

## INTRODUCCION

Aunque, durante los noventa, se tratará de volver a definir lo que ha supuesto el desarrollo y resultados de la década inmediatamente precedente no deja de ser un acontecimiento, dada la proximidad de dicho período.

Con todo, y haciendo honor al título del ensayo, no podemos dejar de afirmar la importancia de los conceptos de los noventa que tal análisis aborda y que sin duda deberá, pasado el tiempo, someterse a revisión.

No obstante, no por esperar a condiciones más favorables hemos de renunciar a proponer la reflexión. Cabe decir además no olvidar que estudios más completos o de mayor alcance podrán venir, sea posibles sin otros previos que si presentan el inconveniente de la inmediatez, si mismo tienen de que no es poco la ventaja de, a través de su autor, haber vivido la época, haber entrado en contacto directo múltiple y variado, experiencias y, en definitiva, haber ido acumulando un material de primera mano sobre los sucesos.

Sea como fuere, el hecho es que todo eso está ahí y calga que pongamos manos a la obra, sin ejemplo para el asunto aun a riesgo de posibles réplicas u objeciones.

Pero, ¿cómo la investigación, la penetración investigativa, que le plasma en de una producción, sea, no puede -debería- ser objeto de debate como consecuencia y derivación de cualquier manipulación (facilón y concreción) del ser humano y de sus actos?

**WENCESLAO RAMBLA**

*La década de los ochenta en Castellón:  
Primera revisión sobre las artes plásticas*

«ESTUDIS CASTELLONENCIS»

N.º 5 1992-93, pp. 491-531



## INTRODUCCION

### I

Apenas estrenados los noventa, intentar elevar a definitivo lo que ha supuesto el desarrollo y resultados de la década inmediatamente precedente no deja de ser un atrevimiento, dada la proximidad de dicho período.

Con todo, y haciendo honor al título del ensayo, no podemos dejar de afrontar la tarea aún siendo conscientes de los riesgos que tal análisis entraña y que sin duda deberá, pasado el tiempo, someterse a revisión.

No obstante, no por esperar a condiciones más favorables hemos de -estimo- posponer la reflexión. Conviene además no olvidar que estudios más completos o de mayor alcance pocas veces son posibles sin otros previos que si presentan el inconveniente de la inmediatez, al menos tienen -lo que no es poco- la ventaja de, a través de su autor, haber vivido la época, haber entrado en contacto con múltiples y variadas experiencias y, en definitiva, haber ido acumulando un material de primera mano sobre las mismas.

Sea como fuere, el hecho es que todo eso está ahí y exige que pongamos manos a la obra, nos coimpliquemos en el asunto aun a riesgo de posibles réplicas u objeciones.

Pero, ¿acaso la investigación, la penetración cognoscitiva, con la plasmación de unas conclusiones, no puede -debería- ser objeto de debate como controvertida y dinámica es cualquier manifestación (acción y concreción) del ser humano y de sus afanes?

### II

Cuando se lanza una ojeada sobre un determinado pasado -entendiendo por tal un concreto acotamiento geográfico y temporal-, se tiene la tentación de lamentar lo mal que les fue entonces a tal o cual grupo, individuo, institución, campo de actuación investigador, social o político... Y, como contrapeso, lo bien o notablemente mejor que les ha ido/está yendo a los grupos, individuos, etc... que les han sucedido/venido a continuación.

Si es cierto que existe esa tentación, también es verdad que a veces -y no en pocas ocasiones- es que ha ocurrido así. Lo cual, excepto para quienes sintieron el agravio de sus conciudadanos o la



adversidad de las circunstancias, no deja de ser positivo ya que se convierte en prueba o indicio seguro de que -al menos en buena medida- la situación ha ido a mejor.

En este sentido matizado es por el que -especialmente a la hora de *hacer justicia*- se puede sostener que generaciones anteriores a la que acota esta panorámica, que revisa por vez primera el quehacer plástico de los ochenta en Castellón, tuvieron ciertas serias dificultades. Es decir, no se trata de que -y no es mero juego de palabras- tuviesen unas especiales dificultades para hacer lo que hicieron quienes quisieron hacerlo (si hacemos la salvedad de que el *modus vivendi* de prácticamente todos los artistas tuviera que ser buscado o complementado con otras actividades, extremo éste del cual desgraciadamente tampoco se han librado las presentes generaciones) sino de que el grado de reconocimiento, halago, pronta publicidad de sus manifestaciones, prestas ayudas... -las de los autores más jóvenes/recientes- no son comparables con la indiferencia, cuando no franca animadversión o desprecio, que sufrieron sus antecesores más inmediatos. Es, por tanto, ese matiz de sentido al que apunto cuando hablaba de *hacer justicia*.

Por otra parte, en la actualidad no faltan estudiosos, críticos, políticos... quienes apuntándose al carro de los *últimos* -o sea quienes alaban, potencian, desean salir retratados junto a destacados de la *new wave* del momento- ignoran en exceso las aportaciones, valores, potencia creadora y solidez imaginativa de los inmediatamente anteriores. Y lo que es más lamentable: apenas se molestan en llevar a cabo un análisis, cotejación y exhibición de sus, respectivamente, poéticas y obras. Vendría a ser como si al efectuar un estudio sociopolítico de los últimos quince años, desde la restauración democrática hasta la última crisis de la energía, no nos detuviéramos a indagar y repasar las circunstancias y personajes que hicieron posible el "cambio": resistencias que hubieron de vencer, estrategias que emplearon, postulados "a", "b", "c" que posibilitaron el resultado "z", errores y éxitos conseguidos. En suma, de obrar así, obtendríamos una visión extremadamente parcial tanto en sí misma (análisis y valoración de los momentos primeros) como en su proyección futura (el "ahora" considerado), por no decir falseada, debido a la insuficiente y acientífica heurística empleada (consecuencias para el "ahora" objeto de consideración: pervivencia y/o rupturas de/con lo precedente).

## LOS OCHENTA: UN INICIO ESPLENDOROSO DESDE UN PASADO QUE PESA Y CUENTA

### I

En primer lugar, hay que constatar la serie de actos (exposiciones, subvenciones y ayudas de más fácil consecución) que al encadenarse rápidamente, a principios de los ochenta, favorecieron la impresión de que se abría un período esplendoroso. Sobre todo cuando, por contraste, se recordaba la serie de carencias en infraestructura cultural de la década anterior; en todo caso -dicha infraestructura- muy incipiente, ya que el acontecer político-social entre 1975-1980 exigía (¿?) dirigir los esfuerzos hacia otras prioridades.

Abandono o desidia, la de los años setenta y sesenta, que podemos verificar si nos damos una vuelta por las pinacotecas oficiales de distintas instituciones, organismos y entidades de la Ciudad para comprobar qué se adquirió y de qué piezas se proveyeron en épocas no demasiado lejanas. Por otro lado, hay que constatar también cómo la reiteración de ciertos homenajes, antológicas, libros o catálogos hechos reiteradas veces sobre determinados y contados artistas locales (sin que ello implique necesariamente minusvaloración de los mismos) considerados *intocables* por la crítica y, paradójicamente, no suficientemente estudiados (revisados, confrontados con otros de la misma época pero de distinto entorno, etc...), puede conducir a la errónea apreciación, en especial a foráneos, de que Castellón no tiene ni presente ni futuro en este campo sino un pasado *pretérito* o *reciente*, dando vueltas en repetitivo vórtice sobre lo mismo; lo que, por cierto, más que para sacar a la luz (desvelar) matices o aspectos ignotos



o, porque no también, insuficientemente valorados sobre tales hitos-personajes, sirve –dicha reiteración– únicamente para lucimiento del comisario de turno o de la entidad patrocinadora, que bajo otro enfoque podrían sacar mayor partido.

En segundo lugar, abundando en la actitud económica imperante en la década precedente, podríamos hacer nuestro parte del texto de Vicente García “Entre la crisis económica y la generación de los ochenta” que, aunque referido a la Capital del Turia, también se podría trasladar a la nuestra:

“... las llamadas fuerzas vivas de la ciudad, es decir, aquellas que tienen los medios y el dinero, la burguesía local, que no ha querido devolver a la ciudad una mínima parte de las plusvalías que la ciudad le ha dado, no ya bajo formas más o menos filantrópicas..., sino ni siquiera cambiando sus litografías del Banco de España por obras de Arte de quienes lo necesitan para subsistir y para seguir haciendo Ciudad a su manera, prefiriendo la inversión segura en lo ya consagrado al apoyo a esos mismos nombres cuando no lo estaban y a los que vienen detrás de ellos y aún no lo están”.

## II

Indudablemente (no aludo al pasado lejano cuya situación fue incomparablemente más penosa) la potenciación /divulgación del arte castellonense se ha caracterizado por la discontinuidad en el desarrollo de unos proyectos que, de existir, duraron lo que el bienintencionado político o coordinador del momento hizo, no sin esfuerzo personal y, en ocasiones, frente a opiniones encontradas de sus próximos. Así, a una primera Bienal Nacional de Pintura jamás le sucedió su segunda o tercera. Tras la Iª Mostra Fotográfica de autores castellonenses y del Estado español nunca vino la IIª. Clausurada la primera Mostra Castellonense de Pintura no apareció una siguiente, pongo por caso, de Escultura. Las antológicas de los artistas “X” o “Z” quedaron ilógicamente secuenciadas y dispersamente presentadas, cuando no, en cierta medida, repetidas.

Bien es cierto que este retrato no es patrimonio exclusivo de esta Ciudad, pero sí altamente denotativo de este modo tan nuestro de proceder al que, paradójicamente, se le opone una vertiente de verdadero y persistente entusiasmo; especialmente por parte de los propios artistas que se esmeran por darse a conocer y estar presentes en la vida de la ciudad a la menor oportunidad.

## III

A pesar de lo dicho, pecaríamos de parciales si no trajésemos a colocación la serie de muestras que distintas entidades e instituciones patrocinaron a lo largo y ancho del País Valenciano durante todos estos años. El que la mayoría tuviesen su punto de arranque en la misma Valencia se justifica tanto por el peso e influencia que, lógicamente, ejerce toda capitalidad autonómica -nunca exenta de tics centralistas- como se debe al interés y competencia de determinados profesores y críticos de arte que con sus desvelos encarrilaron la mayor parte de esas actividades.

Recordemos, siquiera sucintamente, el siguiente listado: “30 Artistas Valencians”, “Perspectiva ‘80”, “57 Artistas i un País”, “80 años de Arte Castellonense”, “Recién Pintado”, “Fotógrafs Joves Valencians”, “Pintar en Valencia”, “Propuesta”, “Pintura Viva”, “Pintura.Castelló.Generació’80”, “Cota 0”, “Sangre y Arena”, “Intercity Valencia-Madrid”, “Modos de Ver”, “La otra cara de la Acuarela”...

Algunas pasaron de largo, otras recalaron en Castellón. Y un número de ellas -como las aludidas en el anterior párrafo- se originaron aquí mismo. Respecto de éstas merecería una mención especial la denominada “Pintura.Castelló.Generació ‘80”. Exposición que aunque limitada en obras y en integrantes (Vicent Carda, González Campos, Artur Doñate, J. Herranz y Fco. Rangel) brilló por la claridad de su objetivo. Un catálogo escrito por el profesor y crítico Román de la Calle definía certeramente las pretensiones y alcance de dicha exhibición. Lástima que pasara (¿de qué sirve costear una actividad y un



catálogo si la propaganda que debería hacer la entidad es prácticamente inexistente?) tan desapercibida para el público castellonense. Algo parecido volvió a ocurrir en el verano de 1990 en Benicasim con la muestra "Castellón Hoy: 8 escultores". No fue así, en cambio con una *iniciática* exposición que a principios de los ochenta se presentó en la Diputación de Castellón. Aquí, un grupo de autores, muy jóvenes entonces, (S. Bartoll, P. Castellano, P. Colom, Perla Flors, Salva Gallén, Amadeo Gonzalo, Pepe Nebot y M. Sáez) mostraron diversos trabajos que llamaron mucho la atención, no precisamente por ser calificadas obras sino porque se ofrecieron como una ruptura frente a lo que se tenía por —o en vías de— más consolidado; cuando, en realidad, lo que la generación anterior seguía presentando tampoco era del agrado del público. Si los enfoques de unos seguían siendo incomprensidos y poco aceptados, los de los jóvenes de los ochenta a más de un espectador le indujeron a rasgarse las vestiduras.

Y para cerrar circularmente semejante recordatorio de exhibiciones-propuestas, colectivas e itinerantes, señalemos la muestra de "Artistas castellonenses (I)", de mayo de 1982, que pretendía en y desde Valencia (Museo de BB.AA.) dar a conocer nuestras artes plásticas, empezando por la que lsuelo denominar "generación intermedia" (quienes tienen ahora entre 40-45 años) para proseguir con las creaciones de las posteriores promociones (los hoy en torno a los 30 años de edad). Proyecto bastante bien diseñado pero que, en su continuidad, diversos acontecimientos —cambios y reajustes en organigramas y programas que el rodaje de las autonomías impuso en sus inicios— dejaron lamentablemente aparcado *sine die*.

#### IV

Se podrá objetar que ha sido mejor eso —lo ocurrido en este decenio— que no atender en absoluto (como se hacía antes; o más bien, no se hacía apenas) tales iniciativas, proyectos e ideas.

De acuerdo. Pero también se podría replicar afirmando que en las circunstancias y a las alturas en que estamos —prácticamente a las puertas del siglo XXI— y de las que nos preciamos, los recursos dedicados a unos decisivos estudios, recopilación, catalogación y divulgación imaginativa y eficaz del "fenómeno plástico", dejan mucho que desear todavía; una vez pasados estos años en cuyos comienzos se habían abierto tan prometedoras expectativas. Y el chocante dilema o bifurcación a elegir se ha dirimido: o en muestras altisonantes de las que al final no ha quedado nada consistente, o dejar de potenciar los, digamos, planteamientos de "alcance intermedio" —entendidos como la organización y ejecución de serias infraestructuras culturales, desarrolladas en continuidad según un *planning* secuenciado y atendidas por expertos no voluntaristas ni esporádicos, sino con dedicación profesional—.

Finalizo esta introducción añadiendo, o en implícita reiteración, que es más provechoso y honesto elucidar el *estado de la cuestión* —sin propiciar halagos innecesarios, tampoco tremendismos— del que se parte en un estudio, con toda la severidad posible, a fin de que desde aquel *estado* (conjugando los datos reales con la "creatividad", de la que nos habla el profesor Blasco Carrascosa respecto a la crítica, y, por tanto, asumiendo el riesgo que ello comporta) penetremos y comprendamos el horizonte próximo para, desde sus claves, otear el horizonte lejano y de esta forma entresacar, de la maleza que nos invade entre tanto terreno descuidado, individualidades potentes que renueven nuestra fe en el "hecho plástico", en la artísticidad de su *ser* —a través de sus manifestaciones— como una de las dimensiones inalienables de la onticidad del *anthropos*: el ser que interpreta y se autointerpreta.

### CLAVES DEFINITORIAS DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS OCHENTA

#### I

Dado que a finales de los setenta expresiones tales como "última vanguardia", "es un pintor de vanguardia" o "hace arte de vanguardia" comenzaron a ser rechazadas por inadecuadas, imprecisas o



simplificadoras, no viene mal aquí traer a colación, por clarificadoras, las palabras de Javier Hernando en "El eclecticismo. La última vanguardia":

"No debemos olvidar que el término vanguardia venía siendo usado de una manera mecánica para señalar aquellas variaciones de tipo formal, olvidando lo que en realidad había sido la esencia de la vanguardia, es decir, su substrato ideológico, revolucionario; su preocupación por la incidencia social de la obra de arte y por fin la relación arte-vida".

Es por ello que si es incorrecto calificar, *sensu stricto*, como vanguardista "lo más reciente", también lo es considerar a la transvanguardia como "la vanguardia superadora de las vanguardias". Entre otras cosas por –a pesar del tiempo– no ser homologables, puesto que no cumple uno de los requisitos fundamentales de la vanguardia: "su preocupación radical por la incidencia social de la obra de arte", asentándose y promocionándose –la transvanguardia– sobre unas fuertes bases economicistas y trabadas redes mercantiles.

Será, pues, en otra dirección hacia donde deberemos dirigirnos a fin de hallar la frontera que delimite aquellos "ismos", corrientes y tendencias de los más inmediatamente próximos al hoy. Y sin duda, deberemos acudir de nuevo a esta suerte de analítica comparativa entre lo que bien podríamos denominar; el "futuro-presente" y el "futuro-pasado".

Así, este último ("futuro-pasado) proveniente de la posguerra mundial II (por no remontarnos a las revoluciones artísticas de principios de siglo), constituye un trayecto en el que se van desplegando una serie de movimientos mediante una dinámica dominada por la lógica del enfrentamiento/superación. En cambio - y tras la apropiación más o menos confesada, más o menos eficaz, de los logros que las vanguardias ofrecieron a generaciones de los '50 y '70, es a partir de los '80 cuando surgen, se dan, confluyen, una serie de actitudes, circunstancias e interrelaciones del más variado signo que pronto fijaron la base identificativa de una nueva mirada y *otro* hacer como paradigma de esta fase más próxima al hoy.

Fase o período en el que hay que destacar un hecho sin el cual no se entendería la universalización –o uniformación o uniformización–, como nunca, de los registros –modos de *hacer* y de *entender*, dentro de una gran vorágine– idiosincrásicos de los artistas de dicho decenio: la expansión comunicacional en el más amplio sentido.

Durante los veinticinco años anteriores llegar a saber de los movimientos de vanguardia, estar al tanto de las más atrevidas propuestas existentes, poseer una información fidedigna de las actividades expositivas –a fin de conocerlos y confrontarlos con la práctica personal– constituía para muchos un gran *handicap*, ya fuera por motivos de índole pecuniaria, por la *mudez* y trabas institucionales (académicas, políticas), o por la pobreza e indiferencia de los medios transmisores que poco hacían por la difusión de todos aquellos acontecimientos. Lógicamente, y por razones obvias, esta confirmación era menos negativa en las grandes ciudades de nuestro país, pero aún así y todo no se podía considerar como muy boyante el susodicho panorama.

Sin embargo, a partir de los ochenta (naturalmente las fechas son orientativas y no se pueden tomar matemáticamente al pie de la letra) la eclosión de los *mass-media* con su rápida expansión en forma de videos, revistas ya muy especializadas, edición de cuidados catálogos, apertura de centros bibliográficos y de documentación, etc... –fruto de o indisociable de la libertad (de pensamiento, expresión y acción) y del mejor rodaje de las estructuras democráticas y de la integración paulatina a Europa–, junto a las posibilidades efectivas de conseguir becas, bolsas de viaje e incremento inusitado de los intercambios juveniles, fueron tendiendo una fluyente red de "vasos comunicantes" que facilitaron grandemente los contactos entre los más recónditos creadores y la reciprocidad de sus "mutuas miradas". En resumen, todo ese flujo comunicativo entre las diferentes praxis individuales y transnacionales –diluyéndose las barreras entre ciudades pequeñas y grandes, norte y sur– explica en gran medida que



las claves que caracterizan los ochenta se constaten con meridiana asiduidad en tantísimos lugares de dispersa geografía, y con relativa independencia del peso económico o social que tales localidades detenten.

Es por eso que —al margen de que al final del trabajo aparezcan las conclusiones a que he llegado, tras esta revisión crítica, sobre la plástica castellonense en los ochenta— gran parte de los siguientes *taxones* sean igualmente aplicables a nuestros pintores, escultores y grabadores.

## II

Antes de pasar a explicitar los parámetros en que se han desenvuelto el común de los autores de los ochenta, me permito citar un significativo pasaje del ensayo del profesor Valeriano Bozal (“El arte en los ochenta”) por parecerme muy pertinente para *cerrar* aquel límite o frontera a que antes aludí como *didáctica* distinción entre las vanguardias y lo posvanguardista (el confusionismo entre ambos conceptos aparece siempre flotando al tratar de precisar qué se entiende por “lo último” o “lo más reciente”), entre el “futuro-pasado” del que venimos (aquéllas) y el “futuro-presente” que ahora, tal vez, esté *pasando su hoja* cuando finalice de redactar este texto. Asimismo, lo estimo conveniente por su precisión acerca del sentido de “eclectico” que, como reiterada *label*, ha ido tantas veces adherido a todo desarrollo plástico durante estos años.

“El fin de siglo adelantado ha traído también un comienzo de siglo adelantado. Lejos de matar al padre, los jóvenes adolescentes de las artes plásticas que intentaron el rito sangriento al comienzo de los ochenta, le han convertido en un clásico y han permitido en él una lucidez que nos resulta ya imprescindible, también sorprendente. Pero ¿quienes son estos nuevos artistas?

Hasta ahora, las propuestas artísticas venían articulándose, en cada momento, en torno a un movimiento, movimiento que polemizaba con dos en ese instante dominantes. Esta dinámica, la dinámica de los *ismos*, que caracterizo a la vanguardia, parece haber saltado por los aires. Si echamos una ojeada al entorno artístico, no sólo encontraremos una enorme variedad, lo que siempre había existido, sino un actitud tolerante y receptiva hacia esa diversidad. Tolerante quiere decir: no se pretende convertir a una orientación en eje de la producción artística, se prefiere aceptar-constatar el horizonte de la diversidad. La actitud posvanguardista de este principio del siglo anticipado consiste en aceptar lo que hay porque es lo que hay. El eclecticismo a que muchas veces se ha aludido no se refiere tanto a la existencia de artistas eclécticos, que también los hay, cuanto al eclecticismo de una actitud y una receptividad, una sensibilidad, que no pretende hacer exclusiones en nombre de ideas, cualesquiera que éstas sean.

El panorama se caracteriza por una diversidad considerable en la que nadie apuesta por líneas maestras de ninguna clase.”

## III

Así pues, entre las claves del que hacer plástico (estéticas, conceptuales, sociales) de estos años ochenta podríamos destacar las siguientes:

### 1. *Vuelta a la pintura como vehemente y prioritario medio expresivo*

Si en el fragor de la crítica a la obra de arte tradicional (años ‘60) frente a la que —e imbricada con motivaciones sociales— surgen una serie de artistas y grupos que manifiestan su rechazo mediante la recurrencia a técnicas (que antes parecían ajenas al “pintor de cuadros”) de reproducción seriada, empleo de las más variopintas técnicas mixtas, etc..., para interesarse acto seguido por las posibilidades de los *novísimos* medios, llámense imágenes videográficas o arte por ordenador —medios y materiales, soportes y recursos que alcanzarán un importante *status* en los setenta—; va a ser a lo largo de la década que analizamos cuando el artista se va a enfrentar no ya a una (al menos directa o explícitamente, pues, ¿acaso la era tecnológica no encierra en su preconizada desideologización *otra* ideología *nueva*?), sino a un preocupante encorsetamiento a la hora de desarrollar sus propuestas por mor de una cada vez más



omnipresente tecnificación. De manera que, sin caer en las reiteraciones de antaño ni en prácticas académicas, el autor de los '80 ha revitalizado los medios tradicionales acudiendo al uso de la pintura-pintura: la relevancia de su materialidad, la exuberancia de su presencia, la lujuria de su manejo; en suma: el sensual placer del *facere*.

## 2. Superación de la vieja dicotomía "figuración-abstracción"

En los ochenta conviven las formas más dispares de representar/tratar la figura, junto a variadas maneras de *deconstruir* cualquier elemento objetual. Múltiples son las estrategias que se dan para configurar del modo más insospechado seres humanos o animalescos, al igual que diversificados son los métodos utilizados para diluirlos o parcelarlos geométrica, constructiva, gestualmente –en terminología de todos sabida–... en el plano de la representación si es pintura, en el espacio envolvente si de una pieza escultórica se trata. Por no mentar las variaciones, a cual más imaginativa, con que se asocian, distorsionan o recomponen elementos de trazas más realistas con otros de extremada sensibilidad abstracta.

Es, por tanto, esta innegable interacción en un mismo campo de actuación de los otrora diversificados géneros, tendencias y estilemas lo que constituye otra de las piezas clave definitorias del quehacer de estos años: el eclecticismo. Así pues, una de las manifestaciones/consideraciones más perentorias del eclecticismo –aludido como "actitud" por V. Bozal– vendría a ser la de "categoría artística".

## 3. Énfasis en la expresión subjetiva

Se postula la autenticidad como expresión del yo del autor, cuya autorrealización debe atender perentoriamente a objetivar aquélla en la obra de arte sin cortapisa alguna.

Conviene advertir al respecto que la más exacerbada subjetividad y autenticidad no implica necesariamente rebeldía. Así, apreciamos en muchísimos de los jóvenes artistas cómo la falta de pretensiones –como deseo de convertirse o jugar el papel de revulsivo social– se transmuta en unos enormes deseos de ser importantes, de alcanzar el éxito cuanto antes ambicionando ser insustituibles en el escalafón artístico. En fin, de convertirse él mismo artista- en (ser) una pretensión.

## 4. El "cuadro", objeto predominante de actuación artística y comercio

A pesar de las propuestas radicales y el incremento de instalaciones y *performances* ampliamente experimentados a lo largo del decenio, su captación y comercialización videográfica; el lienzo, la tela, el "cuadro" –enmarcado o no, claveteado sobre un bastidor o simplemente colgado como un tapiz; es lo de menos– mantiene su pervivencia y pujanza tanto como su aura. Lo cual significa la perennidad del concepto que dicho objeto entraña, pues sigue siendo *tenido* y *usado* como el contenedor que con su formato acoge y acota las imágenes y formas que el autor plasma. Es, en definitiva, soporte físico (bien mueble) y condicionante (plástico) de las configuraciones icónicas.

Eso no impide que, herederos de los setenta, perviva la transgresión entre los límites (especificidad) propios de las distintas disciplinas artísticas; así por ejemplo, objetos considerados como esculturas son pintados de mil y una manera, y las telas (cuadros) son manipuladas otro tanto.

## 5. Esquematismo, inmediatez y reiteraciones iconográficas

Superado el binomio "figuración-abstracción" (formas representativas más naturalistas/formas más despojadas de caracteres referenciales) y siendo conscientes de que la primera parte de esa vieja dicotomía ha descollado en estos años, conviene repasar este aspecto en relación a las formas figurativas.



Se constata una reiterada insistencia en figuras estereotipadas, por su estructura y rasgos formales, propician a que el pintor (aplicable también al escultor, salvando lo específico de sus respectivos lenguajes) ejercite aquel vigor e inmediatez de acción que tanto parece exigirle su pasión.

Así, huellas de manos o neumáticos, parejas de lagartos, caballos enlazados en ardorosa cópula, serpientes de arabescas posturas, máscaras combinadas con elementos antropomórficos de naturaleza totémica, solitarios árboles a guisa de enjutos seres humanos..., resaltados por gruesos trazos sus perfiles y contorneados identificativos, fragmentados o ampliados, estableciendo tales configuraciones una relación gestáltica con un fondo..., se erigen –paradójicamente y quizá sin saberlo en ese momento sus propios hacedores– en símbolos de imágenes culturales *por* su esencialidad, haciendo dejación del papel de imágenes *naturales*, ecológicas y puras de las que con tanta fruición nos predicán sus autores.

Otras dos puntualizaciones podemos hacer relativas al desarrollo del hecho pictórico que ha producido semejante panoplia de formas como “marcas de época”. Primera: todo ese repertorio de fragmentos referenciales, rasgos y trazados energéticos, colores vivos y contrastantes, elementos de fenomenología primitivista, etc., se dan tanto en los expresionistas como en aquellos que cultivan composiciones de trazas más abstractizantes. En cuyas elaboraciones podemos atisbar cómo junto a impulsos valientes y audaces, imaginativos y brillantes, conviven delineaciones, trayectos, goterones y pinceladas que denotan no sólo poca contundencia intencional, sino titubeos y vacilaciones a la hora de resolver (si es que se lo han planteado) ciertos reductos del espacio pictórico.

Segunda: al lado de esos modos originales y atrevidos –simbiótica de neoprimitivismo *salvaje* y neoexpresionismo vigoroso y lúcido– pervive una figuración perversamente decadente y decorativa que repite cánones convencionales de la más pura y dura academia bajo el más abyecto de los camuflajes formales.

#### 6. *Efimericidad e influencia*

Los clásicos vigentes, con madura vitalidad e inteligente receptividad, demuestran en su todavía fructífera actividad creativa una lección envidiable y algo primordial: la resistencia al paso del tiempo. Aspecto éste que como prueba y revalidación de las poéticas de los ochenta todavía está –comprensiblemente– por ver. Sin embargo, la efimeridad con que estas últimas nacen, crecen y están pasando puede impedir tanto *esw test* como algo más: su previsible influencia en la sociedad. Extremo la persistente influencia que sí se dio –continúa dándose– con los artistas de la vanguardia más próxima (si se me permite la expresión): sus propuestas, estilos y logros se han decantado y vertido en los más dispares objetos de nuestro uso cotidiano –corrientes y lujosos, muebles e inmuebles– con una perdurabilidad y eficacia estética incomparablemente (y admitiendo criterios de proporcionalidad) mayor que las actuales. Las cuales, seguramente, por hallarse inmersas en la peripecia de su desbocada dinámica son autofagocitadas en su propio aparecer. Más aún, la ascendencia de aquellos clásicos recientes llega hasta el punto de no solo ofrecer una distinta imagen de la pintura, sino de enseñarnos a ver la pintura del pasado y de fijar –como sostiene acertadamente V. Bozal– una imagen del mundo, del nuestro, forjando una sensibilidad que es precisamente la de nuestra época.

#### 7. *Revalorización de la producción artística*

Esta década ha quedado muy marcada por las imposiciones del mercado. Años de bonanza económica han favorecido la adquisición de obras del momento a precios desorbitados. La falta de objetividad (distanciamiento) entre lo *ahora-aquí-enseguida* comprado y la trayectoria de su autor, que no ha contado con tiempo suficiente para demostrar lo valiosa que es (a veces no tendrá una verdadera oportunidad dado que la trepidante dinámica del mercado, dominado por extraños tejemanajes, propicia que



jóvenes artistas caigan en el olvido con la misma celeridad con que fueron promocionados), ha conducido a no pocos fracasos o, al menos, a pérdidas –más allá de lo admisible o esperado para quienes se mueven en esta ámbito– por sobrevaloraciones y excesivas alegrías compradoras. Lo cual –dicho sea de paso– no siempre, ni mucho menos, ha repercutido en la mejoría del nivel de vida de incontables artistas.

## LOS PROTAGONISTAS DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA EN CASTELLÓN

Después de la imprescindible exposición de las más significativas claves del decenio ya clausurado, paso a detenerme –tras un seguimiento empírico y contrastado de sus respectivos itinerarios– en aquellos autores castellonenses que han demostrado, y demuestran, la máxima dedicación y resultados.

Siguiendo los objetivos marcados en este estudio queda claro que esta serie de *retratos* de artistas de nuestras comarcas no atenderá a la que he dado en llamar “generación intermedia”, la cual precisamente hoy en día, y en especial algunos de sus integrantes continúan dando sus mejores frutos.

La pintura de ARTUR DOÑATE (Vila-real, 1955) se da a conocer a partir de 1984 desde el campo de la abstracción. Pintura que pronto evolucionó desde unos modales neoexpresionistas hacia una factura en donde la geometría estructuraba fehacientemente sus composiciones. Se presenta así como el autor que a lo largo de esta década ha trabajado más la abstracción, desgajándose de sus colegas en relación al denominador común –o, al menos, tan insistente– de figuración neoexpresionista. Con todo, y aún dentro de este ámbito –el abstracto–, evolucionará muy apreciablemente tanto en la elaboración de sus formas como en el tratamiento de la materia cromática.

Si apenas estrenada su andadura maneja colores en toda su pureza e inmediatez aplicativa: azules, verdes, bermellones, cadmios oscuros; pronto –tras la licenciatura en BB.AA.– sus consecutivas telas van a ensombrecerse drásticamente con el rigor propio de quien con mayor reflexión introduce exigencia en su trabajo, que se manifestará a través de un acusado encorsetamiento dado que líneas, retículas y trazados poligonales, ya marcadamente definidos, a enunciados por yuxtaposición geométrica de masas cromáticas de diferentes tonalidades –mas siempre en la región de los grises, negro-humo, grises azulados– marcarían la construcción de sus trabajos. Quizás, como algunos han pretendido ver, de semánticas significaciones urbanas, de apretujamientos de masas, de agobiantes connotaciones sociales *ayudadas* pictóricamente por la fenomenología planométrica con que caracterizó la disposición de los agentes plásticos.

Actualmente, en cambio, ha llegado a un estadio en el que está consiguiendo sintetizar lo mejor de los precedentes: las tonalidades vivas de sus principios y el posterior rigor estructurante que le suministraron los postulados geométricos. Así, a partir de un número restringido de partes sólidamente afianzadas en cuanto a la armonización cromática de las subzonas en que se subdividen y en cuanto a las matéricamente delineaciones que a guisa de explícitos vectores compartimentan –en sentido alterno– el plano de la representación, ubica, sobre tal entramado, una multiplicidad de elementos de configuración biomorfa y tonos luminosos. Pero que, al contrario de las intrigantes formas *informes* de Ramón Roig, no generan un halo de misterio tan surrealmente *extrañado* como las de éste, sino de un cariz más cortante y seco.

En conclusión, en sus por hoy últimos trabajos coordina un fondo, casi siempre subdividido en función de la orientación que da al color en cada una de sus partes (transformación de sus más *expresionistas* redes geométricas de antaño), y toda esa pléyade de elementos que podrían, en cierto modo, recordarnos los “bichos” de los primeros años de Sáez, pero que en absoluto lo son dado que, tales iconos, quedan en Doñate compactamente –no gestual, nerviosa o *tachistamente*– elaborados: individualizados por contornos eficazmente clausurados y –aparte de su llamativo reclamo a medio camino entre signica de ilustración e imaginativas conformaciones animalescas– portadores de una no precisada pero incitante conceptualidad.





*Pintura*  
A. DOÑATE



Posiblemente sea, en todos estos años, uno de los que han tratado con más ahínco y sutileza las aplicaciones matéricas, dando pie a evocaciones referidas a alguno de los artistas que en los '70 trabajaban –y aún siguen en el campo de la abstracción con la lógica evolución– las imprimaciones, transparencias, texturizaciones de amplio registro con un rigor y *savoir faire* envidiables.

JOAN VALLE (Sorita, Els Ports, 1956) es, por ahora, el mejor exponente de la escultura nacida en estos ochenta. Escultura que manifiesta el imperioso poder de la materia de la que parte. Su masa y volúmenes se imponen con gran rotundidad. Hasta el punto de constatar –en la consideración del espacio como *configurante* esencial del objeto exento– la necesidad, exigida por el apreciable peso e imponente *presencia*, que sus piezas tienen de amplias zonas circundantes; máxime cuando no pocas de aquellas, ubicadas en un paisaje natural y agreste, se integran ecológicamente a la perfección. Asimismo, hay que señalar cómo determinadas *porciones* de espacio que se posicionan en oquedades y orificios, que de vez en vez abre el artista en las entrañas del leño, parecen pedir *permiso* para introducirse en semejantes interioridades.

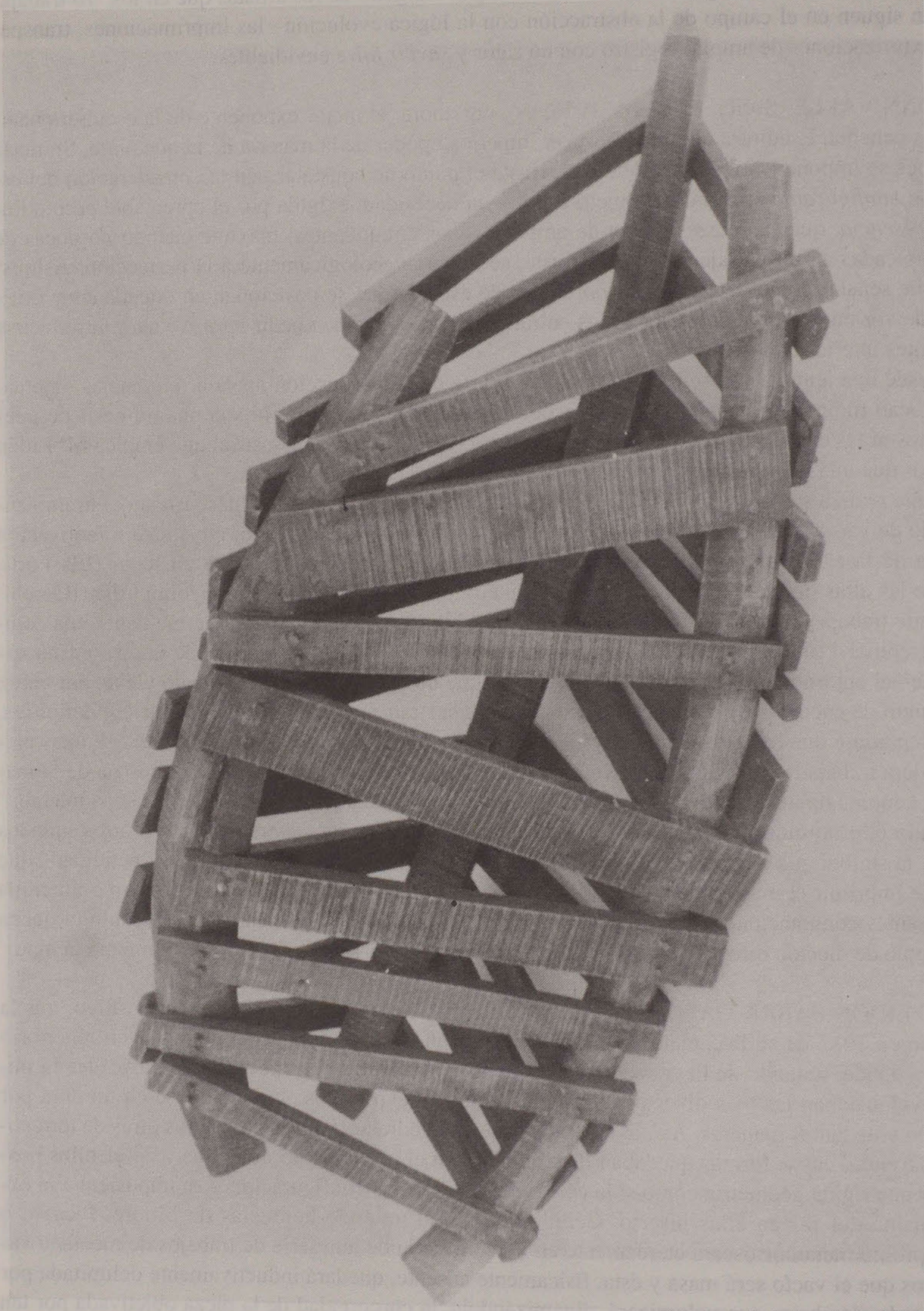
Desde una apreciación semántica, la mayor parte de su producción apela a referencias objetuales que evocan rudimentarias pero eficaces tecnologías del área rural, mas ni son una mimesis de tales instrumentos ni las elabora a partir de *objects trouvés* –como los de tipo industrial que emplea M<sup>a</sup> Lidón Fabra– a los que una manipulación intencional *re-conformara* sagazmente.

Valle realiza sus obras a partir de una lignaria mole que va troceando, desbastando, ensamblando –cuando de varios troncos se trata–, penetrando... según un impulso creador cuya idea o motivación provendría de la exigencia de autoafirmación de su ser existencial: extraído de un lugar (Els Ports, ejemplo de las altas tierras interiores del Mediterráneo), trasplantado a una cosmopolita urbe (Barcelona, en donde trabaja actualmente y desde donde irradia su arte); de tal manera que mediante una complicidad referencial (utensilios, aperos de labranza o molienda...) el espectador puede intuir –y fruir estéticamente– el entorno vital del que Valle parte y del que no hace dejación. Su trabajo viene, por tanto, a ser un punto de encuentro y realización personal entre sus raíces y naturalizado hábitat. En definitiva, la *Weltanschauung* que todo esto entraña y su propia necesidad de expresarla, solidificada en unas piezas de madera trabajada y erigidas como reafirmación: de la *presencia* misma de la ontología de la materia en su genuina nobleza, de la del hombre” –del que a través de aquella *habla*– y de la de sí mismo.

Todo ello no quita que una parte de su trabajo nos transporte sugerentemente a otros mundos cercanos a la simbología del toro, a culturas totémicas y neolíticas –por la categoría de “petreidad” que es capaz de imprimir el maderamen–, aunque siempre sin estimular el fetichismo del objeto o un clima de amenazantes connotaciones. Más bien al contrario: la rusticidad y sobriedad de su escultura queda como ejemplo de dicción directa y sin recovecos, enérgica pero serena, firme y tierna al mismo tiempo.

M<sup>a</sup> LIDON FABRA GALOFRE (Castelló, 1956). En el inicio de su periplo expositivo, tras la finalización en 1983 de su licenciatura en BB.AA. por San Carlos, pudimos contemplar un repertorio de obras en donde, tratando de liberarse de las influencias y marcajes que pese a todo la Academia impone, se evidenciaban las más diversas tendencias y modos expresivos conjuntándose en un afán por decirlo todo y de tantas maneras. Así, al lado de piezas de piedra artificial observamos otras de terracota, gres, mármol... cuyas formas quedaban disciplinadas en el acotamiento de masas y desarrollos posturales por una rígida geometría como si la constructividad de las configuraciones se impusiera a la expresión misma del *ser* en ellas inserto. Geometría que, asumiendo herencias de Moore, Picasso o Gargallo, pronto metamorfoseara etéreamente en la realización de una serie de trabajos de metálico varillaje en los que el vacío será masa y ésta, físicamente ausente, quedará inductivamente delimitada por el contorneado alámbrico que volumizará, dinamizándola, la corporeidad de la pieza objetivada por tan peculiar *rúbrica* metálica.





«Gabia de grills»  
escultura - JOAN VALLE



En un salto cualitativamente distinto, presenta en el año que cierra la década su nueva línea de actuación. Así, si hubieron quienes a partir de viejos tubos y planchas de hierro (Pepe Romero) levantaron en un momento decisivo de su quehacer su universo escultórico, y otros (Ripollés) fueron capaces de emplear herrumbrosos restos de navíos –planchas, bitas, anclas, bitácoras– para erigir físicamente sus estereotípicos personajes que hacía tiempo ya deambulaban ilSORIAMENTE por el plano bidimensional de sus cuadros, por no insistir con el precedente autor (Joan Valle) que de ásperos maderos despliega un mundo tanto de reminiscencias tecno-rurales como de evocaciones simbólico-totémicas, Fabra Galofre persigue una –tal vez forzada– síntesis formal entre herramientas y aparejos industriales –ganchos, picoletas, eslabones, llaves inglesa– y tablas y componentes de aperos agrícolas, así como la reubicación de dichos instrumentos en un espacio con validez propia tratando de destacar aquellos riesgos que por su configuración básica detentan un mayor potencial dinamizador –curvas, puntas...–

Por otra parte, su vocación pictórica nunca ha dejado de ir entreverada con su faceta como escultora. Incluso me atrevo a decir, hoy por hoy, con menos titubeos que su *aplicación* a las piezas exentas. Sus pinturas, de matérica consistencia y chillones colores, no son sino una imaginativa abstracción de tonos y formas procedentes –en el curso de su última y más contundente de cuantas exposiciones lleva realizadas (diciembre, 1990)– del mundo de la tauromaquia y de un simbolismo que partiendo del acontecer que tal fiesta/rito supone, permite a nuestra autora efectuar una transposición relativa al enfrentamiento en que hombre y sociedad se hallan perpetuamente enzarzados, y, al igual que ocurre entre el toro y el matador, mutuamente necesitantes.

Plásticamente constatamos –lo que es signo de coherencia, y, por tanto, positivo– la conexión entre sus últimos cuadros y esculturas. Así, el plano pictórico queda parcelado poligonalmente por anchos y negros linderos como lineales y oscuros se presentan mangos y fragmentos de las oxidadas herramientas. Pigmentados segmentos en su cromático trazado geométrico como de rebabas se revisten los vectores férreos del siderúrgico instrumental. Texturas rugosas y abultadas como áspera se presenta la epidermis de ganchos y picudos *gestos*, así como las superficies de planos y contraplanos metálicos donde tales elementos cortantes se insertan o combinan. Pigmentos y empastes ocreos como amarillenta es la pátina de óxido que engalana la quincallería de tan primigenia tecnología. En resumen, he aquí hasta el momento las coordenadas, afanes y los logros de los inicios profesionales de esta mujer de la que, obviamente, esperamos mucho. M<sup>a</sup> Lidón Fabra manifiesta una vinculación entre pintura y escultura, simbolismos y referentes; y que, al margen de influencias y concomitancias, parece quedar abocada a unos prometedores frutos que empiezan a ser presente.

FERNANDO SERRA SESE (Castelló, 1958). Inicia su trayectoria exponiendo colectivamente en 1982 para pasar a ofrecer su primera individual dos años después. Durante bastante tiempo pervive la huella que la poética de Ripollés ejercerá sobre su obra. Fenómeno éste –aunque en distinto grado e intención– del que no quedan libres ciertos pintores de Castellón, ya en algunas de sus respectivas etapas (generalmente de corta duración), ya cuando se apropian y confeccionan a su medida algunos de los estereotipos formales e iconográficos tan definitorios de la obra de Juan García Ripollés. Aunque este tipo de influencia va desapareciendo conforme, pasado el ecuador de la década, Sesé va a seguir los pasos del maestro en cuanto que su amistoso contacto y vinculación le irán suministrando una serie de conocimientos técnicos y de modelización figurativo-expresiva de la realidad muy importante para su formación. Es por lo que, además de su aprendizaje como pintor, Sesé recoge sus ansias por la Naturaleza –concretizada en lo arbóreo, lo animal, la orografía sustentadora– y el gusto por la expresividad plástica alegre y vitalista. Así también, en su discurso y apreciaciones, se nota la influencia teórica y actitudinal de su mentor.

Con todo, Sesé se muestra muy dinámico y desenvuelto; ya no tanto o sólo por la influencia y ayuda que la experiencia y contactos en el mundo del arte le pueda ofrecer Ripollés, cuanto por su propia





*"Arqueología Industrial"*

cerámica - M<sup>a</sup> LIDON FABRA





*Pintura*  
FERNANDO S. SESE



valía. Trabajador incansable no para de moverse y de exponer en ferias, galerías nacionales y extranjeras, de anunciarse en revistas, de gestionar monografías y ayudas, etc... Y aunque toda esa actividad no le ha ubicado todavía en un lugar seguro, es de los pocos jóvenes de entonces que se defienden en el sentido más inmediato del término. También es de los pocos autores que sienten gran interés por la obra gráfica a la que se dedicará –sin abandonar la pintura, su plato fuerte– cuando en 1982 consigue, en una primera estancia en Holanda, trabajar en el taller de Leendert van der Pool realizando vigorosos aguafuertes tanto monocromamente como de varios colores. Valga decir, con ocasión de esta notificación, que si en su producción de grabados presenta una variada gama de tamaños hasta llegar a unos muy pequeños e intimistas, es de los creadores de esta década que más han gustado de ejecutar sus composiciones en telas de dimensiones respetables.

Creaciones que, como era de esperar y así ha ocurrido, han experimentado una evolución tanto en el tratamiento de los materiales como en el modo de resolver la figuración y desarrollar su intencionalidad.

Sus primeras obras atendían a situaciones entroncadas con sus vivencias –como joven, en su aprendizaje, de su contacto con la naturaleza, de contrastes reflexionados tras sus periplos viajeros– que iba reflejando iconográficamente según figuras humanas, de animales o plantas, resueltas mediante líneas oscuras que delimitaban las partes sustanciales de cada imagen, objetivadas con vivos colores en opulentas masas cromáticas. En posteriores realizaciones ampliará este o aquel fragmento de una de sus escenas típicas que le servirá *minimalmente* para lanzarse, desde la seguridad de su bien conocidas configuraciones, a un pretexto cuasi estrictamente pictórico desde donde evolucionar, evitando la constricción que una excesiva referencialidad le imponía. Así hasta llegar al momento actual en el que su fibra neoexpresionista se ha volcado en un táctica por la que combina el tratamiento de la pasta oleaginosa densificada con aplicaciones licuosas, capaces de alborear zonas gracias a la elaboración de veladuras. Y todo eso en pos de un propósito por el que en incesante proceso eliminativo va despojando al paisaje, marino o campestre, de accidentes y pormenores, a fin de –resaltando las estructuras de la realidad abstraída y conteniendo la lujuria tonal de su epidermis– apresar la esencia de lo que antes tanto amó en su apariencia.

Aunque nacido en Zaragoza, en 1959, JULIO HERRANZ se afinca familiarmente desde pequeño en la Vall d'Uixó desde donde –este joven licenciado en Derecho por la Universidad de Valencia– comienza su despertar al mundo de la pintura. Sin embargo, pronto sus inquietudes le van a impulsar a marcharse *aventureramente* a Nueva York en donde expone al amparo de diversas entidades oficiales (Casa de España, 1986) y a beneficio de algún que otro organismo (UNESCO. *Art Auction*, 1987). Esta marcha es lo que hace que sea un tanto desconocido por aquí; especialmente cuando desde mediados de los ochenta, en que al irse *aclarando* el panorama, se han hecho más evidentes las trayectorias de quienes se consolidan, a la vez que las de algunos de los que empezaron conjuntamente se han desinflado o languidecen. Eso no es óbice para confirmar que antes de irse, y desde 1977, Herranz ha expuesto en numerosas ocasiones tanto por nuestras comarcas como por Murcia, Palma, Zaragoza o Madrid.

Tras los primeros escauceos, dentro de la configuración esquemática y de primitivos rasgos al uso, su libertad expresiva y personalidad acusada le van a proyectar hacia unos derroteros marcadamente diferentes del resto de pintores enzarzados en la típica figuración neoexpresionista de los ochenta. Subjetividad creadora que aflora en un mundo de figuras a medio camino entre muñecos de infantil conformación e imaginativos figurines de deforme corporeidad, cuyos resaltes anatómicos y extremidades prolongadas a guisa de tirabuzones despliegan un juguetón revoltijo de marcado barroquismo.

Materialmente elabora tales personajes-monigotes mediante componentes textiles de modernas fibras (felpa acrílica, espuma) que –texturizadas hasta obtener, a modo de sobrerrelieves, protuberancias de aspecto orogénico– tiñe y sobrepinta con fosforescentes colores en las partes de mayor resalte, contrastándolas con las tonalidades profundamente oscuras con que acaba el *contexto* y segundos planos donde tal figuración queda vinculada. De manera que el resultado final presenta por la coloración viva y





*"El Bañestiro de S. Sebastiana"*

pintura - JULIO HERRANZ



detonante, por un lado, y la oscuridad envolvente, por otro, un producto bastante en consonancia con la modernidad cotidiana de luminarias urbanas o de los recuadros cambiantes de anuncios.

Conceptualmente este tipo de trabajo –sus más recientes e interesantes obras– apunta, a través de un evidente juego de “doble imagen” –nariz-pene, mejillas-testículos, pechos-globo...–, a una personalísima visión del sexo en donde compagina su ácido sentido del humor (no hay más que fijarse en los extraterráneos rostros de los figurantes) y una tendencia telúrico-expresiva dentro de una original atmósfera de tics y apelaciones surreales.

Sobre el trabajo de FRANCISCO RANGEL (Castelló, 1960) –invitado, distinguido y premiado en numerosos certámenes internacionales de *Copy-Art*– no faltan quienes lo tilden de poco artístico en cuanto que los medios utilizados (no eran en absoluto habituales cuando por primera vez se contemplaron por estos lares. Y eso que desde 1938 Chester Carlson y Otto Kornei iniciaron tal aventura investigadora-creativa) y los materiales empleados (papel, xerocopia, fotocopidora, ordenador...) no son los propios del mundo de la pintura. ¿Es, entonces, un no-pintor? Algo *mutatis mutandis* podríamos plantear (decir) del catalán Jaume Rocamora cuando elabora sus cuadros según adiciones y encajes de cartones geoméricamente cortados y encoladamente ensamblados, generando originales enunciados plásticos en donde el relieve –no ilusorio sino físico– dado por combinación entre diversos grosores y anchuras de las numerosas piezas y atendiendo a las intrínsecas tonalidades del cartonaje, logra gracias a esta peculiar articulación: un singular espacio, significatividad, propuesta artística en suma. Rocamora se autodefine “pintor”, aunque los medios y materiales no sean (en su totalidad) los propios de lo que *normalmente* se entiende por pintura. Con todo, consideramos a estas alturas una aberración inadmisibles etiquetar o no a un creador como artista plástico en base a la tecnología, materiales y metodología utilizados. Podremos, para entendernos o facilitar didácticamente una explicación, llamarle pintor o xeropintor, escultor o videoinstalacionista; pero, a fin de cuentas, desde que la interrelación (interdisciplinaridad) “intencionalidad-medios-materiales-resultados” devienen (desde hace ya más tiempo de los que algunos quisieran suponer) en caracterización o rasgo marcadamente sustantivo de los enfoques y realizaciones artísticas de fin de siglo, no se pueden mantener semejantes compartimentaciones dogmáticas por la acientífica obsolescencia y el encorsetamiento que de la libertad de expresión (materializada) representaría.

Así pues, –espero sabrá el lector perdonarme el inciso– el posicionamiento de Fco. Rangel se inscribe dentro de esta *otra* forma de concebir la realización artística. Podemos afirmar que, tanto por su tecnología aplicativa como por la especialización de exposiciones y bienales específicas (arte fotocopiado, electrografía) a las que ha asistido, es el único –y altamente representativo– autor que ha llevado a la práctica esta manera de entender y plasmar el quehacer *pictórico*. Sin embargo –y de ahí su imposible *apartheid*– el resultado de su trabajo, la materialización de su intencionalidad en el plano de la *objetividad construida* (objeto de arte) queda sobre o se da a modo de espacio físicamente acotado por la bidimensionalidad de un formato verticalizado u horizontalizado, o sea el cuadro. Solo que la xerocopia monocroma o policolor se considera en su individuada especificidad; o bien –estimo que en sus mejores piezas– por superposición, yuxtaposición fragmentaria, en heterogéneo *collage*, con otros papeles dibujados o pintados. Todo lo cual, finalmente, se brinda al espectador en una base sustentadora y encuadre como los de *siempre*.

He de advertir, no obstante, que he empezado por el final. Así, en sus comienzos (1979) lleva a cabo sus experiencias utilizando soportes convencionales –lienzo, tabla– en los que, sobre fondos cromáticamente indefinidos o uniformizados, sobrepinta unas formas geométricas, de referentes humanos –más simbólicos que descriptivos– que resalta en algunas de sus partes (o destaca en cualesquiera otras de los propios fondos) al adherir fragmentos de cristales, maquinillas de afeitarse, hilos o componentes de aparatos eléctricos. Desde esta particular mezcla parece inferirse cierta especie de significatividad





*Electrografía*

FRANCISCO RANGEL



relativa a la tecnificación del hombre por parte del mismo hombre o a una *inconcretada* humanización (¿será posible?) de la tecnología inventada, alimentada y propagada por aquél mismo.

Rangel irá, pues, evolucionando hasta quedarse con el plano absolutamente ilusorio (pintura/grafismos/imágenes obtenidas por fotocopidora) a partir no solo de ilustraciones (ya impresas, de los *mass-media...*), sino también de los mismísimos objetos naturales o artificiales tomados a guisa de extraños enunciados fisicalistas, pero que, paradójicamente, la máquina que lo habrá hecho posible (*relés, reguladores, displays, chips, cables...*), no estará allí *dada* (como el objeto-pieza de arte) sino como implícito agente del proceso. Concluyendo, creo que la coherencia entre el paso desde la ilusoriedad pictórica, en alianza con elementos presentativos (adminículos tecno-físicos), a la ficción plástica, posibilitada con la concurrencia de dispositivos electofotográficos, evidencian cómo la reversibilidad de diferentes lenguajes/medios estimulan y permiten el establecimiento y mantenimiento de un mismo carácter expresivo como el de nuestro artista.

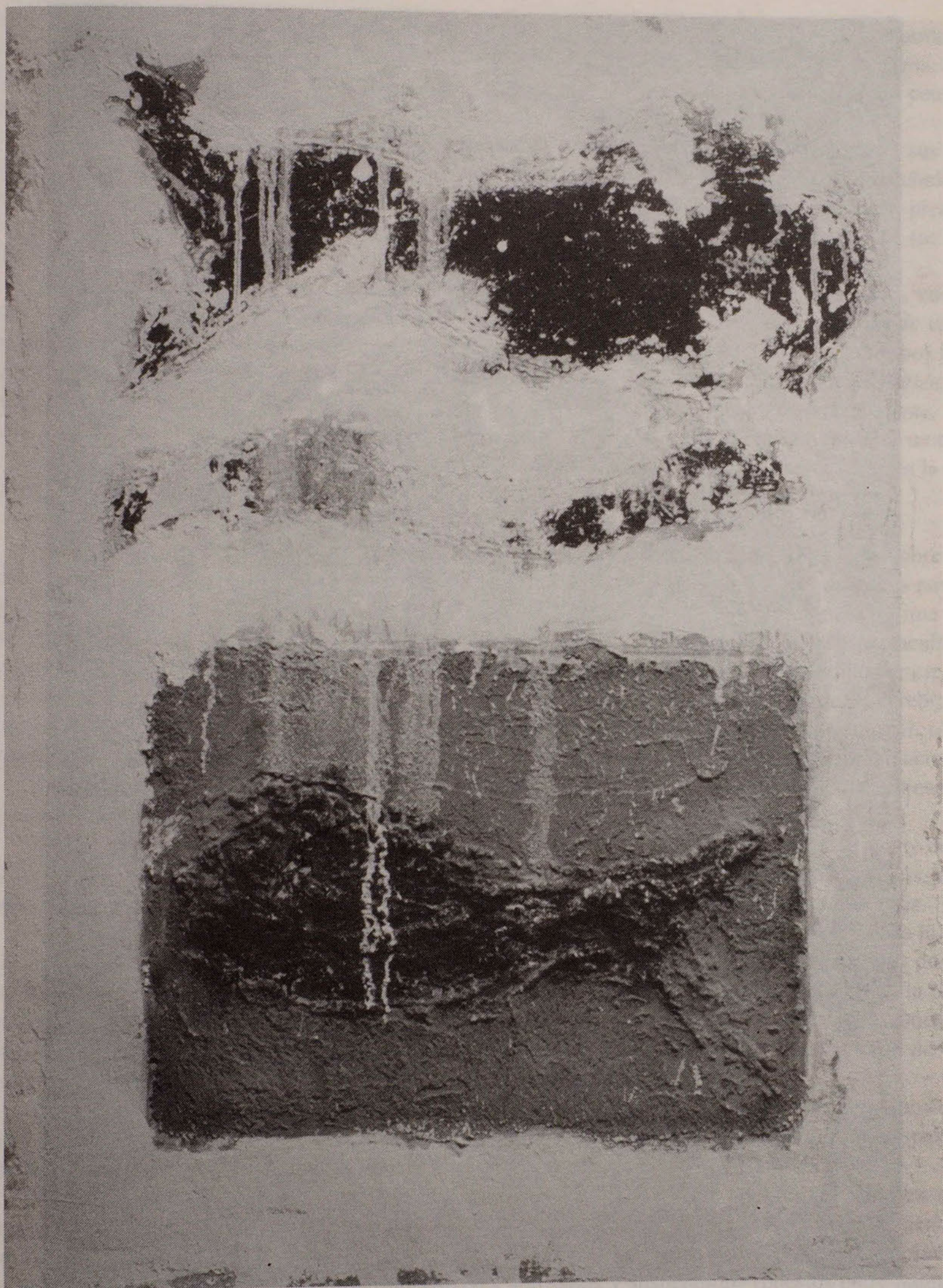
VICENT CARDA (Borriana, 1962). Se sitúa dentro de la tendencia figurativa que desarrolla esquemática y matéricamente esencializando *primitivamente* las formas; hasta el punto de que (por dicha interconexión matérico-cromática y definición muy abstractiva de los rasgos que le sirven como pretexto para plantear su poética) parecen emerger del fondo pintado cuando, tratado del mismo modo que sus sobrepuestas imágenes (de peces, por ejemplo) combina el tratamiento rugoso o abultado de aquel con la texturación –del mismo tipo– de éstas, cuyas formas hace deambular no tanto sobre el fondo-telón (caso que sucede en aquellas obras donde un claro contraste cromático escinde la figuración del resto) cuanto en /por él: al reenmarcar/recomponer, astuta e imaginativamente, el nexo “elementos objetuales-plano que opera como segundo término” mediante la elaboración de un tercer plano (que puede construirse siguiendo la táctica del “cuadro en cuadro”, o manifestándose a guisa de amplias bandas ortogonales que se entrelazan con los dos primeros) cuyas partes geoméricamente estructuradas se inmiscuyen en ambigüedad constructiva hasta generar una peculiar espacialidad.

Por otra parte, Carda ha entendido que composiciones de tan pesada construcción deben ser activadas; cosa que lleva a cabo ya por la contrastación de colores, ya por la multiplicación de elementos –de por sí estáticos– que repetitivamente hace desfilar por sus escuetas y vigorosas escenografías. Utiliza todo tipo de colores, vivos y cálidos, fríos pero vibrantes, en diverso grado de mezclanza; asimismo, el negro le sirve tanto de resorte gráfico con que delimitar zonas estratégicamente claves para el encaje general compositivo como para resaltar determinados centros de interés.

Cabe señalar también que Carda está volcado con dedicación y acierto al grabado que, al igual que su pintura, resulta poderoso y quedo, táctilmente sensual en su epidermis tras pasar por el tórculo. En fin, la obra de este autor puede llevarnos a pensar, en una primera ojeada, que estamos frente a otro más de los que cultivan el neoexpresionismo más pertinaz. Sin embargo, no ha de pasar mucho rato sin que nos percatemos de que es precisamente uno de los jóvenes creadores en quien constatar el peso de un ejercicio mental sabedor de trabajos, logros y discursos teóricos contrastados por el paso del tiempo. Su continencia verbal no es, por otra parte, sino síntoma de su actitud y avidez mental para la reflexión tanto sobre su praxis aquellas punteras de la actualidad que visita, mira, rumia y conoce.

La primera muestra individual de FERNANDO FERRER (Castelló, 1962), licenciado en Bellas Artes por Valencia en la especialidad de grabado, data de 1985. En ella pudimos contemplar una obra que –como sostiene el crítico M. Godoy– apoyada sobre las conquistas de la abstracción expresionista y de la matéria le sirven para desarrollar una serie de temática erótica, la cual elabora abstrayendo fragmentos de imágenes egipcias y precolombinas que esquematiza a su manera hasta conseguir un código muy particular con que simbolizar, en grafismos entre gestuales y geoméricos, los elementos más característicos de ese tipo de temas. También es de los autores que recurren a la estrategia de resolver el

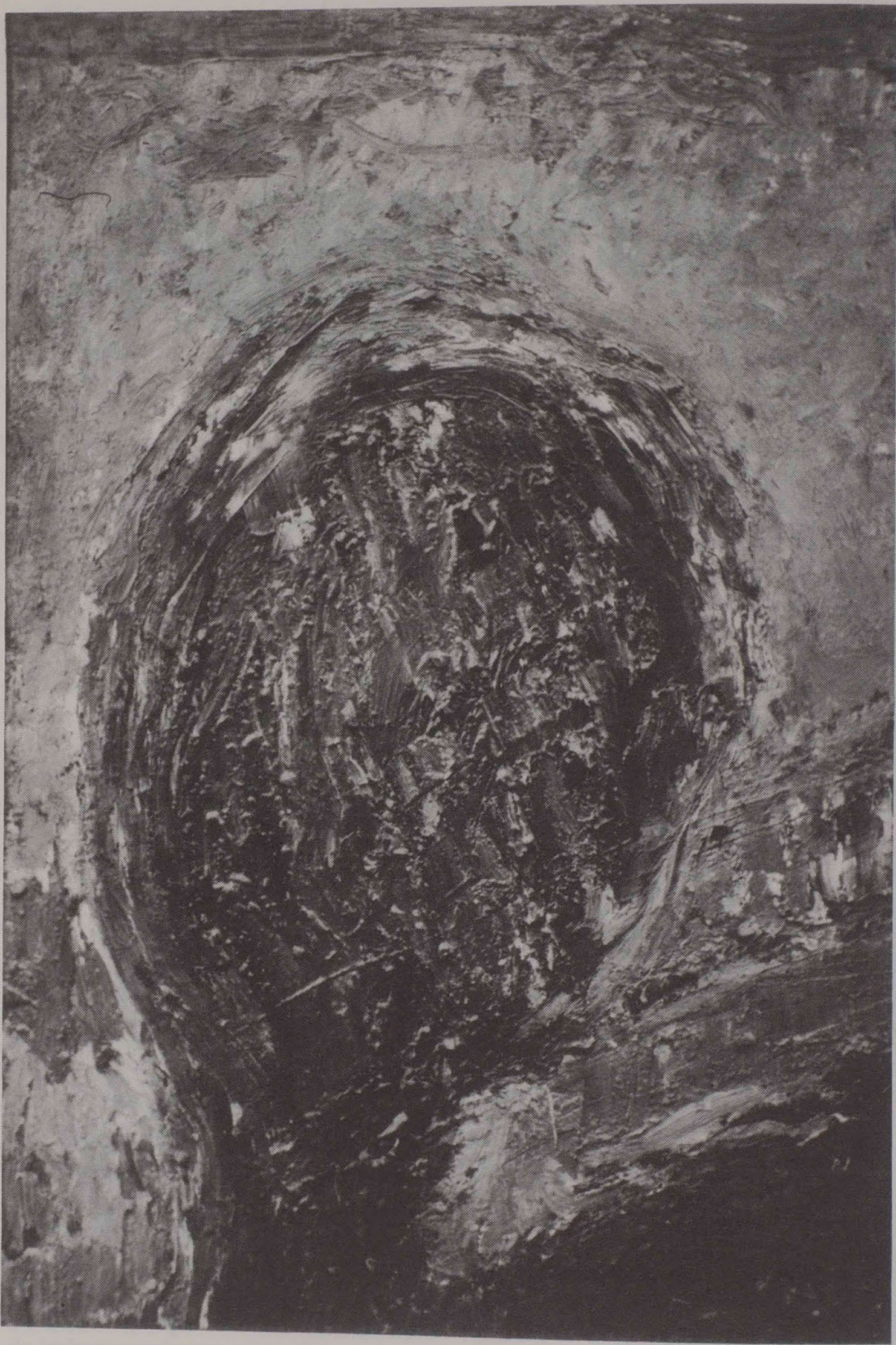




*"Serie Aquarium"*  
técnica mixta s/tela - VICENT CARDA



WENCESLAO RAMBLA



*Oleo s/tela*  
FERNANDO FERRER



planteamiento compositivo estructurándolo en un plano general, tratado informal y matéricamente, al que sobrepinta (en su caso con metodología variadísima: pincel, aplanado espatular, desgarraduras, resregados y veladuras) o de donde emergen –desde ciertas zonas que, además, así ejercen como centros de poder visual– las aludidas formas esquemáticas o grafismos convertidos en simbólica sexual.

Casi al final de la década, con su última individual, pudimos comprobar –comparadas sus experiencias habidas entre ambas– el decidido avance de nuestro hombre a quien sigue importándole, ante todo, la significatividad propiamente plástica, utilizando monográficamente una argucia o pretexto figurativo –sometido a un intenso proceso abstractivo– con que dar cumplida satisfacción a sus necesidades expresivas.

Así, el trabajo de y con las más diversas materias que conforma e *identifica*, imbricadas con el color, objetos y enseres tanto como acciones (fluir/caída de un líquido, movimiento circular de cualquier cosa, despliegue evolutivo de una matriz geométrica) convive con la asunción de estereotipos icónicos ampliamente aceptados en nuestro entorno –en ciertos casos provenientes del bodegón; antaño de reminiscencias de antiguas culturas– dentro/en una sugestiva atmósfera, ora luminosa y brillante, ora oscura y profunda, quietista y de gran potencial dinamizador a la vez. De manera que forma y modos, por un lado, y demostración de *patterns* culturales, por otro, apuntan a un creador que le importa la expresión genuina de su propio yo tanto como los conceptos teóricos que dan pie a esa su pintura.

Sin que suponga un juicio claramente a su favor o querer significarlo cualitativamente sobre los demás, el hecho es que la trayectoria de MANUEL SAEZ (Castelló, 1961), desde sus primeros pasos, ha quedado si no determinada, sí fuertemente condicionada por un patente deseo de alcanzar la cima autodisciplinándose sin tregua para tal propósito en una constante labor: sin sobresaltos, sin espectaculares *sprints*, pero tampoco sin peligrosos retrocesos. Algunos momentos, poquísimos, han podido ser *espontáneos* –entendidos como más lúdicos o de más *neoexpresivos* modales–; otros, los más, cerebrales –entendidos como la consecución de un equilibrio entre forma/contenido, semanticidad vehiculizada/significatividad estrictamente plástica–; algunos, en fin, como de extrañas combinaciones entre lo frío y lo irónico –lo cerebral pensado/lo cerebral sentido–; pero sea como fuere, el caso es que su camino queda marcado por un tenaz trabajo reflexionado, sabiendo a donde va y lo que quiere.

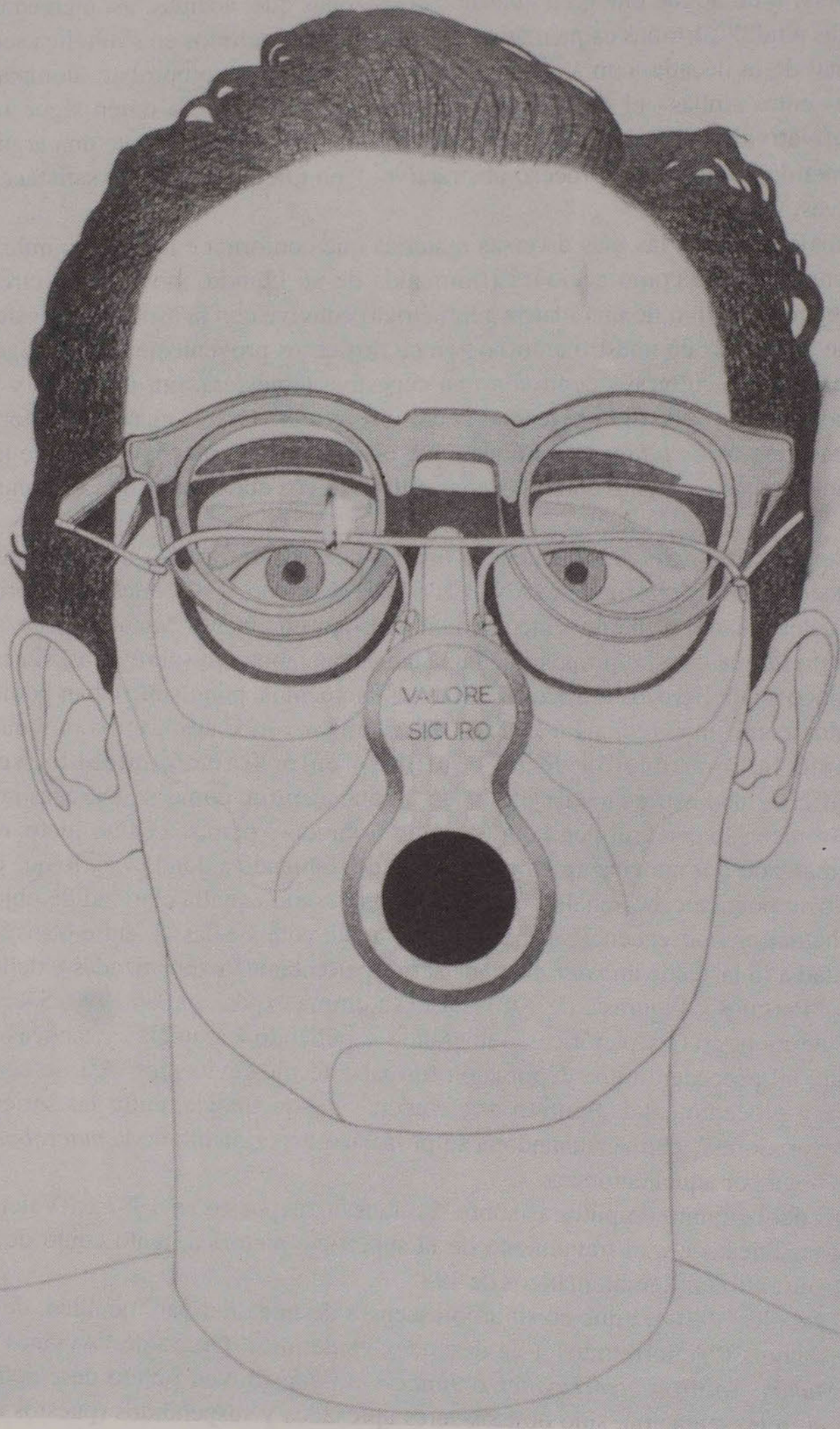
Abordando su poética cabe señalar, en primer lugar, cómo aquella claridad de objetivos y decisiva voluntad de actuar en consecuencia quedan grandemente potenciadas al, entre otros aspectos, desplegar su creatividad a lo largo de un *continuum* de series perfectamente tematizadas y delimitadas.

Desde sus “Paisajes y Figuras”, de 1981, hasta su última exposición en 1990, Sáez ha ido hilvanando un rosario de monografías pictóricas, integrando y puliendo estrategias y tácticas de las precedentes; conducente, tal proceder, a una depuración formal y técnica evidentes. Así, se constata la interrelación matérica y procedimental, figurativo-referencial y esquemática, entre las series “Leones” y “Hombrecillos-Devoradores”, una vez abandona su primerizo experimento de la *macrobombilla neoexpresionista* tan de boga por aquel entonces.

Los fondos del conjunto de pinturas sobre “Aviones” –expuesto en 1987 en Valencia– nos trae reminiscentes evocaciones sobre el tratamiento de la superficie pictórica, tanto como de su despejado contexto, de los “Autorretratos” emblemáticos de 1985.

Serie de “Arboles” (86-87) que en su arborescencia desnuda derivan, también, de aquellos emblemáticos saltimbanquis (“Autorretratos”) de desnudez epidérmica. Grupo de “Aviones”, ya mencionado, en el que *Stukas*, *Spitfires*, *Hurricanes* o *Junkers* no constituyen objeto de cinética evolución sobre el plano de la representación, sino objetos-seres apresados y suspendidos (puestos entre paréntesis sobre/en el fondo uniformizado, ya por el color, ya por el tipo de empastación usada) como estáticos quedaban ciertos enseres y artilugios cotidianos –planchas, cactus, flexos, ventiladores...– solidificados, acotados en su íntimo entorno, de otro segmento de su producción: “Bodegones y Paisajes”.





"Autorretrato"  
MANUEL SAEZ



Esta clase de motivos-protagonistas, centrados o laterizados, va a constituir junto a la eliminación de las huellas de deposición matérica unas de sus constantes –compositivas y técnicas– con las que contar a la hora de asignar su personal *trade mark*. Lejos quedan ya, pues, aquellos primeros intentos neoexpresivos, gestuales, de opulentos trazados; aquel conjunto de “Leones” de epidermis *acartonadas* –por el material mismo y hierática modelización figural– donde la huella de la cuchilla y el sobrepintado de surcos-incisiones y rebabas se alzaron como los primeros trabajos premonitorios de su cada vez más afianzada carrera.

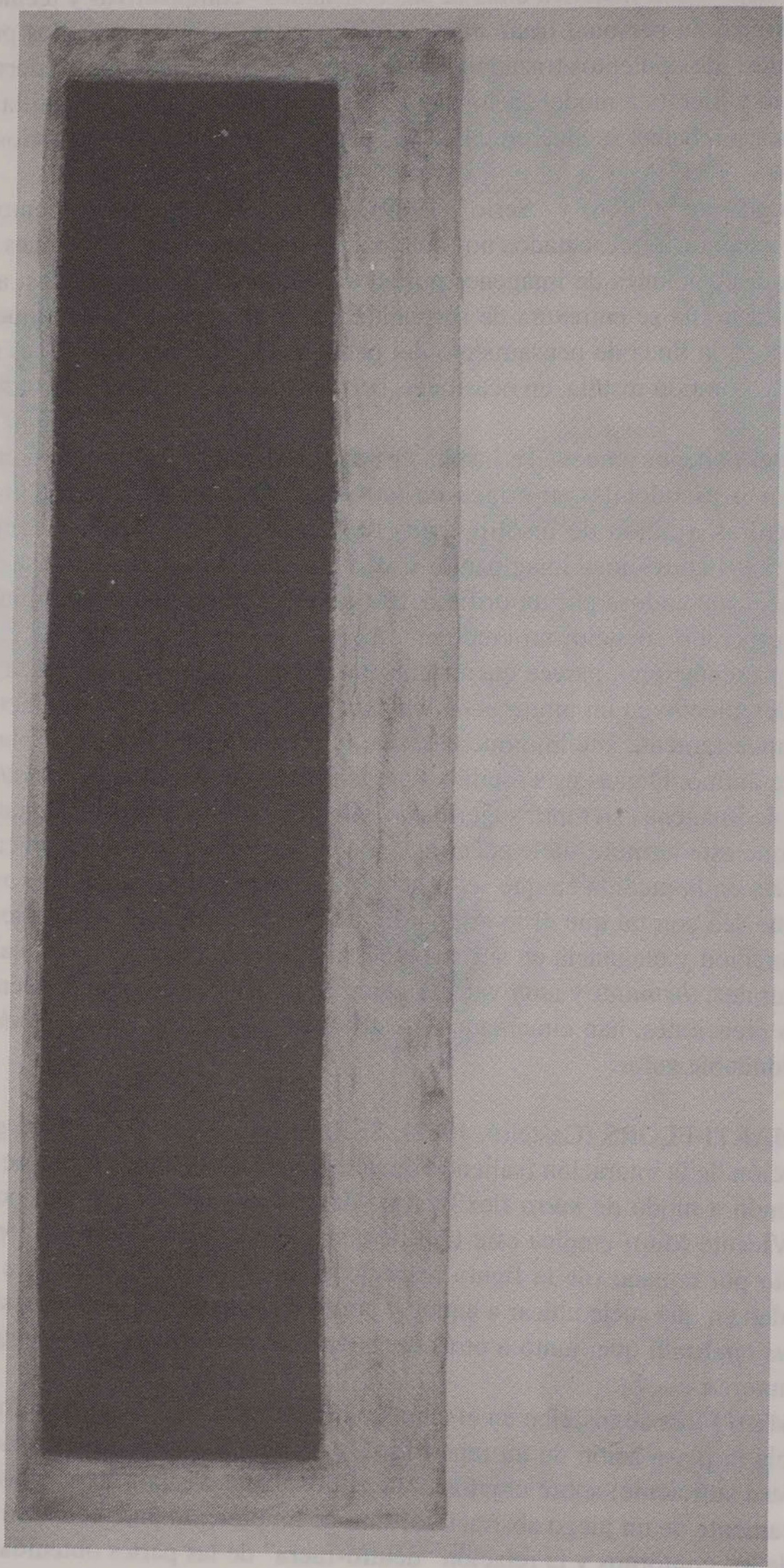
“Immagini Registrare” (1988) y “Serie” (1989) continúan el desenvolvimiento de su idiolecto plástico, aunque los elementos representados nos conduzcan, mediante yuxtaposiciones de iconos de diversas procedencias o asociaciones de imágenes portadoras de distintivos conceptos, a un universo de significado en el que la ironía se entrevera de surrealidad, y la aparente inocencia que tal *assemblage* iconográfico encierra –en la línea de pensamiento del panegirista Francisco Rivas– es más bien un engranaje metafórico cuyo sentido resulta, en ocasiones, hermético y no tan inocente como a primera vista pudiera parecer.

A mediados del ochenta y nueve se instala en Madrid. Ejecuta aquí un obra en la que componentes arquitectónicos o pseudotales se erigen en *leit-motiv* eminente de la composición: ladrillos, vigas, pilotes, estructuras a modo de insólitas vías de comunicación, espacios reubicados... desde donde –por entre extraños entresijos– imaginamos captar una sinestesia acústica visualmente enunciada por: una mano que, asomándose por un orificio, chasquea los dedos; pabellones auriculares que simulan atender a un esperado silencio; un emergente puño que, desde su centrada y central posición –en el plano de la representación–, parece querer golpear al espectador. Diríamos que Manuel Sáez ha ido evolutivamente deviniendo en un pintor *economicista* en cuanto que cualquier factor, móvil o contexto, por pobre y supuestamente anodino que parezca, le estimula para llevarlo a plasmar una idea o expresar un estado de ánimo. Quizás esta facilidad para, a partir de un punto material/situacional, desplegar un repertorio de imágenes siempre sugeridas o activadas por la realidad (aunque su plasmación no sea en el sentido que este término suele encerrar), pueda llevarnos a pensar en un carácter excesivamente calculador o frío en la medida en que se es hábil para hacer brotar cualquier *cosa* –y él a su través– a partir de lo que sea con tal que él lo diga, haciendo de la necesidad virtud. Sea como fuere, el hecho es que la depuración y elegancia en sus trabajos, la paleta de color tan personalizada de que ha sido capaz (nada naturales, *distantes* y ambivalentemente equívocos), así como la peculiaridad con que ha sabido definir sus creaciones, han cimentado un estilo –en conjunción con su *modo* de iniciar cada serie de obras– de indudable valor.

VICENTE MARTÍ FLORS (Castelló, 1962). Si Roberto Vallejo desarrollará gran parte de sus escenografías en función de la interacción (saliendo de, integrándose en, entreverándose con) “elementos representados” – “fondo a modo de *muro* flexible que deviene en ámbito espacial por el que pululan aquéllos”, también Vicente Martí emplea este tipo de conexión; si bien el elemento objetual adquiere mayor presencia tanto por tamaño (de la figura respecto al plano original asignado a la composición) como por la centralidad en que suele ubicar a aquél, y por el incremento de la compresión a que somete ambos planos. *Modus operandi* que, junto a otras notas, nos permite distinguir enseguida el trabajo de cada uno de dichos autores.

La obra de Martí Flors se inscribe en el campo de la pintura matérica y el informalismo, cuyos registros orienta hacia la plasmación de un repertorio de imágenes que mantienen cierta referencialidad (simplificada, pero suficiente) sobre objetos o utensilios marcados por las huellas que el uso deja. Mas no se trata únicamente de un juego abstractivo, sino de un pretexto para construir un espacio plástico donde la línea de los contornos y la relación “dentro-fuera” de las partes obtenidas por ese perfilado van jerarquizándolo. Pictóricamente desarrolla las diversas zonas, planos terminológicos y la propia





Pintura  
VICENTE MARTI



figuración representada acudiendo, además de a la pintura, al empleo de variopintos materiales: adheridos –asumiendo la mejor tradición del *collage*–, sobrepintados, e incisivamente tratados con improntas escriturísticas –en mezclana con múltiples recursos gráficos– que, incluso, llegan a constituir ambivalentes figuraciones en la medida en que algunos de esos objetos de uso cotidiano funcionan como personajes. En otras ocasiones, partiendo de un grifo, por ejemplo, puede –modulando los rasgos básicos identificados de dicho artefacto– convertirlo en un pequeño homúnculo (que de repetirse con ciertas modificaciones genera una dinámica por seriación); es decir, nuestro artista gusta de personificar objetos antes que cosificar referentes humanos. A través de este inocente juego se constata una innegable intencionalidad por la que otorga importancia a la materia, subraya la elementalidad y simpleza de enseres que todo el mundo usa para, desde esa base y mediante su manipulación técnico-pictórica, expresar una serie de sentimientos e ideas donde el humilde *afecto* de las cosas se convierte en singular simbólica de la más afable y amable humanidad.

La obra de PEPE NEBOT (Castelló, 1963) ha recorrido un intenso camino desde la elementalidad de la forma de sus primeras representaciones –principios de los ‘80– hasta las potentes composiciones actuales en que astutamente combina un plano de figuración muy personalizado con otro extraído de ciertos universos irónicos, entrelazados con un nivel de estructuras geometrizadas y trazados gestuales que tanto ensambla como resalta, en su distintividad, los susodichos planos de actuación pictórica.

Como otros de su generación comienza, al enfrentarse al lienzo desnudo, por llenarlo *ad infinitum* de primigenios elementos que, como auténtica plaga de iconografía *bichística*, se desplegaron por el espacio de la representación hasta ocuparlo casi por completo. Todas esas configuraciones pronto se metamorfosearon en figuras humanas o en diversas configuraciones objetuales bajo una intencionalidad simbolizadora o con cierto valor emblemático. Fase desde la que Nebot pasará –alrededor de 1987– a otra intermedia (aunque su versátil carácter le hace regresar sobre sus pasos y seguir hacia otros derroteros de manera un tanto anárquica) en donde, de las referencias de las referencias y su peculiar modo de simbolizarla, ha dado carta de preeminencia a la materia pictórica misma que tan abstractivamente sustenta a aquéllas, así como también (más acusadamente que antes) a la huella de su acción creadora. Este período supuso, una revitalización tanto del hecho de ejecutar la composición cuanto de verter sus interiorizados impulsos a través de las sucesivas capas y variadas aplicaciones de los empastes –óleo con pigmento– con que trabajaba sus piezas, cuyas superficies recorridas por nervudos trazados de pasta, o por licuosos arrastres, generaban interesantes texturas. Todo lo cual venía a testificar y reafirmar sus omnipresentes raíces expresionistas (evidenciadas: ya en sus figuraciones neoprimitivas y simplificadas, ya en estas obras de tratamiento más duro y *brut*, ya en las más recientes composiciones de final de la década), si bien en este segmento de su producción (1985/87) el punto de partida queda menos evidente y sí, en cambio, más patente la enloquecida pasión del acto en sí de pintar. No obstante, y paradójicamente, parece haber un mayor equilibrio en su proceder automático y en el empleo del color.

Pero Nebot es un artista cuyo el predominio de la más exacerbada subjetividad y persistente experimentación le conduce a una rica evolución en su trabajo, releyéndose a sí mismo: tomando y retomando sus propios hallazgos y logros que modula, varía y trastoca, mas quedando siempre el nervio de su carácter hecho pintura. Así, en los exitosos últimos tres años, su personal discurso sobre la singular interconexión que tiende entre la realidad –en el más amplio sentido que conceptualmente entraña– y su propio modo de sentirla, entenderla, interiorizarla y reaccionar frente a ella, le ha permitido elaborar una obra de peculiar neofiguración engarzada con recurrencias iconográfico –formales y de contenido– del más auténtico *Pop après la lettre*– en donde elementos provenientes de la imaginería más tópica del cine, la publicidad o propaganda, en general, conforman una batería de incitantes *inputs* que sobre su energía psíquica se abalanzan estimulándola, alimentándola; y de donde aflorará –tras su particular reconversión según asociación de recuerdos, combinación de imágenes, interacción de experiencias vitales





“Deborah y la pantera rosa en París”

acrílico s/tela - PEPE NEBOT



todavía recientes— un conjunto de piezas (objetivación en el plano de la expresión de semejante entramado) dinámicas, exuberantes; y siempre con ese sarcasmo, ironía y aureola lúdico-incidentadora que le han ido, cada vez más, caracterizándole y que, encima, atrae, tal tipo de enunciación, debido a la ausencia de toques pesimistas o plomizos que dramaticen la extroversión de su intencionalidad. A pesar de no rehuir la evidenciación de contrastes entre aspectos vitales, colorísticos y sensuales tanto como la patentización de otros de nefastas connotaciones o inquietantes sugerencias. Pero siempre dentro de esa peculiar conexión suya entre ambos extremos. Lo cual, en definitiva, sin dejar a la obra falta de peso y sentido, la inserta inteligentemente en la relatividad provocadora de la trepidante época en que nos vivimos.

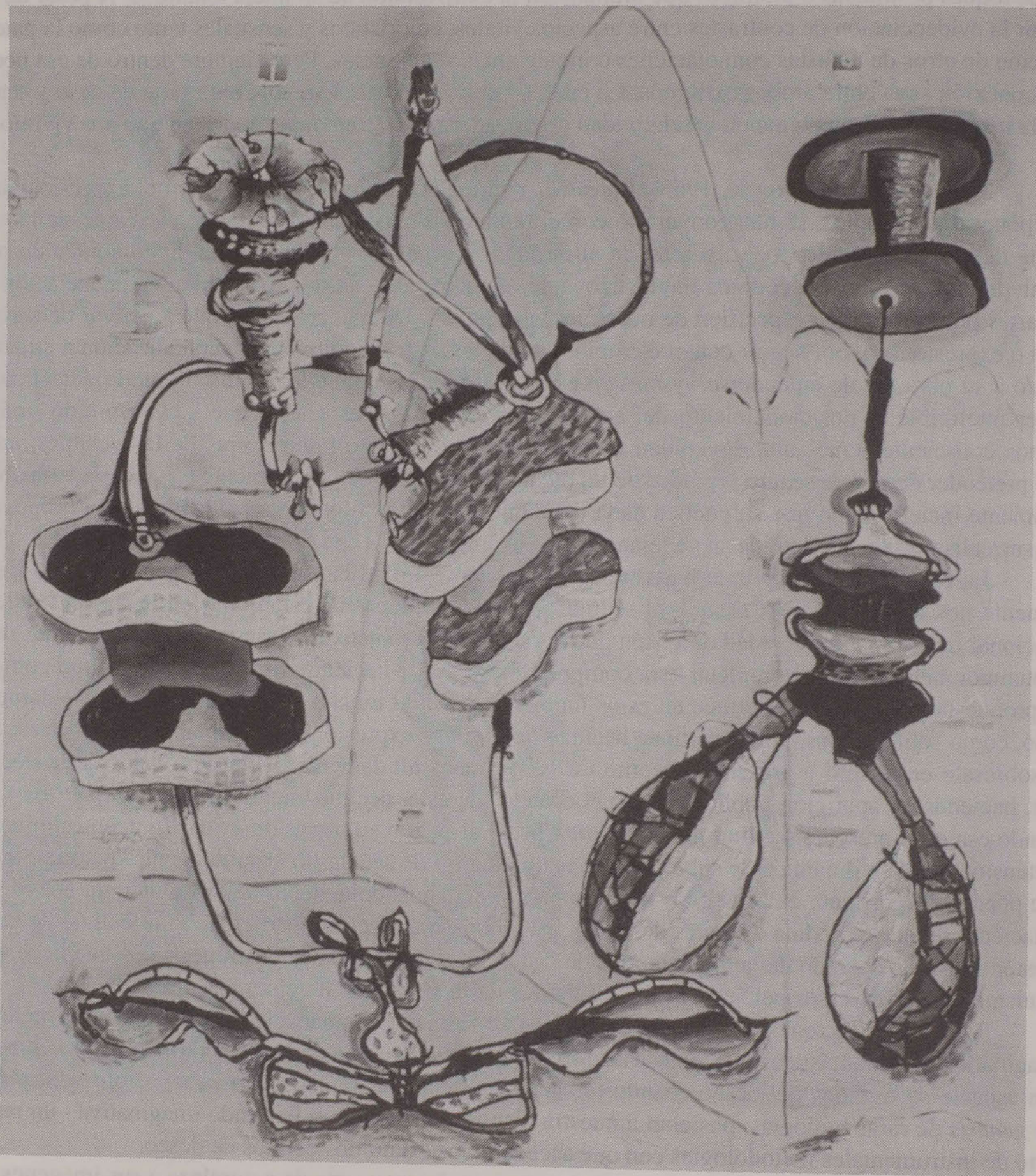
RAMON ROIG (Orpesa, 1963). La estética surrealista al igual que el vigor del expresionismo, por poner dos ejemplos, se han convertido con el tiempo en universales artísticos; ya sea desde la vertiente del *contenido* eidético, ya sea desde el de la conformación/plasmación de dicho contenido mediante unos determinados códigos lingüísticos que, obviamente, han tenido también su enunciación en las artes plásticas objeto específico de nuestra investigación. De manera, pues, que adjetivar de surrealista o expresionista, por seguir con el ejemplo, o adjuntar tal terminología/conceptualización a un artista y/o a su obra, ha de entenderse —y más en estas postrimerías del siglo— como un modo didáctico de hacer inteligible el posicionamiento del autor: como forma de destacar el que haya asumido —más o menos conscientemente— una modalidad de expresión (un alfabeto), entre otras de las posibles, antes que pretender decir que sea un seguidor de tal o cual “ismo”; lo que precisamente en su caso sería absolutamente incierto dado que su poética nada tiene que ver con la filosofía, planteamientos y propósitos del surrealismo sensu stricto de su ya lejano *tempo* histórico.

La obra de Roig reflejaría bastante este planteamiento. Al cual podríamos añadir —como atinadamente nos recuerda Luis Casado— el sentido que de rebeldía tiene ésta como otras corrientes de lo irracional frente a la univocidad de visión que la racionalidad objetiva impone a tantos fenómenos de la contemporaneidad. Cabe completar esta composición de lugar haciendo hincapié en la soledad con que su propuesta plástica se nos ofrece en estos momentos. Así, si mucho antes Manuel Sáez rápidamente pasó, como sobre ascuas, por el pertinaz hechizo del *dernier* expresionismo germánico, Roig claramente sobresale en cuanto a presentarse como un —el primero nítidamente distintivo— valor de la década que, haciendo su aparición pública pasado el ecuador de ésta, decididamente inicia su trayectoria retomando esa omnipresente (actitud mental, *óptica* peculiar para a su través observar los acontecimientos, pretensión atenta y dinámica de sobrepasar la realidad a fin de señalar lo absurda, contradictoria e irreal que puede ser) corriente de principios de siglo para —revitalizándola, depurándola, dando un nuevo giro y haciéndosela a su medida a finales de siglo— inaugurar su trayectoria particular en el mundo de la expresión artística; dejando de lado los modos de hacer, los tics y reincidentes mimesis con que neoexpresionismos de tan diversos pelajes han sido exaltados hasta el paroxismo durante estos años.

Las configuraciones que plasma en sus lienzos se pueden tomar: bien como objetos de un deseo imaginado, como fantásticas pueden ser las formas de actuación de nuestro subconsciente; o bien como una especie de órganos del deseo cuando tomadas las imágenes pintadas, a guisa de representaciones *sui generis* de raras biología, pusieran a nuestra disposición visual —y por ende imaginativa— un repertorio de instrumentales metodologías con que acceder a los estatuidos objetos de deseo.

Las formas que van edificando y dando tan surrealmente carta de naturaleza a sus imágenes parecen provenir de y discurrir hacia un mismo punto de partida/llegada, como en singular proceso de *feed-back* del que sólo pudiéramos discernir su concatenación procesual, pero ni su punto de exceso/déficit inicial ni el momento en que, liberada la necesidad, se reequilibra o autoperfeciona. Es decir: la sucesividad de licuosas, gelatinosas morfologías conectadas e intermediadas (junto a otros ramales menores) a lo largo de diversificados subpasos del citado proceso por elementos más *duros* de apariencia mecánica. Maquinismo, simbiosis de vitalidad y mecanización como vitales, alborotados y





"Gloria Swanson Hard Core"

Técnica mixta s/tela - RAMON ROIG



rebeldes son nuestros impulsos; y mecanicistas sus maneras automáticas de comportarse y aflorar, sometidos a leyes que por su no total conocimiento generan desasosiego y oscuros temores.

Todo ese desarrollo procesual –entre lo orgánico e inorgánico, lo conscientemente guardado y lo inconscientemente revelado– se despliega en medio de zonas silentes (uniformado color), vacíos deshabitados (mínimos componentes objetuales). Pero que al igual que el *no-ser* era necesario para pensar el *ser*; en el mundo ilusorio de nuestro artista semejantes dominios espaciales se hacen precisos para ubicar su *figuración*, ya no tanto desde un punto de vista significativo-conceptual cuanto desde una consideración compositiva. Composición cuyas evanescentes normas se enuncian en esas creaciones, que van otorgando sello de marca a su proceder como sujeto que se manifiesta en un objeto en el que materializa toda la riqueza de su intencionalidad. Son, pues, esas contraposiciones entre partes abarrotadas y otras no, y aquellas variaciones entre zonas oscurecidas combinadas con otras normalizadas, y unas terceras circundadas –como innegables centro de poder– de luminosos halos, lo importante de toda esta articulación. Articulación que lleva a una peculiar jerarquización del espacio plástico, así como a otorgar un extraño *status* escultórico a las figuras cuando coordina, ambivalentemente, la frontalidad de fragmentos de ellas con su prolongación tentacular (o tubular) hacia el fondo desde el que tanto parecen emerger como fundirse. En resumen, estos vendrían a constituir algunos de los parámetros más indispensables para el conocimiento de una cautivadora praxis: la de R. Roig.

Finalmente, no me resta sino abordar al más joven de los autores traídos a colación en esta primera revisión sobre los artistas plásticos más significativos de la década de los ochenta en Castellón. Me refiero a ROBERTO VALLEJO (Castelló, 1966). Figuración, la suya, expresiva antes que descriptiva y siempre esencializada, cuyos rasgos identificativos plasma a modo de *graffitti* sobre un muro. Mas conviene matizar, ya que tan peculiar *escritura* no encierra el sentido de inmediato y rápido trazado que se deja anónimamente sobre una pared o valla de nuestras ciudades, sino el de una configuración dibujada/pintada sobre un *encuadre* mural de modo bien elaborado, recreado. Asimismo, el concepto de muro como ámbito físico receptor de una inscripción tampoco tiene ese exacto sentido, pues tal espacio (superficie-textura/masa cromática) sobre el que el pintor imprime la huella icónica interactúa tal como expliqué al comparar anteriormente su trabajo con el de Martí Flors, que si bien también conjugaba ambos aspectos, la sintaxis –aún dentro de una concepción homologable– era diferente.

Vallejo concibe el espacio físico o campo de acción (que devendrá en plástico) como un segmento mural por el tratamiento matérico –empastes, aplanados, lucidos, desconchones–, pero al que imprimirá un nuevo giro hasta convertirlo en escenografía o contexto no-plano. Con lo que su repertorio de imágenes en virtud de las nuevas relaciones establecidas, junto a diversas intermediaciones complementarias (enseres, mínimas referencias naturalísticas, fragmentos de geometrías), dará soporte a una carga conceptual; a un encomiable nivel de reflexividad de su discurso plástico.

Para ello empleará una serie de estrategias: a) Distanciar entre sí los elementos figurados de ese muro-base mediante su diversificación por tamaños; al tiempo que va creando una profundidad no por recurrencia a procedimientos estrictamente perspectívos, sino por diversificación en el tratamiento cromático-matérico: yuxtaposición de áreas lisas y rugosas, alternancia de partes claras con otras oscuras. b) Elaborar secciones de los perfiles y contornos de los elementos representados transparentemente –como por veladuras–, de modo que se establezca la ilusión de diferenciación terminológica; lo que, en combinación con la táctica de diseminarlos anisotrópicamente por el espacio plástico, confiere la posibilidad de optar entre distintos puntos de vista simultáneos en el momento de fijar prioridades atentas, así como dinamicidad que evite la excesiva vinculación que todo binomio “figura-fondo” comporta de suyo. Y c) que parte del propio muro/fondo –su epidermis cromático-texturada– se desgaje a tiras que, evolucionando en curvilíneas bandas, llegará a propiciar una esfericidad del espacio ilusorio; incluso dándonos, en ciertas piezas, la impresión de





*Pintura*

ROBERTO VALLEJO



que se presenta como materia generatriz de donde emergen, como en telúrico parto, algunos de los susodichos elementos figurados.

En función, por tanto, de semejante dialéctica, la poética de Vallejo introduce una singular movilidad en equilibrio cuando los ingredientes de que partía no parecían (por su naturaleza –frontalidad, rigidez postural– y habitual modo de conducirlos –reencuadres internos bastante estructurados geoméricamente, a pesar de grafías gestuales y otros registros informales–) hacernos suponer los resultados que obtendría.

## CONCLUSIONES

Tras el repaso a la decena larga de nombres, exponentes significativos de lo que ha dado de sí esta década de los ochenta en Castellón y sus comarcas, paso a inventariar a modo de conclusiones aquellos parámetros en función de los cuales han desarrollado sus respectivas poéticas –cuyas peculiaridades acabamos de pormenorizar–, o lo que viene a ser lo mismo: aquel conjunto de invariantes que hemos podido extraer de los trabajos que a lo largo de estos años hemos contemplado.

Obviamente, toda esa nómina de autores<sup>1</sup> no ha pretendido ser exhaustiva, pero sí técnica y metodológicamente apropiada; ya que, aunque existen otros nombres, cuando se tiene que elaborar con asumible seguridad un análisis de esta clase, es decir: altamente condicionado por factores –ya mentados– de contigüidad espacio-temporal, se hace necesario circunscribirse a aquellos artistas cuya trayectoria haya ido manifestándose –dentro de la brevedad lógica por la edad– más intensa y continuada; orillando, por tanto, los pintores, grabadores o escultores del tipo “ojos del Guadiana” o aquellos otros cuyos *entreactos* son más persistentes que sus períodos activos.

Así pues, y sin que el orden de aparición implique prelación alguna, podemos concluir lo siguiente:

1º) Dentro del sincretismo reinante en los ochenta coexisten varias líneas de fuerza. En Castellón la de ascendencia más centroeuropea (germano-austríaca), de aires claramente neoexpresionistas ha tenido gran aceptación. No faltan, sin embargo, quienes hacia finales del decenio se han decantado hacia una vertiente más abstractizante (Sesé y sus paisajes), aunque sin perder nunca la referencialidad objetual y las trazas expresionistas.

Por otra parte –si bien dentro de la misma coordenada– hay que decir que prácticamente ningún autor castellonense de los ochenta (nacidos entre 1956 y 1963) ha derivado hacia un rumbo expresionista-abstracto de “corte norteamericano”, al igual que tampoco se han dejado sentir sobre ellos influencias normativas. Matiz éste muy digno de tener en cuenta, pues puede ser considerado como la “constante de una constante”, o sea: como la pervivencia a través de los últimos treinta años de una invariable (todavía por estudiar a fondo) de la plástica castellonense por la cual ésta transcurre desde la nueva figuración de los ‘60, y el hiperrealismo de los ‘70, hasta el eclecticismo de los ‘80 en su querencia más figurativa. Han sido, comparativamente, muy pocos los artistas que han trabajado y se han expresado en el campo de la abstracción (ya fuese geométrica, informalista...).

2º) Un número apreciable de nuestros artistas resuelven por asociación de formas (simbiosis de fragmentos) y materiales diversos (*collages*, técnicas mixtas) sus creaciones. Y casi todos en una u otra parte de su breve, pero intensa dedicación, han hecho brotar un universo icónico de marcado acento surreal. En ocasiones aparentemente más *blanco* y de misteriosa intimidad (Sáez), a veces menos amable y

1. Artur Doñate (Vila-real, 1955), Joan Valle (Els Ports, 1956), Lidón Fabra (Castelló, 1956), Fernando Serra Sesé (Castelló, 1958), Julio Herranz (Zaragoza, 1959), Francisco Rangel (Castelló, 1960), Vicent Carda (Borriana, 1962), Fernando Ferrer (Castelló, 1962), Manuel Sáez (Castelló, 1961), Vicente Martí (Castelló, 1962), Pepe Nebot (Castelló, 1963), Ramón Roig (Orpesa, 1963) y Roberto Vallejo (Castelló, 1966).



mórbico (Roig). Los más expresionistas han incidido en un primitivismo configurativo de irónicos pero intrigantes sobredibujos (Nebot); o en un limitado –por el número de *vocablos*– pero rico –por las variaciones, dentro de la simplicidad, de su articulación– conjunto de formas de hondo sabor surreal y cifrado a pesar de la *naturalidad* de las mismas (Carda).

Hay que subrayar también la masiva recurrencia a referentes cotidianos (mesas, platos, flexos, macetas, plantitas, fruteros...), ya como meros recursos o pretextos grafico-pictóricos, ya como –ciertamente, aquí los menos– cuasi exclusivamente símbolos de. No obstante, semejante repertorio, tan asumido por todos, adquiere su mayor interés al comprobar cómo su manipulación da lugar a unos resultados plásticos que abarcan un variado registro: desde la finura –por tratamiento y rango de matices cromáticos– y esquemática meticulosidad formal de las pinturas de un Manuel Sáez a la bronca y áspera simplicidad matérica de las de un Vicente Martí Flors. Mención aparte –aunque conectado con lo anterior– merecen, por la especificidad del medio, las obras escultóricas de Joan Valle que evocan eficaces tecnologías rurales, mas sin ser una mimesis de los instrumentos propios del área agrícola ni elaborarlas a partir de *objets trouvés* –como los de tipo industrial que emplea M<sup>a</sup> Lidón Fabra– a los que una manipulación intencional *re-conformara* sagazmente. Si el primero es capaz de ofrecernos piezas cuidadosamente pulidas junto a otras, las de mayores dimensiones, de agreste acabado; la segunda erige un universo tecnomorfo con las herramientas y aparejos metálicos que ensambla en pos de una síntesis simbólico-formal, dejando la texturada herrumbre, las cortantes rebabas y las pátinas del óxido como castigada epidermis de sus creaciones

Todo lo cual –dichos tratamientos (elaboraciones/acabados pictóricos y escultóricos) y tales estructuraciones compositivas (fragmentarias, equilibrando o no las formas...) –potencia y distingue las autorías de cada cual en conjunción con esos ciertos factores de surrealidad, enigma e ironía.

3º) Pervive el recurso a la seriación. Mas la imagen repetida no propicia la carga intencional (devenir de lo real, transmutación de valores, reforzamiento de un mensaje, contraposición entre el ser y el aparecer) que comportó, además de como agente plástico activador, en la práctica pictórica del realismo crítico-social de mediados de los sesenta a mediados de los setenta; el cual –dicho sea de paso– tuvo poca incidencia en Castellón, y cuando la tuvo se dió con retraso.

La multiplicidad de imágenes en los ochenta es acogida por nuestros pintores como mera táctica dinamizadora –bien por los que tuvieron un modo de hacer acusadamente máterico (Carda, Martí), ya por quienes ejecutaban figuraciones muy esquemáticas (A. Gonzalo), bien por aquellos que combinan densos fondos matéricos con formas esencializadas (A. Doñate)– que de no darse, tales composiciones quedarían –según esos rasgos apuntados– muy *pesadas* y estatizadas. Conviene resaltar, además, que dicha reiteración formal casi unánimemente se lleva a cabo con mucha parquedad –un par de configuraciones repetidas, tres a lo sumo–, o secuenciando los fragmentos de una única configuración. Vicent Carda u Artur Doñate son quienes –frente a lo firmado– manejan un mayor número de elemento(s) multiplicado(s).

4º) Recurrencia a la interacción “figura-fondo”, pero no en sentido estrictamente gestáltico por el que éste último pueda erigirse en figura y viceversa, sino como un ámbito (fondo) *sobre/en* el que se da la representación –en diversos grados de inconicidad– de las formas. De manera que tal fondo (así considerado) se convierte: ya en un sustrato magmático de donde surgen las figuraciones (bien pictóricamente como en Vallejo, bien electrográficamente como en Rangel), ya en un receptáculo espacial: más limitado cuando las formas figuracionales interactúan matéricamente –sus masas siluetas– con los empastes y trazados con los que se edifica la generalidad del plano pictórico de la representación (Ferrer), o de mayor amplitud cuando por dicho plano se ubican *flotando* figuras completas de diversos tamaños; cuyas masas endotópicas y contorneados, al elaborarse mediante transparencias y veladuras, establecen ambiguos puntos de vista y distanciamientos ópticos que propician un incremento de la ilusoriedad espacial.



Es cierto que algunos acusan más la planitud que otros –plano figuracional/plano de factura más informe– (homúnculos de Martí, peces de Carda). Pero aún así, el fondo interacciona –connivencia cromática e imbricación entre huellas constructoras y configuradoras– con los elementos de máxima referencialidad de un modo dinámico y vivo, y no únicamente como pura contraposición perceptiva de dos planos sustantivos en la estructuración de la obra.

5º) Comienzan (al revés que antes) con grandes formatos su aventura plástica, por lo que a la práctica pictórica se refiere. No es este un aspecto banal, ya que no es sino una exigencia de aquella supervaloración de la pintura como principal medio expresivo. La presencia *per se* de la pintura exige mayores formatos como campo de acción (metafóricamente?) ilimitado: como sin límites ha de ser la propia expresión del autor que con ese medio se manifiesta.

Sin embargo, esa conexión que se puede considerar coherente, al correlacionar las enérgicas y vitalmente expansivas ganas de expresarse con la necesidad de un soporte (cancha, campo de acción-emisión) tendente, al menos, a la mayor *res extensa* posible, no ha dejado de tener su lado negro cual es: el modo de ocultar “perfecciones” no exigibles a tamaños descomunales, a la vez que apelando al asombro se predispone subliminalmente a evitar indagaciones y críticas severas.

Con el paso de los años han prestado más atención a formatos menores a medida que se hacia preciso una mayor adecuación al mercado, estableciéndose así un dúplice clasificación: formatos enormes para ferias y museos, cuadros de tamaño más *mueble* (reducido) para los inmuebles.

Es por tanto un lugar común, pero no deja de ser irónico, haber escuchado a toda esa generación afirmar con vehemencia que el cuadro *normal* no iba con ellos, se les quedaba pequeño para tanto como tenían que decir. Actualmente, cuando la siguiente generación ya está empujándoles, están de acuerdo en que la artísticidad de una obra no se mide (aunque *también* en el mercado) por dimensión superficial. Sólo que eso *ya* los sabíamos.

6º) Ensalzan su subjetividad partiendo de otras subjetividades (barruntadas en las obras de otros artistas y/o ideas que han captado de personajes, y en lugares dispares y heteróclitos) que objetivan para su uso, pero no como resultado de un enfrentamiento cognoscitivo, no como conclusión obtenida tras un choque dialéctico que les pudiera llevar –en la línea de pensamiento de Juan Vte. Aliaga– a revelar los cimientos de sus propios sistemas mentales, sino como una forma acrítica y frívola de autorrealización.

Al igual que cuando, en su praxis, amplían fragmentos de imágenes llegadas a sus manos (ojos), que convierten en emblemas de algo sin saber muy bien de qué (o cuando lo verbalizan es a consecuencia de conversaciones con críticos, estetas o historiadores de arte), o se apropian de noticias, anuncios, informaciones políticas del mundo del cine o la moda, etc... que tratan de acomodar a sus propias pretensiones para enunciar –o simplemente ilustrar– un juicio que generalmente queda fuera de la mismísima intencionalidad de quien (persona, institución, organismo) los proyectó y generó, y con respecto a los cuales incluso no tienen nada que objetar. Es decir, aquella actitud de receptividad de la que hablamos –en sí buena– se muestra en demasiadas ocasiones enmascarada por otra de signo depredador, la cual, mezclándola cínicamente con los retazos de sus propias vivencias, les lleva –a tantos de estos autores, sobre todo en los inicios de su despertar y entrega plástico-expresiva– a creer que lo que tienen que decir es muy *puro* e importante, como nunca (¿?) lo fue en anteriores épocas.

Así pues, el subjetivismo y el querer empezar a partir de cero, evitando las prácticas del momento imperantes en su entorno (aunque recogían –más o menos conscientemente o sin quere confesarlo– experiencias, propuestas y recursos: modos de hacer y ver anteriores, en suma, conduce paradójicamente a toda esa pléyade de individualidades (en sus orígenes) a una uniformidad y *mímesis en reciprocidad*, como cuando todos los progres aspiraban a sobresalir vistiendo atuendos altamente personalizados y libertarios, y acababan enfundándose los mismos vaqueros o las mismas cazadoras con cuello de borreguillo.



Individualismo y antivanguardismo, pues, como algunos de los rasgos que fueron comunes a pintores, escultores, fotógrafos... del fenecido decenio; rasgos de los que asimismo fueron partícipes nuestros autóctonos. Sin embargo, si la primera nota o rasgo pervive sin merma alguna, el segundo, tan acusado en los comienzos de sus respectivas andaduras, parece (al menos creo/quiero verlo en los más inteligentes) que ha ido menguando; y hoy –mediado 1991– se puede, no sin cautelas, pensar que la búsqueda, indagación, análisis comparativos, estudios más sosegados y profundos de las poéticas más significativas de la modernidad, de las vanguardias históricas, de los nuevos clásicos –como de la necesaria tarea autocrítica de sus propios estilos– van ocupando parte de su interés y de sus reflexiones.

7º) Empiezan a hacerse realidad el intento y esfuerzos por descubrir y hacer llegar al público otras formas (algunas seculares) de entender la plástica. Así, el grabado (Vt. Carda, Nebot, Sesé, Sáez), la cerámica (Paqui Fuster, Pepe Castellano), la escultura (Valle, M<sup>a</sup> Lidón Fabra), videoinstalaciones (J. Beas). La fotografía, tanto en su modalidad habitual (Paco Martí, J. Miguel Llorens, Breva Llorens, J.M. Sos como en otras más novedosas (electrografías de Alvar Buch, Fco. Rangel)... va abriéndose en estos años –como jamás había pasado antes en Castellón– a los ciudadanos de las comarcas castellonenses hacia otra tipología.

No obstante, todavía existen muchas reticencias a la hora de atender (búsqueda y adquisición) a la obra gráfica, a pesar de su larga vigencia, peculiarísima artisticidad intrínseca y aspectos positivos, tales como su difusión socializadora y económicamente accesible. Algo similar podríamos decir en relación a la expansión de la escultura. No cabe duda que el culto a la pieza única, por una parte, y la dificultad *mueble* (física, precio) de los objetos escultóricos, por otra, constituyen criterios valorativos –tan antiguos y tan hodiernos– que frenan la difusión y potenciación de dichos lenguajes. Aún así, la perspectiva, aunque paulatinamente, va cambiando. Pero, con todo, hay que decirlo claramente: es gracias al tesón de los propios artistas y a la iniciativa privada de talleres y galerías lo que mueve tamaña empresa contra viento y marea.

### A MANERA DE EPILOGO

El panorama de los ochenta se ha caracterizado, pues, por la convivencia entre una gran diversidad de corrientes, estilos y orientaciones. No ha existido unanimidad de juicio ante semejante eclosión de energía y extroversión creadora (¿?); de modo que nadie –parece– ha apostado categóricamente por ninguno de ellos.

Han habido críticos, historiadores y estudiosos quienes ante tamaña marejada de vitalidad artística –que ha inundado galerías y museos, concitando curiosidad y movimientos de masas hacia ferias comerciales y muestras institucionales, estimulando la creación de fondos de arte en fundaciones y organismos varios– han creído advertir un espectacular *risorgimento* de la plástica y de su imparable proyección hacia el cambio de siglo.

No faltan, en cambio, los que han enjuiciado el decenio como sucesión de viejas novedades o *remakes* elaborados bajo el más vergonzante latrocinio de imágenes. De manera que el patente entreveramiento –cuando no confucionismo innegable– de códigos lingüísticos, enmascaramiento de las más dispares coordenadas –que no fecundas e inteligentes relecturas–, así como recurrencias a metodologías academicistas astutamente camufladas no han sido sino una forma de ocultar carencias, orillar la reflexión y someterlo todo al imperio de la prisa y del más exacerbado consumo.

Frente a tan radical dicotomía posicional, no vendría mal –al hilo de las consideraciones que Teresa Pérez-Jofre desarrolla en “En el arte de los 90”– preguntarnos si, desde la admisión de la libertad poética como algo que siendo en-sí intrínsecamente bueno, necesario y exigible, hasta ese “todo vale” axiomático de los ochenta, se deriva: no una evolución positiva sino la constatación de que lo que se



hace/haga en arte cada vez va a importar menos (trascender, influir), justamente porque casi cualquier cosa (tendencia, *ab-uso* estilema) puede ser atendida como válida. Y en el mejor (peor) de los casos su sometimiento al comercio va a determinar qué es lo tenido por válido y qué lo desechable, dejando de lado una seria meditación inherente a la especificidad del propio objeto artístico.

De la intencionalidad, el concepto o la idea subrayados hasta el paroxismo desde mediados de los sesenta a mitad de los setenta, se pasó al placer de la materialización: aplicar, palpar, jugar con la materia pictórica... también hasta el extremo.

La noción de vanguardia, las distinciones formales entre abstracción/figuración se desdibujan. Si bien, a medida que van deshojándose los años, los expresionismos se afianzaban y ampliaban sus dominios, poniéndose tal *tendencia* –como “neo”– de moda, cuya consecuencia más remarcable –cuando se convirtió, prácticamente enseguida, en medio y fin de sí misma– ha sido la eliminación de la intencionalidad del autor, el sentido crítico y moral con que todo ser humano en cuanto tal –por serlo– debe impregnar todas sus actuaciones, sea cual sea el campo de intervención dentro del ámbito de lo humano en que se inserte. De modo que, pongámos por caso, si *obligatorio* fue, y tanto un peligroso por su *status* de “servicio a”, (aunque menos nefasto de los que algunos pretenden hoy día hacer creer) la acusada politización de la pintura (lo que en verdad no era sino la concienciación –y no todos la tenían– de una situación creada por el hombre, por tanto también humana, y, en consecuencia, atendible...) en los sesenta, la vaciedad en que muchos artistas plásticos han ido cayendo tampoco debe dejar de preocuparnos, pues los problemas sociales del entorno han variado, se han metamorfoseado, pero lamentablemente no han desaparecido. Y, por consiguiente: ¿cómo no expresar –sea cual fuere el *idiolecto* usado– todo lo que por afectar y provenir del hombre conlleva un peculiarísimo sentido?

Ciertamente, siempre he pensado y defendido (y sigo haciéndolo) que una obra pictórica, escultórica, etc. ha de valer *per se*; o sea, en primer lugar y sobre todo ha de prevalecer su significatividad estrictamente plástica, ya que de lo contrario utilicemos otro lenguaje o medio expresivo/comunicativo más inteligible, oportuno, accesible –luego popular, no nos engañemos– aunque menos placentero, *especial* y bello –en suma: distinto–. Sin embargo, como personas cuyas experiencias –acciones y pasiones– se dan teñidas alquedónicamente, según la afección que los distintos actos que ejecutamos y condicionantes (circunstancias) que revierten sobre nosotros llegan a incidir en el yo total, no podemos/debemos rehuir el otro elemento constitutivo de la polaridad estética: el contenido.

Estimo que toda escisión *forzada* (deseada, impuesta, aprendida?) entre ambos extremos de un mismo proceso (vertiente expresiva del lenguaje-motivación que impele a tal extroversión), y según se ponga más/menos el acento en uno u otro de ellos, generará un persistente problema circular. El cual va y viene, se aleja y retorna, como podemos comprobar en no pocos autores que a principios de los ochenta eludían cualquier compromiso y carga mental, manifestando estar muy a gusto y deseosos de disfrutar de la borrachera de color, la saciedad de la pasta, el calor de la “cocina”. No obstante, a medida que ha pasado el tiempo, algunos –si han tenido la suficiente calma– se han preguntado ¿y todo eso para qué, con qué objeto? ¿Sólo con la meta inmediata y autofagocitadora, a la postre, del pintar por el pintar? Vemos, pues, que algunos están madurando la *idea*, y con ello su mismidad. Y así su relación con el *mundo* –en el más amplio sentido del término–, aquella provocación, ironía y sarcasmo adquieren sentido. Son lo que son en la medida en que se enfrentan a un grupo de “otros-yo” que contando en principio con similares dispositivos sensoriales y mentales –receptivos y críticos– pueden, a su vez, sentirse provocados, saberse objetos de contestación, imaginarse el planeo de la ironía sobre sus propios comportamientos. El canal será la plástica, el principio y el fin: el hombre. ¿Cabrá en definitiva esperar; será posible, en el último tramo del milenio, que el artista sea capaz de establecer y pensar a fondo la interacción entre los códigos visuales, perceptivos y conceptuales de otro modo, evitando la compartición o el decantamiento que, según períodos o épocas diversos, ha llegado a instituir a favor de uno y en detrimento del resto?



## RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

- AA.VV.: "80 años de Arte Castellonense", *Catálogo*, Diputación de Castellón, 1980
- AA.VV.: "30 Artistas Valencians", *Catálogo*, Ajuntament de València, 1981 (entre los autores se encuentra Vicente García y su texto: "Entre la crisis económica y la generación de los ochenta")
- AA.VV.: "Recién pintado", *Catálogo*, Conselleria de Cultura, Valencia/Diputación Castellón, 1983
- AA.VV.: *Copy Art*, Centro Estudios E. Sempere e Instituto Estudios J. Gil Albert, Alicante, 1986
- AA.VV.: "Pepe Nebot", *Catálogo*, Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca, 1989
- AA.VV.: "La otra cara de la acuarela", *Catálogo*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, València, 1990
- AA.VV.: "Castellón hoy; 8 escultores", Diputació de Castelló, 1990
- ADES, D.: *El Dadá y el Surrealismo*, Edit. Labor, S.A., Barcelona, 1991
- ALIAGA, J. Vte.: "Arte español en los ochenta", *R S-Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1989, nº 1
- ALIAGA, J. Vte.: "El cuerpo enfermo", *R S-Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1989, nº 2
- ARACIL, A. y RODRIGUEZ, D.: *El Arte y los sistemas visuales. El siglo XX*, Ediciones Istmo, Madrid, 1984
- ARNAU, J.: "El júbilo modernista", *El País*, Madrid, 21-XII-88
- BONET, J.M.: "Imagen primera de Manuel Sáez", *Catálogo*, Galería Estampa, Madrid, 1987
- BOZAL, V.: "El arte en los ochenta", *Siglo XX Historia Universal*, Grupo 16, Madrid, 1983, nº 36
- BOZAL, V.: "Cultura y arte en la España de los ochenta", *Historia 16*, Grupo 16, Madrid, 1991, nº 181 -extra-
- CALLE, Román de la: "Pintura. Castelló. Generació 80", *Catálogo*, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1986
- CASADO, L.: "La fantasía en Ramón Roig", *El País*, Madrid, 5-I-1991
- CLOT, M.: "Los espacios líquidos", *Catálogo*, F. Alcolea, Barcelona - New York, 1990
- CLOT, M.: "La estructura ausente", *Catálogo*, Gallerry Moos Ltd., Toronto, Canadá, 1990
- GARNERIA, J.: "Pintors d'ara: millors i més sincers", *Batlia*, Diputació Provincial, Valencia, 1987, nº 6
- GARNERIA, J.: *Sesé*, Edit. Fernán-Gómez, Colecc. Arte Español Contemporáneo, Madrid, 1987
- GODOY, M.: "Roberto Vallejo expone...", *Mediterráneo*, Castellón, 11-I-1988
- GUISASOLA, Félix: "Hacia una generación postmoderna", *Catálogo*, Muestra de Arte Joven, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985
- HERNANDO CARRASCO, J.: "Dinámica del Arte Normativo en España", *Goya*, Madrid, 1986, nº 190
- HERNANDO CARRASCO, J.: "El Eclecticismo. La Última Vanguardia", *Goya*, Madrid, 1986 nº 178
- JARQUE, V.: "La modernidad recalitrante", *Reüll - Informació d'Art i Cultura Visual*, Departament d'Estètica/Diputació de València, 1985, nº 9
- JARQUE, F.: "El arte de los ochenta", *El País*, Madrid, 3-X-1990
- LLOP, J.C.: "Manuel Sáez", *Catálogo*, Joan Oliver Maneu, Palma de Mallorca, 1984
- MOIX, Llatzer: "Malas artes. Los efectos del calvinismo sobre la expresión artística", *Lápiz-Revista Internacional de Arte*, Madrid, 1990, nº 72
- NAVARRO, S.: "El escaso apoyo institucional y la falta de hábito ciudadano condicionan la oferta cultural en Castellón", *El País*, Madrid, 13-XI-89
- PEREZ, E.: "Julio Herranz", *Mediterráneo*, Castellón, 17-I-1987
- PEREZ-JOFRE, T.: "El arte en los 90", *R S - Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1990, nº 4
- RAMBLA, W.: "Joan Valle. La presencia de la materia y las "huellas" de su tallado", *Formas Plásticas*, Madrid, 1986, nº 10
- RAMBLA, W.: "Vicente Martí Flors", *Formas Plásticas*, Madrid, 1987, nº 18
- RAMBLA, W.: "Fernando Serra Sesé", *Formas Plásticas*, Madrid, 1987, nº 18
- RAMBLA, W.: "Pepe Nebot", *Formas Plásticas*, Madrid, 1988, nº 22
- RAMBLA, W.: "Fernando Ferrer", *Formas Plásticas*, Madrid, 1989, nº 28
- RIVAS, Fco.: "Manuel Sáez o el terrorismo ceremonioso", *Catálogo*, Gamarra Garrigues, Madrid, 1990
- RODRIGUEZ, Rosa M.: "Hacia una estética posmoderna", *Reüll - Informació d'Art i Cultura Visual*, Dpt. de Estètica/Diputació de València, 1985, nº 9



LA DÉCADA DE LOS OCHENTA EN CASTELLÓN: PRIMERA REVISIÓN SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS

SENTIS, Mireia: "Políticamente correcto", *El País*, Madrid, 22-XII-90 (Suplem. Artes)

SENTIS, Mireia: "Neo-geo, un movimiento inexistente", *El País*, Madrid, 6-VII-1991 (Suplem. Artes)

TORRENT, Rosalía: "M<sup>a</sup> Lidón Fabra", *Catálogo*, Galería Octubre, C.U.C. Castellón, 1990

TORRES, Rosana: "Peter Stein: "El poder político no está interesado en el arte, pero lo utiliza", *El País*, Madrid, 20-III-1990

VICENTE, Alfonso de : *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Edic. del Drac, Barcelona, 1989

**NOTA:** Hay que dejar constancia de lo imprescindible que para la elaboración del trabajo ha sido: Por una parte, la atención prestada tanto a catálogos como a numerosas reseñas críticas aparecidas a lo largo de estos años en los medios periódicos, cuya sola enumeración constituiría un exceso. Por otra, el seguimiento de distintas exposiciones, certámenes y muestras habidas a lo largo y ancho de nuestra Comunidad.

EDUARD SALAS MEZQUITA

*Algunas puntualitzacions geolingüístiques sobre el valencià septentrional a les comarques de l'Alcalatén, la Plana Alta i la Plana Baixa*

ESTUDIS CASTELLONENSES  
N.º 5 (1992/93), pp. 531-544