

---

# **LA PINTURA ACTUAL EN ALMANSA**

**Óscar Martínez García**

---

## •LA PINTURA ACTUAL EN ALMANSA

### Por Óscar Martínez García<sup>1</sup>

---

*El objeto del presente estudio es la creación pictórica en Almansa.*

#### 1 - A MODO DE INTRODUCCIÓN

Antes de introduciéndonos en el análisis de los diferentes creadores que configuran el desarrollo de este acercamiento a la pintura almanseña que se está realizando en la actualidad, debemos, por fuerza, centrar, concretar y presentar dicho tema. El propio título del presente texto trata de acotar taxativamente los objetivos a alcanzar en esta reflexión, los cuales, no por ser más escuetos serán fáciles de conseguir. Como vemos, no hemos titulado estas líneas con el posible nombre de *Arte moderno almanseño* o *Arte contemporáneo en Almansa*, dado la excesiva amplitud de ambas denominaciones, lo que las convertiría en temas de difícil concreción y desarrollo en unas pocas páginas como las que nos ocupan. En efecto, siempre que se tratan términos y campos



Óscar Martínez García, en un momento de su intervención en el Teatro Principal, el 15 de mayo de 2004.

---

<sup>1</sup> Oscar Martínez García nace en 1977. Licenciado en Bellas Artes por la Escuela de San Carlos de Valencia en 2000. Doctor en Bellas Artes por la Politécnica de Valencia con la tesis titulada: *El uso de la piel animal como soporte para la obra gráfica original*. Es también Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas desde 1990, a la vez que ha realizado otras tantas individuales y obtenido numerosos Certámenes y premios de dibujo, pintura y grabado desde 1993. Ha completado su formación con diversos Cursos y becas nacionales y extranjeros, entre los que destacan los realizados en Venecia y Palermo. Su obra ya forma parte de los fondos de diversas instituciones públicas. Desde 2007 es profesor de Educación Secundaria en la especialidad de dibujo.

<sup>2</sup> Para una reflexión lúcida y erudita, a la par que perfectamente comprensible, puede ser de utilidad la consulta del texto de Ian Ground, *¿Arte o chorrrada?* en el cual se realiza un más interesante recorrido por diferentes obras polémicas, a la vez que un repaso filosófico y estético del actual concepto de Arte, obra artística y artista.

---

como los de Arte moderno o el Arte contemporáneo surgen inmediatamente multitud de polémicas y problemas metodológicos alrededor de la definición de lo que podemos considerar como Arte y lo que no dejarían de ser acercamientos más o menos afortunados a dicha creación artística<sup>2</sup>. ¿Qué es Arte? ¿Qué entendemos por obra de Arte? ¿Dónde empieza la artisticidad? Son todas ellas cuestiones que exceden los límites de un acercamiento modesto como el que nos ocupa, por lo que, ya desde un primer momento, decidimos apartarlas para centrarnos en una reflexión mucho más centrada en la práctica y la creación pictórica en Almansa.

Sí, pictórica. Y aquí aparece otro de los ítems que configuran tanto el título de este texto como las líneas globales de su planteamiento: la pintura. Así, en lugar de plantearnos una reflexión más amplia que pudiera incluir otras manifestaciones artísticas (léanse los performance, el video-art, las instalaciones o el net-art, entre otras posibilidades) las especiales características de la creación plástica almanseña nos han decidido a centrar nuestra atención en el campo de las manifestaciones bidimensionales, excluyendo, muy a nuestro pesar, las conocidas excepciones existentes dentro del campo de la escultura<sup>3</sup>. Sin embargo, debemos apuntar el hecho de que entenderemos la pintura desde una óptica muy amplia, incluyendo dentro de la misma otras manifestaciones tales como el dibujo, la acuarela o el pastel, pudiendo así abarcar muchas de las creaciones con las cuales se expresan los pintores seleccionados para nuestro análisis<sup>4</sup>.

*'Actual', término que integra todos los lenguajes artísticos.*

Una vez hemos analizado la ausencia del término Arte en nuestro título, podemos pasar a comentar la elección de *actual* como adjetivo para la pintura que analizaremos en páginas sucesivas. Al igual que ocurría con todo aquello relacionado con el Arte, los términos *moderno* o *contemporáneo* se prestan a múltiples confusiones, posibles discusiones e interpretaciones erróneas, así como a inevitables problemas de índole metodológica. Los conceptos de modernidad y contemporaneidad están desde hace siglos impregnados de connotaciones asociadas a la novedad, al cambio por el cambio o al constante intento por epatar que ha definido a innumerables manifestaciones artísticas ya desde el Romanticismo. Sin embargo, tras la postmodernidad y durante las últimas décadas, este afán de constante mutación y evolución imparable del Arte ha caído en crisis, realizándose una revalorización de lenguajes, sobre todo de

---

<sup>3</sup> Es evidente que la fotografía podría ser considerada también como una manifestación plástica de carácter eminentemente bidimensional, pero en este momento hemos decidido dejarla fuera de nuestro texto, lo que no implica que pudiera ser objeto de otro estudio independiente.

<sup>4</sup> En el caso del grabado y las técnicas de estampación, ocurre algo muy similar a lo comentado con respecto a la fotografía.

---

***Los pintores seleccionados son personas que no sabrían vivir sin pintar.***

carácter figurativo, que en algunos momentos del pasado siglo XX habían sido denostados<sup>5</sup>. Es por todo esto por lo que nos ha parecido más conveniente el empleo del más aséptico término de *actual* a la hora de referirnos a la práctica pictórica a analizar, dado que en su interior caben de manera más que coherente todas aquellas creaciones que veremos a continuación.

Tras estas aclaraciones iniciales podemos dedicarnos a comentar un aspecto mucho más concreto del análisis realizado, el cual no es otro que la elección de los pintores sobre los cuales girará nuestro discurso. En primer lugar, y pese a que pueda parecer innecesario o poco importante, debemos indicar que la selección está basada en criterios puramente personales e individuales relacionados con el autor de este texto, por lo que si la comentada elección se mostrara inadecuada o insuficiente con objeto de alcanzar los fines analíticos deseados, solo al autor correspondería la responsabilidad de dicho fracaso. Sin embargo, también se hace indispensable recalcar que los citados criterios de selección no son, en ningún caso, decisiones meramente subjetivas o guiadas exclusivamente por el gusto de quien esto escribe, sino que están destinados a intentar satisfacer una serie de objetivos metodológicos que comentaremos a continuación. Es obvio que existen en Almansa muchas personas que dedican parte de su tiempo a la práctica pictórica o dibujística que han quedado excluidas de este análisis, pero no es menos cierta la necesidad de acotar el número de pintores con objeto de poder proceder a un acercamiento mínimamente razonable a su obra. Hemos de incidir también en el hecho de que para todos los creadores elegidos la pintura es mucho más que una simple afición o un hobby, configurándose como parte fundamental de su actividad como personas; gente que no sabría vivir sin pintar y que son incapaces de pintar sin vivir.

***Como criterio metodológico, consideraremos a la pintura como una línea con dos extremos bien definidos: por un lado la figuración de carácter mimético...***

El criterio metodológico de selección de los pintores está íntimamente ligado con el hilo conductor que asimismo hemos elegido para esta reflexión, eje central que está relacionado con un acercamiento a la práctica pictórica de índole formalista y basado en un análisis visual y perceptual de las diferentes propuestas que caracterizan a los pintores<sup>6</sup>. A pesar del riesgo evidente que conlleva cualquier tipo de generalización, nos pareció interesante intentar buscar ese comentado hilo conductor que pudiera organizar a los pintores a lo largo de una especie de “línea creativa” y que nos evitara tener que afrontar otro tipo de estructuración de los distintos comentarios de cada uno de los

---

<sup>5</sup> GUASCH, A. M. (2000).

<sup>6</sup> Este acercamiento eminentemente visual no excluye la posibilidad de realizar un análisis de las obras plásticas desde puntos de vista diferentes, enfoques que, desgraciadamente, exceden los límites del estudio en el cual nos encontramos.

---

*...y referencial  
con respecto a la  
realidad, y por  
otro la más absoluta  
abstracción  
autónoma e  
independiente de  
dicha realidad.*

*Los pintores  
elegidos podrían  
colocarse a lo largo  
de esta línea,  
pudiendo apreciar  
una evolución  
desde la mimesis  
figurativa hasta  
la independencia  
pictórica.*

creadores<sup>7</sup>. Esta idea globalizadora sería la de considerar a la pintura como una actividad que puede desarrollarse a lo largo de una línea con dos extremos bien definidos: por un lado la figuración de carácter mimético y referencial con respecto a la realidad, y por otro la más absoluta abstracción autónoma e independiente de dicha realidad. Pese a lo delicado de establecer conclusiones apriorísticas generalizadoras, este concepto se nos presenta como muy útil a la hora de establecer, no sólo un orden para nuestro análisis de los distintos pintores, sino también una relación entre propuestas pictóricas aparentemente opuestas y de tan evidente variedad estilística. Si tomamos por válida esta propuesta de trabajo y esta metodología, la práctica pictórica de un artista concreto podría situarse en un lugar entre estos dos extremos (o en los propios límites de esta clasificación), pudiendo asimismo avanzar hacia una u otra opción dependiendo de una mayor abstracción o, por el contrario, de una fidelidad más evidente con la realidad que mimetiza. Desde este punto de vista, se podría analizar y comprender buena parte de la pintura de las últimas décadas del siglo XIX y gran parte del XX, como una progresiva evolución desde postulados más miméticos y naturalistas hasta posiciones que defenderían la autonomía de la práctica artística, evolución que habría comenzado con los impresionistas, continuado con los pintores modernistas, fauvistas y expresionistas, sufriendo un avance extraordinario con la pintura cubista, para acabar con la total abstracción de estilos como el neoplásticismo de Mondrian, el informalismo de un Tapies o un Hans Hartung o el expresionismo abstracto de Pollock, Rothko o Motherwell<sup>8</sup>.

De este modo, los pintores almanseños elegidos podrían colocarse a lo largo de esa línea ya citada, pudiendo apreciar una evolución desde la mimesis figurativa hasta la independencia pictórica o a la inversa, dado que ambas posibilidades son perfectamente posibles como metodología de trabajo y análisis, pese a lo cual en nuestro estudio nos hemos decidido por el progresivo acercamiento a posturas abstractas por ser la que, a nuestro juicio, presenta menos dificultades de compresión y mejor se adapta a una hipotética evolución histórica de la pintura. Así, y a modo de resumen de lo que serán las próximas líneas, podemos citar a Paulino Ruano con su figuración casi fotográfica en un extremo de la línea, pasando a continuación a los cuadros de Manuel Fornés y

---

<sup>7</sup> Se excluye así la posibilidad, bajo nuestro punto de vista absolutamente inútil, de organizar el comentario de los diferentes acercamientos a la práctica pictórica en base a criterios como el cronológico o el alfabetico.

<sup>8</sup> Podría parecer por este discurso que la figuración pictórica se encuentra menos evolucionada que la abstracción aníonica, pero esta sería una conclusión errónea y equivocada, ya que actualmente, y tras la ya comentada postmodernidad, ambos caminos están igualmente considerados como válidos a la hora de aproximarse a la pintura como expresión artística.

---

sus cualidades miméticas; aparecerían entonces los sutiles bodegones de Carlos Rodríguez, para pasar a las obras más matéricas de Arques; surgirían en este momento los paisajes de Colmenero o José Luís Angulo, con una pintura cada vez más subjetiva y libre; Herminio Villaescusa nos ofrecerá sus composiciones oníricas, para continuar con los collages quasi abstractos de Paco Catalán y finalizar con las obras totalmente anicónicas de Miguel Barnés. Al análisis de estas obras y estilos, de indudables variedad y riqueza, es a lo que dedicaremos las próximas páginas, esperando poder completar un panorama lo más fiel posible de la pintura actual en Almansa.

---

## 2 - LOS ELEGIDOS

### 2.1 - Paulino Ruano o la serenidad de la línea luminosa

***Paulino Ruano  
es un creador  
autodidacta...***

En primer lugar, y como etapa inicial de este breve pero intenso viaje que recorreremos desde la figuración hasta la abstracción, nos encontramos con una de las figuras más significativas de la pintura en Almansa. De todos es conocida la trayectoria de Paulino y su obra dibujística, a pesar de lo cual intentaremos resumirla de la manera lo más satisfactoria posible, desde sus inicios hace ya años hasta sus más últimas creaciones. Paulino Ruano constituye, sin la más mínima duda, uno de los más claros ejemplos de lo que podría llamarse un creador autodidacta, con lo mejor y lo peor que dicha condición supone. Paulino comenzó a dibujar desde muy niño, demostrando ya una habilidad técnica muy superior a la media que le hicieron encaminar sus pasos hacia el aprendizaje del dibujo. A ese fin se dedicó durante el periodo de tiempo en el cual estuvo tanto bajo la batuta de Pascual Gómez como de Sergio Sarrión, en este último caso preparando a lo largo de dos meses su fallido intento de acceder a la Facultad de Bellas Artes en los lejanos años de 1972 y 1973.

Como es sabido, Paulino no consiguió superar el examen de ingreso a la universidad, lo que provocó que su carrera, y por ende su trayectoria vital, continuaran ligadas a Almansa, debiendo por fuerza proseguir su formación de una manera casi absolutamente autodidacta como ya se ha comentado. ¿Quién sabe qué hubiera ocurrido de haber superado ese filtro académico? Es imposible saber si su obra posterior, e incluimos en ella la presente, habría evolucionado positiva o negativamente, pero de lo que podemos estar absolutamente seguros es de que lo habría hecho de manera totalmente diferente.



*Paulino Ruano.*

---

*...que usa el dibujo como centro y eje vertebrador de su creación. Domina la técnica del dibujo a plumilla.*

*Esta maestría técnica le llevó a conseguir en 1990 el Premio Penagos, que le permitió abrir tanto su círculo de acción como sus expectativas artísticas. Esta etapa culmina con la concesión del Premio de Artes Plásticas de Castilla-La Mancha en 1996.*

*Paulino no aprovecha el tirón de aquellos momentos y decide permanecer en Almansa.*

Tras el ya citado examen, Paulino se centra durante los siguientes años en evolucionar dentro de un lenguaje plástico de evidente raigambre mimética, con el dibujo como centro y eje vertebrador de su creación y un acercamiento a la representación de la realidad basado en conceptos de serenidad, quietud y luminosidad. Su progresivo dominio de la técnica del dibujo a plumilla alcanza cotas difícilmente superables, con un auténtico virtuosismo que le permite reflejar sobre la superficie satinada del papel las más sutiles texturas y reflejos: desde las arrugas de la piel ajada hasta los brillos del cristal, pasando por la madera o cualquier tipo de tejido, todo ello a partir del entrecruzado de múltiples líneas, líneas que desaparecen ante nuestra vista para conformar todo un universo de formas, sombras, contornos y luces.

Esta maestría técnica le lleva a conseguir en 1990 el que casi con toda seguridad es el premio de dibujo más importante de nuestro territorio, el Penagos, hecho que marcará un punto de inflexión en la trayectoria vital y artística de Paulino, (figura 1). Este galardón le permite acceder a ciertos círculos artísticos de la capital que hasta ese momento habían permanecido inaccesibles, conociendo por aquellos años a personalidades como Mario Antolín o Eduardo Sotillos y teniendo asimismo la posibilidad de realizar una trascendental exposición en la madrileña galería Alfama. Al mismo tiempo, y gracias al impulso que su carrera había tomado con la concesión del premio y con muestras como la citada, surge la posibilidad de realizar una serie de actividades que le permiten abrir tanto su círculo de acción como sus expectativas artísticas, entre las que sobresalen la ilustración del libro "Vidas perras" de Jaime de Armiñán, o una muestra colectiva en la Goya Art Gallery de Nueva York en 1995. Esta etapa plena de éxitos y satisfacciones profesionales culmina con la concesión del Premio de Artes Plásticas de Castilla-La Mancha y la realización de una exposición individual en el Museo de Albacete en el ya lejano año de 1996, motivos todos ellos que le permitieron afianzar su personalidad artística y su particular lenguaje creativo hasta convertirlo en uno de los dibujantes más importantes del país en aquellos años.

Extrañamente, esta energía de aquellos años es abandonada. De manera un tanto sorprendente, Paulino no aprovecha el tirón de aquellos momentos de notoriedad, y en lugar de exprimir al máximo las posibilidades que toda aquella efervescencia le otorgaba, decide una especie de reclusión voluntaria en Almansa. Ante la disyuntiva entre una posible carrera exitosa en la capital y una vida familiar más tranquila, pero a la vez seguramente más plena, se decanta por esta última, y no será desde estas líneas desde donde se le critique por su decisión. Durante esta etapa que estamos comentando se produce un cierto

---

***En su última etapa, Paulino ha recibido la fuerte influencia de la técnica de la acuarela con el maestro Rafael Requena.***

***Al igual que de los mejores hiperrealistas norteamericanos, Paulino Ruano trata de ir más allá de una mera reproducción de la imagen fotográfica.***

estancamiento en su evolución técnica y artística, estancamiento que él mismo reconoce y asume como parte de su decisión. A pesar de continuar investigando con las posibilidades plásticas del dibujo a color<sup>9</sup>, se le hace difícil superar las extraordinarias cotas de perfección, limpieza y claridad, pero también de serenidad, de sus obras a plumilla de principios de los noventa.

En su última etapa, Paulino ha recibido la fuerte influencia de la técnica de la acuarela, sobre todo gracias al contacto con el maestro de Caudete Rafael Requena, recientemente desaparecido. La obra acuarelista del caudetano, su técnica y su dominio del medio acuoso causaron un gran impacto en Paulino, quién trató en muchas ocasiones de imitar los resultados del acuarelista fallecido en 2003. Sin embargo, y a pesar de haber recibido importantes galardones como el Premio Nacional de acuarela de Caudete, es en el dibujo donde Paulino Ruano siempre ha demostrado un dominio mayor y una soltura más destacable, dentro de una personal interpretación de lo que podríamos llamar hiperrealismo, muchas veces de raíz fotográfica como queda patente en muchas de sus obras más difundidas. Así tenemos dibujos archiconocidos por todos como *El Galgo*, auténtico ícono almanseño innumerables veces reproducido, (figura 2), o sus composiciones de interiores con esas puertas y ventanas por las que la luz penetra en el interior del espacio representado, inundando, no solo ese ámbito pictórico, sino también colmando de luminosidad el espacio real donde se encuentra el espectador.

Pese a lo comentado en relación a la raíz fotográfica de su dibujo, en sus mejores obras, al igual que algunos de los mejores hiperrealistas norteamericanos como Richard Estes, Don Eddy o Ralph Goings, Paulino Ruano trata de ir más allá de una mera reproducción de la imagen fotográfica, de una simple copia fría e impersonal de lo representado sobre el papel fotosensible. Intenta, y en algunas ocasiones lo consigue con creces, crear una nueva realidad a partir de sus innumerables trazos, de sus retículas de líneas entrecruzadas que van configurando en el papel las coordenadas de un mundo sereno y apacible. Un mundo aparentemente carente de ruidos, de interferencias, de disensiones o estridencias, un auténtico oasis de paz en medio de esta otra realidad en la que vivimos inmersos, donde esa paz es casi siempre sustituida por sentimientos mucho menos gratificantes. Desde este punto de vista, las obras de Paulino Ruano se nos ofrecen como auténticas obras curativas y taumatúrgicas en las que poder sumergirnos para empaparnos de esa luz tranquilizadora...

---

<sup>9</sup> Mediante el empleo de tintas coloreadas,y, en los últimos años, a partir de fondos de acuarela que le sirvieran de base cromática sobre la cual realizar sus conocidas tramas leneales.

---

...de esa luminosidad que nos invade y nos relaja, que nos serena y nos tranquiliza.

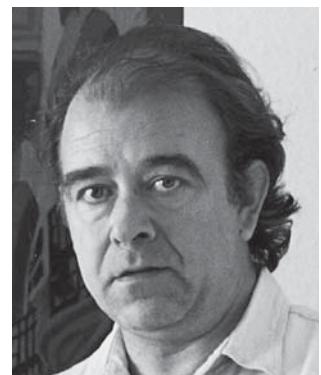
## 2.2 - La luz mediterránea de Manolo Fornés

**Manuel Fornés,  
ya desde sus inicios  
se sintió atraído  
por un lenguaje  
de marcado  
carácter figurativo.  
A diferencia de  
Paulino Ruano,  
centrado en  
el dibujo, Fornés  
se especializa en la  
pintura al óleo.**

**Podemos distinguir  
clarísimamente  
dos etapas.  
En 1975 se percibe  
esta modificación  
del lenguaje  
pictórico del autor  
pasando de  
una pintura de  
empastes pseudo-  
impresionistas...**

En nuestro recorrido entre los dos extremos de la pintura que hemos propuesto en la introducción nos encontramos ahora con la figura de Manuel Fornés, valenciano de nacimiento aunque desde hace años residiendo en Almansa, lo que nos hace incluirlo dentro del grupo de pintores relacionados con la práctica pictórica en nuestra localidad. Ya desde sus inicios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, como más tarde en la Escuela Superior de BB.AA. de la misma ciudad o en la Facultad de San Carlos, se sintió atraído por un lenguaje de marcado carácter figurativo y referencial para con la realidad que le rodeaba. A diferencia de Paulino Ruano, tan centrado en el dibujo como hemos visto con anterioridad, Fornés se especializa durante toda su trayectoria en la pintura, a pesar de realizar incursiones esporádicas en otros procedimientos técnicos como el grabado<sup>10</sup>. Dentro del amplio panorama de la pintura Fornés elige desde sus inicios la técnica del óleo, descartando otras posibilidades como los acrílicos, alternativa que sí elegirán otros pintores locales como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

En la trayectoria de Manolo Fornés podemos distinguir claramente dos etapas perfectamente definidas. Un año concreto, e incluso podríamos afirmar que una obra en especial, marcarán el cambio desde su pintura inicial hacia lo que podríamos denominar su estilo maduro. Fue en 1975 cuando se percibe claramente esta modificación del lenguaje pictórico del autor, aunque debemos indicar que su pintura nunca abandonará la figuración más absoluta. Hasta dicho año, la obra de Fornés estaba presidida por una pintura de empastes pseudoimpresionistas con pinceladas de cierta libertad y vibración, así como una patente textura en sus cuadros. La materia pictórica era perfectamente apreciable sobre la superficie de la tela, con toques cortos y ligeros de color que conformaban los objetos y sin demasiado protagonismo de la línea o del



Manuel Fornés.

---

<sup>10</sup> Recordar la interesante experiencia de la exposición "Adosados" en 1994, junto con Carlos Rodríguez y Carlos Arques, entre otros.

---

*...a una nueva etapa donde el dibujo y la línea de contorno recupera un lugar preponderante.*

dibujo, siendo la ya citada pintura y el color los encargados de conformar las imágenes que componían sus lienzos, tal y como puede apreciarse en el detalle reproducido en la figura 3.

Esta concepción de la práctica pictórica de clara herencia impresionista (a pesar de que en otros factores no esté tan relacionado con dicho movimiento) desaparece a partir del ya comentado año 1975, produciéndose un cambio en su manera de entender la pintura. De hecho, todavía podemos concretar más el momento exacto de dicha modificación en la gestación y finalización de la obra *Estantería*, (figura 4). Con este lienzo se inaugura una nueva etapa en la producción de Manuel Fornés, alejándose de la materialidad de la pasta pictórica de sus anteriores composiciones para desarrollar unas superficies pulidas, brillantes y satinadas, sin empastes matéricos ni texturas evidentes. En este nuevo estilo mucho más depurado, conciso y preciso, el dibujo y la línea de contorno recupera un lugar preponderante en muchas de sus creaciones, relegando la expresividad de la pinçelada a un rol secundario y marginal dentro de su lenguaje. Son obras en las que como si de un maestro del Quattrocento italiano se tratara, como si estuviéramos ante un cuadro del Perugino, Botticelli o Fra Angelico, la pinçelada se hace casi invisible e inapreciable de manera totalmente consciente por parte del creador. Son obras que parecen exemplificar la frase de Guillermo Solana acerca de esa pintura que, al igual que un crimen perfecto, debe borrar todas las huellas de su creación para no dejar pista alguna acerca de su proceso de realización. Para ayudar a este acabado de extrema limpieza Fornés comienza a pintar sobre tableros o sobre telas imprimadas a base de una preparación muy pulida que impide que aflore a la superficie del cuadro la textura de la trama y la urdimbre del lienzo, y así, todos los elementos de la obra se encaminan a crear una pintura en la cual nada pueda distraernos de la pureza del dibujo y las suaves gradaciones tonales que dan volumen a los objetos representados.

*Sus cuadros están dominados por una luz dorada y cálida que proviene de la más arraigada tradición pictórica europea,...*

Estas pinturas se relacionan estrechamente con figuras claves del realismo español contemporáneo como Cristóbal Toral o el propio Antonio López<sup>11</sup>, alejándose por tanto de la frialdad de la corriente hiperrealista americana anteriormente citada. En efecto, sus cuadros están dominados por una luz dorada y cálida muy diferente de la luminosidad gélida y acerada de las obras de Richard Estes o Cottingham; una luz que proviene de la más arraigada tradición pictórica europea, de Rembrandt, de la pintura española del siglo de oro, de Murillo...

---

<sup>11</sup> Aun sin llegar a conocer en un primer momento la obra del pintor manchego.

---

...una luz eminentemente mediterránea...

...esa luz que Fornés constantemente busca y ansía encontrar en sus travesías en barco por la costa del Mare Nostrum.

### 2.3 - Carlos Rodríguez: la naturaleza muerta cobra vida

***Estamos ante un autor autodidacta...***

Damos un paso más en nuestro caminar desde la figuración hasta la abstracción para encontrar la obra de un artista que todavía se encuentra imbuido por una muy fiel representación de la realidad que le rodea. También estamos ante un autor autodidacta, como muchos otros de nuestro análisis, aunque podemos citar casi como anécdota su asistencia a las clases de dibujo impartidas por don Pascual Gómez a la temprana edad de 9 años. Alrededor de 1979 decide dedicarse por entero a la práctica pictórica e intentar vivir y comer de ella, decisión de una valentía más que notable, pese a lo que debemos reconocerle finalmente el éxito conseguido en su nada fácil tarea.

***...que desde sus inicios experimenta con diferentes técnicas. En su formación tuvo una importancia capital la práctica del retrato, del que afirma haber realizado entre 4000 y 5000 diferentes.***

Desde sus inicios experimenta con diferentes técnicas, ya sea el guache, el óleo o todo tipo de procedimientos cercanos al dibujo, y con algunos de estos dibujos, así como con otros trabajos llevados a cabo mediante otras técnicas, es con los que realiza su primera exposición en 1983, siguiendo un estilo muy particular cercano a la ilustración y con predominio del arabesco lineal. En su formación autodidacta tuvo una importancia capital la práctica del retrato, del que él mismo afirma haber realizado entre 4000 y 5000 diferentes. Desde los retratos al borde de playas turísticas finalizados en breves minutos, hasta composiciones mucho más estudiadas y completadas en la tranquilidad del estudio, todos ellos le han servido como fabuloso campo de pruebas y entrenamiento para su obra más personal.

***Las composiciones más conocidas de Carlos Rodríguez son los bodegones al pastel, técnica...***

Las composiciones más conocidas de Carlos Rodríguez son los bodegones al pastel, técnica sobre la que se vuelca de manera más evidente alrededor del año 1992. A pesar de que su producción a partir de esta fecha se centrará en la citada técnica del pastel, continuará realizando algún trabajo esporádico con otros procedimientos como el óleo, aunque siempre con menor trascendencia



*Carlos Rodríguez.*

---

---

*...sobre la que se  
vuelca de manera  
más evidente  
alrededor del año  
1992. Sus obras  
están preñadas  
de alusiones,  
simbologías, citas a  
la propia práctica  
pictórica o guiños a  
la historia del arte.  
Trata por todos  
los medios de  
introducir la figura  
humana dentro de  
sus composiciones,  
llegando a  
ser verdaderos  
autorretratos.*

dentro de esta comentada serie de naturalezas muertas. Obras que, mejor que a la denominación de naturalezas muertas, responderían a la de verdaderas naturalezas vivas, ya que lo que Carlos Rodríguez nos ofrece y nos muestra está muy lejos de meras acumulaciones de objetos sin mayor sentido. Así, y siguiendo la tradición del mejor bodegón europeo, las obras de Rodríguez están preñadas de alusiones, simbologías, citas a la propia práctica pictórica o guiños a la historia del arte. De este modo se configuran como auténticos ejercicios de reflexión sobre el papel del arte, del propio artista, de él mismo y de su relación con su obra. En sus *naturalezas vivas* podemos encontrarnos su rostro reflejado en la chapa de una báscula; fotografías donde aparecen sus familiares o amigos junto a estampas, cromos o billetes; sus propios dibujos, su arte, enfrentados al dinero en una especie de psicostasia o pesaje de las almas... Trata por todos los medios de introducir la figura humana dentro de sus composiciones, apareciendo las ya citadas fotografías, pero también figurillas, soldaditos de plomos, pequeños juguetes que nos transportan a la infancia, a un tiempo que casi siempre fue mejor. Tampoco son extrañas las referencias a elementos propios de la misma pintura, del ejercicio artístico, del trabajo del pintor, como esos fragmentos de ceras o pasteles con los tres colores primarios, junto al blanco y el negro, los cuales, lejos de ser una velada alusión republicana, simbolizan las humildes pero poderosas herramientas con las cuales es capaz de reconstruir en un papel su mundo interior (figura 5). Porque como ha quedado más que patente los bodegones de Carlos Rodríguez, sus *naturalezas vivas*, están mucho más cerca de ser verdaderos autorretratos que simples acumulaciones de objetos, cacharros y elementos.

Desde un punto de vista técnico sus pasteles están íntimamente relacionados con los grandes maestros del pastel rococó, heredando y poniendo al día la exquisita técnica de los artistas dieciochescos. Ante la maestría de Rodríguez es difícil no evocar las obras de la veneciana Rosalba Carriera o de Quentin de la Tour, el extraordinario pastelista francés del siglo XVIII que retrató a personajes ilustres de la época como la Pompadour. Asimismo, su tremenda sensibilidad para las composiciones, las luces y las texturas, le acerca a otro de los grandes maestros del bodegón galo, Chardin, con quien comparte ese gusto por la recreación de diferentes calidades y acabados mediante la materia pictórica, ya sea metal, papel, chapa, porcelana, tejidos o cualquier tipo de fruta. Los fondos claros sobre los cuales se colocan los objetos de Carlos Rodríguez le obligan a un ejercicio de maestría tonal y sensibilidad lumínica para captar e imitar las comentadas texturas, algo que hubiera sido mucho más fácil de llevar a cabo si los objetos representados hubieran estado recortados sobre un fondo oscuro o totalmente negro.

---

*Desde 1999 trabaja de manera paralela en una ambiciosa serie llamada “Velázquez Mix”, en la que no sólo emula la técnica, sino que también toma prestada la iconografía más conocida del andaluz, realizando un ejercicio de marcado carácter postmoderno, similar a algunas experiencias del Pop-Art o del realismo crítico europeo.*

Sin embargo, esta prolífica producción de bodegones está cerca de finalizar, ya que desde 1999 trabaja de manera paralela en una ambiciosa serie denominada *Velázquez Mix* (figura 6). Retoma aquí la técnica del óleo, pero no una técnica cualquiera, sino que trata de imitar aquella en la que el pintor sevillano del XVII fue un consumado maestro de maestros, y no sólo emula la técnica, sino que también toma prestada del andaluz del siglo de oro toda su iconografía más conocida, realizando composiciones mediante la fusión de diferentes fragmentos de obras maestras de Velázquez. Realiza de tal modo un ejercicio de marcado carácter postmoderno y similar a algunas experiencias llevadas a cabo por autores del Pop-Art americano o del realismo crítico europeo, los cuales tomaron como referencias para sus trabajos una revisión de la historia del arte, una descontextualización de obras tradicionales para subvertir su significado y su mensaje<sup>12</sup>. Surgen de tal modo obras en las que, en palabras del artista fotorrealista americano Malcom Morley, el interés fundamental es el de “pintar pintura”, siendo por tanto el verdadero tema de las obras el de la pintura per se, pese a que exista una iconografía y un repertorio de imágenes figurativas que parecen transmitirnos otro tipo de mensaje. Aparecen así composiciones en las cuales, unida a este tema metapictórico de la pintura por la pintura, es la ironía el valor fundamental de los trabajos, ironía y sarcasmo que pueden apreciarse ya desde los mismos títulos de los lienzos, los cuales juegan de nuevo con el repertorio conceptual que hemos analizado en las últimas líneas<sup>13</sup>.

Analizada la iconografía de esta nueva serie de obras debemos incidir en el aspecto técnico de las mismas, dado que el afán fundamental del pintor en estos grandes lienzos es el de imitar la rapidez, fluidez y soltura que demuestra Velázquez en todas y cada una de sus pinturas, ya sean éstas retratos de corte, escenas mitológicas, paisajes o escenas de género. Nos parece necesario insistir en el hecho de que en este ejercicio mimético de Rodríguez con respecto a la pintura del maestro sevillano no debemos ver una muestra de incapacidad o de una relativa falta de originalidad. Más bien al contrario. Debemos entender esta etapa como una especie de aprendizaje, como un proceso de iniciación dentro de una técnica de extrema dificultad. Técnica que una vez dominada le

---

<sup>12</sup> El ejemplo más cercano de esta postura sería el del Equipo Crónica de los valencianos Manolo Valdés y Rafael Solbes, aunque con una técnica fría e impersonal que se aleja de los postulados perseguidos por Rodríguez en la serie que venimos comentando.

<sup>13</sup> “La rendición de Baco”, “Venus & Co.” o “La tasca de Vulcano” son algunos de estos nombres que nos remiten de inmediato a un acercamiento desacomplejado a la obra de Velázquez, acercamiento pleno de sentido del humor y desmitificación, pero en ningún caso desprecio, dado que la admiración de Rodríguez por el trabajo creativo del pintor de cámara de Felipe IV es conocida y sobradamente probada.

---

permitirá expresarse con una libertad desconocida hasta ese momento incluso por él mismo...

...y hay que reconocerle que no ha escogido mal maestro en su apasionante avance dentro del infinito territorio de la pintura.

## 2.4 - Las idas y venidas creativas de Carlos Arques

**Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de San Carlos de Valencia, volvió con un bagaje técnico que le permitió realizar sus 'Materiologías', obras de poderosa carga matérica, consiguiendo una interesante simbiosis escultopictórica.**

Sale a nuestro encuentro en este punto del recorrido que venimos haciendo un artista peculiar, con una trayectoria de gran interés por sus alternancias y sus diferentes posicionamientos ante las diversas maneras de entender la pintura. Almanseño de origen, tuvo sus primeros contactos con el dibujo y la pintura en el taller de Sergio Carrión, quien como se ha podido comprobar tuvo un papel relevante en la formación inicial de numerosos artistas locales. Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia en 1985 dentro de la especialidad de pintura, no cabe duda de que la posibilidad de realizar estos estudios le abriría la puerta a numerosas posibilidades técnicas y expresivas<sup>14</sup>. No cabe duda por tanto que Arques volvió de estos estudios con un bagaje técnico que le permitió enfrentarse de manera satisfactoria con su primera serie realmente consistente, la denominada por el propio autor como *Materiologías* (figura 7) Estamos ante unas obras de poderosa carga matérica, alejadas del concepto tradicional de pintura como superficie recubierta de pigmentos, dado que para su creación Arques combinó sacos, maderas, arena, cuerdas o piezas de mobiliario y cerámica, entre otros elementos. Todo ello se combinaba con zonas y áreas del cuadro tratadas de manera algo más tradicional a partir de pinceladas y capas de pintura, consiguiendo una más que interesante simbiosis escultopictórica. Utiliza los desechos que encuentra por las calles y casas, acercándose por momentos a la poética del arte povera italiano y su “alfabeto de materiales”, aunque también podemos escuchar ecos del informalismo de Alberto Burri y sus impactantes composiciones con



Carlos Arques.

---

<sup>14</sup> Surge aquí el debate acerca de la utilidad o no de unos estudios académicos dentro de una facultad universitaria para el desarrollo de la carrera de un artista, sea cual sea su especialidad. Es evidente que en ningún lugar se forman artistas ni se convierte a nadie en creador de la noche a la mañana, pero también nos parece claro que una facultad de Bellas Artes puede servir como lugar donde experimentar con técnicas y procedimientos a los que sería mucho más difícil acceder.

---

**También realiza dentro del campo de la cerámica sus ‘Transformaciones de material industrial’.**

arpillera y potentes colores, o del propio Robert Rauschenberg y sus *combine paintings* en los que a partir de un lenguaje neodadaista avanza soluciones del posterior Pop-Art de los años sesenta.

Sin embargo, el artista con quien más relaciones traban las *materiologías* de Arques es sin duda Kurt Schwitters y sus relieves matéricos formados por innumerables materiales, llenos de texturas diferentes y con una potencia visual extraordinaria<sup>15</sup>. Las *materiologías* del creador almanseño incluyen asimismo elementos recurrentes como las puertas y las ventanas, iconografías que continuarán más adelante en su pintura y cuya simbología es tan extensa y prolífica que necesitaría de un estudio monográfico para ella misma. También en esta época Arques realiza un importante trabajo dentro del campo de la cerámica y junto a Carlos el Moro hace sus *Transformaciones de material industrial* (1985-1990). En algunas de estas piezas escultóricas podemos percibir una estética casi pop, con un claro interés mimético y referencial que les hace reproducir la apariencia real de objetos varios con las técnicas de la cerámica y la pintura. Desde este enfoque podríamos incluso relacionar este acercamiento de Arques a la alfarería con la célebre *The store* de Claes Oldenburg de 1961, instalación en la cual el escultor pop imitó mediante yeso pintado todos los elementos que configuraban una típica tienda americana de los años sesenta, desde perritos caliente hasta hamburguesas, pasando por zapatos o vestidos de todo tipo y condición<sup>16</sup>.

**Pero esta serie de obras de marcada modernidad y relacionadas con movimientos de vanguardia como el Dada, el Pop-Art o el informalismo pictórico, desaparecieron a mediados de los años noventa.**

Pero esta energía creativa extraordinaria, esta serie de obras de marcada modernidad y relacionadas como hemos visto con movimientos de vanguardia como el Dada, el Pop-Art o el informalismo pictórico, desaparecieron a mediados de los años noventa. ¿Por qué? ¿A qué fue debido este cambio de registro? Seguramente a varios factores que trataremos de analizar brevemente a continuación. Por un lado en esos años comienza a desarrollar una labor docente en su taller almanseño, actividad a la que todavía hoy en día se dedica durante gran parte del día impartiendo clases y lecciones de dibujo tradicional, y sintiéndose atraído al mismo tiempo por una figuración de tintes más académicos. El dibujo y la línea invaden su obra personal para alejarlo de las anteriores experiencias de carácter más transgresor, abandonando en parte esa combinación de materiales y esas texturas matéricas que habían dominado y

---

<sup>15</sup> Estas obras de Schwitters son conocidas como *merz*, y el propio artista alemán llegó a convertir algunas de sus viviendas en auténticas instalaciones llenas de objetos y materiales, instalaciones que fueron denominadas por el propio creador como “Merzbau” (casas *merz*).

<sup>16</sup> Dicha obra está considerada por la historiografía como uno de los primeros “enviroments” o ambientes, precursores directos, no solo de las instalaciones escultóricas posteriores, sino de los propios happenings y performances, los cuales fueron definidos por su “creador” Allan Kaprow como “enviroments exaltados”

---

***En esos años comienza a desarrollar una labor docente en su taller almanseño, sintiéndose atraído al mismo tiempo por una figuración de tintes más académicos.***

***Pese a ello, siempre se puede percibir la huella de la anterior materialidad. En su última etapa, la gama cromática se ha reducido drásticamente y las referencias figurativas son muy evidentes.***

prevalecido durante la serie de las *materiologías*. Aparte de esta razón que podríamos llamar pictórica, aparece en la vida de Arques un factor fundamental en el desarrollo vital de todo artista y creador: la necesidad. En efecto, y pese a que en ocasiones parezca olvidarse, los pintores, escultores y cualquier artista, sea cual sea su especialidad, poseen una serie de necesidades básicas que necesitan ser cubiertas de manera mínimamente digna. De este modo, con las ventas de su obra inicial antes comentada Carlos Arques no podía hacer frente a dichas necesidades, por lo que su evolución pictórica se vio frenada en algunos aspectos. ¿Es esto criticable? En absoluto, y seguramente la postura y la decisión tomada por el pintor en aquel momento fue la más acertada: al realizar una pintura de cariz más mimético y figurativo sus ventas se multiplicaron, ya que no debemos olvidar que la pintura que realmente agrada al gran público y aquella cuyas ventas son más sustanciosas es la que se sitúa más cercana a un concepto mimético de la realidad, mientras que el arte abstracto, expresivo y anicónico todavía está muy lejos de ser aceptado de manera mayoritaria.

Durante años el estilo pictórico de Arques ha sido por tanto uno donde el dibujo ha predominado de manera evidente, de fuerte carga figurativa, con relaciones en ocasiones con la estética de la ilustración<sup>17</sup> y con un color encerrado dentro de los contornos forjados por la línea. Pese a ello, hasta en su pintura más tradicional siempre se puede percibir la huella de la anterior materialidad que había dominado sus primeros trabajos, con superficies de patente carga textural y matérica. Y por fin llegamos a su última etapa, a las últimas obras del artista que todavía no han salido de su estudio ante el deseo de realizar una nueva muestra individual de cierta coherencia plástica conjunta. Hoy en día, cuando las anteriores necesidades a las que hemos hecho alusión han remitido un poco o al menos no son tan acuciantes como en épocas pasadas, Arques puede permitirse de nuevo una vuelta a ese terreno mucho más experimental donde se encuentra tan cómodo. Son obras en las cuales la gama cromática se ha reducido drásticamente hasta circunscribirse a los tonos tierras, pardos, marrones y ocres, con unos fondos de absoluta libertad pictórica que asemejan soluciones cercanas a las del expresionismo abstracto de Jakson Pollock o Willem de Kooning, o al Informalismo de Antoni Tàpies o Jean Fautrier (figura 8) Pese a todo, las referencias figurativas todavía son muy evidentes en el conjunto general de su pintura, aunque no debemos olvidar que se encuentra en los primeros pasos de un nuevo proceso de experimentación iniciado hace no demasiado tiempo...

---

<sup>17</sup> No en vano a lo largo de su carrera a llevado a cabo numerosos carteles para todo tipo de eventos y acontecimientos.

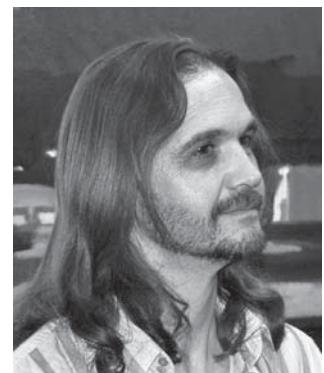
---

*Fueron los paisajistas quienes permitieron romper las cadenas con las que el academicismo imperante durante siglos pretendía amordazar la libertad creativa y artística. Gracias a la aportación de aquellos paisajistas, la pintura comenzó a ser importante, no tanto por el “qué se pinta” sino más bien por el “cómo se pinta”, de este modo la pintura comenzó a ser valorada por sí misma.*

...y quien sabe adonde le conducirá la senda iniciada ahora que podrá emprenderla sin pesadas cargas que le lastren y tan solo con el ligero pero importantísimo bagaje de todo lo pintado y creado durante estos años.

## 2.5 - Manolo Colmenero o la fidelidad del paisaje

Dentro de la producción artística de la ciudad un buen número de obras se centra en el campo del paisaje, y existen concretamente dos artistas cuya trayectoria se ha basado casi exclusivamente en este tema, uno de los cuales es quien nos ocupa en este momento. No es éste un fenómeno exclusivo de nuestra localidad ya que los paisajistas abundan en multitud de lugares atraídos por las casi infinitas posibilidades que el tema escogido permite. En efecto, y haciendo una brevíssima recapitulación de la evolución de la pintura en las últimas décadas del XIX, veremos como fueron en gran medida los paisajistas quienes permitieron romper las cadenas con las que el academicismo imperante durante siglos pretendía amordazar la libertad creativa y artística. Como es sabido, fueron las experiencias del grupo impresionista con Monet a la cabeza, los paisajes pre-cubistas de Cezanne en Aix-en-Provence, u obras como *El talismán* de Paul Serusier en 1888 y su posterior influencia en los fauvos, las que permitieron que la pintura rompiera las reglas que la venían dominando desde la revolución naturalista del Renacimiento italiano<sup>18</sup>. Por tanto el paisaje, desde hace una centuria y media, se ha mostrado ya no como un género menor como lo fue a lo largo de siglos, sino como un campo perfecto para la experimentación plástica, estética y pictórica sin más, dejando a un lado el tema, el contar una historia o relatar un acontecimiento religioso o mitológico para centrarse en una reflexión acerca de la propia pintura como medio expresivo con su propio código plástico. Fue en buena medida gracias a la aportación de aquellos paisajistas que la pintura comenzó a no ser importante por el contenido sino por el continente; ya no por su significado sino por su significante; no tanto por el “qué se pinta” sino más bien por el “cémo se pinta”, y de este modo la pintura comenzó a ser valorada por sí misma, por



Manolo Colmenero.

---

<sup>18</sup> Buscando las raíces de esta revolución, podríamos remontarnos incluso algunas décadas más en el tiempo hasta llegar al pintor romántico inglés Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y sus paisajes vaporosos y matéricos casi en el borde de la abstracción, con ejemplos celeberrimos como “Lluvia, vapor y velocidad” o “Tormenta de nieve” por citar tan solo algunas de sus obras maestras.

---

su superficialidad y materialidad, abriendo las puertas a la revolución abstracta del siglo XX.

*Colmenero es capaz de crear una poética pictórica personal mediante una continua investigación plástica. En 1999 sustituye el óleo por el acrílico y el collage.*

*Nos ofrece obras llenas de vitalidad y energía donde el color es el gran protagonista de sus composiciones, sin abandonar nunca su referencialidad mimética a la naturaleza.*

Colmenero responde casi a la perfección al tipo de pintor definido hace un instante, aquel que a partir de un tema en apariencia banal como el paisaje, es capaz de crear una poética pictórica personal mediante una continua investigación plástica. Desde su adolescencia se interesó por la pintura, entrando en la Escuela Municipal donde recibió sus primeras nociones básicas, y así, en un momento inicial de su trayectoria fue el óleo la técnica por la cual se decantó para dar sus primeros pasos creativos, hasta que aproximadamente en 1999 se produce un cambio de procedimiento del que dependerá su evolución última. Es en este momento cuando sustituye al óleo por el acrílico (figura 9) y el collage, alternando dichas técnicas a lo largo de un par de años hasta llegar al 2001, mientras que en el periodo que va desde este último año hasta el 2003 parece volcarse de manera exclusiva en sus trabajos alrededor de las posibilidades creativas del mundo del collage<sup>19</sup>.

Tanto empleando una u otra técnica la obra de Manolo Colmenero ofrece resultados similares, aunque en ocasiones puede observarse una mayor libertad en su lenguaje creativo al enfrentarse a trabajos compuestos y resueltos mediante el procedimiento del collage (figura 10). En ambos casos nos ofrece obras llenas de vitalidad y energía donde el color es el gran protagonista de sus composiciones, con tonos vivos, potentes y estridentes a veces, aunque sin llegar nunca a desentonar dentro de un esquema compositivo no excesivamente complejo pero de una contundencia fuera de toda duda. En sus lienzos y collages se perciben reminiscencias de la pintura fauvista de principios del XX, del primer Matisse paisajista, de Derain, de Vlaminck o del Braque más “salvaje” anterior al cubismo, pero también similitudes con paisajes expresionistas alemanes como algunos ejemplos de Emil Nolde o Erich Heckel. En definitiva, estamos ante una obra que en su evolución demuestra un continuo avance hacia soluciones pictóricas más atrevidas y libres, sin abandonar nunca su referencialidad mimética a la naturaleza que le rodea...

...naturaleza a la que ha permanecido fiel desde sus inicios y a la que, es posible que reserve alguna pequeña “infidelidad” en el futuro, alguna pequeña traición que demuestre una todavía mayor osadía creativa.

---

<sup>19</sup> Colmenero realiza sus collages a partir, no ya de material ajeno recogido de publicaciones o revistas, sino con papeles pintados por él mismo con acrílicos, consiguiendo una muy interesante fusión de esta técnica con características y cualidades propias del gesto y la pinzelada pictóricas.

---

## 2.6 - La musicalidad cromática de José Luis Angulo Crossa

**Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. El óleo predominará en su obra hasta 1999, a partir de entonces su abanico técnico se enriquecerá con el acrílico, el pastel, el collage o los lápices de color.**

**Su trayectoria pictórica ha estado dominada por el paisaje sobre el cual ha volcado, su investigación plástica y su experimentación creativa. Sus últimas creaciones cambian la mirada al exterior por una reflexión interior,...**

**...donde la libertad formal y expresiva es cada vez más evidente.**

El segundo de los pintores cuyo interés por los temas relacionados con el paisaje es más evidente es José Luís Angulo, nacido en Ubrique y licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Desde muy niño comenzó a pintar y a dibujar en un nuevo ejemplo de que, al menos en los artistas escogidos, las vocaciones tardías son muy extrañas, teniendo todos ellos muy claro desde su más tierna infancia su interés por el mundo de la pintura y el arte. Ya a los 10 años tuvo su primer contacto con el óleo, técnica que predominará en su obra hasta aproximadamente el año 1999, momento a partir del cual su abanico técnico se enriquecerá con aportaciones de otros procedimientos plásticos como el acrílico, el pastel, el collage o los lápices de color, convirtiendo sus obras más recientes en una interesante amalgama de técnicas y recursos creativos fusionados.

Toda su trayectoria pictórica ha estado dominada por el tema del paisaje sobre el cual ha volcado, como ya hemos comentado, su investigación plástica y su experimentación creativa. Sin embargo, sus últimas creaciones incorporan una iconografía y un repertorio visual algo diferente, cambiando la mirada al exterior, a la naturaleza, por una reflexión interior que le acerca a la pintura de naturalezas muertas, pero a unas naturalezas muertas que rompen las barreras más tradicionales del género pasando a convertirse en verdaderos paisajes interiores desarrollados a partir de objetos cotidianos modificados gracias a la personal mirada del pintor.

Su pintura presenta una evolución de marcada coherencia interna, desde unos paisajes de características muy miméticas y fidelidad a la naturaleza representada, hasta unas obras más recientes donde la libertad de la composición, la pincelada, el color y la forma inauguran una etapa de autonomía de la pintura con respecto a lo representado. Sus imágenes se llenan progresivamente de líneas, planos geométricos, grafismos, zonas de color plano que configuran la composición del cuadro y pinceladas libres de color. En definitiva, una creación donde la libertad formal y expresiva es cada vez más evidente integrándose de manera perfecta en el discurso previo con respecto a la importancia del paisaje para el desarrollo de una pintura autónoma no totalmente referencial, como queda patente en la figura 11.



*José Luis Angulo Crossa.*

---

---

*Sus lienzos muestran dos características de gran relevancia que le unen a algunas de las estéticas más importantes del pasado siglo XX. Por una parte se acerca a la poética del cubismo analítico de Pablo Picasso, por otra introduce la musicalidad del cuadro. Las pinturas de Angulo Crossa están repletas de pequeñas notas de color que crean un ritmo dentro de la composición, asimilando su obra con algunos de los grandes creadores del siglo XX como Paul Klee.*

*José Luis Angulo trata que las obras pictóricas posean ritmo, movimiento, dinamismo,...*

Sus lienzos muestran a su vez dos características de gran relevancia que le unen a algunas de las estéticas más importantes del pasado siglo XX. Por una parte podemos encontrar numerosas repeticiones de elementos y objetos representados desde distintos puntos de vista dentro del mismo espacio pictórico. Se acerca así a la poética del cubismo analítico de Pablo Picasso o George Braque, quienes, como es sabido, trataban de alcanzar la esencia de lo representado mediante la plasmación en la tela de diferentes puntos de vista para dar así una imagen más exacta y completa del modelo<sup>20</sup>. Algo parecido hace José Luís Angulo cuando repite en diferentes ocasiones la forma de una jarra en uno de sus bodegones, y mal haría quien creyera que existían varios de esos recipientes frente al caballete del pintor. Estas repeticiones están íntimamente relacionadas con el segundo de los elementos que introduce el autor en sus obras con objeto de conseguir otra de las características antes avanzadas: la musicalidad del cuadro. En efecto, las pinturas de Angulo Crossa están repletas de pequeñas notas de color, cuadrados o rectángulos que crean un ritmo dentro de la composición, asimilando su obra con algunos de los grandes creadores del siglo XX como Paul Klee y sus pinturas plenas de grafismos o las pinturas abstractas de Wasily Kandinsky<sup>21</sup>. Elementos que pueden leerse con la mirada saltando de un lado a otro, retrocediendo, subiendo y bajando a lo largo de las líneas y los colores; elementos que a modo de retazos cromáticos hacen la función de notas musicales representadas sobre las líneas de un pentagrama, creando de tal modo una especie de partitura visual que se desarrolla ante nuestros ojos e indicándonos la música que se esconde detrás de ellas (figura 12). Sin embargo, al igual que no todos somos capaces de entender las notas musicales sobre un papel lleno de líneas, tampoco esta musicalidad de su pintura es inmediata sino que es nuestra mirada la que debe intentar traspasar la barrera que separa nuestra sensibilidad visual, a veces un tanto atrofiada, de la superficie de la obra.

En esta musicalidad, así como en sus comentadas repeticiones de objetos, José Luís Angulo demuestra un anhelo recurrente en gran parte del arte pictórico del XX, que no es otro que incorporar el factor temporal dentro del espacio bidimensional de la pintura; tratar que las obras pictóricas, a pesar de su superficialidad inmóvil, posean ritmo, movimiento, dinamismo...

...vida al fin y al cabo...

---

<sup>20</sup> GOLDING, J. (1993).

<sup>21</sup> No debemos olvidar que el propio Kandinsky escribió una obra fundamental de la teoría artística del pasado siglo, “De lo espiritual en el Arte”, en la cual reflexiona acerca de una supuesta relación entre los colores y los valores armónicos de las notas musicales.

---

...ahora depende de la sensibilidad de cada uno captar esa vida y esa música de los colores, si es que realmente se encuentra allí.

## 2.7 - Sueño y realidad en las composiciones de Herminio Villaescusa

*Durante años su acercamiento a la pintura fue totalmente autodidacta y siempre marcado por un extraordinario afán experimentador.*

*En 2002 se inaugura su obra de madurez, una serie de trabajos de gran carga poética y lírica a pesar de sus innegables valores plásticos, visuales y pictóricos. Avanza hasta unas obras más libres, atrevidas y valientes, en los márgenes de la abstracción. Sus pinturas tratan de mostrar una especie de ciudades imaginarias...*

En un lugar a medio camino entre la figuración y un tipo de pintura totalmente anicónico se encuentra la obra de Herminio Villaescusa. Sus inicios dentro del mundo del arte no difieren demasiado de sus otros colegas, comenzando desde muy temprana edad y pudiendo indicar como dato anecdótico que él mismo gusta de repetir, el hecho de que en el lejano año de 1979 ya recibió el encargo de realizar la portada del libro de fiestas, lo que demuestra que con apenas pocos años de edad ya conseguía resultados apreciables. Durante años su acercamiento a la pintura fue totalmente autodidacta y siempre marcado y presidido por un extraordinario afán experimentador, y así en sus obras podemos encontrar un gran número de técnicas, procedimientos y soluciones diferentes, las cuales van desde el óleo, la acuarela o el collage, hasta los acrílicos y el pastel. Su estilo de esos años avanza desde unas propuestas más figurativas y miméticas hacia una mayor libertad compositiva, gestual y pictórica, que le hará incluso rozar la más absoluta abstracción.

Es en el año 2002 cuando se inaugura lo que podríamos llamar su obra de madurez, la cual recoge el fruto de las experiencias acumuladas en años anteriores. Denominada por el propio pintor en algunas ocasiones como *Hogares*, se trata de una serie de trabajos de gran carga poética y lírica a pesar de sus innegables valores plásticos, visuales y pictóricos. Durante los últimos años, y dentro todavía del grupo de obras comentado, se puede apreciar una patente evolución que partiendo de unos inicios algo más titubeantes y con mayor carga referencial, avanza hasta unas obras más recientes mucho más personales, libres, atrevidas y valientes. En éstas, y bajo una apariencia que se sitúa en los márgenes de la abstracción, existe toda una poética muy meditada y reflexionada por el autor, con una voluntad de voyeur mediante la unión y fusión en el mismo plano espacial tanto de paisajes exteriores como de escenas de interior. Sus pinturas tratan de mostrar una especie de ciudades imaginarias dominadas por masas geométricas dentro de las cuales surge y se desarrolla la vida de infinidad de seres, así como espacios naturales a modo de bosques poblados por criaturas escondidas (figu-



*Herminio Villaescusa.*

---

*...donde se crean imágenes densas, cargadas de referencias a la historia del arte. Obras de extrema complejidad formal y conceptual.*

*Se hacen patentes una serie de influencias que lo relacionan con el surrealismo.*

*En los fondos de sus obras extiende un sustrato matérico formado por diversos recortes sobre el cual viven y se desarrollan sus formas,...*

ra 13). De este modo podemos contemplar unidos un paisaje y un bodegón, lo que podría parecer una medianera de un edificio y un rostro, aquello que asemeja una forma arquitectónica junto a una porción de anatomía humana. Se crean así imágenes densas, cargadas de referencias a la historia del arte que muchas veces tan solo él mismo es capaz de revelarnos, juegos cromáticos y formales que acercan a sus pinturas a la abstracción<sup>22</sup>. En definitiva, obras de extrema complejidad formal y conceptual cuyo gran mérito es el de no llegar a convertirse en excesivamente barrocas, pesadas y redundantes.

Se hacen patentes una serie de influencias que de manera consciente o inconsciente afloran en la obra de Herminio Villaescusa, siendo las más evidentes aquellas que lo relacionan con el surrealismo de principios del siglo XX y figuras como Max Ernst. En efecto, en obras del pintor surrealista como *Árbol solitario y árboles conyugales* (1940) o en su anterior serie de los bosques (1926-1928), podemos encontrar soluciones plásticas parecidas a las de Villaescusa, con formas orgánicas que se entrelazan, retuerzan y combinan para crear personajes que nuestra vista debe descubrir progresivamente. Sin embargo, no solo podemos encontrar similitudes dentro del surrealismo de la primera mitad del XX, sino que en figuras claves de la tradición pictórica occidental como El Bosco o Arcimboldo también podemos rastrear características que utiliza el almanseño para conformar sus pinturas<sup>23</sup>.

Desde un punto de vista meramente técnico es interesante incidir en una evidente evolución dentro de este estilo maduro al que nos estamos refiriendo a lo largo de las últimas líneas, evolución que podemos percibir de manera muy evidente en lo referente al trabajo en los fondos de sus obras. En éstas, y casi siempre sobre soportes rígidos ya sean tableros u otro tipo de material, se extiende en un primer momento un sustrato matérico y visual formado por fotocopias pegadas, periódicos, transferencias electrográficas y diversos recortes, conformando una especie de palimpsesto sobre el cual se extienden, viven y se desarrollan sus formas. En un instante posterior, estos collages de fondo irán dejando paso progresivamente a espacios vírgenes y vacíos del soporte, áreas en las cuales serán los procedimientos pictóricos los que irán predominando y configurando los personajes y elementos que darán forma a sus composiciones.

---

<sup>22</sup> Aunque casi nunca llegue a alcanzarla, seguramente todavía por inseguridad, pese a que probablemente acabe arribando a la misma

<sup>23</sup> No podemos obviar que estos dos últimos pintores comentados han sido considerados por gran parte de la historiografía como auténticos lejanos precursores del movimiento surrealista gracias a sus imágenes de marcado acento imaginativo e incluso onírico en ocasiones.

---

*...personajes que nos esperan escondidos entre la tabla y el barniz.*

En definitiva, Herminio Villaescusa consigue que todos los elementos plásticos y referenciales que dan origen a sus pinturas permanezcan dentro del campo de la sugerencia, sin llegar a apabullar al espectador (figura 14). Así, este hipotético espectador, nosotros mismos, podemos permitirnos el deleite de aventurarnos dentro del mundo creado por el pintor para descubrir los innumerables personajes que nos esperan escondidos entre la tabla y el barniz, sin olvidar que nunca lograremos dar con todos ellos ya que el éxito de las obras de Herminio reside precisamente en el misterio permanente que emana de ellas...

...y un misterio dejaría de serlo si se descubriera totalmente.

## 2.8 - Paco Catalán: la experimentación inagotable

*Es uno de los artistas más completos, su figura supera con creces los límites de la práctica artística de nuestra localidad para abarcar horizontes de ámbito nacional. Su trayectoria va desde una pintura marcadamente figurativa hasta las abstracciones más absolutas.*

A punto de finalizar el recorrido iniciado hace algunas líneas aparece uno de los artistas más completos, coherentes y apreciados de la escena local, aunque debemos decir sin riesgo a equivocarnos, que su figura supera con creces los límites de la práctica artística de nuestra localidad para abarcar horizontes de ámbito nacional<sup>24</sup>. Nacido en Ayora en 1947, realizó estudios de Bellas Artes en Valencia, y durante largos años se dedicó a la docencia del dibujo en el instituto José Conde García de nuestra localidad, actividad de la que ya se encuentra liberado, pudiendo enfocar todas sus energías, que no son pocas, a la experimentación y la creación artística. Analizando la trayectoria de Paco Catalán podemos apreciar una evolución constante desde una pintura marcadamente figurativa hasta una obra más actual que propone una mirada lindante con la abstracción más absoluta. En realidad, el trayecto propuesto como hilo conductor de este texto (el paso de la pintura mimética referencial a una arte autónomo abstracto) podría hacerse atendiendo tan solo a la figura del artista que nos ocupa, quien condensa en su obra todas las etapas que hemos venido comentando.

*Paco Catalán...*

Asimismo, a lo largo de su dilatada carrera Paco Catalán ha transitado en-



*Paco Catalán.*

---

<sup>24</sup> Como ejemplo de esta proyección nacional de la obra de Paco Catalán, se hace imprescindible recordar la muestra que realizará durante el otoño de 2008 en el Palau de la Música de Valencia, exposición que versará sobre sus últimos trabajos relacionados con el tema de la tauromaquia.

---

**...ha transitado  
entre todas las  
técnicas posibles  
dentro del campo  
de la pintura.**

**Ha cosechado  
importantes  
premios nacionales  
así como un  
notable éxito  
de crítica y público.**

**Paco Catalán  
continúa la línea  
abierta hace casi un  
siglo por Picasso  
en sus collages,  
avanzando hacia  
una autonomía de  
su obra con respecto  
a la realidad.**

tre todas las técnicas posibles dentro del campo de la pintura, pudiendo apreciar obras suyas realizadas mediante el óleo, la acuarela, el collage, el carboncillo, el fotocollage, el grabado o combinaciones de todas ellas. En definitiva, un artista completo que vuelca todas sus energías en tratar de seguir con esa evolución constante que viene desarrollando desde hace años.

Tanto con sus obras más miméticas y figurativas ya estén realizadas con acuarela, dibujo o grabado, como con las más recientes y libres, ha cosechado importantes premios nacionales así como un notable éxito de crítica y público, lo que viene a reforzar la validez de sus propuestas sean del tipo que sean. Actualmente llega a renegar de algunos de sus trabajos más fieles a la realidad considerando que tan sólo son dignas de atención sus últimas obras realizadas, aquellas más cercanas a una pintura autónoma y libre de ataduras referenciales. Sin embargo, resulta difícil no referirse a obras suyas de años anteriores en las que queda patente su fuerte personalidad incluso cuando refleja asuntos aparentemente banales o cotidianos. Sus paisajes a la acuarela, sus dibujos de multitudes humanas en las que cada figura y personaje está animado por una vida propia, o algunos grabados tanto de temas valencianos (figura 15) como almanseños, demuestran su gran capacidad compositiva y gestual<sup>25</sup>.

Pero son sus últimas creaciones, muchas de ellas llevadas a cabo a partir de una personal interpretación de la técnica del collage, las que justifican el situarlo en este punto concreto del recorrido que venimos realizando, siendo la elección de la técnica y la propia poética del procedimiento de suma importancia para la comprensión de estas imágenes. Dentro del hilo conductor que hemos desarrollado en este análisis hacia una progresiva autonomía de la pintura, el collage tuvo un papel determinante a comienzos del siglo XX. Como es sabido, fue Picasso quien realizó los primeros *papiers collés* introduciendo un trozo de papel estampado que simulaba una silla de rejilla en lugar de pintarla en su celeberrima obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de 1912<sup>26</sup>. De esta forma la pintura dejaba de ser una simple representación de la realidad para pasar a convertirse en real por sí misma al permitir que objetos de esa realidad que tradicionalmente mimetizaba formaran parte de ella. Paco Catalán continúa esa línea abierta hace casi un siglo por Picasso en sus collages, avanzando

---

<sup>25</sup> Puede citarse, entre otros muchos, su extraordinaria "Naumaquia en Valencia" al referirnos a temas relacionados con la capital del Turia, o su célebre grabado del popular Tele-Club almanseño, en el cual la silueta imponente del castillo sirve como telón de fondo para un partido de fútbol, fusionando en la misma imagen lo cotidiano con lo histórico, el presente fugaz con el pasado que permanece en el tiempo.

<sup>26</sup> Algo similar hizo en el campo de la escultura con sus conocidas "Guitarras" de 1912 o su "Vaso de absenta" de 1914, donde introdujo una cucharilla real dentro de su escultura de bronce pintado.

---

dentro de su propia trayectoria hacia una autonomía de su obra con respecto a la realidad (figura 16). Sus pinturas, acuarelas o grabados anteriores todavía poseían una relación metafórica con lo representado; nos interesaba el significado de aquellas obras, los temas reflejados y las historias representadas, aunque también admirábamos el significante de las mismas, el como estaban realizadas, la técnica mediante la cual Paco Catalán engatusaba a nuestros ojos. Ahora ya no. Sus últimos collages, pese a que todavía remiten a una realidad externa, son totalmente válidos como superficies autónomas que muestran orgullosas su independencia a pesar de que todavía queden a veces mínimos rescludos de una lejana referencialidad. Así, aunque pueda parecer el final de una evolución que viene desarrollándose desde años atrás, este punto no es más que el principio de un nuevo camino comenzado por Paco Catalán...

...un camino que no ha hecho más que iniciar y que recorrerá hasta donde pueda sin volver la vista atrás ni retroceder un ápice.

## 2.9 - La abstracción defragmentada de Miguel Barnés

***La obra de Miguel Barnés se nos presenta como la culminación de ese proceso de autonomía de la pintura con respecto al significado. Dentro de su producción pueden distinguirse tres etapas. La primera de ellas comienza en 1981 con una pintura ya plenamente abstracta dominada por la materialidad de la pintura, en relación con los expresionistas abstractos americanos.***

Llegamos por fin al término de la evolución planteada al comienzo de nuestro análisis, al artista que mayor grado de alejamiento de la mimesis de la realidad ofrece en su obra. En este punto, la obra de Miguel Barnés se nos presenta como la culminación de ese proceso de autonomía de la pintura con respecto al significado, una creación bidimensional totalmente independiente. Dentro de la producción de Barnés pueden distinguirse claramente tres etapas perfectamente delimitadas tanto en el tiempo como en sus características plásticas y estéticas. La primera de ellas comienza alrededor del año 1981 con una pintura ya plenamente abstracta aunque de manera diferente a su obra más actual que más adelante analizaremos. Esta primera abstracción está dominada por la materialidad de la pintura, por las texturas que inundan los lienzos, poniéndose así en relación con figuras insignes de la abstracción del siglo XX como los expresionistas abstractos americanos y los pintores adscritos a lo que se conoce como action-painting tales como Pollock, Rothko, De Kooning o Motherwell, así como con los informalistas europeos como Tàpies, Schumacher, Wagemager o Fautrier. Incluso podríamos relacionar este afán por la textura y la materialidad pictórica con autores más



Miguel Barnés

---

**Tras un viaje a África se inicia su “etapa solidaria”, con un giro radical de su enfoque plástico. Su pintura retoma la figuración uniéndose a una calidez emocional del artista con relación a su obra.**

**En 1999 comienza su última etapa que coincide con su llegada a Almansa, donde se somete a un proceso de “desintoxicación” figurativa, para finalmente dar a luz sus “defragmentaciones” en las que vuelve a una casi total abstracción con lienzos planos, sin materialidad excesiva.**

actuales y todavía en activo como los neoexpresionistas alemanes George Baselitz y Ansel Kiefer o el propio pintor mallorquín Miquel Barceló. Al mismo tiempo que aparece esta comentada texturalidad, en esta inicial abstracción de Miguel Barnés puede descubrirse un afán teórico, una cierta frialdad y un patente distanciamiento emocional del artista con respecto a lo creado. Esta excesiva teorización de su pintura será abandonada en su actual abstracción, pero para ello deberá pasar por la segunda de las etapas anteriormente avanzadas.

Tras un viaje al continente africano se inicia lo que el propio pintor denomina su “etapa solidaria”, con un giro radical de su enfoque plástico. Su evolución dentro de la abstracción se frena y detiene, produciéndose una especie de marcha atrás en esa progresión, un *abstractus interruptus*, si se nos permite el término. Su pintura retoma la figuración uniéndose en muchas ocasiones a la palabra escrita en forma de cuadernos de apuntes, libros de viaje o poemas gráficos. Aparte de esta reseñable vuelta a una pintura mimética, este periodo es fundamental para entender la actual obra de Barnés por otro elemento que se introducirá en ella impregnando toda su producción posterior. Este no es otro que un sentimiento emotivo y una calidez emocional del artista con relación a su obra que distanciará su pintura desde este momento de la inicial abstracción fría, calculada y teórica.

En 1999 comienza su última etapa hasta el momento, inicio que coincide con su llegada a Almansa. Durante los dos o tres años siguientes a su asentamiento en nuestra localidad se somete a un proceso de “desintoxicación” figurativa, tratando de comenzar una nueva pintura desde cero y olvidando todo lo producido y creado anteriormente, objetivo de enorme dificultad como es fácil de entender. Hasta el año 2002 su ritmo de creación es muy bajo, produciendo poca obra en comparación con otros periodos de su carrera, para finalmente dar a luz sus *defragmentaciones* (figura 17), su obra más actual en la que vuelve a una casi total abstracción aunque de naturaleza muy distinta a la inicialmente comentada. Frente a la frialdad primera encontramos una pintura emotiva; frente a las superficies texturizadas y matéricas nos topamos con lienzos planos, sin materialidad excesiva. El barroquismo de sus composiciones no se corresponde con unas superficies rugosas, sino que es a partir de los recursos que le ofrecen multitud de técnicas como logra alcanzar las sorprendentes calidades de sus lienzos. El látex, los acrílicos, la pintura al aceite y a veces el collage, todo ello se une para dar forma a composiciones dominadas por formas orgánicas, grafismos, pinceladas o goterones de color. Una obra en la cual son los elementos intrínsecos de la práctica pictórica los que dan vida a sus imágenes, no encontrando apenas referencias a la naturaleza visible, a mimesis

---

o figuración alguna, tal y como vemos en la figura 18. Es la propia pintura la que triunfa dentro de los límites de sus cuadros. Una pintura totalmente libre de ataduras con el mundo exterior y tan solo organizada por la sensibilidad del artista; una pintura que ya no representa elementos externos a ella, sino que presenta su propia superficialidad como valor máximo...

...una pintura que no pretende referirse a la realidad, sino que intenta ser real por sí misma.

---

*Como hemos podido comprobar, el abanico de propuestas pictóricas de nuestra localidad dista mucho de ser monótono o uniforme. Como afirmaba Platón, los pintores son mentirosos que tratan de engañar a nuestros sentidos.*

*La nómina de “mentirosos” en Almansa está bien surtida. Estos “embusteros”, durante algunos instantes, nos prestan sus ojos. Gracias a ellos el mundo deja de ser uniforme,...*

### **3 - CONCLUSIONES: DE LA NECESIDAD DE LA MENTIRA**

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, el abanico de propuestas pictóricas de nuestra localidad dista mucho de ser monótono o uniforme. Si es cierto que, como afirmaba Platón con evidente desdén, los pintores son simplemente mentirosos que tratan de engañar a nuestros sentidos, queda claro que estamos rodeados de mentirosos de muy diversa calaña y condición. Los hay que nos engatusan con sus arabescos lineales o sus colores estridentes; quienes toman fragmentos de realidad, los desordenan, pegan y modifican para fabricar sus embustes; otros tratan de hacernos creer que estamos ante ventanas abiertas a la naturaleza cuando realmente lo que tenemos ante nuestros ojos no son más que colores, una madera o algún trozo de papel pintado; algunos otros parecen seguir a pies juntillas la célebre frase que pronunció Maurice Denis en 1890 al afirmar que un cuadro, antes que una mujer desnuda, un caballo o una anécdota, es en primer lugar y ante todo una superficie plana cubierta de pigmentos en un cierto orden; incluso no faltan quienes nos cuentan una historia o nos describen un interior o un paisaje con tal cantidad de detalles que llega a parecernos imposible que aquello que está ante nuestros ojos no sea otra cosa más que real.

No podemos negar que la nómina de “mentirosos” en Almansa se encuentra bien surtida y variada, aunque debemos insistir en la idea de que nunca serán demasiados, siempre nos deberían de parecer escasos en número y nunca valoraremos lo suficiente la verdadera importancia de estos creadores. Han sido, son y serán necesarios, ya que lo que estos “embusteros” hacen no es otra cosa que, durante algunos instantes, prestarnos sus ojos. ¿Qué es una artista sino aquel que es capaz de ver aquello que le rodea de manera distinta y diferente y además expresarlo a través de una serie de técnicas para compartirlo con el espectador de sus obras? Mientras estamos ante sus “engaños” somos capaces de percibir el mundo con unos ojos distintos a los que nos han sido dados, pudiendo compartir su forma de mirar la realidad que nos rodea para

---

*...monótono y único,  
para convertirse  
en diverso, variado,  
caleidoscópico  
y múltiple.*

sorprendernos en muchas ocasiones de que no sea tan solo como nosotros creíamos verla. Gracias a ellos el mundo en el que nos encontramos deja de ser uniforme, monótono y único, para pasar a convertirse en diverso, variado, caleidoscópico y múltiple. Pero sobre todo, sin estos “mentirosos” a los que a veces llamamos artistas la realidad sería mucho más aburrida...

...y eso es algo que no deberíamos estar dispuestos a soportar.

---

#### **4 - BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA**

Los textos dedicados al arte contemporáneo son extraordinariamente numerosos, por lo que aquí ofrecemos una selección de algunos libros que pueden ser de interés para el lector interesado en dicho tema.

- ARGAN, G. C. (1975): *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- BARÓN, J.; BOZAL, V.; COMBALÍA, V. et alt. (2004): *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900*, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida.
- BERGER, J. (2000): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2006): *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial.
- CALVO SERRALLER, F. (2001): *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus.
- GOLDING, J. (1993): *El cubismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- GREENBERG, C. (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela.
- GROUND, I. (2008): *¿Arte o chorrada?*, Valencia, Universitat de València.
- GUASCH, A. M. (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUGHES, R. (2000): *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- HUSVEDT, S. (2007): *Los misterios del rectángulo*, Barcelona, Circe.
- KANDINSKY, W. (1996): *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

- 
- KANDINSKY, W. (1998): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
  - LUCIE-SMITH, E. (1995): *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Ediciones Destino.
  - REWALD, J. (1982): *El postimpresionismo*, Madrid, Alianza Editorial.
  - REWALD, J. (1994): *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix-Barral.

---

## 5 - FIGURAS

### 5.1 - Paulino Ruano

Figura 1: dibujo titulado *Puerta* (1989), con el cual Paulino Ruano consiguió el Premio Penagos de dibujo.



Figura 2: *El Galgo*, un dibujo a tinta china a color sobre papel de Paulino Ruano.



### 5.2 - Manuel Fornés

Figura 3: detalle del *Bodegón del artista*, se aprecia la materialidad de su pincelada durante la primera etapa de Manolo Fornés.



Figura 4: *Estantería*, óleo sobre lienzo (1975) de Fornés.



---

### 5.3 - Carlos Rodríguez

Figura 5: naturaleza muerta al pastel de Carlos Rodríguez, se aprecian algunas citas artísticas referidas en el texto como los fragmentos de colores presentes en la bandeja del primer plano.



Figura 6: óleo sobre lienzo de la serie *Velázquez Mix* de Carlos Rodríguez de título *La rendición de Baco*.



### 5.4 - Carlos Arques

Figura 7: *La gota que colma el vaso*, materialología de Carlos Arques.



Figura 8: detalle de una obra de Carlos Arques, se aprecia la progresiva tendencia a la materialidad superficial de su pintura.



---

## 5.5 - Manuel Colmenero

Figura 9: *Desde el estudio*, acrílico sobre lienzo de Manolo Colmenero en el que demuestra su dominio del paisaje.

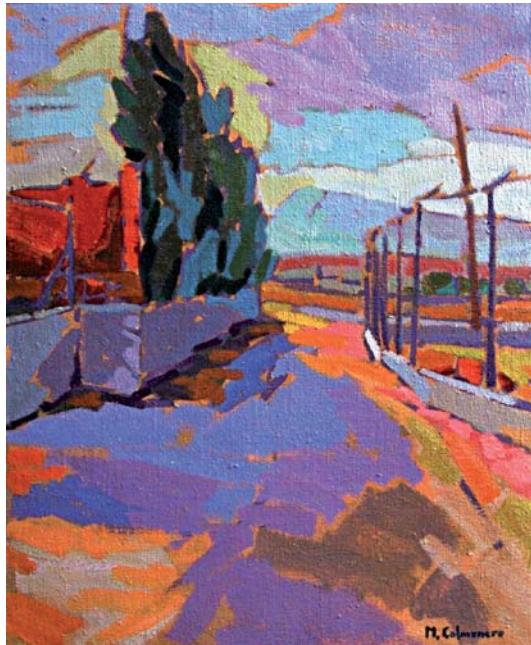
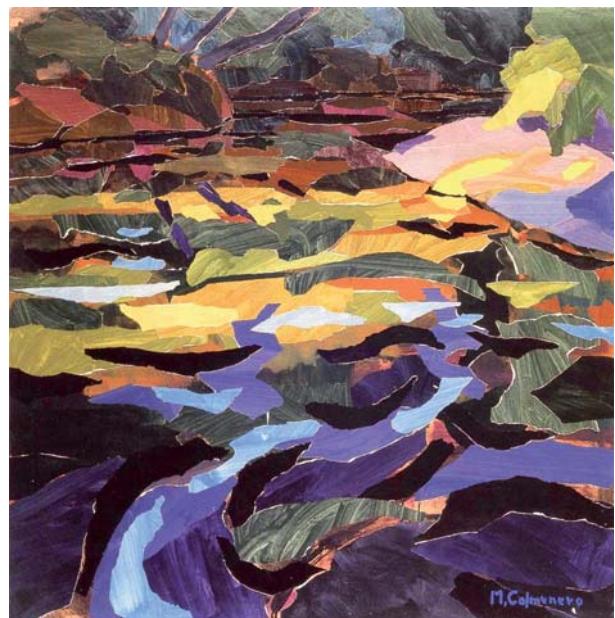


Figura 10: *Río Mundo*, collage de Colmenero que fusiona la la gestualidad propia de la pintura y técnicas del collage tradicional.



## 5.6 - José Luis Angulo Crossa

Figura 11: *La casica del agua*, lienzo de José Luís Angulo Crossa en el que demuestra su personal poética pictórica al enfrentarse con el tema del paisaje.

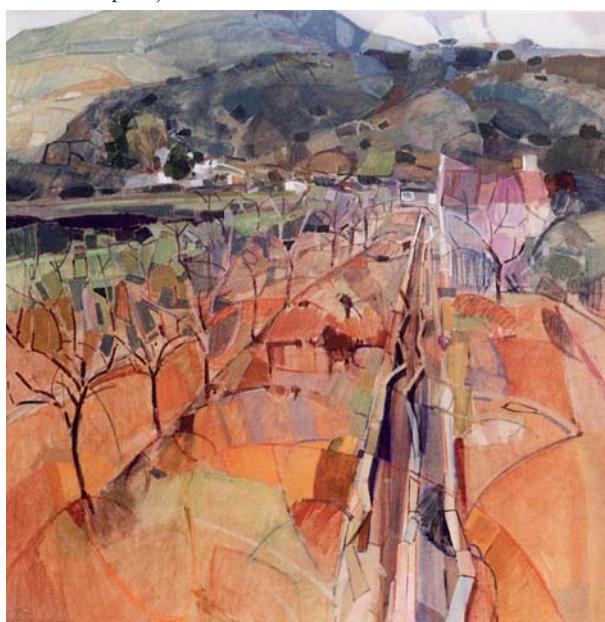


Figura 12: la musicalidad de la pintura de José Luis Angulo Crossa queda patente en obras recientes como este *Bodegón con círculos*.



---

## 5.7 - Herminio Villaescusa

Figura 13: *Besos en el bosque*, en esta obra de la serie *Hogares*, Herminio Villaescusa pone de manifiesto un lenguaje personal trufado de referencias oníricas y sugerencias visuales.

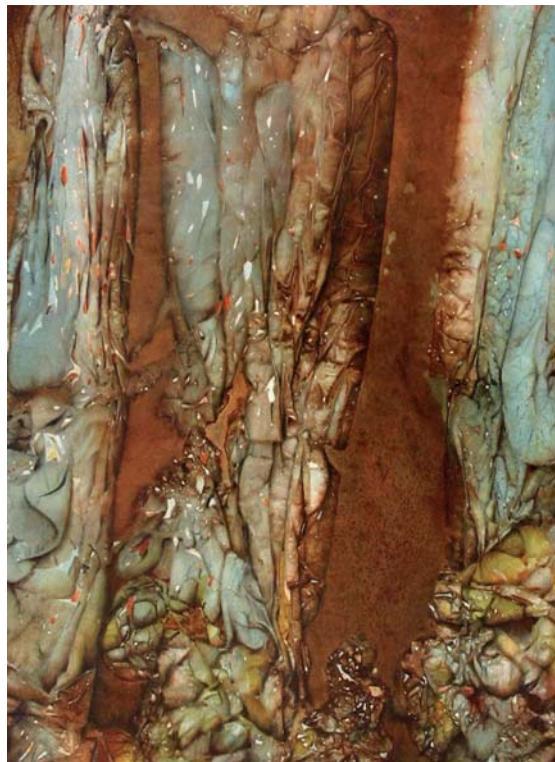


Figura 14: otra obra de la serie *Hogares* como *Huecos en la memoria* nos vuelve a remitir al universo visual propio de la pintura de Herminio Villaescusa.



## 5.8 - Paco Catalán

Figura 15: *Naumaquia en Valencia*, grabado de Paco Catalán en el que se hace visible su extraordinaria técnica dibujística.



Figura 16: en collages como *Paisaje en rosas con la luna*, Paco Catalán muestra un concepto pictórico cada vez más cercano a la pintura autónoma e independiente de la realidad, válida por sí misma y en su bidimensionalidad.



---

## 5.9 - Miguel Barnés

Figura 17: *Defragmentación* (2002), la pintura de la última etapa de Miguel Barnés se nos muestra como un acercamiento tremendamente personal una casi plena abstracción, como queda patente en esta obra.

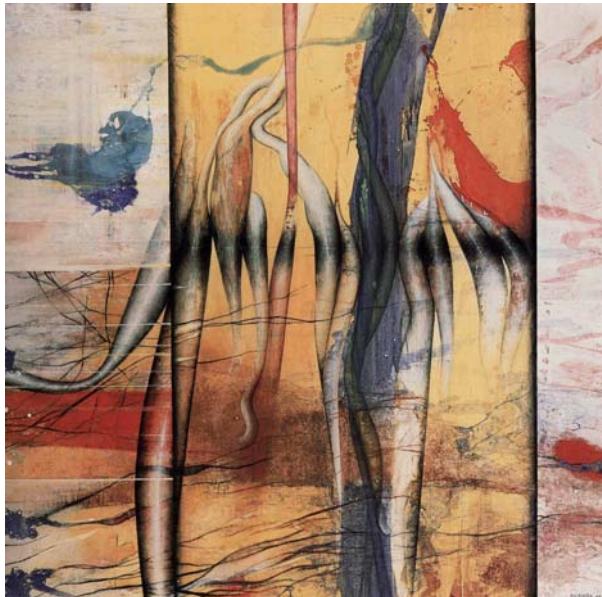


Figura 18: otra obra de la misma serie de las *Defragmentaciones* de Miguel Barnés en la que el artista continua indagando en su lenguaje artístico gracias a una increíble libertad creativa.

