

HOMENAJE DE ARTISTAS CONTEMPORANEOS A LA CARTUJA DE VALL DE CHRIST CON MOTIVO DEL VI CENTENARIO DE SU FUNDACION

Con motivo del VI Centenario de la Fundación de la Cartuja de Val de Christ se invitó a unos determinados artistas a participar en una exposición-homenaje a tal insigne efemérides. Suceso que contó con un programa centrado en aspectos históricos y reivindicativos en cuanto a la conservación y mejora de un patrimonio dejado durante largos años en un deplorable abandono.

Si un modo científico de indagar la evolución del género humano es mediante estudios biológicos, no lo es menos a través del análisis de los hechos, instrumentos y *objetos culturales* que las agrupaciones humanas han desarrollado en el devenir de su historia.

En muchas ocasiones al emprender estudios antropológicos, en sus más variadas ramificaciones, se obvia contraponerlos o integrarlos —como consecuencia evolutiva y, a la vez, diferenciada— a manifestaciones contemporáneas que no hubieran sido posibles de no habernos precedido todo aquel cúmulo de sucesos, aciertos y errores que nos han permitido llegar a donde hoy estamos; sin entrar en vanas disquisiciones ficticias del tipo de "a donde habríamos llegado si" los hitos anteriores o las direcciones emprendidas hubieran sido distintas. Especular sobre el mejor de los mundos posibles, como efecto de unos factores precedentes que —retrotrayéndonos en el "túnel del tiempo"— hubiésemos podido manipular a nuestro antojo, puede que sea un *divertimento* lícito, pero en cualquier caso poco riguroso desde el punto de vista de la observación de lo que hubo y fue, y no de lo que hubiera podido ser y no es.

Sentadas estas sencillas reflexiones, destaquemos el acierto de este homenaje que pintores, grabadores, ceramistas, tapiceros y escultores contemporáneos tributan a sus homónimos de hace cuatrocientos años, simbolizados en esta ocasión por el entorno cultural que supuso dicha institución.

La programación de una muestra de este género suscita además de problemas económicos y de infraestructura (carteles, catálogos, transporte de obras, salas...) un par más: el primero y más delicado el relativo a los artistas invitados y/o seleccionados, así como su número. Se pensó que una treintena serían suficientes —teniendo en cuenta la cabida de las salas que para este fin cedió la Biblioteca Municipal de Segorbe—, pues una excesiva cantidad de obras —y aún así el "lleno fue total" —provocaría un solapamiento de las mismas y una presentación confusa para el público. De ahí que se optase por colocar una o las dos obras cedidas por cada participante en función de la ubicación, tipo, tamaño y, sobre todo, del mayor lucimiento de cada expositor.

Respecto a los nombres que componían la exposición eran todos ampliamente conocidos; y aunque la calidad, a fuer de ser sincero, de algunas obras —también sinceramente la excepción— se resintiese (reconociendo, no obstante, lo problemático de una cuantificación en este ámbito), lo cierto es que la tónica del conjunto fue muy digna: con piezas consistentes y logradas, susceptibles de ser exhibidas en las mejores galerías como, de hecho, hacen habitualmente sus autores con gran éxito y resonancia.

Así pues, otros nombres —muchos más, que duda cabe— podrían haber engrosado perfectamente la lista. Su ausencia se debe, por tanto, no a una exclusión sino simplemente al hecho operativo que aconseja, al organizar algo de esta índole, cortar por algún punto ya que sobrepasar un cupo razonablemente amplio restaría eficacia al conjunto. En absoluto como actitud apriorística de rechazo.

El segundo de los problemas era en lo tocante al tiempo de su organización: no es el verano la época más apropiada para recabar la participación, contactar y agrupar las obras de los artistas desparramados por la diáspora canicular. Esta es, seguramente, la razón —otra no es— de que la representación de los llamados "pintores jóvenes" (calificativo que —dicho sea de paso— no me parece afortunado por su acientificidad) no fuera más amplia. Pero, ciertamente, los "centenarios son cuando son" independientemente de la posición del sol.

Tras esta composición de lugar, a guisa de introducción, voy a *pasar revista* —que es lo que realmente importa *hinc et nunc*— a las corrientes, estilos, o modos particulares de abordar la producción de eso tan incomprendido, amado, rechazado y/o deseado por "inútil" y bello, perseguido por su valor de uso y/o cambio como es la obra de arte, solidificada en lo que se expuso y gestada por unos hombres y mujeres: sus creadores.

Comienzo con la obra de AMAT BELLES dado que, con el cartel que confeccionó para estas jornadas, fue la más expresamente realizada para esta celebración. Dicha obra constituía un homenaje a María de Luna quien, junto a su esposo el Rey Martín "El Humano", mostró siempre un gran empeño en el desarrollo de este importante conjunto monástico fundado por, el entonces Infante, quien posteriormente sería su consorte.

Esta *importancia regia* se vierte plenamente en el lenguaje plástico

de la composición: el personaje central se ubica simétricamente a lo largo de un eje vertical, equidistante de los extremos del soporte, del que emerge otro eje imaginario en relación de perpendicularidad al plano visual del espectador. Estrategia que no sólo sirve para destacar la importancia del tema y personaje fundamental, sino también para justificar y otorgar significado a las escenas laterales —en un plano posterior— que representan el solemne enterramiento de un cartujo y un grupo de músicos y cantores medievales. Ambas escenas, cobijadas bajo unas pinturas abovedadas, juegan con el circular emblema que doña María sostiene en su diestra. Este ritmo suave de la circularidad, contrapuesto a la firme prestancia de la dama señorialmente erguida, sirve de *enlace no traumático* entre la representación de ésta (imagen plástica de fuerte denotación) y el metalenguaje de dicho lenguaje icónico, es decir, las palabras escritas del nombre de la señora. Grafías de cortantes e incisivos rasgos, y que de no mediar los *elementos circulares* antes mencionados se produciría una ruptura brusca entre las partes en que se halla estructurada la totalidad de la obra.

Así pues, en torno al personaje principal se instaura —independiente de los elementos figurados y su significado— una progresión en el tratamiento pictórico a lo largo de tres niveles: escenas en lápiz, signos lingüísticos de intenso colorido y un espacio aéreo *en blanco* —el del papel— en la parte superior de la composición. De modo que no es un color añadido sino la textura misma del papel —soporte el que constituye realmente el último de los susodichos niveles.

Como es habitual, la claridad compositiva del trabajo presentado por Amat destaca en función del dibujo, auténtico armazón de la obra, de cuidada elaboración. Por otra parte, quisiera recordar que este cuadro también se pudo contemplar —como última de sus realizaciones— en la antológica que tuvo lugar en La Población Tornesa, el pasado octubre, y con cuyo motivo se editó un amplio catálogo. (1)

Dentro de un estilo figurativo, pero marcadamente hiperreal, podríamos situar el óleo de MANUEL VIVO, representativo de la línea que desde hace diez años ha ido marcando su trabajo. Me refiero a la propia de las "serie del pan", "serie de formas anudadas"... cuya más fuerte apoyatura es el dibujo del que —no es un secreto para nadie— parte.

De esta manera, combinando elementos extraídos de estas series —el pan, una fruta y una camisa blanca tendida— compuso una escena, geoméricamente estructurada, de modo que aquellos mantuvieran un calculado equilibrio frente a un fondo oscuro cuya enorme masa provocaba un "efecto de pistón" (2) hacia una de las paredes laterales (rectángulo de menor área y más clara tonalidad) que conectaba con la base. Con ello parecía que su autor nos indicara el sentido de lectura visual del cuadro: así, del objeto colgante (camisa blanca) como figura recortada sobre el fondo (masa negra) fácilmente pasamos al lado izquierdo —inducidos por el dinamismo del mencionado "efecto-pistón"— para enlazar, a continuación, con la parte media-baja del espacio pictórico donde encontramos la fruta y el pan. Objetos que no se quedan en un minucioso naturalismo sino que, para Vivó, se erigen en símbolos de la libertad, la opresión y otros de similar acento ideológico.



Luis Prades Perona (Foto W. Rambla)

El cuadro de LUIS PRADES pertenecía aquellos de *figuras silueteadas* tan particulares de su quehacer artístico del último lustro; aun cuando el punto de ruptura con su anterior etapa —de marcado acento expresionista—fauvista— (3) ya se evidenció al presentar en público, en la hoy desaparecida Aryce, su nueva obra cuya figuración se centraba en seres hibernados y encapsulados viajeros hacia otras galaxias.

Sus personajes son arquetipos que simbolizan en su universalidad el hombre, *ser genérico* cuya problemática puede convenir a cualquier ejemplar que pertenezca a tal conjunto. El componente semántico, presente en la actual figura de Prades, es el relativo a la comunicación del ser humano con sus semejantes. Qué paradoja que en el siglo de los avances tecnológicos donde pululan por doquier los sofisticados medios audiovisuales —facilitadores, en principio, de la transmisión de las ideas— el hombre se sienta solo, aislado, *encerrado* e incluso cerril —más que algunos de los asnos de sus acrílicos— en su trato con los demás, como bien refleja en sus "Diálogos imposibles".

Si bien la temática es palpable, no lo es menos el aspecto formal a que en su *facere* ha llegado: simplicidad de los elementos morfológicos, su situación en la superficie coloreada donde la posición misma de sus rostros enfrentados, miradas ausentes, palomas o asnos en derredor... re-

fuerzan intencional y conceptualmente la estructura y el ordenamiento visual de la composición.

Dado que se ha escrito bastante de la plenitud del color y de los recortados perfiles de sus elementos figurativos, quisiera añadir en este contexto algo concerniente a la compartimentación del espacio representativo mediante una singular utilización de la perspectiva. Para fraseando al profesor Villafañe (4), frente a la *perspectiva valorista* que constituye un "espacio en profundidad" a causa de una graduación de la intensidad lumínica; en la pintura de Prades la *perspectiva es cromática* creando un espacio plástico de "dominancia frontal". Cada coloración delimita su respectiva área formando un bloque indiviso, de modo que los colores no generan un *gradiente* sino que se presentan homogéneos: cada mancha-forma, o *zona endotópica* encerrada por un contorno, posee su propio y compacto cromatismo. Sin embargo, ese tipo de imágenes —que a secas dificultarían el establecimiento de movimiento, ritmos, direcciones de escena, etc.— son *ordenadas*, por Prades en diferentes planos cromáticos —división del encuadre total en varios espacios adicionales— donde establecer un juego de interesantes relaciones plásticas, evitando así la monotonía que un tratamiento poco inteligente de las tintas planas pudiera ocasionar.

MANUEL SAEZ, dentro de sus *figuras emblemáticas*, acudió con una sobria composición característica de su etapa actual, y cuya serie presentó el pasado febrero en la galería Temple, Valencia, y en "Arco'85", Madrid

"El carácter esquemático de su figuración—bien se trate de una remodelación plástica que denote bombillas, animales o figuras humanas—, en cuanto que refuerza las insinuaciones simbólicas de la imagen, detiene, a la vez, toda posible tentación directamente referencial en el espectador.

Sin embargo, tampoco el simbolismo del emblema —reiterado en la serie— es aquí inmediato ni evidente; con lo que, cerrados ambos caminos (ni pura referencialidad ni alegato simbólico) nuestra mirada inquisitiva se ve obligada a retornar, de nuevo, al plano mismo del tratamiento pictórico." (5)

La liviana materia —que, en Saéz, conlleva un acabado texturado más pulido (6)— y la parquedad de su cromatismo es objeto de un mimado trabajo tanto del fondo como de la figura. A tal extremo esencializa ésta que su intencionalidad más que "apuntar a" se retrae en sí, como indicando la importancia de ella misma por su valor plástico textural —que la aleja de una estricta concepción plana del color— y compositivo: figura centrada axialmente en un formato de *ratio corto*, tendente al cuadrado cuando no lo es, el cual establece una equipotencia respecto a las líneas -borde del bastidor (clausuradoras de un "fondo") sobre todo el que se recorta, emerge o se integra. Y, en todo caso, como en el *tondo* instaura un peculiar sentido espacial que refuerza el ensimismamiento y repliegue de las figuraciones, las cuales más importantes que por su *repertorio postural* lo son por el problema subyacente relativo a un principio generador de múltiples soluciones compositivas.

FERNANDO SERRA SESE, otro de los pintores jóvenes presentes en la

muestra, aporto una de sus típicas creaciones —de iconografía proveniente de su maestro Ripolles—, imágenes situadas en las caracterizadas por una "interacción ser humano-naturaleza".

La *plácida postura* de la mujer, sesteando bajo el ramaje sin fronda de un árbol, contrasta con la *vigorosa sinuosidad* de las líneas conformadoras de dicha figura humana, a la que remarca con una coloración rosácea de subido tono y abundante materia —cuya textura otorga gran corporeidad a los objetos— como reafirmación de sus jugosas carnes.

El segundo aspecto a destacar sería: cómo la horizontalidad del *formato* se adecua a la horizontalidad de la *escena* a la que segmenta en tres planos: el del celaje, coincidente con las desnudas ramas proclives a la horizontal; el inferior, de masa más pesada, donde yace la femina; y un tercer nivel intermedio definitorio del paisaje. Y como contrapeso a todo ello inserta un centro secundario de poder —el árbol vertical— que equilibre la composición. Pero la estaticidad de la escena es más formal que *vital*. El elemento naturaleza *hecho* árbol nos lo señala implícitamente: una persona, como viviente, no puede estar siempre *echada a la bartola*. Es un momento detenido de un cambio —aunque plasmado pictóricamente en su latencia— que ocurrirá.

En definitiva, la articulación sintáctica de los elementos plásticos y el sencillo significado guardan una satisfactoria relación. Existe, por tanto, una correspondencia estructural entre el tema y la representación que surge desde la óptica de Sese.

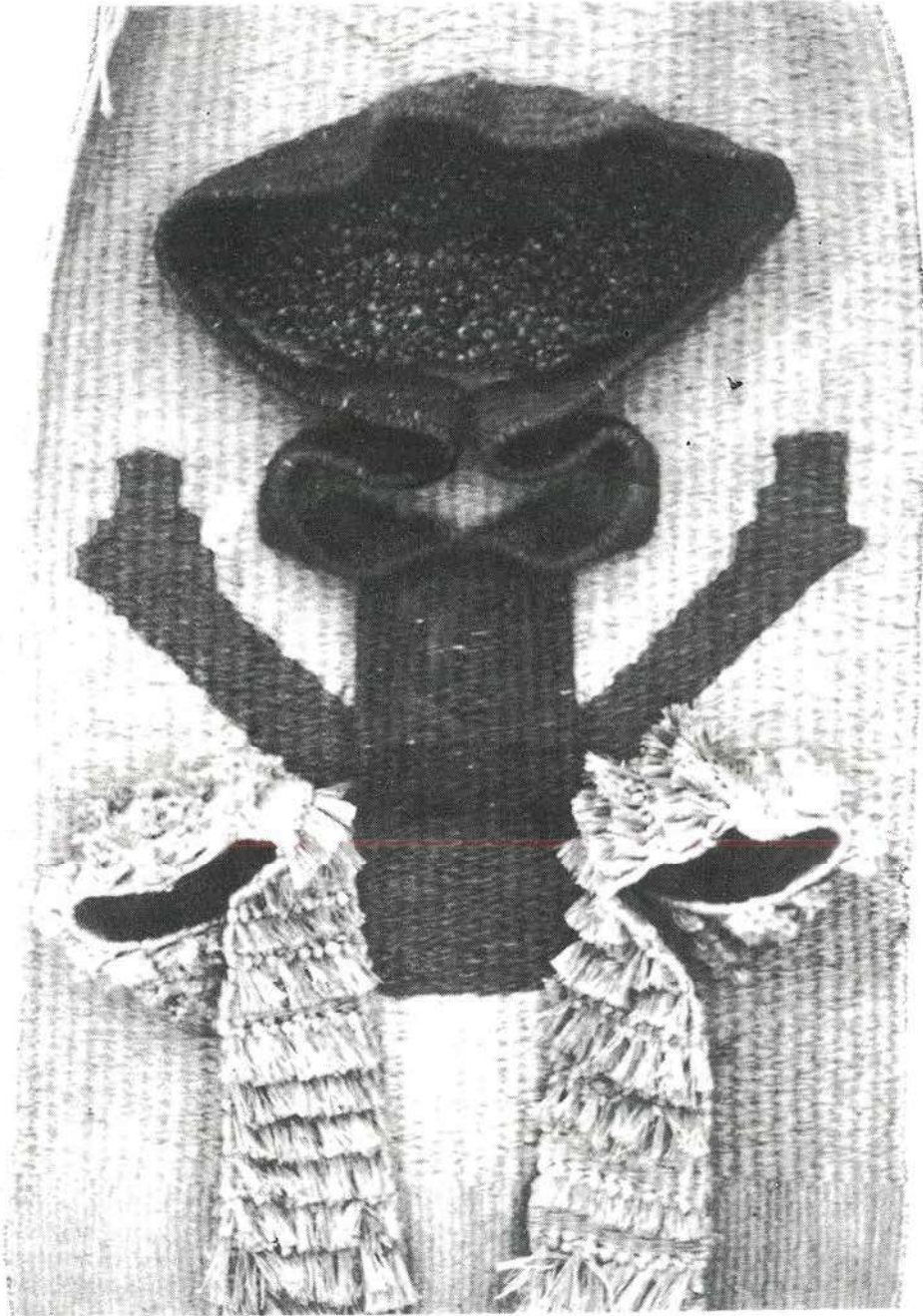
Si el vigor físico y el amor por lo natural y prontamente vivído se aprecia en los empastes rotundos y amplios rasgos que su pincelada traza, en PACO COLOM (1960) se constituye en ténue materialidad sustentadora de un modo peculiar de pintar no exento, por supuesto, de referencias a lo exterior, aunque potenciadas por una psicología diferente.

El cuadro de Colom centrado en un motivo —ambientado en un paisaje de bucólicas reminiscencias— de fría coloración, cuyos tonos modulaban una gama de azules y verdes que perseguían una atmósfera envolvente con que *sujetar* —al tiempo que dejaban en una libertad de recorrido— a las personas y animales que parsimoniosamente deambulaban por el espacio pictórico.

Sus referencias "naturalistas" plasmadas con esa espontaneidad arrebatadora —propia del carácter entusiasta, imaginativo y, a la vez, sufriente de este joven pintor de la penúltima hornada— que le lleva a un esquematismo de fresco primitivo en los trazos del dibujo con que encaja sus composiciones.

Dentro de la *figuración* —aunque con otras coordenadas temporales— pudimos apreciar una obra de ANTONIO CUERVAS-MONS (1946), de grato recuerdo para quienes seguíamos y participábamos en las exposiciones de la *Salet* de Onda —dirigida por Safont— allá por los setenta.

El óleo, de pequeño formato, del malogrado Cuervas-Mons —cuya muerte en plena juventud truncó una prometedor carrera— podríamos enmarcarlo dentro de un expresionismo figurativo. Los contornos y perfiles de sus formas partían y se elaboraban *prendiéndose* en la parte *medio-alta* o *alta* de la composición para convertirse, a medida que nuestra mirada descendía hacia la base, en una cascada de color —sobrio pero lu-



Tapiz de Chlúa Román (Foto W. Rambla)

minoso— cuasi manchas de gran abstracción y pureza. Por lo demás, recordar cómo su singular gama, entonada en grises y ocres, era y es la pista incuestionable de su praxis artística a la que, en estas líneas, dedico un afectuoso y merecido recuerdo (7).

PACO PUIG —dentro de su obra de mayor evidencia expresionista— colgó una pintura sobre cartón especial titulada "Fachada de iglesia y gente". Arquitectura religiosa de gran simplicidad formal pero de meditada organización en la disposición de sus elementos. Aquella línea estilística que inaugura en 1971 con "Fossar de Naus" —en que a los rasgos de manifiesto comportamiento expresionista unía un tratamiento materico de ricos, aunque contenidos, empastes y vehementes raspados— sigue especialmente viva (más que en las figuras humanas de variable grado de fantasmaticidad y aquelarres) en la consideración plástica de *realidades* manipuladas o construidas por el hombre: desvencijadas y muertas barcas, canteras abandonadas, iglesias pueblerinas de pasado esplendoroso...

Hay que notar su particular concepción, en sus edificios, del *volumen* proyectado ilusoriamente con imperceptible profundidad y del *enquadre en escorzo* de elevado grado de deformación. Para ello, despliega el *volumen interior* de la "fábrica" como si extendiésemos la piel de un animal o como cuando desdoblamos un envoltorio cúbico y lo alisamos sobre una superficie plana. Así, el plano frontal de la edificación coincide con la planitud misma del pictórico (no solo plásticamente como "representación de", lo cual es lógico) en el sentido antes apuntado; de modo que de no haber unos *testigos* (personas entrando al templo desde la calle) careceríamos de un punto de referencia con el que establecer, siquiera mínimamente, una relación de profundidad.

Un grupo de autores se distinguieron por seguir un modelo básico de representación de mayor normatividad. Así, la obra de PROGRESO: unos motivos florales de trazo suelto y suave coloración ejecutados con limpieza. BOLUMAR y ROCHESTEVE con unos óleos ceñidos más estrictamente a la temática de la ocasión: el primero, en una escena alegórica a la celebración con sus característicos personajes, en un tiempo "ángeles" a los que —como él mismo dice— se les han volado las alas para convertirse en seres humanos. El segundo, una perspectiva de las ruinas cartujanas con evidente fidelidad al natural aunque no exenta de ciertas licencias.

También, con su propio estilo y más cercano al objeto, LOPEZ RUIZ; y con interpretaciones más libres FERRI y el joven ESPARTACO mostraron sus creaciones.

En otro orden, en cuanto al medio utilizado, se sitúan las obras de RAFAEL TORRES y MANUEL RODRIGUEZ. Torres, con su conocimiento histórico-artístico del munco icónico-bizantino y de la esmaltería medieval, presentó un Cristo en *actitud* de crucificado, ausente la cruz, adosado a un panel esmaltado desde el cual emergía. Obra de pequeño formato, pero de cuidada elaboración en el empleo del bronce y esmalte.

MANUEL RODRIGUEZ, escultor con más de treinta años en la brecha —del que últimamente los medios de comunicación se hicieron amplio eco por haber sido internacionalmente galardonado en el concurso sobre el monumento al soldado iraquí—, nos ofreció una buena pieza den-

tro de su particular estilo figurativo e indiscutible buen oficio. Consistía en un montaje de materiales combinados del que a partir de los cuatro evangelistas, en bronce, se elevaba un estilizado Cristo, en plata, cuya postura combada y de retorcidas formas patentizaban una fuerte expresividad. Y como es habitual en este tipo suyo de composiciones —en que partiendo desde un núcleo o conglomerado de elementos, anclados en la base, se alza la figura principal— su articulación global no está exenta de agilidad y dinamismo.

Con las obras de Torres y Rodríguez se patentizó la aportación del arte sacro a la conmemoración.

Antes de pasar al grupo de quienes se mueven más asiduamente en el mundo de la abstracción —materia, lírica, informalismo...— es el momento de atender a la producción de dos artistas —Gabriel Cantalapedra y Pepe Agost— en la que los registros geometrizarantes son más *visibles*; de ritmos y recorridos más rectilíneos en uno, de mayor sinuosidad y volubilidad en el otro.

GABRIEL CANTALAPIEDRA en la opción constructivista —por la que es más conocido— y con un planteamiento cercano al *op-art*. Sus amplias bandas de intenso cromatismo se disponen en segmentos y en angulaciones rectilíneas y oblicuas en torno a/junto a espacios construidos— y nunca mejor dicho— con espejos, añadidos a modo de *collage*, que además de impactar la percepción del espectador le ayudan a descargar su mirada tras el itinerario (*visual lines*) a que invitan esas bandas de colores puros distribuidos en una superficie de gran lisura y acabado en brillo; de modo que entre el espacio pictórico, como tal, y el *apropiado* por los retazos especulares se instaura una duplicación sino de base pictórica sí en el trato —brillantez— dado a ambos tipos de materiales.

Un mes después de este evento Cantalapedra expone sus nuevos trabajos que, aunque venía elaborándolos desde hacía algún tiempo, presentó en la galería Estudi. Trabajos que vienen a suponer una revisión de "su postura respecto al denso capítulo del constructivismo valenciano de su anterior etapa y ha retomado caminos durante un tiempo abandonados, aunque siempre estuvieron allí más o menos latentes" (8).

Si en las *tiras constructivistas* de Cantalapedra prima lo geométrico como factura y en conjunción con lo *optical*, en PEPE AGOST la estructura geométrica se halla más como concepto (simetría, relación, correspondencia) pues sus formas se circunscriben a una geometría orgánica de ágiles volutas excéntrico-concéntricas, esencialmente curvilíneas, de gran ritmo. Presentó una obra de su período más *clásico* —por conocido aquí, ya que desde hace bastantes años trabaja y reside en París— cuando las tintas eran el medio fundamental de sus trabajos sobre papel.

La elegancia de sus formas participa del refinamiento del *art déco* "en cuanto se aproxima al área del diseño y del grafismo" (9) y de sus posibilidades caligráficas —latentes y *previstas* más que en acto— en la medida en que tales elementos repetitivos *desatándose* de ese amasijo de volutas que van y vuelven, salen y entran en sí mismas, podrían en un inesperado momento liberarse y, desobedeciendo a su direccionalidad, desparramarse por toda la superficie del cuadro de otro hipotético modo. Esta conjetura solo tiene, por mi parte, validez en cuanto a manifestación

de cómo un arte como el de Pepe —al que le es inherente un sentido altamente decorativo; y esto no es sino un mérito más— puede abrirse a otros muchos desarrollos como efectivamente así ha ocurrido: ornamentando objetos (biombos), creando espacios físicos (escenografías) o —como recientemente ha llevado a término— combinando/configurando la signica del cómputo del "espacio-tiempo" con la serigrafía en calendarios de alto nivel de artísticidad dentro de la obra gráfica.

FERNANDO R. PEIRO CORONADO es un buen ejemplo de la abstracción lírica en la que labora desde mucho tiempo atrás. Sus composiciones incardinadas en una geometría que podemos calificar como "del espacio" (supuesto que la utilización del plano pictórico lo es en aras de una "representación" —si es que ello es del todo posible— de aquel) el cual como un *container* engloba en su seno un conjunto de elementos signicos y gestuales; y, como en el caso que nos ocupa, formas que sin cortar la relación con el objeto nos aproximan a su imagen, presente más que por su "materialidad representada" por la conformación de sugerentes y esquemáticas líneas de intencional significado.

La espacialidad que tan etéreamente vierte en sus pinturas no está absolutamente reñida con unas cualidades texturales que, más bien por contraste, realzan las calidades pictóricas de aquel espacio imaginado. Oleo pulverizado, arenas, tierras... materializan con gran meticulosidad y delicada sensibilidad todo su *mundo*, el cual como en "Genesis del hombre", obra con la que concurre a la muestra, tiende un puente entre el origen primigenio del ser humano y la infinitud a que se ve abocado. Nunca tan ardua y resbaladiza problemática —contenido— se vistió —plástica— de modo tan multiforme y con tanta sutileza, hasta el punto de que "esas suaves veladuras, ese colorido tenue, pero sin embargo vigoroso y cálido, amparado en la rotundidad y decisión en el trazo, convierten la obra en poética e íntima"⁽¹⁰⁾.

Si esta significatividad se plasma de manera tan abstractiva, no lo es menos al enfrentarnos con la obra de JOSE CORDOBA. Este pintor y escultor "en línea estructuralista, con inusitada fuerza, y alejada del constructivismo valenciano"⁽¹¹⁾ ha seguido un camino con logros fuertemente afianzados y evolución tal que le ha conducido no solo a cambios —desde luego no rupturales— en el tratamiento de su pintura, sino también a la conquista de otro medio cual es el escultórico.

Ya en el Museo de Arte Contemporáneo de Vila-famés, en el verano de 1984, y en su exposición castellanense de 1985⁽¹²⁾ pudimos contemplar sus esculturas que —conocida su pintura— tal vez fueran el sendero *natural* por donde tenían que *salir* sus volúmenes cada vez más pronunciados y huidizos del plano bidimensional. Si me refiero ahora a sus realizaciones *estatuarias* es con el ánimo de clarificar —ante futuros espectadores— *la derrota* que va tomando su última producción, no sea que los ejemplares de ésta no se "expliquen satisfactoriamente" sin contar con la anterior en la que, no obstante, sigue trabajando. Así, sus torsos, bustos, figuras, *tallas*... parten de un material encontrado/regalado por la naturaleza en estado bruto. Córdoba toma ese leño, tronco o rama sin elaborar como punto-base de partida al que desbasta y modifica, en

parte, y pule, en otra; de modo que mitad pieza es "natural" y mitad es "arte-facto" conseguido mediante las técnicas escultóricas hasta lograr su objetivo.

Sin embargo, como lo presentado en Segorbe fue una pintura estimo que no debo alargarme más en esta faceta remitiéndome en todo caso a las reseñas críticas aparecidas al respecto (13).

Así pues, en lo concerniente a la composición exhibida en la muestra he de constatar que es una de las obras que llevan el indiscutible sello de su creación. Pintura de técnica mixta a caballo entre lo bidimensional y lo escultórico; de gran relieve para ser pintura, sin más, y de bajo relieve para ser obra de bulto exento. Es, por consiguiente, una síntesis de ambos medios expresivos al tiempo que premonición —como dije antes— del derrotero que actualmente ha tomado su arte.

Los elementos de rigurosa significación plástica (abultamientos, incisiones, surcos con rebabas, masas...) se extienden, al irradiarse desde un centro en multitud de vectores, por el plano del soporte —contrachapado sobre bastidor— estructurando unas formas de geometría poderosa y de protuberancias táctiles que, en cierta medida, contradicen la rectilinealidad de las franjas y segmentos que en múltiples nodos se entrecruzan y enzarzan con otros menores, más estrechos e irregulares, transversales y oblicuos engendrando una *species* de organicismo más racional que visceral.

No es de desdeñar el tamaño de algunas de sus obras francamente abocadas al muralismo, cuando no son ya en-sí un *mural portátil*. Sus colores terrosos, grises, azulados-rojizos —y siempre atemperados— completan una atmósfera de irreal misterio y de connotaciones espaciales como de vidas o hábitats de otros mundos de extrañas orografías.

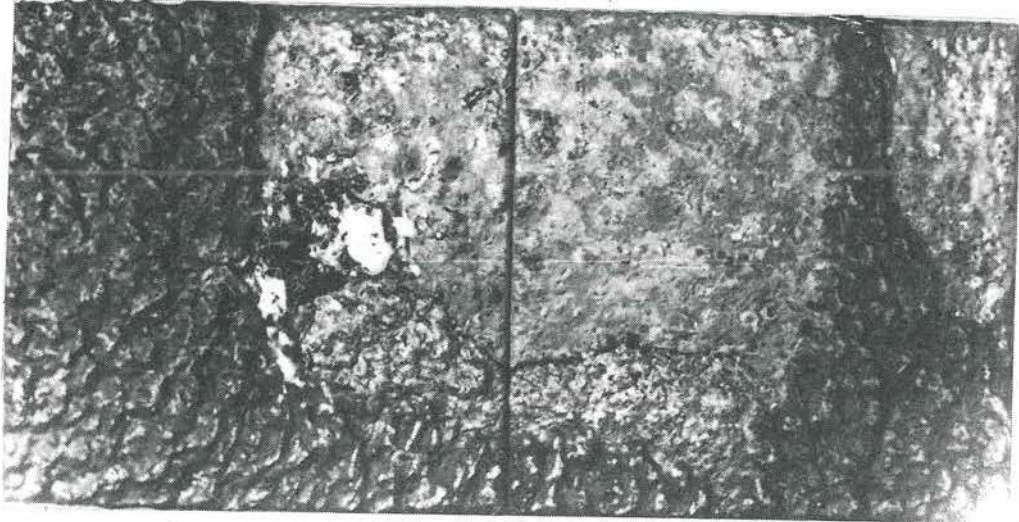
Si las abstracciones de Peiró se armonizan líricamente, las de Córdoba dramática y telúricamente; y ambas con sugerencias de espacios imprevistos. Y especialmente en este último —como en Safont— los aspectos éticos y las situaciones humanas son los que emocionalmente motivan su puesta en marcha, su creatividad volcada en formas, volúmenes y materias enérgicamente expresivas.

De indudable importancia considero la aportación de MANOLO SAFONT al campo de la cerámica. Pintor de dilatado trayecto y amplio historial ha estado siempre girando en torno a la abstracción, y —en palabras de Miguel Signes— es "uno de los más, sino el más importante ceramista español" (14a).

Safont nunca ha dejado de señalar las circunstancias provocadoras de su manifestación artística. Extrae abstractivamente sus formas —más o menos informes— de una *realidad vital* que plásticamente vehiculiza en una *realidad material* —pigmentos cerámicos— gracias a la cual se comunica mejor que con la palabra (y eso que es un gran conversador).

Esas texturas —obtenidas por una meticulosa observancia del gradiente térmico—, esas manchas —según en qué momentos de su evolución con mayor o menor modulación del *dripping*—, sus *sarpullidos* más o menos prominentes, sus formas de contornos más o menos definidos acaparando o replegándose a lo largo y ancho de la superficie... siempre

han estado apuntando a un contenido de alta significación humana y de compromiso político. Unas veces sangrantes huellas de la persona oprimida; otras, elementos sígnicos de implacable razón. En ocasiones, de un grado mayor de iconicidad (aún en composiciones de concepción y factura informalista); a veces, de mayor abstracción constructivista y ambigüedad..., pero en cualquier caso nunca ausentes de una intencionalidad propicia por una situación que ataña al individuo. Como decía de él Joan Fuster, "... les coses que fa reflecteixen una voluntat de lluita i d'afirmació solidària, càlidament expressada". (14b)



Pintura cerámica de Manolo Safont (Foto W. Rambla)

Pero todo este panorama vano sería si la especificidad misma de las calidades intrínsecas a la obra de arte se ausentase del modo y medio en que vierte su discurso comunicativo. Todo esto y mucho más pudimos comprobar de nuevo, *in situ*, en los "cuadros" que colgó; en los que el color, rugosidades y cristalizaciones de las sustancias minerales, la estudiada distribución y conjugación de todos los elementos "pasados por fuego" liberan nuestra mente ante la fruición de tanta belleza visual y táctil. Producto artesano y artístico, ideológico y estético, permanente a la prueba del tiempo y vivo, continente y contenido, abstracción y concreción. Signo y significado por partida doble: por su materialidad sensible y sensual, fruto de sus componentes físico-químicos; y de la *realidad eidética* a la que apunta y de la que arranca su necesidad de comunicarse con los demás.

En conclusión, si Angelina Alós partiendo de las formas tradicionales "ha configurado la cerámica más allá del purismo", en frase de Cirici Pellicer; si la cerámica de Arcadi Blasco posee un concepto escultural y sus piezas de formas huecas parecen recipientes; Manuel Safont, Manolo es, en cambio, uno de los primeros ceramistas que —aparte de haber hecho y hacer murales— hace veinticinco años empezó a utilizar el mural cerámico como *cuadro*.

Si sacar a colación la pintura cerámica en el País Valenciano es —sin minusvalorar a otros, por supuesto— hablar de Manolo Safont, tratar del grabado en sus diferentes técnicas sin mencionar el nombre de M.^a PILAR DOLZ sería ininteligible.⁽¹⁵⁾

Su participación en la colectiva lo fue con dos aguafuertes de vibrante colorido altamente representativos de la fecunda línea temática de "les Herbes" en la que está trabajando durante los últimos años.

Si los primeros grabados de dicha serie seguían el procedimiento según el cual para cada color ha de emplearse una plancha. Y en algunas de estas obras, y desde un punto de vista estructural, la obtención de la estampa era a partir de varios *recortes* de zinc dispuestos en niveles horizontales —separados entre sí por espacios, de manera que el papel-soporte también formaba parte de la mancha total—; tras su permanencia en el parisino "Atelier-17" de Hayter, los dos últimos cursos, estudia la técnica de entintado denominada "*roll-up*"⁽¹⁶⁾ que es la que actualmente aplica en sus recientes creaciones. Estampar en un paso y con una sola plancha grabada un conglomerado de tintas (configurante visible de las grafías del dibujo) preservando cada una su identidad permite conseguir una globalización perfecta de todos los elementos conformantes de la imagen. La inmediatez e impronta de este proceso permite, pues, lograr unas calidades impensables de obtener con el método más común de una plancha para cada tinta y tantos pasos superpuestos cuantas planchas haya.

Su estilo, por otra parte, ha evolucionado desde la presentación de unas imágenes de acusada iconicidad hasta este tipo actual de abstracción, el cual guarda, no obstante, un indiscutible nexo con la realidad. Su *leitmotiv* es ahora "la naturaleza" (pretextos vegetales hoy día; huellas de la fabricidad del hombre en su entorno paisajístico, y elementos figurativos de intenso componente simbólico-crítico antaño), pero no en una presentación rimbombante, presuntuosa o romántica sino sencilla y al alcance de la mano: herbajos agitados por el aire que contemplamos al borde de la cuneta cuando viajamos en automóvil, tallos serpenteantes de escurridizas plantas acuáticas, arbustos familiares de nuestro paisaje mediterráneo, cañas mecidas por el viento... cuya formas (asentadas en lo fundamental y extraídas abstractivamente del objeto referenciado) se desparraman por el *espacio pictórico* ora grácilmente, ora con energicas trayectorias. Y siempre con unas transparencias reverberantes que, junto a las calidades táctiles y cromáticas, suscitan un *espacio óptico* que restituyen la tercera dimensión.

Nuestra artista emplea las gamas frías o cálidas, los blancos/negros/grises de austera elegancia en sus grabados a buril, sin ningún tipo de reserva o limitación. Sencillamente usa aquellas tintas que cada tipo de trabajo exige.

En otras páginas he tratado más ampliamente sus técnicas, etapas y consideraciones varias en torno a su itinerario artístico ⁽¹⁷⁾ que si tuviera que resumirlo con brevedad bien podría ser: composiciones de claro enunciado visual, dominio de la técnica utilizada, extrema pulcritud en la estampación y atractiva de sus imágenes provocadoras de una auténtica fruición estética.



14-C-4

Grabado de Pilar
Dolz
(Foto W. Rambla)

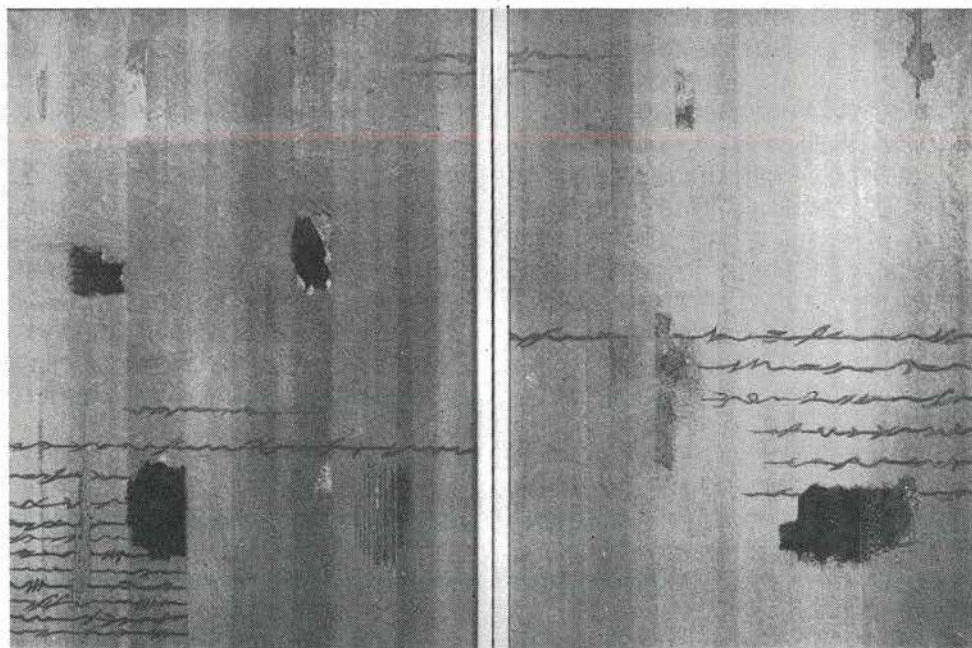
La obra de JOAQUIN MICHAVILA también en ese sector en el que el paisaje ha ido tomando cuerpo y peso específico dentro de una línea informalista inclinada hacia aspectos concretos abstraídos de la realidad natural. Tal vez ello sea uno de los motivos explicativos —como en el caso anterior— por el que, junto a la ausencia de miras trascendentalizadoras o consideraciones metafísicas sobre el arte, obras de esta clase posean un frescor, vitalidad y seducción que las distinguen, y para bien, de otras investigaciones atormentadas tanto en el campo de la abstracción como fuera de él.

Como se puede deducir, el cuadro de Michavila no era de su más genuino período constructivista sino una derivación de los de la serie en torno al "Ilac", de tanta repercusión en el último lustro; si bien podríamos situarlo más que en esas composiciones de luminosas áreas y amplios planos —que a su vez integran y se descomponen en otros subespacios— donde la esencialidad a que han llegado dejan vagar ilimitadamente nuestra mirada, en aquellas otras —como la pintura de pequeño formato presentada— en las cuales el protagonismo que alcanza la *dinamici-*
dad de sus ingredientes es extraordinario.

Todos los conformantes de la imagen están trazados con inusitado movimiento e imbrican la superficie pictórica en un amadejamiento de trazos, gestos, rayas y rúbricas que, como una vorágine, se adueña visualmente del espectador. Pero en todo este entresijo de luminosos colores naranjas, ocre, grises... se aprecia la firme estructura de la obra que equilibra con unas manchas oscuras, de dominancia central, al tiempo que establece una dialéctica entre lo permanente y el cambio. Lo permanente: las líneas básicas horizontales y verticales, intersectadas en el centro, que suministran los fundamentos sobre los que una urdidumbre de garabatos y formas oblicuas trazadoras de contornos, así como delimitadoras de manchas, propician la parte *dinámica*.

Todo este movimiento invita al receptor de la imagen, por otra parte, a querer sujetarlo para que no escape y podamos atenderlo; cuando en realidad ya está organizado por esa geometría que Ximo Michavila con gran maestría conoce, domina y aplica. Gracias a ella no deja ningún cabo suelto. Con todo, los elementos y figuraciones distorsionadas integradas en un pictórico *background* quedan sin constitución alguna y con toda la vida que es capaz de imprimirles. En suma, Michavila compone y encauza, orienta y distribuye, al tiempo que comunica su propia energía y deja los elementos a su libre albedrío.

Que más decir de este hombre sino que "toda la historia de la pintura valenciana y aún de la mejor española desde la postguerra hasta hoy, están en su obra, aparentemente diversa en su natural evolución pero unánime en su voluntad de racionalismo, de ordenación constructora de formas y volúmenes, salvada siempre su posible frialdad por la poesía del



Wences Rambla. Oleo (Foto W. Rambla)

color y en muchos casos por la voluntad escultórica que la acerca a lo cinético" (18).

Cierro el capítulo dedicado a la pintura —que como ha podido ir comprobando el lector fue el más abundante— reseñando la obra de WENCES RAMBLA (19), presente con un díptico (óleos/lienzo y este sobre tabla) característico del conjunto de obras que expuso recientemente en una galería castellanense. Exposición en la "que asumiendo los logros de sus anteriores etapas informalista y constructivista, nos ofreció una obra de factura muy personal dentro de la abstracción. La depuración y exquisitez de su colorido, la rigurosidad compositiva de sus pinturas, donde la espacialidad de los planos así como el cuidadoso y "nítido" tratamiento matérico dado a sus caligrafías —y a las atmósferas mismas que aquellas surcan— evidencian la coherente trayectoria de un artista cuya obra, con amplias posibilidades de lectura, desarrolla más todavía los valores estrictamente pictóricos" (20).

Aparte de los mencionados, en otro contexto, M. Rodríguez y R. Torres, dos fueron quienes sus propuestas plásticas estuvieron representadas escultóricamente: Nassio y Marcelo.

El bronce de NASSIO BAYARRI constituía un volumen a guisa de "mojón", facetado en planos irregulares y de aristas moduladas en entrantes y salientes, próximo a una concepción ciclópea (más por la idea que por el tamaño) de adusta reciedumbre. La geometrización de esta *pequeña mole* lo mismo nos evocaba, en su calculada ambigüedad, una turbadora anatomía como un fragmento —de metálica realidad pero de petrea apariencia— recuperando de una intemporal civilización, o un testigo de una pasada o por venir cosmovisión. "Pudiera decirse que, en su etapa actual, la voluntad artística de Nassio se manifiesta, por definición, en el insólito terreno de lo "no identificado". La relación de sus obras con esa falta de identificación, nos hace suponer —con motivo— que está buscando la cédula personal, el rostro y la forma de una mitología contemporánea" (21).

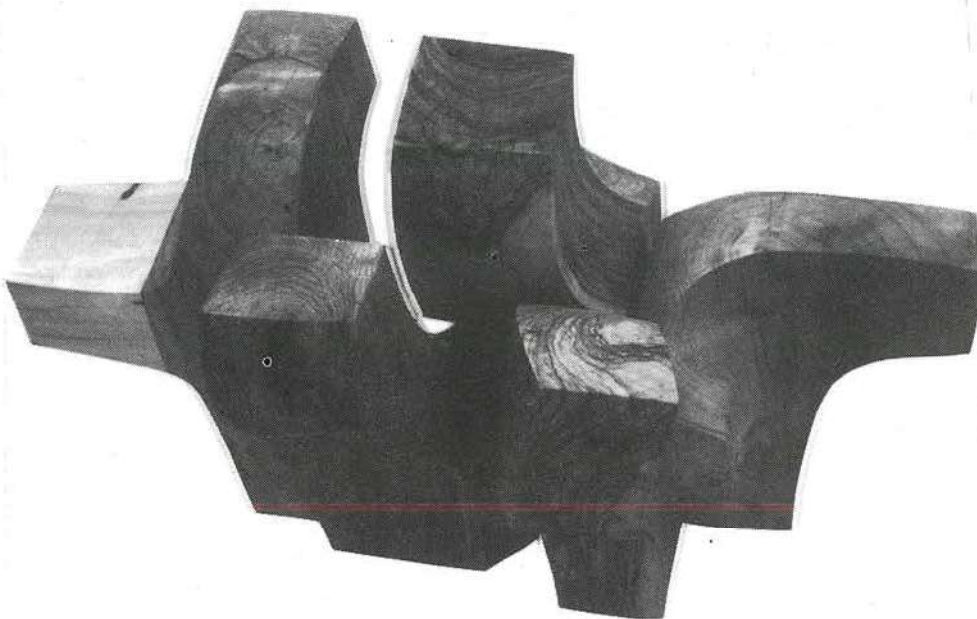
El metal manipulado con el mimo de un orfebre lo presenta, en su acabado, con una pátina superficial que antes propicia un arropamiento cálido que de frialdad, cualidad ésta tan afín e intrínseca a este tipo de material. Incluso podemos establecer un hipotético paralelismo *semántico-técnico*: entre el cálido *trato* dado a la materia, indicativo del humanismo que impregna su obra, y la *qualitas* de las sustancias empleadas, presagio de ese futuro destino hacia los espacios estelares como acceso a otros mundos a donde el hombre quizás deba dirigirse irremediablemente para poder sobrevivir y prolongar su estirpe.

Tanto la obra de Nassio como la de Marcelo, además de tener el tamaño que tienen, podrían convertirse en *monumentos* de mayores dimensiones sin perder —creo yo— su significatividad al magnificarlos. Sus pequeñas y medianas esculturas lo son por su *cuerpo*, pues la compacidad de su masa y tal como han sido ideadas podrían asumir mayor presencia.

Si Nassio Bayarri trabaja la piedra, el acero, el hierro y el bronce; Marcelo Díaz se ha circunscrito por meditada elección a la madera y —en menor medida y dictada por la circunstancialidad ambiental— al cemen-

to y hormigón en aquellos grupos escultóricos, al aire libre, configuradores de ambientes públicos.

Para MARCELO DIAZ la madera es, por tanto, la materia prima con que escribe su lenguaje. Considera que es tan importante la *forma*, el *volumen* y el *hueco* como la materialidad misma a partir de la cual modela sus formas. Bien mirado, la separación entre "material-forma" es sólo un recurso analítico pues según se desbaste, ensamble y pula la materia, la forma —elemento determinante de aquella— y el hueco —el "noser" que resalta y *airea* la forma— cambiarían radicalmente. Esto no es un mero juego de palabras sino el planteamiento de partida con que todo escultor o hacedor de *objetos libres* se enfrenta. Si además añadimos la consideración de las propiedades esenciales de la *materia prima* (textura,



Escultura de Marcelo Díaz (Foto W. Rambla)

fibrosidad, irregularidades), de sus *relaciones* con el agente (resistencia a los instrumentos, mayor o menor docilidad en dejarse domeñar, variación del significado según el *corte* aplicado) y del género o *tipo de madera* (*borne*, poco elástica; *brava*, dura y saltadiza; *de hilo*, que se labra a cuatro caras...) podemos imaginar las variables y dificultades que intervienen en el proceso creador definitorio de este campo de las artes donde lo visual, lo táctil y su ubicación en un lugar/espacio físico determinado complican su análisis, lectura y apropiación. A todo lo cual se sobreañade la pluralidad que suscitan los distintos puntos de vista dependientes de la situación espacial del espectador.

"Encuentro contra el tiempo" fue la obra que trajo a la muestra. Estructura compuesta por varias piezas: "individuos" separables física y formalmente posibilitadores de, al menos, una duplicidad de sentidos en su dirección lectora. Uno, partiendo desde la base de la escultura —y siguiendo

do ascensionalmente las subpiezas de ésta— hasta llegar a sus extremos superiores orientados a diversos puntos del espacio circundante. Así, cada brazo —como parte de este conglomerado— vendría a simbolizar el desencuentro, la dispersión...; luego, el sentido opuesto sería la reunión de todos ellos en un punto: *el encuentro*. Reunión que pudimos apreciar en una segunda lectura de trayecto inverso: al ir descendiendo desde los extremos superiores hasta comprobar cómo se enlazaban en un tronco común que deviene en base, la cual engarza y sostiene la obra como totalidad. Es decir, una "gavilla" donde cada espiga (brazo, ramificación...) preserva su individualidad, pero que precisamente por el enlace de todas ellas (*encuentro*) se consigue dar una completud a su significado.

Es habitual en sus obras actuales, como ésta, la mezcla de varios tipos de madera; las cuales trata artesanalmente en sucesivas capas de lijado, protección contra xilófagos, cerrado de poros mediante un satinado de modo que no tome y suelte humedad a fin de impedir que *trabaje* el maderamen... hasta que tras ocho o diez manos —la última es una simple capa de cera— se puede visionar la *malla* con todo el esplendor y sin menoscabo de su color natural. El tallado de estas maderas *cañizas* (de vetas a lo largo) nos invitan a deambular, ir y venir, en sentido longitudinal permitiendo un recorrido —aspecto *dinámico*— visual y palpatorio a lo largo de un trayecto que, aunque breve, es *temporal*; compatibilizando ambos aspectos con el peso estructural y real que ciertamente posee el ensamblaje de todas las piezas.

Marcelo, desde sus primeros trabajos de intención realista a los de los años ochenta, ha evolucionado hacia creaciones de menor contenido referencial y de mayor significatividad plástica; de modo que los materiales —en sus variados tratamientos— y la conjugación de los mismos —en unas composiciones conseguidas mediante un proceso constructivista— alcanzan un mayor protagonismo, sin menoscabar por ello un potencial virtual generador de amplia polisemia.

Finalizo este repaso con el tapiz que pudimos contemplar, el de CONCHA ROMAN (Chiu). Como en su exposición de agosto pasado en el Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vila-famés, apreciamos de nuevo cómo "integra en sus obras tres líneas de acción: la calidad evidenciada de materiales tradicionales (como el esparto), el tinte artesano, vivo y cálido, que no enmascara la fibra sino que realza sus componentes, y las posibilidades de la abstracción geométrica..." (22). En efecto, en función de este geometrismo constatamos la claridad compositiva de la obra colgada: una amplia faja o banda oscura y de gruesa tejedura, sobreañadida al albino fondo del tapiz, arbitra por su posición central —de simetría longitudinal— al resto de las formas que ella misma generaba. Así, esta banda se desgajaba por su extremo superior en dos partes, las cuales tras un breve plegado sinusoidal (23) acababan por convertirse en una especie de cúpula invertida. Auténtico centro de poder visual al encerrar en su seno un amazocotado *campo* de cabos de hilo de vivo color violáceo. Su extremo inferior se bifurcaba en dos tiras o colgajos sin tinte en su hilatura.

La originalidad de la creación de *Chiu* podría decirse que estaba, en primer lugar, en la *doble metamorfosis* de dicha faja básica. Según as-

cendia hacia la parte alta de la composición o bajaba cambiaba *la forma* (cupular y cerraba arriba, estelar y rectilínea abajo) y *la relación* con el "fondo neutral" (adosado con un cosido puntual arriba, libre y flotante abajo) y respecto al "fondo neutral" —como enmarque total— evidenciar que sólo aparecía en él un elemento que pudiera considerarse integrado: unos brazos en forma de "V" que —en segundo plano— equilibraba las piezas *semiexentas* originadas por la mencionada banda tan activa.

En segundo lugar y en consonancia con esta estrategia organizadora de los elementos utilizados, simples pero *efectivos*, se procuraba una *sintaxis por el color*. Así la coloración natural de la trama/urdidumbre del fondo (= neutral) y el intenso colorido de la faja "exterior" quedaban articulados por el referido *dibujo* en "V". El cual al estar adosado al fondo *participaba* de este, en cambio por su color verde (más intenso que el blanquecino del fondo, pero menos que el marrón de la faja) *se desplegaba* sensorialmente "aproximándose" a las formas "externas" del tapiz. Con lo que no solamente se aprovechaban las posibilidades de la geometría *per se* (forma), sino también en cuanto que ella misma "tomaba cuerpo" en la textura (materia textil) y en el juego relacional de los tintes (plasticidad cromática).

Y no es menos importante, hablando de la textura, reparar en que tanto la *verticalidad* de la urdidumbre de hilos y flecos —constitutivos de las tiras colgantes— como el hilado de la amplia faja oscura (clave de la composición) correlacionaban escrupulosamente con el formato —elemento escalar de la imagen— y con la estructura global del tapiz en apretada síntesis, que reitero, diáfana, precisa y concisa.

Sobre el componente semántico presumo que no es desacertado pensar en la *insinuación* que nos hace de elementos objetuales pertenecientes al mundo rural: las estelas como "alforjas colgantes" la banda en forma de cúpula como "boca de seron o capazo" .. O bien, imaginar un "extraño homúnculo" o una "rara figura" de connotaciones totémicas. Cualquier pretexto puede ser una buena inspiración para el autor. Y cada cual, como espectador, aquí como en todas las demás obras que interprete, recree y establezca sus propias conclusiones a partir de ese rico haz de estímulos que todo producto estético es capaz de proporcionar-nos.

Analizar, aún someramente, la obra de tan numeroso grupo de artistas —adscritos a distintas parcelas de las artes plásticas y con un *modus operandi* tan diversificado— no deja de ser una delicada tarea.

Tampoco ha sido fácil en la medida que las motivaciones, actitudes y ubicación en el mundo de la creación artística —por opción, reconocimiento, adscripción a determinados ambientes culturales, edad, formación, etc...— de cada uno de ellos compone un amplio abanico de casos y situaciones muy concretas.

Contando con estas premisas he intentado su acceso destacando, en unos, los aspectos formales, compositivos o estructurales de su trabajo; deteniéndome, en otros, más en la interpretación o contenido de la obra; conjugando, en los más, ambas vertientes. Y, siempre, ciniéndome al texto dictado por la imagen y haciendo hincapié en su *significación*

plástica/visual tanto como en el material mismo, en que aquella se encarna, y la técnica aplicada.

En segundo lugar, la adscripción de un artista a un *bloque* en función de su mayor o menor "índice de abstracción", o mayor/menor referencia al "natural" (con todo el problema que implica la consideración de la *realidad*)... en su *praxis* artística no tiene más trascendencia que la de haber pretendido ayudar al lector en un ordenado recorrido por semejante bosque de nombres, adjetivos y terminología. La cual, por cierto, tampoco ha sido de gran complejidad.

En tercer lugar, he asignado a la mayoría de los participantes algunas citas que otros críticos, historiadores y publicistas de arte les dedicaron en otra parte, y cuya idea esencial convenía con la de la obra presentada en la exposición. Sus palabras venían a corroborar, en determinados aspectos, mis reflexiones; a la par que la introducción de sus reseñas y nombres a pie de página no dejan de enriquecerlas. En cualquier caso, el que haya dedicado citas a unos y no a otros no se debe a que estos últimos carezcan de bibliografía, sino, sencillamente, a que su inclusión era más conveniente para la dinámica y fluidez del texto. Lo mismo vale respecto a las alusiones hechas a determinadas exposiciones de algunos de ellos y a otras *llamadas*.

A estas alturas, lo que sí es irrefutable es mi continua insistencia en los aspectos intrínsecamente plásticos. La imagen ha dado pie a tanta literatura y amparado tantos *fantasmas* que ya es hora de —sin maximalismos, pero tampoco sin contemplaciones— reforzar su *otra* —la principal— vertiente.

En fin, si de algo ha podido servir este *chronicon* espero lo sea como constancia escrita y metódicamente razonada de esta exposición que unos artistas plásticos de la contemporaneidad gustosamente tuvieron a gala llevar a cabo con motivo de esta magna efemérides fundacional.

NOTAS

- 1) RAMBLA ZARAGOZA, W: *Amat Bellés i Roig* (Cat. 64 págs., 21x29 cms., 17 fotos B/N, 13 esquemas y 3 fotos color), Servei Publicacions Diputació de CASTELLÓ, 1985.
- 2) ARNHEIM, RUDOLF: *El poder del centro*, Alianza Editorial, MADRID, 1984, pág. 242.
- 3) Para mayor información consultar a AGUILERA CERNI, V.: *Luis Prades*, T.C. Hijos de F. Armentgot, CASTELLON, 1981.
- 4) VILLAFANE, JUSTO: *Introducción a la teoría de la imagen*, Edic. Pirámide, MADRID, 1985.
- 5) DE LA CALLE, ROMAN: "Manuel Sáez: El autorretrato como emblema" *Las Provincias*, Dominical de 10-2-85, VALENCIA, 1985.
- 6) Texturado más pulido en cuanto al tratamiento pictórico de la superficie, pero eso no implica que carezca de refinadas "texturas visuales".
- 7) Nació en Santander en 1946. Alumno de J. Bardasano. Expuso en Santander, Avilés, Oviedo, El Ferrol, Castello, Madrid, etc. En 1972 expuso en la Sala M. Ayuntamiento de Onda.
- 8) RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: *Catálogo*, Galería Estudi, VILA-REAL, 1985.
- 9) AA VV.: *Diccionario del Arte Moderno*, F. Torres Editor, VALENCIA, 1979, pág. 153.
- 10) GARNERIA, JOSE: "Peiro Coronado" *Catálogo*, G. Derenzi, CASTELLON, 1982.

- 11) RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: "Sobre el Arte Hoy en Castellón", *Anuario*, Colegio Arquitectos de CASTELLON, 1979, pág. 61.
- 12) en 1985 expuso simultáneamente en las dos salas de la Casa Abadía y en la galería El Campanar, todo ello en Castello.
- 13) reseñas de GASCO SIDRO, A.J.: "Exposición antológica de José Córdoba Chaparro", *Castellón-Diario*, CASTELLON, 25-X-84. Y de GODOY, MANUEL: "Fuerza y sinceridad en la creación de José Córdoba", *Mediterráneo*, CASTELLO, 20-X-84.
- 14a) SIGNES, MIGUEL: *Catálogo*, Galería Ramón Durán, MADRID, 1975.
- 14b) FUSTER, JOAN: "Exposición de Cerámicas de Angelina Alos y Manolo Safont" *Catálogo*, Sala Municipal de Exposiciones, ONDA, 1971.
- 15) directora también de Cánem Galería. Atenta —desde su fundación en 1974— a todos los movimientos vanguardistas de las artes plásticas supone una opción auténticamente renovadora dentro del mundo galerístico del País Valencià.
- 16) "roll up" o *pasada de rodillo*: técnica de entintado de la plancha cuyo objetivo es obtener un grabado calcográfico (estampa) policolor utilizando una sola plancha o matriz y en un solo paso por el torculo (una sola estampación); teniendo muy en cuenta que una de las cualidades esenciales del proceso radica en el uso de tintas de diferente "viscosidad" las cuales son aplicadas con rodillos de diferente "dureza" a la plancha ya grabada. Obra básica escrita por el mismo Stanley William HAYTER es: *New Ways of Gravure*, Pantheon Books, Inc., New York, 1949.
- 17) RAMBLA, WENCES: "Pilar Dolz, una gravadora del País Valencià" *Reüll*, Dpto. Estética Universidad de VALENCIA, 1984, n.º 7, págs. 8 y 9.
- 18) AGUIRRE, JOSE LUIS: *Catálogo*, Exposit. Casa Abadía, CASTELLO, 1983.
- 19) Como autor del artículo no me ha parecido correcto hablar de mi mismo, aunque —como pintor— estimo absurdo no reseñar mi obra la cual no es culpable de que con posterioridad a mi participación en la muestra se me encargase escribir sobre ella. Ante esta encrucijada, y dado que precisamente el cuadro presentado en Segorbe también estuvo colgado en la sala *Vermell* (1985-marzo/abril) formando parte de la serie pictórica exhibida he optado por citar un extracto aparecido en *Cimal* como crítica a dicha serie y exposición individual.
- 20) TORRENT, ROSALIA: "Notas y Noticias" *Cimal cuadernos de cultura artistica*—, VALENCIA, 1985, número 26, pág. 81.
- 21) AGUILERA CERNI, V.: *Catálogo*, Museo M. de Sabiñanigo, HUESCA, 1984.
- 22) GODOY CASANOVA, M.: "Artesanía, dominio de la técnica y belleza en el Museo de Villafamés", *Mediterráneo*, CASTELLO, 11-8-85, pág. 7.
- 23) curva cuya ordenada es proporcional al seno de la abscisa correspondiente" *Diccionario Anaya de la Lengua*, Edic. Anaya, MADRID, 1981, pág. 648.



Doña María de Luna, reina, esposa de Martín el Humano, fundadora y protectora de la cartuja de Vall de Crist. Cuadro en técnica mixta de Amat Bellés, pintado como homenaje a la cartuja en las celebraciones del centenario (Foto W. Rambla)