

José **FUENTES**





José Fuentes  
**COLOR VEGETAL**

**DIPUTACIÓN DE SALAMANCA**

*Presidente*

Manuel Sánchez Velasco

*Diputado de Cultura*

Manuel Martín Martín



Diputación  
de Salamanca

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

**CONSORCIO SALAMANCA 2002**

*Presidente*

Julián Lanzarote Sastre

*Coordinador General*

Enrique Cabero Morán

*Coordinador Ejecutivo de Programación*

Alberto Martín Expósito



Salamanca 2002  
Ciudad Europea  
de la Cultura

[www.salamanca2002.org](http://www.salamanca2002.org)

Ediciones de la Diputación de Salamanca  
Serie CATÁLOGOS, nº 90

Editado por:

Diputación de Salamanca  
Consorcio Salamanca 2002

1ª edición, enero 2002

© Diputación de Salamanca y José Fuentes  
© De los textos: Javier Hernando Carrasco y José Fuentes

ISBN: 84-7797-173-0

Depósito Legal: S.1723-2001

*Traducción al inglés:* Caplletra, SL  
*Fotografías:* Santiago Santos Mendo  
*Diseño y maquetación:* bi publicidad  
*Fotomecánica e Impresión:* Gráficas Varona

EXPOSICIÓN

*Montaje*

Diputación de Salamanca y Luis Losada

*Transporte*

Feltretero División Arte

Sala *La Salina* (Diputación de Salamanca) 2002

Para información, pedidos e intercambio, dirigirse a:

Diputación de Salamanca

Departamento de Cultura (Publicaciones)

c/ Felipe Espino, 1, 2ª planta

37002 Salamanca, España

Teléfono: 923 293 100 (Ext. 617). Fax: 923 293 129

e-mail: ediciones@dipsanet.es

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente,  
almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio sin permiso  
previo de los editores.

## **MORFOLOGÍAS VEGETALES, EXPLOSIONES DE COLOR**

Javier Hernando Carrasco

Confieso mi debilidad por aquellos creadores que mantienen una fidelidad extrema hacia un determinado concepto; autores, podría decirse, que penetran una y otra vez en un mismo territorio con la implícita pretensión de explorar cada una de sus estancias, sus más recónditos recovecos, para lograr de ese modo desvelar la naturaleza profunda, casi siempre a la postre inabarcable, de la idea elegida. Y hablo de idea, de concepto, no de lugar u objeto, ni siquiera de tema, que no son sino los soportes sobre los que se sustenta aquélla, las brújulas que permiten orientar las trayectorias de las exploraciones. Por decirlo de otra manera, lo que importa son los significados que pueden ser encarnados por distintos significantes formales o temáticos. Por ejemplo, el análisis sobre la condición de intruso que cualquiera puede adquirir en determinadas circunstancias y sus desafortunadas consecuencias han constituido el argumento de muchos de los largometrajes de Peter Greenaway; una situación reiterada que ha desarrollado mediante personajes diferentes en contextos históricos y sociales asimismo diversos. Otros autores prefieren, por el contrario, mantener el contexto, la propia trama e incluso la disposición formal para profundizar en su idea. Sirva de ejemplo el cineasta Eric Rohmer y sus reiterados análisis de las relaciones humanas a partir de sencillos desarrollos de tramas cotidianas, o por referirme al ámbito de la creación plástica, Giorgio Morandi, girando una y otra vez en torno a sus místicos bodegones, o Eduardo Chillida, algo más abierto en cuanto a significantes, insistiendo a lo largo de toda su trayectoria en las relaciones entre la materia y el espacio.

Estas alusiones, referidas a la fidelidad conceptual de los creadores, parecen oportunas a la hora de abordar el trabajo de José Fuentes, pues él mismo participa de dicha filosofía. En su caso, el incentivo discursivo es la naturaleza, plasmada a través de una estrategia material y formal permanentes. El interés por la naturaleza ha sido cambiante a lo largo de la historia de la humanidad. Me refiero naturalmente a un interés intelectual, es decir, a la conciencia de su valor espiritual y estético, más allá de su evidente papel productivo. Las sociedades teocráticas nunca se interesaron por la naturaleza, preocupadas sólo por lo celestial. De ahí que hayan sido las culturas humanistas: los griegos de la Antigüedad, los renacentistas y finalmente los ilustrados, anticipando la contemporaneidad, las que han establecido relaciones sentimentales con el medio natural; unas relaciones ciertamente dramáticas en nuestros días como consecuencia de la sobreexplotación y la permanente agresión que la sociedad actual está llevando a cabo sobre aquélla. En este sentido numerosos creadores han adoptado posiciones próximas, si no idénticas, a las de las personas

y grupos que luchan contra ese "deterioro sostenido", librando la batalla de la concienciación social frente a la despiadada destrucción por mor de la codicia económica. Otros muchos, sin embargo, prefieren sellar su relación con la naturaleza mediante la representación plástica de alguna de sus formas. La acción de los primeros, interviniendo directamente sobre el territorio natural, es convertida por los segundos en una mirada transferida al artificio, al soporte artístico que la evoca. La observación se convierte para estos últimos, también para José Fuentes, en la acción basilar de su estrategia creativa.

Pero la naturaleza es un vastísimo complejo que desborda nuestros sentidos, de manera particular cuando tratamos de reducirla a los márgenes de un soporte físico. Tradicionalmente dicha reducción se ha concretado en la construcción de paisajes, fragmentos de naturaleza que se convierten en recreaciones de la misma y por tanto en artificios, no sólo porque dicha condición de artificialidad sea consubstancial al objeto artístico, sino también porque la idea misma de construcción debe entenderse en sentido literal: como enhebramiento de una imagen basada en la observación pero cuyo resultado poco tiene que ver con su origen. De ahí que aquellos artistas fascinados, preocupados o simplemente interesados por la naturaleza hayan optado por convertirla en el propio soporte de sus reflexiones, de sus operaciones artísticas. José Fuentes, aún acogiéndose a la primera alternativa, no pretende en ningún caso ejecutar una operación mimética, ni por supuesto recrear a través de la línea y el color la evidencia formal de la naturaleza. Esa última, o mejor, determinados elementos materiales de la misma, se constituyen en repertorios de sus análisis que contribuyen a componer unas formas que aún siendo deudoras de lo natural se distancian de ella, que pese a recrear los modelos contemplados, adquieren plena autonomía. Todo ello como consecuencia de una elección selectiva de los elementos que componen el medio natural, en su caso centrado en el mundo vegetal y de modo más particular en el de las plantas. En cierto sentido podría decirse que este argumento iconográfico no es sino el pretexto para la exploración del medio con el que el artista ha trabajado siempre: la obra gráfica. Sin embargo, esa vocación investigadora insoslayable no anula el protagonismo de la naturaleza, cuya presencia convoca siempre nuestra memoria al mismo tiempo que se disuelve con distintas intensidades en el magma del gesto plástico.

Los seres y las cosas nos atraen en un primer momento por sus configuraciones externas: la multiplicidad de tonos de una tierra, la compactibilidad de un murallón montañoso, la intensidad lumínica de un cielo raso... Pero lo que en realidad nos admira, tras esas iniciales impresiones, son los valores que comportan: una máxima heterogeneidad que sin embargo es capaz de transmitir armonía, una unidad sobrecogedora, una potencia derivada de la magnitud... Dicho

en otros términos, lo que verdaderamente nos seduce es la encarnación material de los conceptos en unas proporciones y con una perfección que sobrepasa nuestras fuerzas físicas e intelectuales. Y si bien es cierto que desde los albores de la Historia el hombre ha logrado generar obras capaces de competir en cierta medida con las de la naturaleza —¿acaso no sentimos ese mismo desbordamiento de nuestros sentidos ante creaciones humanas tan poderosas como la muralla china, las pirámides de Egipto o los resultados de la tecnología reciente, por ejemplo el aeropuerto de Kansai, en Japón, levantado sobre una isla artificial?— los frutos de aquella tienen una capacidad de fascinación infinitamente mayor, debida a ese aroma de espontaneidad que se halla siempre ausente en lo artificial. De la naturaleza, José Fuentes siempre ha admirado con particular intensidad el mundo vegetal. En éste ha encontrado la magnificencia del universo que habitamos, lo cual significa que su sensibilidad no se entusiasma con las grandes magnitudes, como en los ejemplos señalados donde reside lo sublime, sino aquellas otras aparentemente más modestas, pero asimismo repletas de significados. En consecuencia el artista se convierte en un profundo observador de la materia vegetal.

En efecto, como si se tratase de un botánico fija su atención en las plantas, advierte su comportamiento —“su desarrollo vital casi imperceptible”, ha escrito el propio artista— así como sus infinitas capacidades expresivas debidas a sus múltiples cromatismos, transparencias, texturas, dinamismos, etcétera. El mundo vegetal representa, por tanto, de una forma muy precisa al mundo natural más amplio en el que se inserta o, por decirlo de manera más poética, constituye una sinécdoque de la naturaleza, ya que en sí misma contiene, si no todos los elementos presentes en el medio natural, sí una parte muy significativa de aquéllos, pero sobre todo es soporte de los valores más característicos, y vuelvo al comienzo: los conceptuales más que los formales. José Fuentes hace uso, por tanto, del mundo vegetal como sinécdoque de la naturaleza en una primera dicción poética, pero a continuación la duplica al centrarse en las plantas, e incluso podría decirse que la triplica al presentarnos aquéllas a través de fragmentos más que de totalidades. La inabarcabilidad de lo global queda de ese modo capturada a través de lo particular que, sin embargo, trasciende su propia condición al contener sintéticamente los valores diseminados en aquello.

Pero el artista no sólo selecciona esta parte del medio natural sino que además hace lo propio con la vegetación. La procedencia de sus plantas es reiteradamente mediterránea, respondiendo así a su propio origen geográfico. No debe extrañarnos, por tanto, la acentuada sensualidad de sus formas, el generoso despliegue cromático, el reiterado movimiento, incluso la enfatizada carnosidad, factores que acompañan en mayor o menor medida a cada una de sus composiciones. Un elevado tono barroquizante que no obstante se manifiesta con variada inten-

sidad y sobre todo con alternativos flujos expansivos y recesivos. Quiero decir que ese espíritu enérgico que sella de manera permanente sus formas sufre transformaciones casi cíclicas que transitan entre la contención y el desbordamiento, entre la superposición y el aislamiento de la figura sobre un fondo incólume, entre el relieve y la planitud. Alternancias insuficientes para neutralizar el carácter dinámico de esta flora mediterránea que inspira sus formas. Pero estas relaciones dialécticas que a la postre acaban resolviéndose con el triunfo del gesto, son consecuencia no sólo del tipo de planta elegido en cada oportunidad sino también de la propia dinámica investigadora que el artista practica con la obra gráfica. Su absoluto dominio del medio le ha conducido en muchos momentos a delectarse con el mismo, acentuando la complejidad compositiva, generando diferentes planos, propiciando el chorreado o el contraste entre un cuerpo compacto y una atmósfera densa pero desmembrada. Sirva de ejemplo la serie *Silver Geometry* (imagen I). Poco después, en 1990, cuerpo y gesto parecen fusionarse, como si fuese la desembocadura de aquella relación entre el cuerpo y el espacio precedente. Así sucede en la serie *Alfa* (imagen II), de expresividad desbordante.

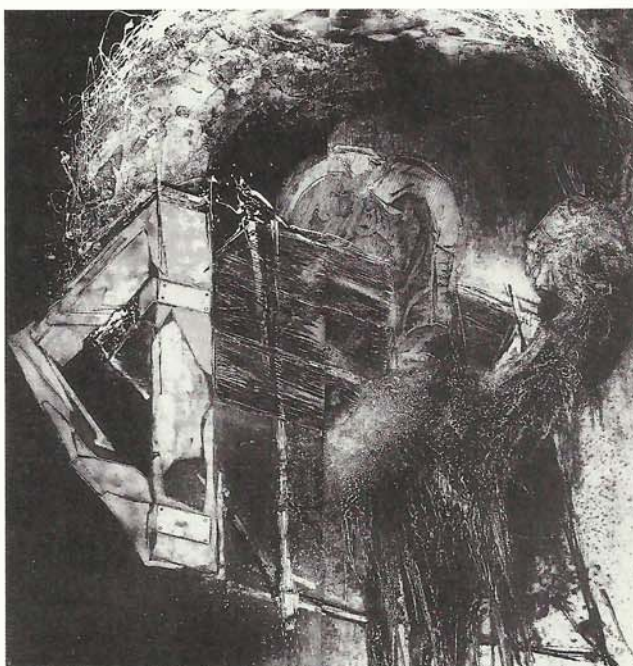


Imagen I



Imagen II

La forma se metamorfosea en un gesto desatado, en un estallido que recorre el espacio con verdadera ansiedad en la serie *Betelgeuse* (imagen III). Las líneas adquieren una consistencia casi corporal que genera enroscamientos, superposiciones, confrontaciones directas, como si se tratase de una auténtica batalla por la conquista de un lugar compartido por demasiadas fuerzas signícas. El gesto queda sellado en algunos casos por las marcas de



su arrastre, por la trayectoria de su navegación; franjas arañadas que revolotean sin acabar de hallar su acomodo, líneas que escapan del interior del magma, fragmentos de color que se convierten en entidades compactas de alta densidad, que se estrangulan en su mano a mano con las "fuerzas cromáticas" colindantes, flujo y reflujo de energía, deleitamiento barroco. Sin embargo, esta casi épica confrontación de formas tiene lugar sobre una superficie incólume, casi diría que se produce a cierta distancia; el ámbito calmo inferior se contrapone al superior, acentuando de ese modo su vitalidad. Y aunque no sea éste (*Betelgeuse*) un universo vegetal, las categorías plásticas que instituye serán aplicadas en los años posteriores a los escenarios protagonizados por aquella parte del medio natural.



Imagen III

La flora será protagonista exclusiva de su producción desde comienzos de los noventa. En efecto, a José Fuentes le interesa la vida vegetativa de las plantas porque encarnan, probablemente como pocos seres vivos, la evidencia de vida —nutrición y reproducción— desde el mayor de los silencios, desde la casi inmutabilidad. Sus movimientos pasivos, su claridad expresiva las convierten en soporte metafórico de la contención, del reposo, de la existencia sin sobresaltos. Y sin embargo la plantas no se hallan exentas de expresión —de manera particular las de ese cálido bosque mediterráneo en donde se interna el artista para extraer sus modelos—. Algunas reclaman la atención mediante poderosas fisonomías estructurales —las crasas por ejemplo, abundantes en el vergel ilicitano tan cercano al artista—, otras a través de generosísimas proyecciones de sus tallos en flores, casi todas por el despliegue de color. No es difícil extrapolar este expresivo universo al de la creación, pero no ya porque puede ser representado, como puede serlo cualquier otro, sino por la facilidad para extraer de aquél los valores genéricos que contiene: dinamismo, expansividad, concentración... Quiero decir que el artista confirma en las plantas la existencia de valores propios de la creación plástica. Naturaleza y artificio intercambian sus logros, algo que ya había descubierto la teoría clasicista del arte cuando afirmaba que la naturaleza debía ser la fuente exclusiva de inspiración para el creador; si bien le exigía que superase la tentación de copiarla servilmente. La condición primordial del artista debía ser la de agudísimo observador, lo que le permitiría ir más allá de la piel de las cosas, descubrir las raíces de su desenvolvimiento, y una vez alcanzado tal objetivo, desentrañar su verdadera esencia. A la postre sería esta última la que utilizaría como guía de su construcción plástica, por-

que el arte es pensamiento encarnado en la forma. Pues bien, José Fuentes hace lo propio con las plantas —ya he señalado su vocación observadora—. Por eso a comienzos de los noventa la entrada directa en este territorio no implicó un alejamiento de las nociones que había venido sosteniendo hasta entonces. De ahí que los valores plásticos barrocos presentes en *Silver Gometry* (imagen I), *Alfa* (imagen II), *Magma-Pi* (imagen IV), *Copal* (imagen V), *Beltegeuse* (imagen III) o *Tijeras* (imagen VI) se prolonguen en la nueva serie de 1993.



Imagen IV

En efecto, si atendemos a aquellas obras (imagen VII) descubrimos que una planta crasa protagoniza la composición sobre un fondo nítido que enfatiza el carácter aéreo de la escena, que remarca la ligereza de la forma vegetal, su flexibilidad. Torsionándose hacia el interior y dejándose caer en la parte inferior el icono parece convertirse en un signo de ductilidad. Las transparencias que permiten adivinar las sucesivas acumulaciones de sus hojas expresan una gran levedad material, algo menor que la mancha pálida que en la parte superior surge en forma de ojo para acoger la trayectoria de la planta. Todavía en este decidido acercamiento a la naturaleza vegetal el artista acentúa las relaciones entre la forma vegetal y otros elementos de naturaleza estrictamente plástica. Los signos naturales conviven con los abstractos compartiendo no sólo un mismo espacio sino un único universo, ya que los primeros tienden a disolverse en los segundos. Ambos se entrelazan



Imagen V

para instituir un marco de expresión dinámica, de implosión cromática. Barroquismo mediterráneo, estallido de formas y colores. Al contemplar estas escenas sentimos el palpito de esa naturaleza sensual, aunque sin alcanzar los caracteres lujuriosos de otras zonas geográficas asimismo fecundas en su vegetación, como los trópicos. Recordamos entonces las tesis sensualistas de Stendhal a propósito del clasicismo mediterráneo que le llevaron a explicar estas conductas plásticas como fruto del influjo del medio y pensamos que también estas obras de José Fuentes le hubieran servido al escritor francés para sostenerlas.

Enseguida las hace más complejas al ampliar el campo de visión —el encuadre precisa ahora de un políptico para ser contenido—

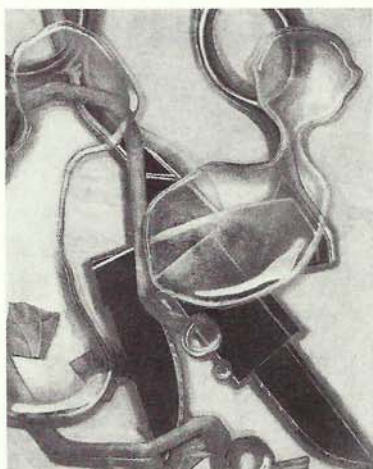


Imagen VI

y también en cierto modo al definir unas composiciones más laberínticas (imágenes VII y VIII). Así, en la primera la fuerza expansiva se inicia a partir de una forma nuclear que lanza hacia arriba la energía concentrada que porta; una energía que se diversifica tanto espacial como formalmente; ligeras formas lineales conviven con llamaradas ascendentes y estructuras repetitivas algo más consistentes. Campos de colores casi planos parecen anteceder la presencia explosiva en algunas zonas, mientras que de forma mayoritaria vuelve a ser la limpieza espacial la que domina y sobre la que circulan sin interferencias los gestos centrífugos de la explosión. La segunda intensifica aún más el movimiento de la escena, ya que una mancha alborotada, rota en su compactibilidad, ocupa buena parte del espacio flotando de nuevo sobre un fondo incólume.

Es ya un gesto estrictamente plástico, fruto del ajetreo rápido de la mano del artista que ha dejado en el proceso cavidades aéreas en las que no ha penetrado la materia; otras, al contrario, de profunda opacidad, desprendimientos de la masa principal en forma de chorreado, perfiles de distinta intensidad. Y sobre ella los restos de lo que sin duda fue una forma vegetal, de nuevo una planta crasa con sus apuntadas hojas torciéndose en su avance vertical; disipación de la forma original de nuevo en forma plástica, quizás para competir, para enfrentarse de tú a tú en el marco de

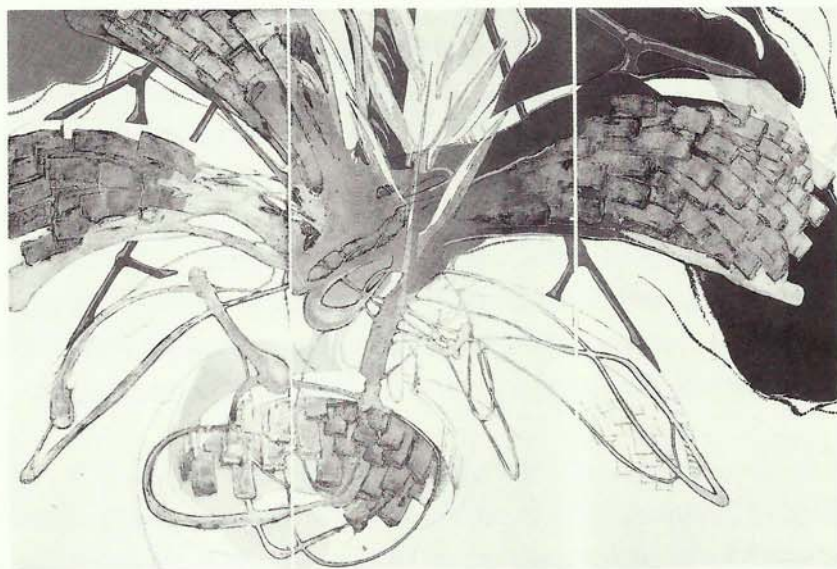


Imagen VII

la expresión plástica. La plañitud elocuente de esta planta devenida gesto lineal le permite operar como figura sobre esa mancha que ahora constituye su fondo. El mar incontenido del gesto queda también magnificado en su expansión física. En el mismo podemos sumergirnos de una manera real, nuestro enfrentamiento es aquí plenamente corporal. El remolino plástico se convierte en un sumidero virtual que



Imagen VIII

de ejecución; y precisamente esa libertad afecta de manera decisiva al valor del proceso que queda capturado como en la mejor tradición del *action painting*. También aquí la referencia icónica se disuelve en la potencia del gesto y sobre todo en una caligrafía sin ataduras que describe sobre la superficie un signo firme, continuo, sintético, pulcro. Como si se tratara de un afilado tallo zarandeado por el viento, este segmento lineal sube, baja, se revuelve sobre sí mismo, traza una poderosa huella que testimonia los avatares de su recorrido. Contorneada en algún caso por pequeños segmentos dinámicos que revolotean a su alrededor, alterada la intensidad cromática de su superficie en función del momento del recorrido, estas manchas constituyen por tanto la secuencia de una trayectoria, la fijación del tiempo, más que la definición formal de una planta. En las otras tres series que configuran este trabajo reciente de José Fuentes la presencia icónica es más evidente. Se distancian de la precedente en dos aspectos: la menor magnitud de las imágenes, si bien superior generalmente a los modelos reales, y la consistencia matérica —en realidad se trata de imágenes exentas— frente a la planitud de la anterior. Permanecen los fondos impulsos sobre los que las formas resaltan con máxima nitidez sus siluetas, el despliegue generoso del color y el aislamiento, elemento este último siempre capital en la estrategia creativa del artista.

La naturaleza, como cualquier otro sistema, está formado por un elevado número de elementos cuya interrelación posibilita su funcionamiento. En este caso hablamos de ecosistema para referirnos al desenvolvimiento correcto del sistema natural, es decir, a un marco en donde los seres vivos desarrollan sus procesos vitales adecuándose a los factores físicos dominantes en el mismo. En consecuencia, la naturaleza está formada por un vasto elenco de animales, vegetales y

nos atrapa sin remedio.

El sentido de espontaneidad arraigado en estas obras se reproduce en una de las series recientes (obras de las páginas 22 y 26) con una modificación significativa: el incremento de la limpieza del gesto. En efecto, esta "flora líquida", como la ha denominado el artista por su gestación material a partir del agua, alcanza un grado máximo de libertad en su proceso

minerales; tres categorías en las que se integran las casi infinitas especies y subespecies. A cada uno de nosotros le atraen con particular intensidad determinadas partes de ese riquísimo universo. Como vengo insistiendo desde el comienzo, José Fuentes se interesa por las plantas y las hace protagonistas de su trabajo. Su interpretación plástica nada tiene que ver con los usos tipificados —paisaje, bodegón— sino con su conversión en metáfora de valores genéricos. Y aunque dicha postura pertenece ya a tradición del propio artista, en las series recientes acentúa dicho sentido de manera particular a través del aislamiento. Dicho en otros términos, José Fuentes opera con iconemas, que podrían definirse como unidades elementales de percepción, como signos seleccionados entre un amplio conglomerado, como sinécdoque, es decir, como parte que explica un todo. Cada una de las imágenes que surgen delante de las superficies blancas constituyen por tanto un iconema que, despojado de su forma original en un primer momento y de su entorno a continuación, se convertiría en un signo autónomo si no fuera por su inequívoca pertenencia, pese a todo, al universo vegetal de donde procede. El mantenimiento de su apariencia le permite seguir respondiendo a la idea de paisaje, junto a esos otros valores más abstractos que sin duda porta. Sería un paisaje conceptual, por establecer un parangón con el calificativo que los historiadores del arte dieron a los espacios representados en las miniaturas medievales: realismo conceptual, consistentes en el retrato de espacios naturales o urbanos a partir de un muy reducido número de referencias icónicas: un árbol, una montaña, una corriente de agua, una casa... Ciertamente resulta imposible reconstruir detalladamente aquellos espacios a partir de tales referencias, pero no lo es en absoluto imaginar el ambiente donde se sitúan las escenas. Del mismo modo, tampoco podemos imaginar la fotografía del espacio de donde han sido extraídas las plantas de los grabados de José Fuentes, pero es evidente el aspecto cálido, luminoso, fecundo, de sus lugares de procedencia.

Las obras comprendidas entre las páginas 33 y 39 constituyen una muestra prototípica de lo anterior. Por una parte se sitúa en el lado opuesto a las de las páginas 19 y 26, ya que frente a la ligereza de estas últimas aquí nos enfrentamos a unas imágenes no ya sólidas sino de alta densidad textural. El artista retoma lo que ya había explorado en las *Arenografías* (imagen IX): la conversión de la imagen plana en relieve exento, lo que las convierten en verdaderas esculturas. Si aquéllas estaban dominadas por el ocre, respondiendo así al color de la imagen de origen, ahora cada una aparece teñida de un color intenso que las transforma, como señala el propio autor, en formas voluptuosas. La planta parece estirarse, para enfatizar su forma



Imagen IX

o generar transitoriamente otra. La elevadísima densidad cromática golpea nuestros sentidos, haciéndonos percibir la naturaleza irregular de su piel: acanaladuras, agujereados, simples irregularidades. Una piel dura en la que se concentra buena parte de su potencial expresivo, complementado por la no menor rotundidad de las siluetas, convertidas en fillos irregulares que se recortan a unos centímetros de la base del plano. Son verdaderos "gestos vegetales", y utilizo la expresión con un sentido alusivo obvio: las plantas, en este caso reales, de Giuseppe Penone. Las del italiano metamorfosean sus formas para aproximarse a los gestos humanos, las de José Fuentes prefieren mantenerse en su propia condición, si bien en algún caso (página 35) la imagen antropomorfa parece surgir de una forma espontánea, como el resto de las formas, y en esto también el español se distanciaría del italiano, siempre presto a modificar con sutileza el desarrollo biológico de las plantas. La espesura de la pasta cromática que las conforma no les impide transmitir una sensación de relativa flexibilidad, como si la materia vegetal se hubiese metamorfoseado en una extraña materia pastosa que mantuviera su capacidad expansiva. La ralentización de sus movimientos se ve compensada por el incremento de su poder matérico-cromático; ramas que se elevan, se retuercen para configurar un lazo o simplemente mantienen la solidez de la masa compacta. Guiños vegetales que celebran la fiesta de la naturaleza en su expresión más lujuriosa; un aspecto este último que protagoniza de manera permanente las obras de José Fuentes con diferentes tratamientos. ¿Acaso las imágenes retratadas en su serie precedente, *La senda* (imagen X), no transmitían semejantes valores, a pesar de su concepción plana y de las convivencias cromáticas?

En las obras comprendidas entre las páginas 42 y 59 la atención se desplaza hacia los troncos y tallos, en los que el artista observa en determinados casos una notable riqueza cromática. Las formas se endurecen, se hacen más constructivas, pero al mismo tiempo se resquebrajan, como si se tratase de formas que llevaran grabada la longevidad en su piel; troncos de un cromatismo fosilizado, estático a pesar de sus numerosas derivaciones espaciales. Iconos vegetales que, de nuevo, mutan su aspecto para aproximarse tanto al mundo animal como al mineral.



Imagen X

Sin embargo, la extrema riqueza cromática —en esta ocasión no sólo se trata de un policromatismo, sino también de todo un aparato tonal— hace palpar a unas formas que en otro caso resultarían inertes. Dominan en estas estructuras las resoluciones de naturaleza ambigua, entre lo vegetal, lo animal y lo mineral. Las combinaciones cromáticas contribuyen además a suscitar sensaciones: el aire misterioso que provoca el azul-morado al dejarse traslucir bajo el amarillo superior (página 49), la elegancia del plateado sobreponiéndose a un azul profundo (página 47) o la gracilidad generada por la combinación de verde, amarillo y malva (página 55)...

Finalmente, en las obras comprendidas entre las páginas 62 y 69 opera con la idea de transparencia. De nuevo retorna el artista a la uniformidad cromática, ahora con un color cobrizo. Si en las series precedentes los campos de color configuraban las formas, ahora por el contrario el dibujo adquiere todo el protagonismo. Una verdadero grafismo recorre el espacio hasta articular una red ligera y vibrante que alcanza su máxima expresión rítmica en la imagen de la página 69. Ahí estos filamentos de aspecto metálico se balancean, ascienden y descienden, creando una auténtica partitura tras haberse depositado la hojarasca en las líneas de su recorrido. Pero también podría hablarse de una coreografía, en la que adivinamos los recorridos de los bailarines, el acompasamiento de sus brazos y piernas, sus contorneos, la facilidad de sus movimientos, en una relación que casi puede considerarse de categoría sinestésica. Además hay en las imágenes de esta serie un indudable sentido decorativo, entendido en sentido positivo, o, por decirlo con otras palabras, estas formas definen bellos estéticos como ningunas otras. Superficies y filamentos cobrizos que materializan la transparencia, capturan el movimiento, deshilachan el esqueleto de las plantas. Escritura vegetal que nos deleita con su elocuencia.

Formas versátiles en definitiva; elenco natural que permite al artista construir toda una imaginaria personal. Lo hace a partir del descubrimiento y selección de ciertas características formales presentes en las plantas: la presencia de colores en zonas aparentemente neutras, la transparencia o la capacidad de transmutación de su fisonomía por mor de factores físicos como el viento; características que probablemente pasarán desapercibidas a los propios botánicos, ya que las miradas de ambos están alimentadas por sensibilidades diferentes. La del artista, menos empírica, más imaginativa, le permite a la postre desvelar esos elementos que parecen camuflados bajo la piel, pero que en realidad se ofrecen a quienes poseen la capacidad de trascender la evidencia de la superficie. Las anotaciones que José Fuentes hace sobre sus hallazgos —“he observado que en determinadas plantas su cualidad de ser casi transparentes crea formas equívocas por el efecto de interpenetración...”— no difieren de las que en otros momentos realizaron otros artistas y que continúan sorprendiendo por la afiladísima sensibilidad que

manifiestan. Por ejemplo la naturalidad con que Eugène Delacroix hablaba de las calidades cromáticas de la piel humana: "Advierto... lo coloreadas que están las medias tintas de la carne en comparación con las materias inertes... La carne sólo presenta un verdadero color al aire libre y sobre todo al sol". Después tales observaciones se convierten, sobre el lienzo en el caso del francés, sobre la plancha en el del español, en superficies de refinadas y complejas calidades cromáticas.

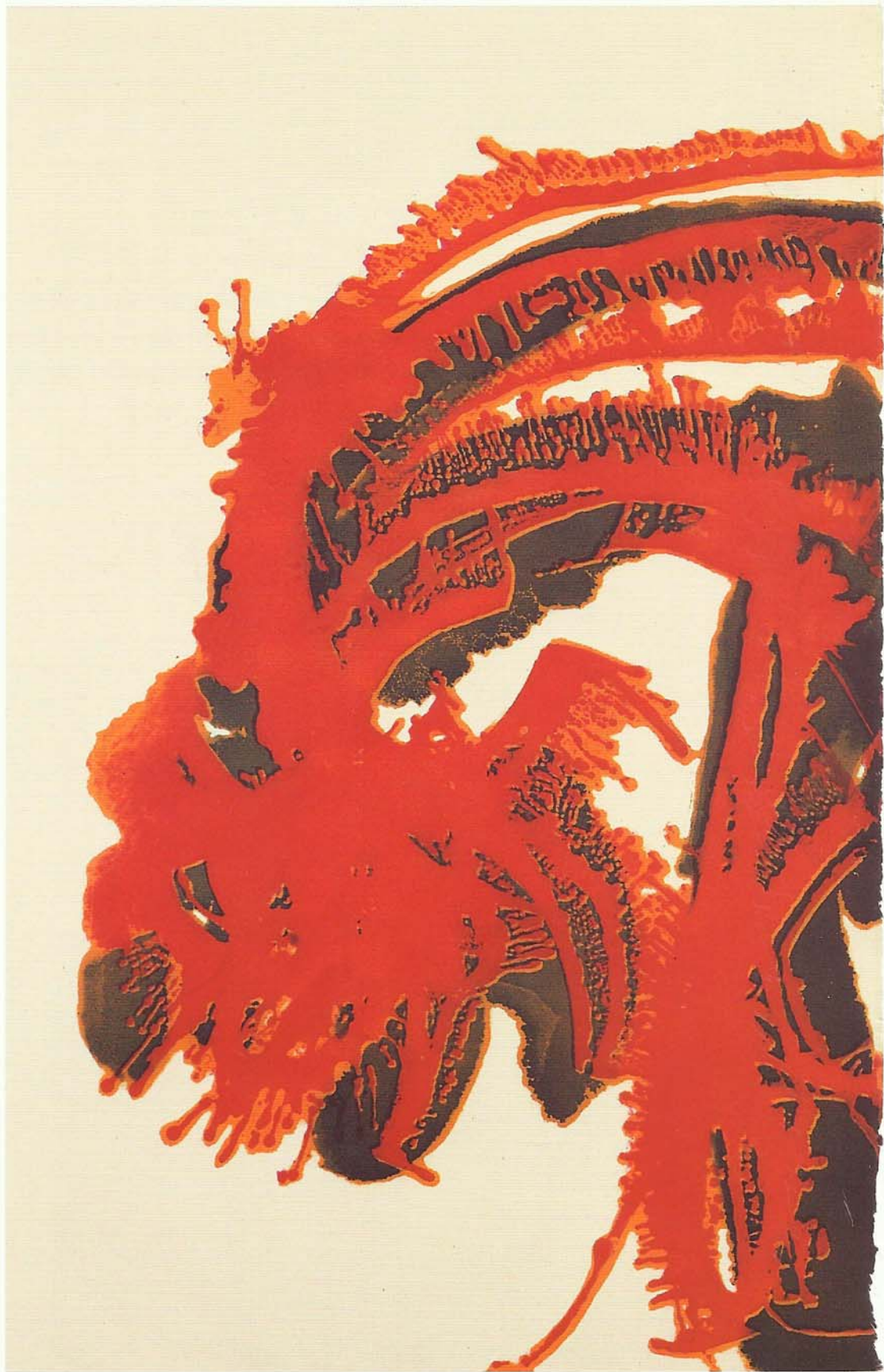
Iconemas vegetales y sinédoques constituyen las categorías centrales del trabajo de José Fuentes; categorías obviamente entrelazadas: la primera es fruto de una clasificación implícita de los distintos componentes del medio natural; las formas, vegetales en este caso, consideradas en su condición icónica. La segunda implica la apropiación de una figura poética, el tropo, que permite sustentar lo general en lo particular: la naturaleza contenida en formas específicas de lo vegetal. Naturaleza y representación conjugan sus intereses conceptuales y expresivos hasta concentrarse en una sola forma. La opulencia visual de las plantas, encarnada en sus estructuras, colores y texturas; el repertorio de valores: transformabilidad, dinamismo, sensualidad, ligereza... son asumidos íntegramente por las imágenes generadas en la plancha. De ese modo se produce una conciliación que permite mantener la fidelidad a los iconemas seleccionados y al mismo tiempo generar con plena libertad nuevas formas plásticas. En los iconos resultantes permanecen las morfologías vegetales y se activan las explosiones de color.

-----



**Varias veces las ví moverse a contraluz.  
Las plantas me envolvían con recorridos fascinantes.  
No tuve más remedio que ocupar sus avances.**

J. F.

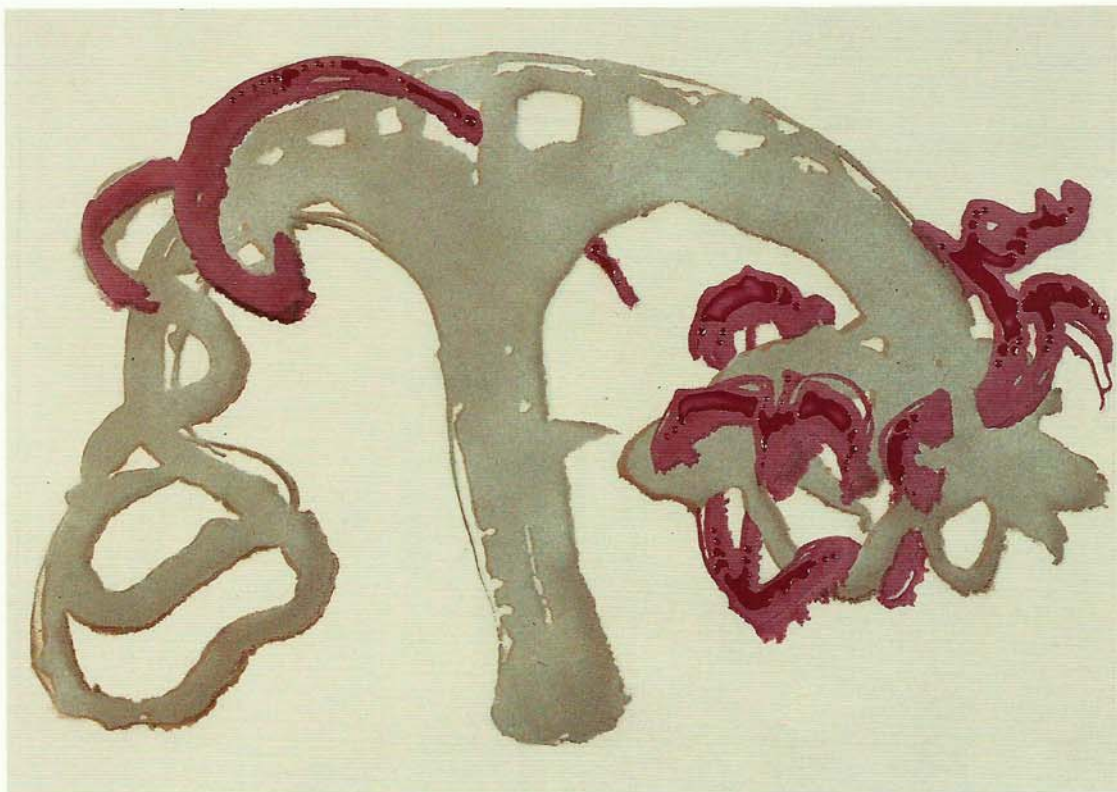




1. Sin título. 150 x 200 cm



2. Sin título. 50 x 75 cm

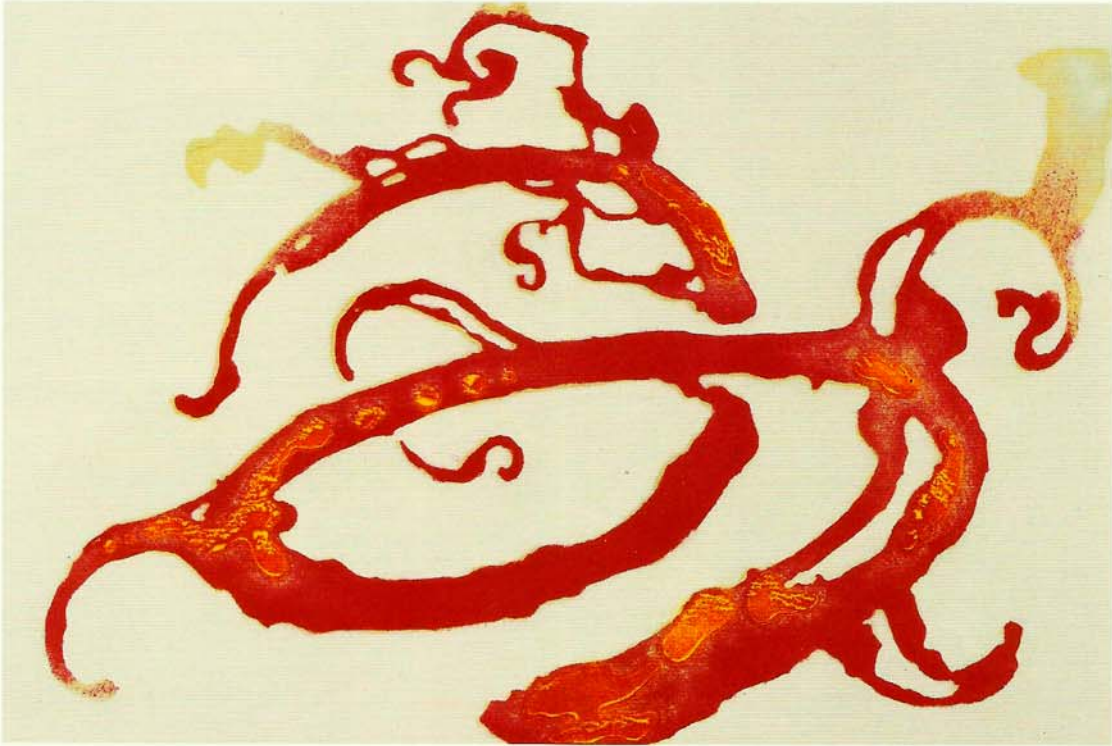


3. Sin título. 50 x 75 cm





4. Sin título. 200 x 400 cm



5. Sin título. 50 x 75 cm





6. *Sin título.* 50 x 75 cm





8. Sin título. 50 x 75 cm



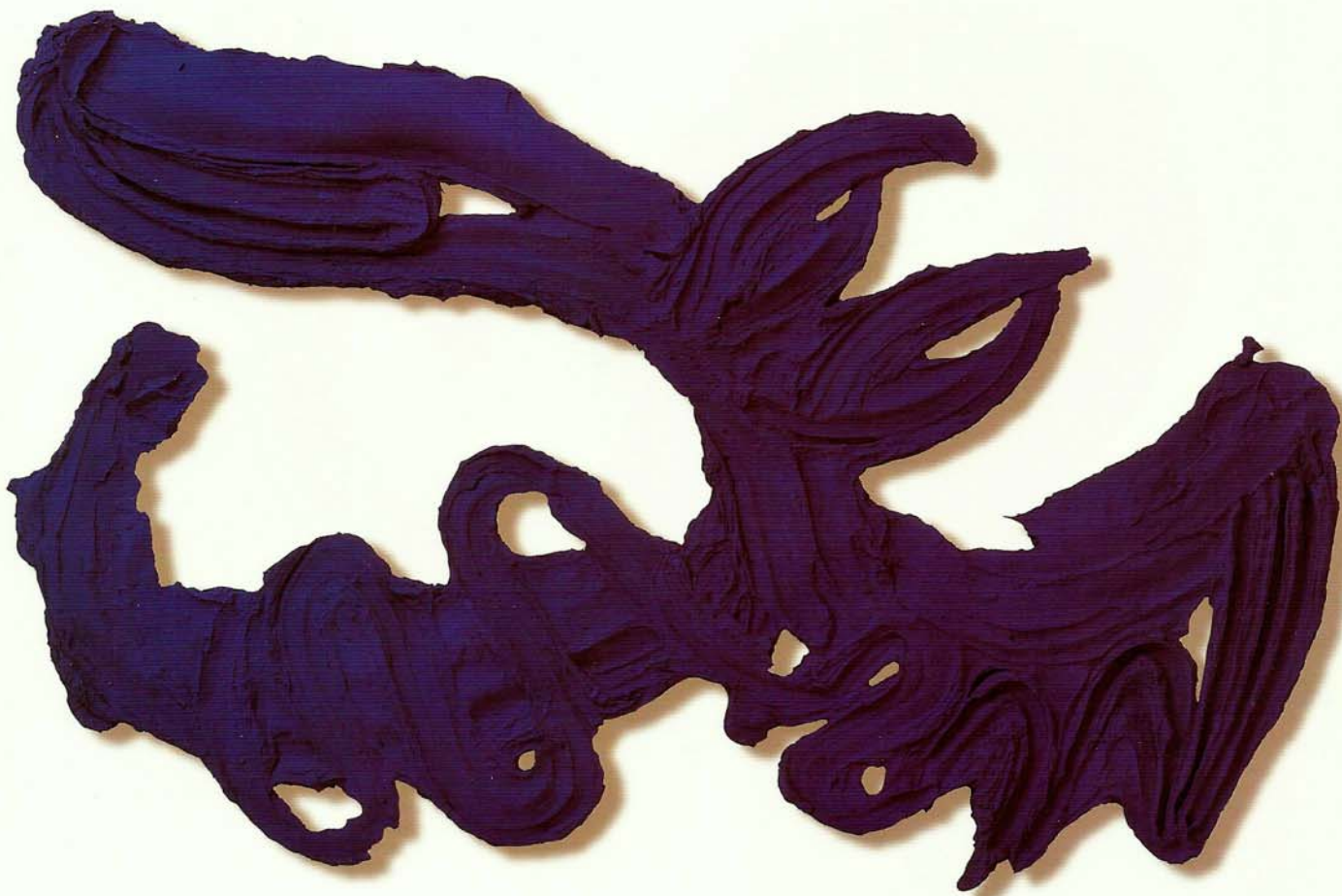
9. *Sin título.* 50 x 75 cm



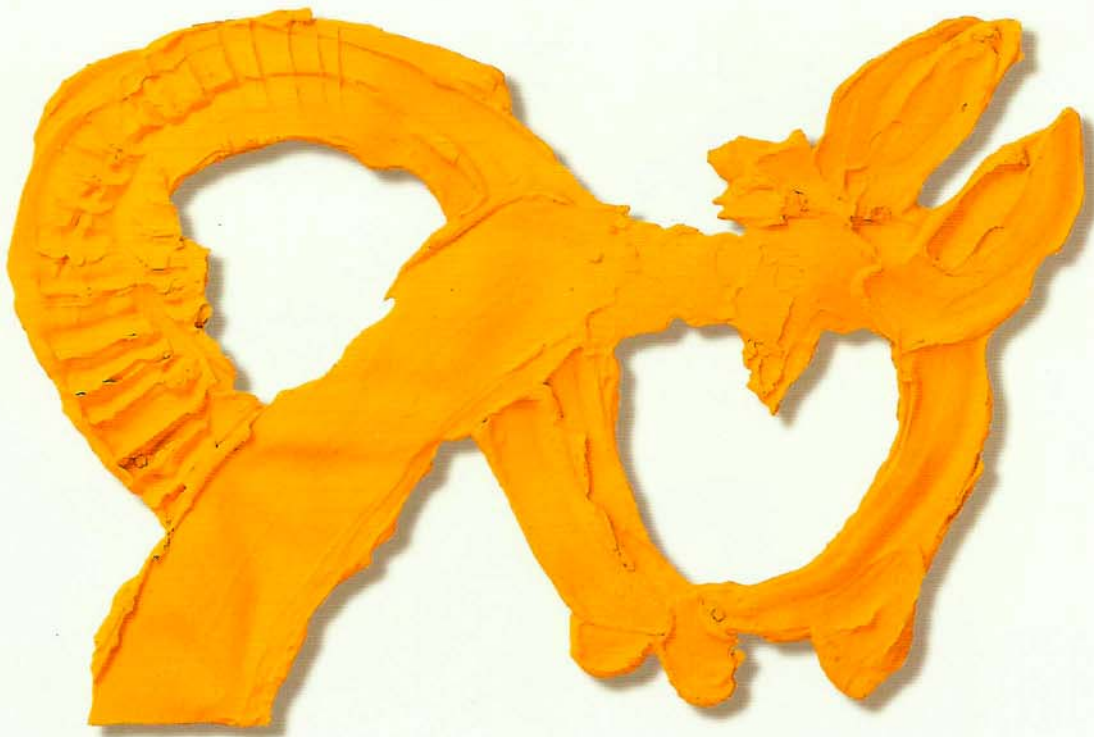
**Percibía una intensa tactilidad,  
y la materia orgánica se abrió inexorablemente  
al paso de otro tiempo**

J. F.









11. Sin título. 50 x 75 cm



12. *Sin título*. 50 x 75 cm



13. Sin título. 50 x 75 cm



14. Sin título. 50 x 75 cm





15. *Sin título.* 200 x 150 cm



**Los cuerpos vegetales respiraban, se movían.  
Por fin descansaron fijos en su opulencia,  
a expensas del color y la materia**

J. F.





16. *Sin título*. 50 x 75 cm



17. Sin título. 50 x 75 cm



18. *Sin título*. 80 x 120 cm



19. *Sin título.* 80 x 120 cm





20. Sin título. 200 x 150 cm



21. *Sin título.* 50 x 75 cm



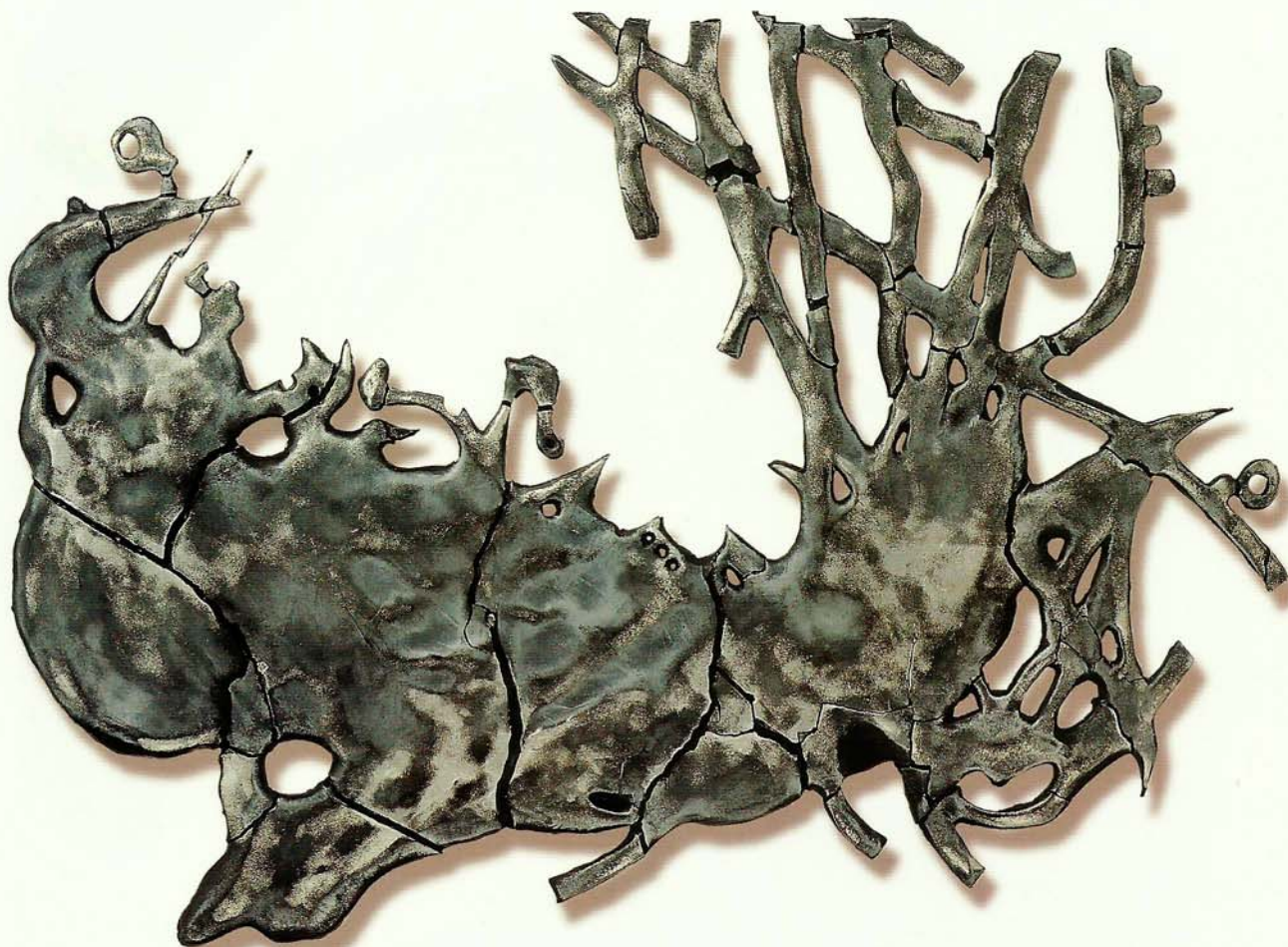
22. *Sin título.* 50 x 75 cm







23. Sin título. 200 x 150 cm



24. Sin título. 80 x 120 cm



25. *Sin título.* 80 x 120 cm





26. Sin título. 200 x 150 cm



27. Sin título. 50 x 75 cm



28. Sin título. 80 x 120 cm







29. *Sin título.* 200 x 150 cm



**Su ligereza parecía musical,  
y el equívoco de sus formas transparentes provocaba mi inquietud.  
La ordenación espacial no era suficiente  
y pude reconstruirlas nuevamente**

J. F.



30. *Sin título.* 50 x 75 cm



31. *Sin título.* 50 x 75 cm



32. Sin título. 80 x 110 cm



33. *Sin título*. 80 x 110 cm



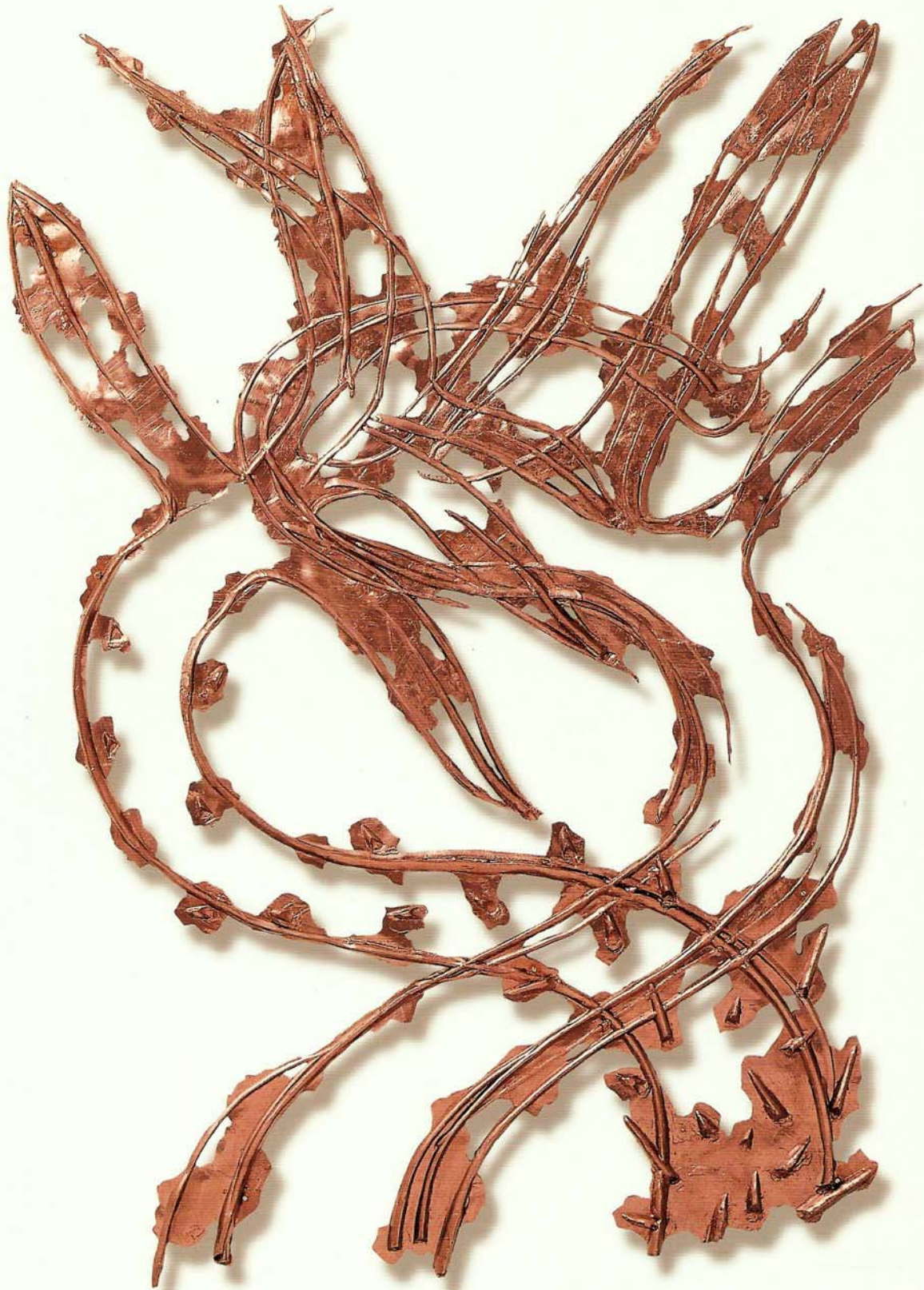


34. Sin título. 50 x 75 cm



35. *Sin título.* 50 x 75 cm





36. *Sin título.* 200 x 150 cm



1.- Ref.: 556 (2001)  
Grabado al carborundo  
150 x 200 cm  
Papel Arches de 400 g  
Edición: 1/1



7.- Ref.: 558 (2001)  
Grabado al Carborundo  
200 x 500 cm.  
Papel Arches 400 g  
Edición: 1/1



2.- Ref.: 589 (2001)  
Grabado al carborundo  
50 x 75 cm  
Papel Arches de 250 g  
Edición: 20 ejemplares + 2 P/A



8.- Ref.: 593 (2001)  
Grabado al carborundo  
50 x 75 cm  
Papel Arches de 250 g  
Edición: 20 ejemplares + 2 P/A



3.- Ref.: 590 (2001)  
Grabado al carborundo  
50 x 75 cm  
Papel Arches de 250 g  
Edición: 20 ejemplares + 2 P/A



9.- Ref.: 594 (2001)  
Grabado al carborundo  
50 x 75 cm  
Papel Arches de 250 g  
Edición: 20 ejemplares + 2 P/A



4.- Ref.: 557 (2001)  
Grabado al carborundo  
200 x 400 cm  
Papel Arches de 400 g  
Edición: 1/1



10.- Ref.: 578 (2001)  
Barrografía  
90 x 140 cm  
Resina sintética  
Edición: 5 ejemplares + 1 P/A



5.- Ref.: 591 (2001)  
Grabado al carborundo  
50 x 75 cm  
Papel Arches de 250 g  
Edición: 20 ejemplares + 2 P/A



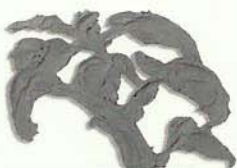
11.- Ref.: 574 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



6.- Ref.: 592 (2001)  
Grabado al carborundo  
50 x 75 cm  
Papel Arches de 250 gr  
Edición: 20 ejemplares + 2 P/A



12.- Ref.: 577 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



13.- Ref.: 576 (2001)

Barrografía

50 x 75 cm

Resina sintética

Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



19.- Ref.: 566 (2001)

Barrografía

80 x 120 cm

Resina sintética

Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



14.- Ref.: 575 (2001)

Barrografía

50 x 75 cm

Resina sintética

Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



20.- Ref.: 570 (2001)

Barrografía

200 x 150 cm

Resina sintética

Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



15.- Ref.: 579 (2001)

Barrografía

200 x 150 cm

Resina sintética

Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



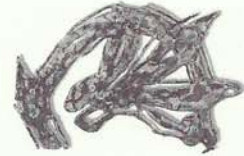
21.- Ref.: 561 (2001)

Barrografía

50 x 75 cm

Resina sintética

Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



16.- Ref.: 563 (2001)

Barrografía

50 x 75 cm

Resina sintética

Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



22.- Ref.: 560 (2001)

Barrografía

50 x 75 cm

Resina sintética

Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



17.- Ref.: 559 (2001)

Barrografía

50 x 75 cm

Resina sintética

Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



23.- Ref.: 572 (2001)

Barrografía

200 x 150 cm

Resina sintética

Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



18.- Ref.: 567 (2001)

Barrografía

80 x 120 cm

Resina sintética

Edición: 6 ejemplares + 1 P/A



24.- Ref.: 565 (2001)

Barrografía

80 x 120 cm

Resina sintética

Edición: 6 ejemplares + 2 P/A



25.- Ref.: 569 (2001)  
Barrografía  
80 x 120 cm  
Resina sintética  
Edición: 6 ejemplares + 2 P/A



31.- Ref.: 583 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



26.- Ref.: 571 (2001)  
Barrografía  
200 x 150 cm  
Resina sintética  
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



32.- Ref.: 586 (2001)  
Barrografía  
80 x 110 cm  
Resina sintética  
Edición: 6 ejemplares + 2 P/A



27.- Ref.: 562 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



33.- Ref.: 585 (2001)  
Barrografía  
80 x 110 cm  
Resina sintética  
Edición: 6 ejemplares + 2 P/A



28.- Ref.: 568 (2001)  
Barrografía  
80 x 120 cm  
Resina sintética  
Edición: 6 ejemplares + 2 P/A



34.- Ref.: 581 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



29.- Ref.: 573 (2001)  
Barrografía  
200 x 150 cm  
Resina sintética  
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A



35.- Ref.: 580 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



30.- Ref.: 582 (2001)  
Barrografía  
50 x 75 cm  
Resina sintética  
Edición: 10 ejemplares + 2 P/A



36.- Ref.: 584 (2001)  
Barrografía  
200 x 150 cm  
Resina sintética  
Edición: 3 ejemplares + 1 P/A







## **JOSÉ FUENTES ESTEVE**

Nace en Torellano-Elche (Alicante) en 1951.  
Actualmente es Catedrático de Grabado de la  
Universidad de Salamanca

### **Exposiciones Individuales**

#### **1980**

Museo San Telmo. San Sebastián.  
Sala de Caja Laboral. Bilbao.  
Galería de la Mota. Madrid.

#### **1981**

Galería Zero. Murcia  
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.  
Sala Aguirre Once. Bilbao.  
Arteder'81. Bilbao.

#### **1982**

Museo de Bellas Artes. Santander.  
Galería Juan Gris. Oviedo.  
Galería Artis. Salamanca.

#### **1983**

Galería Lloc D'Art. Elche (Alicante).  
Museo de Bellas Artes. Valencia.  
Aula de Cultura de la Caja de Ahorros. Crevilente  
(Alicante).  
Pabellón de la Ciudadela. Caja de Ahorros. Pamplona.  
Claustro del Colegio Universitario. Zamora.  
Museo de Bellas Artes. Salamanca.

#### **1984**

Galería Tórculo. Madrid.  
Museo de Bellas Artes. Oviedo.  
Monasterio de San Juan. Burgos.

#### **1986**

Real Academia de Bellas Artes. ARCO'87. Madrid.  
Galería Maese Nicolás. León.  
Galería Línea. Madrid.  
Galería Clave. Murcia.

#### **1989**

Galería Albatros. Madrid.

#### **1990**

Galería Europa. Salamanca.  
Galería Mainel. Burgos.

#### **1992**

Centro Cultural de San José. Elche. Alicante.

#### **1993**

Sala de Exposiciones de la Universidad de Salamanca y  
Museo de Salamanca. Salamanca.  
Galería Varrón. Salamanca.  
Palacio de Gravina. Alicante.

#### **1994**

Sala de Exposiciones C.A.M. Elche. Alicante.  
Galería Tráfico de Arte. León.  
Casa de Cultura. Villena. Alicante.  
Pabellón de la Ciudadela. Pamplona.

#### **1995**

Casa de Cultura. Zamora.  
Salas de la Diputación. Jaén.

#### **1996**

Galería Varrón. Salamanca.  
Galería Tráfico de Arte. León.

#### **1997**

Sala de Exposiciones C.A.M. Elche. Alicante.

#### **1999**

Galería Evelio Gayubo. Valladolid.  
Espacio Caja de Burgos. Burgos.

#### **2000**

Galería Varrón. Salamanca.  
Galería Tráfico de Arte. León.

### **Obras en Museos e Instituciones Públicas**

Museo de Arte Contemporáneo de Elche (Alicante).  
Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante.  
Museo Nacional de Escultura de Valladolid.  
Museo de Bellas Artes de Santander.  
Museo de Bellas Artes de Valencia.  
Museo de Salamanca.  
Colección Ayuntamiento de Valencia.  
Biblioteca Nacional de Madrid (Gabinete de  
Estampas).  
Museo de Bellas Artes de Asturias.  
Colección Ayuntamiento de Burgos.  
Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando de Madrid.  
Centro de Arte y Comunicación Visual "Eusebio  
Sempere". Alicante.  
Casa del Cordón. Burgos. Caja de Burgos.  
Rectorado de la Universidad de Salamanca.  
Ayuntamiento de Elche (Alicante).  
Patronato del Misteri D'Elx. Elche (Alicante).  
Diputación Provincial. Jaén.  
Gran Teatro. Elche (Alicante).



## **PLANT MORPHOLOGIES, EXPLOSIONS OF COLOUR**

Javier Hernando Carrasco

I must confess my weakness for artists who maintain an extreme fidelity towards a particular concept: creatives, one might say, who make incursions time and time again into the same territory with the implicit aim of exploring each of its spaces, its most recondite nooks and crannies, in order to reveal the profound nature—which almost always turns out to be unfathomable—of the chosen idea. I say idea, concept, not place or object, nor even theme, because these are nothing more than the supports on which the idea is supported, the compasses orienting the trajectory of the artist's explorations. To put it another way, what is important are the meanings which can be embodied in different formal or thematic significant. For instance, many of Peter Greenaway's films are concerned with exploring the condition of intruder which anyone may acquire in certain circumstances, and the unfortunate consequences of this. Greenaway develops this repeated scenario through different characters in different historic and social contexts. On the contrary, other artists prefer to maintain the same context, the same plot and even the same formal arrangement in which to sound out their idea. For example, film director Eric Rohmer and his repeated analyses of human relations through simple developments based on everyday stories or, to turn to fine art for our examples, Giorgio Morandi, returning time and time again to his mystic still life paintings, or Eduardo Chillida, somewhat more open as regards significant, insisting throughout his oeuvre on exploring the relations between matter and space.

These allusions to artists' conceptual fidelity, would appear to be most opportune when speaking of the work of José Fuentes, as he also takes this philosophy as his own. In Fuentes' case, the discursive incentive is nature, portrayed through permanent material and formal strategies. Interest in nature—I refer, needless to say, to intellectual interest, that is, our consciousness of its spiritual and aesthetic value rather than its evident productive role—has changed over the history of humanity. Theocratic societies were never interested in nature, concerned as they were only for the celestial. It was the humanist cultures of Ancient Greece, the Renaissance and, finally, the Enlightenment, anticipating contemporary society, that established sentimental relations with the natural environment, relations which have become dramatic in our times as a result of over-exploitation and constant aggression by modern-day society. This state of affairs has led many artists to adopt positions close, if not identical, to those of individuals and groups combating this “sustained deterioration”, fighting the battle of social awareness in opposition to ruthless

destruction spurred on by economic greed. In the case of many other artists, on the other hand, relations with nature are conducted through the representation of certain of its forms. The action of the first group, intervening directly on the natural terrain, becomes a gaze transferred to artifice, the artistic support, which evokes it, in the case of the second. Observation is the basis of the creative strategy of the latter, and of José Fuentes.

But nature is a vast complex which overwhelms our senses, particularly when we try to reduce or confine it within the margins of a physical support. Traditionally, this reduction has taken the form of the construction of landscapes, fragments of nature which are converted into recreations of the same and, therefore, into artifices, not only because the condition of artificiality is consubstantial with the artistic object, but also because the very idea of construction must be understood in its literal sense: as the creation of an image based on observation but whose result has little to do with its origins. This is why certain artists, fascinated by, concerned with or simply interested in nature, have opted to make it the very support of their reflections, of their artist operations. José Fuentes, whilst choosing the first of these alternatives, by no means attempts a mimetic operation nor, needless to say, the recreation through form and colour of the formal evidence of nature. Nature or, better, certain material elements of it, form repertoires of his analyses which help compose forms which, even though owing much to the natural, nevertheless are distanced from it. Though recreating the models contemplated, they acquire full autonomy. All this as the consequence of a selective choice of the elements which go to make up the natural environment, in his case centred on the vegetable realm, particularly the world of plants. In a way, one might argue that this iconographic discourse is nothing more than a pretext for exploring the medium in which the artist has always worked: graphic work. Nonetheless, this insatiable investigative bent does not diminish the protagonism of nature, whose presence is evoked constantly by our memory as it dissolves with different intensities into the magma of artistic gesture.

Beings and things attract us firstly by their external configurations: the multiplicity of tones of a particular kind of earth, the compactibility of a great mountain wall, the luminous intensity of a clear sky... Nevertheless, what really astounds us, after these initial impressions, are the values they embody: that of infinite heterogeneity capable nonetheless of transmitting harmony, moving unity, power derived from magnitude... Expressed in such terms, what really attracts us is the material incarnation of concepts in proportions and with a perfection which surpasses our physical and intellectual capacity. And whilst it is true that since earliest times humanity has generated works capable, to a certain extent, of competing with those of nature —do we not feel similarly overwhelmed before such powerful human creations as the Great Wall of China,

the pyramids of Egypt or the results of recent technological enterprises such as, for example, the construction of Kansai Airport in Japan, built on an artificial island?— the capacity to fascinate of the fruits of nature is infinitely greater due to that air of spontaneity which is always absent from the artificial. Of all nature, José Fuentes has always admired the vegetable world with particular intensity. It is here that Fuentes finds the magnificence of the universe we inhabit, indicating that his sensitivity is not aroused so much by the great magnitudes, such as the examples we have mentioned, where the sublime resides, as by others apparently more modest, but nonetheless filled with significance. This has led the artist to become a profound observer of plant life.

Almost as if he were a botanist, Fuentes focuses his attention on plants, noting their behaviour —“their almost imperceptible vital development”, as he himself has written— and their infinite expressive capacities, the result of their endless range of colour, transparency, texture, dynamism, and so on. The plant world, then, represents in a very precise way the wider natural world which embraces it. To put it more poetically, it is a synecdoche of nature, as it contains, if not all the elements present in the natural environment as a whole, then at least a highly significant proportion of them. Above all, it is the support for its most characteristic values. To return to the beginning, José Fuentes uses the conceptual values more than the formal values of the vegetable world as a synecdoche of in an initial poetic diction, but then duplicates this by centring on plants, one could even say that he triplicates it by presenting these through fragments more than totalities. In this way, the unembraceable nature of the global is captured through the particular which, nonetheless, transcends its own nature due to the fact that the latter contains in synthetic form the values disseminated in the former.

But Fuentes not only selects this portion of the natural environment, but also makes a selection within the world of vegetation itself. Time and again, responding to Fuentes' own geographical roots, his plants are Mediterranean in origin. The accentuated sensuality of their forms should therefore come as no surprise, nor their generous use of colour, reiterated movement and emphatic fleshiness, features found to a greater or a lesser extent in all Fuentes' compositions. An elevated baroque tone is nevertheless manifested in varying degrees of intensity and, above all, in alternately expanding and receding flows. By this I mean that the energetic spirit which is permanently infused in his forms undergoes almost cyclical transformations which swing back and forth between containment and overflowing, between the superposition and the isolation of the figure against an unstained background, between relief and flatness. Alternations insufficient to neutralise the dynamic nature of the Mediterranean flora which inspires Fuentes' forms. But these dialectical relations, which are finally resolved by the triumph of gesture, are the consequence not only of the type chosen on each occasion, but also

of the investigative dynamic practised by this artist in his graphic work. Fuentes' absolute mastery of his medium has often led him to take delight in it, accentuating his compositional complexity, generating different planes, the dripping technique used to portray the contrast between a compact body and a dense but not dismembered atmosphere. An example of this is the series *Silver Geometry* (image I). Shortly after this, in 1990, body and gesture seem to become fused, as if in expression of the outcome of the earlier relation between body and space. This can be seen in the overwhelmingly expressive series *Alfa* (image II).

Form is metamorphosed into an unleashed gesture, an explosion which travels through space in palpable anxiety *Betelgeuse* (image III). Lines acquire an almost corporeal consistency, generating entwinements, superpositions, direct confrontations, as if this were a battle for the conquest of a place shared by too many signic forces. In some cases, gesture is depicted by the marks of its drifting, the trajectory of its navigation; torn strips flutter around, never really finding their place, lines escape from inside the magma, fragments of colour become compact, highly dense entities strangled in their struggle with adjoining "chromatic forces", energy ebbs and flows, baroque delight. However, this epic confrontation of forms takes place on an untouched surface, one might say almost at a certain distance. The calm lower area is counterpoised over the upper, accentuating its vitality. And though this (*Betelgeuse*) is not a vegetable universe, the artistic categories it establishes are applied in later years to scenes in which that part of the natural environment is the protagonist.

Flora has been the exclusive protagonist of José Fuentes' work since the early-1990s. His interest in vegetable life is due to the fact that plants incarnate, as few living beings, probably, evidence of life —nutrition and reproduction— from the depths of an enormous silence, from near-immutability. Their passive movements, their expressive clarity, make plants a metaphoric support for containment, repose, existence without agitation. Yet plants are not empty of expression —particularly those of the warm Mediterranean forest the artist explores to find his models. Some attract attention through their powerful structural physiognomy —the crassulas, for instance, which are so abundant in the gardens of Elche which are so close to him— others through generous projections of their stems into flowers, almost all through their colour. It is not difficult to extrapolate this expressive universe into that of creation, though not just because it can be represented, like any other universe, but because of the ease of extracting the generic values it contains: dynamism, expansiveness, concentration... What I mean is that through plants Fuentes confirms the existence of the values of artistic creation. Nature and artifice exchange their achievements, as classical art theory discovered when it affirmed that nature should be the artist's exclusive source of inspiration, though requiring him or her to withstand the temptation

of servilely copying it. The artist's primordial condition must be that of the acute observer, allowing him to go beyond the skin of things, discovering the roots of their development and, having achieved this objective, unravelling their true essence. This would, in the final outcome, constitute the guide to artistic construction, for art is the incarnation of thought in form. Well, José Fuentes does just this with plants — I have already pointed out his devotion to observing them. For this reason, his direct entry into this terrain in the early-1990s did not imply a departure from the notions he had held until then. Thus it is that the baroque artistic values present in *Silver Geometry* (image I), *Alfa* (image II), *Magma-Pi* (image IV), *Copal* (image V), *Beltegeuse* (image III) and *Tijeras* (image VI) (1988-1991) are prolonged in the new series produced in 1993.

In fact, examining those works (image VII) we discover that the composition is protagonised by a crassula against a clear background which emphasises the aerial nature of the scene, highlighting the lightness of the vegetable form, its flexibility. Twisting inwards and allowing itself to fall into the lower part, the icon appears to become a sign of ductility. The transparencies providing glimpses of the successive accumulations of its leaves express enormous material lightness, somewhat slighter than the pale stain which emerges in the form of an eye at the top to accommodate the trajectory of the plant. Even in this decided approximation to vegetable life, the artist accentuates the relations between plant form and other strictly artistic elements of nature. Natural signs co-exist with abstract signs, sharing not only the same space but the same universe, as the former tend to become dissolved in the latter. The two intertwine to form a frame of dynamic expression, of chromatic implosion. Mediterranean baroque, an explosion of form and colour. Viewing these scenes, we feel the palpitations of a nature which is sensual, though without reaching the luxuriance of other vegetation-rich geographical zones, such as the tropics. We are reminded of Stendhal's sensualist theses on Mediterranean classicism, which induced him to explain this type of artistic procedure as resulting from the influence of the environment, and we feel that these works by José Fuentes would have provided the French author with more reason to uphold them.

He immediately makes them more complex by broadening his field of vision — a polyptych is now required to contain the frame— and, to a certain extent, by creating more labyrinthine compositions (images VII and VIII). In the first of these, the expansive force springs from a nuclear form which launches upwards the concentrated energy contained in it, an energy diversified in both space and form, light linear forms beside ascending flames and repetitive, rather more consistent structures. Fields of colour, almost flat, seem to precede explosive presence in some zones, whilst for the most part it is spatial clarity which once again dominates



and over which the centrifugal gestures of the explosion circulate without interference. The second intensifies the movement of the scene even more, as a wild stain, its compactibility broken, occupies much of the space, floating, again, against an unstained background. This is a strictly plastic gesture, the fruit of the busy movements of the artist's hand, in the process leaving aerial cavities in which matter has not penetrated and others, profoundly opaque, occupied, on the contrary, by fragments of the principal mass formed by dripping, profiles of varying intensity. And over it, the remains of what was, without doubt, a vegetable form, once more a crassula plant with its pointed leaves twisting as it rises vertically. Dissipation, once more, of the original form in plastic, perhaps to compete, to engage in hand-to-hand combat with the framework of artistic expression. The eloquent flatness of this plant made linear gesture allows it to operate as a figure over this stain which now forms its background. The unrestrained sea of gesture is also magnified in its physical expansion. In it, we can become immersed in a very real way, here our confrontation is wholly corporeal. The plastic whirlpool becomes a virtual quagmire which entraps us remorselessly.

The feeling of spontaneity in these works is reproduced in one of the recent series (works on pages 22 and 26) with a significant modification: increased clarity of gesture. This "liquid flora", as Fuentes himself calls it due to its watery gestation, reaches a maximum degree of freedom in the execution process, and this freedom precisely has a decisive effect on the value of the process, captured in the best action painting tradition. Here, too, the iconic reference is dissolved in the power of gesture and, above all, in an unfettered calligraphy that deposits a firm, continuous, synthetic, clear sign on the surface. As if a sharpened stem blowing in the wind, this linear segment rises, descends, twists back upon itself, leaving a powerful trace to testify to the ups and downs of its trajectory. Outlined in some cases by tiny, dynamic segments which dance around them, the chromatic intensity of their surface varying according to the point in their course, these stains constitute the very sequence of a trajectory, the fixing of time, more than the formal definition of a plant. In the other three series forming José Fuentes' recent work, the iconic presence is more evident. They differ from the earlier work in two ways: the smaller size of the images, though generally larger than the real-life models, and their material consistency—these are really images in relief— as opposed to the flatness which characterised previous series. A feature which does remain constant are the clear backgrounds against which the silhouettes of forms stand out in maximum clarity, along with the generous use of colour and isolation, this last an essential element in José Fuentes' creative strategy.

Nature, like any other system, is formed by a large number of elements whose interrelations allow it to function. In this case, we speak of ecosystems to refer to the correct

development of the natural system, that is to say, a framework in which living beings enact their vital processes, adapting to the dominant physical factors found in it. Nature, therefore, is made up of a vast catalogue of animals, vegetables and minerals, three categories which contain an almost infinite number of species and subspecies. Each of us is attracted with particular intensity to one or other of the parts in this enormously rich universe. As I have stressed time and again, José Fuentes is interested in plants, and makes them the protagonists of his work. His artistic interpretation has nothing to do with conventional forms of representation —landscape, still life— but with the conversion into metaphors of general values. Though this approach by now forms part of the artist's very tradition, it has become accentuated in recent series, particularly through isolation. To put it another way, José Fuentes works with iconemas, which we could define as elemental units of perception, signs selected from amongst a huge accumulation, as a synecdoche, that is, a part which explains the whole. Each of the images that emerges over the blank surface, therefore, constitutes an iconema which, stripped firstly of its original form and subsequently of its environment, would become an autonomous sign were it not that it unequivocally belongs, in spite of all, to the plant universe from which it comes. Maintaining its appearance allows it to continue to respond to the idea of landscape, along with the other, more abstract values it undoubtedly also carries. This is a conceptual landscape, to establish comparison with the definition given by art historians to the spaces represented in medieval miniatures: conceptual realism, the depiction of natural or urban spaces through a limited number of iconic references, a tree, a mountain, a river or stream, a house... It is certainly impossible to reconstruct such spaces in detail from these references, but it is not impossible at all to imagine the environment in which these scenes are situated. By the same token, we cannot imagine the photograph of the space from which the plants in José Fuentes' engravings have been taken, but the warm, luminous, fecund nature of their places of origin is evident.

Works between pages 33 and 39 forms a prototypical demonstration of this. Firstly, it is directly opposed to pages 19 and 26 as, the lightness of the latter is replaced here by images not solid but of high textural density. Here, the artist goes back to terrain previously explored in his *Arenografías* (image IX): the conversion of the flat image into one in relief, turning it into a veritable sculpture. Whilst the *Arenografías* were dominated by ochre tones, in consonance with the colour of the original image, here each is tinted by a deep colour which transforms it, as Fuentes himself points out, into voluptuous forms. The plant appears to stretch, to emphasise its form or generate another in a transitory way. The extraordinary chromatic density strikes our senses, making us perceive the irregular nature of the plant's skin: grooves, holes, simple irregularities. A thick skin concentrating much of its expressive power, complemented by the roundness of its silhouettes, converted into irregular rows cut out a few centimetres from the

base of the plane. These are veritable "plant gestures", and I use the expression in an obvious allusive sense: the plants, in this case real, of Giuseppe Penone. The forms of the Italian's plants are metamorphosed to resemble human gestures, whilst those of José Fuentes prefer to maintain their own status, though occasionally (page 35) the anthropomorphic image appears to emerge spontaneously, like the other forms, and in this, too, the Spanish artist differs from Penone, always ready to subtly modify the biological development of his plants. The thickness of the chromatic paste which gives them form does not, however, prevent them from transmitting a sensation of relative flexibility, as if the vegetable matter had metamorphosed into a strange, pasty matter which nonetheless conserved its expansive capacity. The slowing down of its movements is compensated by an increase in its material-chromatic power: branches which rise, twist to form a bow, or simply maintain the solidity of the compact mass. Vegetable nods and winks which celebrate the festival of nature in its most luxuriant expression, this last an aspect constantly found in José Fuentes' works, though his treatment of it varies. Do not the images in the previous series, *La senda* (image X), transmit similar values, despite their flat conception and colour combinations?

In works between pages 42 to 59 the attention is transferred to the trunks and stems, in which the artist at times observes remarkable richness of colour. Forms become harder, more constructive, but at the same time cracked, as if longevity were carved into the skin of these forms; trunks of fossilised chromatism, static despite the numerous spatial derivations. Vegetable icons which, once more, change in aspect to draw nearer to both the animal and the mineral worlds. Nevertheless, the extreme chromatic richness —not polychrome this time, but a whole tonal apparatus— causes forms to palpitate which would otherwise remain inert. Ambiguous resolutions, between the vegetable, the animal and the mineral, predominate in these structures. The combinations of colour also contribute to generating sensations: the mysterious air created by the purplish blue glimpsed below the yellow of the upper layer of colour (page 49), the elegance of silver over deep blue (page 47) or the gracefulness generated by the combination of green, yellow and mauve (page 55)...

Finally, in works between pages 62 to 69 explores the idea of transparency. Once more, the artist returns to uniform colour, this time using a copperish tone. Whilst in the preceding series forms were configured by fields of colour, now the drawing acquires full protagonism. The space is filled by graphic work articulating a light, vibrant mesh which reaches its maximum rhythmic expression in page 69. In this work, metallic-looking filaments balance, rise and fall, the depositing of leaves along its lines creating a veritable musical score, though we could also speak of a choreography, glimpsing as we do the pattern woven by the dancers, the rhythmic movements of

their arms and legs, their twisting and turning and grace of movement in a relation which could almost be considered synesthetic. The images in this series also have a clear decorative sense, understood in a positive way. To put it another way, these forms contain an aesthetic beauty like no other: Copper-toned surfaces and filaments materialising transparency, capturing movement, unravelling the skeleton of the plants. Vegetable writing of delightful eloquence.

In short, versatile forms, a natural range allowing the artist to build an entire personal language of images. He does this by discovering and selecting certain formal characteristics present in plants: the presence of colours in apparently-neutral zones, their transparency or capacity to transmute their physiognomy in the face of such physical factors as the wind; characteristics which would probably go unnoticed even by botanists, their gaze fed by different sensitivities. That of the artist, less empirical, more imaginative, allows him to reveal elements which seem to be camouflaged under the skin, but which in reality are offered to those capable of transcending surface evidence. José Fuentes' notes on his discoveries: "I have observed that, in certain plants, their almost transparent nature creates ambiguous forms through the effect of interpenetration..." are no different from those made by other artists at other times, and which continue to surprise us due to the refined sensibility they reveal. For example, the natural way in which Eugène Delacroix spoke of the chromatic qualities of human skin: "I notice... how coloured are the half-tones of the flesh compared to the inert materials... Flesh only presents a real colour in the open air and, above all, in the sun". These observations are converted, on canvas in the case of the French artist, on the plate in that of the Spanish engraver, into surfaces of complex and refined chromatism.

Vegetable iconemas and synecdoches are the central categories of José Fuentes' work. These categories, obviously, are intertwined. The first is the fruit of the implicit classification of the different components of the natural environment: forms, vegetable in this case, considered in their condition as icons. The second implies the appropriation of a poetic figure, the trope, which allows the general to be sustained by the particular: nature, contained in specific forms of the vegetable. Nature and representation blend their conceptual and expressive interests, becoming concentrated into a single form. The visual opulence of plants, incarnated in their structures, colours and textures; the repertoire of values; transformability, dynamism, sensuality, lightness... all are wholly assimilated in the images generated on the plate. In this way, a conciliation is produced which allows fidelity to the artist's chosen iconemas whilst generating new artistic forms with complete freedom. The vegetable morphologies are contained in the resulting icons, and explosions of colour are activated.

---





ISBN: 84-7797-173-0



9 788477 971733



Diputación  
de Salamanca



Salamanca 2002  
Ciudad Europea  
de la Cultura

CONSORCIO SALAMANCA 2002