



UNIVERSIDAD DE
MURCIA



VICERRECTORADO DE RESPONSABILIDAD SOCIAL Y CULTURA

Prolongando a los maestros.
Rafael Fuster
Estudiantes de MUPHAC

Del 22 de marzo al 30 de mayo, 2023
Sala José Nicolás Almansa, Museo de la Universidad

MUM MUSEO
UNIVERSIDAD
DE MURCIA

cultura

**NICOLÁS
ALMANSA**



muphac

CaixaBank

**FUNDACIÓN
CAJAMURCIA**

NICOLÁS ALMANSA

Antiguo Cuartel de Artillería
C/Cartagena s/n, 30002 Murcia
Tel.: 868 888 561-868 888 213
E-mail: mum@um.es - cultura@um.es
<https://www.um.es/web/museo>
<https://www.um.es/web/cultura/>

ORGANIZA

Servicio de Cultura Universidad de Murcia
Vicerrectorado de Responsabilidad Social y
Cultura.

LIBRO DE ARTISTA

Colabora

Aula de Artes Plásticas y Visuales
Máster Universitario de Investigación y
Gestión del Patrimonio Artístico y Cultural
(MUPHAC) de la Facultad de Letras

Comisariado, gestión y diseño de montaje:

M^a José Abenza, María alegría, Aurora Bellas,
Marina L. Castillo, Danny Cruz, Verónica González,
Marina Jara, Paula Martínez, Marta Miranda,
Rubén Molina, María Moreno, José A. Muñoz,
Raoul VandeKerckhove y Carolina Yago.

Coordinación

Isabel Durante y Miguel A. Hernández

Textos y fotografías

Marta Miranda Aranda
Danny Cruz Pérez
Raoul VandekerCkhove

Maquetación

Imagina Advertising

Libros de Artista

Exposición

Prolongando a los maestros. Rafael Fuster

Estudiantes de MUPHAC

Del 22 de marzo al 30 de mayo, 2023

Aula de Artes Plásticas y Visuales
Vicerrectorado de Responsabilidad Social y Cultura

Decir la pintura pintando: **Fuster y el trabajo con la herencia pictórica**

Es y ha sido siempre costumbre de los artistas trabajar desde aquellos creadores que les precedieron. La Historia del Arte da cuenta de ello. Manet, Picasso o Ramón Gaya –entre tantos otros– se alojaron en la pintura española, hicieron de ella su taller –casa– y desde allí generaron una nueva forma de atender a aquello que admiraban. Dalí dialogó incansablemente con Vermeer y de sus conversaciones derivaron numerosas obras. En actitudes distintas, aunque con el común denominador del trabajo con lo heredado, Robert Rauschenberg tomó un dibujo de su maestro, Willem de Kooning, y lo borró. Negó la tradición partiendo de ella. Duchamp intervino mínimamente *La Gioconda* y su acción abrió una puerta a ver lo mismo con un sentido otro. Aunque quizá sea Sherrie Levine quien con su apropiacionismo ha sido paradigma del «después de», del trabajo con el arte precedente.

En el caso de Rafael Fuster el arte se alza como generador de arte. Él mismo afirma que «decir la pintura pintando», desde el hacer, es el mejor modo de acceder a ella. Su producción recorre incansablemente la historia de la pintura generando un proceso dialógico en el que Fuster conversa con los maestros de antaño. Así, plantea una obra referencial que apela a una modernidad distinta. Acudiendo a los términos en que Ramón Gaya explica esa otra forma de ser moderno, se trata de «una modernidad que no consiste en ir sacándose de la manga, sin ton ni son, míseras novedades pueriles, tontas, tontucias, sino de dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre, a lo fijo de siempre»¹.

Fuster actúa como un recolector de obras y tiempos, yendo del Trecento italiano al Siglo de Oro español y avanzando hacia la contemporaneidad. Hay en él una creencia firme en la inagotabilidad de los referentes que le lleva a visitar pinturas del pasado donde, fruto de la

observación minuciosa y detenida, advierte algo con pertinencia para el presente. Se trata de insistir, no de repetir, –como diría Gaya– de volver en cierto sentido al origen de esa pintura, de señalar algo que siempre había estado ahí, latente e inadvertido.

En sus homenajes a Sánchez Cotán se hace eco de esa «pobreza de lujo» que tanto admira de la pintura española. Si Sánchez Cotán abstraía sus motivos del mundo y los enmarcaba en un hueco de ventana –una fresquera–², Fuster retoma sus bodegones abstrayendo al espacio de los motivos. Pinta únicamente esa abertura y presenta ante los ojos del espectador un espacio que, aunque austero, no resulta escaso, sino que motiva nuevas lecturas donde la severidad de los perfiles y los juegos de luces y sombras caminan hacia la abstracción. Desprover la pintura de elementos y evidenciar cómo un fragmento del pasado podría acogerse a los cursos pictóricos contemporáneos.

En ese interés por la pintura española Fuster desvela una cercanía a Zurbarán, que se manifiesta en la necesidad de pintar el silencio y la quietud de los espacios. Como ocurre con Sánchez Cotán, sus homenajes a Sassetta y Pesellino –maestros trecentistas– trabajan una idea de insonoridad donde los espacios quedan desprovistos de acción y solo permanece la arquitectura. Hay algo en todo ello que hermana a Fuster con la tradición de la pintura metafísica italiana. Reverberan un primer Morandi –también homenajeado– que se valía del espacio para decir mucho con muy poco, véase su *Natura morta con palla* (1918), e, igualmente, De Chirico y sus ciudades, edificios o calles desérticas.

Prolongar a Sassetta vaciando espacios, omitiendo personajes y poniendo en primer plano su arquitectura, que aparece frente al espectador sin estorbo ni distracción

alguna. Fuster está pintando lo que siempre estuvo ahí, pero seccionando la narrativa y otorgándole un sentido distinto a lo inicialmente escenográfico. Desocupar la pintura como un modo de sacar a la luz eso que en Sassetta es «de una tremenda modernidad». Nos enfrentamos pues a lo que Alexander Nagel y Christopher Wood calificarían como un «Renacimiento anacronista», una obra que funciona como un dispositivo temporal dando testimonio de dos tiempos, el de Sassetta y el de Fuster.

Otra de las cuestiones centrales que se advierte en el trabajo de Fuster es la puesta en duda de la separación entre figuración y abstracción. Hemos de entender esa interrupción de la dualidad figurativo-abstracto como una consecuencia de la pulsión arquitectónica que se manifiesta en su producción. Fuster atiende a la arquitectura consciente de que la pureza de sus formas puede entenderse en clave abstracta; sucede en sus tributos a Sánchez Cotán o en el homenaje a la Alhambra de Soledad Sevilla. Existe en su interés por mirar más allá de lo evidente una apelación al espacio, que termina modificado por el vacío. Y es en ese momento de vaciado, de reducción, donde aparece lo abstracto, en esa figuración austera.

En este sentido, Fuster no se decanta por un solo registro, sino que posibilita el binomio abstracción-figuración y pone en jaque la abstracción tradicionalmente entendida como la pérdida de la tercera dimensión. La rigurosa planitud y el desdén de la espacialidad, de los que fuera adalid Clement Greenberg, quedan en suspenso. En Fuster hay espacio, profundidad. De este modo, a la manera de Jasper Johns y sus cuestionamientos a la abstracción, Fuster interpela al espectador, a su bagaje, a lo que puede aportar, pues, –como advirtió Gombrich– todo acto de visión es un acto de interpretación, de adecuación de lo visto

a esquemas de conocimiento previos. En la mente del espectador es donde la obra –la fresquera de Sánchez Cotán, por ejemplo– se posiciona verdaderamente de uno u otro lado, del de la abstracción o del de la figura. Así, Fuster plantea pinturas y esculturas que pueden ser leídas en dos niveles y recuerda que ver no es solo un acto visual, sino que es también lectura, interpretación y proyección de conocimientos. En definitiva, ver es reconocer.

Cabe centrarnos en último lugar en la ruptura con la linealidad temporal y la puesta en entredicho de la temporalidad canónica que proponen las pinturas de Fuster. Según George Didi-Huberman el tiempo de las imágenes y el tiempo del espectador o, en este caso, del artista no son realidades contrapuestas e incapaces de interactuar, sino que, por el contrario, las imágenes son lugares de convivencia temporal³. Fuster interviene imágenes, sustrae elementos de ellas, las altera, y las dota de su propio tiempo, el presente, que termina conviviendo con el de la imagen, con el pasado o pasados que contiene. Sus obras, por tanto, se nutren del ahora. Se sitúa contemporáneamente a Picasso, Georgia O’Keeffe, Sánchez Cotán, o Morandi rompiendo la distancia con el tiempo de las obras que homenajea. Contraviene la sacralidad del llamado «tiempo de las imágenes» y abraza el anacronismo para generar una pintura que estimula, desde el presente, nuevas lecturas del pasado. En definitiva, *Prolongando a los maestros* es una invitación a centrar la mirada de un modo distinto en algo que no es nuevo y, sin embargo, es tremendamente novedoso.

Danny Cruz Pérez

1 Gaya, Ramón. 1989. Sentimiento y sustancia de la Pintura. Madrid: Ministerio de Cultura.

2 Jordan, William B. 1992. La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán. Madrid: Museo del Prado.

3 Didi-Huberman, George. 2011. Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Maestría minimizada: **La apropiación en la escultura de Fuster**

¿Por qué un artista recurriría a la duradera solidez del metal para representar la efímera ductilidad del papel? El observador más cínico –hastiado por las convenciones irónicas del arte conceptual contemporáneo– se rendiría precipitosamente a tachar la obra de Rafael Fuster como otro ejercicio tecnicista más; el resultado de un artesano local que –ansioso por incrementar su prestigio– nomina su trabajo como “arte” mediante la clase de señalamiento que ha quedado anticuado desde los días de Duchamp.

Esta mirada tan desdeñosa sólo sería posible descartando apáticamente el discurso con el artista, tratándolo como un productor anónimo sujeto a la obligación de satisfacer nuestros propios gustos estéticos. E incluso si esta suposición se contrarrestara defendiendo al artista como alguien que ha seleccionado cuidadosamente las formas de su obra para contarnos algo específico, aún resultaría demasiado fácil desmentirlo como parte de la tendencia conceptual que somete la belleza estética de los objetos realmente existentes a unos procesos ideales sujetos a toda clase de interpretaciones personalmente convenientes.

Ambas suposiciones son dos caras de la misma moneda: que del valor artístico se responsabilice exclusivamente a la experiencia estética o a la reflexión teórica depende una aproximación a la obra como que abstrae tanto al objeto de contemplación como al sujeto que la percibe del contexto sociocultural en el que sucede esta interacción, por no mencionar la voluntad que el artista desea expresar en ese mismo entorno.

Y de eso precisamente es consciente Fuster a la hora de escoger la forma de su obra: el tecnicismo ilusionista del metal ablandado como objetos de papel es una herramienta discursiva adecuada a nuestros tiempos. En una sociedad consumista obsesionada simultáneamente por descartar los materiales que pierden su utilidad dada y reutilizarlos para prolongarla, las esculturas de Fuster congelan ese proceso de mercantilización y recuperación para sacar a la luz las cualidades ulteriores que se pierden en la banalidad del mismo.

En este sentido, Fuster comparte sus sensibilidades con sus influencias informalistas como Tàpies, Saura y Millares, que expresaron con la palpable calidad háptica de sus gestuales obras una similar preocupación por captar las dinámicas espaciotemporales imbuidas en la materia misma de sus obras. Su interés en congelar la entropía es fundamentalmente minimalista, ya que la realidad como tal –despojada de las fantasías surrealistas que el sujeto tiende a proyectar sobre ella– le parece lo suficientemente admirable como para capturarla de una forma imposible de hacer con otros medios.

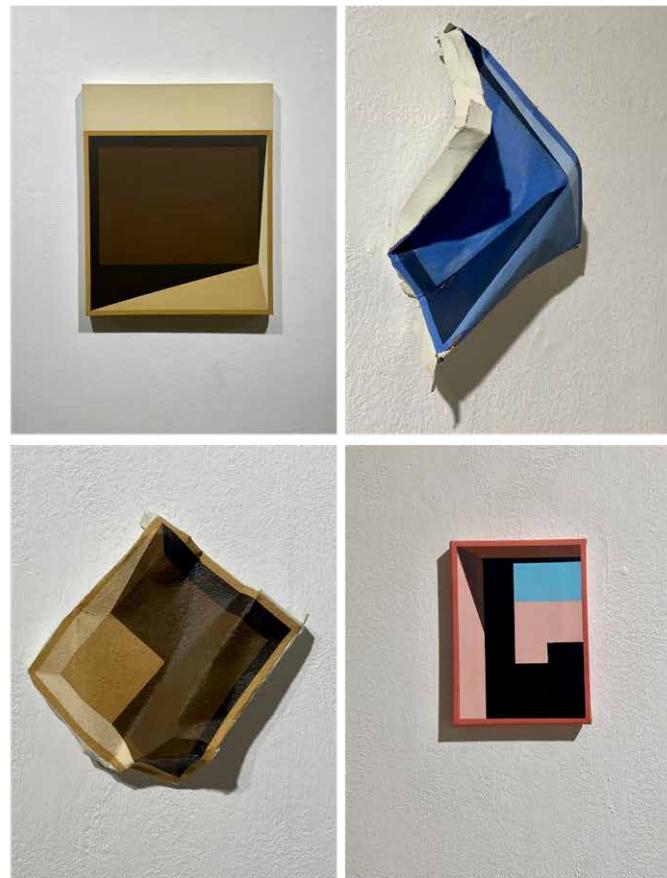
Aun así, eso nos deja con una incógnita: ¿por qué adoptar unas formas que evocan vagamente ciertas imágenes de la Historia del Arte? Ya sea la arquitectura perspectivista del Trecento italiano, los bodegones simbólicos del Siglo de Oro español o los restos descartados de la modernidad, las esculturas de Fuster aluden pictóricamente

a estos motivos –que apenas quedan reconocibles por su alto grado de abstracción– como si se tratasen de huellas sometidas a la súbita compresión espaciotemporal propia de la mirada contemporánea.

Esta mirada –consciente de estar viviendo en el ocaso del progreso histórico que caracterizó a la modernidad– se apropia de los motivos artísticos anteriores y realiza sobre ellos una reflexión crítica, lo cual logra desmaterializando sus formas para deconstruir no sólo su situación histórica, sino también la misma distinción formal entre pintura y escultura. Lejos de la indulgencia estética que caracteriza el consumismo, lo que busca Fuster con este proceso es prolongar la herencia pictórica en su escultura, valiéndose del color para garantizar metonímicamente la ilusión.

Mediante este discurso reflexivo, Fuster establece una continuidad con los maestros del pasado como Sassetta, Sánchez Cotán y Picasso, resaltando en sus reinterpretaciones contemporáneas el proceso subyacente que el frenesí de la modernidad no ha logrado descartar. En su mirada minimalista observa la presencia de un único maestro que trasciende la cada vez más acelerada caducidad de sus creaciones, llamándonos a situarnos en el presente para contemplar su estado y valorar la creatividad esencial que aún se encuentra en sus atemporales formas.

Raoul Vandekerckhove





Detalle de la obra

V Homenaje a Sánchez Cotán

2017

Hierro policromado

31x17x12 cm

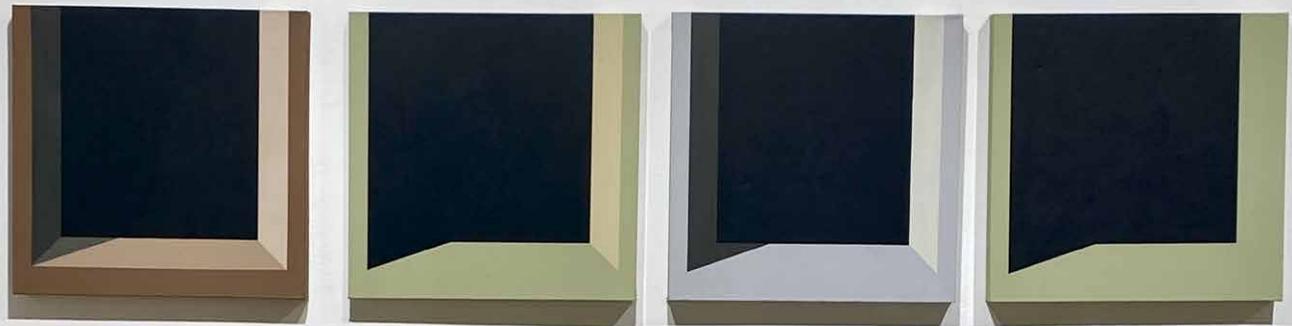
Serie Homenajes a Sánchez Cotán

2012

Acrílico sobre lienzo

40x40cm

Detalle de la obra





VI Homenaje a S. Cotán, deconstrucción

2018

Hierro policromado

29x44,5x25 cm

Detalle de la obra





Detalle de la obra



Relieve del Louvre
2015
Hierro policromado
13x11x03 cm



Detalle de la obra

Homenaje a Morandi

2014

Hierro policromado

14x15,5x12 cm

Cubo, homenaje a Giorgio Morandi

2016

Acrílico sobre lienzo

50x40 cm

Detalle de la obra



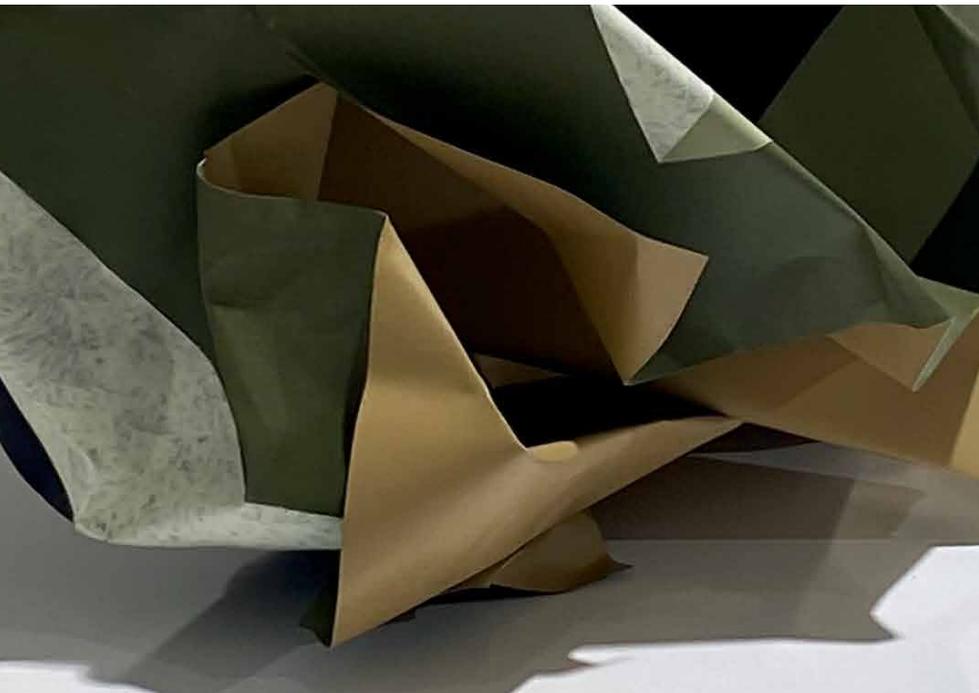
IV Homenaje a Sánchez Cotán

2015

Hierro policromado

18x35x20 cm

Detalle de la obra





Serie Relieves del Louvre

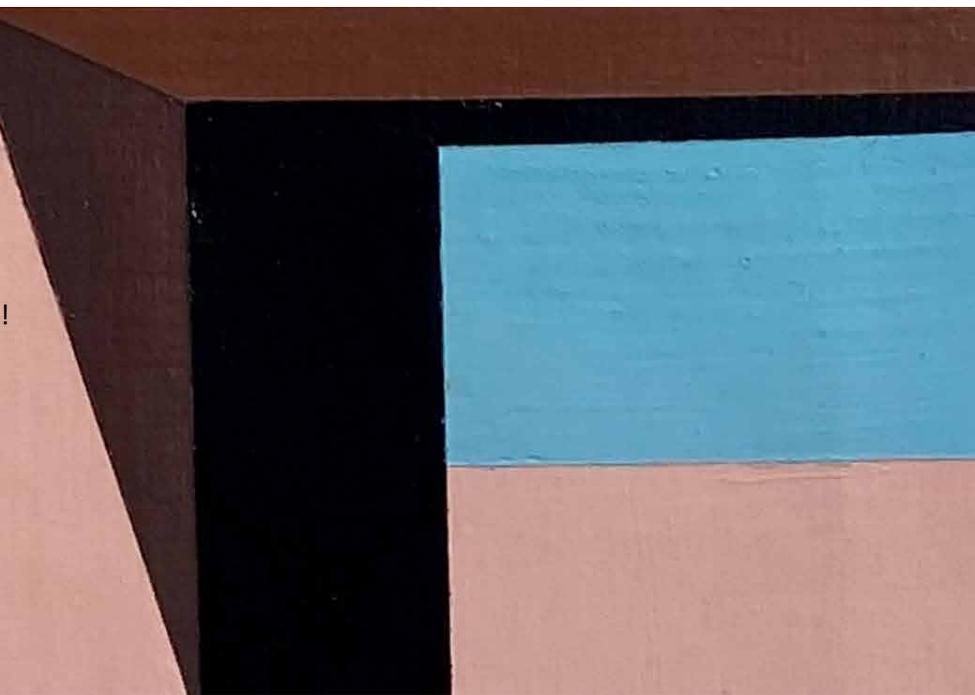
2014

Acrílico sobre lienzo

60x60 cm

Detalle de la obra





Detalle de la obra

III Homenaje a Georgia O' Keeffe

2020

Acrílico sobre lienzo

28x13,5 cm





Detalle de la obra

IV Homenaje a Georgia O' Keeffe

2020

Acrílico sobre lienzo

100x100 cm



Homenaje a Georgia O' Keeffe, deconstrucción

2015

Hierro policromado

40x50x50 cm

Detalle de la obra

