

The background is a deep red with a textured, almost marbled appearance. Overlaid on this are several thick, white, irregular geometric lines that create a sense of movement and structure. These lines form various shapes, including triangles and polygons, some of which are nested or intersecting. The overall effect is modern and abstract.

Hipocampo.
Emilio Gañán

Javier Cano Ramos

Hipocampo. Emilio Gañán

Javier Cano Ramos

Hipocampo. Emilio Gañán

Consejera de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes
Victoria Bazaga Gazapo

Directora General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural
Adela Montaña Rueda Márquez de la Plata

Dirección del Proyecto
Centro de Conservación y Restauración de BB. CC.

Texto
Javier Cano Ramos

Coordinación
Juana Alfonso Carballo
Lidia Casares Lázaro
Cristina M.ª Domínguez Blanco

Diseño y maquetación
Maximiliano Rojas

Fotografías
Emilio Gañán, D. G. B. A. y P. C., Vicente Novillo, Djfoto,
Juan Vaquero y Miguel Lario

Impresión
Imprenta y Material de Oficina Emerita, S. L.

Edita
**Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural
de la Junta de Extremadura**

ISBN: 978-84-9852-782-7

DEPÓSITO LEGAL: BA-733-2025

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado:
Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el
Patrimonio (HAR2017-87225-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia
Estatad de Investigación, cofinanciado los Fondos FEDER, coordinado por
Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES

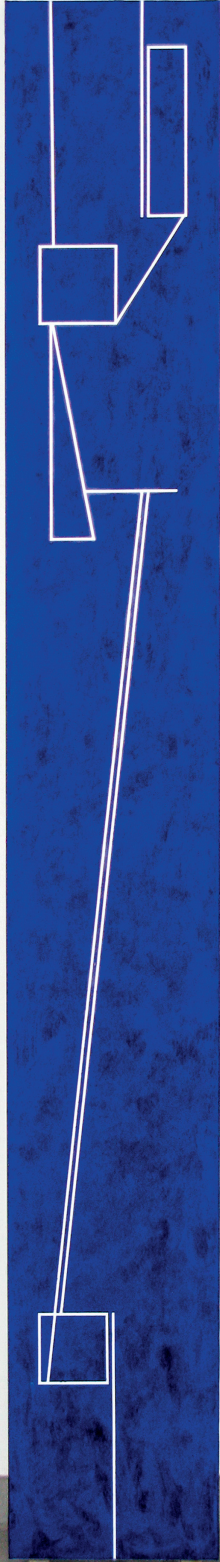
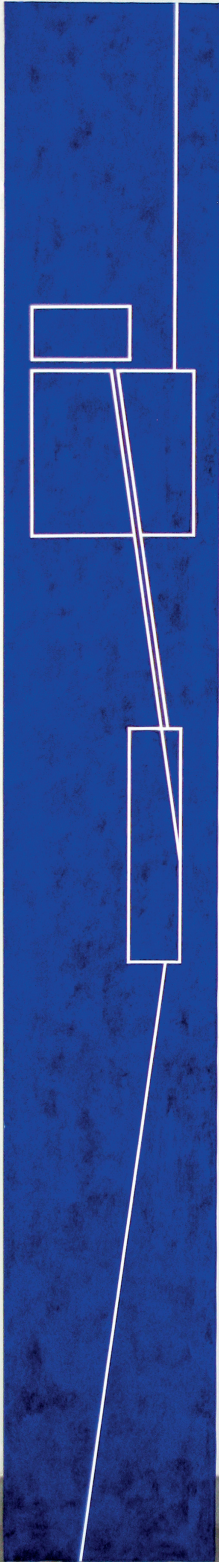


JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes

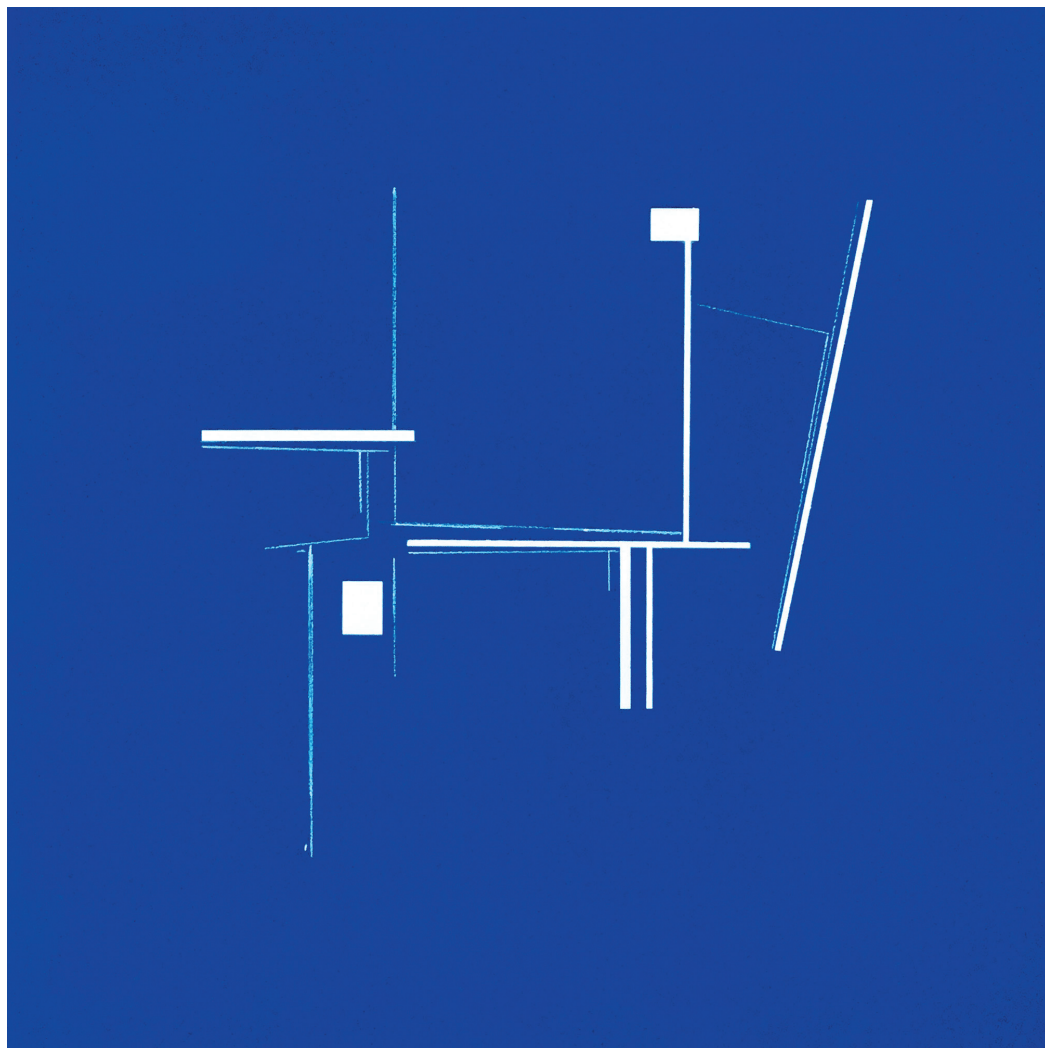
*La vida del artista es una lucha,
cada uno espera obtener una conquista personal.
Todo el mundo es su propio redentor.*

FRANTIŠEK KUPKA

La Création dans les arts plastiques, 1989



[Introducción]	9
[1] <i>Cuando la pintura empieza</i>	17
[2] <i>Las filias</i>	23
[3] <i>La estructura anicónica</i>	31
[4] <i>El color y la objetivación de la pintura</i>	45
[5] <i>La pintura como búsqueda de lo relativo: musicalidad, arquitectura, volúmenes con y sin sombras. Una obra abierta a la escultura</i>	53
[6] <i>Otras derivadas: de John Flaxman al Cuaderno de Tokio y a Henri Matisse</i>	71
[7] <i>De Ramón del Valle Inclán a la pangeometría de El Lissitzky y a las heterotopías o espacios que denotan otros significados de Michel Foucault</i>	81
 <i>Javier Cano Ramos:</i> <i>Una conversación con Emilio Gañán</i>	 105



Arquitectura azul, 2025,
óleo y acrílico sobre papel,
67 x 67 cm.

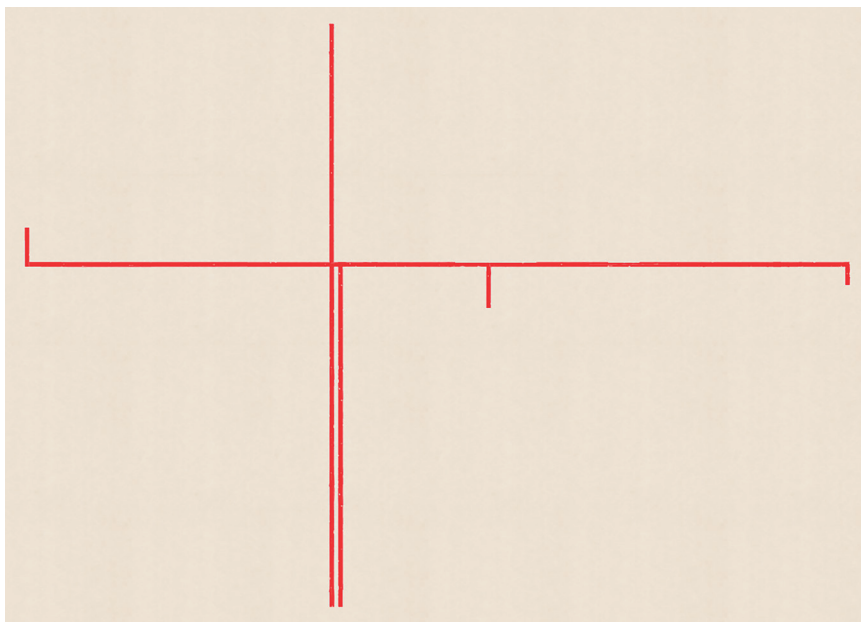
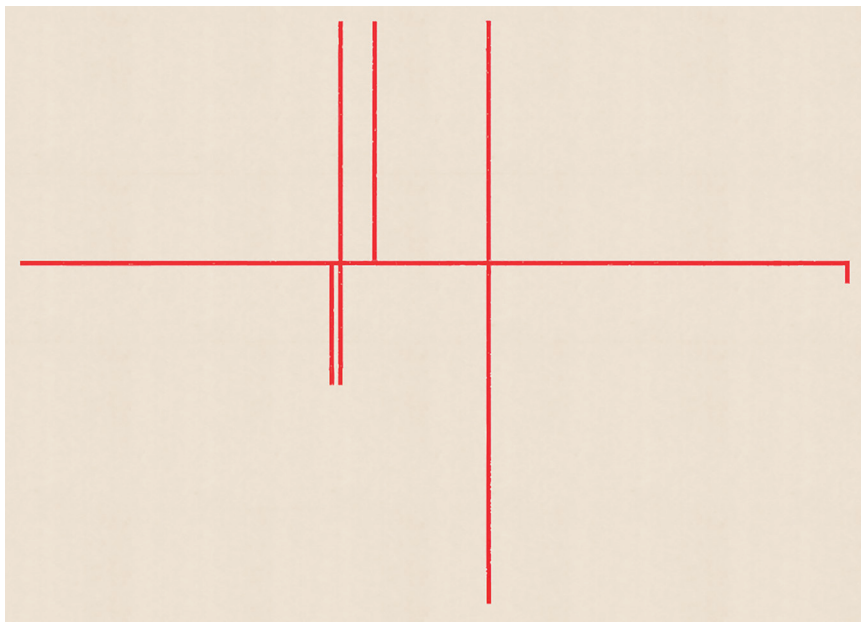
[Introducción]

Si tuviésemos que calificar la obra de Emilio Gañán (Plasencia, 1971) de alguna manera, esta sería, ateniéndonos a la magnífica descripción hecha en 2006 por Javier Hontoria, como un arte en proceso continuo en el que la pintura es el principio y el fin:

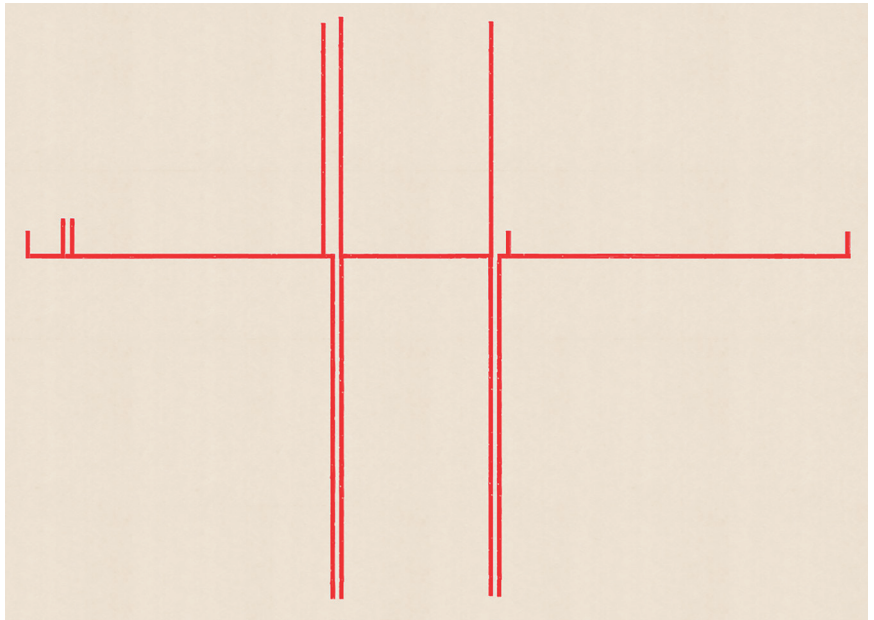
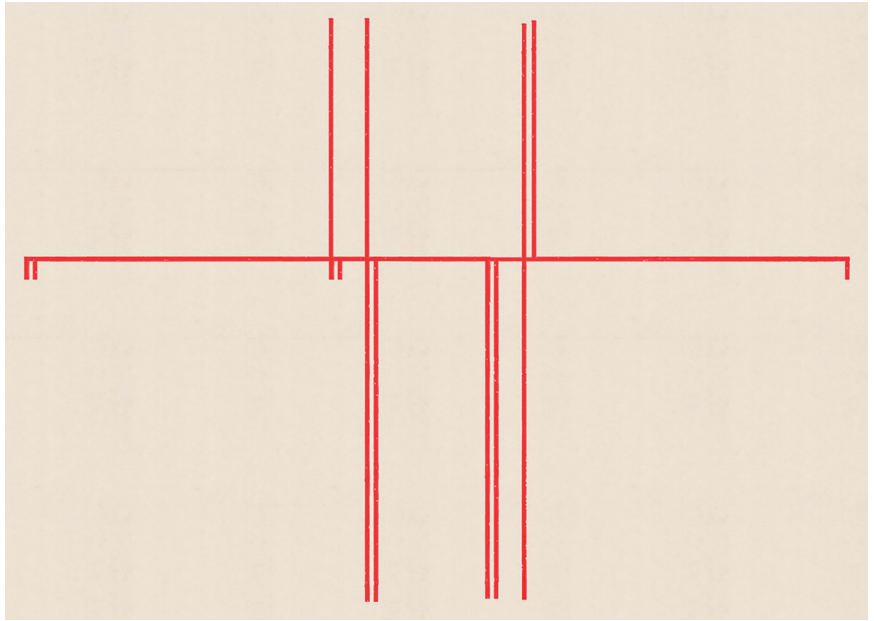
Es la suya una abstracción que mira hacia atrás, hacia momentos diferentes de la pintura del siglo XX, desde la vanguardia europea... hasta la pintura colour field norteamericana¹.

Lo demás no son más que variaciones que van cambiando de tamaño, color, forma o volumen al llevarlas a tres dimensiones: «La obra de Emilio Gañán vive de la conjunción metódica de superficie, línea, plano y color... Liberados de toda anécdota, estos elementos conforman un riguroso entramado que también crece a partir de sutiles variaciones»². Sus obras nacen, en este sentido, de la duda y del caos para hacer proposiciones ciertas que buscan por sí solas la belleza en la misma lógica; unas indagaciones que se suceden a lo largo de su trayectoria con la finalidad de someter esa su verdad, repleta de equilibrios matemáticos en las superficies pintadas, al término estético de sutileza. Por eso en sus obras cuesta, a veces, distinguir lo que es una construcción matemática de lo que es un principio filosófico y de lo que es estrictamente artístico. Aquí radica su singularidad, en hacer una pintura íntima que se aleja de aquellas aventuras que emprendieron los colectivos vinculado al arte normativo al mediar el siglo XX³.

Desde sus creaciones más tempranas, las que pueden clasificarse de planas, sus planteamientos han seguido un camino lleno de modificaciones en los que la herencia que ha recogido –llámese constructivismo, abstracción postpictórica o movimiento óptico– le han otorgado siempre un pensamiento significativo por dar un tratamiento igual a la argumentación y a su oposición: «su obra comienza a madurar a partir de 2002 con pequeños desplazamientos de forma (serie *Cruz y Perla*), alteraciones en la secuencias de líneas (la suite muy musical titulada *Dorado*), con relativa ausencia de pautas, con las enigmáticas alusiones a la perspectiva o la arquitectura (serie *Arritmia*), con todos los accidentes que se derivan del óleo por veladura, con la renuncia a los procedimientos mecánicos y con una querencia por lo tembloroso e imperfecto que dulcifica la geometría»⁴. Por ello, en algunas de sus etapas las pinturas están cargadas de emoción puesto que una línea o una estructura condiciona a la siguiente y se ve determinada, a la par, por las anteriores (aunque se pretenda lo contrario, sobre todo, si nos fijamos en cómo él mismo acude a esa emoción asumiendo todos los riesgos y abriendo en cada cuadro un sinnúmero de frentes⁵); una emoción que con el tiempo ha ido desprendiéndose de lo fortuito para abrirse a sistemas más rigurosos donde nunca le ha faltado la libertad de expresar, o mejor, de plasmar las formas en el espacio.



Serie *Cruz* (s/t), 2003,
óleo sobre cartón folding,
75 x 105 cm.



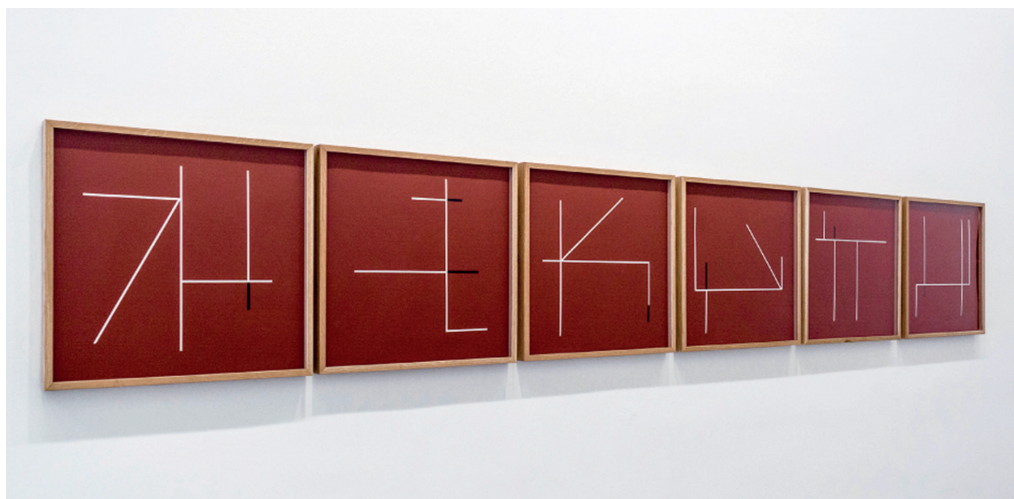
La obra de Gañán, caracterizada por el empleo de delgadas líneas que tienden a agruparse dejando libre amplios planos monocromos, se fundamenta así en la renuncia al álgebra (y, por lo tanto, su proceso es distinto del que siguen constructivistas como Palazuelo, que evidentemente ha generado estructuras parecidas), como a la intuición: «Cuando el cuadro me pide una línea en tal sitio, sé que no es ahí donde hay que colocarla» ... Descartada razón e intuición, ¡quedan pocas opciones! Por lo cual, ha de ser cierto que esta geometría misteriosa y extraña es la de la intimidad (o el silencio)⁶.

Para desmenuzar todo este complejo entramado que Emilio Gañán ha ido componiendo, hemos recurrido a dividir su proceder en conceptos que se yuxtaponen en el tiempo, como la estructura, el color, lo absoluto o la *deriva informal*. Sin embargo, antes de adentrarnos en su estudio hemos querido sentar las bases sobre las que se asientan todos estos principios, aquellas referencias que se han hecho imprescindibles para entender su pintura.

Estas correlaciones son la que han ido estableciendo el paso de unas formas primarias de líneas binarias, próximas a Piet Mondrian, a estructuras secuenciales, a sucesiones combinatorias a las que fue imprimiendo ritmos y arritmias que vienen determinados, siguiendo el escrito de Javier Hontoria, en unas ocasiones por el azar y otras por el rigor. Estas composiciones imprimen, como veremos más adelante, cierto carácter musical a sus lienzos con esos «deslizamientos de la mirada»⁷ a los que somete al espectador y van más allá del cuadro al prolongar las líneas fuera de su espacio físico, como señalaba él mismo a propósito de su exposición *Números imaginarios* en 2018:

«Me gusta la geometría, pero no soy un geómetra». En su desarrollo se apoya en sencillas construcciones realizadas con líneas y planos, elementos del lenguaje que un día eligió para el estudio de las relaciones de las formas en el espacio pictórico. Casi siempre parte de bocetos que al trasladarlos a la tela o al papel va depurando a partir de las posibilidades que pueda ofrecer la idea original. Las series le permiten realizar variaciones acercándose a una propuesta que aspira a la musicalidad. Por otro lado, conceptos como «medida» y «orden», aplicados a su pintura, reforzando el sentido geométrico como una finalidad en sí misma, pudieran limitar el sentido lírico que persigue su obra donde no oculta ciertos valores de «trascendencia»⁸.

Un espacio pictórico que se ha ido aderezando con un cromatismo en el que se amparan sus composiciones. Colores en general monocromos que solo se ven alterados cuando les pone una voluntad más pictoricista, siguiendo a Jesús Cano de la Iglesia. Esto es, cuando atendiendo a los principios clásicos de la proporción, el color es la base sobre la que traza las líneas y donde se configuran los distintos espacios en las obras, haciendo de ellas superficies que nada tienen de minimalistas⁹, sino todo lo contrario, son verdaderos ejemplos constructivos. Emilio Gañán no ha querido siempre *expresar*, sino *investigar*



Serie *Números imaginarios*, 2018, acrílico sobre papel, 40 x 40 cm (c/u).

una realidad objetiva mediante estructuras funcionales. Podría servirnos el texto de Max Bill para apoyar este supuesto:

*...la obra de arte creada a partir de su propios medios y leyes, sin apoyo de externo de las apariencias... [Es] la expresión del intelecto humano*¹⁰.

Entramos, de este modo, de lleno en el campo de la investigación plástica en el que la capacidad creadora roza las pautas de la estética normativa¹¹. Emilio Gañán plantea a lo largo de su carrera todo un alegato pictórico, incluso en la manera de abordar sus esculturas, regido por la disciplina artística y ésta, a su vez, por la simplicidad más absoluta que hace de sus obras algo inagotable. Una línea o una variación sutil del color hacen que se desencadenen ritmos que parecen fruto del azar, pero que persiguen una razón pictórica, la suya, alejada de excesivas conjeturas teóricas, en nada próxima a la frialdad aun siendo deudor de ella: «En la pintura abstracta y sin objetos, los medios se convierten en portadores de signos y los signos, en el fondo, sólo designan los medios, pero no significan nada... tratase pues aquí de un auténtico mundo correal, estético [con el que se pretende] alcanzar efectivamente la realidad y hacer que se verifique el arte como proceso ontológico... [Y ello, en muchas ocasiones,] exige el limitarse al color y a la forma. [Piet Mondrian con su] *Toward the true vision of reality* [y Vasili Kandinsky, con su] *seguridad teórica*, [nos hicieron notar que] los elementos realistas de nuestro período no sólo son equivalentes a la abstracción, sino que son idénticos a ella»¹². Más bien sus premisas obedecen a una metodología más escrupulosa a la hora de recurrir a los materiales plásticos que utiliza. A este respecto Joan Hernández Pijuan decía en su tesis doctoral, defendida en 1988, que la pintura es un continuo aprendizaje, un sistema de conocimiento y no tanto de comunicación:

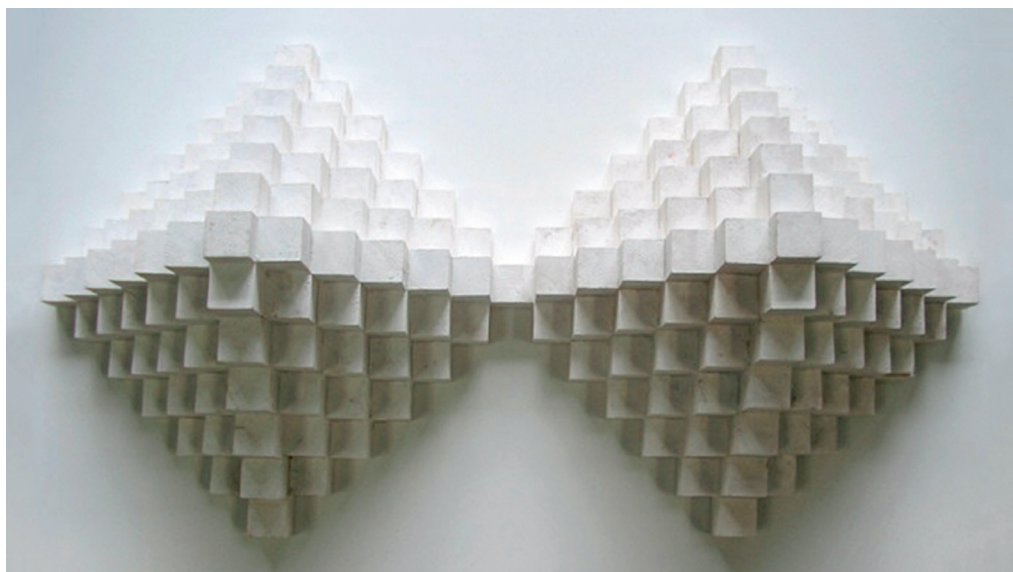
Voy a intentar centrarme en mi pintura y con ella, el COLOR de mi pintura. Un tema éste en el que contará más la sensibilidad, la emoción, la actitud, el sentir, conocimientos que si son posibles como tales, me introducirán más en la «verdad» que procesos más ligados a planteamientos «razonables». Pintura esta mía que creo bastante alejada de presupuestos teóricos y que es, ha sido, desde que tengo uso de razón pictórica, un sentimiento, una forma de ver y de intentar traducir esta mirada en pensamiento, en pintura¹³.

Su manera de entender el arte se ha ido centrando, paulatinamente, cada vez más en los procedimientos artísticos, en el carácter procesual y en significado fundamental de los aspectos de producción y recepción estética. Así, comparte planteamientos con la Nueva Abstracción Geométrica de Morris Louis y Kenneth Noland:

Frente a los movimientos europeos, continuadores ideales de la tradición constructiva, los americanos, aun adictos a la pintura contemplativa y al expresionismo abstracto, imponen una sistematización pausada al material cromático libre. Pintores como Ad Reinhardt y Barnett Newman insinúan que una confluencia frágil entre la intensidad cromática, monocroma, sin ingredientes de textura, materia o pervivencias gestuales y una casi imperceptible sistematización en áreas. Bajo su sombra, Ellsworth Kelly y Kenneth Noland avanzan decididamente hacia una «sistematización» plena sin ser asfixiante¹⁴.

Para Emilio Gañan, no obstante, las obras siempre se hallan sujetas a unos criterios determinados y ajustadas a un orden, sin los cuales carecen de sentido, puesto que los hechos siempre son los hechos y la objetividad debe primar por encima de cualquier sentimiento.

De este modo, «los objetos son producto... del factor objetivo de la experiencia» y la mente y el mundo desempeñan en nuestro espíritu «un especial papel en su construcción»¹⁵. Esto es lo que configura su razón pictórica, fundamentada en ir eliminado, a lo largo de sus etapas, todo aquello que pueda ser accesorio en el cuadro. Concibe su manera de pintar como un encuentro entre la abstracción, la imagen estructurada por las líneas, la superficie donde se expanden todos los resortes del espacio y sus límites y el color. Sustenta su obra en «extensiones uniformes» como si fuese un «territorio lírico» lleno de evocaciones o, quizá, como un «espacio resueltamente neutro»¹⁶. Y, aunque parezca contradictorio, esta razón no se sostiene en unas pautas matemáticas exhaustiva, todo lo contrario, se basa en lo elemental, en aquello que alecciona nuestra mirada, en mostrarnos lo que sucede en su pintura, como muy bien lo expresó en una conversación con Carlos Pascual en el año 2006 y lo recalcó en 2014 cuando afirmaba, en la entrevista con María del Mar Lozano Bartolozzi, que los cálculos matemáticos le permitieron entender la composición del cuadro, el ritmo, la armonía y el equilibrio, pero para avanzar en su propio proyecto tenía que «pervertir algunas leyes»:



Sin título, 2009.

Yo comencé dibujando con pequeños trazos rectos que conformaban la imagen figurativa, piensa un poco en alguna naturaleza muerta de Cézanne. Más tarde sintetice esas formas y las situé en el centro del cuadro sin referencia espacial alguna, solo colores pardos. Era una ensoñación de un objeto que flotaba silencioso. Llegó el momento en el que ese objeto dejó de ser reconocible para ser solamente una forma abstracta, como una presencia, como un enigma. Ya no necesité ningún objeto y la forma se liberó dentro de unos parámetros de rectas y planos, pero este lenguaje no excluye lo sensual, ni el gesto, ni el accidente¹⁷...

Podría decirse en palabras del propio artista que «dibujar consiste en precisar una idea, y el color en lo que a mis obras se refiere suele proponer un contexto, una atmósfera más o menos pictórica. Menciono de nuevo mi trabajo lineal porque existen infinitas posibilidades en las que el color se presenta, o se representa... Cuantos menos elementos convivan en el cuadro, más importancia tendrá el sentido de cada elección. Es en esta cuestión donde empleo a fondo mi parte racional en el momento creativo, y sigo desarrollando unas básicas estrategias de interacción cromática¹⁸. Claramente, las referencias de Emilio Gañán las podemos encontrar en la idea sobre la pintura que tiene Frank Stella, o seguir el rastro en la experiencia sensitiva de la que hablaba Ludwig Wittgenstein o de cómo el color produce un efecto inmediato en el observador, defendido por Henri Matisse, o, más allá, en esa búsqueda de «la fuente de las ilusiones –la de la tridimensionalidad–», en las exploraciones del óvalo, iniciadas en 2002 y presentadas en 2012, «flirteando con la escultura»¹⁹.

- 1 HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *El Cultural*, 21-VII-2005.
- 2 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañán*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2006, p. 8.
- 3 Véase CANO RAMOS, J., Ángel Duarte, Junta de Extremadura, Badajoz, 2018.
- 4 RUBIO NOMBLOT, J., «El tejido íntimo de Emilio Gañán», *ABC Cultural*, 27-VII-2-IX-2005.
- 5 FAJARDO, L., «Trato de ser muy directo con la pintura, sin ironías, ni muletas, ni andamios conceptuales», *ABC*, 17-10-2006.
- 6 RUBIO NOMBLOT, J., «El tejido íntimo de Emilio Gañán», *opus cit.*
- 7 CANO RAMOS, J., Ángel Duarte, *opus cit.*
- 8 Véase <http://galeriaangelesb.com/Artistas/EGa%C3%B1an/02.pdf> [consulta, 15 de marzo, 2019].
- 9 CANO DE LA IGLESIA, J., «La poética el método», en *Emilio Gañán. Dibujo y pintura*, Caja Extremadura, Plasencia, 2002, s. p.
- 10 BILL, M., «Konkrete Kunst», en *Zürcher konkrete Kunst*, Galería Lutz und Meyer, Stuttgart, 1949, s. p.
- 11 HERNANDO CARRASCO, J., «Dinámica del arte normativo en España. Del Equipo 57 a Soledad Sevilla», *Goya*, núm. 190, 1986, pp. 209-210.
- 12 BENSE, M., *Estética. Consideraciones metafísicas sobre los bello*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pp. 53-54.
- 13 HERNÁNDEZ PIJUAN, J., *MI COLOR. Notas sobre lo que representa el color en mi pintura*, <http://hernandezpijuan.org/img/textos/7/MI%20COLOR.pdf> [consulta, 11 de diciembre, 2019].
- 14 MARCHÁN FIZ, S., «Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental», en *Estructuras repetitivas*, Fundación Juan March, Madrid, 1986, s. p.
- 15 PUTNAM, H., *Razón, verdad e Historia*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 14, 63 y, especialmente, el capítulo VI.
- 16 HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *opus cit.*
- 17 Carlos Pascual-Emilio Gañán. *Una conversación*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2007, p. 62.
- 18 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia», sin publicar.
- 19 RUBIO NOMBLOT, J., «El Gañán más ecléctico», *ABC Cultural*, 22-X-2011.

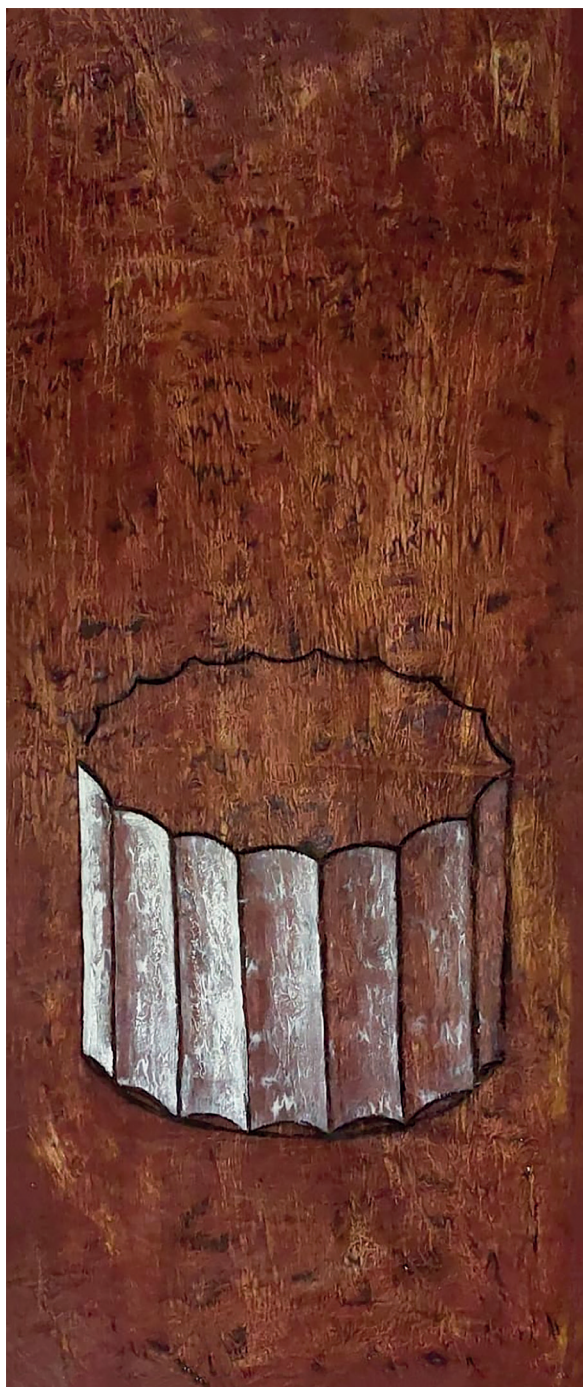
[1] *Cuando la pintura empieza*

Emilio Gañán se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca en 2000, aunque en 1991 estuvo becado en el taller de pintura de Jordi Teixidor en Arteleku y entre 1988 y 1994 cursó estudios de dibujo en la Escuela de Bellas Artes *Rodrigo Alemán* de su ciudad natal, exponiendo por primera vez en 1990 y consiguiendo ser seleccionado en numerosos certámenes y concursos. Pero no fue hasta 1993, junto a Jesús Cano de la Iglesia, cuando se inclinó hacia una pintura con componentes propios del ámbito geométrico en *Formas de sí, formas de nada*, una pintura en ese momento más matérica en la que aún la forma pervivía y mantenía un «diálogo interior tenso», trazas de una mezcla entre el informalismo y el expresionismo, muy característico de la pintura de los años ochenta. Su lenguaje se articuló en torno al color y al espacio otorgando a la forma un sentido plenamente metafórico: su idea pictórica se basó en configurar una serie de morfologías muy elementales, pero con una carga significativa considerable al ser contundente las formas representadas, pero sin el ánimo de narrar nada.

Sobre una superficie vacía sobrepuso una apariencia geométrica quieta, estable, cerrada y recurriendo a temas intrascendentes. Ello le permitió alejarse de determinados modelos con el único fin de centrar su obra en la pintura mediante estructuras muy esquemáticas y espacios sin referencias. No rechazó en ese momento los trazos informalistas y eclécticos que poseyeron las obras, deudoras de ese tiempo que fueron aquellos años ochenta, cuando lo abstracto, lo figurativo, lo concreto, lo geométrico y lo gestual se yuxtaponían con facilidad. Emilio Gañán planteó los contrastes en cada cuadro entre materia, forma y color como objetivo a cumplir dentro de sus primeras indagaciones plásticas¹. En este sentido siguió la teoría de Roland Barthes en su ensayo *Muerte del Autor* cuando afirmaba en 1968 que las imágenes se componen de tejidos provenientes de los puntos culturales más dispares. No dudó, de hecho, en hacerse eco de los logros que la pintura española tuvo dentro de ese debate entre el expresionismo abstracto y el constructivismo. Así su postura se ubicó en el límite de la abstracción y la figuración, «en donde el fondo y la forma quedaban unidos en un mismo plano» y donde la intuición comenzó a tener en su trayectoria un papel esencial. Las imágenes se incrustaron y fluyeron visualmente en las superficies, como en la obra de Susan Rothenberg² o, en el caso español, como José María Sicilia cuando decía que había que eliminar cualquier aspecto ajeno a la pintura para hacer una lectura eminentemente plástica³. Quizá pueda sintetizarse todo ello en uno de los primeros textos con los que contó Emilio Gañán:

Valora lo fragmentario como único modo posible de acercamiento... el expresionismo abstracto menos dominado por el placer de la geometría... son obras decididamente matéricas, rugosas y ásperas, a pesar del territorio mental en que se mueven... hay un

Cuna de mitos, 1991,
temple sobre papel,
200 x 85 cm.



enorme interés táctil... [usando] el color como visibilidad de la materia. Importan los matices y tonos que adquiere la superficie del substrato... las imágenes nacen de la materia misma... El interés por la materia y la superficie hace que se invadan los motivos mismos hasta convertirlos en huellas y referencias, nada más. Aunque a veces hay una dialéctica más obvia de franco contraste, un diálogo claro entre fondo y figura⁴.

Para Emilio Gañán en estos primeros años el lugar de la obra fue el mismo donde cohabitaron la idea y la emoción: no se explica la ausencia de los motivos representados sin la presencia, el peso de las formas sin su levedad. El proceso creativo fue algo transitivo entre formas arquitectónicas y colores, creando espacios que enlazaran sus composiciones: las estructuras se repiten, ocupan el lugar en el cuadro, se acude a la simetría, aunque se respete la autonomía de cada uno de los elementos. Dejó su pintura al límite y todas las lecturas que se pueden hacer son posibles, incluso si nos fijamos en los títulos, estos no aclaran casi nada: la pintura es en sí misma principio y fin y ahí, en ese espacio opaco, caben todas las perspectivas o interpretaciones que queramos.

Sus cuadros fueron auténticas paradojas en los que contener y concentrar, determinaron ambigüedades palpables y, sin embargo, su finalidad no fue otra que buscar la esencia de la pintura y de sus texturas prescindiendo, en la medida de lo posible y desde muy temprano, de elementos narrativos o literarios. Sí le interesó investigar sobre cómo los espacios pueden expandirse y crecer. En este sentido, podemos afirmar que su obra fue heredera de aquella deriva de la segunda mitad de los años ochenta cuando la pintura se orientó hacia «temperaturas frías»⁵.

Sin embargo, en el año 2000 su planteamiento dio un giro sustancial encaminándose hacia la abstracción geométrica al irse despojando no solo de esas estructuras empastadas de repetición para afrontar el problema de la organización del cuadro, sino también de ese poso abstracto que subyacía en la filosofía de la negación de Herbert Marcuse. Una corriente inconformista, radical y sincera que se produjo en la Facultad de Bellas Artes salamantina cuando se propugnaba la liberación del arte en sus años estudiantiles. Formó parte de su generación en Salamanca al mediar los años ochenta y dentro de cierta tendencia abstracta, relacionada con la *filosofía del no* propiciada por Gaston Bachelard cuando afirmaba que:

C'est cette philosophie différentielle qui serait chargée de mesurer le devenir d'une pensée. En gros, le devenir d'une pensée scientifique correspondrait à une normalisation, à la transformation de la forme réaliste en une forme rationaliste. Cette transformation n'est jamais totale... La raison, encore une fois, doit obéir à la science. La géométrie, la physique, l'arithmétique sont des sciences; la doctrine traditionnelle d'une raison absolue et immuable n'est qu'une philosophie. C'est une philosophie périmée⁶.

Con este sentido inicial, en el que la realidad y la razón se transforman obligando a que la filosofía se doblegue a la ciencia para ser filosofía y poner en tela de juicio la visión

histórica de la duda, Emilio Gañán comenzó a cuestionarse el conocimiento del mundo contemporáneo reorganizando nuestros estrechos horizontes mentales. Pero no de manera automática, sino con la propia razón, sabiendo que el arte no es algo inútil.

Sus cuadros, ya desde los primeros que pintó, son ante todo un espacio en el que se sobreponen la realidad y la representación para dar entrada a un tercer elemento, aquel que atañe al conocimiento y, por ende, a su interpretación. Realidad y representación, de este modo, no han estado nunca sincronizadas en sus lienzos: lo concreto y lo abstracto han convivido a destiempo en sus inicios. Es lo que algunos han denominado «sobre-representación» puesto que se suman los dos conceptos para poder entender este mundo repleto de contradicciones. A partir de este momento buscó el rigor constructivo y la idea pictórica a través del color, de la forma y del ritmo, a través de la parquedad en el uso de los pigmentos o acrílico, de la condición armónica de la que habla el profesor Javier Panera Cuevas, y del dinamismo:

He buscado [comentaba el propio Emilio Gañán] mi propia tabla rasa... el ejercicio de la renuncia intensifica el sentido de cada elección... Me interesa desarrollar el diálogo entre sensación y razón, entre la relajación y ese vago control que, a veces, es más acertado que la matemática. Las líneas determinan la morfología de mi pintura... El objetivo es un momento de contemplación interior, lejos del aluvión de imágenes de los medios de comunicación y ruido⁷.

A partir de esta reflexión sobre la importancia de la línea en la representación pictórica, son muchas las opiniones, más o menos armadas, que se han ido sucediendo escrito tras escrito, desde la crítica principalmente, para explicar el proceso creativo del artista placentino. Sin embargo, sí cabe señalar cómo esta postura adoptada desembocó en «una geometría dinámica cuya energía brota de las variaciones de color»⁸.

Para llegar a este punto, Emilio Gañán se planteó, cuando expuso en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca entre febrero y marzo de 2000, cómo resolver en un espacio bidimensional aquellos principios constructivos que buscaron el rigor y la esencialidad:

Retomando logros de las vanguardias históricas y con herramientas que no abandonan la tradición, Emilio Gañán intenta dar un nuevo enfoque a la abstracción geométrica. En este sentido, es obvio que su pintura se nutre de referencias al constructivismo, la abstracción postpictórica y el arte óptico de Malevich, Noland o Albers... Junto a obras marcadas por la austeridad cromática, advertimos una serie de creaciones en las que se puede hablar de una condición polifónica en el uso del color⁹...

Consecuentemente, todos los resortes estéticos se encontraron ya en sus obras. Por un lado, el manejo del lenguaje pictórico y, por otro lado, la propia emoción. Desposeyó a la pintura, hasta cierto punto, de las funciones que hasta las primeras vanguardias tuvo y



Vidriera en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, 2000.

que devino en una contemplación distinta, más estética, donde la percepción del relato no tiene por qué concordar con la comprensión de la narración figurativa y los colores no se sobrepone para resaltar su significado. Los asoció a formas que nos revelan sus cualidades y nos ofrecen algunas proposiciones dinámicas que, en etapas posteriores, se fueron haciendo complejas a través del juego de horizontales y verticales. Su camino estaba ya trazado:

...en el 2000, para las vidrieras de la Facultad de Geografía e Historia de Salamanca, realmente se muestra seducido por el último Mondrian, el de los cuadros inacabados sobre Nueva York, con cintas de color, cuya tensión ha vencido el tiempo, apareciendo debajo el primer dibujo: todo un antídoto contra quienes quieren reducir a Mondrian a la aplicación de una receta. A Gañán le debe seducir lo que hay debajo de esas pinturas, el pensamiento hecho pintura, las búsquedas, las tentativas, las decisiones. Algunos cuadros de los que realiza en esta época, dípticos con vinilo y títex, dejan ver el diálogo entre dos soluciones aparentemente contrapuestas: líneas de color, casi a modo de retícula, junto a la austeridad de un dibujo esquemático, en blanco sobre fondo negro¹⁰.

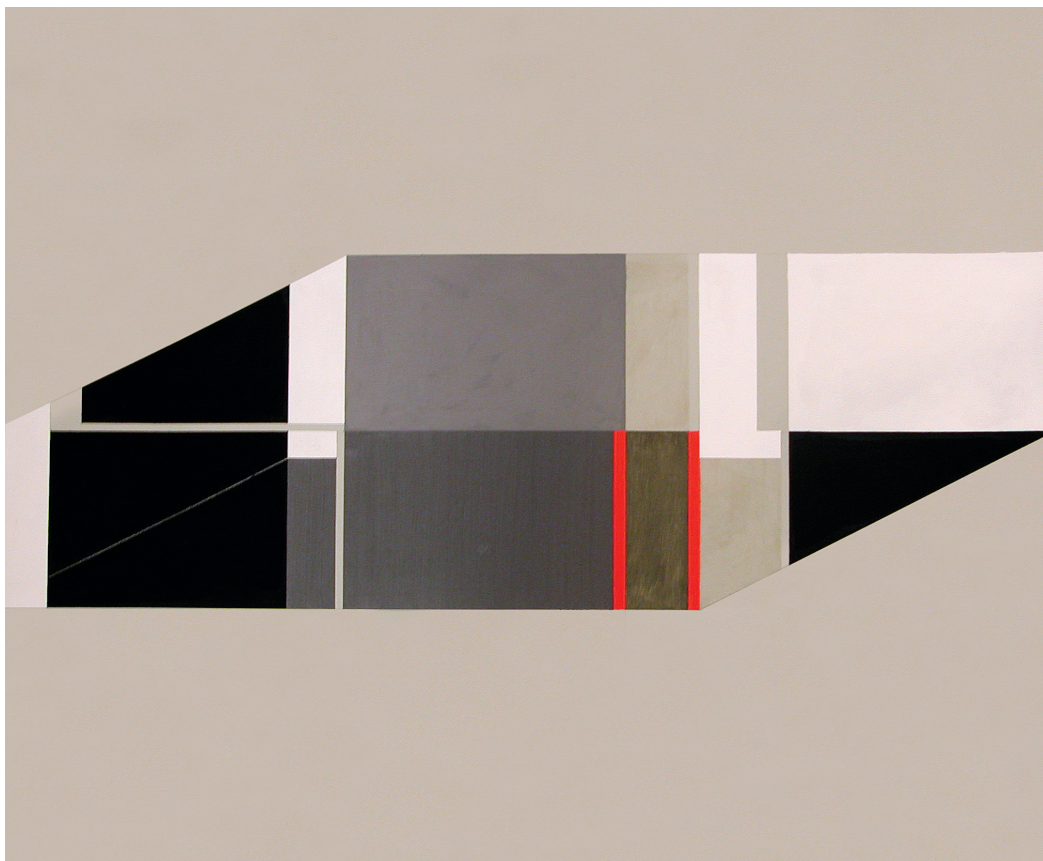
- 1 Véase a Javier Maderuelo en el *Catálogo del Museu Fundación Juan March, Palma de Mallorca*.
- 2 LEAHY BRAJNOVIC, K., «La deconstrucción poética de las vanguardias abstractas en la pintura de José María Sicilia (1985-1987)», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, núm. 18-19, 2005-2006.
- 3 M. PAZ, M., «Entrevista a José María Sicilia», en *El Comercial de la Pintura*, núm. 4, 1984.
- 4 REGUERA, I., «Formas de sí, formas de nada», en *Formas de sí, formas de nada*, Diputación Provincial de Cáceres-Caja Extremadura, Plasencia, 1993, s. p.
- 5 BONITO OLIVA, A., *El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000*, Akal, Madrid 1990, p. 80.
- 6 BACHERLARD, G., *La philosophie du non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, PUF, París, 2005, pp. 14 y 145.
- 7 GAÑÁN SEQUIERIA, J. E., Texto del autor sobre su obra, una hoja mecanografiada, s. f.
- 8 JIMÉNEZ, J., «Los ritmos de la línea», en *ABC*, 24-11-2012.
- 9 PANERA CUEVAS, F., J., «¿Abstracción después de la utopía?», en *Nuevos territorios para la creatividad. Emilio Gañán*, Universidad de Salamanca, 2000, s. p.
- 10 FERNÁNDEZ-CID, M., «Los hilos de la pintura», en *Simetrías. Emilio Gañán*, Casa de Cultura Don Benito, Badajoz, 2006, p. 14.

[2] *Las filias*

Para conocer cómo Emilio Gañán ha ido depurando las formas y ha intentado relacionarlas, es necesario hacer un recorrido por cada uno de los retos que se ha marcado desde 1993, aunque hay que señalar que él lo que ha encontrado siempre han sido individualidades más o menos interesantes en las que ha fijado su atención¹ consciente o inconscientemente. Así hay que deslindar los aspectos puramente lingüísticos de otros más abiertos que conciernen a una reflexión multidisciplinar y atañen a la estructura de las obras. Con respecto a este segundo apartado –y a priori– Jean Piaget le aportó la estructura de la geometría elemental para desarrollar una representación del espacio; una geometría básica ya que él nunca se consideró un geómetra, sino «un dibujante de línea clara»². Y para ello, pedagógicamente, unió aquella idea constructivista, en la que plasmar ese espacio está sujeto a una disposición progresiva de movimientos de las estructuras físicas y mentales, con principios topológicos para poder recrear un orden natural. Y con respecto al lenguaje, Jack Burnham le influyó de manera indirecta cuando habla del arte como sistema de signos cambiantes y sujetos a un proceso visible. Su hipótesis sobre una «estética de sistemas», defendida en 1968 con su ensayo *Systems Esthetics*, determinó el que su pintura no se orientase hacia los objetos en sí mismos, sino que se centrase en el pensamiento, en cómo él debía realizar sus obras.

A la par hay que ver también, dentro del terreno lingüístico, el trabajo de aplicación y análisis semiótico que realizó, principalmente en las áreas de arte y arquitectura, Charles S. Peirce, una labor continuada durante la segunda mitad del siglo XX por Max Bense, Elizabeth Walther y colaboradores de la Universidad de Stuttgart. Investigaciones que parecen subyacer en la concepción que el artista placentino ha ido desgranando desde 1991:

Tanto el análisis como la interpretación de una obra de arte descansan en el hecho de que esta puede ser descompuesta en signos. Pero aquí es imprescindible una determinada clasificación de los signos; es menester dividirlos en «signos para algo» y «signos de algo». Un análisis de la obra de arte desde el punto de vista de esta clasificación de los signos, es lo que llamamos, junto con Morris, un análisis semiótico. En consecuencia, corresponde caracterizar una interpretación que trabaje con tales medios, como «interpretación semiótica». El aspecto de la obra estructurada por un artista, es decir la imagen, puede desarticularse desde el punto de vista semiótico y estético en signos agrupados en colectivos visuales... Una posibilidad de configuración desde la semiótica y estética, puede partir por el reconocer al Eikón plástico como un conjunto de signos que forman una unidad potencial de relación y número»³.



Casa de Rietveld, 2004,
acrílico sobre cartulina,
50 x 70 cm.

Y, en cuanto al aspecto estructural, hay que reconocer, asimismo, como se ha indicado más arriba, que es deudor de los constructivismos, de la abstracción postpictórica y del arte óptico. Y si han de ponerse nombres que ilustren este recorrido se debería acudir a la conexión entre arte y técnica auspiciada por la Bauhaus, en la que lo racional, cuando se somete a cierta tirantez y está sujeto a un método, determina un acto creativo donde las formas, el análisis de las estructuras, la búsqueda espacial o nuevas perspectivas lo configuran teniendo en cuenta su vertiente investigadora:

*Todos los volúmenes se descomponen en planos y líneas, y la expresión artística se basa en el juego de tensiones verticales y horizontales que generan los elementos. Estos, a su vez, por medio del equilibrio y la repetición aparentan una estricta sujeción a los condicionantes técnicos y funcionales del proyecto*⁴.

Y por ello:

*On parlait de changement et d'invention, de création analytique et de création synthétique, d'image et de symbole. L'art comme science s'était unifié*⁵.

En este sentido cabe mencionar nombres e ideas que están presentes en su labor artística y relacionados con estos dos motivos señalados. Entre ellos el de Piet Mondrian y su planteamiento mental de la creación al concebir los cuadros como superficies homogéneas y armonizadas a partir de las cuales se organizan los espacios y las estructuras que lo configuran, convirtiendo con ello el lienzo en un campo de fuerzas basado en efectos pictóricos, en una sucesión de orden y color y acudiendo a aquella nueva imagen de la pintura humana, equilibrada y sentida que expresa lo verdadero y lo bello en ese orden⁶. El concepto de infinitud de Kasimir Malevich y de los suprematistas le acercó a aquella nueva pintura que no dependió de la representación (cuyo objetivo ya no tuvo interés) ya que la forma –definida en planos geométricos– y el color fueron quienes alumbraron una realidad independiente de sus propios componentes y cuyo punto de fuga se halla en el infinito. La obsesión por la investigación de Georges Vantongerloo que recogió el legado de Piet Mondrian al desarrollar en su pintura espacios arquitectónicos como si fuesen esculturas compuestas por horizontales y verticales. Incluso existe un cierto aire místico al propugnar un arte puro y eterno que no conoce espacio ni tiempo.

O ideas provenientes, por un lado, de Vasili Kandinsky y esa búsqueda incesante que tuvo para encontrar «una gramática de figuras y colores de aplicación universal» a la que sumó el despliegue del punto para formar su antítesis, la línea para alcanzar el movimiento⁷. Y de Paul Klee, por otro lado, cuando este se interesó por «experimentar con colores puros y con la luz» o cuando las líneas se desdobl原因 para mostrarnos una representación que sobrepasa la mera imitación del mundo exterior, las apariencias, para llegar al «fondo de las formas, a su dimensión interior e incluso inconsciente»⁸. Pero, además, hay que resaltar cómo busca la armonía mediante lo *antigeométrico* e ilógico, a

través de la irracionalidad y la demarcación para conseguir un orden visual, una partitura con una serie de variaciones sutiles que no dejan de ser un misterio, como proponía el músico y artista Arnold Schönberg; cómo acude al sonido, a sus contrastes y al silencio que realza esos mismos sonidos al poner de relieve su ausencia, característico de Anton Webern, una cuestión apuntada en 2003 por Fernando Castro Flórez⁹ y materializada en la brevedad y en la atonalidad; idea esta que también tiene su origen en la aproximación del sonido y el color, del lenguaje modal que Olivier Messiaen imprimía a sus composiciones musicales con una predilección por estructuras fundadas en los números primos, determinando con ello un sensualismo muy especial que se traduce en la geometría sensible de Emilio Gañán¹⁰, en las retículas donde se agrupan «familias cuyos genes van mutando, y pretenden ocupar el espacio con un indisimulado sentido musical»¹¹; cómo define el espacio pictórico a través del dibujo, de igual modo que Paul Cézanne; cómo recurre a la evocación de los espacios de Ben Nicholson en el campo escultórico; cómo se sirve de las propuestas esquemáticas que son propias de los elementos arquitectónicos de Peter Haller; cómo esa percepción estática del vacío que el historiador Robert Rosenblum apunta en sus escritos y que da a sus cuadros cierta sobriedad a través de las líneas que al mismo tiempo, acotan el espacio y dominan el campo pictórico¹²; cómo asume la reflexión sobre el color de Josef Albers y sobre esas «citas textuales» que algo tienen de contaminación y no dejan ver la «naturaleza interior» al fijarse más en el mundo real y dejar de un lado la invención y el compromiso expreso con la forma:

Em Albers, há uma constante alternância entre equilíbrio e desequilíbrio –os indivíduos criando afinidades por contato. A sua estrutura é discreta para que as relações entre as cores sejam mais complexas, uma vez que os elementos têm maior potência, mais personalidade do que simplesmente uma função relativa, podendo resultar até no desequilíbrio ou na contradição. Nesse sentido, Albers recusa uma matriz universal restritiva, optando por cores e estruturas contaminadas e contaminantes, híbridas¹³.

También existe en su obra referencias de nuestros pintores y, especialmente, hay que destacar dos nombres. Podemos apuntar el acercamiento a José María Iglesias a la hora de concebir su pintura, coincidiendo con él en que «la obra de arte es un fin en sí misma (así la veo yo) mientras que un lenguaje es un medio para comunicar, transmitir, informar, ordenar»¹⁴ a través de la relación de «una figura con el plano (o con el espacio)»¹⁵, a través de la composición ya que «cada obra parte de un todo pero, a la vez, es un todo también. Fragmento y totalidad... la obra no es una ilustración, sino un proceso, un acto no referido a otro»¹⁶. Pero, Jordi Teixidor, con quien se formó, ha sido asimismo un modelo permanente en sus planteamientos creativos y por ello su idea pictórica siempre ha pesado a la hora de definirse:

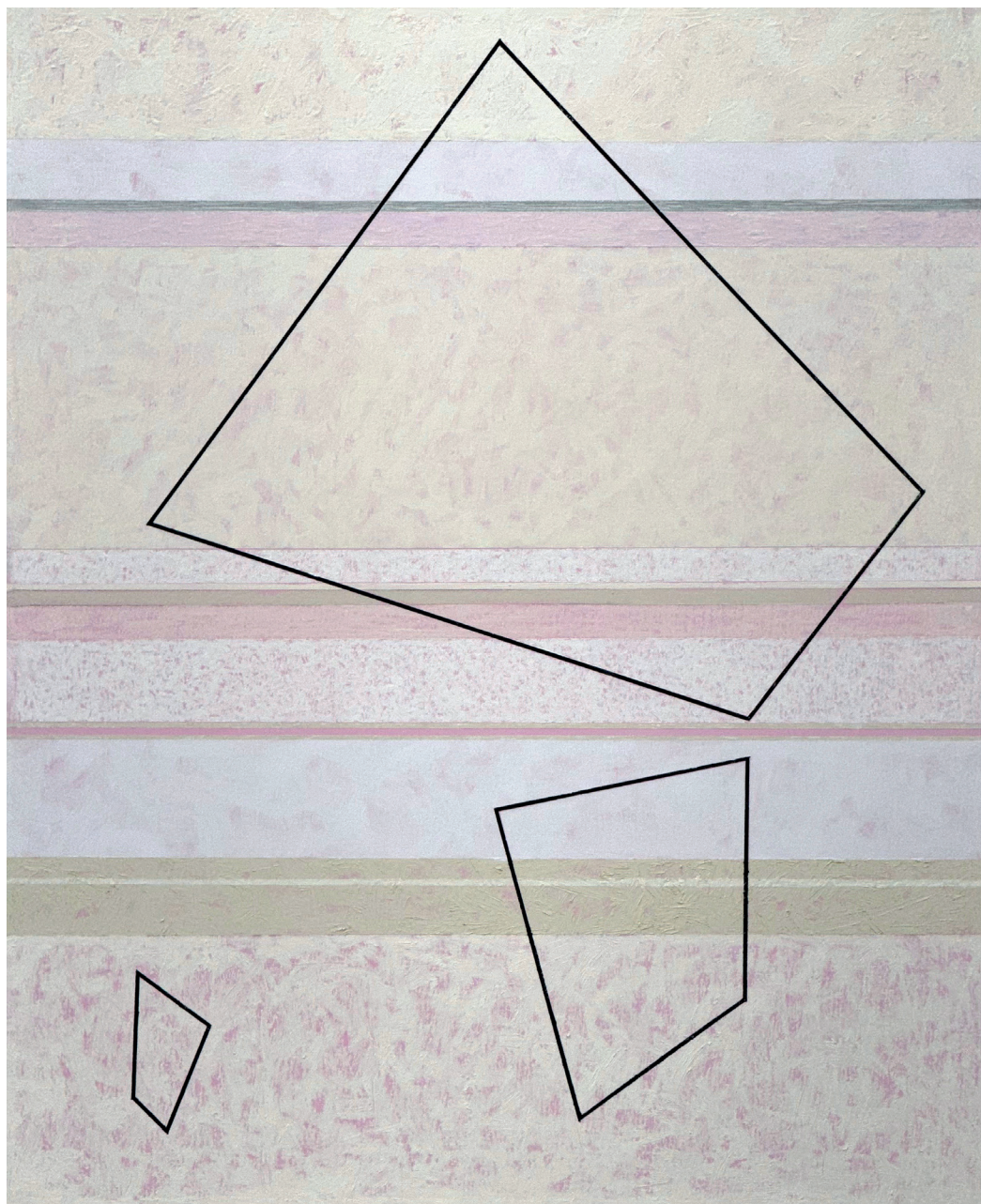
La contemplación (me gusta esta palabra cuando de arte se trata, más que mirada o visión) de mi obra, me gustaría pensar que supera los límites de la pintura y también

la representación imagen-objeto del marco-cerco (he aquí la dificultad del salto), me gustaría pensar que amplía el espacio, que te conduce sobre todo a tal clase de reflexión que el cuadro acaba dejando de serlo. Una pintura que me libere de mi visión... De modo que ya no es una pintura, de modo que por fin el cuadro deja de serlo, la pintura desaparece y «queda» por fin el no-cuadro, la no-pintura. Es decir, todo en la nada. Es una pintura que carece de «belleza». No hay una referencia estética (no cuenta una historia) más allá del orden, la proporción y la medida. Tan correctamente es todo, que es una ausencia de la presencia¹⁷.

Además, hemos de sumar otros nombres para conformar la obra de Emilio Gañán, que «se inserta en la ya larga –y vieja– tradición de la abstracción geométrica, una tradición cuyos presupuestos se han movido entre la espiritualidad (de la vanguardia europea) y el descreimiento (del minimalismo estadounidense), entre la búsqueda mística del interior y la negación fenomenológica de la existencia de ese interior. La tradición de lo mínimo es tan larga que ya hace años que hizo el viaje de vuelta en pos de una razón revisada y humanizada». Así, como apunta Javier Rodríguez Marcos, podemos reseñar el nombre de Barnett Newman al concebir la línea como un trazo absoluto que puede ser un espacio, entendido como algo real o como algo virtual, como una división o una simple presencia. Blinky Palermo también se suma a estos pormenores por compartir cómo la pintura reside en las posibilidades del color cuando evocan multitud de sensaciones. François Morellet y su lenguaje pictórico de formas geométricas simples¹⁸ o el mismo Pablo Palazuelo¹⁹ al concebir la obra como un proceso que debe ordenarse para poder transformarlo y expandir las forma de manera armónica. Y a toda esa nómina, más o menos acertada, que los críticos e historiadores hemos ido sumando a lo largo de los escritos sobre Emilio Gañán, hay que agregar otros precedentes. Nombres como Alexander Rodchenko y su alejamiento de cierta «pulsión naturalista y mimética para embarcarse en complejos –y autónomos– procesos de investigación sobre el espacio, el color, la textura o la percepción»²⁰; Ad Reinhardt o la permanente duda si existe algo que sea tan absoluto como el reducir la pintura a su esencia; o Robert Ryman y la revisión de la relación existente entre el plano pictórico y la superficie.

Con estos pormenores, fundamentados o no *stricto sensu*, el artista ha establecido en estos años una serie de nexos entre el color y la capacidad de transformación física y *emocional* del espacio, creando de esta forma los ejes de su propia teoría para superar el reto de la bidimensionalidad en la pintura²¹, para dotar a su obra de «una estructura lingüística» y una «búsqueda de la esencialidad»²²; un lenguaje en el que siempre han tenido cabida los espacios arquitectónicos, investigados más a fondo en su estancia en Roma y materializados en la exposición organizada por la Universidad Pública de Navarra de 2006 y ampliado con la intervención que hizo en el MEIAC en 2009:

... su manera de entender la práctica pictórica como exploración en sus componentes básicos, como ahondamiento en los territorios del color, la forma, la superficie, la línea, así como una investigación en el campo de la percepción y de la visibilidad...



Opalino, 2025,
óleo sobre lienzo,
101 x 82 cm.

de aquello que ha dado en llamarse los «límites de la pintura»... Está más interesado en los problemas formales y en la estructura «lingüística» de la obra que en el desarrollo de los conceptos más «esotéricos». Toda su obra está marcada a priori por el rigor constructivo²³.

Pero esto ya lo apuntaba, de un modo u otro, Jesús Cano de la Iglesia allá por el año 2000 en «La poética del método», cuando el propio Emilio Gañán confesaba que cada línea dibujada sabía de la otra con el único fin de constituir una morfología de la pintura²⁴, donde las obras, cuyo origen está en la percepción y la geometría, son obras en un proceso continuo que jamás finaliza: en un proceso integral que no depende de una visión anticipada y un tacto, imagen, materia y forma sin saber el resultado. Eso sí, siempre alejado de cualquier relato narrativo o ilustrativo.

Aquí radica toda su investigación, el tomar «cada lienzo como un banco de pruebas, un territorio regido por sus propias leyes donde se procede a experimentar con los códigos lingüísticos de la abstracción hasta el límite de sus posibilidades»²⁵; toda una sucesión de hallazgos que puede relacionarse inconscientemente con esa arquitectura matemática próxima a la «supersimetría» de la teoría de la supercuerdas, donde las asociaciones y las réplicas de los distintos elementos que componen sus cuadros desempeñan un papel fundamental, además de ser estables y de buscar una naturaleza con mayor cualificación capaz de desvelarnos un mundo que no vemos. Se trata de advertir «cómo el Universo se desarrolló realmente en las primerísimas etapas de su formación»²⁶. En este sentido, en las obras de Emilio Gañán el espacio fluye sin fin de continuidad, da saltos regulares de dimensiones pequeñas para intentar explicarnos los conceptos de lo que es grande y de lo que es pequeño²⁷ con la idea de buscar «la belleza real»²⁸. La profesora Inmaculada Julián se refería a todo esto a través de una «búsqueda de la unidad», a través de «oposiciones y rupturas», a través de «una simetría secreta»²⁹. Su pintura, así, se apoya, desde hace casi tres décadas, en un lenguaje pictórico y arquitectónico puesto que ha ido intentando, como decía Santiago Amón en 1985 al hablar de Cruz Novillo, que «las cosas» vivan y se interroguen acerca de su ubicación en el espacio. Por ello se habla de «trazos rotundos», de «variaciones en un espacio» o de una sugerencia en cada lienzo que siempre va más allá³⁰.

Su obra, como heredera de una larga tradición abstracta que durante el siglo XX trató de simplificar de manera radical una realidad geométrica, tiene muchas vertientes, pero los ejes sobre los que se mueve son aquellos que atañen a los problemas relativos, por una parte, a la estructura y su relación con el color. Por otra parte, se fija en ese afán de encontrar en la pintura la idea de lo absoluto. Y, finalmente, en el uso de las variaciones para representar el llamado «grado cero», para llegar a establecer unas condiciones mínimas de la representación, para recurrir a una economía estética y formulación próxima a las matemáticas que sea capaz de liberarse de la «opresión de los objetos» al eliminar del cuadro la figuración para llegar, tal como propuso el filósofo italiano Giuseppe Di Giacomo en *Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, a la «no-forma»; o, más allá, para coquetear con la gestualidad.

- 1 Carlos Pascual-Emilio Gañán. Una conversación, *opus cit.*, p. 67.
- 2 Declaraciones de Emilio Gañán con motivo de la inauguración de su exposición *Prima Porta* en la Galería Fernando Pradilla, 22 de abril de 2008.
- 3 <https://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaCortes.html> [consulta, 4 de junio de 2019].
- 4 ARRANZ, C. L., «Bauhaus: la unidad de arte y técnica», en *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 20, 2010.
- 5 GROHMANN, W., «Les peintres au Bauhaus», en *Bauhaus. 1919-1969*, Musée national d'art moderne, París, 1968, p. 218.
- 6 JIMÉNEZ, J., «Las líneas del mundo», 11 folios sin paginar.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Ibidem*.
- 9 CASTRO FLÓREZ, F., «El pulso de las líneas [Breves consideraciones sobre la pintura de Emilio Gañán]», en *Tensa Calma. Emilio Gañán*, COADE, Cáceres, 2003, s. p.
- 10 JIMÉNEZ, J., «Las líneas del mundo», *opus cit*.
- 11 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia».
- 12 «La línea que va de lo sublime romántico a lo sublime abstracto es quebrada y es tortuosa, puesto que su tradición se basa más en el sentimiento particular y errático que en el sometimiento a disciplinas objetivas». ROSENBLUM, R., «Lo sublime abstracto», *ARTnews*, vol. 59, n.º 10, febrero, 1961.
- 13 https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19638/19638_3.PDF [consulta, 4 de junio, 2019].
- 14 IGLESIAS, J. M., «Algunas observaciones sobre mi pintura», en *José María Iglesias*, C.C. Galileo, Madrid, 1989.
- 15 RUBIO NOMBLOT, J. «La medida y la máquina», en *José María Iglesias. Bienal de Venecia 1972*, Fundación Juan March, Madrid, 2009, p. 13.
- 16 IGLESIAS, J. M., «José María Iglesias: Elucidación vs. aporía», en *José María Iglesias. Bienal de Venecia 1972*, *opus cit.*, p. 15.
- 17 VV. AA., «Un artista en el Caballo de Troya. Conversación: Jordi Teixidor / Chantal Maillard», en *Jordi Teixidor. Ritos De Paso*, Ayuntamiento de Santa Fe, Granada, 2011, pp. 21-22.
- 18 RODRÍGUEZ MARCOS, J., «Una emoción milimétrica», en *Babelia*, 6-VII-2005.
- 19 RUBIO NOMBLOT, J., «Las cuatro esquinas del infinito», en *Tensa Calma*, Galería Bores & Mallo, Lisboa, 2003, s. p.
- 20 ESCRIVÀ, J. R., «Aprendiendo a hablar con las cosas», en *Ródchenko*, IVAM, Valencia, 2018, p. 4.
- 21 PANERA CUEVAS, F., J., *opus cit.*, s. p.
- 22 PANERA CUEVAS, F., J., «Pintura en los límites», en *José Emilio Gañán*, Galería María Llanos, Cáceres, 2000, s. p.
- 23 *Ibidem*.
- 24 CANO DE LA IGLESIA, J., «La poética del método», en *Emilio Gañán. Dibujo y pintura*, Caja Extremadura, Plasencia, 2000, s. p.
- 25 PANERA CUEVAS, F., J., «Pintura en los límites», *Opus cit*.
- 26 CORRAL, M. G., «En busca de la Supersimetría», en *El Mundo*, 10-VII-2014.
- 27 TEWART, I., *Belleza y verdad. Una historia de la simetría*, Crítica, Barcelona, 2008, pp. 297 y ss.
- 28 CORRAL, M. G., *Opus cit*.
- 29 JULIÁN, I., «Línea sobre el plano», en *Emilio Gañán*, Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2005, s. p.
- 30 LOZANO BARTOLOZZI, M. M. *et al.*, *Plástica extremeña*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 2008, p. 448.

[3] *La estructura anicónica*

Representar el mundo en cuatro líneas es, quizá, uno de los retos más difíciles que puede ponerse ante sí un artista. A esta tarea es a la que se ha dedicado Emilio Gañán desde hace más de tres décadas, evolucionando y aprehendiendo nociones que ha ido incorporando a sus composiciones. De ahí que deba hacerse un estudio que abarque toda su trayectoria para saber hasta dónde llega su grado de madurez; un análisis que abarque los problemas de la estructura, el color, la aproximación al mundo matemático, el estudio de la superficie en el espacio y su similitud, sobre la que tanto insiste el artista, con la música. De hecho, desde muy temprano supo, siguiendo los razonamientos que marcaron la pintura de Jordi Teixidor a lo largo de los años noventa, que la forma no organiza en sí misma una estructura ordenada, sino más bien la totalidad de esa estructura al organizar sus elementos de manera equilibrada y sin desechar las características que tipifican el objeto pintado¹. Pero, su pintura desde muy pronto se inscribió en un arte no representativo, en un ámbito calificado por Filiberto Menna como «anicónico», en una línea de investigación sintáctica en la que la unidad lingüística tiene figuras elementales sin un significado denotativo, solo reglas que organizan la obra desde una perspectiva sintáctica, llegando al «límite de la desmaterialización», más allá del propio lenguaje, al denominado «grado cero»²; ejemplo de esta idea los tenemos en nuestros artistas, desde el Equipo 57 a todos los que se formaron en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid:

...existe una razón, inmanente a la pintura, que [organiza] el espacio de la tela y [determina] el lugar donde esta va a acontecer, y acontece. Y donde la pintura acontece, en toda su densidad y en su fluir es en su elocuente presencia; en esa inmediatez sensible, espesa impenetrable, que cubre y se descubre, que oculta y que muestra y que no pretende significar, ni representar; tan solo y únicamente ser... Espacio donde acción y pensamiento confluyen... la forma de dar a conocer lo conocido³...

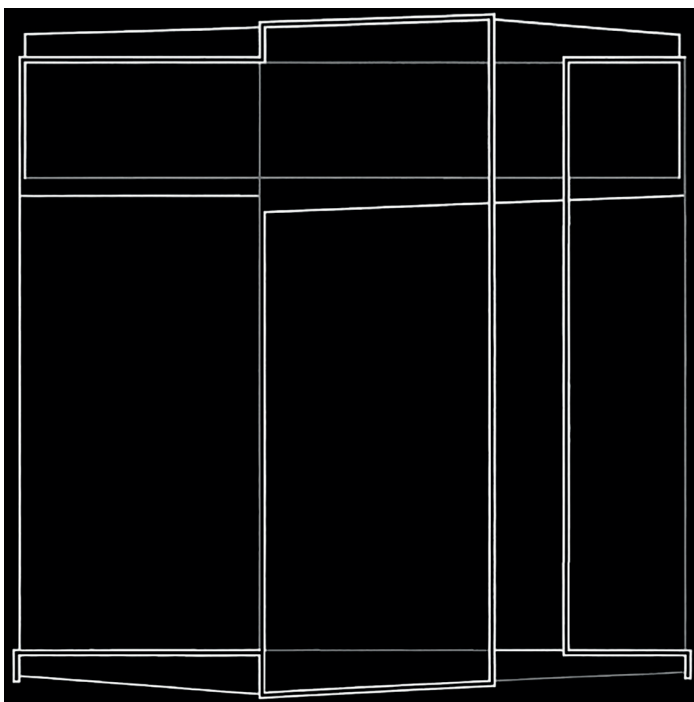
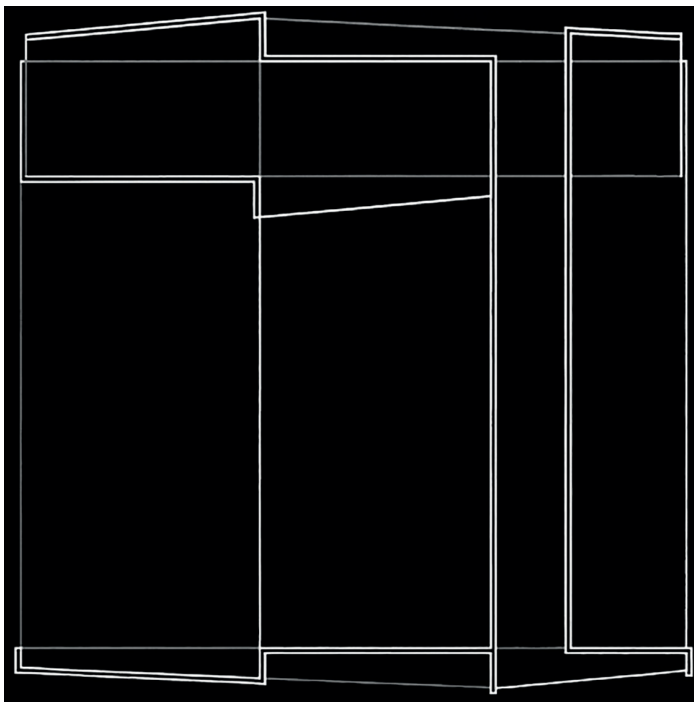
Emilio Gañán se ha ido incorporando, paulatinamente, a ese intento de alejarse de la lógica mimética, de las fuentes denominadas *fenómeno-figuración* de donde surge el término *real*, la idea de *lo trazado*. Siguiendo la estela de Georges Braque o de Pablo Picasso, la de Hubert Damisch o de Paul Cézanne, acercó su obra a la «no forma», a la «no representación», desafiando la fórmula griega, emancipando la imagen de la forma, buscando los elementos constitutivos y estructurales y sus variaciones infinitas⁴. Puede afirmarse que exploró en primera instancia un orden y una estructura. Unos conceptos básicos para saber que cualquier disposición constitutiva tiene la posibilidad de llegar a ser extremadamente dinámica. Y así hizo suya la idea que se barajó en la década de

los años cincuenta entre los creadores españoles de cómo los artistas trabajan con las estructuras ya que ahí es donde residen las sensaciones que luego nos son transmitidas a través de la plástica⁵. Como apuntaba Eva Migirdicyan al hablar de la relación entre arte y matemática, Emilio Gañán forma parte de aquel siglo que hizo emerger el arte no figurativo, cuando integraron sus planteamientos geométricos en el lenguaje artístico, haciendo del espacio un elemento plástico donde en sus estructuras se fusionan arte y ciencia⁶. Todo ello merced a la corriente puesta en marcha a tenor del rechazo absoluto del expresionismo abstracto y de acuerdo con la supremacía del color, con la valoración del orden y de la claridad, cuyo origen hay que buscarlo en Ad Reinhardt, en aquella defensa de repetición de estructuras mínimas y con los conceptos de *pureza* y de *sistema* frente al de *entramado*:

*...la nivelación se caracteriza por procedimientos tales como la unificación, la acen-
tuación de la simetría, la reducción de rasgos estructurales, la repetición, el aban-
dono del detalle discordante, la eliminación de la oblicuidad... las interacciones
que se producen dentro del campo visual están regidas por la ley de la simplicidad,
que afirma que las fuerzas perceptuales que constituyen dicho campo se organizan
formando el esquema más simple, regular y simétrico... la semejanza es así mismo
requisito previo para advertir las diferencias de las formas... y la simetría es una
semejanza de esta clase (dentro de la totalidad)*⁷...

El espacio queda de esta manera jerarquizado, siendo una parte de un todo que se resalta, que se materializa y sale de nuestro imaginario. Un espacio subordinado que se convierte en dinámico cuando se introducen irregularidades en las formas que van surgiendo de la superficie de los cuadros. Una expansión espacial que determina una malla infinita y donde se ve reducida a un fragmento en el cuadro; fragmentos que, en su conjunto, configuran una serie o, en palabras de Fernando Castro Flórez, una «progresión» o una «variación» que crea otros ritmos y otras armonías en las diferentes obras⁸. Entra, de este modo, plenamente en el pensamiento visual, en un proceso consustancial al conocimiento y a la comunicación, a las ideas y al lenguaje, a su formación y a su expresión o representación, en sintonía con las reflexiones de Rudolf Arnheim en su obra *Arte y percepción visual*. Todo ello ha dado como resultado unas composiciones hechas a tenor de construcciones y de itinerarios espaciales; composiciones que no son sino un proceso *genealógico* donde ese espacio es una matriz que se transforma en otra y esta, a su vez, vuelve a ser matriz para engendrar otra forma⁹, hasta crear una extensión infinita de sus estructuras. Emilio Gañán, así, va agregando al concepto de forma una serie de aportaciones ligadas al sentimiento, a la psicología o al propio artista. Dicho de otro modo, lo estático se enfrenta a lo inestable, a lo móvil, a la mutación continua. O, incluso, más allá, va añadiendo la composición a la forma.

En todo ello no hay apenas un pensamiento previo, sino una gran dosis de intuición, de «decisiones subjetivas tomadas durante la ejecución del cuadro»; un acto creativo



Serie *Arritmia*, 2004,
acrílico sobre tela,
146 x 146 cm (c/u).

que es «un banco de pruebas, un territorio regido por sus propias leyes» para investigar los códigos abstractos hasta «el límite de sus posibilidades... [ya que] un cuadro, al fin y al cabo, no deja de ser una figura geométrica susceptible de ser descompuesta en otras muchas»¹⁰. Un ejemplo claro de ello lo tenemos en aquellas obras donde el centro se nos presenta completamente vacío y todas las líneas se dibujan en los extremos, como si de un eco se tratara. O, por el contrario, trazas diagonales que se salen del plano y se expanden como estructuras arquitectónicas reticuladas hasta rebasar casi los bastidores del lienzo. Temas estos que nos llevan –con el fin de aclarar esta disyuntiva– a remover el largo camino de la estética que va desde Parménides a Jean-Luc Nancy: el espacio es pensamiento y, en consecuencia, está disperso y fragmentado; solo podemos acceder a él atravesándolo mentalmente, introduciéndonos en esa especie de vacío que se extiende entre dos líneas.

Esta organización aritmética del plano ha provocado, en definitiva, una desviación visual significativa. Su pintura, paradójicamente y como resalta Javier Rubio Nomblot, parece que unas veces retrocede al verse encasillada en sus propios límites, y otras veces parece expandirse al descomponer las figuras geométricas: Richard Tuttle diría que el límite está en ir de la arquitectura a la caligrafía¹¹. Emilio Gañán ha ido recomponiendo así una unidad estructural, arquitectónica en esencia, donde el color determina, como veremos más adelante, la sucesión y el ritmo. Se trata de un trabajo lineal que está desembocando en una lectura ambigua y, en consecuencia, provoca una tensión entre la propia estructura ideada y la rigidez con la que se nos presenta:

La clave de su estilo lo constituyen, sin duda, las líneas. Aunque el planteamiento es constructivista, la linealidad en su obra es puro dibujo... porque la cultura visual de Emilio Gañán no se nutre únicamente de los pintores abstracto-geométricos. Las líneas, en efecto, son la base de la composición... el espacio, la profundidad, y las distintas perspectivas que percibimos son el resultado de un diálogo constante entre líneas rectas que se cruzan, se cortan, unas paralelas y otras divergentes, unas más largas y otras más cortas, pero nunca anárquicas, sino ocupando su puesto preciso, y siempre en relación con las demás. Cada línea cumple su misión¹²...

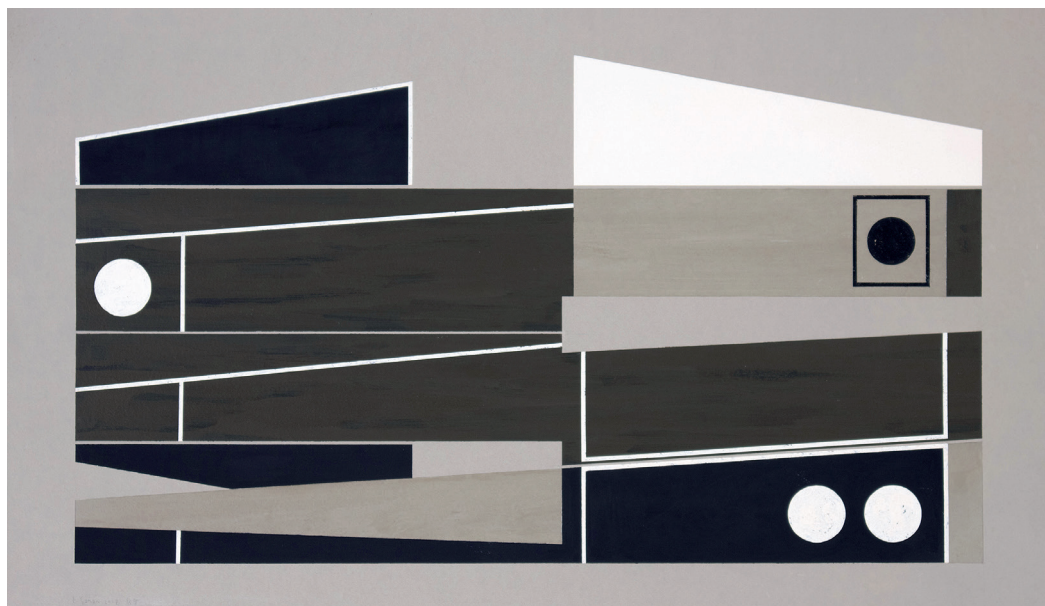
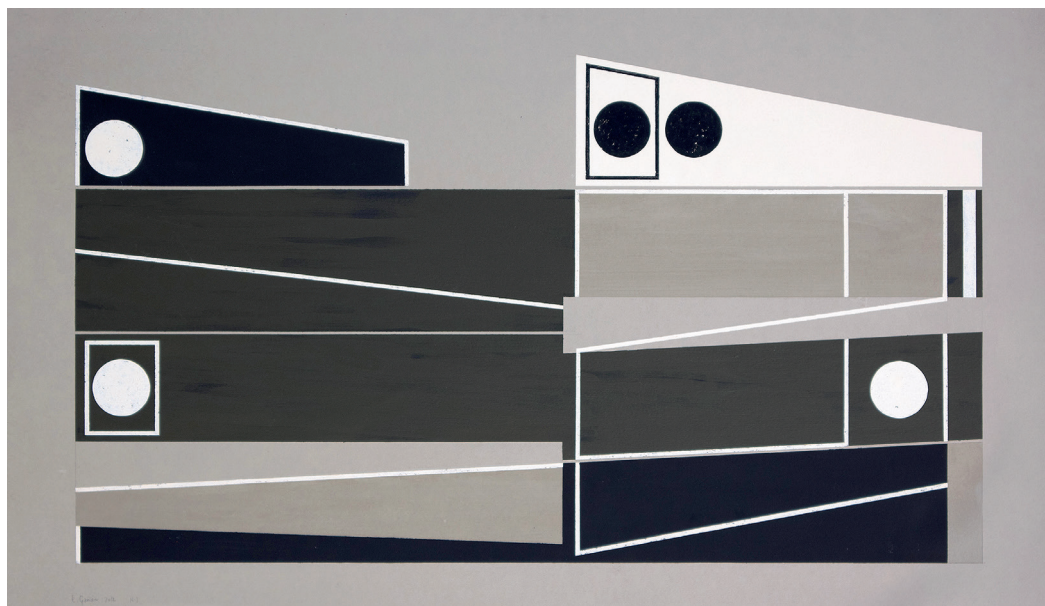
La relatividad a la que somete sus obras hace, en este sentido, que nos planteemos –como ya lo hicimos en 2004 al hablar de razón e intuición en su concepción plástica– casi todas sus series como una cuestión abierta. Y, a juzgar por su trayectoria, el artista placentino se ha debatido siempre entre la noción de sistema y la noción de «apertura», entre la estructura de base que *sujeta* el cuadro y toda una cascada de leyes desconocidas que se nos presentan al observar su trabajo. No hay, pues, para él obra abierta sin sistema ni sistema sin obra abierta; sistema y obra abierta que están compuestos por líneas extremadamente simples, contornos, formas primordiales, secuencias y seriaciones que nutren el principio de la duda, del método y del dominio visual para que seamos conocedores de cómo un modelo científico se entremezcla con un concepto artístico no exento de cierta dosis de

utopía. Eso sí, Emilio Gañán siempre ha tenido la habilidad suficiente como para que no prevalezca una idea sobre otra: «Cuando nace una pieza viene cargada de posibilidades y quisiera saber a dónde podría llegar. Yo la acompaño para ver qué direcciones toma. Luego la abandono por una prima suya que me crucé semanas atrás»¹³. Tiene, así, la maestría de superar, en la medida de lo posible, una larga lista de contradicciones que congelan y agotan esta tendencia abstracta. Desde sus inicios ha sabido, y es difícil hacerlo, entrecruzar la práctica artística con la reflexión estética mediante una técnica muy depurada:

*La pintura, de nuevo, se manifiesta como documento de sugerencias... con cargas semánticas... [donde] la línea crece, recortándose una y otra vez sobre sí misma... la obra se desdobra en dos unidades, comenzando de este modo su interacción con el espacio real y consolidando su condición objetual... Las líneas de Emilio Gañán asumen significados diferentes en función de los fondos a los que se enfrentan. Nunca representan un obstáculo a la expansión plena de la pintura... Son geometrías sensibles en mares deleitosos*¹⁴.

Puede decirse, pues, que desde muy temprano le interesó, al hilo de esa búsqueda por estructurar las superficies, el comportamiento de los objetos en el espacio. Buscó un equilibrio que se ve roto por paralelas pegadas unas a otras, por líneas que casi se salen del cuadro, por perspectivas imposibles. Descubrió cómo el ritmo puede engendrar la forma, y a partir de la estructura es posible que surja la obra dentro de ese orden rítmico. Así, siguiendo este razonamiento de manera inconsciente se ajustó a las ideas planteadas por Max Bill sobre de qué manera la matemática en el arte no es la matemática en su estricto sentido. Una materia que dista mucho del hecho creativo al requerir del sentimiento además del pensamiento, encargado este último de ordenar nuestras emociones para que sea posible la obra de arte, para que ritmos y relaciones determinen elementos novedosos en nuestra mirada:

...per approccio matematico non si deve intendere qui ciò che generalmente si chiama arte calcolata. [El siglo XX trajo] un punto di partenza per una nuova concezione è dovuto probabilmente a Kandinsky, che nel suo libro 'Über das Geistige in der Kunst' pose nel 1912 le premesse di un'arte nella quale l'immaginazione dell'artista sarebbe stata sostituita dalla concezione matematica... Io credo che è possibile sviluppare largamente un'arte basata su una concezione matematica... Si sostiene che l'arte non ha niente a che fare con la matematica, che quest'ultima costituisce una materia arida, non artistica, un campo puramente intellettuale e di conseguenza estraneo all'arte. Nessuna di queste due argomentazioni è accettabile perché l'arte ha bisogno del sentimento e del pensiero... Il pensiero permette di ordinare i valori emozionali perché da essi possa uscire l'opera d'arte. Come può allora la matematica essere utile ad un artista? ...la matematica non è soltanto uno dei mezzi essenziali del pensiero primario, e quindi, uno dei ricorsi necessari per la conoscenza della realtà circostante,



*R-1 y R-2, 2012,
acrílico y óleo sobre papel,
56 x 100 cm.*

ma anche, nei suoi elementi fondamentali, una scienza delle proporzioni, del comportamento da oggetto ad oggetto, da gruppo a gruppo, da movimento a movimento. E poiché questa scienza ha in sé questi elementi fondamentali e li mette in relazione significativa, è naturale che simili fatti possano essere rappresentati, trasformati in immagini... La concezione matematica dell'arte non è la matematica nel senso stretto del termine, e si potrebbe anche dire che sarebbe difficile per questo metodo servirsi di ciò che si intende per matematica esatta. E' piuttosto una configurazione di ritmi e relazioni, di leggi che hanno una origine individuale allo stesso modo in cui la matematica ha i suoi elementi innovatori originari nel pensiero dei suoi innovatori¹⁵.

Pero las estructuras reflejan, si nos atenemos a su propia concepción, las leyes que rigen el mundo tangible; y lo hacen no solo creando una ligazón entre nuestro entorno y nosotros, sino estableciendo un punto de encuentro entre el hombre y todo el universo. Y aquí se ha situado la labor de Emilio Gañán; un trabajo que consiste en aproximar dos ideas distintas que, enlazando de nuevo con Jack Burnham y algunos estructuralistas, pueden resumirse en las nociones de cultura y naturaleza: los creadores, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, se han interesado en investigar ámbitos de la ciencia con el fin de descubrir nuevas formas de experimentación y de creatividad y con la firme pretensión de intentar comprender el estrecho nexo que une la realidad con la naturaleza. A través de las pinceladas, del soporte y del uso de la luz, Emilio Gañán ha trabajado a lo largo de su carrera la manera de enseñarnos cómo pueden establecerse variaciones, múltiples posibilidades que nos remitan a una pintura esencialmente proteica; una pintura cuya finalidad no es otra que mostrarnos el mundo para verlo de nuevo; una pintura que, como el propio Robert Ryman opina, nos traslada a un estado de concentración para captar la inmediatez de cada momento:

La pintura crece, se proyecta cada vez con mayor intensidad fuera de los límites del propio soporte. Como tantas obras de Robert Ryman, en las que cada unidad plástica se convierte en una estructura repetitiva... [recuperando] la vocación expansiva de la pintura¹⁶...

Puede afirmarse que Emilio Gañán, dentro de esa idea expansiva, siempre ha perseguido buscar en primera instancia un orden y una estructura. Y lo ha buscado teniendo muy en cuenta «la presencia de la naturaleza en [su] obra que considero la impulsa como una fuerza... lo veo reflejado en series cuyos títulos portan voces que traen el rumor de las frondas, de los misteriosos minerales, de la hoja que brilla tal una estrella al alba, cuajada de rocío: *Cristal, Floración, Arbusto, Carbono, Raíz, Mineral, Viñas, Metal*, cito en desorden títulos de tus obras. También evocando su vieja pasión por el mundo de la simetría, donde la naturaleza es abundante en prodigios»¹⁷. Unos conceptos básicos a través de los cuales llegó a la conclusión, al iniciarse la primera década de este siglo, que las estructuras pueden ser extremadamente dinámicas, modelando con ello un espacio



Friso Negro I, II y III, 2024, acrílico sobre lino, 130 x 92 cm (c/u).

que puede descomponerse, a la par, en formas simples; formas simples que se unen en un sistema unitario con el fin de coordinarlo y componerlo. Su obra pasó, así, a tener una concepción casi arquitectónica, más aún después de su estancia en Roma cuando en 2004 le fue concedida la Beca de Artes Plásticas otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores para la Real Academia de España, debido a su interés por el estudio de la arquitectura italiana, cuya influencia constituyó una parte esencial de las formas empleadas en sus pinturas.

De este modo, la estructura no solo le sirvió a nuestro artista como definición de su manera de entender la pintura, sino que la concibió como articulaciones formales, como *soportes portadores* y como *estructuras modulares* con sus múltiples desarrollos compositivos, como puede verse en las obras realizadas sobre todo después del año 2002. Incluso diferenció a partir de este momento entre una estructura general en sus cuadros de una estructura secundaria o *fin*a que no solo modifica de alguna manera el color (como veremos más adelante), sino su situación en el espacio, sus propiedades y, más allá, su sentido: forma y color pues son el rastro o la herencia renovada de aquellas posiciones que defendieron la Bauhaus y el Constructivismo cuyo fin no fue otro que plantear una *lógica pictórica*.

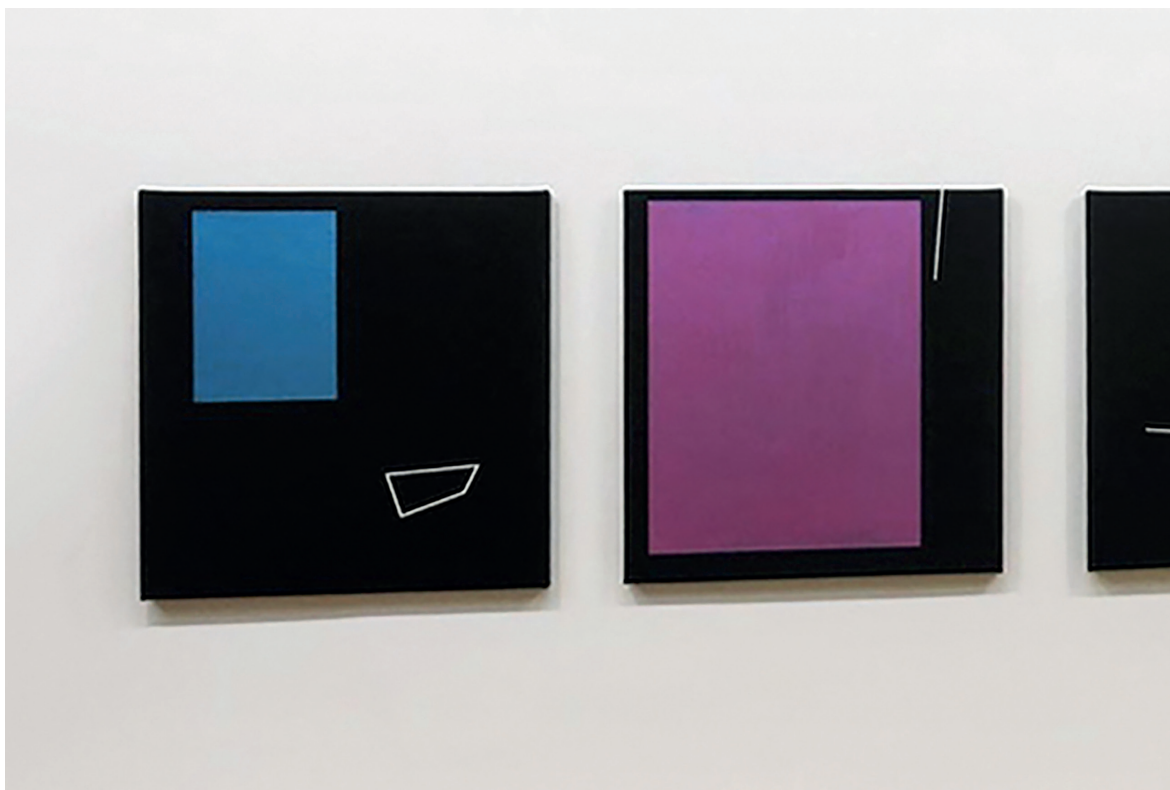
Dentro de esa estructura fina, desde casi sus inicios, Emilio Gañán tuvo claro que la recta, la teoría lineal y la teoría *elementarista* –con el uso de las diagonales– recopilaba toda la herencia del arte abstracto, desde Vasili Kandinsky y Piet Mondrian a Theo

van Doesburg. Esta amalgama de ideas ha ido confeccionando, sobre todo a partir del inicio de este siglo, un armazón materializado por estructuras simples, reflejo claro aún sin saberlo de François Morellet; estructuras que a la par se combinan, se yuxtaponen y se interfieren para llegar a una complejidad en la que lo aleatorio tiene un papel fundamental. Cuestiones todas ellas que el pintor solo puede resolver en la propia pintura, en la pintura *per se*:

Son obras de superficie monocroma sobre la que se insertan sus líneas, rompen y reestructuran la superficie monocroma. Se trata en definitiva de contraponer la figura al fondo y en este sentido Gañán es digno heredero de Mondrian, de van Doesburg, del Equipo 57 y su teoría... La obra que presenta este artista se fundamenta pues en la línea sobre el plano, línea que crea toda una serie de ritmos precisos sobre la superficie monocroma, que dotan a la composición de gran armonía, pero también [gracias a lo aleatorio] de sugerencias. Sus líneas, sus ritmos parecen buscar por medio del vacío la unidad a través de las oposiciones y las rupturas, en definitiva, una simetría secreta¹⁸.

Sin embargo, dentro de estos argumentos de pintor y pintura, de pintor y conocimiento, cabe señalar cómo Władysław Strzemiński y su *teoría unista* han calado en el imaginario de Emilio Gañán al concebir la obra plástica como algo que no expresa nada ni es signo de nada. Su pintura se resume en una superficie plana, limitada por los bordes y revestida de pintura. Una creación pensada como un fenómeno únicamente visual. En palabras de Javier Rodríguez Marcos, puede decirse que «la tradición de lo mínimo es tan larga que ya hace años que hizo el viaje de vuelta en pos de una razón revisada y humanizada. En esa síntesis se sitúa el trabajo de Emilio Gañán, en cuya obra la emoción se mide por milímetros»¹⁹. O, dicho de otro modo, todas aquellas referencias externas que hacen alusión a una naturaleza mimética, psicológica o simbólica son excluidas de su quehacer. Esta idea viene dada porque cada centímetro del cuadro, siguiendo al pintor y teórico polaco Władysław Strzemiński, posee el mismo valor y participa de una misma construcción ideada por el artista que solo pretende que la superficie de los cuadros sea homogénea y la tensión que se provoque en ella esté repartida; una homogeneidad que no pretende simplemente unir las formas con el espacio sino establecer un nexo de esas formas con el espacio para que todas ellas puedan desarrollarse, puedan ayudar a su configuración, a establecer la interdependencia de unas y otras:

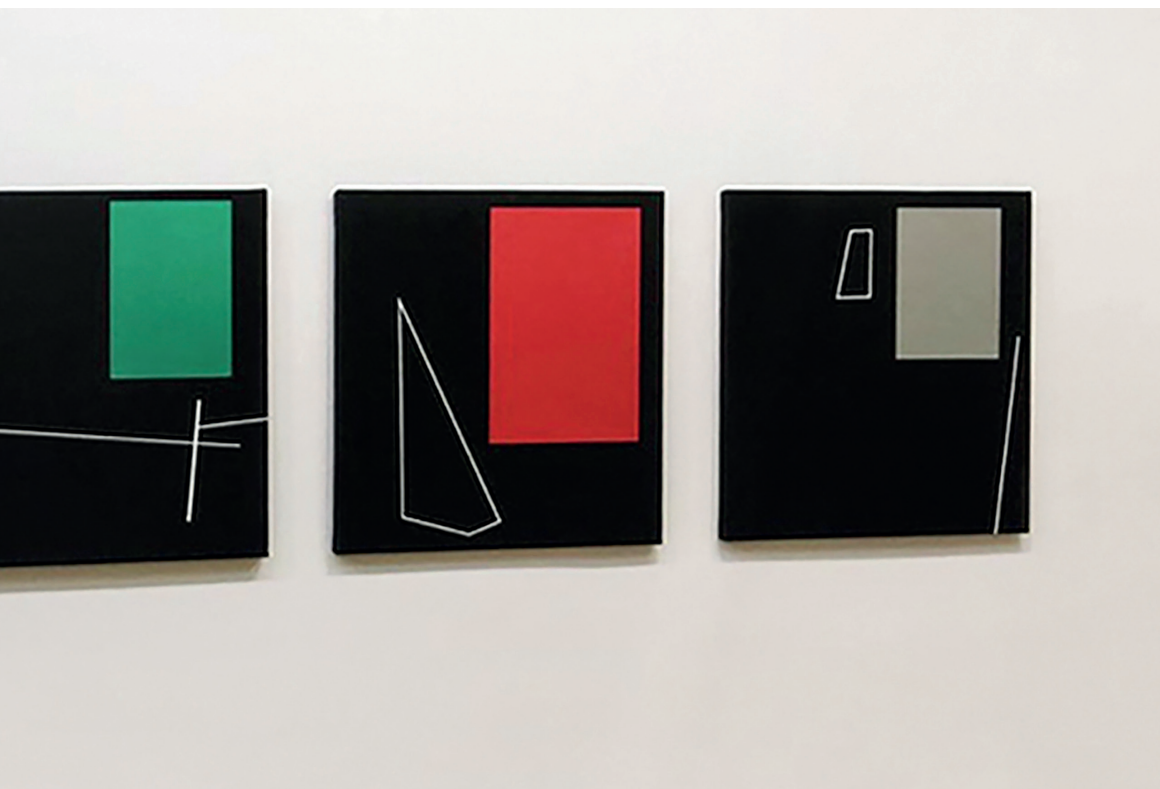
La construction centrée du tableau n'entraîne pas son unité, car elle provoque le contraste de la forme et de l'espace dans lequel se situe. Dans la construction centrée nous discernons un centre précis autour duquel se développe la forme... Toute la fermeture de la forme repose sur un contraste qui se révèle post-factum, contraste entre forme et limites du tableau...la forme dynamique n'est jamais soudée à la surface du tableau...Le dynamisme ne peut pas produire de construction véritable du tableau.



Serie Toy, 2015, acrílico y óleo sobre yute, 73 x 71 cm (c/u).

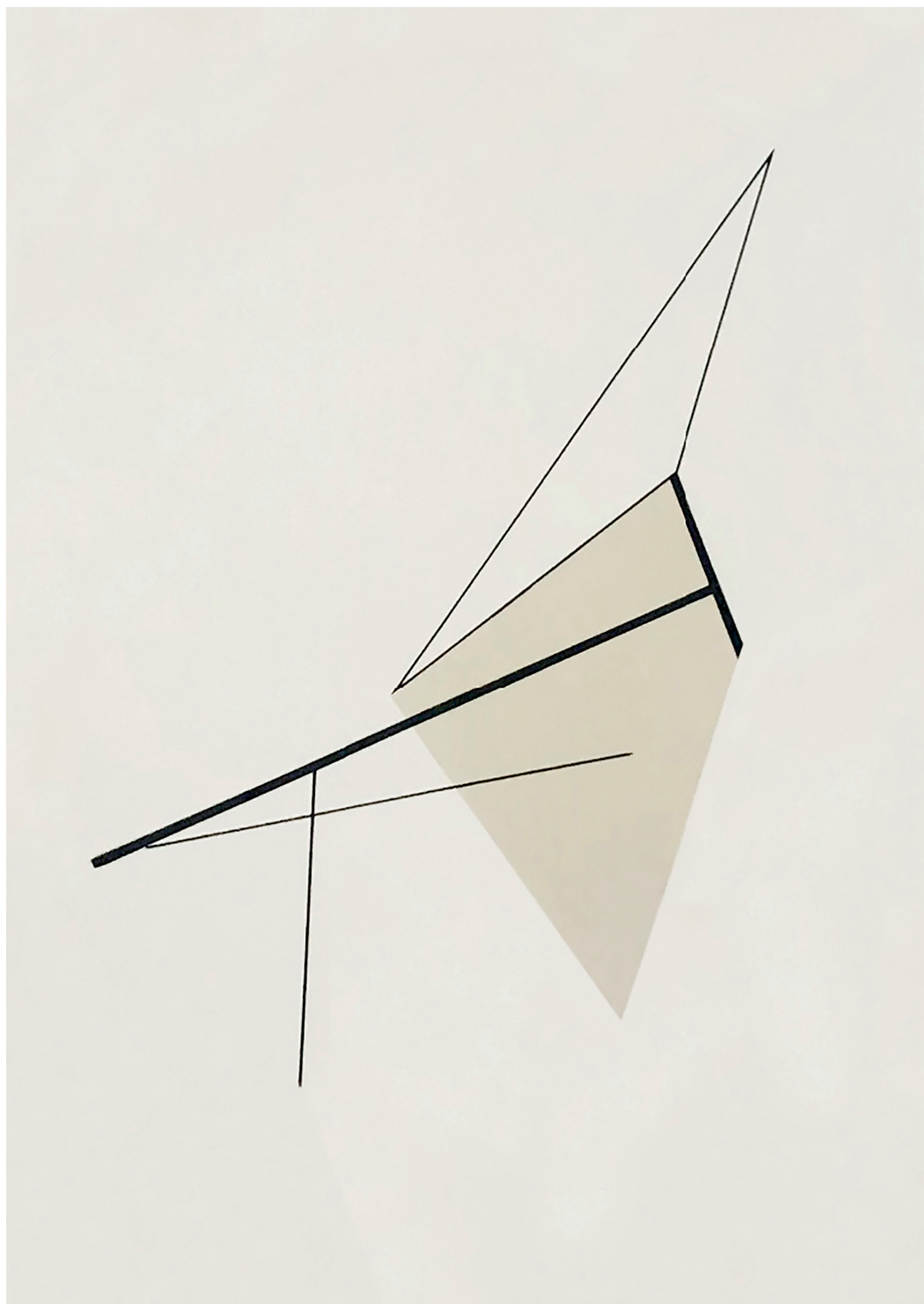
La construction, c'est la jonction totale des formes entre elles et avec la surface du tableau de sorte qu'aucune de ces formes ne puisse s'extraire du tout, s'en échapper ni créer une partir détachée et dissociée²⁰...

Parece como si Emilio Gañan quisiera, al hilo de esta idea constructivista, desprenderse de todo aquel peso contemporáneo que el arte arrastra, reducir el gesto pictórico a lo esencial: sus disposiciones verticales y horizontales se perciben como muestra de superficies y vacíos, dejando a un lado la idea de crear espacios imaginarios para evidenciar cómo la unidad representativa está determinada, siguiendo los postulados de Barnett Newman en la década de los años cuarenta, por el papel que el color desempeña en la obra y que desemboca en: «un arte de proceso... liberado de toda anécdota conformando un riguroso entramado que también crece a partir de sutiles variaciones... [las líneas] le sirven de referencia para otras muchas que irán surgiendo a posteriori y que definirán una estructura secuencial... Entre las horizontales y las verticales comienza la sucesión de combinaciones y la naturaleza rítmica de su pintura... alterando el espacio perceptivo de la pintura a través de dislocaciones rítmicas... en las que interviene el azar pero tam-



bién un notable rigor formal... admite la búsqueda de cierta complacencia en los ritmos y arritmias de sus estructuras geométricas y esto es algo que tiene que ver con un anhelo de lirismo... Produce una sensación ensimismada que nos obliga a mantenernos atentos a una levísima ilusión musical»²¹, en una sinfonía con sus variaciones:

...en tus obras el proceso se realiza a veces con una agitación cuyo resultado deviene sutil: puede ser un leve cambio de angulación, su repetición, la aliteración, la variación, la conversión de las imágenes, su muestra en concentración o, quizás, podamos hallarnos frente a un cuadro movido en donde formas diversas parecen cantar en sinfonía... hay algo en tu quehacer que conserva intacto un núcleo de misterio, algo que no encajará jamás en el torpe relato analítico del mundo... unos hilos profundos que unen el logos de unas u otras pinturas y esculturas, de estas o aquellas series, que permiten encontrar resonancias entre las diversas etapas de tu trabajo. Bajo la aparente sencillez del resultado creativo se oculta una espesa sonoridad que permite ir abriendo puertas sucesivamente... [un] espacio ignoto que media entre lo visible y lo invisible, en su tentativa de desciframiento y, en tránsito, la ilusión de devenir otro...



[Cabe señalar como ejemplo] *el conjunto de acrílicos sobre papel que titulas Aral (2018), en donde el plano parece portar las sombras de su movimiento, una especie de baile, un sueño de vuelo de las formas*²².

Así, la estructura, en su sentido literal y entendida como el eje central de la noción contemporánea sobre la configuración plástica, al ser la esencia de nuestra mirada, no es sino «l'unité crée des parties d'entités. C'est un schéma de cohésion dynamique dans lequel nom et verbe, forme et former, sont coexistants et interchangeables; de forces à action réciproque perçues comme entité spatio-temporelle»²³:

*...la presencia de estrechas líneas verticales o Zips (cremalleras), como el [Barnett Newman] las llamaba, que sirven para activar el espacio y no caer en un vacío absoluto... Su estética se definía a través del color, de los Zips y de la estructura espacial de la pintura, mientras que al mismo tiempo dividían y unían la composición*²⁴...

No deja de ser, pues, una pintura ascética, sin ornatos y alejada de todo lo superficial. Quizá, como apunta Javier Hontoria, no existe en su pensamiento un argumento místico al reordenar el espacio a partir de la línea sobre el plano, pero sus cuadros guardan algo de espiritual al tener una actitud sencilla ante las posibilidades que la geometría le ofrece y ante la introducción del azar en sus composiciones: «conciso y rico son dos adjetivos que bien pueden definir la obra pictórica de Emilio Gañán, a los que yo añadiría... su constancia, tenacidad y astucia en la búsqueda de las posibilidades combinatorias de esas herramientas primarias... una labor más bien especulativa, siempre atento al comportamiento de la línea sobre el plano y su deriva rítmica»; una deriva que no niega su vinculación con la arquitectura ni su atracción por la dimensión escultórica donde la línea diagonal es fundamental ya que suscita movilidad y quietud al mismo tiempo²⁵.

[p. 42]
Aral II, 2018,
acrílico sobre papel,
76 x 57 cm.

- 1 MICHAUD, Y., «Filosofía del arte y estética», *Disturbis*, núm. 6, otoño, 2009.
- 2 MENNA, F., *La opción analítica en el arte moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 53 y ss.
- 3 MARÍ, A., «La ausencia», en *Jordi Teixidor. La ausencia*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1993, s. p.
- 4 Véase el interesante ensayo de JULLIEN, F., *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona, 2008.
- 5 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., «Presencia del arte abstracto», palabras pronunciadas en la apertura del Congreso de Arte Abstracto de Santander, 1-VIII-1953.
- 6 MIGIRDICIAN, E., «Le paraboloïde hyperbolique: figure emblématique du mouvement dans l'art du XXe siècle», artículo sin publicar, 21 folios mecanografiados por las dos caras, julio, 2008.
- 7 ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1971, pp. 83 y ss.
- 8 CASTRO FLÓREZ, F., «El pulso de las líneas», en *Emilio Gañán. Tensa calma*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2003, pp. 30-31.
- 9 CANO RAMOS, J., «Palazuelo, pintor de la transfísica», *Alminar*, núm. 27, 1981.
- 10 RUBIO NOMBLOT, J., «Las cuatro esquinas del infinito», en *Emilio Gañán. Tensa calma*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, pp. 84-87.
- 11 «Mis límites están entre la arquitectura y la caligrafía. Toda mi vida está entre esas dos referencias, que son lo suficientemente ricas como para resultarme estimulantes. No puedes hacerlo todo, hay que escoger». Declaraciones del artista norteamericano Richard Tuttle a JARQUE, F., «El arte viene siempre acompañado de un demonio», *El País*, 6-VII-2002.
- 12 CANO DE LA IGLESIA, J., «La poética del método», en *Emilio Gañán. Dibujo y Pintura*, Caja Extremadura, Plasencia, 2002, s. p.
- 13 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 9.
- 14 HERNANDO CARRASCO, J., «Geometrías sensibles», en *Emilio Gañán. Tensa calma*, *opus cit.*, pp. 21-26.
- 15 BILL, M., *The visual Mind*, MIT Press, Boston, 1993, (traducción al italiano de Michele Emmer).
- 16 HERNANDO CARRASCO, J., *Geometrías sensibles*, Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2002, s. p.
- 17 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia».
- 18 JULIÁN, I., «Línea sobre el plano», en *Emilio Gañán*, Galería Fernando Pradilla-Junta de Extremadura, Madrid, 2005, s. p.
- 19 RODRÍGUEZ MARCOS, J., «Una emoción milimétrica», *opus cit.*
- 20 STRZEMINSKI, W. Y KOBRO, K., *L'espace: Ecrits du constructivisme polonais*, l'Âge d'homme, Lausana, 1977, pp. 75-76.
- 21 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañán*, *opus cit.*, pp. 8-10.
- 22 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia».
- 23 KEPES, G., *La structure dans les arts et dans la science*, La Connaissance, Bruselas, 1967, p. X.
- 24 <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/93890/IZQUIERDO%20-%20CONS TRUCCIONES%20EN%20CENT%C3%8DME TROS%20PINTURA%20Y%20GEOMETR%C3%8DA.pdf?sequence=1> [consulta, 12 de agosto, 2019].
- 25 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañán*, *opus cit.*, pp. 8-11. – «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *opus cit.*

[4] *El color y la objetivación de la pintura*

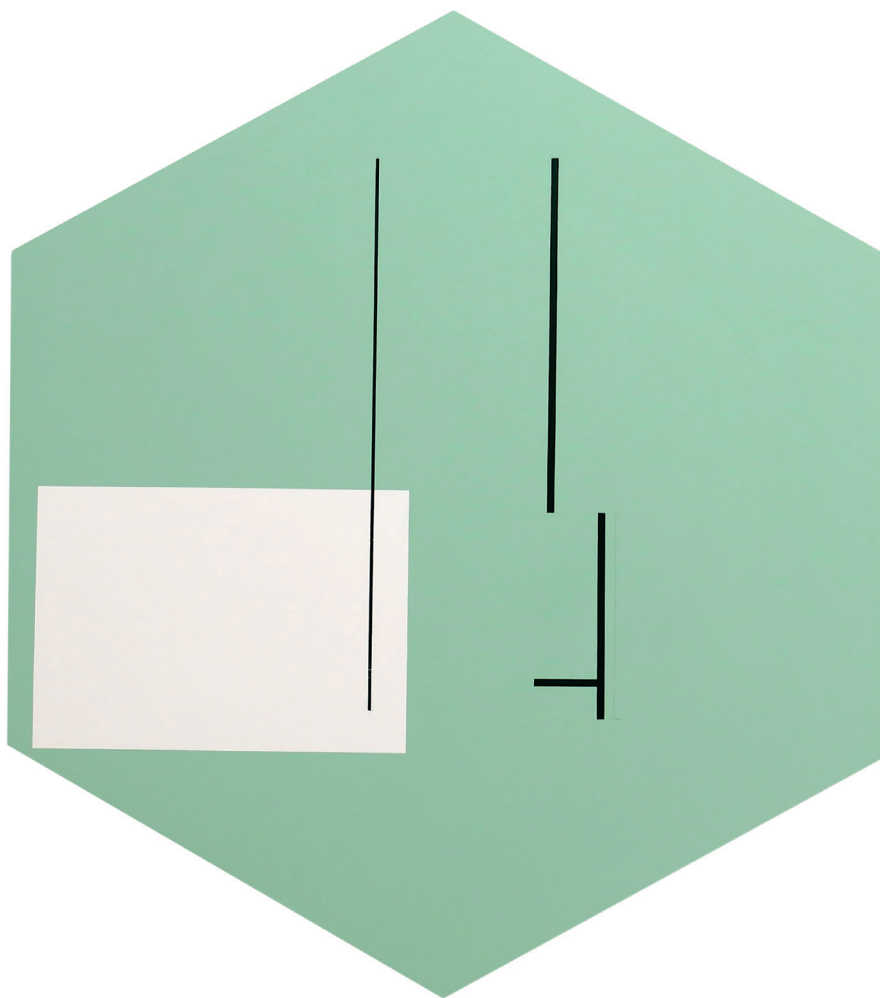
El color es la otra gran variable en el orden de preferencias de Emilio Gañán. Quizá por ello, este componente hay que estudiarlo como si fuese independiente, como objetivo, pero sin llegar a estar ajeno a la composición de sus obras. Sirve, pues, para dar cierta individualidad a las trazas lineales y, en ese sentido, sigue la idea de Barnett Newman al eliminar, aparentemente, las relaciones convencionales entre figuras y fondo, al afirmar que:

The truth is, from the foundation of reality, is that there are no limitations to the ability to create... I feel that my zip does not divide my paintings... it does the exact opposite: it unites the thing. It creates a totality¹.

A pesar de todo ello, en cambio, el pintor placentino deja abierta la posibilidad al espectador para crear un *noyau d'ordre* (*núcleo de orden*)², donde se establece un punto de encuentro entre el color y la forma creando ese dinamismo espacial, típico de sus obras, cuando se *interpenetran* los colores, crean una ambigüedad y hacen que ese núcleo esté en expansión: una especie de lógica interna que hace de «motor» y provoca que el cuadro tenga su propio desarrollo.

El color, de este modo, contribuye a crear una imagen ideal y pasa a integrarse, a pesar de su supuesta independencia, en la estructura; en una estructura cromática que resume de algún modo su noción plástica: el color le sirve para objetivar aún más su pintura. Este acto conlleva una reflexión sobre las cualidades del objeto, en este caso las líneas posibles o imposibles que se despliegan a través de los trazos en la superficie monocroma. Una superficie que alberga al mismo tiempo la luminosidad del blanco o del amarillo y la negación del negro: una argumentación radical que solo pretende resaltar el valor espacial y poner de manifiesto la potencia con la que emergen las formas y se entrecruzan unas con otras.

Es como si el cuadro estuviese, paradójicamente, limitado por la presencia del color, como si Emilio Gañán quisiera llevar la pintura, a lo largo de todas sus etapas, hasta el último extremo y hacer un resumen de todos los hallazgos plásticos; de todo el corpus teórico que las vanguardias del siglo XX han ido sacando a la luz para comprobar que un solo tono puede ser la última posibilidad de lo visible. Visión, reflexión, esteticismo e «ironía» se confunden en esas *manías cromáticas* (de las que le gustaba hablar a Josef Albers) y se suman a la razón y la intuición, a lo científico y a lo misterioso para alejarse de los ilusionismos en los que se envuelve el arte³: «Hay algo de jeroglíficos en tus pinturas, tal ejercicio donde, practicando tentativa y diversidad, parece no revelarse el sentido inmediato, como si tentases ensayando reflejar el difícil reflejo del mundo real. Haces



Benceno IV, 2015,
acrílico sobre lienzo,
115 x 100 cm.

preguntas, de las que luego te distancias, concibes formas surgidas desde dichas preguntas, es un mundo tembloroso y bello –o bello por tembloroso–, viajero entre interrupción y visión, lo frágil y lo que persiste, lo hondo o lo distraído, la duda y la propuesta»⁴.

Puede decirse que Emilio Gañán se ha propuesto con este despojamiento cromático identificarse con otra realidad, la que le ofrece el espacio continuo: el color, el tono o la disposición fueron cuestiones imprescindibles para obtener una *sutil complejidad en las formas*, convirtiendo al espacio en algo *más geométrico y vibrante*, más estructural y *escultural*. La significación de color como parte estructural de una obra, como una idea, descarta en su modo de pintar, como quiere Ferdinand de Saussure, la palabra símbolo, que evoca en general el hecho de que estamos condicionados por el ambiente. Por el contrario, se acerca a Paul Klee o a Johannes Itten cuando profundiza en los problemas metodológicos de la forma y los trata como si fueran problemas de calidad en la estructura cromática: la masa (superficie cromática), el peso (algo indefinido entre la masa y el carácter que dan las tonalidades) y el carácter (el valor cualitativo, la intensidad) son los elementos que pueden *perturbar* el equilibrio. Concibe así los colores como espacialidad:

*En un cuadro, los valores expresivos de la forma y del color deben verse sincronizados: esto significa que la expresión de la forma y la expresión del color deben equilibrarse y sostenerse mutuamente... Si la expresión de una forma coincide con la expresión de un color, se acumulan sus efectos. Un cuadro cuya expresión está determinada principalmente por el color, debería desarrollar sus formas a partir del color, mientras que un cuadro fundamentado en la forma debería recibir los colores partiendo de la forma*⁵.

Esta metodología nos conduce a ver la pintura de Emilio Gañán como una invención de formas tratadas con rigor; invención que sitúa en un tono, con riesgo al elegir ese tono, con la finalidad de provocar una animación de formas y color que pueden dar paso a un pensamiento plástico austero, aunque extremadamente enriquecedor. Emilio Gañán simplifica y depura, enfrenta la subjetividad a la objetividad: expresa una idea a tenor de la línea y el color plano, (re)creando «volúmenes» sin sombras, buscando una profundidad pictórica sin atmósfera: «to give full expression to the idea in terms of line and flat colour, to suggest volume without shadows, pictorial depth without atmosphere. The simplification of his design is typical of the *Ukiyo-e* (浮世絵)»⁶. Algo parecido a aquel espíritu oriental que deslumbró a las primeras vanguardias, y cuyas resonancias aún perviven en nuestra manera de entender el mundo.

Emilio Gañán, siguiendo esta argumentación, siempre se ha empeñado en desarrollar un tema a tenor de una serie de variaciones que nos sitúan en un punto de reposo para, posteriormente, jugar con ellas. En un espacio específico para la pintura en el que se funden la forma, la materia y el color con el fin de reflexionar sobre «l'enigme de la visibilité», sobre la liberación de sistemas excesivamente rígidos; una autonomía que no tiene otro propósito más que la tela vibre con el color, incorporando, eso sí, estructuras que ocupen parte del espacio⁷.

Para llegar a este punto, el artista placentino ha ido estableciendo nexos entre una estructura que podría definirse como conceptual y otra estructura perceptiva. Esto es, parece que diferencia entre una composición pictórica general y otra secundaria. Esta se ve modificada por el color cuando ocupa el espacio o está dividida por líneas cuando la cortan. Así se establecen visuales que recorren o bien toda la superficie de un extremo a otro o bien enmarcan la totalidad del cuadro. Y, asimismo, el color pasa a ser forma y la estructura un valor cromático en la que se suceden progresiones, variaciones, deslizamientos, combinaciones o fragmentaciones. Se originan de esta manera unas armaduras geométricas, siguiendo las aportaciones de Felix Klein, desprovistas de un interior cerrado: el matemático demostró que la esencia de la geometría reside en las estructuras que se transforman, dando como resultados planos o figuras que puede variar según su posición:

...la geometría es el estudio de un espacio (un conjunto de puntos, piénsese en el plano) junto con un grupo de transformaciones (un conjunto específico de funciones del espacio en sí mismo) y de las estructuras que permanecen invariantes bajo el grupo... Klein dijo: para hacer geometría es importantísimo estudiar las transformaciones (funciones) del plano en sí mismo, conocerlas de arriba abajo⁸.

Al utilizar generalmente colores planos, Emilio Gañán se hace partícipe de la llamada *psicología del ojo*⁹, defendida por Władysław Strzemiński en su artículo «El arte moderno y las escuelas artísticas», publicado en Varsovia en 1932, poniendo su interés en aspectos compositivos como: los estudios sobre la naturaleza del color y los *campos pictóricos* y sus *correspondencias proporcionales*, la idea de ritmo, la importancia de la intuición a la hora de usar las gamas, la búsqueda de una pintura total o lo concerniente a su «visualización», donde las líneas tienen un papel importante, como ya demostraron los cubistas o los neoplasticistas:

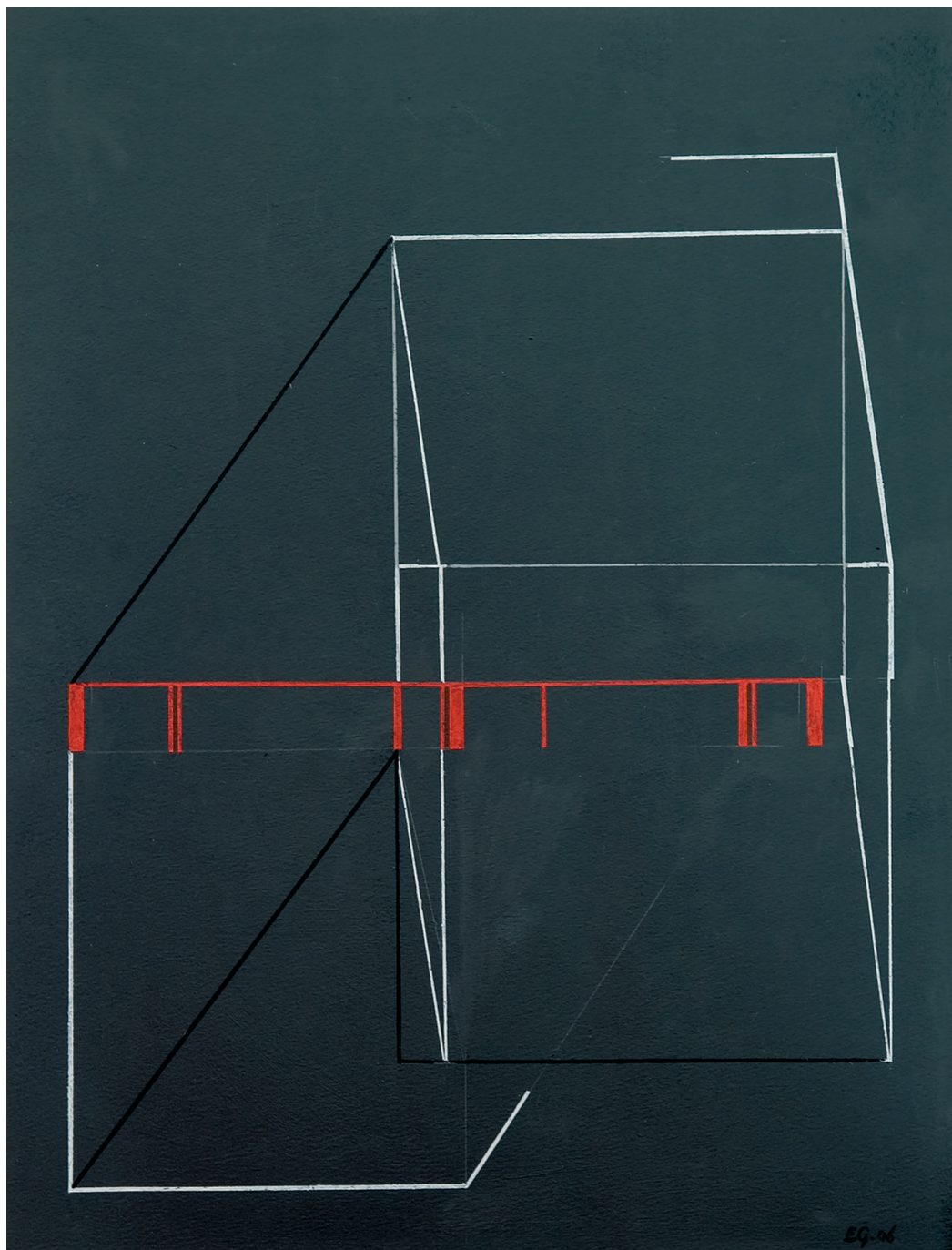
The flatness of a painting is one of the manifestations of the unequivocal expression of line and colour. Colour is not independent of line any more. Line is the border of colour. Colour does not flow over the line. It is linked with and dependent on it; it creates a unity. To eliminate duality in one-direction leads to the elimination of another duality: the duality of the flat surface of the canvas with the voluminal form of shapes painted on the canvas. The painting, developing towards total homogeneity, should be a result of its innate data (flat surface and the quadrangle of its limits)... No matter whether in Cubism of the last period, or in Suprematism, or Mondrian's Neoplasticism - surfaces are flat, but the whole is not yet flat. The painter still looks for contrasts, when he paints in a flat way, but he does not understand what consequences this should lead to... The painting should be homogenous and flat. The dramatic quality of Baroque should be opposed by the Unism of painting¹⁰.

Puede afirmarse que debajo de cada trazo que configuran esos *campos pictóricos* y sus *correspondencias proporcionales* que Emilio Gañán perfila, existe toda una teoría de probabilidades, una teoría de asociaciones, una topología, una idea incluso sobre la seriación... que dan lugar a «una tensa relación dialéctica entre un hipotético *vacío sin límite* (donde toda forma sería sublimada y engullida por el *color*, lo mismo que los elementos del entorno) y la presencia ineludible del cuadro (percibido como un objeto finito y, evidentemente, como un espacio acotado). Las delicadas líneas que traza el artista apenas se adentran, por tanto, en ese característico vacío central de sus pinturas y se nos aparecen, en un primer momento, como un eco del perímetro del lienzo. Tal *repliegue* de la pintura sobre sí misma podría representar, no ya una merma de sus posibilidades de *expansión*, sino una innecesaria y contraproducente consolidación de sus límites»¹¹. Todo un derroche de intuiciones aplicadas a la pintura para crear una secuencia lógica que va más allá de lo formal y se aproxima al propio hecho creativo con todas sus paradojas: «la intuición tiene su propio peso, pues no en balde dice el artista a este propósito que *de matemáticas lo justito* [aunque no es así con toda certeza]. En el óleo *Fusión lenta* (2007) vemos ese acabado imperfecto característico de sus obras, donde el autor no da cabida a lo accesorio ni a lo superfluo. Son composiciones donde sus tramas verticales rítmicas limitan superficies rojas desvaídas llenas de matices y calidez»¹². De este modo, entiende la estructura como un sistema de relaciones donde se tiene presente el concepto de totalidad –y donde debemos incluir el color– con todo un desarrollo –o, quizá, transformación– y un reglaje necesario para ordenar el cuadro sin olvidar esa parte emotiva que entrañan sus composiciones¹³:

Emilio Gañán recompone una unidad estructural, arquitectónica en esencia, donde el color determina la sucesión y el ritmo. Aquí, tal vez, quepa hablar de matemáticas y música, de la relación entre estructura seriada que desarrolla un tema y la «orquestación» del color que lo resalta: razón y emotividad configuran el acto creativo, escribió Vasarely hacia 1953 en sus «Notes brutes». Y a esto se atiene»¹⁴.

Así pues, esta ordenación con todo su desarrollo desemboca en una seriación basada en la repetición de cada elemento estructural, en el ritmo, tomado de forma individual y relacional al mismo tiempo, en la progresión tonal de los colores, y la polaridad, partiendo del principio de opuestos entre verticales y horizontales. Y todo ello configura en definitiva la tesis de su obra.

Por otro lado, dentro de esta tesis y con el fin de ilustrar todo este recorrido, el color surge de la relación de existente entre los tonos: una línea blanca, amarilla, roja o negra nos lleva a otra y la fuerza magnética que se desprende de esa línea dibujada en la superficie monocroma nos conduce de nuevo a otra línea y así sucesivamente hasta conformar el armazón del cuadro. Comparte con Blinky Palermo el ver cómo en la pintura residen todas las posibilidades del color con el único pretexto de evocar multitud de sensaciones, traspassando con ello los límites de la pintura tradicional. De ahí que iniciara



EG-06

su exploración, en su primera etapa formativa, estudiando las relaciones entre una pared y un espacio delimitado por el cuadro. A partir de aquí su trabajo evolucionó hacia una pintura más simplificada. Así, en el año 2000, cuando recrea una gran vidriera en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, abordó la relación entre las unidades compositivas y la idea del color, entre el vacío y la luz para describir espacios acotados por líneas y ángulos que limitan cualquier despliegue cromático al jerarquizar los campos que componen sus creaciones y hacer surgir formas en el plano:

En el dilema lleva implícito entre el constreñimiento y la expansión de los límites conceptuales de la pintura, así como en la revisión de los enunciados de la geometría y del campo de color pictóricos se constata [el sentido del propio medio]; en la presencia de alusiones a objetos del mundo real y sobre todo metafóricos espacios, [se materializa la capacidad para contener cargas semánticas ajenas]¹⁵.

El problema, pues, que se plantea Emilio Gañán desde sus inicios, al recurrir a estos dos conceptos, estructura y color, es el problema de la composición; una cuestión que comienza a tener sus primeros resultados visibles en la serie *Viajeros*, realizada en 2003. Su punto de partida para componer hay que fijarlo en la sistematización de su trabajo. Una indagación en toda regla que varía según la serie y el año y se visualiza en líneas, planos y colores, en la modificación que hace del orden en cada obra. Indudablemente, este punto de arranque, en apariencia bastante pobre, ha sido el que ha determinado en la obra de Emilio Gañán que las relaciones estructurales hayan sido el medio para estudiar sus propiedades. El color surgió posteriormente y lo empleó como nexo entre los elementos que componen sus cuadros y la idea de totalidad. De la conjunción de los dos polos, ejemplificados en los cuadros *Carbono* y *Re-fracción* en 2006, ha ido poco a poco emergiendo ese orden que se halla debajo de las apariencias, y que no es más que la propia estructura, una auténtica realidad. Un orden que se ha mantenido a lo largo del tiempo en todas las series y se han ido sucediendo en su trayectoria, incluso cuando lo ha llevado al campo tridimensional.

[p. 50]
Carbono, 2006,
acrílico sobre papel,
61 x 48 cm.

- 1 Véase, la foto de Hans Namuth, *Barnett Newman, Jackson Pollock, Tony Smith at the Betty Parsons Gallery*, Nueva York, 1951.
- 2 Este término lo utilizó Max Bill al hablar de los campos de color y su relación.
- 3 CANO RAMOS, J., «Un recorrido peculiar por la obra de Emilio Gañán», en *La luce venuta da Roma. Artistas extremeños becados en la Real Academia de España en Roma*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Badajoz, 2009, p. 86.
- 4 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia», *opus cit.*
- 5 ITTEN, J., *Arte del Color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*, Editorial Bouret, París, 1975, pp. 75-76.
- 6 SULLIVAN, M., *The Meeting of Eastern and Western Art*, California Press, Los Ángeles, 1989, pp. 237-238.
- 7 DUROZOI, G., *Serge Poliakoff*, Expression contemporaine éd., Angers, 2001, pp. 23 y ss.
- 8 BRACHO, J., *Introducción analítica a las geometrías*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2009, pp. 99-100.
- 9 STRZEMINSKI, W., «Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne», *DROGA*, no. 3, 1932.
- 10 STRZEMINSKI, W., *Unizm w malarstwie*, Varszawa 1928, pp. 15-16. También en <http://www.ddg.art.pl/strzeminski/eye.html>: «El plano de una pintura es una de las manifestaciones de la expresión inequívoca de línea y color. El color no es independiente... La línea es la frontera del color. El color no circula sobre la línea. Es conectado con y en función de él; crea una unión... La pintura tiende hacia la homogeneidad total, debe ser el resultado de sus datos innatos...».
- 11 RUBIO NOMBLOT, J., «Las cuatro esquinas del infinito», en *Emilio Gañán. tensa calma*, *opus cit.*, pp. 84-85.
- 12 MARTÍN, X., *60 años de geometría*, Universidad de Alicante-Ayuntamiento de Alcoy, Alicante, 2013, p. 29.
- 13 Estos términos provienen de la escuela estructuralista de Piaget y fueron aplicados en su totalidad o parcialmente por los gestálticos.
- 14 CANO RAMOS, J., «Razón e intuición», en *Arritmias. Emilio Gañán*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2004, s. p.
- 15 HERNANDO CARRASCO, J., «Geometrías sensibles», en *Emilio Gañán*, Sala El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2002, s. p.

[5] *La pintura como búsqueda de lo relativo: musicalidad, arquitectura, volúmenes con y sin sombras. Una obra abierta a la escultura*

Emilio Gañán ha ido concibiendo en cada obra juegos formales contruidos a tenor de diferentes reglas, ha ido investigando sobre sus propiedades sin proponerse concluir con un sistema racional definitivo. Hay algo de aleatorio en ello y, consecuentemente, de imprevisible; algo que le guía hacia cierta relatividad y a tomar sus series como una cuestión abierta. Existe en sus cuadros una pluralidad de construcciones lógico-matemáticas que se corresponde con diferentes sistemas formales que no se agotan porque «la variedad de esos sistemas se crea día a día»¹. Va conjugando, aunque sea de manera inconsciente, las razones más intuitivas del arte con las razones del mundo de la ciencia para establecer una verdad que le sirva en su labor y quepa en su encuadre teórico². Así, ha venido entrelazando la noción de sistema y la noción de *apertura*, y por ello el oficio y la reflexión estética han ido casi siempre de la mano: las líneas que conforman las superficies, sean aleatorias o no, dan paso, como lo demostró en su exposición *Línea sobre el plano* en 2005, a un arte donde la permutabilidad es un principio plástico, aunque como él mismo confiesa sólo acude a las matemáticas en momentos muy concretos, recurre a ellas lo imprescindible. Y esa permutabilidad nos conduce a ámbitos distintos pero complementarios: la música, la arquitectura y la escultura.

De hecho, Emilio Gañán sabe que la línea, a diferencia del color, es mensurable y su potencial plástico es innegable y, por estas razones, las matemáticas juegan un papel importante a la hora de trazar en la superficie el laberinto de horizontales y verticales. Asimismo, señala el propio artista que asume la geometría como andamiaje de su pintura y la acepta hasta tal punto que, a veces como puede verse en la serie *Septiembre*, realizada en 2007³, se arriesga al hacer sus propias propuestas: hemos de pensar que el marco de desenvolvimiento natural de un artista es el de la geometría ya que construye con absoluta racionalidad la forma pictórica. Es el instrumento que marca las pautas de cualquier composición que, posteriormente, somete al color a sus propias demarcaciones relativizando dicha representación. Recurre, de esta manera y desde casi sus inicios, a trazar vectores, verticales, estructuras octogonales... que se activan con las combinaciones cromáticas provocando determinados efectos ópticos y determinando los ritmos en las superficies pintadas, muchas de ellas intuitas: «...la condición polifónica del color. Superficies amplias y envolventes que dejan filtrar a través de las pinceladas otros colores entreverados que no renuncian a *cantar* desde el silencio... experimenta la pintura, la pone a prueba y en este proceso se van creando diferentes campos de tensión»⁴.

Esta interrelación entre estructuras lineal y espacial, color y matemáticas lleva pareja una cercanía a la música y a su concepción aún relativa. Ya Fernando Castro Flórez lo reseñó al hablar de lo rítmico y de la armonía, de la medida, de las formas, de los tonos y timbres, de un arte de la fuga que ha de recomponer todas las líneas melódicas, como



Díptico *Trampal*, 2022,
acrílico sobre madera
ensamblada.

escribía Richard Hofstadter Douglas en *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*⁵, y se completaba con la opinión de cómo el color y las secuencias rítmicas otorgan una «orquestación» que se traduce en repeticiones y en dinamismo: las relaciones existentes entre las estructuras seriadas que genera en sus pinturas van desarrollándose y se conjugan con el color para resaltarlas; esto es, razón y emotividad determinan el acto creativo, siguiendo a Víctor Vasarely y como se ha señalado más arriba⁶. Dicho de otra manera, él pretende traducirnos visualmente los ritmos, las líneas melódicas y los acordes partiendo de un tema que desarrolla mediante multitud de variaciones, como se señaló en su día en la revista *Arte y Parte*, en 2004, mediante «la danza del pincel»; o como se piensa dentro de la crítica y la historia en un «pulso a la tensión nacida del encuentro entre razón e intuición»⁷; o como apunta José Jiménez al hablar de los ritmos de la línea cuando comenta su exposición en la Galería Fernando Pradilla en el otoño de 2012:

*Movimiento y dinamismo implican ritmo. Y... si algo tienen las piezas de esta sugestiva exposición es ritmo, creación y danza de las líneas... Emilio Gañán introduce en nuestra mirada el flujo del devenir, la temporalidad... Gañán pinta, hace cantar y bailar a sus líneas sobre el plano... Nada está quieto, y desde luego tampoco las líneas y las figuras geométricas*⁸.

Al espectador le queda la tarea de buscar un orden dentro de ese desorden de líneas, dejándose conducir por su energía, por su melodía, por su duración: el ritmo hace que la estructura tome forma para entrar en el campo gestáltico que nos propone en cada cuadro y, a la vez, tiene «una propensión a la pieza arrítmica como un gran sonido sostenido y matizado» que solo se tensa a través del dibujo hecho sobre el plano⁹.

Este aspecto relacional de la obra de Emilio Gañán nos conduce a una lógica interna en cada obra, sobre todo a partir de la series pintadas en Roma durante 2004 y a partir de *En blanco* y *Belchite* iniciadas ya en 2006, a ciertos visos topológicos que hacen más complejo el espacio¹⁰ y hacen referencia a los límites, a la continuidad y a la vecindad, al espacio pictórico por excelencia. Un espacio que cada vez tiene más de arquitectónico en su formulación¹¹ como el propio Emilio Gañán confiesa al hacer una escueta reflexión en la exposición de los becados en la Real Academia de España en Roma durante 2004 y como reflejan las distintas series que componen su exposición en la Universidad Rey Juan Carlos en 2006: la línea, según Emilio Gañán, es la culpable del diálogo que se genera entre las distancias y las medidas¹². En esta ocasión, su arquitectura queda reducida a su «esqueleto», a un «orden gráfico», a una «idea» que precisa de un «desarrollo orgánico» que busca un «efecto estroboscópico» (como si sus creaciones necesitaran de la luz, la velocidad y la variación para ser más relativas) y donde esas sutiles variaciones determinan una gran diversidad de formas; unas configuraciones con contornos irregulares y geometrías deformadas que, siguiendo a Robert Mangold, introducen efectos pictóricos que devuelven a la pintura su condición ilusionista. Esto significa que quiere ir más allá de la forma y el color a sabiendas de que no es más que pintura:

Orden que en la estela del formalismo habla siempre de niveles sintácticos y no aspira en ningún momento a proferir conscientemente oscuras metáforas sobre la realidad que está más allá del propio cuadro... No, Emilio Gañán gusta de referirse siempre a su pintura como eso mismo, precisamente: pintura... La línea corrige, dosifica... el color es aquí disciplinado¹³...

O expresado de otro modo, Emilio Gañán siempre está, como podemos apreciar en sus cuadros pintados en 2006:

[Atento al] comportamiento de la línea sobre el plano y su deriva rítmica, se empeña en demostrarnos lo contrario: La composición se ha ido organizando cual construcciones o recorridos espaciales... Los principios clásicos de orden, armonía y proporción quedan reflejados en las partituras plásticas de Gañán, donde los colores, de impecable uniformidad cromática, avanzan con diferentes intensidades, y las líneas buscan su espacio en el vacío central de sus pinturas, prolongándose hasta lugares extremos insospechados, creando monumentales composiciones silenciosas, salpicadas de belleza y armonía silenciosa, con un ritmo exquisitamente calculado¹⁴.

En este sentido, una línea encuentra otra línea, la evita, la espera, la reconoce y la puede transformar¹⁵, otorgando a los cuadros un carácter propio cuya finalidad evidentemente no es decorativa: la línea, como base del cuadro y siguiendo el razonamiento de Leonardo da Vinci en su tratado de pintura, es en realidad una forma que va mucho más allá de la propia abstracción. Y va más allá hasta crear cierta ambigüedad en esas «arquitecturas» imposibles, cuando esas «fronteras» trazadas por el dibujo se nos presentan inestables y movientes al recurrir a métodos topológicos, al abrir y cerrar las figuras generadas en el espacio pictórico. Con ello pasamos a otro ámbito mucho más ambiguo, el óptico: su lenguaje pictórico es un lenguaje interrelacionado, alejado de cualquier elemento representativo, que aporta un estímulo visual dinámico y nos hace asociar formas y estructuras que potencian la visión del cuadro. Emilio Gañán, como él mismo reconocía, entiende la pintura (al igual que la poesía o la música) de la siguiente manera:

[como] el arte que se genera desde el conocimiento, pero también desde el riesgo... con cambios de escala y de tonos... siempre me ha gustado más la descripción que la narración. A medida que la descripción se acerca a la esencia, la obra gana unas cualidades que me interesan. Es la poética de las formas lo que me mueve. Sin ser matemática la geometría es un buen andamiaje sobre el que posar la mirada... [recurso] a patrones sencillos y creo nuevas jerarquías de líneas y ángulos, hay nuevos puntos de interés en la composición, hay orden y desorden¹⁶...

El estudio diacrónico referente a la conexión entra la estructura, las superficies y el color, que Emilio Gañán ha ido desgranando a lo largo del tiempo para determinar las

características compositivas de su pintura, se corresponde, pues, con otro sincrónico; un ámbito que hace referencia, como hemos visto, a las leyes de relación y de composición, al término de inmediatez y al sentido último que Emilio Gañán quiere dar a sus obras para poder entender aquello que subyace en ellas, como ya señaló al hablar de él Javier Díaz-Guardiola¹⁷. El laberinto de líneas y color, sea negro, rojo amarillo o blanco, hace que el espectador busque un orden en ese aparente desorden, dejándose conducir por el ritmo de los trazos pero sin abandonar esa «depuración formal, el *less is more*», que no debe confundirse, según el propio Emilio Gañán, con el vacío nihilista¹⁸. Desde aquellas primeras tentativas buscó «una estructura de orden» en sus dameros, como se ve en *Nuevos territorios para la creatividad* del años 2000; una estructura que pasó a ser *algebraica* en cuanto comenzó a operar con las líneas a partir de ese mismo año con *Amarillo y negro* que resultó, a posteriori, una estructura topológica en donde las nociones de redes y espacio son fundamentales, como lo demuestra la exposición de 2007 en la galería sevillana de Full Art y como afirma el profesor Juan Bosco Díaz-Urmeneta al hablar de «la mirada sucesiva», de una arquitectura basada en «esquemas rítmicos» que otorgan a la pintura un gran dinamismo y con ello una «dilatada sucesión» que aúna ritmo, pintura y tiempo e inscribe su trabajo en aquella «cultura no naturalista», pregonada por las vanguardias de entreguerras; en «formas de vida más racionales», más abiertas... en una sintaxis que busca determinadas tensiones entre sus elementos, donde los contrastes de luces y sombras en un fondo monocromo nos brindan ese esquema rítmico buscado a conciencia¹⁹.

Con ello su pintura ha ido explorando todas las posibilidades al hacer converger las ideas de Pablo Palazuelo, José María Yturralde y Jordi Teixidor: ese «deslizamiento de vibraciones, [...] la misma economía cromática [o] el desarrollo de formas» de las que hablaba Julien Alvard²⁰, junto a la conjugación de «forma y fondo, soporte y superficie, materialidad e inmaterialidad, lo tangible y lo espiritual,... todo lo que es e identifica la pintura en lo físico y en lo metafísico está ahí en una nueva dimensión y en una nueva expresión, llevando las exigencias del oficio a unos grados de refinamiento extremos»²¹. Y, a la vez, junto a esa manera de pintar, se va configurando «como registro de un contratiempo que articula la contrariedad... [donde] el color establece el orden de un espacio que se halla destinado a desordenar el tiempo. Y también a contrariarlo»²².

Esta conjunción de argumentaciones nos hace ver cómo un cuadro no es estrictamente una demostración geométrica (aunque «la geometría sea un medio necesario según el propio artista»²³), abriendo posibilidades a la hora de interpretar formalmente este *juego cambiante* a través la concreción, la variación y el color de fondo. El color, en este caso, le sirve para objetivar una vez más la pintura, asociar formas y estructuras y potenciar la visión que podemos tener del cuadro, sin olvidar ni la parte emotiva que contiene cada obra, ni el juego de planos y volúmenes que interactúan, ni la idea procesual a la que se ve sometida, como dejó patente en las series pintadas en el año 2006:

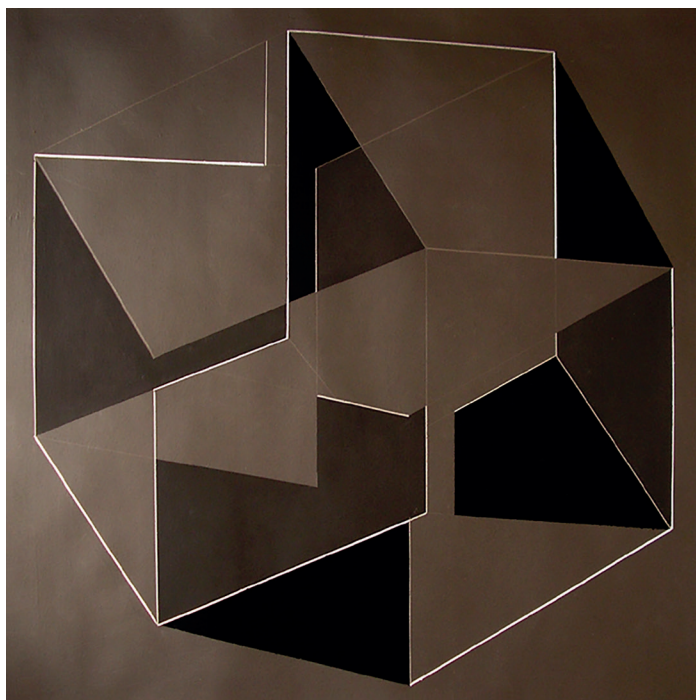
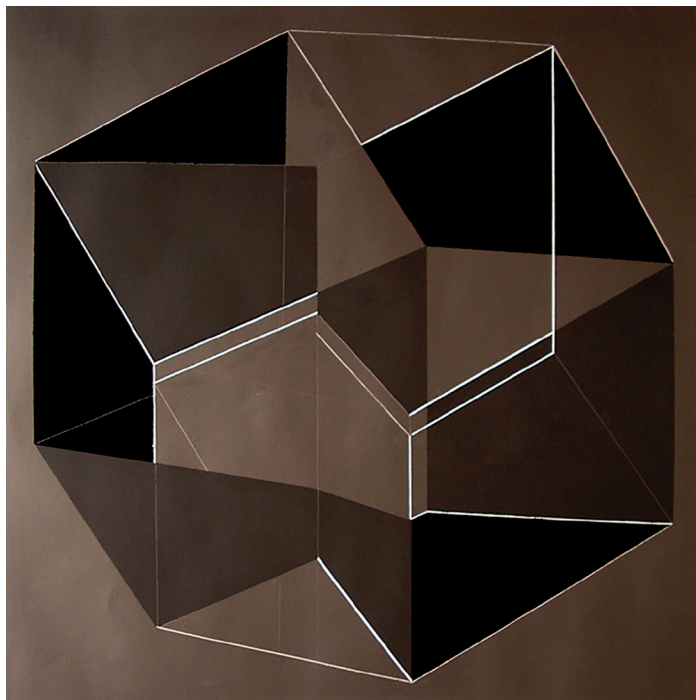
En las series «Carbonos», «Cristales» y «Aurum», Gañán establece redes de líneas que componen figuras que se prestan a una lectura tridimensional, aunque también

*pueden verse como formas poligonales planas. Vuelve a ofrecer una reflexión sobre la estructura del cuadro tradicional, aunque en este caso desde el punto de vista del ilusionismo pictórico. En esos cuadros la planimetría coexiste con los volúmenes, sin que ninguna de las dos posibilidades adquiera firmeza porque las formas se alternan delante de los ojos del espectador. En última instancia, son figuras imposibles que vuelven a plantear en otra clave el problema del ritmo y ofrece al espectador, mediante un juego de la doble mirada, una reflexión sobre espacios reales y ficticios*²⁴.

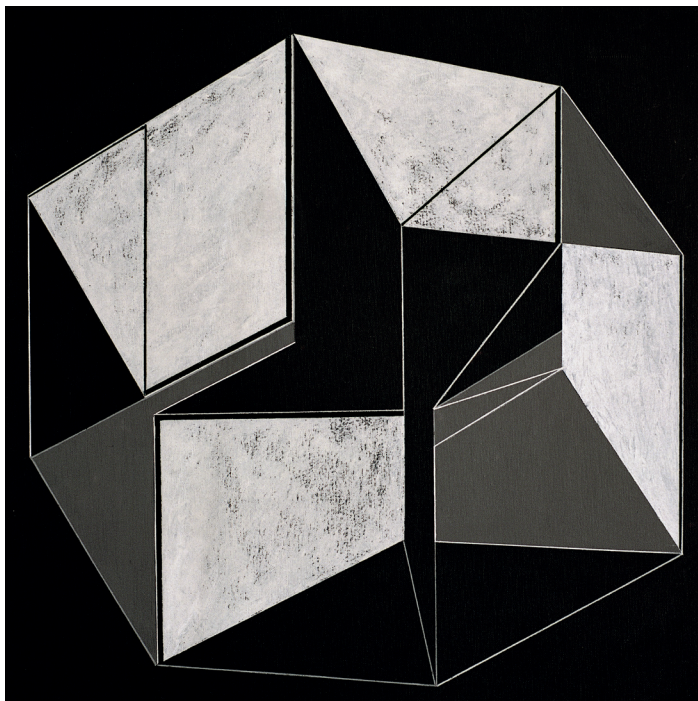
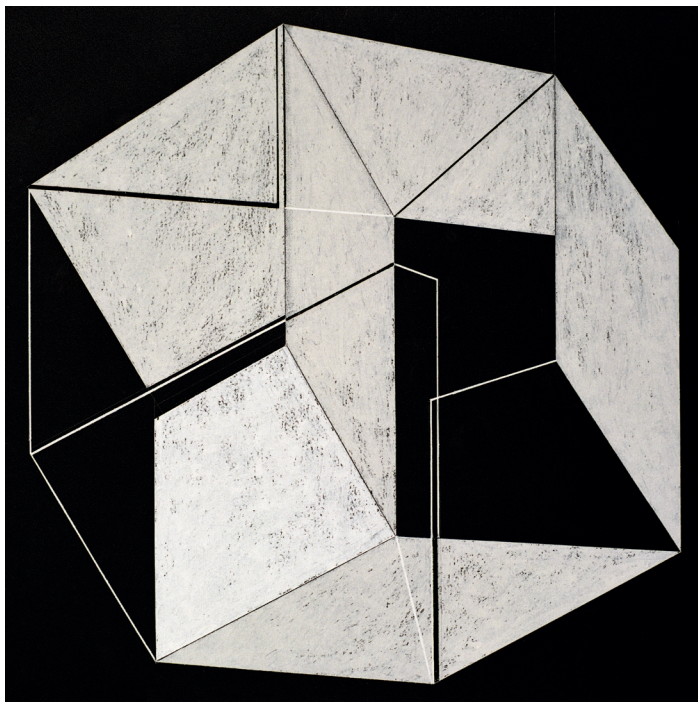
De hecho, se resaltan sus extensiones a veces vibrantes y a veces desvaídas y vinculadas, según Javier Hontoria, a los campos de color²⁵ con los que arma su propia sintaxis. Une una estructura conceptual a otra perceptual para encontrarse con los límites de nuestra propia lógica²⁶, como se observa en los cuadros titulados *Prima Porta*, *Vuelo nocturno* o *Adytum*, pintados en 2008 para su exposición en la Galería Fernando Pradilla de Madrid. Emilio Gañán pretende con toda esta sucesión de estructuras no solo crear «espacios abiertos o transformaciones geométricas», sino que nos obliga a ejercitar una «mirada sucesiva y al mismo tiempo reposada», buscando con ello que su pintura sea seriada y capte la idea de *duración*²⁷ y, al mismo tiempo, que tengamos fe en su intuición²⁸. Quizá, los cuadros correspondientes a *Prima Porta* escapan a este relato, intentando centrarse más en la idea de vacío y en una concepción más metafísica, como señala Juan Manuel Bonet al referirse a ellos como enigmáticos y misteriosos con ecos metafísicos de Giorgio de Chirico y próximos a la concepción de Jorge Oteiza²⁹. Cercano a esta idea cuando nos presenta sus volúmenes entendidos como presencias metafísicas y no como ausencias de masa sólida con el propósito de aprehender la esencia del vacío; cuando se escapa de los cálculos matemáticos al no forzar las líneas y dejarlas en libertad³⁰. Este planteamiento coincide, ahondando aún más esta cuestión, con el pensamiento presocrático al establecer dos ámbitos en estos cuadros, uno corpóreo materializado en toda la volumetría de la obra y otro aparentemente hueco (lo pesado y lo liviano), pero ambos bien diferenciados en dos planos que nos remiten a un mundo más sensible, la imagen en sí misma, y a su apariencia que se escapa a nuestro entendimiento³¹. Esto es, lo real y su evocación a través de las sombras y el vacío: «Simplicio, cuyo neoplatonismo es bien conocido, ofrece la versión de un Parménides que se anticipa a Platón distinguiendo el Ser y las apariencias sensibles como dos formas de realidad jerárquicamente escalonadas»³².

Y esa presencia de masas es la responsable de que en sus obras la unidad estructural sea, en muchas ocasiones, más arquitectónica que pictórica, que el ritmo y su sucesión determinen la finitud o no de las líneas que las componen: un cuadro no es estrictamente una demostración geométrica, sino un cúmulo de posibilidades que hemos de interpretar, dejándonos una obra totalmente abierta al mostrarnos «universos que se ensanchan lentamente... que se expanden hacia nuevas formulaciones de la geometría, adoptando en ocasiones incursiones en el campo de lo tridimensional»³³.

De este modo, Emilio Gañán se propuso seriamente desde 2010 trabajar las estructuras no solo en su estricta definición y aplicadas a una superficie, sino adentrarse



Serie *Cristal*, 2006,
óleo y acrílico sobre papel,
64 x 64 cm (c/u).



Serie *Cristal*, 2006,
óleo y acrílico sobre papel,
64 x 64 cm (c/u).

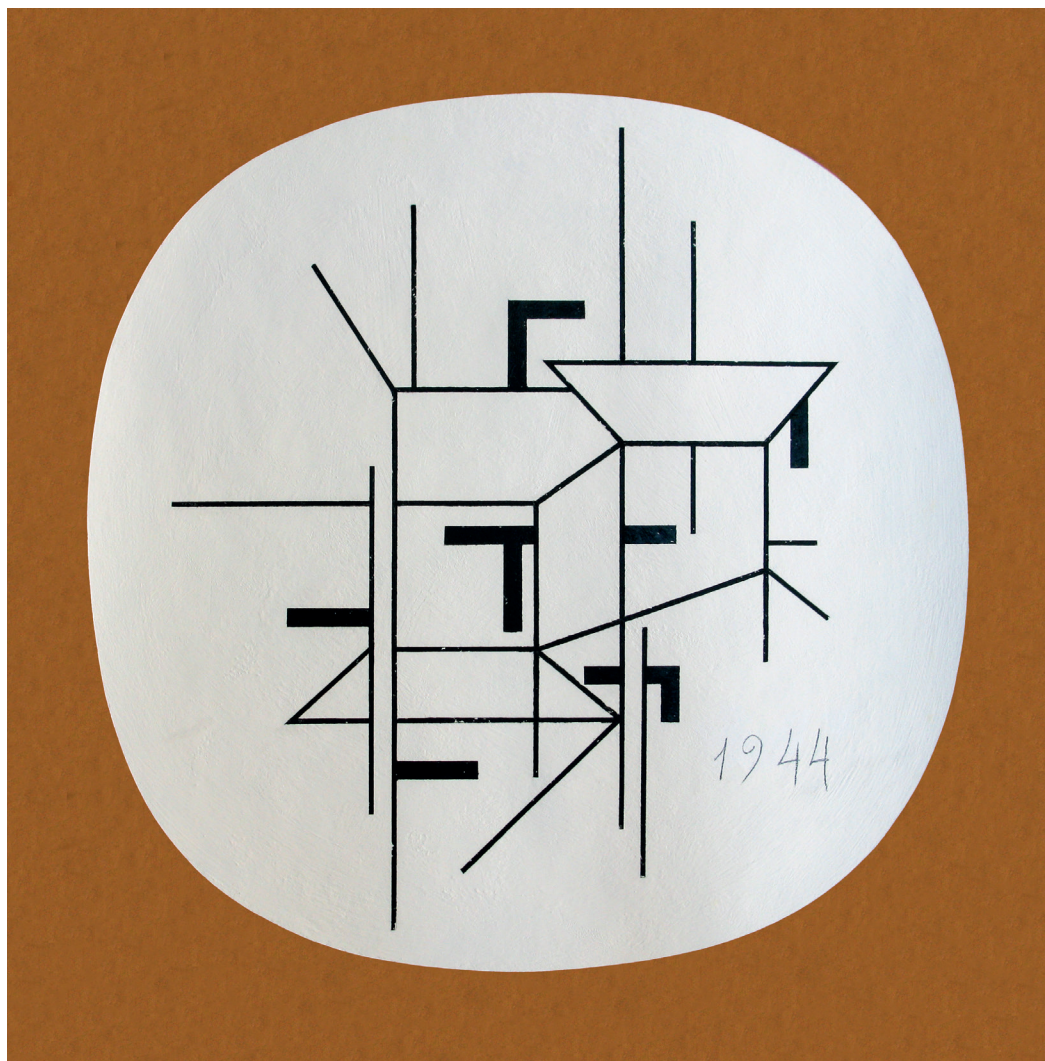
en sus articulaciones formales. Esto es, como *estructuras modulares* con sus múltiples desarrollos compositivos: desde la tridimensionalidad, como planteamiento teórico, buscó a través de la proyección de los soportes una estratificación de los módulos empleados en la construcción de sus esculturas. Con ello consiguió desdoblar estas estructuras en formas geométricas simples (bidimensionales en su pintura), en reparticiones internas y superposiciones para ofrecernos una visión tridimensional completa. Se trata, pues, de algo tan sugerente como un *viaje* por un espacio estructurado, por las superficies y por la proyección de las líneas y volúmenes, convirtiendo así todos los problemas del arte en un problema consustancial a las matemáticas. Lo ha hecho para ofrecernos una ilusión óptica al estratificar los módulos y conjugar las estructuras internas de las esculturas; una ilusión que multiplica la capacidad comunicativa de las obras al incorporar de alguna manera una *energía* en tres planos a los esquemas más inmanentes y estáticos de su obra pictórica, una potencialidad que hace reformularse la idea del espacio tal como pudo verse en la exposición madrileña *Sin Tesis de la Recta*:

*...la línea –recta– como protagonista de la composición, la reformulación del espacio plástico y de las potencialidades del vacío, la síntesis y la sugerencia en las formas. Su obra Quadrivium, realizada con varillas de acero soldadas, ha sido concebida como una obra múltiple, divisible, multiforme en su disposición, de equilibrios sugerentes y distintas perspectivas. Las piezas que componen Quadrivium parecen estar inspiradas en la repetición de estructuras que obedecen a un propósito esencialmente plástico, donde la composición ha sido sometida a tal economía y depuración formal que el resultado soslaya cualquier anécdota, cualquier atisbo de representación*³⁴.

Pero no solo se replanteó la cuestión espacial, sino también desplegó todo un «repertorio de acabados imperfectos», de «sugerencias táctiles», de mezclas de tonos y semitonos e «imágenes especulares», acorde todo ello con el yute, las soldaduras artesanales o estructuras industriales empleados para ejecutar las obras de esa exposición madrileña, no exenta de cierto lirismo³⁵.

Y volviendo al espacio estructurado, Margit Staber hacía una reflexión a mediados de los años sesenta, que aún es válida para muchos artistas: debe entenderse la noción de estructura como un esquema de organización dentro del hecho artístico, un acto que debe controlar el pintor y el escultor y debe ser controlable por parte del espectador, y la geometría es el primer principio de ese ordenamiento, pero no el único³⁶.

Existe debajo de cada trazo que Emilio Gañán perfila toda esa teoría de probabilidades, de asociaciones y de juegos estratégicos. Entiende, pues, la estructura como un sistema de relaciones donde sí tiene presente el concepto de totalidad, aunque precise de algo tan relativo como un desarrollo o una transformación para generar ese *juego cambiante* consustancial a la escultura³⁷. El proyecto para el MEIAC, *Vacío figurado* en 2009, puede servir de muestra de esta investigación espacial que hace sobre la tridi-



[Arriba]
1944, 2012,
óleo y acrílico sobre papel,
80 x 80 cm.

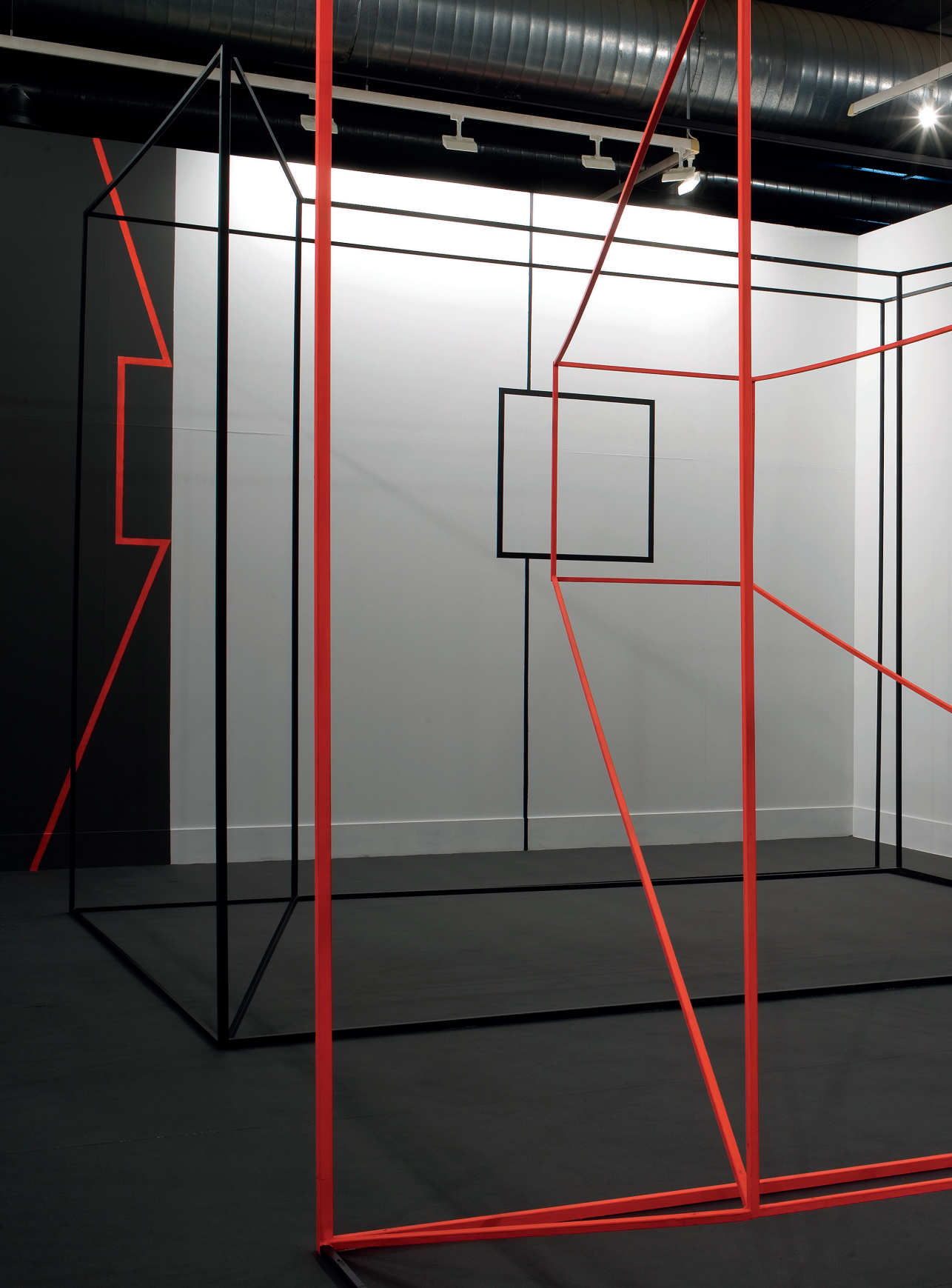
[Siguiente, pp. 64-65]
Vacio figurado, proyecto
para el MEIAC (Badajoz),
2009.

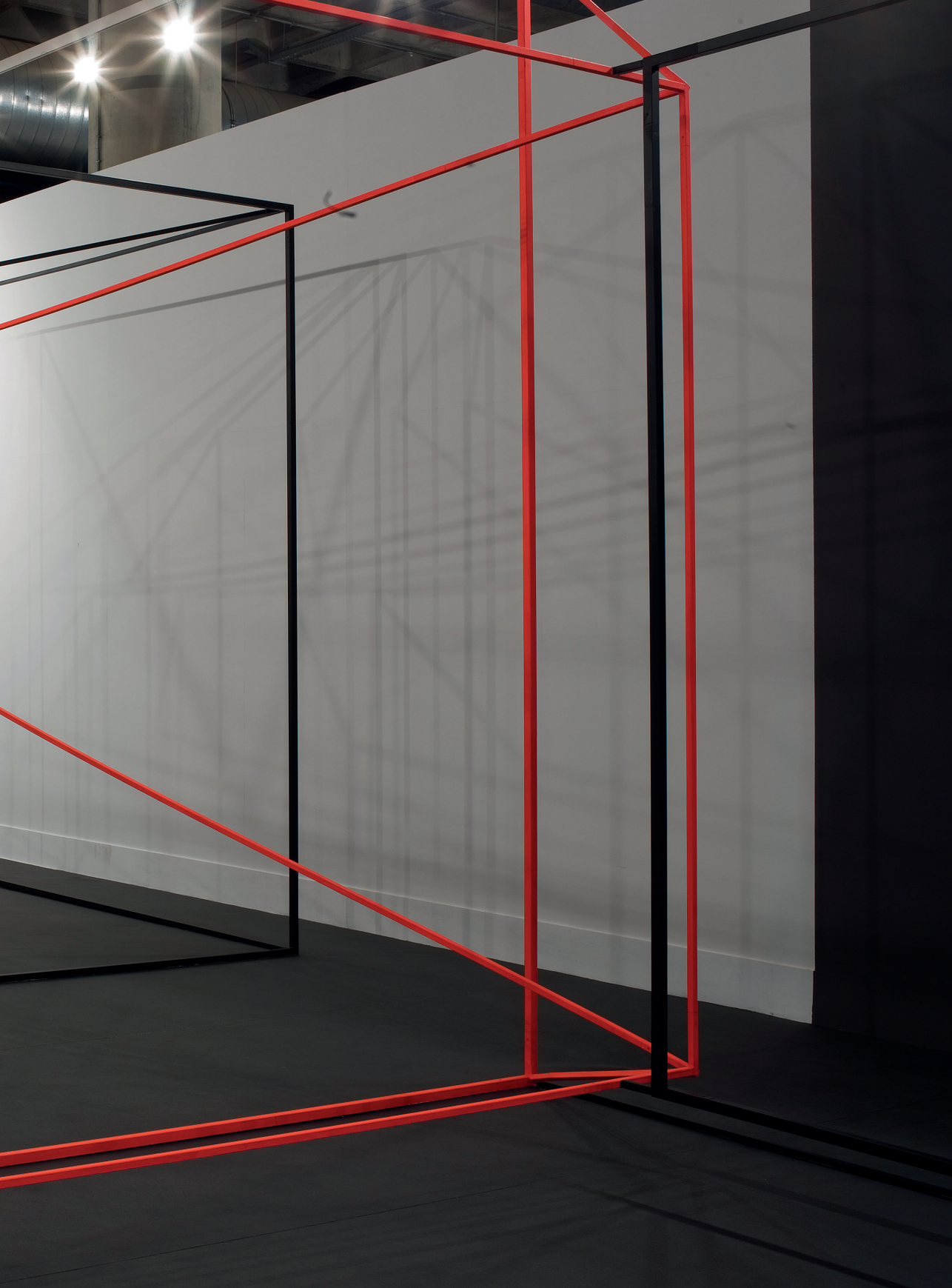
mensionalidad, sobre construcciones reales, donde se tienen muy presente los factores propios de esta disciplina, y donde Emilio Gañán trabaja con la gravedad y el peso de la materia en tres módulos de metal que forman un gran almacén de hierro de catorce metros de largo y cuatro y medio de alto; ideas todas estas que en 2008 ya eran una realidad en su trayectoria y que en el mismo año 2009 las presentó en Bogotá bajo el título de *Sub Rosa*, aunque en esta ocasión el color y su expansión hicieron primar fundamentos más espirituales.

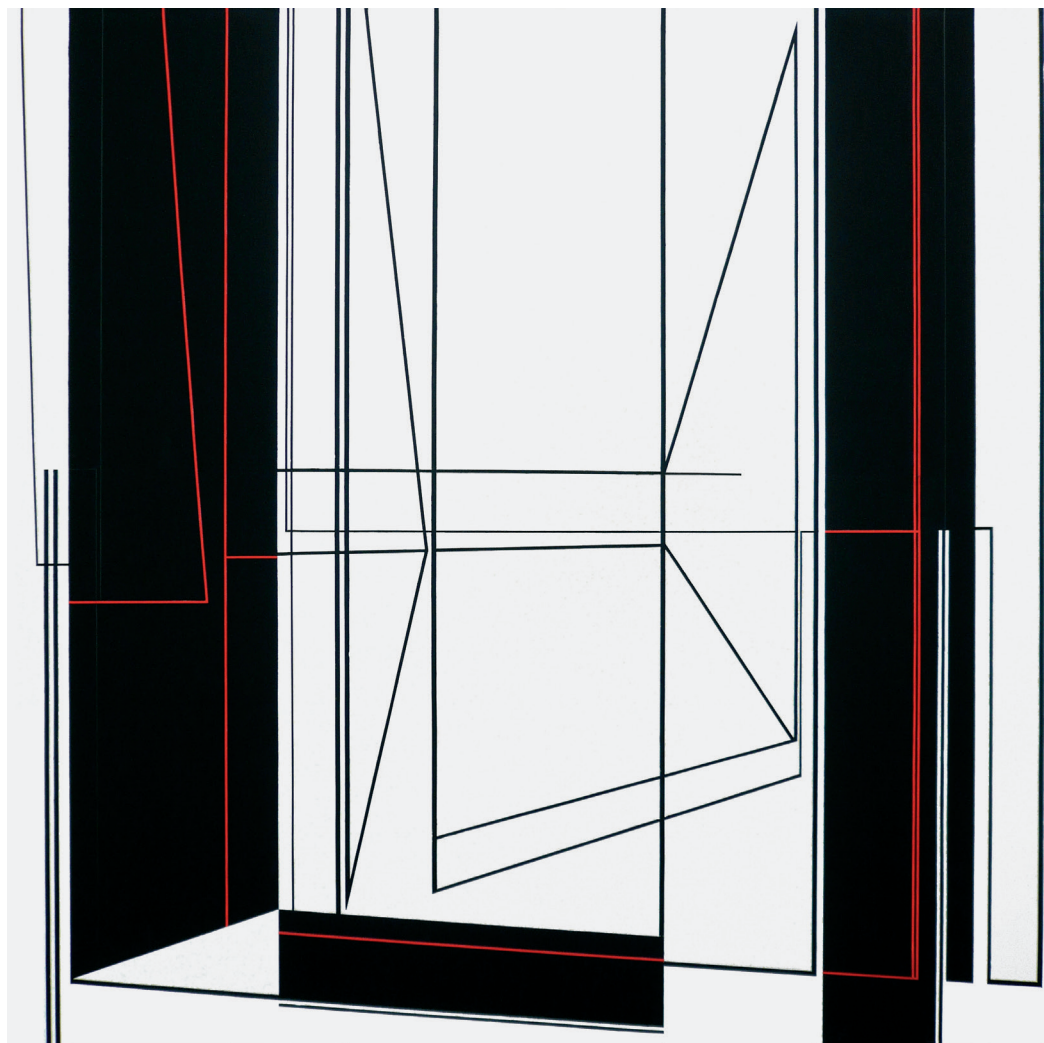
En una carta enviada a Javier Rubio Nomblot le exponía su idea en los siguientes términos: «Te quería escribir antes para informarte sobre la obra de arte que me hizo generar *vacío figurado*... Se trata de la galería de la falsa Perspectiva de Borromini en el palacio Spada. Como sabes es un lugar que adquiere su sentido visitándolo en directo, (como nuestra pieza) y que la simpática burla de Borromini hacia el sentido de la vista me dejó perplejo cuando lo visité en un extraño vacío metafísico...». A partir de aquí, como señala el propio Javier Rubio Nomblot, hay un salto del pintor a la escultura, un impulso para salir de su territorio e inutilizar toda su metodología con la finalidad de «clarificar y afinar conceptualmente su trabajo». Roma, la Academia de España en esa ciudad y Francesco Borromini determinaron en Emilio Gañán ese afán de convencer, a través de líneas verticales y de cruces, al ojo humano con lo que cree conocer. Su afán en este momento estaba centrado en una vocación plenamente arquitectónica al «deconstruir uno de sus cuadros desplegándolo en el espacio», al pretender a toda costa que la escultura fuese un dibujo en el espacio, como muy bien demostró en 2010 con *Quadrivium* en la Galería Fernando Pradilla:

«Vacío Figurado» es, más que una escultura, un desarrollo en el espacio de lo que todo plano encierra; una evocación no exenta de poesía de aquellas reglas, convenciones y trampas que en sí mismas constituyen la esencia de los sistemas pictóricos de representación y que son el argumento de su propia pintura... En «Vacío Figurado» se encuentran los homenajes a los maestros y amigos, desde Mondrian o LeWitt hasta Elena Asins, Fred Sandback o Antony Gomley; la retícula y las líneas; los colores... la experiencia romana; el ritmo... la crítica de la perspectiva... Esta escultura, despojada de accidentes, es geometría en estado puro³⁸...

De esta manera configuró un almacén transparente mediante líneas livianas y etéreas como si se tratara de la mejor obra constructivista, pero tensando «espacios ficticios y figurados», sugiriendo formas arquitectónicas donde una puerta es un anhelo de entrada, donde se suman «mentiras que desembocan en una verdad indescifrable y única, como la belleza», donde la representación es una forma de engañar³⁹. Una reflexión, según Juan Bosco Díaz-Urmeneta en su crítica de junio en el Diario de Sevilla, sobre «la perspectiva clásica, basada en tres dimensiones, a la que Emilio Gañán le añade líneas excéntricas pintadas sobre el muro, que hacen pesar en las desviaciones y alteraciones que practicaron los artistas sobre el canon perceptivo»⁴⁰ juntándolas con la misma escultura:







Figuración, 2009,
óleo sobre lienzo,
200 x 200 cm.

«Vacío Figurado» representa la primera gran incursión del pintor geométrico Emilio Gañán en territorio escultórico... Las formas ambiguas, que el artista ha pintado directamente sobre las paredes de la sala, interactúan –complicando y completando su lectura– con la gran escultura creada específicamente para el espacio del museo⁴¹.

Este nuevo itinerario lo continuó en la Galería Ángeles Baños en 2010, en *Blanco y Negro*, al presentar unos trabajos sobre cómo la expresividad de la línea y el plano en la pintura, con una reducción de la gama cromática, puede abrirse al espacio con propuestas directamente escultóricas en madera pintada que conforman cuadrados, rectángulos imposibles, asimétricos trampantojos y dimensiones inquietantes que se desarrollan en el espacio, o que directamente emergen de la pared. Propuesta que se volvió a materializar en 2012 con su muestra *Gabinete abstracto*, donde presentó una selección de obras que nos conducen a ver cómo descubre la capacidad que puede tener la pintura para contener cargas semánticas relativas al espacio tridimensional, yendo más allá del propio medio pictórico, como ya demostró en el MEIAC, y recurriendo para ello a los estudios sobre la perspectiva y a las nociones estructuralistas. Y así lo hizo al considerar, como lo hizo Guido Kaschnitz von Weinberg, la obra como una síntesis de nuestro entorno que transforma nuestra percepción:

[En Vacío figurado se] concitan tanto las impresiones recogidas por el artista durante su estancia en la Academia de España en Roma –por ejemplo, la famosa Galería de la Perspectiva de Borromini... como la influencia del primer minimalismo en su obra pictórica– en este caso, muy claramente también, las Estructuras Modulares de Sol Lewitt de principios de los sesenta... Cuando nos movemos en su interior, las paredes –en las que por lo demás figura una «mise en abyme» de la propia escultura– nos devuelven infinitas combinaciones y sugieren espacios que recorreremos con la mirada y con la mente⁴².

Y en 2102, bajo el título *las Líneas de mi mano*, sus obras parecen tocar la tridimensionalidad en un intento por hacer reales las formas, por acercarse más a una escala humana, guiado, quizá, por el afán que tuvo el personaje *Cuadrado* al insistir testarudamente en que hay una tercera dimensión, como reflejó Edwin A. Abbott en su sátira matemática *Planilandia*:

Lejos de los planteamientos estáticos que propiciaron la deriva más academicista del Cubismo, lo que vemos en estas obras es movimiento, dinamismo. Hasta hacernos ver, sentir, que, si podemos identificar figuras geométricas en la estructura constitutiva de la naturaleza y de las formas de vida, éstas no hacen más que moverse, desplazarse, girar sobre sí mismas... las líneas, aun insertas en el plano, poseen a la vez la capacidad de librarse de él y así de flotar en el espacio⁴³.

La estética de Emilio Gañán reconoce y cuantifica, de esa manera, un orden de tipo matemático que más allá de sus limitaciones, puesto que viene determinado por aquellos factores que hacen referencia a la simetría, el equilibrio (o la inestabilidad), la simplicidad... Y, por otro lado, hacen mención al trabajo, centrado en la línea, que nos lleva a una lectura totalmente ambigua. Y esta idea provoca de nuevo una tensión entre la estructura formal y la rigidez del material empleado que se superpone y configura la obra. Una cuestión que nos llevaría lejos y, quizá, convenga matizarla dentro de otro contexto ya que, como bien dice el propio artista viéndose reflejado en Paul Klee, saca a pasear a las líneas y ellas tienen sus propias intenciones⁴⁴. En 2015, en la Galería Alarcón Criado de Sevilla, bajo el título de *Argot*, hizo referencia a todos estos recursos expresivos que componen su lenguaje: puntos, líneas y planos y también color; una suma que conforma, según sus propias declaraciones con respecto a esta exposición, una obra donde maneja «valores y emociones numéricas». Y en 2017 al hilo de la exposición *Mantras y letanías*, en una entrevista realizada a Emilio Gañán por Javier Martín en mayo, aludía a esas «constantes repeticiones y variaciones sobre los temas que han centrado mis intereses plásticos en los últimos años... Puede que en esta ocasión me haya alejado del color, aunque en esta exposición sobre todo encontraríamos puntos de convergencia puesto que el trabajo de los últimos años ha sido el de acrisolar y depurar para llevar a estas formas a cierto grado de conclusión»⁴⁵. Unas declaraciones que completaron las realizadas con ocasión de su presencia en la Igallery de Palma de Mallorca ese mismo año: «los valores en torno a la rítmica, la armonía y el equilibrio los equiparo a intereses musicales cuyo desarrollo temporal es similar a los patrones abstractos bidimensionales de mi plástica, haciendo alusión al movimiento de los cuerpos, a las fuerzas de la gravedad y a la inercia en el espacio»⁴⁶.

En 2018 fue un paso más allá en la muestra *Sangre Verde*, junto a Ana H. del Amo. Su interés se centró en la idea de la *gravedad* y de las relaciones de las formas en el espacio, sobre todo cuando se trata de piezas escultóricas, derivándose de ello el problema de la *materialidad* en la obra de arte y su encaje en una concepción próxima al Minimal Art: «Fiel a la idea más clásica del ámbito geométrico y dentro de unos principios minimalistas que chocan con el postminimalismo al reafirmarse en la defensa de lo estrictamente escultórico»⁴⁷. Según sus propias palabras se trató de «establecer un diálogo entre el espacio y las formas elementales dentro del campo geométrico y de todas sus derivas, entendiendo la obra como algo experimental y en continuo proceso, y donde el color determina un efecto concreto. Profundizo un poco más en buscar sensaciones a través de una economía de medios, como en su día dijo Joan Miró y observar cómo se puede crear algo con independencia de esos colores y formas»⁴⁸. Para ello, quizá, debamos recurrir a Vicente Huidobro cuando describió el significado de la pintura de Joan Miró en *Cahiers d'Art* en 1934, coincidiendo con su exposición antológica en la Galerie des *Cahiers d'Art*, refiriéndose a ella como «la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios. He ahí su fuerza y su riqueza... Si hubiera un pintor capaz de dar la emoción con un punto, ese pintor sería Joan Miró»⁴⁹.

- 1 ALEMÁN, A., *Lógica, matemática y realidad*, Tecnos, Madrid, 2001, p. 19.
- 2 VILAR, G., *Las razones del arte*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2005, p. 27.
- 3 PÉREZ GARCÍA, F., *Extremadura Arte Joven*, Consejería de Cultura y Turismo, Badajoz, 2008, pp. 16-17.
- 4 PANERA CUEVAS, F., J., «Pintura en los límites», *opus cit.*
- 5 CASTRO FLÓREZ, F., «El pulso de las líneas [Breves consideraciones sobre la pintura de Emilio Gañán]», *opus cit.*, Cáceres 2003, s. p. Véase también DOUGLAS, R. H., *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*, Tusquets Editores, Barcelona, 2015.
- 6 CANO RAMOS, J., «Razón e intuición», en *Arritmias. Emilio Gañán*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2004, s. p.
- 7 DÍAZ-GUADIOLA, J., «Emilio Gañán», *ABC Cultural*, 8-IV-2004.
- 8 JIMÉNEZ, J., «Los ritmos de la línea», *ABC*, 24-XI-2012.
- 9 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 8.
- 10 El crítico Óscar Alonso Molina recurre al pliegue barroco para explicar esta complejidad en su ensayo «Pintura medida a ojo», en *Emilio Gañán. Obra sobre papel*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2006, s. p.
- 11 Véase *Becarios de la Real Academia de España en Roma 2003/04 y 2004/05*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid, 2005.
- 12 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 5.
- 13 ALONSO MOLINA, O., «Pintura medida a ojo», en *Emilio Gañán. Obra sobre papel*, *opus cit.*, s. p.
- 14 *El artista Emilio Gañán inaugura la temporada de la Sala Carlos III*, en <https://noticias.universia.es/vida-universitaria/noticia/2006/10/01/595846/artista-emilio-ganan-inaugura-temporada-sala-carlos-iii.html> [consulta, 13 de marzo, 2020].
- 15 MICHAUX, H., *Aventures de lignes*, Gallimard, París, p. 173 y ss.
- 16 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 5.
- 17 *Ibidem*, p. 62-64.
- 18 *Ibidem*, p. 66.
- 19 DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B., *Emilio Gañán*, Galería Full Art, Sevilla, 2007, s. p.
- 20 ALVARD, J., «Les dernières toiles de Palazuelo», *Derrière le miroir*, núm. 73, Galerie Maeght, París 1955.
- 21 DANIEL GIRALT-MIRACLE, D. y BONET, J.M., *Yturralde*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999.
- 22 PÉREZ RODRIGO, D., <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=3> [consulta, 1 de abril, 2020].
- 23 «Emilio Gañán expone una selección de sus pinturas en El Brocense», *Hoy*, 18-VI-2014.
- 24 DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B., *Emilio Gañán*, *opus cit.*
- 25 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *Emilio Gañán*, *opus cit.* p. 9.
- 26 CANO RAMOS, J., «Un recorrido peculiar por la obra de Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 86.
- 27 DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B., *Emilio Gañán*, *opus cit.*
- 28 PUZUELO, A. H., «Emilio Gañán, el ritmo no para», *El Cultural*, 8-14-V-2008.
- 29 BONET, J. M., «Claro enigma (Fragmentos para Emilio Gañán)», en *Emilio Gañán*, Galería Fernando Pradilla-Galería El Museo, Madrid, 2008, s. p.
- 30 M.M.M., «Líneas de intuición», *ABC Cultural*, 17-V-2008.
- 31 BUENO, G., *La metafísica presocrática*, Pentalfa, Oviedo, 1974, p. 226.
- 32 MONTERO MOLINER, F., *Parménides*, Editorial Gredos. Madrid, 1960, p. 23. Véase, SIMPLICIO, *Acerca del cielo*, 295, 1: «Demócrito piensa que la naturaleza de las cosas eternas son pequeñas sustancias infinitas en número; y supone que éstas se hallan en un espacio distinto [de ellas], infinito en extensión. Designa a este espacio con los nombres de “vacío”, “nada” e “infinito”, y a cada una de las sustancias con el de “algo”, “sólido” y “ser”», en MEGINO RODRÍGUEZ, C., «El origen de la idea de vacío en Grecia», *ÉNDOX*, Series Filosóficas, núm. 16, 2002.
- 33 Véase el políptico editado por la Galería Fernando Pradilla en el mes de abril del año 2010 con motivo de la exposición de Emilio Gañán.

- 34 https://www.arteinformado.com/agenda/f/sin_tesis-de-la-recta-34867 [consulta, 11 de febrero, 2020].
- 35 ALONSO MOLINA, O., «Hacer lo desconocido», *ABC Cultural*, 28-IV-2010.
- 36 STABER, M., «Art concret», en *Manifeste sériel XI*, Galerie Presse, StGall, 1966, véase la introducción. También aparece este texto en la revista *Inmédiate*, 13-IV-1973.
- 37 Estos términos provienen de la escuela estructuralista de Piaget y fueron aplicados en su totalidad o parcialmente por los gestálticos.
- 38 RUBIO NOMBLOT, J., *Vacío Figurado*, Post Local Projects, MEIAC, Badajoz, 2020.
- 39 GAÑÁN, E., «Vacío Figurado», *ABC Cultural*, 31-6-II-2009.
- 40 DÍAZ-URMENETA, J. B., «Emilio Gañán - Vacío Figurado», *Babelia*, 11-VII-2009.
- 41 <http://meiac.es/detail.php?m1=5&m2=0&plp=9> [consulta, 7 de abril, 2020].
- 42 *Ibidem*.
- 43 JIMÉNEZ, J., «Los ritmos de la línea», *ABC Cultural*, 24-XI-2012.
- 44 Carta de Emilio Gañán a Fernando Castro Flórez, fechada el 2 de septiembre de 2003.
- 45 <http://www.javierbmartin.com/attachments/article/2816/Expone%20%20Emilio%20Ga%C3%B1an.pdf> [consulta, 5 de abril, 2020].
- 46 <https://www.igallery.es/exposicion/emilioganan> [consulta, 5 de abril, 2020].
- 47 RUBIO NOMBLOT, J., «Dos voces empastadas», *ABC Cultural* 28-IX-2019.
- 48 http://radioprogressive.canalextrmadura.es/radio/19_10_11_Emilio_Ganan_Ana_H_delAmo.mp3 Transcripción realizada por Javier Cano Ramos [consulta, 21 de abril, 2020].
- 49 HUIDOBRO, V., «Joan Miró», *Cahiers d'Art*, v. 9, núm. 1-4, 1934, *cfr.* CIRLOT, E., *Joan Miró*, Cobalto, Barcelona, 1949, p. 23.

[6] *Otras derivadas: de John Flaxman al Cuaderno de Tokio y a Henri Matisse*

A través de la mitología el hombre contemporáneo ha abordado la realidad al recurrir a las más diversas orientaciones, desde el idealismo romántico alemán o el psicoanálisis hasta el estructuralismo o la antropología religiosa. Los mitos clásicos mantienen su plena vigencia y forman parte de la actualidad porque en ellos se refleja la condición humana. A través de nuevas mitologías se pueden desarrollar mundos ficticios, visiones utópicas, ideales que determinan nuevos argumentos narrativos, nuevos arquetipos del comportamiento humano. El mito ha sido y sigue siendo la cristalización de la experiencia humana y, quizá, esto se esté olvidando en un tiempo en el que la tecnología lo invade todo, en el que el culto a los programas informáticos difumina aquellos valores humanísticos de la Antigüedad y su reflejo en el mundo actual.

Y es esto lo que Emilio Gañán nos propuso en 2013 con *Clasicismo, enigma y abstracción*¹, un análisis comparativo para no olvidar que debemos acudir al mundo clásico, a su conocimiento, para no perder las referencias del nuestro. Siguiendo el hilo argumental del artista neoclásico británico John Flaxman, aprendida de los vasos griegos, donde las composiciones son excesivamente parcas y se reducen a pocas figuras², Emilio Gañán nos propuso indagar en cómo la incidencia del ritmo y la armonía en la pintura determinan una estructura visual donde confluyen la forma y la composición, ofreciendo una nueva perspectiva que «para algunos [es] un atrevimiento un tanto iconoclasta, mientras que para otros... una convivencia postmoderna muy bien entendida de mirada cómplice»³.

Cada grabado de John Flaxman tiene una mecánica interna que le lleva más allá del hecho narrativo que nos proponen los poemas de Homero, o más allá del sufrimiento que nos narra Esquilo en sus tragedias. Existe, en este sentido, una conexión entre la geometría y el mundo sensorial en esta serie⁴ que acaba estableciendo relaciones espaciales, argumento en sí mismo de los cuadros:

*...combiné las piezas elementales de mi geometría con las «tramas» subyacentes de las estampas, hallando de esta manera el contrapunto que «sotto voce» me pedían las ilustraciones... actuando sobre el papel con un intensísimo negro sobre lugares muy localizados de forma concisa, variando sensiblemente la lectura neoclásica de la obra*⁵...

Con sus intervenciones en los grabados de John Flaxman ha querido incidir en los términos de claridad, simplicidad y transparencia. Plantea en estas intervenciones el espacio como problema y, a la par, como solución, y el color, con sus atributos de claridad y oscuridad y su «calidad acústica», como metalenguaje y como emoción:

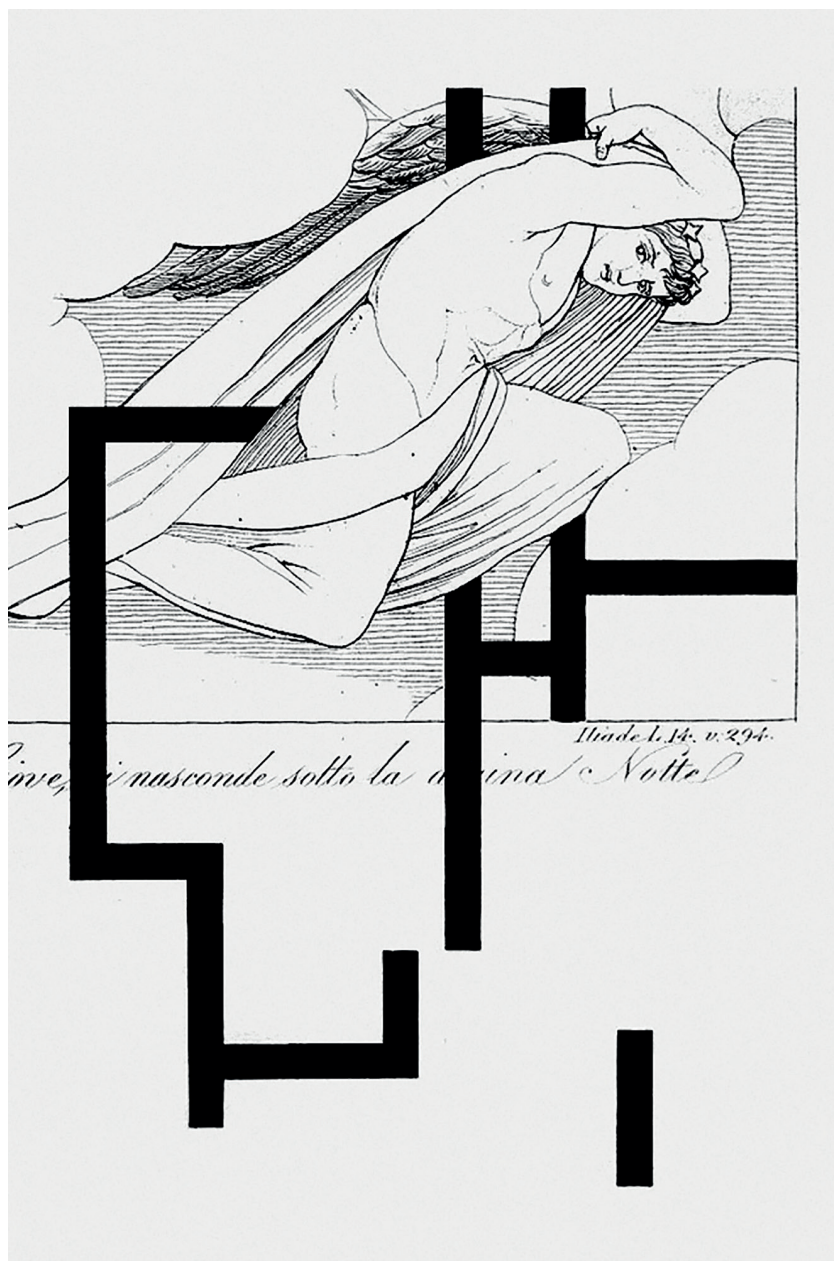
Tras algunas semanas estudiando cómo abordar este trabajo, llegué a la conclusión de que la forma en que podía hacerlo era localizar con precisión el juego espacial sobre el cual el grabador inglés organizaba las escenas. Su método de composición, unido a mis presupuestos formales, [se encaminan] a la búsqueda de... una ventana abierta hacia el enigma musical⁶...

En el medio centenar de estampas originales, con dimensiones variables e intervenidas con *gouache* y tinta china, nos presenta su mirada, un contrapunto entre la propuesta neoclásica y la abstracción contemporánea: una polifonía que equilibra la subjetividad y la arbitrariedad que nos aportan los mitos y las tragedias; un equilibrio entre la estructura geométrica y la realidad visible de las figuras que actúan en el papel, un pulso entre John Flaxman y el propio Emilio Gañán, entre la disciplina y el esquematismo imbuidos en Roma y ese carácter teatral, propio de los precursores del Romanticismo inglés, como William Blake y Johann Heinrich Füssli y el mismo John Flaxman. Pero especulando un poco más allá de lo estrictamente formal, Emilio Gañán se pone en liza con el mismo Esquilo y establece un juego dialéctico entre la lógica geométrica y la lógica de la Grecia clásica. Una interpretación de la Antigüedad distinta, una lectura fuera de los cánones neoclásicos, una abstracción de los símbolos que conforman nuestro mundo contemporáneo.

En 2014, y en una liza similar, cuando presentó su proyecto *Argot* en Sevilla se planteó «simplificar y depurar, enfrentar la subjetividad a la objetividad», y cómo su «estética reconoce y cuantifica un orden de tipo matemático determinado por aquellos factores que hacen referencia a la simetría, el equilibrio y la sencillez». Pero también le llevó, dentro de aquella geometría sensible, a valorar la «sensualidad de la materia» y a establecer un vocabulario personal de la pintura con patrones abstractos que tienen presentes la emoción, la elevación o el hundimiento del cuadro; una obra concebida, paradójicamente y según el propio artista, como objeto⁷ donde, como pensaba Régis Debray, la imagen es una realidad en sí misma. De ahí que, como él mismo señaló al hablar de su *argot*, busque emocionar al espectador partiendo de la frialdad abstracta sin fijarse ni en la narración ni en el significado concreto. Fue, a todas luces, ir a contracorriente de esa idea que hoy invade el arte, donde el prestigio del signo copa todo el universo de las imágenes⁸. Esta razón es por la que Emilio Gañán se negó a «intelectualizar la pintura porque para él ésta es forma pura»⁹:

...su ARGOT, al que recurre constantemente: líneas, puntos y planos que tejen un sistema de expresión en constante evolución. El argot se define en el proceso de la práctica pictórica, se articula sobre otras disciplinas y soportes huyendo de planteamientos dogmáticos que marcaron las pautas de otros geómetras.

Por otra parte, en 2015, en *Ensayando círculos*, «su obra [estuvo] signada por una poderosa carga de intuición, poesía y emoción, en la que la línea [y en este caso, también las formas] articula melódicamente toda la composición». De hecho, el título escogido para su nuevo



En 2013 ideó el proyecto *Clasicismo, enigma y abstracción*, consistente en intervenir en los grabados del artista neoclásico británico John Flaxman.

«proyecto» hace alusión a uno de los poemarios del escritor Álvaro Valverde, quien a su vez le comentó que había tomado este título de uno de los versos del poema *Círculos* de Joan Vinyoli: *ensayando siempre círculos* alude a las circunferencias concéntricas que se producen en la superficie del agua cuando se lanza una piedra, y para el autor catalán se convierten en metáfora de una realización existencial. Refiriéndose a este proyecto, Emilio Gañán apuntaba: «Para un pintor que usa una geometría en la que no abundan las curvas ni las formas circulares me resultaba sugerente remitir el título a la práctica del dibujo donde siempre está presente la inseguridad...»¹⁰.

Y ya en 2017, en la exposición *Mantras y Letanías* en la Galería Fernando Pradilla, indagó sobre cómo la línea actúa sobre el plano, línea que crea toda una serie de ritmos sobre la superficie y confiere una unidad a sus composiciones a través de juegos de oposiciones y rupturas: cambios de escala, de vacíos, llenos y nuevas composiciones que las dotan de cierta dosis de incertidumbre al incorporar aspectos no previstos que se despegan del «el rigor matemático cediendo ante la acción del subconsciente y la sensual presencia de la materia y el gesto»¹¹. Aquí sus geometrías se alejaron de ese lenguaje preciso y de aquella intención determinada que el normativismo impone. Ahora su lenguaje está compuesto por otros planos, otras líneas y otros colores. Está organizado por una sintaxis que busca determinadas tensiones entre todos los elementos, donde la falta de simetría y un ritmo peculiar próximo a la armonía oriental, como ya anunció casi diez años antes al exponer en la galería sevillana Alarcón Criado, se van materializando poco a poco en nuevas experiencias, en otros ámbitos pictóricos.

Junto a la mitología y sus interpretaciones, a su argot o su incursión en cuestiones más literarias, Emilio Gañán en otro plano diametralmente opuesto, en su viaje a Oriente dibujó en otoño de 2018 una serie de piezas *extrañas*, bajo el título de *Cuaderno de Tokio*, fuera de su producción más metódica. Son *ensayos* que ha hecho sobre texturas, soporte, pigmentos y colores, aproximándose a las formas irregulares, a la indeterminación o



Argot, Galería Alarcón
Criado (Sevilla), 2014.

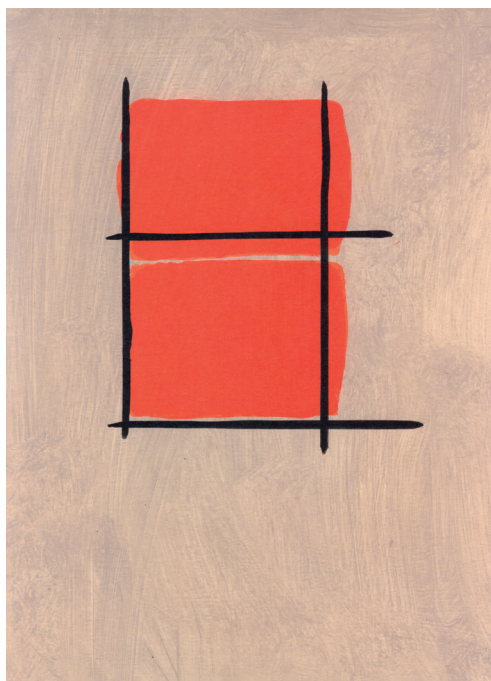
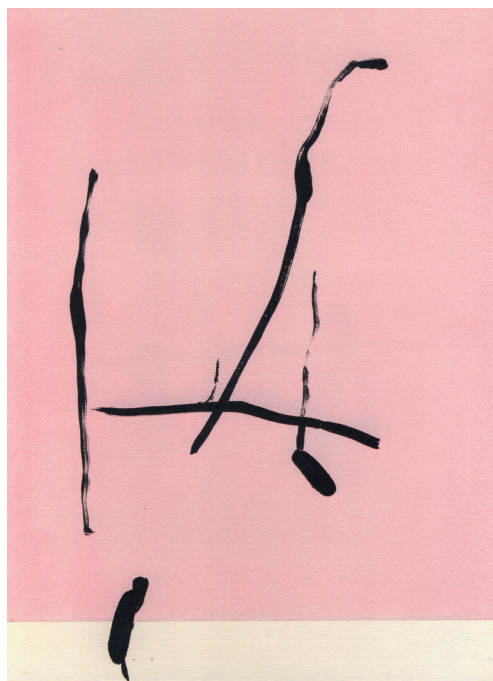


Mantras y Letanías, Galería Fernando Pradilla, 2017.

al azar propuesto por los informalistas donde el sentimiento gestual o vital prevalece. Son investigaciones sobre *otro* orden y *otros* ritmos que nada tiene que ver ni con los informalistas franceses, ni con los matéricos españoles, ni con la irracionalidad, ni con la poética, ni con posiciones antiestéticas, ni con existencialismos. Son aproximaciones a una búsqueda sobre formas cambiantes, a yuxtaposiciones o *colisiones* que se transforman en espacio, a acercamientos a un número indefinido de «correlaciones cambiantes» siguiendo el *Libro de las Mutaciones*, en las que los trazos son forma y color, volumen y ritmo, donde la ejecución de la obra no es más que, según François Cheng en *El vacío y la plenitud*, una «proyección», un movimiento en expansión:

[Un] equilibrio y armonía [que] conforman las cuatro direcciones que tiene por centro la realidad; en la acción, todo está equilibrado... El equilibrio y la armonía son las sutiles funciones de la eficiencia sensible, las obras esenciales de repuesta al cambio, la totalidad del movimiento y la quietud cíclicos del flujo de creación y crecimiento... Lo creativo y lo receptivo establecen sus posiciones, movimiento y quietud se alternan incesantemente; creatividad, receptividad, vitalidad y espíritu son interdependientes, lo activo y lo pasivo de relevan el uno al otro¹²...

O, como él mismo dice y completando esas interdependencias entre el acto creativo y el mundo espiritual, «existe una visión de orden cósmico que aspira a la trascendencia, pero al mismo tiempo introduzco en mi trabajo ciertas contradicciones que revelan “impurezas”, que hacen que las piezas sean habitables, pero sobre todo sinceras»¹³.



Cuaderno de Tokyo, Libros de Mesa, 2019.

Quizá, deba hablarse de una deconstrucción, de cierto caos o de «fugaces impresiones», fruto de los innumerables contrastes que la ciudad nipona ofrece¹⁴. Hay pues en estos dibujos una voluntad de romper la exactitud del trabajo: orden y desorden, significación e información, ritmo y tensión... son las nuevas vías para explorar lo que entendemos por obras abiertas. Piezas que cambian y se deforman en una especie de juego que no es más que un ejercicio esencialmente pictórico fuera de los patrones analíticos a los que nos tiene acostumbrados. Esta línea abierta en su currículum no es nueva totalmente ya que existen varios precedentes que así lo atestiguan y a los que hemos ido haciendo alusión a lo largo de este trabajo.

Este cuaderno trata de ofrecernos una aproximación a las formas irregulares, a la indeterminación o al azar, propuestos por los informalistas, con cierto sentimiento gestual y vital evidentes, además de un acercamiento al arte de la caligrafía japonesa, Shodo, que a su vez influyó en el expresionismo abstracto. Son unos ensayos, como en su día lo hizo el propio Ángel Duarte «sobre *otro* orden, *otros* colores y *otros* ritmos; una búsqueda sobre las formas cambiantes en yuxtaposiciones o en colisiones espaciales que se transforman... [puesto que] el proceso constructivo es como una suma o una acumulación de fragmentos»¹⁵. Existe una voluntad, pues, de quebrar de algún modo la regla, el orden y la monocromía para adentrarse en formas más abiertas, en ejercicios pictóricos *per se*.

Fija su atención en esta deriva no solo en la estructura, con su peso incluido, sino en su sentido en el espacio: los barridos del color como nexo de la composición, la importancia que otorga al estudio de los fondos o los problemas de luminosidad y tonalidad desembocan irremediabilmente en otras variables, en unas relaciones nuevas e inéditas en su obra: el color así se transforma casi en un diseño, en un espacio que ha de ser ocupado por motivos diferentes hasta ahora en sus cuadros. Es un serio intento con el que pretende sacar a la pintura del *agotamiento* y de su sujeción al rigor, aunque en el fondo exista en su fuero interno una objetividad y una identidad con la geometría.

Objetividad y norma como se desprende de sus últimas intenciones en la serie *Henri*, pintada entre 2019 y 2020, donde nos hace mirar sus cuadros como un continuo y donde cada una de sus obras puede llegar a ser un ideograma de una lengua hermética y con un alfabeto particular¹⁶. En este homenaje a Henri Matisse, Emilio Gañán quiere resaltar la unión del ritmo y la calma mediante los tonos azul, blanco y grises, diferenciándose del cromatismo de pintor francés. En el texto que acompañó la muestra de *Sangre Verde* ya se entrevió ese espíritu al acudir a lo que en 1913 escribió el artista checo František Kupka: «El hombre crea la exteriorización de su pensamiento por medio de la palabra. ¿Por qué no habría de poder crear en pintura y en escultura con independencia de las formas y de los colores que le rodean? A partir de estas premisas conceptuales... se alude a las relaciones que se establecen entre el individuo y el objeto, y las situaciones de extrañamiento que ello entraña»¹⁷.

Los dibujos que componen la serie *Henri* nos muestran una realidad más compleja al representar un sentimiento, algo indefinido que ha de concretarse en formas, yendo con ello al problema de la propia creación ya que expresar y no imitar el mundo exterior debe entrañar cierta franqueza con el propio artista y con quien contempla su obra¹⁸. Para poder concretarlo Emilio Gañán, al margen del plano y la línea, en esta ocasión ha desarrollado ritmos generados por líneas onduladas en dos planos de color configurando una estructura oval que se inclina para que la composición sea verdaderamente dinámica con diferentes ritmos determinados por las curvas y las contracurvas y provocando, por un lado, direcciones centrífugas y, por otro lado, un equilibrio de fuerzas. Y es aquí donde radica una nueva perspectiva en la obra de Emilio Gañán.

Al mismo tiempo, y siguiendo las teorías del propio Henri Matisse y oponiéndose a ellas a la par, el color se reduce al blanco y al azul ultramar y la luminosidad no es como en los cuadros de pintor francés ni tampoco busca el contraste bruto, pero sí recalca la variación del tinte: «Me gusta la concisión, así que no necesito muchos tonos. Pocos y muy matizados es suficiente para que las líneas se muevan en el medio óptimo. Que sea el complemento de la línea, sí. Y que, en su parquedad, contenga las cualidades misteriosas que busco cuando se extiende sobre la superficie»¹⁹. En esta contención, el color y la geometría se acompasan de manera significativa: «...es muy hermosa esa ponderación de lo conciso y saber que trabajas sometido, deliberadamente restringido a una cierta medida, analizando todas las posibilidades de un color frente a la composición. Contención podría parecer en aras de la mayor intensidad, restricción de los sucesos del



Henri 13, 2019,
acrílico sobre papel,
140 x 100 cm.

color que no del propio colorido que a veces queda expandido en la superficie del lienzo. Ello permitirá que la geometría sea el lenguaje dominante. Es el caso de series bellísimas como *Ultramar* (2013-2017), con las variantes o subtítulos de resonancia acuática, y sus colores de rada intensa»²⁰.

No ha pretendido, asimismo, ser fiel a lo que observamos, ni recurrir a posibles geometrías, sino buscar un espacio tridimensional mediante la simplificación de los elementos a través de su traslapo y escorzo en el papel, como ya se vio en las obras de Tokio: «Lo que quiero dar siempre es la sensación de espacio... que proyecto hacia delante, que amplió en el espacio»²¹. Estamos de nuevo ante los principios de la estética oriental para conseguir la expresividad plástica que tienen estos dibujos, los más naturalistas de su producción y por qué no con una proyección espiritual al trasladarnos una vaga sensación de la realidad, de una realidad que se oculta tras lo que nuestros órganos detectan:

*Therefore, we have a full right to regard the visible phenomenal world as a section of some other infinitely more complex world... The principal difference between the phenomenal and noumenal aspects of the world is contained in the fact that the first one is always limited, always finite; it includes those properties of a given thing which we can generally know as phenomena: the second, or noumenal aspect, is always unlimited, always infinite... the hidden function of a thing, is reflected in its phenomenon. A phenomenon is merely the reflection of a noumenon in our sphere. THE PHENOMENON IS THE IMAGE OF THE NOUMENON. It is possible to know the noumenon by the phenomenon. But in this field the chemical reagents and spectroscopes can accomplish nothing. Only that fine apparatus which is called the soul of an artist can understand and feel the reflection of the noumenon in the phenomenon. In art it is necessary to study "occultism" –the hidden side of life. The artist must be a clairvoyant: he must see that which others do not see*²²...

Es una vuelta a lo elemental, al equilibrio, es, como él mismo confiesa, «un regreso a Plasencia para sentir su calma, su *plácet*, y para metabolizar otras vivencias. He elegido este sistema, que hoy considero confortable»²³. Experiencias que plasma en sus cuadros concebidos como algo más que simples ventanas puesto que, como Javier Hontoria y él mismo ha confesado recientemente en la correspondencia con Alfonso de la Torre, en ellas se dan todas las paradojas imaginables²⁴: la extensión frente al rigor lineal, la sensación frente a la razón, la relajación frente al saber matemático, la representación frente a la abstracción, la realidad frente a la contemplación o expansibilidad frente a la acotación. Retos que desembocan en una manera de crear muy personal, guiado por el afán de «explorar las numerosas posibilidades de lo que se produce en el estudio (no quisiera llamarlo investigación) y la admiración hacia grandes artistas puede resultar paralizante. Por lo que he decidido que ya estoy en la edad de influirme a mí mismo»²⁵, tal como ha manifestado en el confinamiento durante la pandemia del coronavirus.

- 1 CANO RAMOS, J., «Mito y abstracción: John Flaxman y Emilio Gañán», en *Clasicismo, enigma y abstracción. John Flaxman/Emilio Gañán*, Consejería de Educación y Cultura, Plasencia, 2013.
- 2 ARIAS ANGLÉS, E., «Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de "La muerte de Viriato"», en *Archivo español de arte*, núm. 232, 1985.
- 3 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Desde la armonía de las formas a la música de la geometría», en *Seguro azar. Emilio Gañán*, El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2014, s. p.
- 4 SAMBURSKY, S., *El mundo físico de los griegos*, Alianza, Madrid, 1990, p. 52.
- 5 GAÑÁN, E., *Clasicismo, enigma y abstracción*, propuesta expositiva, 8 de mayo de 2012, s. p.
- 6 *Ibidem*, 8 de mayo de 2012, s. p.
- 7 <http://www.alarconcriado.com/exposicion/emilio-ganan-argot/> [consulta, 10 de enero, 2020].
- 8 DEBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 48.
- 9 <http://www.alarconcriado.com/exposicion/emilio-ganan-argot/> [consulta, 10 de enero, 2020].
- 10 <https://www.facebook.com/notes/galeria-fernando-pradilla/emilio-ga%C3%B1%C3%A1n-ensayando-c%C3%ADculos-del-11-de-abril-al-31-de-mayo/1630564350496064/> [consulta, 11 de febrero, 2020].
- 11 <http://www.geometricae.com/2019/05/16/mantras-y-letanias-emilio-ganan/> [consulta, 5 de abril, 2020].
- 12 DAOQUN, L., *El libro del equilibrio y la armonía, El Paseante*, núm. 20-22, 1993, pp. 20-29.
- 13 <http://galeriaangelesb.com/Artistas/EGa%C3%B1an/02.pdf> [consulta, 14 de abril, 2020].
- 14 MESA GONZÁLEZ, J., *Cuaderno de Tokio*; Libros de Mesa, Badajoz, 2019, s. p.
- 15 CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte*. Consejería de Cultura e Igualdad, Badajoz, 2018, p. 196.
- 16 M. M., «Emilio Gañán», *Arte y Parte*, núm. 49, febrero-marzo, 2004.
- 17 <https://www.arteinformado.com/agenda/f/sangre-verde-179443> [consulta, 14 de abril de 2020].
- 18 RAILING, P., «An Imaginary Dialogue on Abstract Art: Kandinsky, Kupka, and Mondrian in Conversation», *Structurist*, 43/44, 2003-2004.
- 19 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Desde la armonía de las formas a la música de la geometría», *opus cit.*
- 20 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia», *opus cit.*
- 21 FOURCADE, D., *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Hermann, París, 1972, p. 154. [Traducción de Jorge Acevedo, en FÉDIER, F., «Henri Matisse. Consideraciones», *Cuadernos de Filosofía*, n.º 35, Concepción, 2017].
- 22 P. D. OUSPENSKY, P. D., *Tertium Organum*, Global Grey, Dublín, 2018, pp. 166-192.
- 23 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia», *opus cit.*
- 24 HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *opus cit.*
- 25 <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/arteencasa-emilio-ganan/> [consulta, 15 de junio 2020].

[7] *De Ramón del Valle Inclán a la pangeometría de El Lissitzky y a las heterotopías o espacios que denotan otros significados de Michel Foucault*

A pesar de alejarse de cualquiera de las influencias que pudiesen originar un cambio de rumbo en su trayectoria, Emilio Gañán en la exposición *Rosa métrica*, en la Galería Pep Llabrés de Palma de Mallorca en la temporada de 2021, nos plantea como eje central la idea del ritmo, pero en esta ocasión a través de colores más vivos para acentuar el carácter poético que quiere imprimir a sus creaciones. Las líneas dejan de tener el protagonismo que tuvieron en otras series para incidir en tres aspectos relacionados con el color: el primero de ello referido al campo óptico o sensible, el segundo relacionado con lo psíquico y la expresividad y el tercero el simbólico, aquel que atañe a la construcción de la obra en sí. En este sentido, el dibujo se reduce y se fracciona más que otras series y el vacío –el color– cobra tal protagonismo que se convierte en eje central de las composiciones.

El lenguaje del color debemos entenderlo aquí como un contexto visual que va más allá del lingüístico y donde la concordancia es primordial. Como Yves Klein, Emilio Gañán cree que el color tiene propiedades que nos pueden impactar, seducir o irritar. Y por ello nos ofrece un amplio catálogo para elegir, donde las piezas son horizontales para oponerse a las verticales, los tonos son apagados para enfrentarse a los luminosos, la superficie plana al lado de las texturas... Pero, por encima de estos registros, el color es en sí mismo la estructura, la forma, la idea: el color como signo y matriz de la relación o comunicación visual. Todo ello relacionado con el poema de Ramón del Valle Inclán, titulado igual que la exposición, *Rosa métrica*, en la que nos brinda una reflexión sobre la creación estética con un fondo teosófico.

Recorre, de este modo, a la teosofía holandesa que interpretaba la realidad de manera dualista. Una realidad que se nos presenta como una tensión incesante entre lo vertical y lo horizontal, el vacío y el lleno, el plano y el contraplano, asumiendo el principio hegeliano de que la realidad está formada por una trama densa de relaciones difíciles de separar, puesto que nuestro entorno se construye de acuerdo con las leyes creativas¹. No es sino una investigación sobre «la noción experimental maxbilliana de las variantes y las invariantes y sobre la complementariedad de la suma de opuestos»²; una investigación capaz de crear un juego múltiple en el que no existen repetición alguna; un juego que se vuelve óptico al incidir sobre ellos la luz rasante.

De esta manera, Emilio Gañán pretende con esta exposición dotar a las obras de un estudio que atañe a la construcción, a la impresión y a la expresión con el fin de establecer direcciones espaciales mediante la distribución de líneas y formas. La estructuración de sus cuadros tiene su fundamento en la unidad de color y línea; un esquema de cohesión dinámica en el que *forma* y *formar* coexisten, pueden intercambiarse y se perciben como una entidad espaciotemporal. Así, en esta exposición nos muestra cómo



Poemas angulares, Galería Fernando Pradilla (Madrid), 2021.

existe un equilibrio (contradictorio, eso sí) entre las estructuras conceptuales y las perceptuales. Estructuras, sin duda, intuitivas que determinan la denominada «reflexión» y la «dilatación». Esto es, por un lado, nos ofrece una imagen que parte de una forma y le aplica la asimetría y el contraste de elementos disímiles; y, por otro lado, cambia los tamaños para adaptarlo a los planos de los cuadros. Y estas dos estructuras las sometes a variaciones para conseguir la profundidad espacial, el volumen y, quizá, también cierta ambigüedad. Los relieves que se mostraron son el ejemplo más significativo de estas estructuras intuitivas a la que hemos aludido.

Sin embargo, Emilio Gañán, al igual que lo hicieron los teóricos de las primeras vanguardias, no siempre hace del espacio un tema central. Prefiere referirse a sus obras con términos como planos, estructuras, ritmo, dimensión o, incluso, movimiento. Eso es lo que nos ofrece en la exposición *Poemas angulares*, celebrada en 2021 en la Galería Fernando Pradilla. Nos presenta un universo armónico fuera, aparentemente, de cualquier miramiento temporal o espacial. Pero, esta deferencia espaciotemporal sí existe de manera subyacente al ordenar y dividir los elementos que lo componen. Se puede hablar de aquella *pangeometría* que defendió Lázar Márkovich Lissitzky en su escrito *Arte, forma y espacio*, allá por 1925, cuando concibió el espacio de diferentes maneras: planimétrico donde los planos se superponen para que intuyamos la tridimensionalidad; perspectivo o la creencia que tenemos de ver los objetos en el espacio y cuando se superponen esos planos se rompe con la geometría euclidiana al no tener presente la noción del tiempo; el irracional donde el color establece la prioridad de los diferentes planos del cuadro y su intensidad marca



Poemas angulares, Galería Fernando Pradilla (Madrid), 2021.

determinadas áreas que hacen que la obra adquiera movimiento; y el imaginario sujeto a nuestras capacidades ópticas.

Pero, esta consideración sobre el espacio y el tiempo sí existe en la obra de Emilio Gañán. Y existen porque todo parece necesario, nada es casual, puesto que el equilibrio compositivo no depende de la armonía clásica sino de los contrastes³. La estructuración visual requiere de una geometría compositiva en la que los elementos representados se asemejen a fenómenos visibles, buscando en ellos las leyes que los rigen. Y, a partir de aquí, Emilio Gañán, siguiendo quizá a Hans Joachim Albrecht, elabora construcciones que requieren una mayor capacidad de abstracción⁴ para poder ofrecernos, según él, lo básico de toda una realidad visible con su tiempo y su espacio.

Todas estas cuestiones que se plantea Emilio Gañán sobre los procesos creativos pueden encontrarse en diálogo epistolar con el crítico de arte Alfonso de la Torre, en el libro *Emilio Gañán. Puerto Metafísico*, en 2021 con motivo de la exposición *Poemas angulares* en la Galería Fernando Pradilla. Para él, lo esencial es establecer un orden visual basado en la proporción y el equilibrio no carente de movimiento, aunque con una gran maestría a la hora de manejar los vacíos⁵. Y, a partir de esta premisa, se sitúa en la no figuración, se aleja de la *objetualidad* y de la geometría *per se*. Prefiere, por encima de todo ello, un orden visual que en estos poemas angulares se transforma en una «pintura móvil», en un relato casi musical al dejar fluir las imágenes, colocarlas en suspensión, creando, desde mi punto de vista, un sistema dinámico de relaciones capaz de suscitar analogías con la música. Traduce visualmente ritmos, líneas melódicas y acordes partiendo



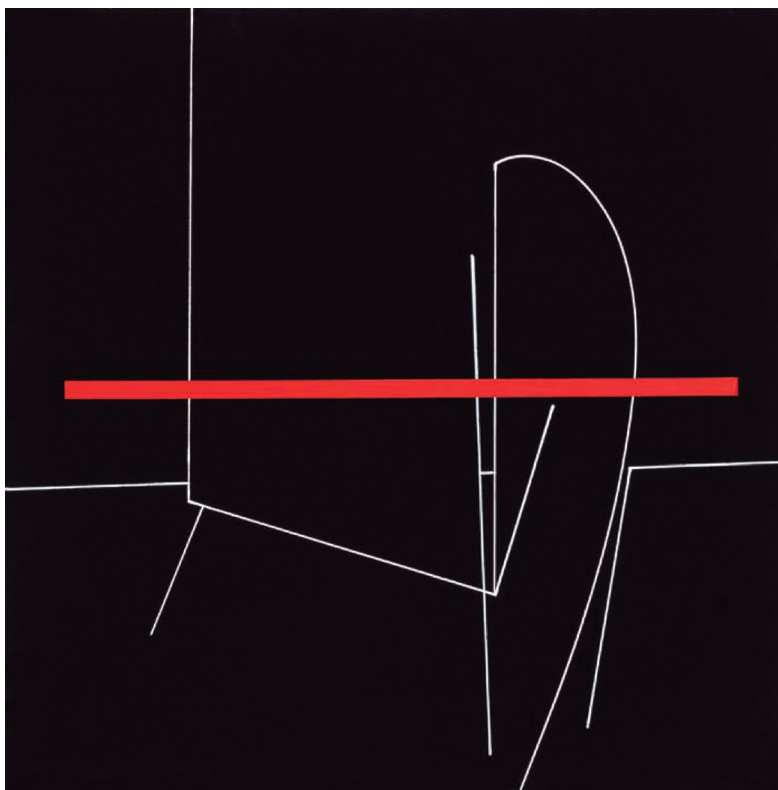
Juego de espejos [Volúmenes y retículas], Palacio Quintanar (Segovia), 2023.



Juego de espejos [Volúmenes y retículas], Museo Francisco Sobrino (Guadalajara), 2023.

de un tema que luego serializa. José Jiménez habla de un «trasfondo musical. Su juego dinámico con las líneas, ecos de sonidos y formas interiores, no consciente, se articula una partitura visual, que podemos ver y leer como series de variaciones leves, sutiles»⁶. En el fondo, vuelve sobre aquella «geometría sensible» de la que hablaba Javier Hernando Carrasco en 2002, nos remite de nuevo a la «sensualidad de la materia» que establece un «ritmo de relaciones». Va más allá de reflejar el mundo exterior, no pretende pintar apariencias sino llegar hasta el fondo de las formas a través de ese orden visual que él crea y permanece siempre abierto⁷.

A partir de este momento, Emilio Gañán establece con claridad cuáles son sus pretensiones en los trabajos fechados a partir de 2021: la línea como elemento constructivo de los cuadros por sustentar la idea que pretende representar y por engendrar un espacio y enfatizar su presencia; el color como campo de batalla, como posibilidad en la composición, como «intensidad», como algo que se presenta y se representa; y el lugar, allí donde él –y yo– encontramos la calma y se metabolizan las vivencias⁸. A ello hay que sumar las aportaciones realizadas en *Juegos de espejos*, en 2023 en Segovia y en Guadalajara, donde se recopilan varias series, como *Portal* de 2001, *Viajeros* de 2012, *Umbral* de 2021 o *Suite* de 2023. A lo largo de estos ciclos y de pinturas, dibujos o collages y esculturas, el artista placentino ha concebido, en sus veinticinco años de profesión, la idea del espejo como herramienta que actúa como puerta a otras dimensiones: Así, el dibujo se nos presenta como «líneas entretejidas», como una «escritura en el espacio», como líneas quebradas,



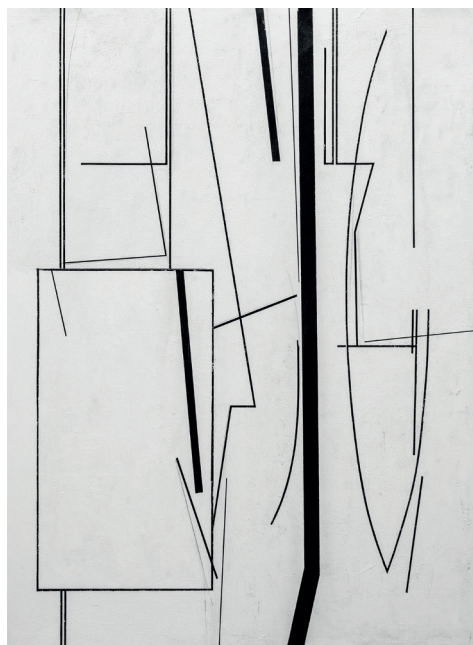
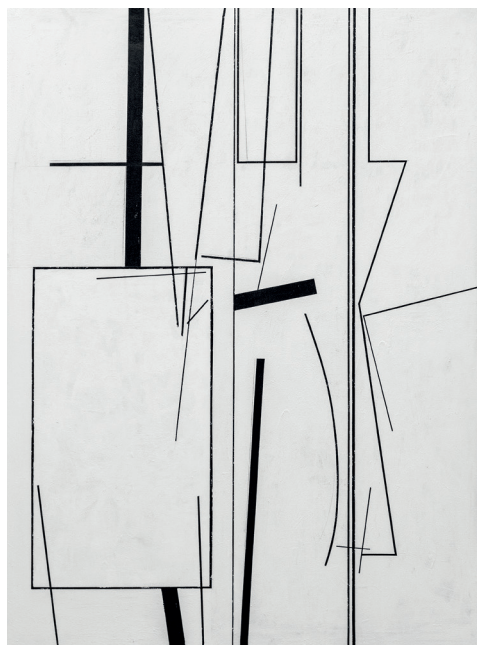
Strychnos II, 2016, acrílico sobre madera, 40 x 40 cm.

y el color no como un simple dato sensorial, sino como experiencia de espacio, como un signo entre el significado y el significante. La conjunción de estos dos elementos desemboca en una nueva exposición en 2024 en el +MAD de Don Benito, donde la estructura del campo y de la composición determinan una serie de tensiones que modulan las obras a través de los ritmos que imprimen.

Bajo el título de *Hipocampo*, Emilio Gañán nos descubre estas inquietudes que aportan un mayor dinamismo plástico. Al acudir al término de hipocampo se sitúa dentro de una geometría hiperbólica que combina con la lineal; nos está dirigiendo a una extensión tridimensional que crece exponencialmente, como puede verse en algunas obras, como *Atelier*, firmada en 2023, o *Strychnod*, fechada en 2016, donde se intuía ya la inclusión de esta geometría. Pero, además, con la noción de hipocampo nos adentra en otras cuestiones que atañen a la denominada *geometría de los entornos*, un ámbito relacionado con la neurología y que afecta a nuestro cerebro cuando percibe las distancias y *elabora* representaciones espaciales que se expanden dinámicamente en paralelo con el tiempo. Quizá, sea esto lo que Alfonso de la Torre quiere significar cuando escribe que existe un «giro alrededor de las imágenes... desplazándolas hacia un espacio afuera de la significación»⁹.



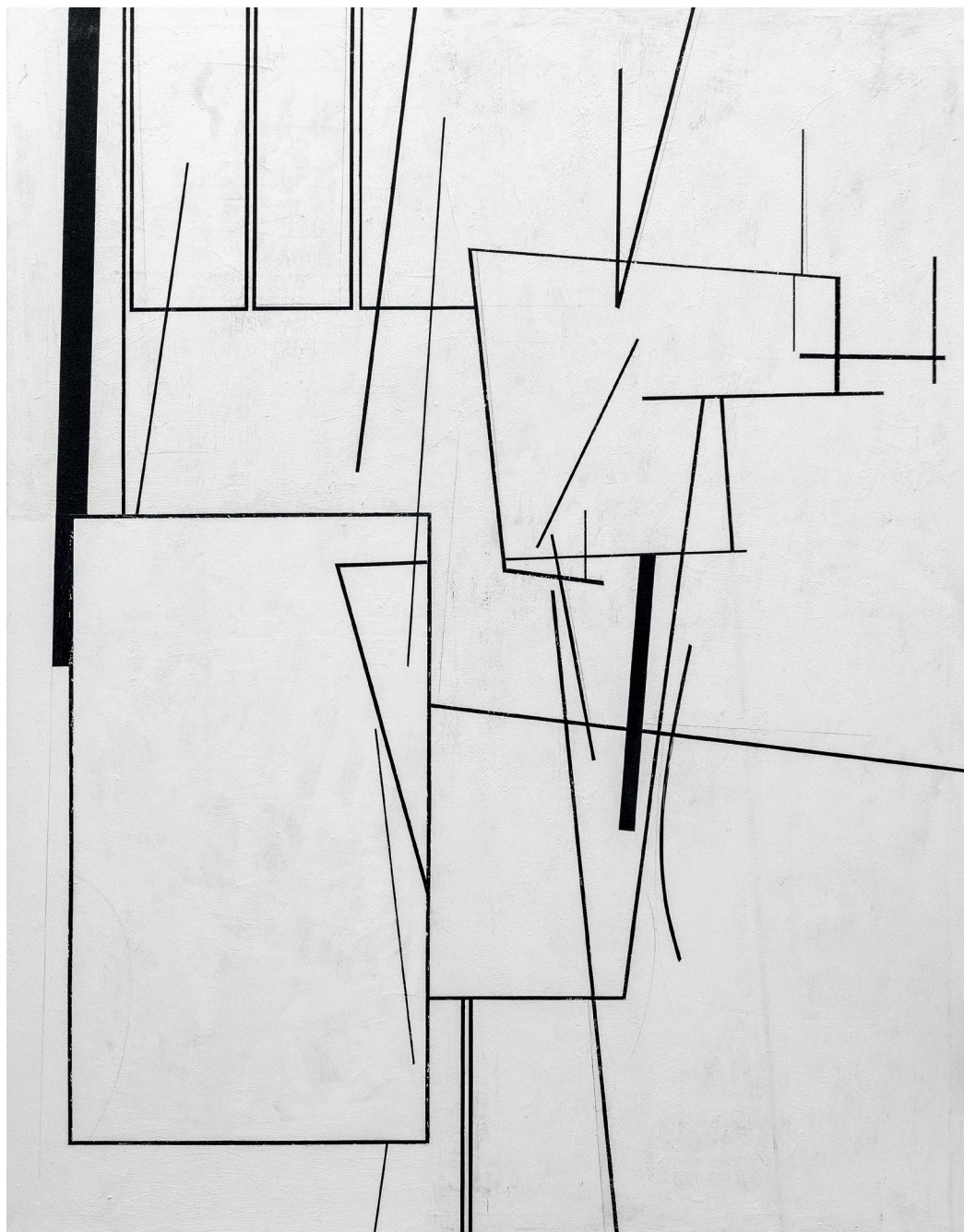
Hipocampo, +MAD (Don Benito), 2024.



Serie *Atelier*, 2023, óleo sobre lino, 200 x 150 cm (c/u).

Esta geometría estaría fuera de la matemática y, como Max Bill, su afán se centraría en configurar un entorno que aproxime las nociones de belleza y realidad o lo real a lo ideal, o mejor aún, como afirmaba Tomás Maldonado en su *Manifiesto Invencionista*, publicado en la revista *Arte Concreto-Invencción*, en 1946, se impone la física de la belleza¹⁰. Con ello avanza en el principio de las heterotopías, en lo real-irreal de los espacios, dos polos extremos y opuestos que se orientan para crear un espacio ilusorio pero real:

Esta exposición manifiesta una polisemia soberbia y lúdica, juego de espejos, viaje entre volúmenes y retículas, colores o escrituras, formas patentes u otras desvanecidas, reflejo de un rictus de aire serio pero en extremo locuaz, pudiendo encontrarse en su obra la norma de la línea recta, la severidad de lo rectilíneo con la nebulosa de la mancha, el ejercicio de las formas prístinas en escaramuza con la duda, lo trazado exacto conviviendo con el pentimento... mostrado o quizás apuntado como para recordarnos la existencia del mundo real, al cabo, la belleza verdadera esquivo lo solemne... Es una forma de expresar el misterio del mundo, las preguntas albergadas en el ignoto espacio que media entre lo visible y lo invisible, su tentativa de desciframiento en tanto, en tránsito, la ilusión de un desplazamiento hacia quien, devino mudez, contempla. Sin lo invisible no veríamos nada, estaríamos en la más completa oscuridad¹¹.



Serie *Atelier*, 2023,
óleo sobre lino,
200 x 150 cm.



Paralelo 10 (G), 2024,
acrílico y óleo sobre lino,
230 x 160 cm.



Paralelo 10 (H), 2024, acrílico y óleo sobre yute, 100 x 195 cm.

Y esta geometría de los entornos requiere, a la vez, de un desarrollo secuenciado para ver todas las posibilidades que tiene una obra. Las variaciones que pueden darse aportan algunas soluciones a este tema, puesto que son un método de conocimiento, una exploración sistematizada de las formas, de los materiales y de las relaciones con el espacio¹², como apunta Valentina Anker al hablar de *Les quinze variation* de Max Bill. Estas variaciones están estrechamente relacionadas con las líneas direccionales y con la composición de las fuerzas y su relación con la estructura del cuadro o de la escultura. Entra de lleno, pues, en las heterotopías¹³. Esto es, en emplazamientos efectivos, en estructuras que se dan por sí solas y formas que se interrelacionan y hacen que estas relaciones constitutivas varíen, cambien y se contradigan dentro de una misma obra para que se abra al infinito. Un resumen de toda su trayectoria que, por otra parte, inaugura nuevos horizontes en sus creaciones.

De hecho, las disposiciones modulares que va estableciendo en sus últimos bajorrelieves o *escultopinturas* articula el espacio, como puede verse en la exposición que hizo en el Archivo Provincial de Cáceres el verano de 2025, bajo el título de *Luz Gris*. Un espacio que no sólo es el soporte material de la obra, sino un juego óptico que pretende que además de contemplar su trabajo lo vivamos. En este sentido, todos los elementos, simples en su concepción, actúan como signos *per se*, pero en ese afán de relacionar de manera constitutiva sus trabajos los hace variar geométricamente. Esto es, son formas medibles y comparables al formar un sistema sintáctico muy próximo al lenguaje matemático. Se trata de una clara investigación sobre lo que Michel Ragon denominó «formas despojadas»¹⁴ y, a la vez, combinadas, sobre todo en las obras tituladas *Numen*, *Hélices herméticas*, *Cajas de lo intuitivo* o *Matriz en suspenso*.

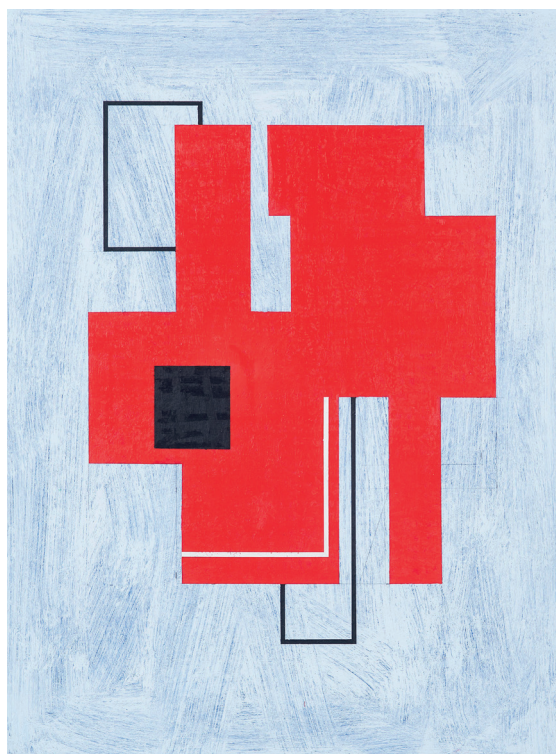


Luz Gris, Archivo Histórico Provincial (Palacio Toledo-Moctezuma), Cáceres, 2025.

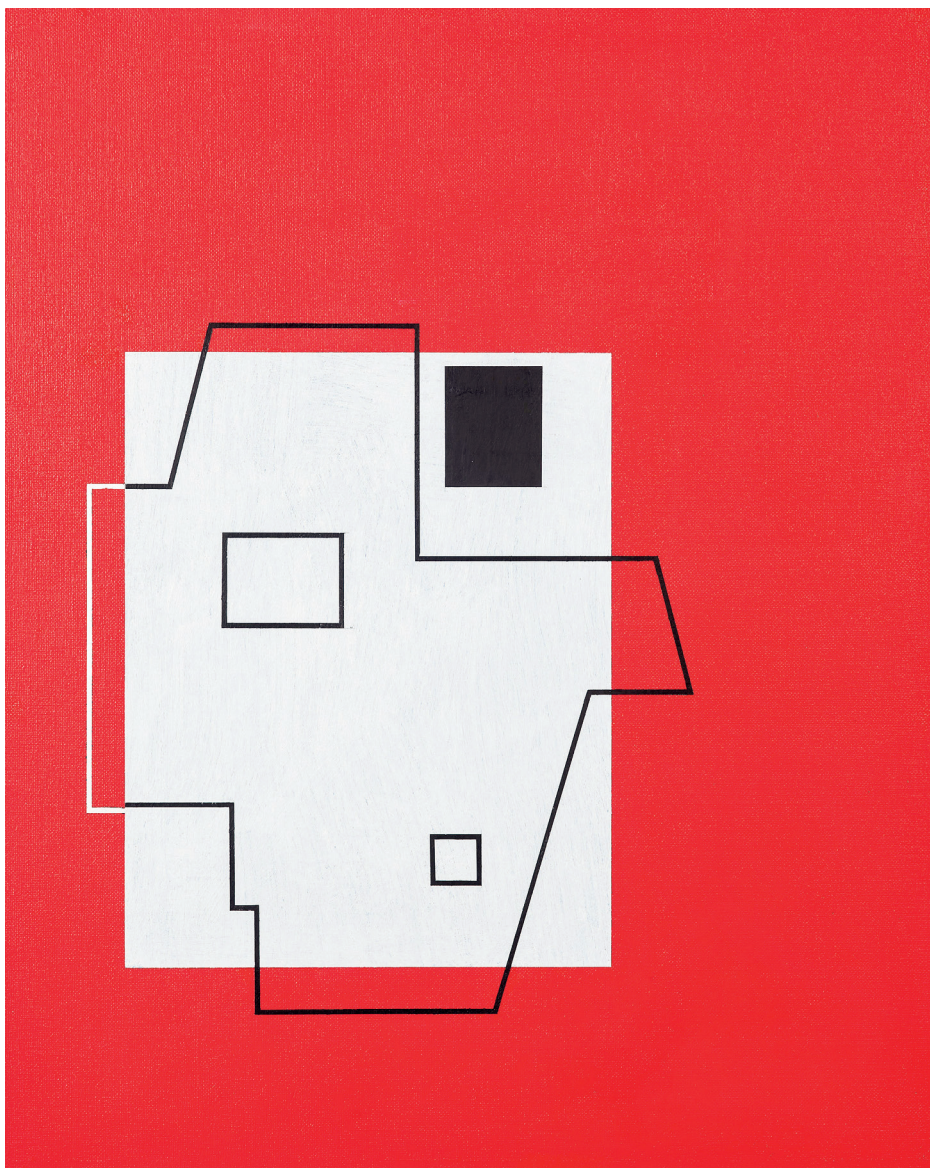


Se trata, pues, de un trabajo experimental sobre variantes e invariantes, sobre la unión de opuestos a través de una serie correlativa de superficies dividida en partes que rompen la linealidad al inclinar sus planos hacia el interior o hacia el exterior. Estos quiebros tienen la finalidad de crear, por un lado, un juego múltiple donde no existen repeticiones y, por otro lado, un juego óptico cuando la luz incide en cada uno de esos planos, en sus formas y colores. Y las interrelaciones que se obtienen entre la estructura conceptual que Emilio Gañán otorga a esos planos y la estructura perceptivas que el espectador ve en ellos. Es lo que Alonso de la Torre pretende explicar en el texto de catálogo al referirse a los campos de experimentación que hacen virar su trayectoria hacia una sinfonía de color, materia y geometría a través de ritmos asimétricos, de ritmos internos, de ritmos resonantes¹⁵ que parte de un dibujo y afloran en la superficie de las pinturas y relieves, en explorar el volumen y los materiales de la manera más abierta posible.

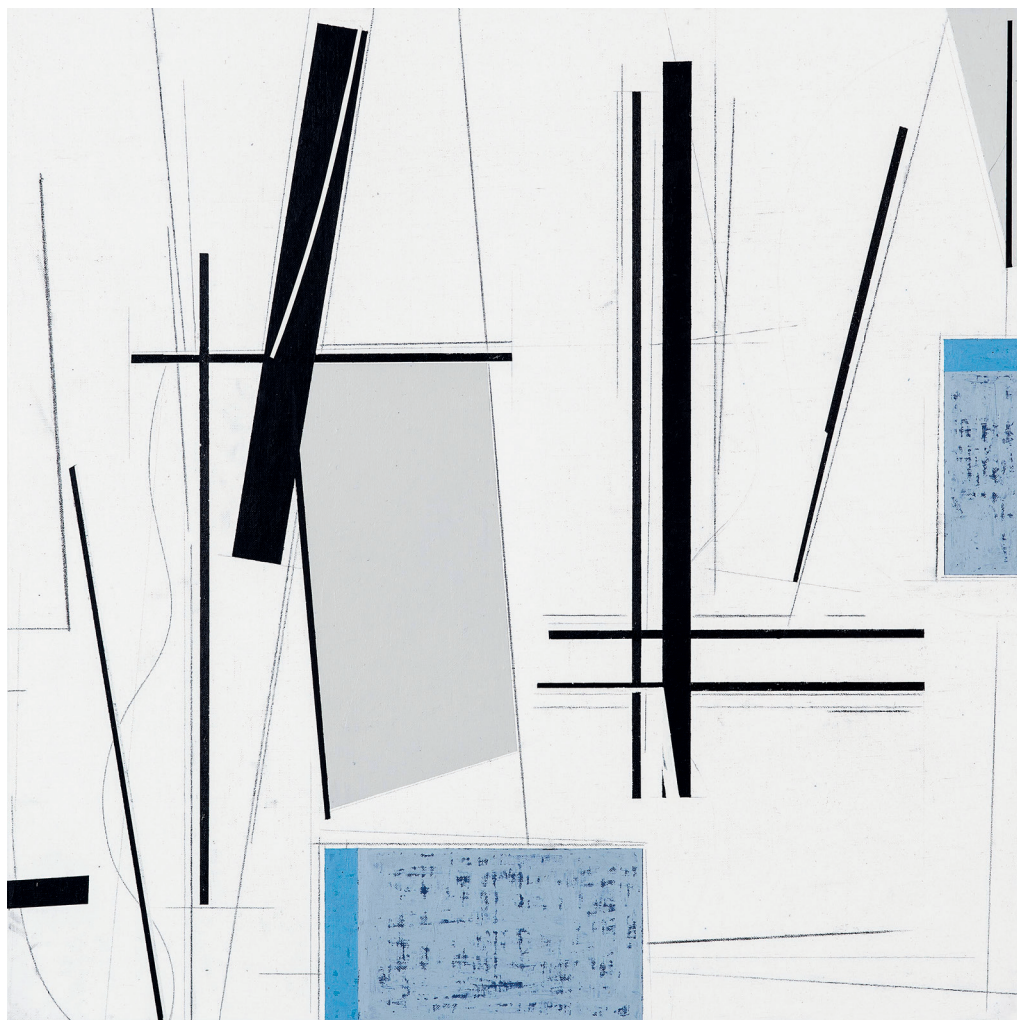
Y de vuelta a las heterotopías, entendidas como un ciclo o un proceso, de vuelta a presentar esas líneas concebidas como un orden conceptual que se contradicen entre ellas, de vuelta a esos planos que precisan de una reflexión profunda para que su pintura pueda expresarse, *Cuerpos celestes*, exposición celebrada en la Galería Ángeles Baños de Badajoz en septiembre de 2025, Emilio Gañán reanuda la propuesta de un espacio pictórico entendido como sistema relacional, de un espacio que tiene una configuración



Interrupción, 2025,
óleo y acrílico sobre yute,
81 x 60 cm.

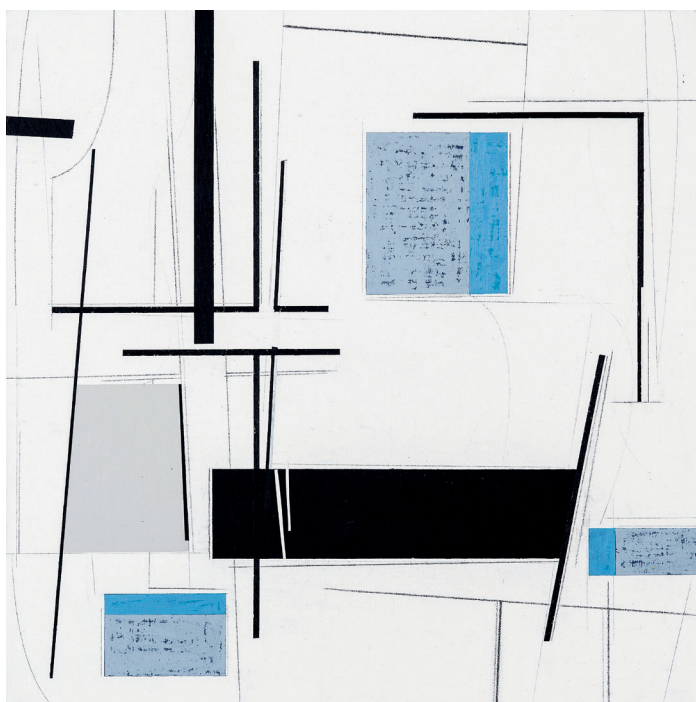
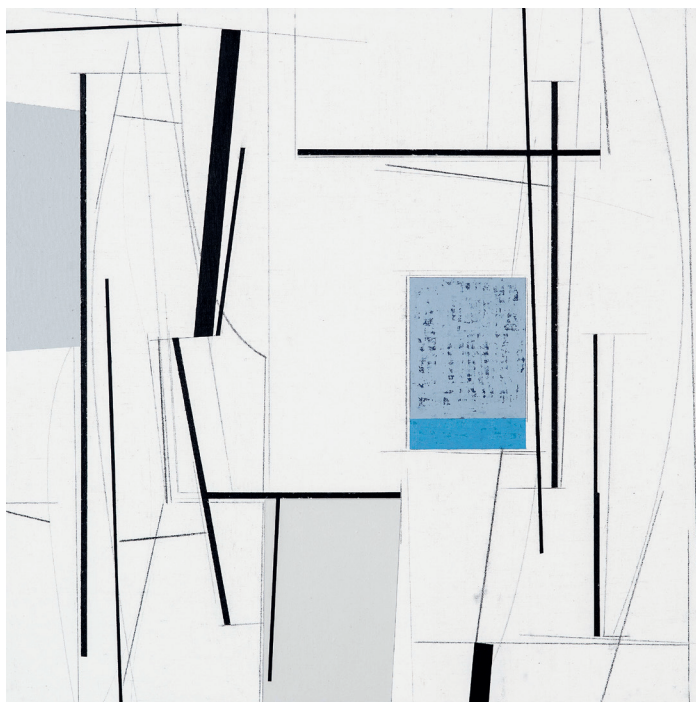


Flor de eclipse, 2025,
óleo y acrílico sobre yute,
114 x 92 cm.

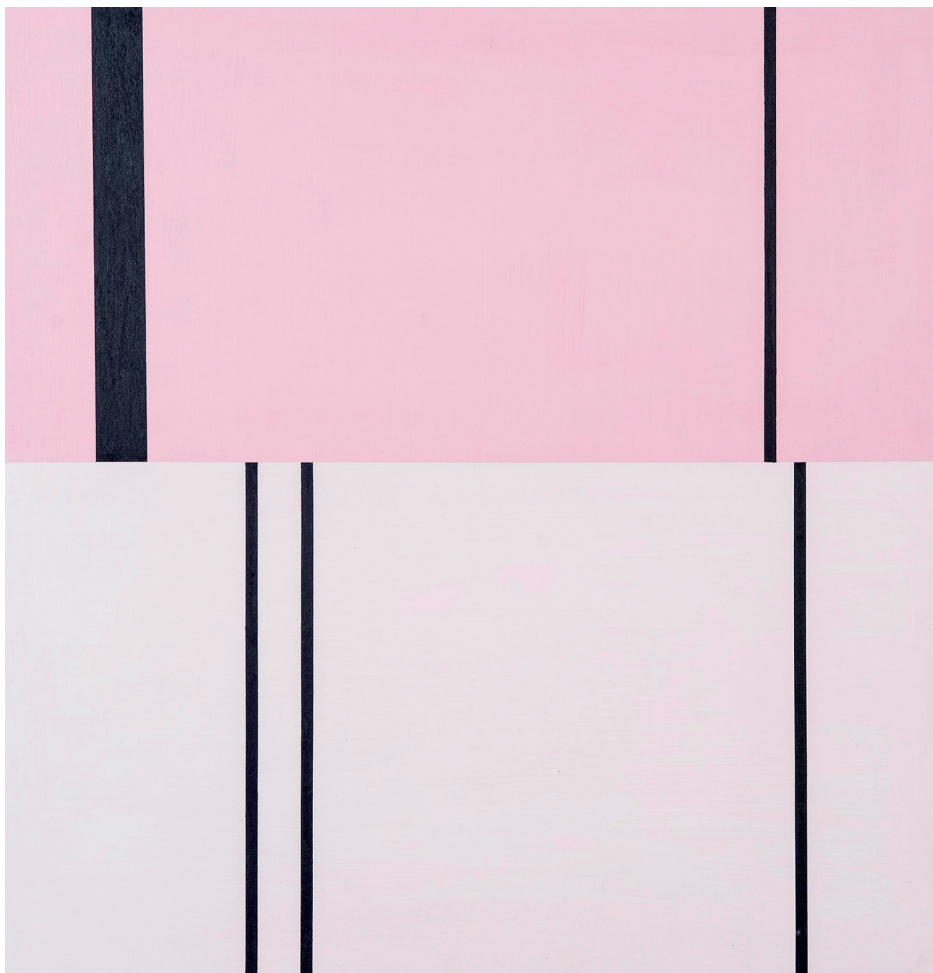


Serie *Sombra*, 2025, óleo y grafito sobre tela montada sobre tabla, 60 x 60 cm (c/u).

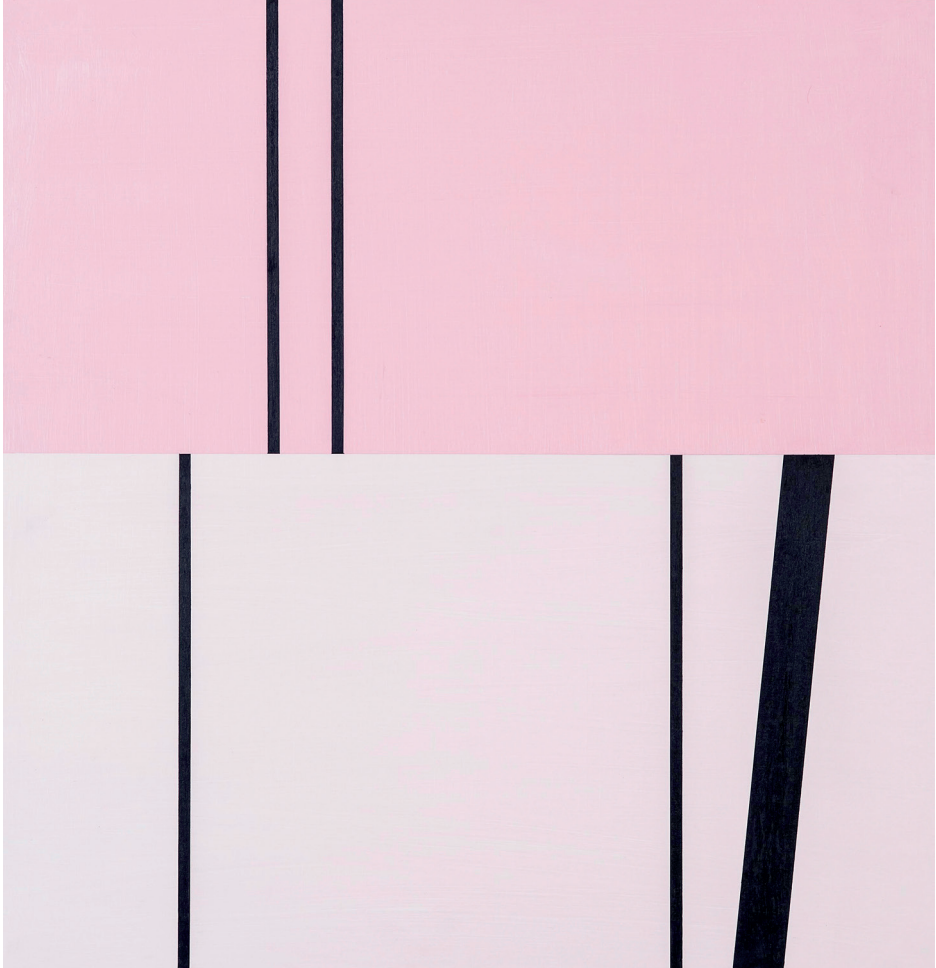
diferente a la de los espacios concebidos a priori. Recupera todos los recursos pictóricos, materia, color, trazos ondulados y líneas con la intención de volver a la investigación sobre los signos y sus transformaciones morfológicas, sobre el dinamismo, sobre las trayectorias, las fuerzas y las divergencias que se dan en una superficie donde impera una jerarquía cromática más apagada, tamizada, velada o apastelada. Grado o subordinación que, por una parte, quizá exige nuevos colores –como son los tonos rosáceos– y, por otra parte, esta abstracción requiere una unidad compositiva que hemos de entenderla como una relación condicional entre el contenido y aquello que quiere expresar¹⁶: existe un soporte portador que articula las obras formalmente y un soporte modular donde se dan las variaciones e interpretaciones de lo representado.



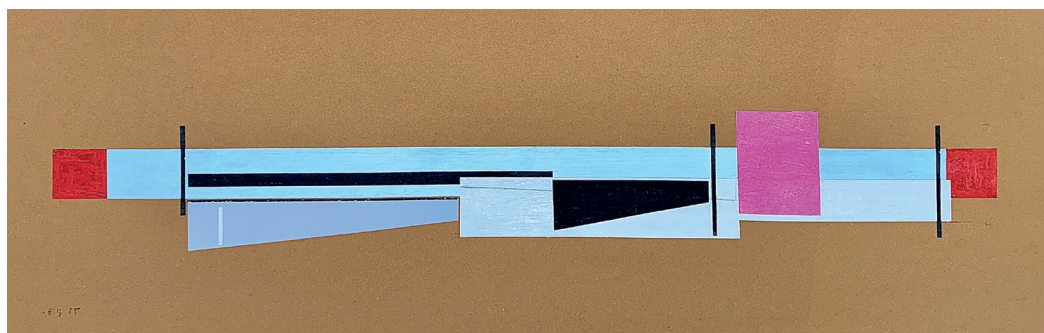
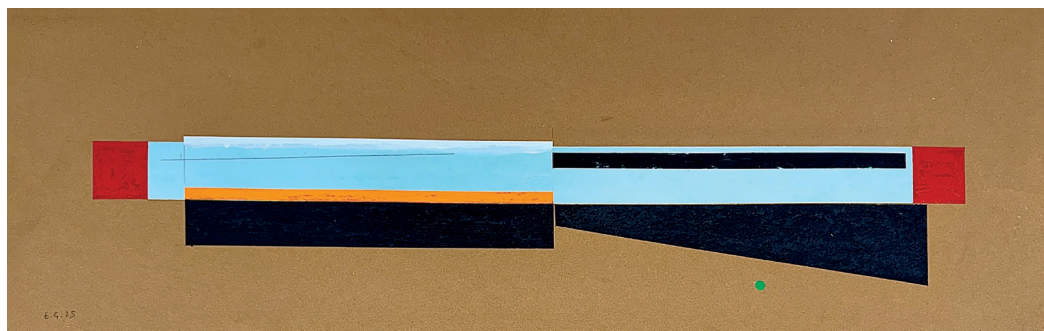
Serie *Sombra*, 2025,
 óleo y grafito sobre tela
 montada sobre tabla,
 60 x 60 cm (c/u).



Rosa (s/t), 2025,
óleo y acrílico sobre lienzo,
80 x 80 cm.



Ambos fundamentos o soportes determinan nuevas dimensiones o lo que Paul Klee denominó el «camino recorrido». O, dicho de otro modo, ambos órdenes las direcciones que marcan las tensiones de las líneas o formas esparcidas en el espacio. Por ello Emilio Gañán para perfilar este recorrido planifica esta serie de manera intuitiva en la que la estructura de la obra se idea a tenor de una función y unas propiedades, tal como se puede ver en la exposición *Pura coincidencia* en la Galería Beatriz Pereira, celebrada en diciembre de 2025. Y sobre esa traza imaginaria se establecen las variaciones¹⁷, los movimientos –algunos entrelazados– y las transformaciones a la hora de plasmarla en las superficies. Todo ello conforma una especie de serendipias o descubrimientos fortuitos que se suceden en el espacio de sus creaciones y son fruto de ese *pentimento* ya citado en los que ensaya versiones previas de la obra final. Todo un universo imaginario y reglado que concluye en una expresión personal, la suya, la manera de enfrentarse a la abstracción y a las variables geométricas.

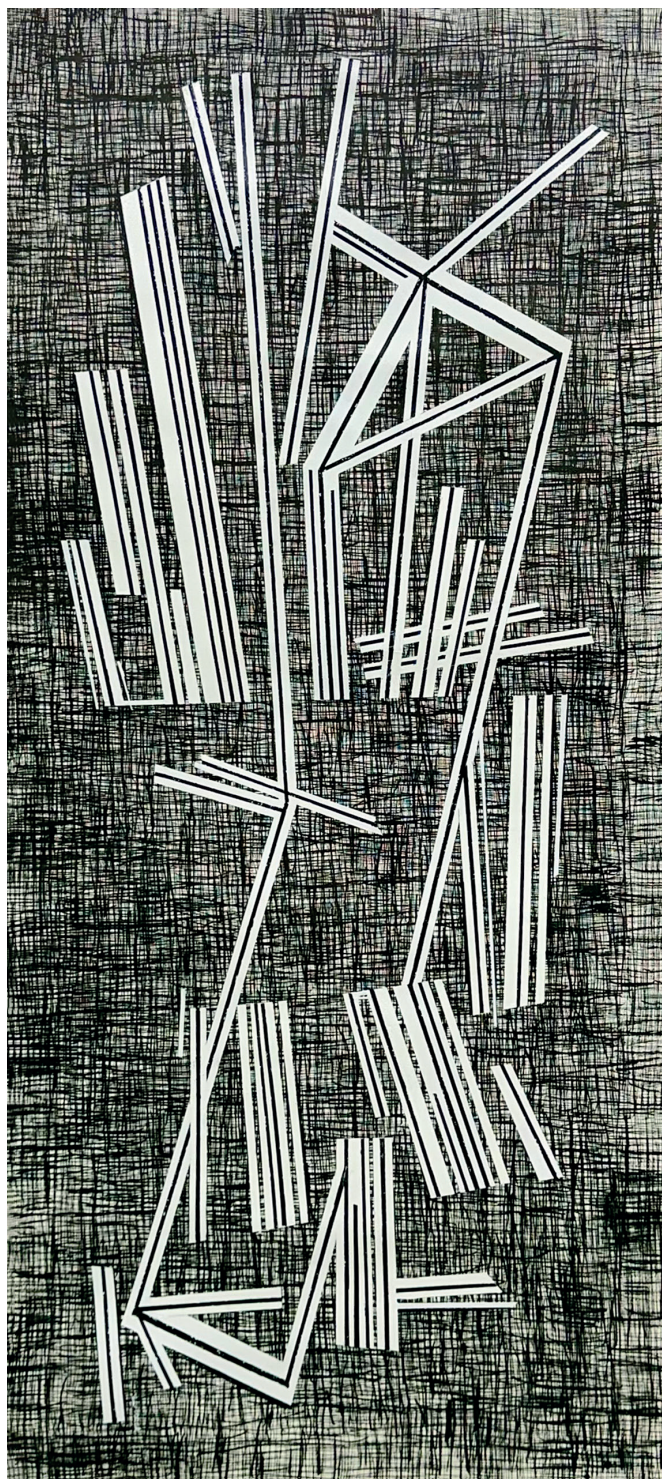


S/t, 2025,
acrílico y óleo sobre papel,
30 x 100 cm (c/u).

- 1 DOESBURG, T., EESTEREN, C. Van y RIETUELD, G. T., «Vers une construction collective», en *De Stijl*, VI, 6-7, 1924, p. 89.
- 2 RAGON, M., *Esthétique de la architecture contemporaine*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1976, p. 40.
- 3 LEMOINES, S., «Max Bill», en *Revue d'art*, n.º 9, 1970.
- 4 HANS JOACHIM, A., *Escultura en el Siglo XX*, Blume, Barcelona, 1981.
- 5 AZNAR, J., «El equilibrio imposible», en *Emilio Gañán. Puerto Metafísico*, Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2021, p. 12.
- 6 JIMÉNEZ, J., «Las líneas del mundo», en *Emilio Gañán. Puerto Metafísico, opus cit.*, p. 24.
- 7 *Ídem*, pp. 31 y 34.
- 8 TORRE, A. de la, «Correspondencia», en *Emilio Gañán. Puerto Metafísico, opus cit.*, pp. 39-79.
- 9 TORRE, A. de la, «Ver sin límites», en *Juegos de espejos [Volúmenes y retículas]*, Museo Francisco Sobrino, Guadalajara, 2023, p. 10; Palacio de Quintanar, Segovia, 2023, p. 19.
- 10 «Manifiesto Invencionista», en *Arte Concreto-Invención*, n.º 1, Buenos Aires, agosto, 1946.
- 11 <https://museofranciscosobrino.guadalajara.es/exposiciones/juego-de-espejos-volumenes-y-reticulas/> [consulta, 18 de marzo, 2024].
- 12 ANKER, V., *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Editions L'Age de l'homme, Lausana, 1979, pp. 70-79.
- 13 TORO-ZAMBRANO, M. C., «El concepto de heterotopía en Michel Foucault», en *Cuestiones de Filosofía*. V. 3, n.º 21, junio-diciembre, 2017.
- 14 RAGON, M., *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1976, p. 40.
- 15 TORRE, A. de la, «Emilio Gañán: corazón palpitante gris ceniza solo en pie», en *Luz gris*, Junta de Extremadura, Mérida, 2025.
- 16 PAWLIK, J., *Teoría del color*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 105 y ss.
- 17 <https://www.msn.com/es-es/estilo/lifestyle-general/emilio-ga%C3%B1%C3%A1n-exposiciones-cuerpos-celestes-en-badajoz/ar-AA-1MwgUj> [consulta, 20 de octubre, 2025].

[p. 103]

... más luz!, 2025,
tinta, acrílico y óleo s/ papel,
200 x 80 cm.





(s/t), 2014,
óleo sobre lino,
100 x 100 cm.

Javier Cano Ramos:
Una conversación con Emilio Gañán

En 1971, el científico John O'Keefe, Premio Nobel de Medicina en 2014, tras varios años de investigación halló el primer componente del sistema cerebral esencial para ubicarnos y orientarnos. Se trata de una célula nerviosa denominada hipocampo. Este término referido a un espacio en el que se desarrolla una geometría hiperbólica sólo es aplicable a escala cósmica y siempre referida a una geometría de nuestro entorno. Esto es, estamos hablando de la capacidad del cerebro para percibir el espacio. La función del hipocampo, en este sentido y relacionada con la memoria humana (y animal), se restringe a la formación y utilización de representaciones espaciales, entrando en el terreno de la teoría de la información.

¿Con qué finalidad acudes a este ámbito de una geometría que forma parte de la neurología y por qué hipocampo como título?

Como ambos sabemos, esta publicación supone una actualización de un libro que publicaste en 2020 titulado *Resonancia, regla y simulación*, donde, a parte de mi trabajo, analizabas en profundidad la trayectoria de Juan Carlos Lázaro y Alejandro Calderón.

El título es importante, pero la relación entre significativo y significado puede ser poética, sin ser inmediata ni automática.

Aunque desconozco el hipocampo, los libros indican que es la parte del lóbulo temporal donde se gestan los mapas cognitivos, la navegación espacial y ciertas estructuras de la memoria relacionadas con las formas.

La polisemia del título, con su ambigüedad y sonoridad científica y poética, ha surgido de forma casual.

¿Línea o color?

Como sabes, soy un dibujante y en mi trabajo la línea es un factor determinante en la composición. Las líneas transitan por un plano que tiene tono, luminosidad y saturación, además de la manera más o menos expresiva con la que se aplica el color.

En mi concepción del cuadro todo está íntimamente relacionado, incluso cuando hablo de lo fragmentario. Esto es evidente, y cuantos menos elementos use, más importante será el sentido de cada elección. Depende de los propósitos, claro, pero todas las decisiones tienen su peso.

Aunque admito que podría ser más voluble en la elección del color, he desarrollado estrategias metodológicas para evitar dudas paralizantes. Tengo una selección previa de tonos asociados a evocaciones personales que supongo que el espectador también puede percibir. Sin embargo, las decisiones en torno a la línea las califico de orden más conceptual. Su situación en el plano requiere una gran

reflexión y precisión, pues en mi concepción del cuadro, todo está íntimamente relacionado.

¿Cómo influyen en tus esculturas la manera de pintar? O, mejor dicho, ¿de diseñar los espacios?

Mi pintura siempre ha hablado del espacio con sus implicaciones metafísicas, por lo que he tenido el interés de que estas formas participen con su presencia en el espacio circundante. Salvando excepciones como «vacío figurado», mi escultura se materializa en objetos que veo como extraños subproductos de mis pesquisas con la pintura.

Paradójicamente, la pintura parece contener una energía centrífuga o de expansión, mientras que en la escultura se concentra y repliega la energía, como en un bodegón. Te hablo desde impresiones que me cuesta verbalizar. Los enormes condicionantes del trabajo con la madera o el metal marcan una distancia considerable frente a la pintura.

A partir de ahí, cuentas con tu propio lenguaje escultórico, pero también con una manera de mirar y operar reactiva y orgánica, respondiendo a lo que ves desde diferentes ángulos con ciertas limitaciones. Otra paradoja es que el trabajo de ensamblar maderas, explorando posibilidades, puede resultar terriblemente fértil, multiplicando las opciones en un juego sin final, lo cual también es un simpático problema para mí. Pero volviendo a tu pregunta, he de admitir que la frontalidad y las angulaciones reticulares han tenido una resolución tridimensional que se ha resuelto de forma natural, y estoy particu-

larmente satisfecho de esta intersección entre mi pintura y mi escultura.

¿Distingues alguna especie de jerarquía entre la pintura y la escultura?

Creo que sería injusto generalizar y establecer jerarquías entre las diferentes disciplinas artísticas. Las jerarquías pasaron, como pasaron a la historia las academias decimonónicas. Dicho esto, y respondiendo a tu pregunta de otra manera, recuerdo con simpatía aquella frase atribuida a Reinhardt que definía la escultura como «aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para contemplar una pintura».

Otros tropiezan con la pintura. Intentemos tropezar... ¿por qué jerarquizar si me emociono hasta con la papiroflexia? No creo que deba haber una distinción de valor entre la pintura y la escultura. Ambas son formas de expresión artística que tienen sus propias particularidades y potencialidades.

En mi caso, no hago diferencias ni establecería una jerarquía entre estos medios. Me interesan las posibilidades creativas que cada uno ofrece, y disfruto explorando tanto el campo de la pintura como el de la escultura, sin privilegiar uno sobre el otro. Lo importante es la búsqueda personal y la honestidad con la que se aborde cada disciplina.

¿La escultura se reconoce mejor con las formas dadas en la naturaleza que la pintura?

Solamente he trabajado con hierro y madera. En ambos casos, con el material

pintado o sin pintar, se evidencia su naturaleza, algo que no me importa. Como te decía, me siento un poco diletante cuando trato con el volumen. Carezco de un *modus operandi* y no he desarrollado reflexiones personales en torno a mis piezas.

Aunque suelo ser algo puritano en cuanto a lo que me permito hacer, tampoco he tenido que marcarme líneas rojas que condicionen mi trabajo. Las polémicas históricas con respecto a lo que admiten o no los diferentes materiales me resultan del todo ajenas. En ese sentido, no creo que la escultura se reconozca necesariamente mejor con formas inspiradas en la naturaleza que la pintura. Cada disciplina tiene sus propias posibilidades y limitaciones, y en mi caso, he tratado de explorar el volumen y los materiales de una manera más abierta, sin encasillarme en cánones preestablecidos.

Hablemos de series. Al trabajar, en muchas ocasiones, en series, ¿qué relaciones estableces y qué claves das al espectador para entender los ciclos que quiere presentar?

Trabajar en series para mí consiste en explorar con cierta profundidad una composición, un dibujo o una forma reticular que personalmente considere con cierto potencial. Y ¿cuándo vale la pena? Sencillamente, cuando su desarrollo ofrece cierta resistencia, pero sí es posible.

En esta pequeña aventura, a veces se precipitan acontecimientos interesantes que suman interés cualitativo. Situaciones de exceso, defecto o casualidad se hacen propicias para generar nuevas obras. Por otro lado, he de admitir que tengo una

influencia importante del minimalismo americano, por lo que no soy del todo ajeno a obras donde la repetición y la insistencia machacona de una idea le otorgue a la serie una conceptualización asumida de repetición, continuidad y uniformidad.

Creo que el público en general se ha ido educando en estas formas, y, afortunadamente, aquella desconexión ancestral entre el arte contemporáneo y el público que asiste a los lugares donde se expone ha aprendido a mirar hace tiempo.

Así, al trabajar en series, busco establecer relaciones y claves que le permitan al espectador entender los ciclos y procesos que quiero presentar.

Es una manera de profundizar en un tema o una exploración formal, donde a veces surgen hallazgos inesperados que enriquecen el desarrollo de la serie. Para mí, el trabajo en series es una forma de ahondar.

Y si hablamos de influencias, ¿quiénes son tus tres grandes maestros?

Cuando estoy pintando, debo concentrarme en la obra y no pienso en nada más, pero hay presencias que se hacen visibles a través de la forma. Inevitablemente, entras en diálogo con tus influencias: Ellsworth Kelly, Brice Marden, Piet Mondrian, Kazimir Malévich, Pablo Palazuelo... ¡con tantos!

En el estudio, intento elaborar «soluciones propias», pero ciertamente, cuando trabajas con pocos y limitados elementos, resulta difícil encontrar nuevas combinaciones. Asumo el problema y busco denodadamente mis propios hallazgos.

Cuando te paras a contemplar la obra, afloran y se destacan tus querencias, muchas de las cuales asumo como deslizamientos de tu propio espíritu. Por otro lado, hay artistas que en la cercanía me han influido con su obra, palabra y honestidad: Pedro Gamonal, pintor sutil y secreto; Carlos Pascual, que ha transmutado el cubismo en objeto abstracto intemporal que nos arrebató por su sensualidad y magnetismo.

Jordi Teixidor es otro de los artistas cuya profunda obra vengo procesando desde hace años, sin solución de continuidad, un sabio que me ha brindado su valiosa amistad. Todas estas influencias, tanto las evidentes como las más sutiles, acaban haciéndose presentes en mi propio trabajo a través de un diálogo constante.

¿La idea de que un artista solamente ha de ser artista es válida hoy?

Sería muy fácil caer en generalizaciones injustas sobre cómo y qué ha de ser un artista hoy. En España, por diferentes razones, la precariedad secular de los artistas plásticos hace que, a la inmensa mayoría de los estudiantes de Bellas Artes, por ejemplo, no les compense el brutal sacrificio de apostar todo a esa carta. Les pasa lo mismo a los actores, a los músicos, etc. Aceptamos que la lógica del pragmatismo se imponga.

En este sentido, apreciamos que la información y las redes han cambiado algunas reglas del juego, pero la esencia del arte continúa inalterable. Actualmente también soy docente, y se suele decir que la seguridad económica que te

ofrece puedes invertirla en libertad para tu arte. Pero lo cierto es que siempre me he sentido libre, y lo que verdaderamente repercute negativamente en la marcha de mi pintura es la constante interrupción del trabajo.

Así es, pero defiendo que la legítima aspiración de cualquier artista debería ser el vivir de su vocación. Evidentemente, en una economía de mercado. Quiero que se me entienda. La pintura es un arte difícil y complejo que exige una entrega absoluta, y yo reivindico ese compromiso como si fuera un poeta romántico. Ese poeta atesora un gran conflicto, y desesperado trata de corregir al mundo.

Lo ideal sería combinar la épica con la inteligencia para que no nos entierren antes de tiempo. Leí en cierta ocasión que «el artista de antes podía encerrarse en su torre de marfil, el de hoy debe trabajar desde la torre de control». En la torre de marfil miramos hacia adentro, eso no quiere decir que estemos en el limbo. Por resumir lo dicho: la práctica artística y el pragmatismo de la vida operan bajo diferentes criterios.

Muchos teóricos del arte y críticos consideran la pintura geométrica como fría por ser extremadamente lógica, por carecer de una relación «objetiva» con la naturaleza, por no mostrar sentimientos. ¿Crees que es así? O, por el contrario, ¿estableces una dialéctica entre frialdad y sentimientos?

Calificar a la geometría como arte frío no deja de ser otra convención cultural. Como sabemos, la geometría es neutra y

no tiene por qué ser lógica. Me atrevería a decir que el arte en general juega con la lógica.

El ser humano a lo largo de la historia ha generado diferentes formas de creatividad que esquemáticamente se resumirían en tres intenciones que a veces coinciden: reflejar, expresar y crear. En la primera, el pintor es un testigo de lo que ve y da constancia de ello. En el segundo, el artista nos manda un mensaje de manera apasionada. Y el tercero, (que es el que nos ocupa), como escribió Julián Gállego «... se encamina a la fabricación de un objeto de cultura que antes no existía».

Como nos enseñó la historia del arte y particularmente el siglo XX, existen ciclos que se suceden por contraste generacional. Si en un momento a mediados del siglo pasado, la acción y el gesto impetuoso y ardiente habían caldeado el ambiente, ese gesto propició que se bajase la temperatura a través del pop y la geometría.

Por otro lado, debería señalar que cuando la composición de una obra abstracta está regida por una geometría sencilla, yo prefiero llamarlo «orden». Y el orden en el arte de alguna manera está respondiendo a un mundo caótico. En ese sentido, este orden geométrico tendría una vocación antidistópica. Por lo tanto, cabría decir que este arte acoge un sentido o aspira a sensaciones de dinamismo y de armonía.

Sólo un ejemplo: ¿es fría la obra de Agnes Martin? ¿o es bella y esperanzadora? La geometría en el arte no tiene por qué ser un arte frío, sino que puede transmitir una amplia gama de emociones y sensaciones.

Y, en este sentido, ¿consideras que tus obras son racionales, que pretenden despertar la lógica en quienes las observamos? Y ¿por qué no también estimular los sentimientos?

Me cuesta reflexionar sobre las expectativas emocionales que otra persona pueda depositaren mi obra. Muchos de mis trabajos oscilan entre dos ambivalencias: por un lado, pueden ser representaciones de espacios tridimensionales con determinadas connotaciones; y por otro, ciertas formas geométricas que se combinan y existen con cierta vocación de realidad, como el famoso cuadrado de Malévich. Cómo estén resueltas pictóricamente es muy importante en cada vertiente, pero cada una va respondiendo a su propia lógica, una lógica que no está inventada para la ocasión, sino que voy modificando progresivamente para que «ocurran cosas». Estas leyes variables se suceden y enriquecen la evolución.

El primer observador del trabajo soy yo mismo, y puedo decir que una de las condiciones *sine qua non* para que la obra me parezca viva e interesante es que, una vez terminada, aún no la comprenda del todo. Un efecto inesperado, un error de cálculo, por ejemplo, podrían ser accidentes felices.

La conexión con el espectador me interesa muchísimo y deseo que se produzca, pero tengo claro que no debe buscarse, sería un total despropósito. Sobre provocar sentimientos a través de mi obra, realmente no lo sé.

Provocar sensaciones puede que sí, ya que éstas se enfocan en percepciones

sensoriales que podrían transformarse en reflexiones y, posteriormente, en emoción. Creo que la comunicación a través del arte podría, con suerte, resumirse en que el observador cambie su punto de

vista durante unos segundos. Otra experiencia es compartir tu espacio vital con una obra de arte, cuya contemplación a través del tiempo podría mejorar tu vida o transformarte, aunque sea mínimamente.



Dioptrías, 2019,
óleo sobre madera,
40 x 75 x 11 cm.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



UNIÓN EUROPEA
FONDO EUROPEO DE
DESARROLLO REGIONAL
This money is from Brussels



AGENCIA
ESTATAL DE
INVESTIGACIÓN

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes



9 788498 527827