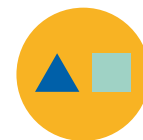


**RAQUEL AGUILAR**



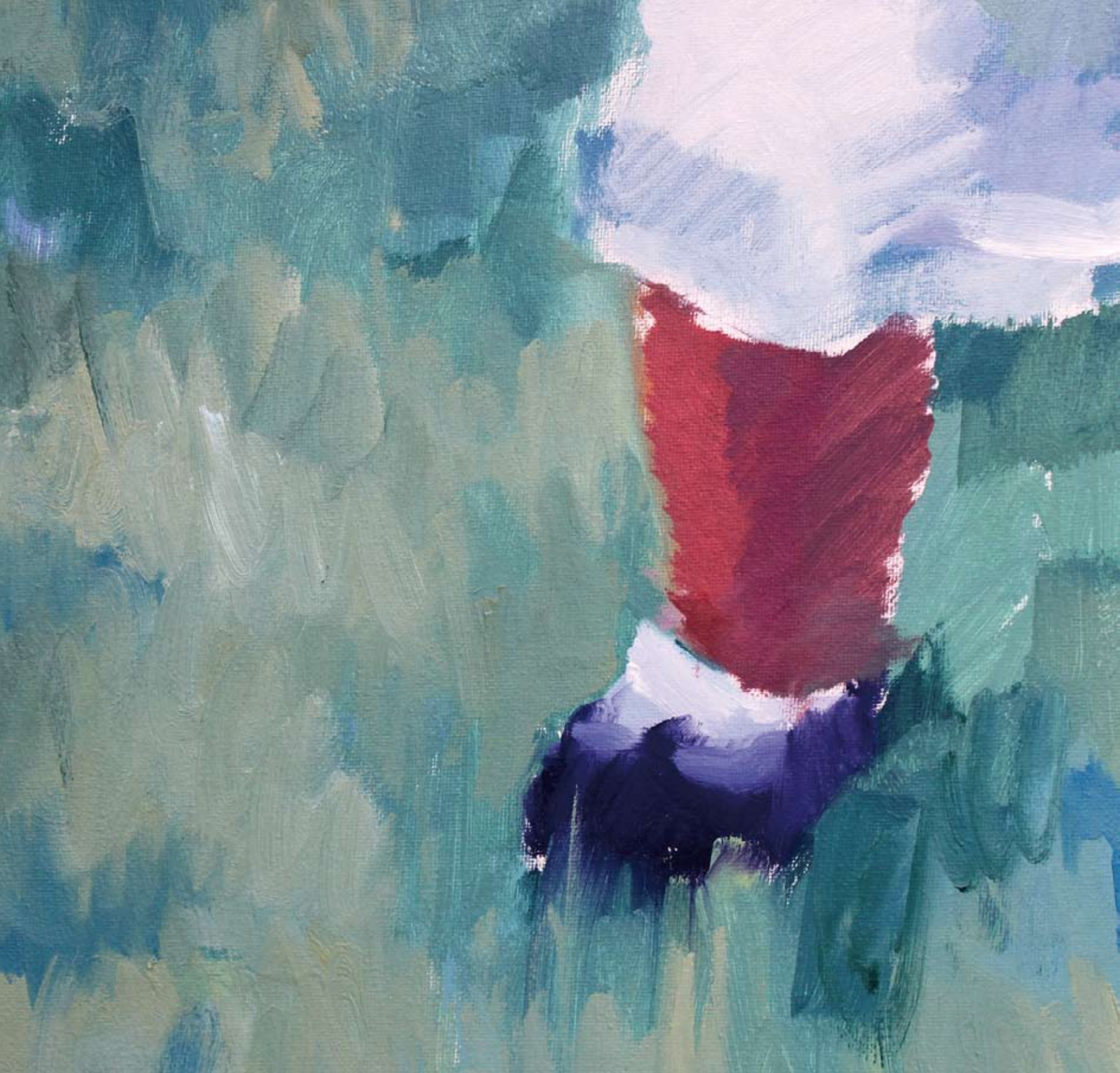
**CAM**

Caja Mediterráneo

SALA DE EXPOSICIONES **CAM** TORRENT



A Juan Luis



# **RAQUEL AGUILAR**

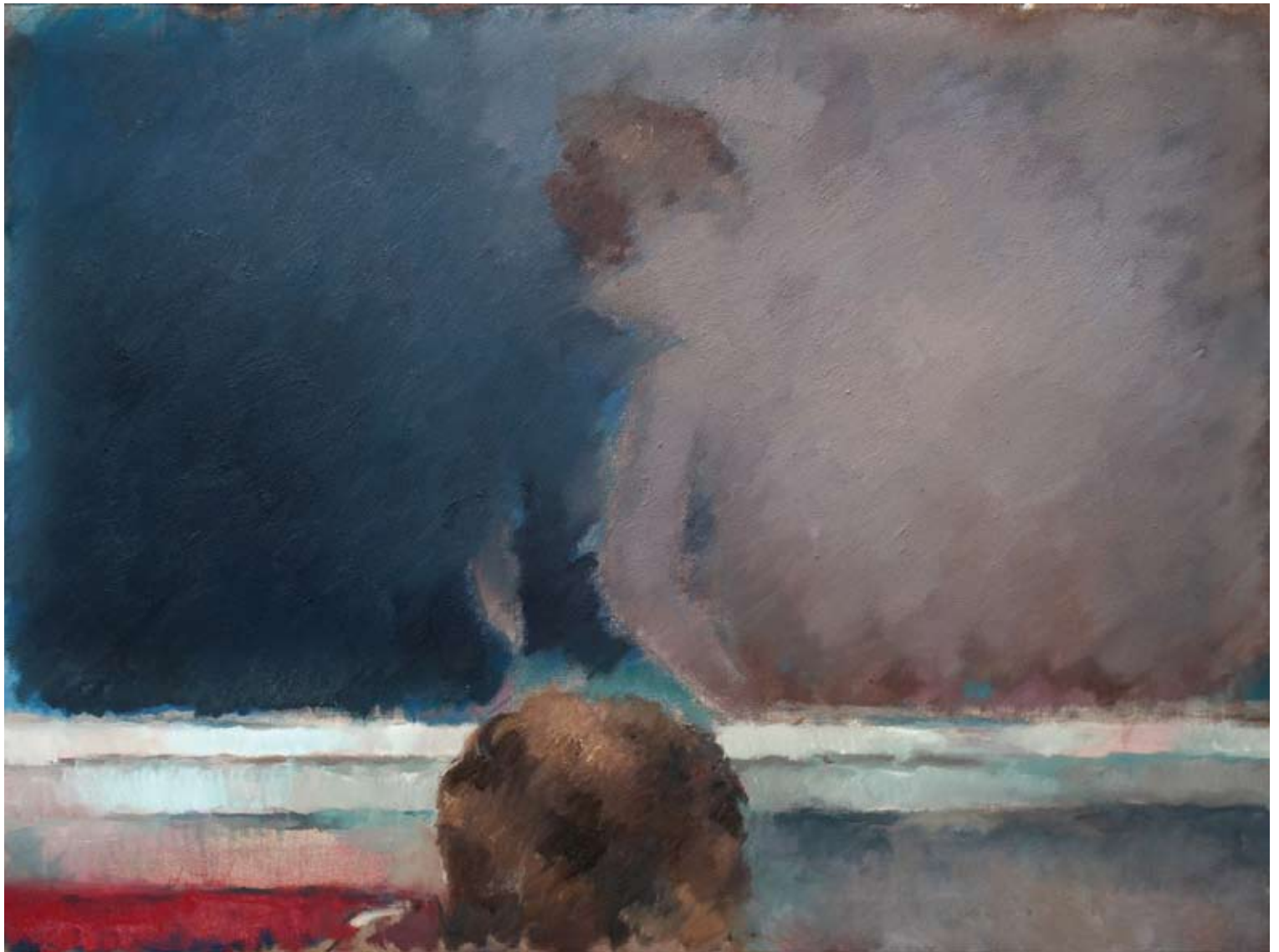
## **PINTURAS**

**SALA DE EXPOSICIONES  
CAM TORRENT  
OCTUBRE / NOVIEMBRE 2011**



**CAM**

**Caja  
Mediterráneo**



## LA IMPORTANCIA DEL SOFRITO

HELIO PIÑÓN

Basta con ojear las páginas de arte de cualquier periódico para llegar a la conclusión de que la pintura se ha acabado: el arte del que los críticos dan noticia se reduce generalmente a instalaciones y montajes, cuya habitual banalidad visual suele compensarse con una “carga conceptual” de gran enjundia. Las ferias y bienales del mayor prestigio son los eventos que ratifican los ranking y suministran las novedades que a lo largo de la temporada menudearán en exposiciones itinerantes. Un público perplejo y desorientado se afana en engullir lo que le muestren, sin pasión ni desdén, con renuncia a la experiencia estética para adherirse a una farsa cargada de ritual.

En contadas ocasiones puede verse un cuadro, aún siendo muy benévolo en la acepción del sustantivo: nadie pinta ya! Alguna cosa ha sucedido en el mundo del arte para abandonar la práctica de la actividad que durante siglos se ha considerado su misma esencia. La irrupción del criterio de novedad frente al de calidad ha tenido algo que ver en ello: si la innovación ha pasado a ser el valor *absoluto*, ¿por qué no *empezar* por liberar la práctica del arte de las disciplinas tradicionales, extendiendo así el ámbito de lo artístico a prácticas sin otro límite que el estado de ánimo del autor? Así la innovación no sólo afectaría al resultado, sino que el propio medio sería novedoso.

La conceptualización creciente que ha afligido a las prácticas artísticas, como fruto de la crisis de la crítica que provocó la resaca de las vanguardias históricas, ha tenido un efecto definitivo sobre el arte actual: si se prescinde del juicio estético como reconocimiento de valores visuales del arte, y se propone situar la experiencia de la obra en la simple identificación de la anécdota que da lugar a la obra, no cabe duda de que la cuestión se simplifica. Este fenómeno -iniciado hace décadas- ha propiciado la entrada en el universo del arte, hasta el extremo de adueñarse del mismo, a personajes tan incompetentes en lo técnico como insensibles ante lo artístico.

La coartada teórica del fenómeno es relativamente compartida: “después de Rothko, no tiene sentido seguir pintando”. Es significativo que muchos críticos, que se transfiguran al contemplar un becerro sumergido en formol -pongamos por caso-, tranquilizan su intelecto con argumentos de este tipo. Supongo que, si los críticos actuales hubieran actuado en el siglo xv, habrían considerado que Piero della Francesca -por hablar de un avanzado- ponía muy difícil las cosas a quienes quisieran pintar en el futuro, de modo que, tras La flagelación de Cristo (1445?), ya no tendría sentido seguir pintando.

Desde hace *décadas*, los críticos se muestran particularmente atentos a los fenómenos del devenir histórico que presagian la muerte de aquello que paradójicamente les da recursos financieros y notoriedad pública: en efecto, suelen ser proclives a considerar la historia del arte como una sucesión de obras que cierran la puerta al futuro. Así, “la innovación” estaría justificada, precisamente en aras de la supervivencia del

**Ventana**, 2011  
Óleo sobre lienzo  
73 x 100 cm

arte. Una innovación que no supone la aparición de nada nuevo, sino el irresponsable abandono de la tradición para provocar el frenesí de la sorpresa a un espectador entregado, dispuesto a celebrar lo que convenga.

Se me antoja que la reflexión acerca de la dificultad de “pintar después de Rothko” se podría llevar al ámbito de la cocina, advirtiéndole que “después de Bocuse o Arzak, ¿quién va a seguir cocinando?” Probablemente, la esferificación del estofado o la deconstrucción de la paella tienen que ver con el proyecto de encontrar nuevos caminos para la cocina, similares a los que llevaron hace años a un tipo -al parecer muy reconocido- a colgar un pollino disecado del techo del MACBA “para estimular una reflexión sobre el arte contemporáneo”, según explicaron los críticos el día siguiente de la ascensión.

No dudo que ambos fenómenos -sea cual fuere la razón de su origen- tienen idéntico efecto sobre la experiencia del arte, en un caso, y de la comida, en el otro. En una situación cultural que se caracteriza por una sensibilidad visual bajo mínimos y por un letargo del paladar que valora del vino por su “graduación” y la comida solo por su “suavidad”, puedo imaginarme la algarabía que provocará el descubrir el leve sabor a manitas de cerdo que convierte en memorable un sorbete blancuzco servido en una diminuta oquedad que ocupa el tercio central de una escudilla contrahecha.

\*            \*            \*

A Raquel le gusta pintar. No sólo porque conoce el oficio, sino porque sabe qué hacer con la habilidad técnica imprescindible para esa práctica. Sabe que la existencia de Cézanne y Rothko -por referirme sólo a dos pintores fundamentales- comprometen a quienes han pintado después: no porque cierren puertas, sino precisamente porque las abren. En eso -como en casi todo- la visión del artista difiere totalmente de la del crítico: donde este ve clausuras, el artista ve estímulos.

Escoger a Morandi como tema de una tesis doctoral es significativo de la idea de pintura de quien la aborda: no parece razonable pensar que se debe a una tendencia compulsiva a coleccionar botellas lo que haya movido a Raquel a centrarse en Morandi, sino el empeño en desentrañar el sustrato formal de sus bodegones. Formal, en el sentido genuino que el término forma tiene en arte; es decir, el que la considera como manifestación sensible de la configuración interna de algo. Forma entendida como la representación visual de las relaciones que vertebran cada cuadro, donde la naturaleza de los componentes -botellas, en el caso de Morandi- es sólo una condición de la construcción plástica. No es casual la elección de un elemento como la botella, dotado de una gran estabilidad figurativa, lo que aleja cualquier tentación de considerarlo el sujeto del cuadro: es evidente, pues, que el auténtico objetivo del pintor es representar el espacio que vincula los recipientes y, al hacerlo, confiere identidad formal a la obra.

Raquel sustituye las botellas por niños sin rostro, lo que al despersonalizarlos los convierte en elementos de una combinatoria que, en cambio, debe respetar ciertas reglas: las de la morfología y gestualidad propia de los pequeños. Nadie piense que hay un ápice de costumbrismo en la elección de los motivos: el proyecto del tema -es decir, el control formal de la referencia- es el paso previo al inicio del acto de pintar. La insistencia en el sofrito es la condición que garantiza la cualidad pictórica de la obra: una serie interminable de bocetos preparatorios tratan de fijar la formalidad específica de cada pintura, pasando de

uno al otro para corregir deficiencias o comprobar intuiciones, es decir, para que la práctica simultánea del juicio y la experiencia den con una propuesta satisfactoria.

A partir de aquí, la pintura tratará -como decía Braque- de ocultar la idea formal que está en el origen del cuadro, ya que ésta -como el sofrito- es la condición del manjar, no su objetivo. La elaboración depende de la acción del juicio sobre el propio proceso que comporta el desarrollo: en ocasiones, el proceso de la pintura se interrumpe a penas iniciado, porque no hace falta insistir más; en otras, llega más lejos, en la medida que el propio proceso plantea estímulos y sugerencias inexistentes en el inicio. Las relaciones de colisión o tránsito entre colores y texturas, la aproximación o solape de masas plásticas, las relaciones entre el fondo y la figura, son algunos de los problemas específicos de la pintura de todos los tiempos que naturalmente aborda Raquel con insistencia. De un modo similar a los bocetos iniciales, pinta una y otra vez el mismo cuadro, hasta alcanzar una versión que satisfaga sus expectativas.

Hace casi veinte años, comentando con José Antonio Toledo un cuadro suyo construido sobre el motivo dual de dos niñas vestidas con un babero azul, sobre un fondo estratificado pero impreciso, me decía: "Jo el que volia era apropar el blau cel intens a aquest color carbassa però, si això tenia que ser una maneta, ¿que anava a fer jo?".

Utilizo a menudo el comentario para ilustrar el fundamento del arte: afrontar la representación de lo peculiar, desde una perspectiva genérica, orientada a lo universal. Ese es el objetivo de arte de todos los tiempos y, por supuesto, el propósito de quienes, como Raquel Aguilar, se enfrentan a diario al compromiso de construir realidades visuales cuya consistencia formal y plástica van más allá de la lógica del motivo, sin llegar en cambio jamás a negarla. De la tensión entre lo particular del motivo y la construcción del cuadro surge la identidad estética de la obra, cualidad que caracteriza los productos del arte y justifica el seguir pintando mientras haya alguien que sepa como hacerlo y cuando menos confíe en que alguno sepa valorarlo.



RAQUEL AGUILAR

Tras cotejar escritos de pintores como Saura, Miró o Klee se observa, entre otras cosas, un carácter disperso de los textos así como la preferencia de todos ellos por hablar en primera persona, bien se trate de diarios, notas de trabajo o de reflexiones posteriores a su obra, lo que denota la dificultad del pintor de distanciarse de su obra lo suficiente como para hablar de ella de una forma similar al que la estudia.

En efecto, la relación del pintor con su obra es muy estrecha al fundamentarse en la dialéctica constante entre el sujeto-pintor- y objeto-obra. Lo cual no significa que creamos que el artista es la medida de sus obras ni un genio. Conviene recordar que entre otras cualidades que intervienen en la dialéctica o proceso creativo, la capacidad crítica del sujeto posee un papel fundamental. Capacidad que adquirirá desde diferentes esferas y saberes. Porque en contra de lo que pueda parecer, el pintor, actualmente, no sólo se hace pintando.

En 1958, cuando a un gran artista italiano le preguntaban sobre qué recomendaciones hacer a un pintor joven, éste contestaba: “Mi única fuente de enseñanza ha sido siempre el estudio de los maestros tanto antiguos como modernos, que pueden ofrecernos una respuesta a nuestras preguntas si las formulamos adecuadamente.” Afirmación elocuente en su momento que en el presente adquiere más significado. Hoy, el problema no sólo reside en la calidad de las preguntas sino en la incapacidad para formularlas. Y aún más, en el desconocimiento de muchos sobre la posibilidad de elaborarlas.

En este sentido, apostar por la pintura ya entrado el siglo XXI no resulta fácil ni cómodo. Son muchos los recovecos por los que perderse y muchos los fantasmas y sombras contra los que el joven que quiere pintar ha de lidiar. No sólo se trata de que el mundo del arte se haya vuelto extraño sino de que nunca lo ha podido conocer de otro modo. Así, primero, deberá reconocer el presente, para después buscar la fisura a través de la cual adentrarse en un universo que intuye pero que se le viene negando desde todos los ámbitos.

La idea de “material” de Adorno como todo aquello de lo que se nutre el artista durante el proceso creativo puede ser la tabla de salvación. Ahora bien, el “material” no se encuentra en estado puro sino todo lo contrario, es el pintor quien deberá conformarlo y cultivarlo. De este modo, al mismo tiempo que descubre el vacío de ciertas manifestaciones artísticas y desenmascara el entorno que las avala, el peso de ciertos valores -sean morales o estéticos- persiste. La desesperanza puede disiparse y la vacuidad colmarse cuando entran en juego nombres como el de Cézanne o el de Morandi. Nombres u obras que llenan un vacío para siempre y sin marcha atrás, capaces de transformar las incertidumbres en dialéctica y el desánimo en reto, de descubrir un universo y de sugerir un camino por recorrer.

**Niña en la mesa II**, 2011  
Óleo sobre lienzo  
100 x 100 cm

**Niña en la mesa I, 2011**  
Óleo sobre lienzo  
100 x 100 cm

En este contexto, situarse en el presente no sólo es posible sino necesario. Si por un lado, los valores estéticos de la obra son condición *sine qua non* de la misma, por otro, la vinculación del artista con la historia evitará la fetichización de los anteriores -aunque dicha vinculación permanezca de una forma inconsciente en el sujeto-: las preocupaciones del que pinta transitarán por otros derroteros. Si volvemos a la amplia bibliografía, anteriormente citada, que diversos pintores nos han legado advertiremos que lo que mayoritariamente les ocupa es la idea de progresar de caminar en un sentido, en el que su obra les satisfaga por su grado de libertad, verdad, pureza o belleza, según de que artista se trate.

Da la impresión de que el pintor se encuentra sumido en una búsqueda de por vida consigo mismo y con su obra. Búsqueda que en diferentes épocas y artistas posee una idea de fondo común fundamentada en la relación del arte con la naturaleza y en última instancia con la vida. Matisse en 1942 afirmaba: "Considero que he hecho algún progreso cuando constato que en mi trabajo he podido separarme cada vez de una manera más evidente del sostén que supone el modelo (...) El modelo es para mí un trampolín, es una puerta que tengo que derribar para acceder a un jardín en el que me siento solo y bien- así pues, el modelo solamente existe hasta allí donde me sirvo de él.-" Afirmación que nos ayuda a entender la relación que existe entre el pintor, el motivo y su obra.

Unas veces la insistencia en el modelo responderá a la necesidad de conocerlo en profundidad con el objeto de ser más libres en la ejecución de la forma, otras, este principio trascenderá a la propia obra y se convertirá en un hecho consustancial a ella. A este respecto la alusión a Morandi es tan necesaria como inevitable. La obstinación que le vinculó a sus motivos y el modo en el que los mantuvo a lo largo de toda su vida configuraron una obra fundamentada en una interminable sucesión de variaciones. Variaciones que ponen de manifiesto la constante y cada vez más acusada distancia de la obra con su modelo, ensanchando los límites de la pintura y probando su riqueza.

Ahora bien, Morandi, a pesar de sus peculiaridades no es un caso excepcional. Todo pintor, a su modo ha trabajado sobre variaciones de obras anteriores. Hecho que lejos de ser accidental es consecuencia lógica de la actitud del pintor y de la naturaleza inconclusa que posee cada obra. En este sentido, encontrar a un artista que se encuentre plenamente satisfecho con alguna de sus obras, y que no vea en ella estímulos sobre los que continuar, puede resultar tan difícil como entender la obra de un pintor a partir de un cuadro aislado.

Temas sobre los que reflexionaba Miró en unas notas de 1940 cuando escribía: "No es una obra lo que cuenta, sino la trayectoria del espíritu a lo largo de toda una vida, no lo que se ha hecho en el transcurso de ésta, sino lo que ésta deja vislumbrar y permitirá que otros hagan en una fecha más o menos lejana." Palabras que defienden una forma de entender el arte en la que no existen fines sino medios, en la que no se trata de complacerse sino de esforzarse y en la que no existen genios sino aprendices.





**Niña en la mesa, IV, 2011**

Lápiz sobre papel  
28,5 x 21 cm

**Niña en la mesa, V, 2011**

Lápiz sobre papel  
28,5 x 21 cm

**Niña en la mesa III, 2011**

Óleo sobre lienzo  
100 x 73 cm





**Dos niños en la mesa I, 2011**

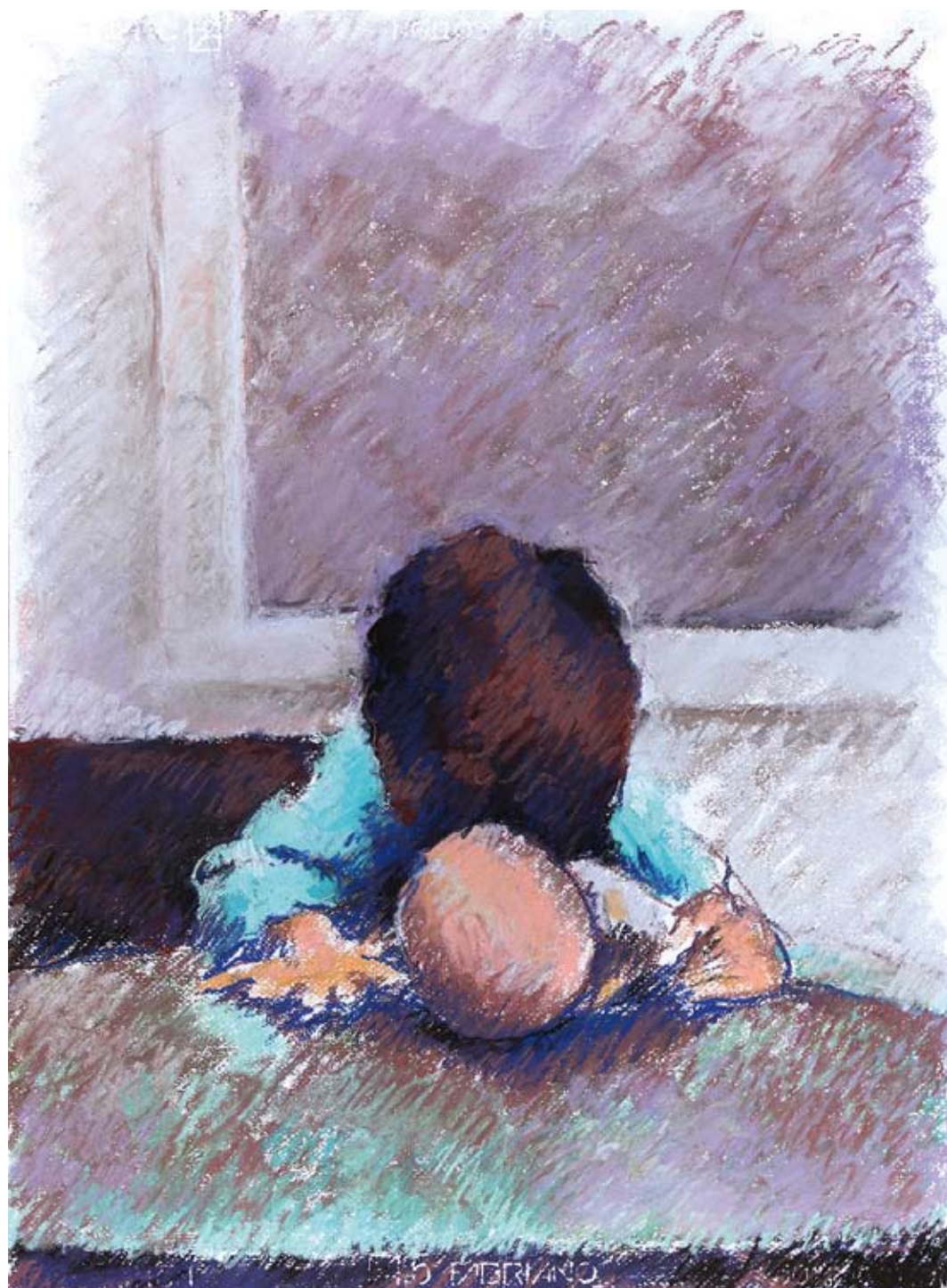
Sépia sobre papel  
32,5 x 23 cm

**Dos niños en la mesa II, 2011**

Sépia sobre papel  
32,5 x 23 cm

**Niña en la mesa I, 2010**

Pastel sobre papel  
70 x 49 cm





**Niña en la mesa, I, 2011**

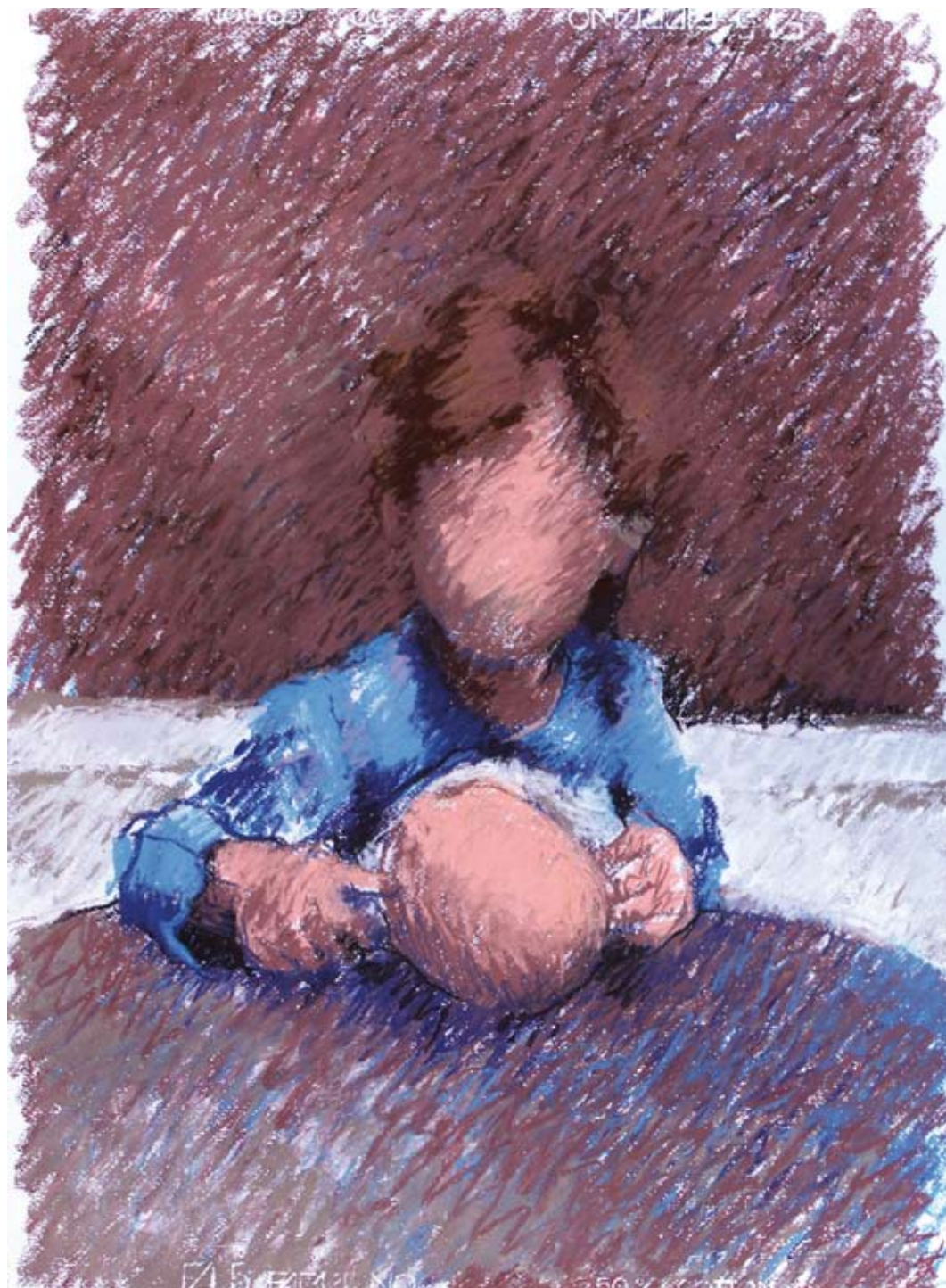
Sepia sobre papel  
28,5 x 21 cm

**Niña en la mesa, II, 2011**

Sanguina sobre papel  
28,5 x 21 cm

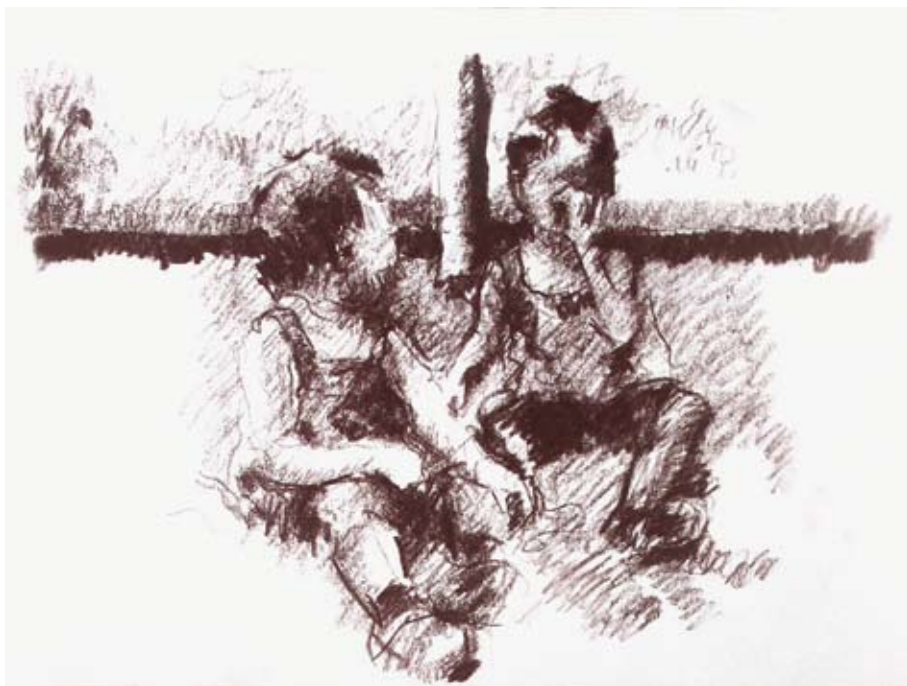
**Niña en mesa II, 2010**

Pastel sobre papel  
70 x 49 cm



**Dos niñas en el césped I**, 2011  
Óleo sobre lienzo  
89 x 116 cm





**Dos niñas en el césped I y II, 2011**  
 Sépia sobre papel  
 28,5 x 21 cm



**Dos niñas en el césped II**, 2011  
Óleo sobre lienzo  
100x130 cm

**Niño reflejado**, 2011  
Óleo sobre lienzo  
80x80 cm



**Dos niñas en la mesa, I, 2011**  
Pastel sobre papel  
32,5 x 23 cm

**Dos niñas en la mesa, II, 2011**  
Pastel sobre papel  
28,5 x 21 cm

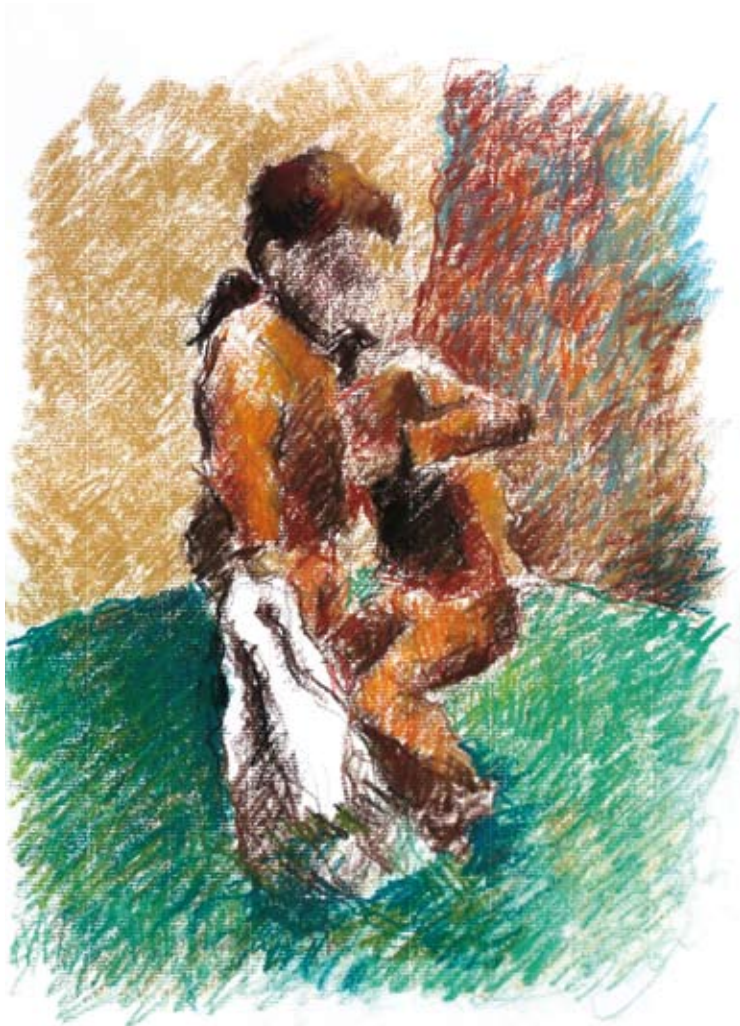
**Dos niñas en la mesa I, 2011**  
Óleo sobre lienzo  
100 x 73 cm





**Dos niñas en la mesa, III, IV y V, 2011**  
Pastel sobre papel  
32,5 x 23 cm



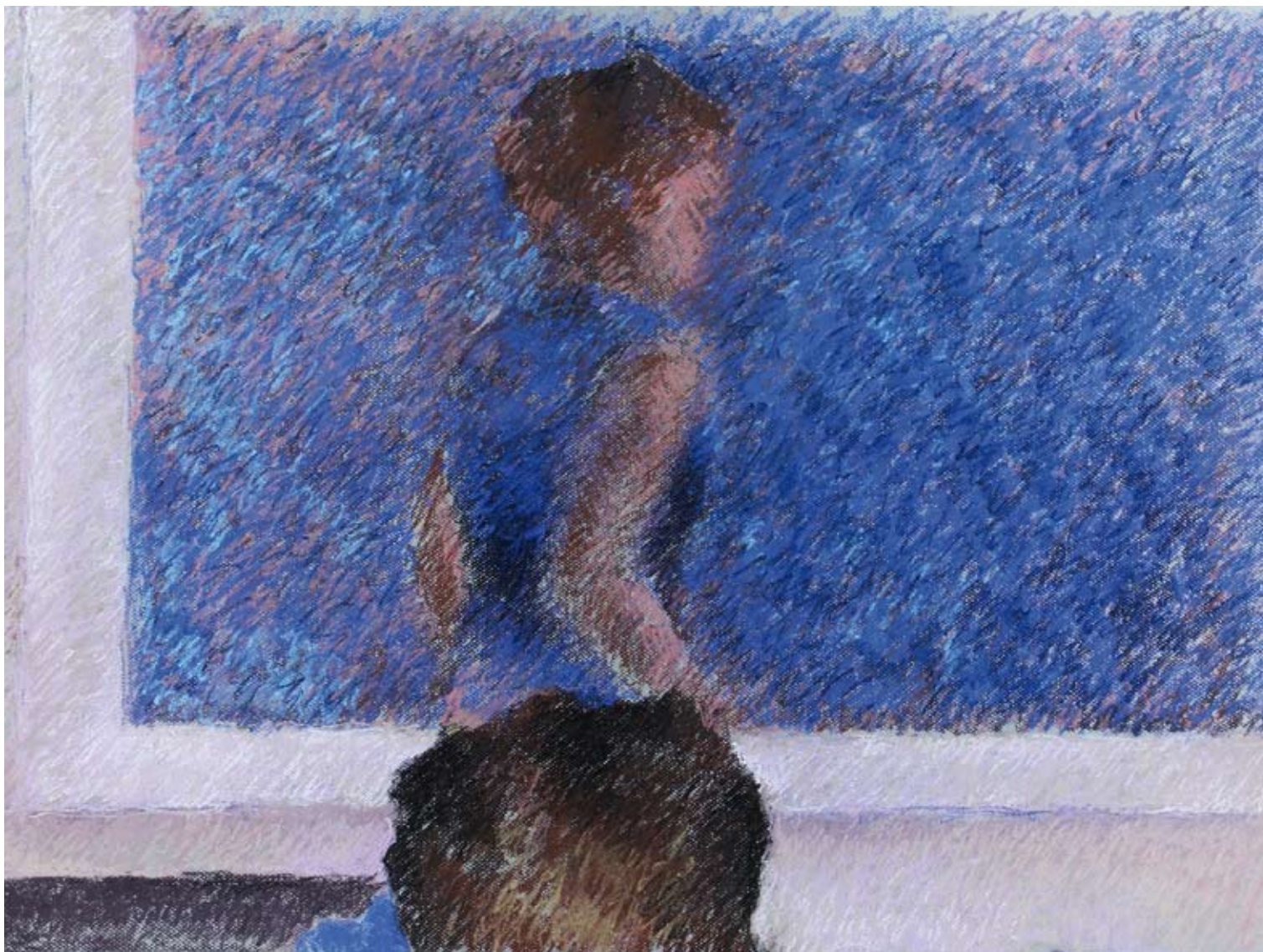


**Niña en el césped**, 2010  
Óleo sobre lienzo  
100 x 100 cm





**Figura**, 2011  
Pastel sobre papel  
61 x 79 cm



**Ventana**, 2010  
Pastel sobre papel  
58 x 79 cm



**Dos niños en la escalera**, 2010  
Óleo sobre lienzo  
100 x 73 cm



**Dos niñas en el parque**, 2010  
Óleo sobre lienzo  
100 x 73 cm



## **RAQUEL AGUILAR ALONSO**

Valencia 1980

[www.raquelaguilar.es](http://www.raquelaguilar.es)

**Titulaciones académicas:** Licenciada en Bellas Artes, 2003. Universidad Politécnica de Valencia. Diplomada en Estudios Avanzados [DEA], 2007. Departamento de Pintura. UPV. **Estudios de Tercer ciclo:** Periodo de docencia [2004-2006] del programa "Proyectos de pintura". Departamento de Pintura. UPV. Periodo de investigación [2004- Finalizará con la lectura de la tesis doctoral]. Trabajo de investigación "Variaciones Morandi: La génesis de la forma en el Morandi último (1945-1964)." En la actualidad está redactando su tesis doctoral en el Departamento de Pintura de la UPV. Con carácter complementario asiste a cursos como: "El saber de Arte: Aproximación al arte del siglo XX." Universidad de Alicante.

**Exposiciones de pintura.** *Desapariciones. Enigma e identidad*, Sala Josep Renau, Valencia, 2000 (col.). *Espacios apuntalados*, Departament d'Escultura BB.AA. Valencia, 2000 (col.). *Lavados. Múltiples visiones*, Círculo de Bellas Artes de Valencia, 2001. (col.). *VIII Premio de Pintura Malón de Echaide*, Cascante. Navarra, 2002 (Col.). *Óleos Raquel Aguilar*, Mesón de Morella, Ayuntamiento de Valencia, 2004. (ind.). *VI Exposición de arte "Grupo Domus"*, Salón de Cristal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 2005 (col.). *Raquel Aguilar. Óleos y pasteles*, Centro Cultural Xicranda, Godella, 2009 (ind.). *Feria de arte de La Haya 2010. ARTI10*. La Haya, Holanda, 2010. *Exposición colectiva de Navidad*, Galería Gaudí, Madrid, 2010-2011. **Artículos publicados:** "El triángulo referente-pintor-obra, hoy" en *Raquel Aguilar. Óleos y pasteles*. Godella, 2009. "La autonomía artística frente al mercado y los medios de masas." En *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 22 nº1 (enero-junio 2010), Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

**También** preside la Asociación para la Integración Urbana, IN-UR, ONGD que viene desarrollando su trabajo en el ámbito de la Cooperación Internacional al Desarrollo en Iberoamérica [[www.in-ur.es](http://www.in-ur.es)].

Edita  
Caja Mediterráneo

Coordinación  
José Campos

Textos  
Helio Piñón  
Raquel Aguilar

Diseño y maquetación  
Eugenio Simó

Impresión  
Diseño de Papel, S.L. - FUTURA

Depósito legal  
A - 0000 - 2011



www.cam.es  
902 100 112

Sala de Exposiciones CAM

Caja de Ahorros, 4  
**T O R R E N T**

Del 13 de Octubre al  
4 de Noviembre de 2011

*AQUÍ NOS TIENES*



**CAM**

Caja  
Mediterráneo



www.facebook.com/CajaMediterraneo



www.twitter.com/CAM



www.youtube.com/CajaMediterraneoTV



www.flickr.com/photos/CajaMediterraneo