Retrospectiva de Julio Gavín en su museo

La última etapa de su vida la dedicó Julio Gavín a la puesta en marcha del Museo que hoy lleva su nombre, el de Dibujo del Castillo de Larrés, que ahora produce una retrospectiva de sus dibujos. Consiguió, la mayor parte de las veces sin coste alguno, una colección envidiable para disfrute de los miles de visitantes que acuden anualmente a ese enclave pirenaico, que goza de tan hermosas vistas hacia el exterior como hacia el interior de la fortaleza. Venía Julio Gavín, presidente de Amigos de Serrablo, de completar la puesta en marcha de algunos otros proyectos, como la recuperación del grupo de iglesias de la zona, que Antonio Durán, maestro historiadores, consideró mozárabes, o la consolidación de Museo de Artes Populares de Serrablo a través de Enrique Satué y de algunos de sus más directos colaboradores.

Pero su vida discurrió entre dibujos desde mucho antes. Su oficio de delineante convirtió a las líneas en su más importante medio de expresión y, en cuanto pudo, tomó lecciones de dibujo artístico. Dibujo cuya práctica no abandonaría a lo largo de su intenso periplo vital.

Los primeros que he podido analizar, los trazó Gavín en el estudio de un delineante llegado a Aragonesas en el año 1943, al que el propio Julio describió como excelente dibujante artístico y persona entregada en cuerpo y alma a la enseñanza del dibujo, hasta las últimas horas del año que trabajó en las oficinas de la fábrica. Dirigido por él copió motivos clásicos, de los que el visitante de esta exposición podrá contemplar algunos. Cabezas, manos, perfiles, para templar la mirada, habituarse a los sistemas de medida, al paso de las tres dimensiones de la realidad a las dos del soporte, y al manejo de los escasos procedimientos que en ese momento estaban al alcance de los principiantes. También se inició en

la tarea imprescindible de acostumbrar la mano a cumplir las órdenes de la mirada con trazados constantes y en apariencia repetitivos. Fue su primera escuela.

Los modelos, los habituales para cualquiera que quiera iniciarse en el dibujo, con independencia del momento, y de que lo haga en una Facultad de Bellas Artes o en el estudio de un amigo. Los mismos yesos y las mismas láminas que Félix Lafuente pintó en el Instituto de Huesca bajo la atenta mirada de Manuel Ros, su catedrático de dibujo; los que trazó Martín Coronas en el estudio de León Abadías hasta que su maestro decidió emprender su particular aventura carlista, o los que me propuso a finales de los sesenta Pablo Subías, cuando quise entrar en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de Barcelona.

Más de una vez surgió, en las conversaciones que hemos mantenido desde mi regreso a Huesca, en los años setenta, la importancia que ha de concederse al aprendizaje de los sistemas y la práctica diaria de los mismos. Algo en lo que estábamos de acuerdo y que Julio no dejó de hacer a lo largo de toda su trayectoria como dibujante.

El aprendizaje, truncado por la marcha de su primer maestro, siguió los años 1945 y 46 gracias al ejerciccio de las posibilidades del dibujo etnológico, con el apoyo del sacerdote Jósé Pardo Asso. El dibujo analítico, de aperos y objetos de uso para el Museo de Artes de Serrablo o de elementos arquitectónicos ,a lo largo de años de recuperación patrimonial del conjunto de iglesias puestas en valor por la Asociación que presidió, ha sido uno de los campos en los que Julio Gavín ha trabajado más intensamente. Tanto por su oficio primero de delineante cuanto por su necesidad de restauración de un patrimonio, perdido dolorosamente en las primeras décadas del pasado siglo, y que el tiempo transcurrido envejecía progresivamente.

Una necesidad que mantuvo a lo largo de su vida y que conservó

hasta el último momento. La preocupación por la consolidación de los logros de Amigos de Serrablo, que era como se refería a sus trabajos, estuvo presente en la última conversación, en casa Ruba, durante una comida con sabor a despedida, en la que impresionaron a Magda, sobre todo, sus ratos de silencio, tan poco habituales en nuestras reuniones. Aún tuvo un momento para comentar ciertas dudas sobre la continuidad del Museo de dibujo, consciente de que el proyecto no ha querido ser entendido por algunos desde el principio. Y de hablar de los nuevos proyectos que era consciente deberían ser puestos en marcha por otros.

Dibujos de una vida

Una de las últimas ocasiones en las que coincidí con Julio, en abril del pasado año, fue con motivo de la preparación de la exposición de dibujos que realicé en la sala dos del Museo de Larrés. El texto del catálogo, que escribió mi hijo Miguel, llevaba por título dibujos de una vida, para dejar clara la condición de retrospectiva de una colección que contaba con algunos de mis primeros retratos a lápiz, de 1968 y finalizaba con alguno de los realizados con aguada de tinta china ese mismo año 2006.

Está claro que si hubiera de buscar un título para este texto, este debería de ser, con mayor propiedad que en la exposición del pasado año, dibujos de una vida. Una vida llena, en la que los trazos de plumilla han constituido el hilo conductor que refleja la multiplicidad de intereses que han motivado su actividad.

Entre los primeros que forman parte de esta exposición, trazados en 1944 y el último firmado en 2004, sesenta años de una tarea incansable, dedicada al dibujo tanto en lo profesional cuanto en el resto de los muchos campos a los que Julio Gavín dedicó su vida. Seis décadas en las que su poliédrica manera de vivir le llevó de entrenador de fútbol a creador de dos museos, de jefe de delineación de Aragonesas a restaurador de iglesias prerrománicas, de concejal del

ayuntamiento de Sabiñánigo a grafista de programas de fiestas o de clásicas ciclistas, de presidente de Amigos de Serrablo a fedatario de infinidad de materiales etnológicos rescatados de los despoblados de la zona a la que dedicó su actividad. En cada uno de esos múltiples oficios, dejó con sus lápices y sus plumillas testimonio de su actividad.

En todos los casos se convirtió en un atento observador de cuanto le rodeaba; actor y testigo a un tiempo de los cambios en los sistemas gráficos de representación y del progreso que los medios mecánicos de reproducción han puesto al alcance de los dibujantes con el paso de los años.

Desde las primeras academias, pintadas con lápiz azul (se dibujaba en la posguerra con lo que se podía) al último de los dibujos que he podido analizar, gracias a las nuevas posibilidades de los soportes digitales, que favorecen, en ocasiones, tanto a los artistas cuanto a los investigadores del arte, la pureza de las líneas y la sensación de pulcritud realizativa protagonizan la obra de este serrablés polifacético. Ese es el aspecto de su trabajo que considero lo resume. La claridad en las ideas suela traer pareja claridad en las acciones. Los dibujos de Julio Gavín constituyen un paradigma de este binomio.





El dibujo descriptivo, al que dedicó una parte tan importante de su esfuerzo, influyó en la totalidad de su obra. A la que dotó de una limpieza en la ejecución que puede ser señalada como una obsesión en los sesenta años de dibujo de Julio Gavín. Tanto cuando el procedimiento era la plumilla y tinta china, como cuando tocó otros palos de los muchos que ofrecen los procedimientos gráficos. Su preocupación por lo bien hecho fue siempre superior a la que le producían las nuevas maneras. Poco amigo de modernidades su forma de entender el dibujo queda reflejada tanto en los contenidos del Museo de Larrés, cuanto en su propio trabajo como dibujante.

Muchos de los que forman los dos grupos de dibujos que he podido manejar en la pantalla de mi ordenador, a la hora de redactar estas líneas, había podido verlos no hace demasiado tiempo en su casa. Algunas de las exposiciones que tuve ocasión de comisariar en la sala de exposiciones de Multicaja en Huesca, en la serie dedicada a los fondos del Museo de Larrés, durante los últimos noventa del pasado siglo y los primeros años del nuevo milenio, hicieron frecuentes mis visitas al Museo de Dibujo y a su casa, donde seleccionaba los que había de componer cada una de las muestras anuales.

Conseguí vencer su falta de interés por lo propio, y ver en alguna ocasión sus carpetas. Las academias, las series de edificios, balconadas, portales, las chimeneas... Las series de dibujos de los tipos y los paisajes robados en países, algunos exóticos, a los que viajaba los últimos años con regularidad.

Dibujos de todas las épocas, a los que las nuevas tecnologías han añadido la colección de carteles que abarcan de 1955 a 1978.

Los carteles

El de fiestas de Sabiñánigo de 1955, un dibujo a plumilla con una técnica similar al estarcido, pero realizado con una manera puntillista, paciente y minuciosa, abre una serie de veinte años en los que todos los temas característicos de las jornadas festivas van a encontrar reflejo en sus diseños. El lanzamiento de barra aragonesa, ejemplo primero de los deporte autóctonos, los toros, los gigantes y cabezudos, los fuegos artificiales, las ferias, las zagalas, la jota, los globos, el cachirulo, son los temas que se reiteran en sus carteles en los que busca una simplificación progresiva de las formas.

De la complejidad gráfica del primero de los años cincuenta, al que cierra la serie de fiestas, en 1973 en el que la forma del globo, único elemento gráfico, se compone con el año y la palabra fiestas, o al compuesto exclusivamente por el escudo de la villa, hay un evidente esfuerzo de síntesis. Algo que no se trasladará, en ningún caso a sus paisajes y figuras, para cuyo tratamiento siguió prefiriendo la caligrafía formal y abigarrada que le ofrecía la plumilla.

El cartel de fiestas que coincide con la celebración del bimilenario de Sabiñánigo, en 1972, compendia la dualidad de su trabajo. Búsqueda por un lado de la simplicidad formal en el mensaje y dibujo a plumilla de una pieza clásica como base gráfica. Extraído del general de la celebración, el de fiestas da un nuevo paso en la cesión de espacio para el vacío. En el polo opuesto al primero de los que he podido analizar.

Con mayor o menor complejidad, la serie refleja el interés permanente por analizar lo que ocurre en el campo de las artes del dibujo y la cartelería. Pero sin perder en ningún momento su particular visión de esas parcelas del arte.

Las pequeñas incursiones en la pintura que he podido analizar, dejan en el aire una pregunta respecto a lo que hubiera podido hacer dedicado en exclusiva al mundo del arte en su estudio. Es algo que no podremos saber ya que Julio prefirió trabajar para que los demás pudieran disfrutar de lo que a él le parecía el arte del dibujo. Del que se rodeó en las paredes de un Museo que hoy acoge sus dibujos. Un Museo que ha querido llamarse Museo Julio G.avín Castillo de Larrés.









Un seminario y una nueva exposición permanente en

Molinos (Teruel).

Hace 100 años que nació Blasco Ferrer y para celebrarlo el Ayuntamiento de Molinos apoyado por el Gobierno de Aragón y la Comarca del Maestrazgo se propuso renovar la exposición de las obras que el artista donó al pueblo. Se trata de una colección de pinturas, dibujos, terracotas y esculturas en hierro y bronce que permiten hacer un recorrido por los aspectos más destacados de su trayectoria artística y que se encuentran expuestas en una de las salas que forman parte del Museo de Molinos.

Acompañando dicha renovación los días 28 y 29 de septiembre se celebró en Molinos un seminario con el título: "El regreso (museístico) de los emigrados. Escultores de la Escuela de París". Este seminario, bajo la dirección científica de Jesús Pedro Lorente y la coordinación de Sonia Sánchez, en el que también presentaron ponencias los profesores Moisés Bazán, María Bolaños, Manuel García Guatas y Lucia Matos, tuvo como objetivo servir de impulso al conocimiento de la obra de Eleuterio Blasco Ferrer y de los escultores y museos que exponen sus obras en similares circunstancias como: Apel.les Fenosa, Mateo Hernández, Baltasar Lobo, Pablo Gargallo, Julio González o el portugués Diogo de Macedo, todos ellos emigrados que triunfaron en París, desarrollando allí gran parte de su producción artística y cuyas obras regresaron más tarde, para ser expuestas en sus ciudades y pueblos de origen.



El motivo de que hoy pueda verse la obra de Blasco Ferrer en el Museo de Molinos, entre otras causas, es por ser éste el pueblo de su madre con quien mantuvo siempre muy buena relación y por encontrar en él el apoyo que necesitó cuando, ya mayor, quiso acercarse a su tierra, tras una vida de éxitos y reconocimientos, de viajes y de importantes relaciones con lo más granado del mundo artístico parisino.

Eleuterio nació en 1907 en Foz de Calanda y es allí donde pasó su infancia y adolescencia hasta los 17 años. Sus padres se dedicaban a vender cántaros por los pueblos y el pequeño Eleuterio aprovechaba cualquier pedazo de barro sobrante o las viejas latas abandonadas para modelar y crear sus figuras.

Años después, la crítica gustó de referenciar ese temprano impulso creativo, mientras que el propio Blasco solía comenzar sus entrevistas hablando de sus humildes orígenes. En una entrevista en 1955 el artista resumía así los momentos iniciáticos en el arte de recortar, modelar y crear con el metal: "Recuerdo que en las afueras de mi pueblo vi, en un montón de cosas inservibles, un destello metálico que llamó mi atención. Era un bote de hojalata que el sol hacía brillar. Lo recogí. iNo puedo explicar todavía la alegría que sentí al tenerlo entre mis manos! Fue la luz inspiradora. La idea había surgido. Lo llevé a casa. Cogí unos alicates y unas tijeras y comencé a recortar a doblar la lata, creando mis primeras figuras y flores en metal".

Después de varios intentos frustrados, Blasco logra, abandonando a su familia, llegar a Barcelona. Allí trabaja en lo que puede para poder estudiar en la Escuela de Bellas Artes donde, según sus propias palabras: "acostumbrado yo a dibujar, pintar y modelar sin enseñanza ninguna, y ya un poco maduro, no hubo manera de poder someterme a las reglas de la academia".

Y así, procurando no dejarse llevar por el arte más comercial, consigue reunir algunas pinturas de carácter expresionista para inaugurar su primera exposición en la sala Parés de Barcelona, logrando buena acogida del público y la crítica. La segunda exposición se celebra en las Galerías Layetanas y el catálogo es prologado por su amigo y tratadista José María Sucre. A esta exposición le siguen otras dos: en 1933 en el Casino de Teruel y en 1934 nuevamente en las Galerías Layetanas, siendo ésta la última exposición que realiza en España, debido al corte brusco de la Guerra Civil.

Al terminar la guerra Eleuterio Blasco se exilia a Francia pasando varios meses en el campo de concentración de Vernet de Ariège. Siempre muy sensible a los sufrimientos de la gente humilde y trabajadora y a las penurias de los más débiles, con los que convive diariamente, retrata numerosas escenas de prisioneros, obreros, madres abrazando a sus hijos, etc.., en apuntes rápidos y abocetados, aprovechando cualquier pedazo de papel que cae en sus manos.

Consigue salir del campo para trabajar en una fábrica de bombas en Burdeos. Allí intenta vender los dibujos que había realizado durante esos meses. Así va logrando sus primeros encargos con los que comprar lo necesario para continuar pintando, dibujando y lo que es más difícil creando sus esculturas en hierro, pero siempre con la mente puesta en París, donde intuía, podría convertirse en un artista reconocido.

Finalmente logra llegar a París en aquellos años convulsos anteriores a la 2ª Guerra Mundial y organiza su primera exposición individual en la ciudad, en la Galería Berri, gracias a la ayuda del pintor belga Van Monfort. Hay que decir que varias veces vio esta exposición irse al traste por que la GESTAPO le obligó a regresar a Burdeos.

Aunque la inauguración de la exposición no tuvo el alcance que se esperaba, debido a que en aquellos días se produjeron los primeros bombardeos de París, si que sirvió para que Eleuterio Blasco comenzase a ser conocido en el convulso mundo del arte en París. Presentó obras surrealistas y realistas y alguna escultura en hierro, entre ellas varias bailarinas y su "Cabeza de Cristo".

Tras la guerra, en 1948, Blasco logra celebrar en la Galería Bosc, otra exposición individual que le aportará fama internacional. En ella, presenta nuevamente "Cabeza de Cristo" junto a alguna de las obras más representativas de su producción como "el Mártir", "Caballo" y también tres de sus bailarinas.

Con estas dos exposiciones Blasco se consolida como escultor en hierro. Numerosos artículos lo incluyen en la línea de Pablo Gargallo y Julio González, pero aunque realiza algunas obras bastante cercanas a Gargallo, las esculturas más características de la producción de Blasco resultan más dibujísticas, menos preocupadas en lograr crear volúmenes que en forjar el hierro transponiendo valores pictóricos de lleno y vacío.



Respecto a la clasificación de su obra pictórica, el propio Blasco distingue tres periodos diferentes: de sombra, cromático y moderno. De estos tres periodos podemos ver ejemplos en la Sala del Museo de Molinos. Aunque más que en su faceta pictórica condicionada por lo comercial, destaca como dibujante. Por ello, la nueva renovación de la sala ha dedicado más espacio a mostrar algunos interesantes dibujos de entre los más de 400 que forman parte de la colección.

En París, Blasco tenía su taller en "rue du Chemin Vert" donde trabajaba sus planchas con la cizalla, el soplete, las tenazas, la lima, el martillo y el cincel. Su carácter y su estilo encajaban muy bien en el ambiente artístico de galerías, crítica y público y pronto empieza a exponer también fuera de París: La Haya, Marsella, Nimes, Nueva York.

En la década de los 50´ Blasco lleva a cabo una intensa labor artística. De entre todas las exposiciones que realizó en aquellos años, destaca una por la repercusión que tuvo en España. Blasco regresa a Barcelona en el año 1954 en busca de una galería donde exponer su obra.

Finalmente en el año 1955 expone en la Galería Argos con una inauguración por todo lo alto que reune a numerosas personalidades del mundo de las artes de la ciudad. Luis Monreal, Marsá, Xifré (director artístico de las galerías Argos), Lina Font (crítica de arte de Radio Barcelona), los escultores Clará, Rebull, Llauradó y los pintores, Sebastián Junyer, E. Ochoa, Carmen Osés y muchos otros así como Cantavella y José Mª de Sucre (tratadistas de arte) [1]

Años más tarde, regresa definitivamente a España y se instala en Barcelona donde todavía organizará en 1980 una exposición individual. También expone en la Delegación Provincial de Cultura de Teruel y al mismo tiempo se empieza a plantear que su colección de obras pueda quedarse en Teruel, concretamente en Molinos, donde, como hemos dicho, encontró el apoyo que necesitaba.

Hoy la mayor parte de su obra se encuentra dispersa en colecciones particulares y en algunos museos Europeos. En Molinos pueden visitarse varias esculturas, entre ellas *el Último suspiro de Don Quijote*, obra considerada por el artista como su obra maestra. También guarda Molinos una interesante colección de dibujos reflejo de las diferentes fases de su trayectoria.

[1] Noticia recortada y pegada en una de las carpetas de Eleuterio Blasco en el museo de Molinos.

Javi Joven

En este momento de la historia en que el arte se valora por las cifras en las que se cotiza, también existen artistas que trazan su mirada hacia los lugares más desfavorecidos del mundo y que no suelen salir en los telediarios. Este es el caso de Javi Joven (Zaragoza, 1976), un pintor de talante jovial y pincelada poderosa, pero siempre con una mirada crítica ante la sociedad. Es un corredor de fondo que se plantea la pintura como un aprendizaje continuo. Tras la serie "Pilar: (auto) retrato de un cuerpo" realizada entre 2.003-2004, se embarcó en un proyecto que le dio la oportunidad de conocer otros continentes y culturas. La Diputación Provincial de Zaragoza le concedió una beca para la ampliación y perfeccionamiento de estudios artísticos en el extranjero. El destino: Paraguay. Allí es donde comenzó su proyecto "Yvy Marae' "y (un desplazamiento estético a Bañado Sur)", que cursó en la Universidad Politécnica y Artística de este país durante el curso 2.005-2.006. Un trabajo que sigue su andadura gracias a la beca en la Casa Velázquez en Madrid de la Diputación de Zaragoza que ahora le ha renovado para este próximo curso.

-P. ¿Cómo surge el proyecto "Yvÿ Marae`y (un desplazamiento estético a Bañado Sur)" ?

- -R. Una buena amiga zaragozana que marchó a Paraguay para realizar un voluntariado de dos años me brindó la oportunidad de conocer de primera mano la realidad de *Bañado Sur*, uno de los barrios *marginados* de Asunción. No me lo pensé dos veces y me puse en contacto con la UPAP para ver si un proyecto pictórico sobre el barrio podría adscibirse dentro de alguna de sus líneas de investigación. Me sugirieron su *Maestría en Arte y Cultura de Iberoamérica*, y el resto fueron la afortunada concesión de la beca y un intenso período de vivencia y exploración. Vida y proyecto se arremolinaron en un todo consustancial. Fue muy difícil y estimulante a un tiempo, ya que se trataba de dejar fluir el proceso creativo y al mismo tiempo verbalizarlo en su transcurso... Hasta tal punto la coyuntura modelaba la obra que me era complicado argumentar a la parte académica los cambios drásticos de concepción en tiempo real. Finalmente todos (Bañado y Universidad) parecieron muy satisfechos, así que regresé muy pleno.
- -P. Un pintor como Javi Joven muy motivado por asuntos sociales, ¿que encontró en la realidad social, los desplazados, aquellos que viven en las zonas periurbanas de las grandes urbes, como es el caso del Bañado Sur , para conferirles el protagonismo de sus obras?.

-R. Lo primero que encontré fue una realidad descarnada, que me resultaba del todo excesiva y cruda. Cuando me descubrí quitando fotos (como dicen allá) con mi cámara digital en mitad del vertedero Cateura con decenas de personas trabajando doce horas al día para obtener una miseria, sentí un estremecimiento. Fue como si de repente tomara conciencia de un modo vívido -no teórico- de la parte trasera de nuestra gran patraña, percibiéndome un actor más del simulacro. Después intenté ahondar más allá de mis previsibles sentimientos occidentales y me dejé vivir con naturalidad, sin suspicacias hacia el entorno o hacia mi propio origen. La gente del Bañado me ayudó a relajarme en este sentido porque son el paradigma de la hospitalidad y la llaneza. La diferencia se fue acortando hasta desaparecer mi última piel y verme a mí mismo en el otro. Al final descubres lo *obvio*; que la gente marginada y sin recursos sólo se diferencia de tí en eso, en que no tiene recursos y por ello es arrinconada. En Asunción esto es especialmente lacerante. El ninguneo del Bañado llega hasta el extremo de que las cifras cínico-oficiales reconocen que allí habitan de 40000 a 60000 personas, y el mapa turístico de Asunción colorea de verde toda la zona. Mucha gente del centro de la capital desconoce por completo la realidad de esta "periferia" o sus representaciones mentales sobre el mismo alcanzan resonancias mitológicas (siempre negativas).

Uno de los propósitos del proyecto acabó siendo precisamente el alumbramiento público –al menos local- de una *realidad negada*, a través de rostros *concretos*. Pero rostros no marcados por su marginalidad, sino por su esencial humanidad, por su *projimidad*. Finalmente las figuras, aunque encarnaban el barrio, estaban descontextualizadas de su entorno para que pudieran ser *cualquiera*. Eso sí ; cualquiera *con nombres y apellidos*.

- -P. El método de trabajo partió de la captación de fotografías, ¿como se plantea en el lienzo para aunar los elementos de la identidad popular de Paraguay con los retratos de estos seres marginales ?
- -R. Habitualmente suelo partir de la fotografía como elemento meramente documental, que registra -con aparente denotación- lo real que tengo delante. Es como congelar un momento de experiencia en un acto inmediato antes de «masticarlo» más cuidadosamente con la pintura. Sin embargo, en este proyecto el material me pareció tan sugerente que decidí utilizarlo «directamente» (muy retocado) también como obra final. La exposición de pintura en el Museo del Barro/Centro de Artes Visuales se complementó con otra simultánea de fotografía en el Centro Cultural Juan de Salazar de la Embajada Española. La fotografía me permitió en estas circunstancias ofrecer al público un retrato mucho más amplio del Bañado, ya que condesaba unos 70 rostros mientras que sólo me dió tiempo a realizar 12 en el conjunto de la obra pictórica. No era una cuestión de cantidad ; en este caso el documento acercaba sin ambajes un dato al ciudadano y me interesaba esa inmediatez. Además así pude implicar a

mucha más gente como protagonista del evento.

Por otra parte, en mi empeño de hablar desde lo local, me interesé en el pensamiento tupí-guaraní y en particular por uno de sus mitos más fascinantes que es el de la Tierra sin Mal -cuyo vocablo original da nombre a este proyecto-. Se trata de un paraíso dado a conquistar sin morir, con localización precisa y física en el mundo, que llevaría a peregrinar a antiguas comunidades índígenas en su apasionada búsqueda [1]. Según algunos autores se trataría también de llegar a un estado de "indestructibilidad", mediante la práctica de la virtud y un riguroso ascetismo. Pensé que como esa Tierra sin Mal podría localizarse en cada ser, el Bañado también podría encarnarla a través de sus vecinos. Esta idea allí resulta bastante paradójica si tomamos en cuenta que Bañado es más bien sinónimo de tierra llena de males.

Por lo demás, en la obra "<u>La Tierra no existe aún</u>" aglutiné elementos variados de la realidad asuncena y de occidente, para narrar desde nuestro presente el camino que todavía nos resta para encontrar ese futurible (que a diferencia de la *u-topía* es un lugar que sí existe).



"La Tierra no existe aún", Óleo sobre lienzo, 100×200 cm., Asunción, 2006

- -P. Estas obras realizadas en Paraguay fueron la base para solicitar la beca de la Diputación de Zaragoza, en la Casa Velazquez en Madrid durante el curso 2.006-2,007. ¿Cómo ha ido evolucionando el trabajo?.
- -R. El proyecto surgió de la confrontación directa con *Bañado Sur*, pero el término «desplazamiento» estaba ya implícito en su título. Desde el principio supe que lo que estaba viviendo era un "territorio de inflexión" en mi vida al que siempre podría y *debería* regresar. Después de bucear casi un año en Latinoamérica no puedes irte sin más. Sientes una deuda con esa realidad que te ha tocado: has de *digerirla*, rendirle *homenaje*, *difundirla* o simplemente seguir "*qustando*" de ella.

La *Casa Velázquez* en Madrid ha supuesto un contrapunto extremo, provocador incluso para el proyecto. Pasar abruptamente de un ambiente colmado de *necesidad* a otro saciado de *abundancia* es cuando menos, chocante. Pero Paraguay -y en especial su gente- ya me enseñó antes de *volver* a apreciar, por un lado, mi situación total de privilegio en la vida y por otro, a situarla dentro de su verdadero matiz *coyuntural*. La perspectiva casi simultánea de ambos escenarios provoca una especie de conciencia lúcida -que desgraciadamente no es perpetua-. Luego, lo que resulta difícil es la verdadera tarea: situarse más allá de ambos espacios desde el punto de vista de la *eternidad*.

Por supuesto la obra realizada este año en Madrid se ha visto afectada de este viaje pendular y de mis limitaciones. No obstante, después de un año en Paraguay rindiendo cuentas teóricas sobre todo lo que pintaba opté por "dejarme pintar" en España. Influido por la estética de la «forma formante» de *L. Pareyson*, tenía la necesidad de *dejarme llevar* por la propia *realización*, dejar "pintar a la pintura" para alcanzar así, mediante una suerte de "presagio y adivinación" –con permiso del autor-, la «forma» anhelada.

Al final, lo que ha salido es un retrato bastante desbordante que enfrenta mediante paradojas visuales ambas realidades. Todo es algo hiperbólico, como para dar cuenta de la intensidad de lo relatado. Creo que la distancia con respecto al objeto representado ha supuesto que las obras estén preñadas de un matiz más personal, de un mayor filtro interpretativo del viaje -consciente e inconsciente-.

- -P. Los cuadros de grandes dimensiones tienen una composición basada en el horror vacui, donde las imágenes se simultanean, ¿por que esta elección ?.
 - -R. En realidad, ha sido la «forma» la que me ha elegido a mí...(risas)

La primera obra en este sentido producida en Asunción fue "<u>La Tierra no existe aún</u>", y tenía que ver con la intención de metaforizar la acumulación de experiencias en una suerte de sedimentación icónica, como si las imágenes –que son el detritus de nuestra civilización- se acumularan en un vertedero donde dejan de *significar*. Tuvo mucho que ver con mi experiencia del *basural Cateura*.

Ya en Madrid, esa acumulación tiene un sentido más estructural, porque los elementos, aunque acumulados, están rigurosamente ordenados en una composición simétrica. Estoy hablando del tríptico "Homenaje a Bañado Sur: de la projimidad al superego, de lo real a su doble (oda a la alteración disociativa contemporánea)". Se trata además de una ordenación centrífuga, donde hay un personaje central del que parecen emanar el resto de las imágenes.

En el proceso de creación he simultaneado las asociaciones libres y las conscientes, para que no fuera el lenguaje reflexivo el que ciñera todo el sentido de la obra. Y se produjo esta abigarrada mixtura donde se mezclan aspectos terribles y lúdicos; opiniones macropolíticas y experiencias contemplativas; citas metalingüísticas y vivencias prosaicas... Todo, como he dicho en alguna otra parte, como una disolución neutralizante y atemporal, vacía de sentido.

A la vista del resultado no puedo evitar ver en esa simultaneidad algunos síntomas muy colectivos: la ruptura con la realidad, las alteraciones de la percepción, las visiones de la realidad catastrófica, las disociaciones cronotópicas, la colocación de dos cosas dispares en una paridad imposible...

No hay más que encender la tele y uno percibe inmediatamente su inmersión en esta esquizofrenia contemporánea que narra la obra.

- -P. En cuanto a la técnica pictórica Javi Joven ha seguido la estela de los clásicos al utilizar el método de grisalla, ¿ que te lleva a usarla ?.
- -R. Siempre recuerdo que en la Facultad, a la vista de un dibujo del natural que presenté para una asignatura, alguien me dijo: «dibujas bien. Ya se te pasará». Fue una frase bastante sintomática del ambiente académico en el que crecí. Aparentemente vivimos una buena época para la creación donde tienen cabida todas las alternativas estéticas, pero nunca es del todo así. La «comunidad artística » suele imponer siempre paradigmas excluyentes. El realismo y la pintura tenían entonces inexplicablemente cierta connotación reaccionaria, y entonces mucha gente de mi generación respondimos ante tal despropósito. No creo que nadie vea ahora que la pintura está en receso, o que el realismo ha agotado sus posibilidades... Cuando percibes que este tipo de discriminación de lo que es o no pertinente en nuestra contemporaneidad es del todo arbitraria, optas por elejir tu propio camino. Necesitaba retomar la fenomenología de la pintura más allá de este universo teórico impostado con el que no me identificaba. En cierto sentido, cada generación tiene la responsabilidad de responder por sí misma a los retos estéticos y los cuestionamientos de la *norma*. Siempre se nos inculcó que una serie de autores y sus ideas estéticas habían establecido una serie de puntos sin retorno, castrando en cierto modo todo lo cronológicamente anterior. Pero una cosa es cuestionar a los antigüos desde nuestros actuales presupuestos, y otra muy distinta obviarlos como algo superado.

Por eso decidí, tratándose de pintura, no constreñirme con las aseveraciones tajantes y dogmáticas de la *Modernidad* ni de la *Postmodernidad* ni de la *Post-post-modernidad*, etc. Simplemente intento acudir al *hecho pictórico* y dialogar con cada pintor, sea Richter, Close o Vermeer. En este sentido el *Barroco* y sus técnicas son un hito nada despreciable de la representación figurativa, que nadie nos ha enseñado en la facultad. Me apasiona *toda* la historia de la pintura, me nutro enormemente de toda ella, y al final somos yo y la pintura, el lienzo y mi idiosincrasia, pero *aquí* y *ahora*.

-P. ¿Que va a suponer la prolongación de la beca este curso 2.007-2.008?.

-R. Las condiciones de producción de la Casa Velázquez son inmejorables; tiempo, espacio y recursos para no preocuparse más que de la obra. Esto te sitúa ante una exigencia y responsabilidad dobles. Este año acometí posiblemente uno de mis proyectos más ambiciosos y menos rentables -en términos prácticos-; un tríptico de 2 metros de altura por 5 de anchura lleno de detalles y con una composición muy compleja. No se puede dedicar toda la energía de un año a tres cuadros fuera de estas condiciones. El ritmo de la pintura entendida así se contrapone totalmente a las exigencias de trabajo y productividad de nuestra época. Por otro lado, cuando mantienes este nivel de exigencia y escrupulosidad con la obra otras circunstancias como esta beca te van favoreciendo. Más allá de sus aciertos y desatinos, la obra me ha animado a continuar en esta línea ambiciosa. Prolongarla es el mejor ejercicio para continuar teniendo fe en la *Pintura*.

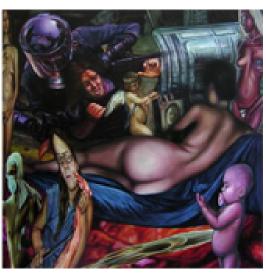
Con respecto al proyecto, sigo abierto a que sea «la forma» quien imponga el desarrollo tanto técnico como conceptual. No sé si se trata de una evolución lineal, pero desde luego soy consciente de que unas obras me van llevando a otras y tengo que estar muy perceptible a sus propias interpelaciones.

-P. Parte de la obra que ya está acabada se expondrá este mes de septiembre en París, para cuando en Aragón ?.

R. La Casa Velázquez tiene la siguiente agenda anual ; una jornada de puertas abiertas en febrero, una exposición colectiva de los miembros estatutarios entre mayo y julio y otra en septiembre, en París. Una vez concluída la beca, la Diputación de Zaragoza acostumbra a realizar una exposición del conjunto de la obra producida por el becario en el Monasterio de Veruela. Tengo mucha ilusión volcada en esta futura exposición allí, que espero acontezca a partir de octubre de 2008, ya que aglutinará por primera vez todo el trabajo producido tanto en España como en Paraguay.







[1] Me remito a CLASTRES, HÉLÈNE	E. La tierra sin mal. El profet	ismo tupí-guaraní. Argentina:	Ediciones del Sol. 1989.