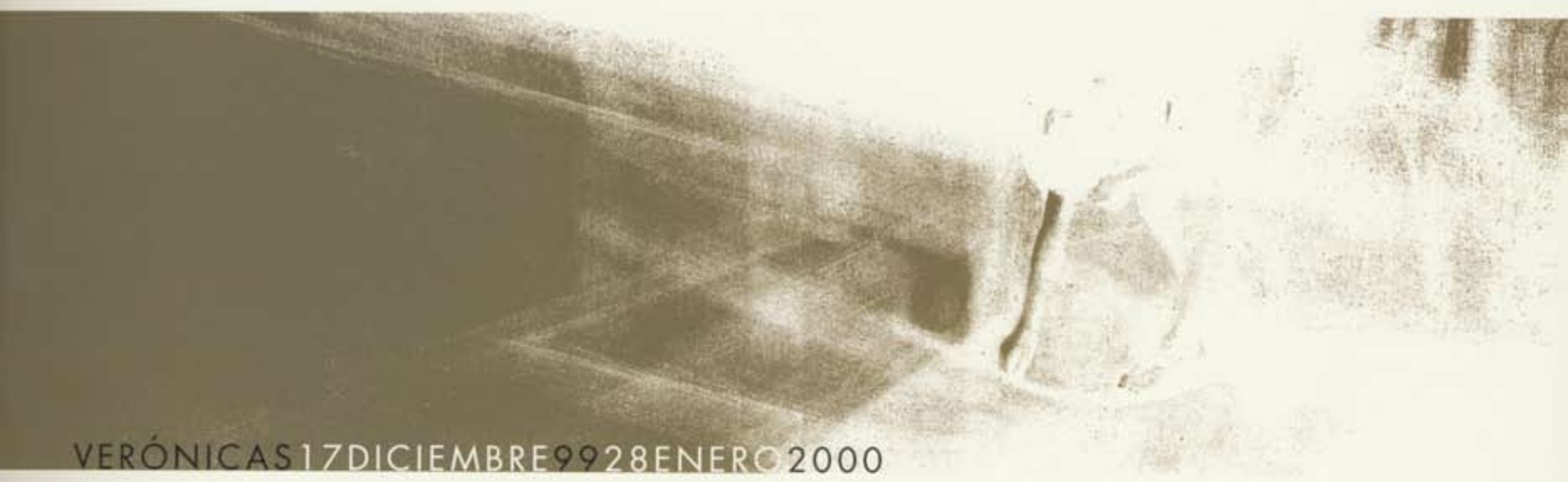
ROSA MARTINEZ-ARTERO LA HORA INMOVIL DIALOGOS Y HABITACIONES

la hora inmovil



VERÓNICAS17DICIEMBRE9928ENERO2000

El público murciano, de manera paulatina, va prestando cada vez más atención al arte contemporáneo. Este tipo de manifestaciones ahondan en las raíces de nuestros modos de vida o de sentir actuales. De esta manera, el arte se convierte en la clave -a veces evidente, en otros casos poética- que nos permite llegar a entendernos. Un entendimiento que se hace por caminos que no utilizan sólamente la línea recta como modo de conocimiento: el arte viaja por un amplio espectro de actitudes. De ahí el interés de esta Consejería en que la sala de Verónicas, un espacio expositivo que reúne las condiciones que precisa esa multiplicidad expresiva a la que me refiero, se dedique al arte contemporáneo.

La pintura de Rosa Martínez-Artero, que presentamos en esta encrucijada de milenios, nos habla del silencio de las cosas. Así la analiza David Pérez en su presentación a este catálogo, aunque intuye el autor que hasta ese mismo concepto pueda ser una ilusión. Una ilusión que es la manera de *ver desde la pintura* que inauguró Van Eyck y que, como Alberto Carrere y José Saborit analizan hablando de la obra de Martínez-Artero, habita en una pintura que definen como 'de otro tiempo'. Mostramos hoy en Verónicas un diálogo entre la luz y la oscuridad que recupera los espacios barrocos y los vuelve a hacer nuestros.

Fernando de la Cierva Carrasco
Consejero de Educación y Cultura

Dentro de la fructífera colaboración que nuestra entidad viene desarrollando con la Consejería de Educación y Cultura, tenemos la posibilidad de participar en un proyecto que nos resulta especialmente grato: la exposición "La hora inmóvil", de Rosa Martínez-Artero, interesante pintora que ya había llamado nuestra atención en las convocatorias del Premio "José María Párraga" de Cajamurcia, donde ha sido siempre seleccionada por el jurado con obras llenas de contenido y de una gran calidad plástica.

Esta artista, con una sólida formación técnica que es perceptible a primera vista en sus cuadros, forma parte de la nueva generación de artistas murcianos, amplio grupo de pintores y escultores que, pese a su juventud, nos sorprenden por la madurez de su obra que, en Rosa Martínez-Artero, es ya lenguaje personal con una gran carga poética y una plástica madura y convincente.

Esperamos que estos espacios semivacíos en los que misteriosos personajes están envueltos en densas atmósferas sean capaces de transmitir toda la emoción que nuestra pintora ha querido plasmar en ellos.

Carlos Egea Krauel
Director General de la Caja de Ahorros de Murcia

Memorias de la luz

...si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad, sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.

Michel Foucault ("Las meninas")

¿Cómo hablar de unos cuadros que se encuentran más allá o más acá de las palabras? ¿Cómo verlos con palabras sin llegar a traicionarlos? Tal y como lo vemos, el modo en que podemos hablar de los cuadros de Rosa Martínez-Artero ha de conciliar dos intrincados y azarosos recorridos. Por una parte, el movimiento de las palabras y los significados hacia terrenos más o menos inasibles, la luz, la oscuridad, la emoción, el espacio, el vacío, el inconsciente, el difícil encuentro entre lo que se ve y lo que no se ve. Por otra, la pintura, la técnica, el oficio del que todo eso surge, desde el que todo eso se hace visible. Pero, ante todo, conviene observar atentamente el hilo que vincula las dos cosas, el enlace entre la materia manipulada y el significado sugerido o la emoción provocada, el modo en que se recorre el camino que lleva de una cosa a otra. Nada nuevo estamos descubriendo: siempre ha sido así, y aún hoy, cuando la pintura es pintura; muy especialmente, cuando surge de la mirada profunda y el tacto que sabe, cuando vida y pintura son un

hacer, una experiencia. El oficio puede hacer hablar a la materia. La pintura puede hacer visibles otras cosas. Puede hacer visible incluso lo que no se ve, sensaciones, tensiones, sentimientos, incertidumbres. Dejaremos de lado para qué. Pero nos preguntaremos cómo.

Oscuros interiores delicadamente penetrados por la luz. Personajes solitarios en imprevisible diálogo con una estancia, personajes solitarios en imposible diálogo con otros personajes, personajes solitarios en imaginario diálogo con fantasmas solitarios, presencias que dialogan sin palabras acerca de lo que no puede nombrarse, la luz, el vacío, lo que asoma sin ser visto, lo que determina una escena de la vida sin formar parte de ella, lo que está sin estar, lo que hace visibles las cosas mientras borra poco a poco sus contornos. Desde cierto punto de vista, la técnica pictórica, como hecho físico –y no digamos el pensamiento que concurre a su mirada–, es un advenimiento de materia oculta hacia la superficie, en toda su dimensión visual y en toda su extensión a galaxias de saberes y sabores. Cuando la pintura se hace como durante siglos se hizo, las pinceladas ocultas en delicada mixtura de velos alimentados por el tiempo de las cosas –tiempo que no es concepto, sino más bien órgano de los sentidos–, esas pinceladas que se funden como el aceite se funde con el aceite hasta discernir en el exterior lo que sin embargo no puede ser visto por estar adherido –y más–, asimilado a la creta del lino, esas pinceladas que ya no vemos y no obstante vemos, son las que desde su pugna química, milagrosamente transmutada en luz y en mirada, apenas controladas por mano o conciencia alguna, adensan el sentido de un cosmos "superficial" que llamamos pintura, despertando en el ojo del espectador significados: lo que se ve, por la necesaria pulsión de lo que no se ve.

Es paradójico que desde Van Eyck este *milagro* fuera consagrado a un arte de ilusión que hacía la materia transparente al ojo humano, servidora de un mundo alegórico observado tras la ventana. Pero en nuestros días, pintar de este modo que casi no recordamos, como lo hace Rosa, no nos conduce sólo a un arte de la ilusión, sino también a un arte de la pintura, en dos sentidos: por aparecer otra vez como dueña enunciadora del hecho pictórico, de dentro hacia afuera, y por ser razón oculta de todo lo que acontece en la psique de luz, espacio y formas humanas desdibujadas, desfiguradas, ahogadas para ser iluminadas por la propia pintura. La luz viene por la izquierda (Vermeer) o por la derecha (Balthus), las estancias producen estupor (César Simón) o se adensan (Hopper), los cuerpos reverberan (Velázquez) o zozobran (Bacon), la pintura (ahora, de nuevo) observa lo que acontece a través de una trama de saberes sedimentada en la mirada y se hace cargo de lo que no se entiende, de lo que no se ve.

Grises, ocres, tierras, sienas, almagras, paletas antiguas despiertan de su viejo letargo en escenas cotidianas. De nuevo pervive en el presente el espejo barroco que –en palabras de Foucault– «hiere a la vez al espacio representado en el cua-

dro y a su naturaleza de representación». De nuevo la trama ante los ojos y en el lugar en el que lo invisible se hace visible. De nuevo el goce de pintar. Lo que se muestre debe mostrarse inesperadamente, cuando un mundo de necesidades, saberes y destrezas se reúna en el ojo que ve e imagina al mismo tiempo, dialogue con la memoria, con el brazo, con la mano, con la paleta, con el pincel, con la tela, y todo junto desarrolle un circuito, un mecanismo preciso y minucioso, una afinada maquinaria que acierte a convertir *en la distancia*, manchas de pintura en otras cosas no sólo del mundo visible, sino también del mundo invisible, *otras cosas* que las negras viseras de lo rutinario quieren ocultar: incertidumbres, reverberaciones, intuiciones, tensiones, temores, presentimientos, emociones.

La pintura de Rosa parece de otro tiempo, no pertenece a este Mundo Real de efectos fáciles, colores chillones y pensamiento débil. Desde la urdimbre vegetal que entrelaza el tejido pictórico hasta el último de los pigmentos, nos traslada a la propia materia de las emociones, donde tierra y piel comparten su latido de pasión primigenia, donde vemos el orgánico sabor y el ruido del sentimiento, donde aún no se ha impuesto el color de síntesis química y apenas la composición fotográfica. Lo que mejor comprende la pintura de Rosa es su naturaleza de organismo vivo, impulso de naturaleza que florece con los avatares del tiempo para imponerse a la máscara de afuera, como los líquenes mimetizan las piedras de civilizaciones perdidas en su esplendor. Así, cuando todo en estos cuadros parece borrado en la superficie, sean los ángulos ablandados de las estancias o los perfiles de las personas fundidos con el magma del entorno, no es –como ya vamos intuyendo– acción de un agente externo, no es trabajo de un instrumento, de una mano o de una cabeza borradora, no es un proceso supresor, no es una resta, sino adjunción endogenésica de pintura que genera pintura, indeliberadamente, como sólo un organismo vivo trasluce en el rostro y la piel.

En su viaje al exterior, la pintura de Rosa nos alcanza y envuelve desde una atmósfera linácea, inquietante y balsámica. Nos descubrimos entonces, al observarnos desde nuestras sensaciones identificados con ella, como la luz seduce a sus personajes sin rostro, cegados por un afuera luminoso tan esperado y temido que sólo puede ser una presencia indudable, algo de lo que hablamos recurriendo a las convenciones más comunes, al tópico de la originalidad, por ejemplo, a cualquier hablar o mirar que son idéntica conciencia, porque todo lo que digamos sobre ella, para ella, hacia ella, es una construcción humana y perifrástica cegada ante la luz que alimenta nuestra difícil *naturaleza*.

La gente se tapa los ojos, los oídos, la boca, las orejas, la gente se tapa la cara para ver mejor, para sentir mejor. Si a la oscuridad se le atribuye el poder de las tinieblas, a la luz le corresponde el poder de deslumbrar y producir ceguera, esa otra forma más intensa de tiniebla. Más allá de la paradoja, los opuestos se reconocen.

Cazadores de luces, 1999
(A Miguel A. Velasco).
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
152 x 180 cm.

Lo que nos hace ver nos hace ciegos. Es la imposibilidad de alcanzar la luz, quemados antes por su fuego, mientras el camino hacia un cenit exterior se hace mito en el interior del cuadro; juegan llamas con los pies para esquivar ser aprehendidas por figuras que se despintan a contraluz; alguna mujer ha sido velada por grises que se abren paso hacia la superficie; miramos un resplandor de reojo y lo afrontamos de espaldas, en cuclillas, boca abajo, tal vez ocultos por una prenda de vestir, pero siempre escamoteado el rostro y todo ello, sumado al silencio, al aislamiento, a la confrontación o la ignorancia de unos personajes respecto de otros, encadena metafóricamente la (im)posibilidad humana de comunicación, ese otro tópico que observamos por igual en ese *locus* recurrente que enfrenta el ritual de parejas situadas de acuerdo a la norma dialéctica, "de un lado" o "del otro lado" y subraya el pensamiento antitético de "A" frente a "no A": relación disyuntiva entre dos que observamos, sin embargo, paradójicamente, no tan disímiles, para descubrir que "A" también es "no A", con un final autoirónico en el que "A" también se desemeja de sí mismo, se hace *otro* para ocultar su rostro.

El diálogo entre la luz y la oscuridad, que fuera en el *Marat* de David emparejamiento de vida y muerte, se hace aquí, visto lo dicho y dicho lo visto, metáfora de la condición humana, como también los hombres empequeñecidos ante su hipertrofiado cerebro moderno, los inútiles ejercicios circenses y las coreografías rituales. Todos serán borrados en el epílogo ulterior, cuando la materia se imponga sin pensarlo, sin quererlo, y sólo quede la luz y la pintura.

O un aroma. Después de tantas vueltas, después de tantos quebraderos de cabeza, tal vez nuestro destino no sea otro que impregnar con nuestro olor una habitación, un cuarto, una casa, después de tantos delirios para perdurar en la memoria, empresas, proyectos, hijos, ruido, tal vez acabemos siendo un silencioso e indescifrable perfume impregnado en unas cortinas, una presencia invisible que amarillea con el sol de la tarde, una extrañeza que alguien siente al entrar en una estancia, como si otro hubiera estado antes allí, un fantasma, tal vez, un habitante pasado, un aliento que perdura, anónimo, pero inconfundible. Entra la luz por la ventana y en el umbral de la puerta se desquicia la cordura. Lo de dentro y lo de fuera se confunden, lo que fue y lo que acontece silencioso no hay manera de saber dónde se escinden. Nada acaba de marcharse y nada llega todavía. Entretanto, deambulan los fantasmas confundidos con la vida, un trasiego de personas se entreteje con presencias invisibles.

A la luz de las palabras anteriores, acaso en su penumbra, arropado por la densidad existencial que estas pinturas exhalan, el *estresado* espectador contemporáneo que tenga tiempo y sosiego suficientes, quedará sorprendido de lo acogedores que llegan a ser estos cuadros sombríos, por su calidez y amor que a la vez nos inquieta e invita a recorrerlos plácidamente, gozar de su

El vuelo detenido, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
162 x 200 cm.

abrigo, fruto de un lar de sentimientos intenso y vivido, que consigue fijar con una técnica pictórica todo eso que está ahí flotando y sin embargo no se ve. Sólo el sentimiento veraz es capaz de perdurar fresco en la memoria del corazón para revivir en las manos de un oficio. Sólo unas manos (un ojo, una mirada) que han hecho del oficio de pintar su nueva *naturaleza* pueden revivir lo que se ha vivido en algún mundo, no importa si real o imaginario. Revivirlo para otros, ahora. Revivirlo para otros de ahora con el legado incorporado de quienes antes miraron y pintaron. La vida es demasiado complicada para ser tan breve y la ayuda de quienes antes vivieron y miraron puede echar una mano en nuestro deambular por estancias, interiores, exteriores, luces, sombras, límites que a veces pueden ser vencidos, aunque no sin desgarro. Tal es el sentido de estos cuadros, que son lucha y luz y memoria de un presente que revive y atesora y ama y odia cuanto en él perdura del pasado.

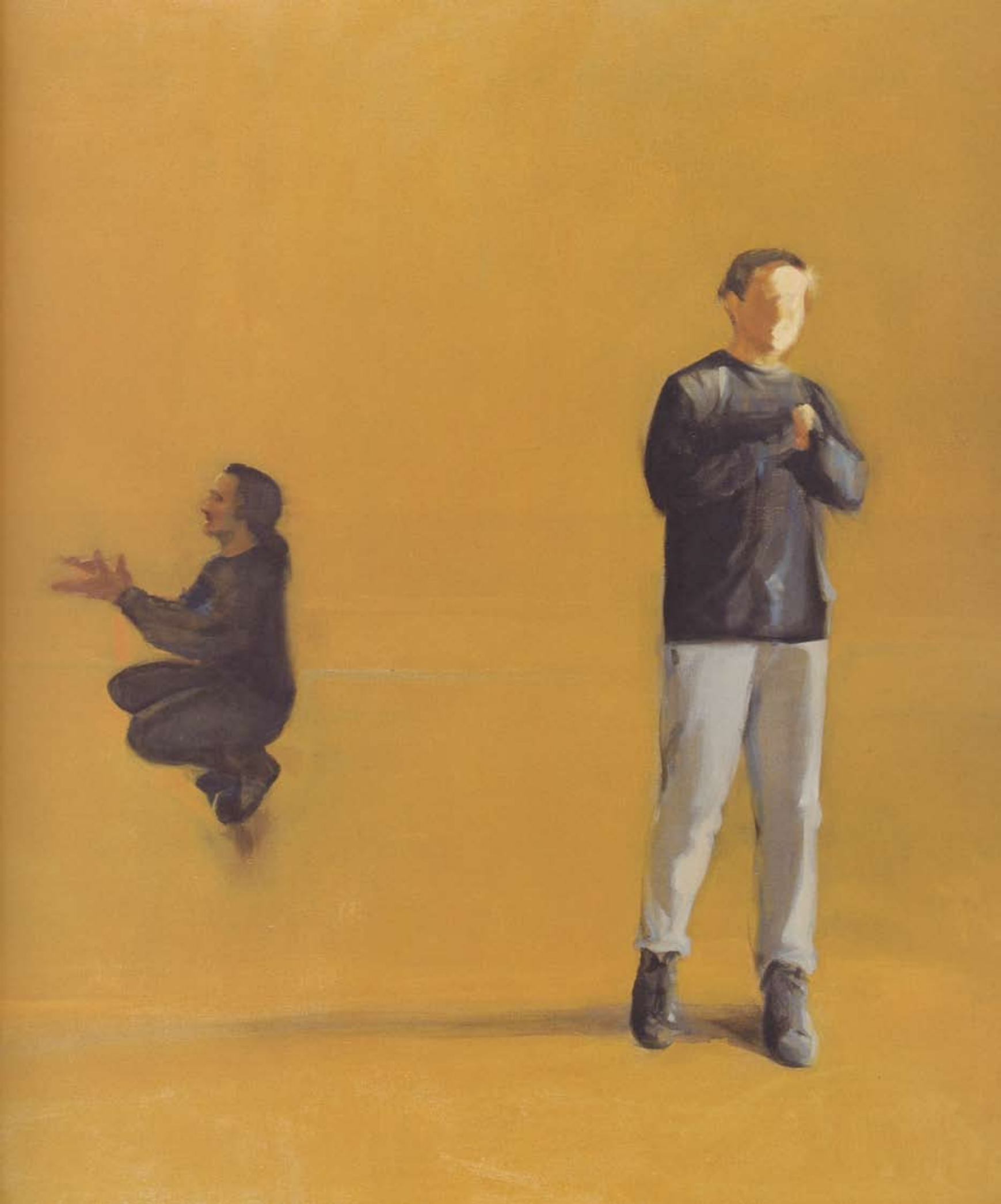
Alberto Carrere y José Saborit

Valencia, noviembre de 1999

Diálogo de la ceguera, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
130 x 146 cm.

El rincón oscuro, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
146 x 162 cm.

Gestos de sol, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
146 x 195 cm.



A luz perdida, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
130 x 195 cm.

Volver a decir el silencio, el silencio de las cosas

A veces se escribe. O se pasea. También se duerme. En otras ocasiones se escucha y se mira. Incluso se pinta... Después de esto, poco más. Acaso los cuerpos, el tacto y la soledad. También los abrazos, los sollozos y esa ausencia que todo lo envuelve. Días de lluvia y de frío. O de calor. Noches vacías. La persistente tenacidad de la memoria. Un color gris ceniza y unas oscuras tonalidades pardas. Diversos lienzos inacabados. Otros que son comenzados. Varios libros sobre el suelo, el roce de un viento helado y la humedad de algunas lágrimas.

Y siempre, junto a todo ello, agazapado e inevitable, el silencio.

El peculiar silencio de las cosas. Ese silencio, primigenio y sobrio, también sereno, con el que objetos y enseres han llegado a revestirse en algún momento. Un silencio que ajeno vive al decir de todo nombre y de toda causa y que, sin embargo, ahora sentimos casi olvidado y extinguido, puesto que se percibe como algo lejano. Quizás ya totalmente perdido. Y es que nunca con anterioridad –no hay que olvidarlo– cultura alguna ha llevado a cabo un intento tan brutal por someterlo. Por aborrirlo. Por transformarlo en un incesante y monótono ruido. Homologado desde los media. Un ruido implacable y eterno. Carente de matices.

Antaño, cuando el silencio no era un deseo, se hablaba de la música de las esferas. De ese sonido que la mecánica celeste provocaba al desplazarse y que en su constante permanencia el oído humano era incapaz de percibir. El silencio, por ello, no era concebido propiamente como tal. El mismo se relacionaba con el irreconocible sonido de aquella música. De aquella maquinaria que propiciaba la danza de estrellas. Y de soles. También de lunas. Una danza que trazaba el deambular de un tiempo sin tiempo. Un tiempo sin testigos. Vacío. Rutilante de silencios. Hecho de cuerpos sonoros que ignoraban los nombres.

La añoranza de esa engañosa ausencia, de ese inaudible sonido perdido, inventará la música. Y ésta no podrá quedar configurada más que como una estructura de silencios. Una secuencia de pausas e intervalos. Un callado orden de tiempos vacíos... Aunque se sospeche –paradójicamente– que ni el silencio, ni la pausa, ni el intervalo, ni el vacío existen en parte alguna. Y que si lo hacen es tan sólo como conceptos, como ilusiones. Como constatación, en suma, de un sordo relato. Algo semejante a lo que, por otro lado, sucede no sólo con los círculos, los pentágonos o con la idea de color, sino también con la verdad, la belleza o, incluso, con lo que llamamos real... Una cuestión ésta, la del silencio y la de la jerarquización sonora del mundo, que John Cage deseará poner de relieve tanto en los *4'33''* –esa pieza hecha de pausa y henchida de sonido–, como en muchas otras de sus composiciones. Acaso en todas.

De este modo, el inventor del piano preparado y de los *music circus* se convertirá en el músico que más silencios utilizará en sus composiciones, pese a conocer –o, tal vez, por ello mismo– que nada hay que se tenga ni detenga. Que todo oye, que todo escucha, que todo toca. Que lo que llamamos silencio es un sueño en el que nada queda sin sonar. Y que la pesadilla, la verdadera pesadilla, es otra cosa. Esa otra cosa que surge cuando el cielo enmudece pálido porque las esferas se oxidan y el cuerpo se nombra con un nombre que es propio. Fatalmente propio. Un nombre que hace del ser su propiedad y de la propiedad, la única razón del ser. El único sonido de la muerte. Su solitario murmullo.

Quizás alguien, ante el eco de este son, ante su presencia, abandone aquí la lectura, alce la mirada y piense que no. Que esto no es. Que no es así... Que lo escrito en los últimos párrafos constituye otro relato. El ámbito de otro discurso. Y que el silencio de las cosas, hecho de abandono y misterio, de temblor y suspensión, se enfrenta a ese otro silencio, ya imposible en su plenitud, puesto al desnudo por Cage.

Sin embargo, si alguien considera que esta confrontación es posible se está equivocando. Puesto que no hay conflicto. Ni puede haberlo... Nos hallamos ante un silencio sin silencios. Enfrentándonos a una historia semejante. Siempre idéntica a sí misma. Sin poder salir de ella. Ni tampoco de su ruido. Del ruido que genera... Y es que sólo es éste lo que ahora pervive. Y junto a él, los nombres propios. Palabras que no son palabras. La implacable y eterna letanía de saberes que ya no suenan. Que tampoco sueñan. Porque ya casi nadie habla. Ni escucha. Tampoco se pregunta... ¿Y pintar?, añadirá alguien... ¿Pintar?... Pintar es tan sólo un recuerdo. Un mero recuerdo. Al igual que lo puede ser el propio ver.

En otro momento, en otra escritura, ya ha se ha hablado de ello. De lo que el ver conlleva. Pero hay que reiterarlo. Nuevamente. Aunque la formulación a realizar sea sencilla. Tan sencilla como apuntar que ver es tan sólo un deber. Un deber que requiere urgencia... Lo cual, bajo ningún pretexto, significa que ver se deba con velocidad, sino que con celeridad y destreza se tiene que detener la avalancha de ruido que nos ensordece. Las cataratas de imágenes que nos ciegan.

Porque el nuevo modelo de representación institucional es ése. No hay otro. El mismo se sustenta en la saturación del simulacro. El simulacro de la diversidad. También el de la pluralidad. Una saturación y un simulacro hechos con palabras que ya no dicen. Con imágenes que tampoco pueden ser vistas. Aturdiendo. Aturdiendo sin cesar. Mediante un decir que ya no habla. A través de la magia del hechizo mediático. Esa magia que se alimenta del embrujo catódico, de la pócima publicitaria, del ungüento informativo...

Ante la mundialización del *videoorden* –y de la consiguiente *ordenación videocrática*–, la tarea más urgente es ver. Volver a ver. Recuperar la mirada y el habla. Para decir. Para volver a decir el silencio. Y así eludir el desorden, el desorden televisual. Aunque los recursos sean contradictorios. O carezcan de fuerza. Y pese a que al final, además, todo tenga que quedar resuelto con parquedad. Con extremada parquedad. Sin apenas espacio para el matiz. Luchando contra las sombras. Contra la luz. Contra la muerte. Acaso, tan sólo, con un resquicio para balbucir. Para poder balbucir en voz muy baja: *Fue en bicicleta cuando una tarde de invierno cruzaste de nuevo frente a mí. Deseaba hablarte y estrechar tu cuerpo. Por eso grité tu nombre. Sin embargo, tras hacerlo, no pude decir nada más, ya que me fue imposible encontrar siquiera una palabra... Meses después, sin haberla encontrado todavía –quizás nunca pueda ya pronunciar ninguna–, pensé que debía de haberte dicho que en una ocasión me había sentado en el bordillo de una acera mientras comías maíz. Era un mediodía de verano. De un verano tardío. Nos hallábamos en otro país. Desconocido. Próximo ya el otoño. Alejados de la costa. También de tu mar. Sonreías con timidez. Como siempre lo hacías cuando te observaba y mostrabas despreocupación... Entonces no supe descubrir qué era aquello. Ni tampoco qué es lo que se ocultaba tras su nimiedad. Sólo llegué a intuirlo tiempo después.*

Un resplandor definitivo, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
146 x 195 cm.

Diálogo del entusiasmo I, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
130 x 146 cm.

Pero ya fue tarde... Y continúa siéndolo. Aún hoy... En este nuevo invierno en el que, montado en otra bicicleta, en un nuevo atardecer, me debato contra las sombras. Contra la luz. Contra la muerte. Balbuciendo lo que no dije.

¿Lo no dicho? ¿Ha sido escrito que entonces fue tarde, que aún continúa siéndolo?... Tal vez aquí –y ahora– también suceda algo semejante. Tal vez no se pueda escapar al influjo de este nuevo fantasma que, incapaz de recorrer el mundo, lo que hace es inventarlo. Volverlo virtual. Quizás, por este motivo, ya no se pueda ver. Tampoco escribir. Ni pasear. Ni dormir. Mucho menos escuchar. ¿Y pintar?... ¿Es posible pintar? ¿Pintar el propio acto de la mirada? ¿Pintar el silencio?

No se sabe. Tampoco son esto preguntas. Ni cuestiones. No se vean requerimientos donde si algo hay son tan sólo murmullos. Susurros en la noche. Acaso lienzos. El temblor de un trazo que dubitativo emerge en la oscuridad, que atraviesa un instante de luz y que vuelve, de nuevo –eterno y fugaz– al negro silencio del que partió. Un trabajo probablemente condenado al fracaso. A un afortunado fracaso. Como el asumido por Rosa. Por Rosa Martínez-Artero.

Y es que la añoranza de lo que en algún momento se ha visto inventa la pintura. Y también la memoria. No para apresar la imagen. Ni tampoco para reflejarla o sustituirla. Sino para descubrirla. Para hacerla auténticamente visible. Al igual que sucedía con la música. Lo mismo, por otro lado, que pasa con las palabras. También con la escritura. Y con todo aquello que fue vivido sin saber que vida era... Si todavía vemos, no hay que olvidarlo, no es para ver, es para vivir. De ahí que la añoranza de lo visto no afecte tan sólo al ojo. Sino a la propia vida. Esta es la causa por la cual esa añoranza que habita la espesura de lo perdido no puede ser contada. Ni dicha... Y esta imposibilidad verbal es la que hace que la pintura no copie. Y que tampoco pueda narrar. Que únicamente interrogue. Y que lo haga apuntando. Resolviéndose en un anhelo. Puesto que el suyo es un ámbito de destellos en la noche. De sombras que fugitivas huyen.

La cuestión prioritaria, por tanto, es discernir sobre lo visto. No ya ver. No ya naufragar bajo la lluvia de imágenes, bajo el torrente de sonidos. Sino ver diciendo el silencio... Ver pintándolo. Sospechando que cualquier trazo lo desvanece, que cualquier palabra lo engaña. Buscando, por ello, un intento. La conciencia de lo indecible. También de su paso. Con una mirada que se sabe pasajera. También perpleja. Semejante a la que César Simón dedica a ese olvidado arco romano con el que accidentalmente tropieza al atravesar unas viñas, erguido como una irresoluble interrogación:

"El arco es como yo, que no concluyo.
Porque fui contra el cielo como el arco:
de vacío a vacío en la belleza,
de la nada a la nada entre la luz".

No concluir, pues. Transitar entre la luz. También entre las tinieblas. Habitar el claroscuro de un interminable anochecer. Sabiendo que ya es tarde. Demasiado tarde. Conociendo únicamente el intento. Recordando que a veces se escribe. O se pasea. Que también se duerme. Que en ocasiones se escucha y se mira. Que incluso se pinta... Y que después de esto, poco más. La reiteración tan sólo. La reiteración.

¿Pintar, hemos dicho?... ¿Es posible pintar?, volvemos a repetir ahora... Responder resulta difícil. Muy difícil. También complejo. Acaso no sea posible. No el pintar, sino el contestar. Pero por ello mismo es necesario. Ineludible. Urgente incluso (así lo hemos ya escrito). No el contestar, sino el

Diálogo del entusiasmo II, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
130 x 146 cm.

pintar, el pintar ahora. Teniendo en cuenta, lógicamente, lo desigual de la lucha. Sabiendo que la pintura no es en sí misma la solución. Tampoco una solución. Puesto que lo importante del pintar se encuentra en otro ámbito. Sin duda, en el de la detención. En el de la quietud. En el del reposo ante el ruido. No hay más... En todo caso, muy poco más... Tal vez los cuerpos, el tacto y la soledad. También los abrazos, los sollozos y esa ausencia que todo lo envuelve cubriendo las cosas de un color gris ceniza que se nutre de oscuras tonalidades pardas.

¿Qué pintar, entonces?

Tan sólo la reiteración. La reiteración de la ausencia. Aquello que las imágenes no pueden mostrar. De ahí que Rosa Martínez-Artero deje callados sus cuadros. También ausentes. Con personajes que, incapaces de habitar los lienzos, únicamente transitan por ellos. Sabiéndose pasajeros. Haciendo que sólo en las telas viva el silencio. Agazapado e inevitable. También sereno.

Pero maticemos... No es que esta pintura refleje el silencio. Tampoco es que lo pinte ni lo invente. Lo que en ella sucede es, precisamente, todo lo contrario, ya que su cometido no es otro que el de ser portadora de silencios. Territorio de ausencias. Tal y como también pasa con la poesía. Con esa poesía que sólo con el silencio se construye. Y es que, recordémoslo, hay poetas que aman. Al igual que hay pintores que también aman. Poetas que aman las palabras y pintores que aman los colores y las formas con acusada devoción... Poetas que piensan que usan el lenguaje. Que lo utilizan. Que lo amasan y cuecen. Que lo prensan. Que lo tocan y excitan. Que lo habitan bajo el flujo de los sonidos. Bajo el peso de su arrolladora cadencia. De su pasión... Pintores que establecen con los materiales una relación gozosa. Repleta de desvelados y evidentes placeres. Llena de contrastes. Carente de obstáculos. Vacía de dudas... Ahora bien, junto a éstos, y así fue sugerido por Octavio Paz, hay poetas –y también pintores, añadimos nosotros– que son unos *enamorados del silencio*. Para ellos, la palabra es un mal menor. Al igual que la pintura. Quizás el remedio menos doloroso. El menos lacerante. El suyo, por tanto, es un universo de silencios vulnerados, de palabras heridas, de imágenes veladas. Un universo de paradojas y espejismos en el que toda aproximación supone un alejamiento; toda cercanía, una traición.

De este modo, sólo teniendo acceso a esas transgresiones que denominamos obras, podemos barruntar aquello que, para ser dicho, debiera no decirse. Al hacerlo, sin embargo, estamos incurriendo en un inevitable error: transformamos en palabras o en imágenes lo que únicamente sin ellas puede ser vivido.

En ese desgarro se sustenta una parte de la poesía: aquella que sospecha que las palabras no son el objeto del enunciado ni tampoco del enunciador, sino su sujeto, un sujeto destinado a constatar que el lenguaje no tanto dice, sino que nos dice y que, por ello, su único objeto es desdecirnos, aboliendo de este modo ese ruido que llamamos *yo*.

Curiosamente, en este desgarro se sustenta también la pintura de Rosa Martínez-Artero. Y es que su objeto, tal y como ya se ha dicho, no es pintar el silencio, sino pintar silenciosamente. De ahí que sus cuadros reclamen la detención del ver. También la reclusión. Esa reclusión lenta y queda tras la que todo se reduce al tiento. Al tiento y a muy poco más...

David Pérez

Llega de pronto y es de día, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
130 x 195 cm.

El talismán, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
200 x 207 cm.

Al ser confuso, 1998
Serie, "Enanos"
Óleo/lino
81 x 116 cm.

Al ser tozudo. 1998
Serie, "Enanos"
Óleo/lino
81 x 120 cm

Del interior del alma

La tradición iconográfica y literaria incluyó la figura del malforme dentro de una teratología en la que lo monstruoso iba parejo a lo éticamente rechazable. Belleza se identificaba con bondad; fealdad, o todo aquello que se encontrara fuera de los cánones de normalidad, era paralelo a lo demoniaco, a lo negativo, a la perversidad. Estaba diluida la frontera entre las singularidades que caprichosamente crea la naturaleza y el bestiario de seres híbridos de la mitología. Lavater puso al día la lectura teratológica del aspecto exterior humano en el siglo XVIII con una interpretación pretendidamente científica: la fisiognómica. Esta teoría le valió las críticas de su contemporáneo Lichtemberg, autor que ponía en evidencia el inconmensurable salto que se producía al interpretar el interior del alma desde la superficie del cuerpo. La raíz metafórica que aún perduraba en las teorías de Lavater –que se vieron acompañadas más tarde por la frenología de Gall- ha sido, sin embargo, un instrumento que la literatura o el arte han utilizado como práctica expresiva esencial.

I. La atracción por la deformidad encontró en las cortes palaciegas de la Edad Moderna un espacio en el que los locos, los enanos y los contrahechos se entendían como prodigiosas rarezas de la naturaleza, vestían trajes regios y hacían las delicias de los personajes nobles; de hecho se les denominaba 'hombres de placer'. Velázquez retrató el tropel de idiotas, lunáticos y personajes de cuerpos anómalos que pululaban por las galerías y aposentos del Alcázar madrileño de Felipe IV. La expresión conmovedora y tremendamente digna con la que estos personajes fueron captados excluía cualquier tentación de hacer interpretaciones teratológicas. Al retratarles con el naturalismo expresivo que caracteriza la pintura de este maestro barroco y al huir de la idealización o de los ambientes mitológicos o fantásticos, insufló temporalidad a sus rostros, los contextualizó y grabó su nombre en la historia. El mismo artista que retrataba al rey pintaba a Mari Barbola o al bufón Calabacillas. Y de la misma manera.

II. Muchas de estas personas quedaban condenadas al aislamiento social debido al miedo o la ignorancia del resto de la población. Quedaban sentenciados a la barraca de feria, a servir de divertimento ya no sólo de los ricos y poderosos, sino también de las clases populares, como Tod Browning supo relatar en *La parada de los monstruos* (1932). Browning, tres siglos después de Velázquez o Murillo, exigía dignidad y respeto para los 'monstruos' en una obra maestra cruel, tierna y salpicada de humor negro, al tiempo que ponía en evidencia que la alteración física no se identifica con la disminución intelectual o emocional del ser humano. *La parada de los monstruos* emana un patetismo como invocación a la piedad que es, sobre todo, moderno.

III. Si bien en otras épocas la desviación deliberada de una norma representacional conducía las más de las veces a la caricatura, la utilización que algunos movimientos artísticos de este siglo han hecho de este tipo de recurso –pensemos en el expresionismo o en el cubismo, por ejemplo–, le confieren unos valores que no se identifican exclusivamente con lo cómico, valores que Baudelaire supo ver en los *Caprichos* de Goya. Goya ya no retrataba al 'otro' con una identidad definida como aún hacía Velázquez, sino que representaba a la totalidad del ser humano, sus zonas más oscuras. Podía ser cualquiera. La humanidad que según el escritor francés conservaban los personajes de Goya, confería un sentido dramático y terrible a unas deformaciones que se realizaban

Personaje airado, 1998
Serie, "Enanos"
Óleo/lino
81 x 116 cm.

Personaje sin tiempo, 1998
Serie, "Enanos"
Óleo/lino
130 x 146 cm.

como 'materia para el ridículo', como imágenes satíricas. Y es que la risa, como de nuevo insistiría en su ensayo sobre lo cómico Baudelaire, proviene de un sentimiento de superioridad, difícilmente de la empatía. Los seres que Goya representa en sus *Caprichos* no son moralmente perniciosos porque son monstruosos, sino que son monstruosos porque su interior es reprobable. La monstruosidad en Goya es una metáfora de la devaluación social y moral.

Rosa Martínez-Artero pinta disfunciones que, en su esencia profunda, no son tan físicas como una lectura inmediata de sus cuadros podría dejar entrever; disfunciones que aun invisibles o socialmente menos perturbadoras que la hidrocefalia de los cortesanos barrocos o que el enanismo de los feriantes de Browning, no por ello resultan menos reales. Sus enanos, como ella misma recalca, no son nadie, son más bien la metáfora del habitar una nueva patología contemporánea.

Son seres aislados, en cuclillas o sentados, ovillados ante el infinito espacio yermo que los aloja. A diferencia de las series posteriores de habitaciones que también se presentan en esta exposición, los enanos poseen únicamente su propio cuerpo encogido, creando con su ser inmaterial, con su sombra, el ámbito que los rodea. Se trata de un espacio silencioso, sobrio y crudo que ya poblaron otros personajes velazqueños o el Pífano con el que Manet hizo su particular homenaje al pintor sevillano.

Martínez-Artero profundiza en las raíces de la pintura y con sus hallazgos también rescata sistemas de representación de la historia del arte. Sus enanos se construyen por la manipulación trágica del referente, por la permutación de sus proporciones, por el escorzo exagerado de sus miembros, por la contrafacción de unos elementos del cuerpo respecto a otros, por la escasa coordinación entre lo que se es y lo que se siente. Son ambiguos cráneos adultos conectados a un cuerpo sin desarrollo, encerrados en la carcasa chata de un niño. Son personajes perdidos ante una serie de códigos que les son extraños, cuando se está, como en tantas ocasiones, fuera de juego.

Esta extrañeza ante el afuera se revela en actitudes que los demás leen como confusas; actitudes que, cuando las hacemos conscientes, nos hacen sentirnos perdidos, débiles y aislados. Sin embargo, la humanidad que todos estos personajes emanan –cercana a la que describía Baudelaire–, la huida de cualquier asomo de trazo grotesco, no los hace dignos de risa ni tan siquiera nos miran, bobalicones, con la sonrisa inocente del Calabacillas. Sus rostros mantienen entre sus distintas partes una relación respetuosa hacia la norma. No hay gesticulaciones histriónicas ni elementos psicológicos que definan a estos enanos como extraños. No hay, en definitiva, ni una fisionomía ni una psicología desviadas. Están demasiado encerrados en sí mismos, menguados en un cuerpo que parece no corresponderles, pero del que no pueden escapar. Con la acción contenida, los enanos de Rosa Martínez-Artero no son explícitos contando, parecen esperar mientras miran hacia su interior, paralizados ante un mundo que resulta extraño. Son la imagen de la ineluctable pesadez del vivir.

Isabel Tejeda

Diálogo de amigos, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
146 x 89 cm.

Tríptico de las horas, 1999
Serie "Diálogos"
tres cuadros de 19 x 27 cm.

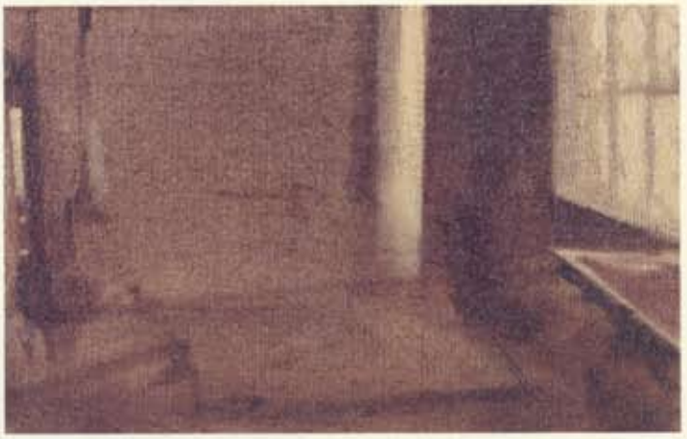
Elogio del equilibrio, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
116 x 162 cm.

El umbral del silencio, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
116 x 162 cm.

El círculo, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
200 x 205 cm.

La habitación cerrada, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
162 x 162 cm.

El escondite
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
14 x 22 cm.



La casa del oro, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
14 x 22 cm.

Alegría y pintura
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
14 x 22 cm.

Diálogo con las sombras I
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
19 x 24 cm.

Diálogo con las sombras II
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
19 x 24 cm.

La casa de los genios I, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
19 x 27 cm.

Diálogo del vuelo I, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
22 x 12 cm.

Diálogo del vuelo II, 1999
Serie "Diálogos"
Óleo/lino
22 x 12 cm.

Desaparición, 1999
Serie "Habitaciones"
Óleo/lino
130 x 195 cm.