas etc.) que originan el proceso de creación de la obra, aflora así un espacio genesiaco. Ese caos se va ordenando; los iconos, símbolos, grafitis, se van consolidando; y con líneas de lápiz –a modo de esgrafiado sobre la pintura–, busco la estructura adecuada; añado o elimino cuanto considero necesario, haciendo desaparecer a menudo obras enteras, en un proceso similar al escultórico, al quitar materia, (tapar pintura), para que aparezca algo, cada obra surge de otra u otras que existen debajo; en muy raras ocasiones hago una obra alla prima.*
>
> *Así, surgen en la tela leves indicios, insinuaciones con las que construyo imágenes, un lenguaje que se va consolidando en el propio proceso de elaboración de la obra. Es la propia pintura la que genera el lenguaje, el resultado mental de la obra, parte de premisas plásticas groseramente materiales. No hay claroscuros, ni perspectivas, apenas modelados, usando de manchas sobre superficies planas se consigue una profundidad que adquiere una dimensión casi sin límite. Estas manchas son en realidad formas que procuro elaborar muy cuidadosamente, su dibujo, su peso, su color.* (Muiño, 2000b)

Se ha convenido en denominar *abstracción geométrica* a una sección del arte abstracto basada en el uso de formas geométricas simples combinadas en composiciones subjetivas sobre espacios irreales. Este tipo de arte surgió a partir de los años 20 del siglo pasado como una reacción frente al excesivo subjetivismo de los artistas plásticos de épocas anteriores en un intento de distanciarse de lo puramente emocional.

El cubismo inició el camino de la simplificación de la forma a través de la geometría, y la abstracción geométrica consiguió traspasar los umbrales de lo real para alcanzar la forma más pura. Esta corriente artística encontró sus antecedentes en las teorías del color sistematizadas por Eugène Chevreul y las composiciones de fundamento matemático del Grupo de Puteaux. En ellas se plantea ya como primer objetivo la eliminación de cualquier contenido de carácter emocional que pudiera reflejar la presencia del autor; línea y color deben ser la base estructural de cada obra.

En todo el orbe (desarrollado), se convierten en categorías primordiales la funcionalidad y la armonía de un orden matemático capaz de crear nuevas realidades no figurativas. Se trata de hechos que aparentemente tienen poco que ver con las necesidades cotidianas del ser humano; no obstante, se vuelven de gran trascendencia gracias a la creatividad de los artistas encuadrados en movimientos como la abstracción post-pictórica, la pintura *colour field*, el *op art* o el *minimalismo*.

Con el fin de ahondar un poco más, la abstracción cromática surge como oposición a la abstracción geométrica. Un ejemplo lo constiuye el *sincromismo* (1912-1920), un movimiento artístico basado en la idea de que el color y el sonido son fenómenos similares y que los colores de un cuadro pueden organizarse de la misma manera armoniosa en la que un compositor organiza las notas en una sinfonía. Las *sincromías* abstractas se basan en escalas de color y utilizan formas cromáticas rítmicas con tonos más fuertes y suaves. Tienen, típicamente, un vórtice central y explotan en complejas armonías de color. Estas *sincromías*, que constituyen algunas de las primeras obras no figurativas del arte estadounidense, se convirtieron en el primer movimiento de Vanguardia estadounidense que obtuvo la atención internacional y que influenciaría en los seguidores de la abstracción.

Por su parte, la *abstracción lírica* fue una tendencia dentro de la pintura abstracta que se desarrolló a partir de la acuarela titulada *Primera acuarela abstracta* (1910). Esta, realizada por el pintor Vasili Kandinski, se toma usualmente como referencia para marcar el comienzo de la pintura abstracta. De este año es también *De lo espiritual en el arte*, obra del mismo autor. Kandinsky ejemplifica en sus obras esta abstracción espontánea impregnada de sentimiento e idealmente representativa de las aspiraciones de los artistas de Múnich que, junto con él, formaban parte de *Der Blaue Reiter*.

El tema que desarrollaron los pintores de la abstracción lírica fue la expresión de la emoción pictórica del artista, individual e inmediata. Estos rechazaban representar la realidad de forma objetiva. Con respecto a la técnica, la preferida de estos pintores era la acuarela, con la que pintaban igualmente casetos y apuntes pequeños. No obstante, también elaboraron grandes telas al óleo. En todo caso, predominaba el color sobre la forma. Actualmente, casi un siglo después, las tendencias no están tan usadas y quienes practican la abstracción en el siglo XXI son una suerte de crisol donde las normas y su carencia se mezclan y se sirven de aquello que los lleva al estado de la pintura donde quieren llegar.

Como ya afirmamos en otro trabajo (Martínez Meseguer, 2013), lo que nos muestra Muiño es, en

definitiva, un catálogo de lo inexplicable, lo misterioso, lo enigmático, lo impenetrable, lo hermético, lo esotérico, lo secreto, lo oculto, lo recóndito, lo reservado, lo profundo y lo oscuro. Y es ahí donde radica la paradoja de querer explicar lo que no puede explicarse, aquello de lo que no puede hablarse; lo que contemplamos y aquello de lo que no podemos dejar de asombrarnos, pero ante lo que el lenguaje resulta limitado, restringido, delimitado. Por esta razón, la pintura se hace necesaria; y es que el arte siempre ha llegado antes al planteamiento de los grandes temas. En el artista existe algo que él no sabe explicar con palabras, pese a que dispone de un verbo fácil y poético.

Sus escritos le sirven para aclararse, no para justificar su obra, pues él recurre a lo que realmente domina y que, además, constituye su oficio: la pintura. De ello se siente orgulloso, pues ha dedicado toda una vida con una brillante trayectoria. Al contrario de lo que dijo el galardonado Jeremy Deller, "Hoy en día los artistas no pintan, al igual que no vamos al trabajo a caballo [*Artist don't paint these days, just as we don't go to work on a horse*]", creemos que la pintura no ha muerto. Larga vida a la pintura si esta nos muestra lo que nadie ve, nos obliga a pensar en lo que nadie piensa y nos sirve de acicate en este convulso mundo que nos ha tocado vivir. Yo sí que le presupongo al artista un oficio –en este caso, con creces– al que le ha dedicado buena parte de su trayectoria vital, pero también defiendo la importancia del discurso, aunque este devenga de la obra.

A modo de corolario, la labor de Muiño no es autista, pues comunica y conmueve. Su discurso emana de la propia obra: sus piezas nos sobrecogen, impresionan, estremecen, emocionan e incluso asustan.

Bibliografía

- MARTINEZ MESEGUER, José Luis (2013). Pedro Muiño. En *Pedro Muiño. Del diccionario de la taumaturgia*. Elche: Ayuntamiento de Elche, Centro municipal de exposiciones.
- MUIÑO, Pedro (2000a) *Geografía del desasosiego*. http://www.pedromuino.com/textos/
- MUIÑO, Pedro (2000b) *Geografía de la piel*. http://www.pedromuino.com/textos/
- MUIÑO, Pedro (2002) *Intimalia*. http://www.pedromuino.com/textos/
- MUIÑO, Pedro (2004) *De la nada o el vacío*. http://www.pedromuino.com/textos/
- MUIÑO, Pedro (2007) *De las dudas*. http://www.pedromuino.com/textos/
- MUIÑO, Pedro (2008) *De la crisis*. http://www.pedromuino.com/textos/
- MUIÑO, Pedro (2011) *Del quebranto*. http://www.pedromuino.com/textos/