

PULSIONS SALDADES
VICENTE MARTÍNEZ



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



PULSIONS SALDADES

VICENTE MARTÍNEZ



VICENTE MARTÍNEZ

PULSIONS

1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1934	1935
1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965		
1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980		
1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995		
1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010		
2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	...				

ADES

SALD

**SALDO
ADES**

PULSIONS SALDADES

VICENTE MARTÍNEZ

www.consorcimuseus.gva.es | www.chirivellasoriano.org

Consell General del
Consorti de Museus
de la Generalitat Valenciana

President d'honor:
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

Presidenta:
Raquel Tamarit Iranzo
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents:

- Joan Ribó Canut
Alcalde de València
- Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant
- Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals:

- Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant
- José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló
- Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València
- Irene Ballester Buigues
Representant del Consell Valencià de Cultura
- M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i Presidenta de la Comissió científic-artística

Gerent:
José Luis Pérez Pont

Secretària:
Eva Coscollà Grau
Sotssecretaria de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Fundación
Chirivella Soriano
de la Comunitat Valenciana

President:
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta:
Alicia Soriano Lleó

Secretari:
Eugenio Chirivella Soriano

Vocals:

Generalitat Valenciana:
Joaquim Enric López Camps
Secretari Autonòmic de Cultura

Diputació de València:
Francesc Xavier Rius

Ajuntament de València:
Glòria Tello Company
Regidora de Patrimoni i Recursos Culturals

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
Bienvenido Simón Robles

La Fundació Chirivella Soriano va rebre la Medalla de les Belles Arts 2007, que li va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de Sant Carles, per la labor que desenvolupa a favor dels artistes valencians.

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007, que es va otorgar per primera vegada com «Benefactora del Patrimoni» per estimular la realització d'activitats dirigides a posar en valor el dit patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles l'any 2013, entregada per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València per la seua labor com dinamitzadora de l'escena cultural de la nostra ciutat i per la seua destacada activitat pública.

Consorti de Museus
de la Comunitat Valenciana

Direcció-Gerència:
José Luis Pérez Pont

Cap d'Unitat de Coordinació de l'Àrea Expositiva:
Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions:

- Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics:
Eva Doménech López

Educació i Mediació:
José Campos Alemany

Cap d'Unitat Coordinació Museística:
Inmaculada Monfort Martín

Cap de Suport Gestió Publicacions:
Carmen Claudia Hernández Pérez

Administració:

- Nicolás S. Bugeda Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava
Ana Viña Sanchís

Exposició

Organització:
Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana
Fundació Chirivella Soriano
de la Comunitat Valenciana

Comissariat:
Álvaro Terrones

Coordinació tècnica:

- Isabel Pérez
Rafael Tejedor

Disseny Gràfic:
Álvaro Terrones

Producció gràfica:
Marc Martí Mediterrànea

Transport:
Art i Clar S.L

Muntatge:
Andrés Puelles

Assegurances:
One Underwriting SLU

Catàleg

Textos:

Emilia Bolinches
Manuel Chirivella
Juan Carlos Sales
Álvaro Terrones

Coordinació de la edició:

Isabel Pérez
Rafael Tejedor

Disseny i Maquetació:
Álvaro Terrones

Fotografia:
Tato Baeza

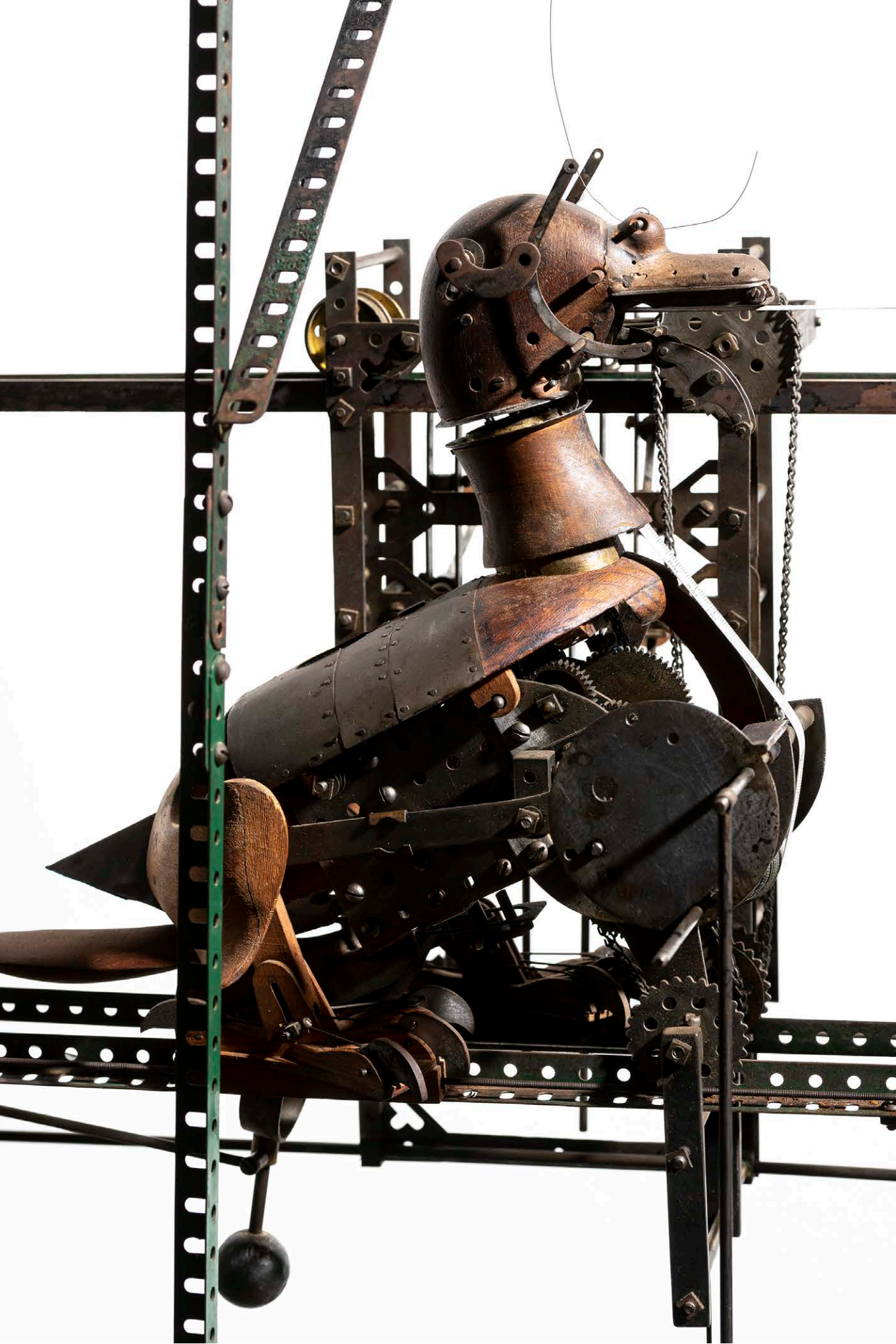
Traducció al valencià:

I més. Serveis Lingüístics i Editorials
Maria Delfina Lloret Galiana

Impressió i encuadernació:
Imagina disseny i impressió S.L

© dels textos: els autors
© de les imatges: els propietaris
© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2022

ISBN:
Dipòsit legal: V



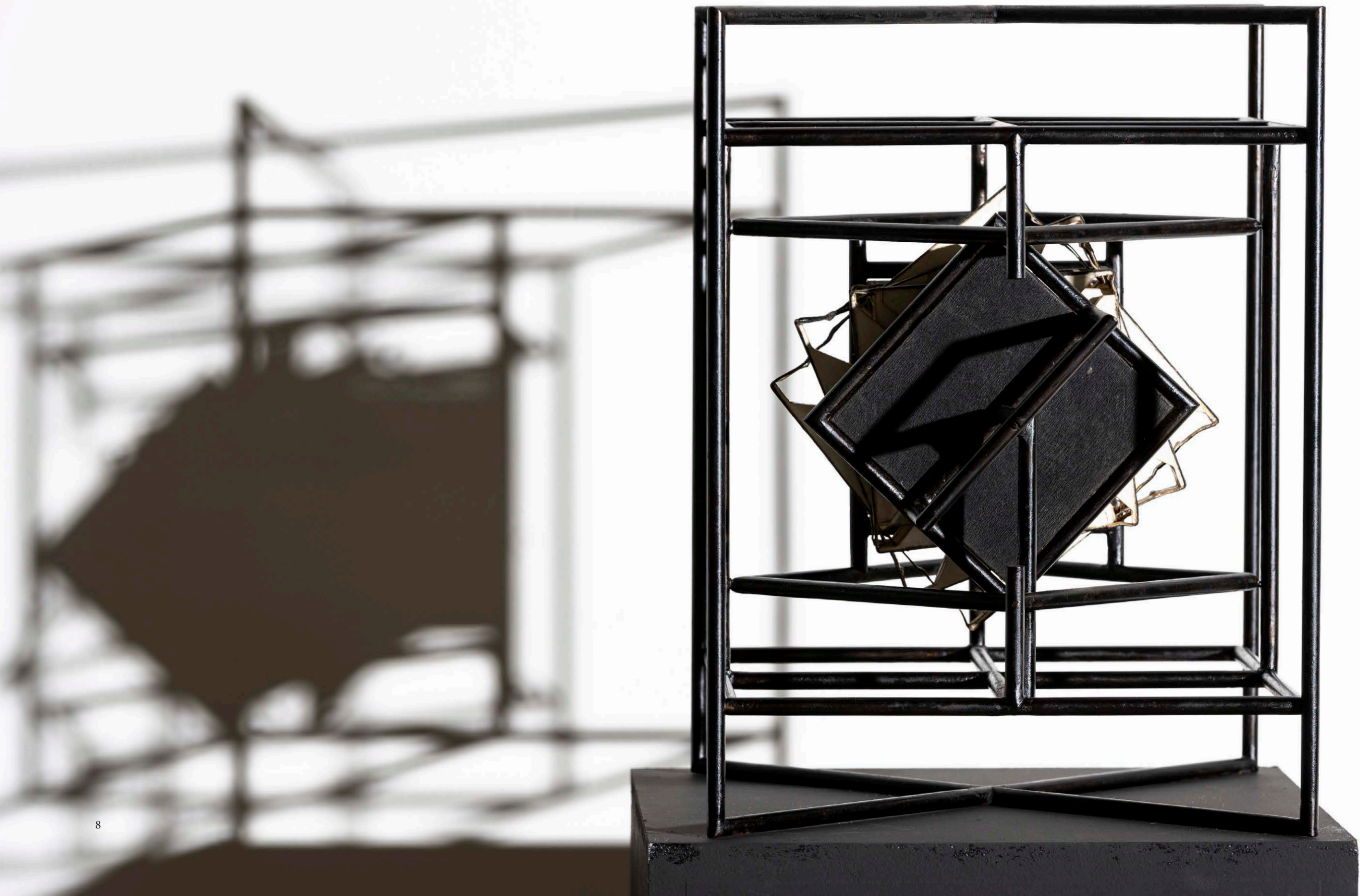
Índex / Índice

textos crítics	<i>Escultures Màgiques</i> Manuel Chirivella Soriano	8
	<i>Pulsions Saldades</i> Álvaro Terrones	14
	<i>Vicente Martínez. Un caçador solitari</i> Juan Carlos Sales	28
	<i>L'artista i la seua obra</i> Emilia Bolinches	36
textos poètics	<i>Joc de sensacions: l'escultura de Vicente Martínez</i> Fuencisla Francés	48
	<i>La parla de les coses: la poètica de Vicente Martínez</i> Bartolomé Ferrando	50
obra en sala	Pulsions / Pulsiones	52
textos crítics	<i>Esculturas Mágicas</i> Manuel Chirivella Soriano	140
	<i>Pulsiones Saldadas</i> Álvaro Terrones	146
	<i>Vicente Martínez. Un cazador solitario</i> Juan Carlos Sales	160
	<i>El artista y su obra</i> Emilia Bolinches	168
textos poéticos	<i>Juego de sensaciones: la escultura de Vicente Martínez</i> Fuencisla Francés	180
	<i>El habla de las cosas: la poética de Vicente Martínez</i> Bartolomé Ferrando	182
	Catalogació d'obra / Catalogación de obra	184
	Llista d'obra en sala Listado de obra en sala /	186

ESCULTURES MÀGIQUES |

Manuel Chirivella | President de la Fundació Chirivella Soriano CV

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



*L'art és màgia alliberada de la
mentida de ser veritat*

Theodor Adorno

El reconeixement de l'obra i trajectòria d'un artista valencià torna, una vegada més, a ser l'eix central que cimenta el Conveni de col·laboració entre el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana i la nostra fundació. Reconèixer implica tornar a valorar una cosa oblidada, però no per això mancada d'importància. Reconèixer és tornar, i tornar també és una forma d'arribar.

La nostra intel·ligència emocional també es pot analitzar, no només des del prisma reflexiu dels sentiments i emocions propis, sinó també com l'intent de reconèixer els aliens com a mètode de comprensió dels altres tot establint lligams més reals. Per diverses raons, però sobretot des de la pròpia convicció de l'artista, l'obra de Vicente Martínez González és poc coneguda i reconeguda.

La tesi doctoral de Manuel Adsuara Ruiz, titulada *El cinetisme i el moviment en l'obra de Vicente Martínez*, de l'any 2003, inclou una entrevista amb l'artista en què, entre altres qüestions, se li pregunta sobre si la seua obra artística mereixeria ser més coneguda del que és actualment. Reproduisc literalment la resposta:

«Jo no he fet res per a ser més conegut. Absolutament res. No soc dels qui diuen: Em marginen! No m'entenen... Res d'això. Senzillament estic a banda perquè soc un poc solitari, i pot ser perquè estic embegut en els meus afers... No he fet res absolutament per a ser més, però tampoc per a ser menys.

Em coneix qui em coneix.

I tampoc em queixe de la meua marginalitat, perquè això em dona una llibertat tremenda. No depenc ni he de retre comptes a ningú. Ni he de dir darrere de qui vaig, no? Vaig darrere de mi mateix i en pau. Només m'agradaria ser més conegut a partir d'ara perquè em fera la vida més fàcil, per a tindre més oportunitats.»¹

Potser aquesta exposició és una oportunitat per a conèixer millor l'obra de Vicente Martínez i un dèbit irrenunciable per a aquells que considerem l'art com un plus necessari en el nostre, quasi sempre, monòton discórrer vital.

Pintor, dibuixant, portadista, cartellista i, sobretot, des de principis dels anys huitanta, gran escultor.

Des de la localitat castellonenca de Soneja, ha desenvolupat una activitat escultòrica de caràcter experimental partint d'una profunda investigació dels materials, els volums i les formes. Peces dotades de ritme i moviment a partir d'una harmònica disposició.

Juan Ángel Blasco Carrascosa, en la seua obra *La escultura valenciana del siglo XX*, en el capítol dedicat al panorama escultòric dels huitanta situa Vicente Martínez en el que denomina "hibridacions de l'escultura", i ressenya que, durant l'últim terç del segle XX:

"El tradicional concepte d'escultura, com a gènere artístic diferenci- at, ha anat variant a mesura que tenien lloc les experiències d'inter- relació amb altres manifestacions creatives. Categoria que s'ha es- tés en les produccions d'un, cada vegada més gran, elenc d'escultors d'aquest període històric, amb la decisiva influència dels corrents ne- oconceptuals." ²

1 | ADSUARA RUIZ, Manuel. El cinetisme i el moviment en l'obra de Vicente Martínez. *Tesi doctoral*. Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts (2003)

2 | BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana del siglo XX*. Editorial Federico Doménech, SA, València (2003)

Hibridació també en l'elecció dels materials amb què Vicente Martínez treballa (ferro, fusta, metacrilat, paper, bronze fos...) per a la construcció de les peces elaborades manualment.

La importància del primer contacte de la mà amb el material ja la va destacar Miquel Àngel quan va afirmar que «tot allò que la mà de l'escultor pot fer és trencar l'encanteri i alliberar les figures adormides en la pedra.³

Una vegada trencat l'encanteri, i després d'elucubració mental i posterior elaboració manual, Vicente Martínez transforma velles màquines o objectes usats en nous objectes o màquines utilitzables per l'home. Aquesta pretensió transformadora d'unes coses en altres, sempre present en l'ideari artístic de Vicente Martínez, descansa en el desenvolupament d'un concepte a través del moviment, més enllà de l'obra com a cos estàtic.

I en aquest *iter* transformador es necessita la col·laboració de l'espectador per al seu desenvolupament ple, per a donar lloc a un nou moviment, perquè emergisca una altra obra diferent. Un quefer fàctic de l'espectador que modifica la primitiva escultura.

Peces canviants, dinàmiques, des de l'estatisme inicial fins al punt en què el seu destinatari últim determine o acabe finalment l'obra d'art a elecció seua. La necessària participació de l'espectador per a completar l'obra d'art és la idea primària mantinguda per les teories sobre la recepció, que van tindre en l'anomenada Escola de Constança el seu centre neuràlgic. Aquestes investiguen l'efecte social que es produeix en l'encontre dels estímuls presents en l'obra amb un públic socialment definible dintre d'un determinat marc institucional. Concretament, Wolfgang Iser va partir de l'existència d'uns «llocs buits»⁴, ja que els possibles significats de l'obra artística no s'inter-

3 | ZÖLLNER, Frank; THOENES, Christof. *Miguel Ángel. La obra completa: pintura, escultura y arquitectura*. Editorial Taschen. Madrid (2019)

4 | ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Fondo de Cultura Económica. Madrid (2005)

preten, sorgeixen del procés de recepció mateix, el receptor els actualitza, els canvia.

I això ho aconsegueix l'obra d'art a través de la seua indeterminació, ja que no representa de manera coherent la realitat, sinó diverses perspectives d'aquesta que no encaixen entre si. Aquests «llocs buits» són una ficció que genera el mateix procés receptiu.

És aquest caràcter indeterminat de l'obra d'art el que confronta el receptor amb la seua experiència prèviament assimilada i l'obliga a revisar-la.

El receptor, en haver de buscar significats, en produir noves possibilitats per la simple manipulació de l'obra, experimenta la pròpia vida. Tota obra d'art oculta un inconscient màgic, una motivació secreta de crear. L'esperit pot ser imbuït a la matèria, la matèria pot ser programada per l'artista i pot servir com a memòria viva que s'activa en l'ànima perceptiva d'algú que contempla o experimenta una obra d'art.

La màgia de l'art «consisteix en el fet que, sense regles, ens col·loca davant d'un món, o millor, ens hi introdueix, com si fora real».⁵

Les escultures de Vicente Martínez participen d'aquest plantejament. És que no és màgia transformar una obra d'art en una altra de diferent per la simple manipulació d'aquesta?

Manuel Chirivella Bonet.

President de la Fundació Chirivella Soriano CV

5 | GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusión*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (1979)

PULSIONS SALDADES I

Álvaro Terrones | comissari de l'exposició

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



Ojos tuviste para pensar
el frío que se abatía sobre mi crepúsculo.
Y en la palma de la hoja
las líneas de tu vida

Vicente Ponce¹

Dir bon dia és la millor disposició per a parlar d'un viatge que tracta sobre l'ocàs. Ara, «On va i d'on ve Vicente Martínez?» Respondre a aquestes preguntes requereix poesia; i perquè es produïska el moviment fins i tot en estat de repòs, requereix acció, *art d'acció*. També implica moviment recordar, a la meitat d'un procés, el seu inici; des de la mateixa posició es pot complir –o no complir– una hipòtesi, però fins al *desencantament* es mou amb una lluentor titil·lant –Leopoldo María Panero va dir sobre aquest tema: «el fracàs és la més resplendent victòria»–.² Fins i tot en un punt fix hi ha mobilitat –per la boxa d'Arthur Cravan sabem pivotar sobre el nostre propi eix. També Esther Ferrer i Juan Hidalgo van rebre cops durant els *Encuentros de Pamplona* ³ l'any 1972, i sense moure's de la seua posició van respondre... *Zaj!*–. I després, l'any 1981, també a Joan Fuster, assegut a la butaca de sa casa, el van sacsejar amb *goma 2*. Queda clar, llavors, que és legítim confrontar la ingerència amb gràcia, i resistir des de la mateixa posició, i clavar el taló contra l'energia que envaeix i pretén manejar-nos, perquè a

1 | PONCE, Vicente. "Da (da) Sein". En: *Instrucciones para mirar el silencio*. Valencia, Ediciones A/Z, 1999 (Pròleg de José Luis Falcó)

2 | El poeta Leopoldo María Panero pronuncia aquesta frase en la cèlebre pel·lícula documental *El Desencanto* (1976) dirigida per Jaime Chávarri, basada en les entrevistes a la vídua i fills del poeta Leopoldo Panero, una obra de culte per al cinema espanyol.

3 | AD. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, 2009.

vegades "la signatura" –és a dir... *el que ens defineix*– requereix *fal·lar* la falange enfront de la força o sistema que imposa fagocitar-nos amb foc i fècula febril: frenar és fastuós; –succeeix en les *geopolítiques*, succeeix en les *micropolítiques*, succeeix en les *gens*... i també en els *gremis*– i des d'aqueixa posició ferma cal observar l'estat de les coses, i respondre a la contingència que aguaita, i davant d'això: creativitat, operativitat... i pulsio.⁴

Psicogeografia:

del que la naturalesa disposa per al cos

No moure's d'una posició requereix recursos de *resistència* –siga un escenari a Pamplona o un taller a Soneja, Castelló–. Convertir-se en *eremita* no és fugir, sinó afrontar. Des de la mateixa posició, aturats, es donen gestos volitius envers un mateix, gestos que configuren el *pal* i la *figura: expressions* que requereixen mobilitat. D'aquesta mena de fets artístics –siga la tipografia pictòrica de Pepe Gimeno, el cartellisme de Vicent Vidal Minyana o l'escultura de plec en línia de Vicente Martínez–, s'atrevirà Mc Luhan a dir que són "extensions de la corporalitat."⁵ Tipografia, cartell o poema són *expressions* en tant que *extensions* que estableixen una prolongació real dels sentits.

Un lloc –amb arquitectura i escala– pot ser també una "extensió corporal". Hi ha moltes *espècies d'espais*. Pensem en un Mediterrani, antic, a l'estil del recorregut per *Tirant lo Blanch*.⁶ La decisió de Vicente Martínez d'aïllar-se, coneguda pels seus coetanis –i en certa mesura admirada pel risc d'ostracisme que va suposar– determinarà la seua creativitat. El mas on resideix i treballa té parts intervingudes,

4 | Aquest terme emprat per Sigmund Freud a partir de 1905 es va convertir en el concepte tècnic principal de la doctrina psicoanalítica, com a designació de: "la càrrega energètica que està en la font de l'activitat motriu de l'organisme i del funcionament psíquic de l'inconscient". En: ROUDINESCO, Elisabeth. *Diccionario de Psicoanálisis Roudinesco*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2008, p. 903.

5 | McLUHAN, Marshall. *La Galaxia Gutenberg*. Génesis del "Homo Typographicus". Barcelona: Planeta Agostini, 1985.

6 | Vicente Martínez produirà en sèrie (300 exemplars) un mòbil manipulable de paper amb un fragment de text de Tirant el Blanc, la difusió del qual va tindre notable èxit: *Variacions Formals i Gràfiques Sobre un Fragment del Tirant el Blanc* (1987).

amb dibuixos a les parets. A la planta baixa hi ha un *cavallet de fira*, el pal del qual domina amb el seu eix la vertical de l'habitatge. També hi ha repartits per la casa ànecs de fusta, reclams de *collverds*.⁷ L'habitatge conté alguns dels objectes amb els quals es podria explicar la transició de Vicente Martínez a l'escultura. S'esmenten ara com ara només dos factors: *la flor del card* i les peces de *Meccano*. Són tema recurrent els "assemblatges" de metall, quadres volumètrics amb plànols de llanda esclafada, plegada, burinada... treballant les flors d'aquesta versàtil planta agresta en assemblatges com: *Flor de card* (1964), *Cards* (1965), *Bodegó d'alabastre* (1970) o *Sabata vella* (1970)... D'altra banda, el taller està ple de peces del joc de construcció *Meccano*⁸. El mateix Vicente Martínez explica perquè:

«Sempre m'han atret els antiquaris. A València, en la dècada dels anys 70, a la *Corretgeria*, prop de "la plaça del Negrito", hi havia un antiquari amb el qual em connectava la curiositat. M'ensenyà el *Meccano* d'un col·leccionista. Jo no tenia diners, però això era una cosa assequible que vaig poder comprar a terminis. Això planteja el tema de poder desenvolupar les obres com a projecte, de projectar i traslladar l'obra a plànols, a càlculs. Com a eina de projecte és increïble i varià el meu sistema de creació, perquè podia fer coses complexes sense necessitat de materialitzar-les. Em projectava l'obra en el futur. Fins llavors el meu treball era molt lent, i això va ser un avanç».⁹

L'obra *Ànec* o *La Fotja Fa Banca* (1976) és una d'aquestes obres projectades amb *Meccano*. Aquest tipus de "divertiments" recorden els motius de revetla i fira, i desperten el respecte per les coses lúdiques que tant celebraven algunes figures de l'avantguarda espanyola de 1927, hàbils en enginy i humor com el català Romà Bonet i Sintes

7 | "Collverd" (*Anas platyrhynchos*) és l'ocell aquàtic propi de les zones humides i arrossars llevantins.

8 | *Meccano* és una marca de jocs de construcció de peces barrinades que s'uneixen amb rosques i caragols. A Espanya des de 1920.

9 | Entrevista a Vicente Martínez realitzada a Soneja, Castelló, amb motiu de l'exposició *Pulsions Saldades*, 2022.

(àlies *Bon*) o els aragonesos Ramon Acín i Tomás Wenceslao Seral y Casas.¹⁰ Aquest mas castellonenc és una *extensió de la seua corporalitat*. A l'exterior, l'arquitectura forestal s'apuntala amb el pi mediterrani, amb un gegant custodi a la porta d'entrada; *Tombatossals*¹¹, que domina la circumdant flora endèmica. Finalment, per a completar aquesta cartografia *psicogeogràfica*, afegiré una observació d'interès, a partir de la relació que l'artista Gina Pane també va mantenir amb la naturalesa. Juan Vicente Aliaga assenyala sobre les seues intervencions que "si bé hi ha una preocupació per la preservació de la vida en el seu medi natural" accionant i contribuint a sanar el seu entorn... l'artista francesa va absorbir i transferir al mateix temps "les ferides de l'espai natural a la seua realitat corporal"¹². En el cas que ens ocupa són fets somàtics no les petjades sinó els conceptes com: a) l'aïllament i b) la tendència a *desinhibir el principi de realitat*, complint l'artista les seues idees en estat salvatge: la pulsio.¹³

Les influències artístiques:

de la singularitat en l'univers salvatge

Hi ha una analogia entre la vida i obra de Vicente Martínez amb Dersu Uzala, el guia indígena del *bosc boreal*, l'essència del qual va retratar l'etnògraf i escriptor rus Vladímir Arséniev durant la primera dècada del segle XX. El director Akira Kurosawa va portar al cinema aquesta història l'any 1975. Després de les seues experiències a la taigà i la seua convivència amb Dersu, V. Arséniev va dir: "els bons sentiments són inherents als homes en estat «salvatge» i no quan estan civilit-

10 | TERRONES, Álvaro. "Las Conferencias Mudas de BON (1930–1939) como arte de la performance", p. 376–416. En: *Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Lucena: Weekend Proms. València: Departament Creacions Intermèdia, Universitat Politècnica de València, 2017.

11 | *Tombatossals* és una coneguda llegenda pròpia de la cultura i folklore castellonencs, adaptada en forma de conte per Josep Pascual Tirado l'any 1930.

12 | ALIAGA, Juan Vicente. *Gina Pane. Intersecciones*. Lleó: Edició MUSAC, Museu d'Art Contemporani de Castella i Lleó, 2016.

13 | FREUD, Sigmund "Más allá del principio del placer (1920)". En: *Sigmund Freud. Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Altaya SA, 1993, p. 272–337.

zats".¹⁴ Cal pensar, per això, a quin nivell s'eleva la potència creativa *crua*, de manera silvestre, i també com afecta això el sentit cívic,¹⁵ sent pulsions antagòniques la socialització i la soledat. María Zambrano –prenent com a arquetip Ángel Gavinet– anomenarà *homes subterranis*¹⁶ aquestes criatures tràgiques però genials; persones que la societat valida –o repudia–, perquè la comunitat "sospita" en estat de *turment i èxtasi*. La sèrie primerenca, dedicada a l'experimentació pictòrica sobre paper titulada *Tubs* (1961), té aquest risc neuròtic atraient que suscita la densitat de la blanor de la cera de colors. Es dirà que la naturalesa brinda una riquesa de dades extraordinàriament copioses i "amb això demostra que es mou per les vies dialèctiques i no les metafísiques"¹⁷... Però l'eremita fa la seua pròpia *síntesi* dels fenòmens, sense necessitat de sotmetre'ls a la tríada dialèctica, ni a les normes mundanes. Els altres, la seua comunitat, som més aviat éssers *actants*, perquè la naturalesa reclama a l'eremita –en exclusivitat– tota la seua atenció –i aquest, s'hi sotmet–. Comprendre aquesta *pulsió* és demostrar sensibilitat pel *fet* artístic.

Pel seu retir a la muntanya podrà dir-se que poques notícies hi ha hui de Vicente Martínez. A això cal respondre: «efectivament. Així és». Naix l'any 1934 a Quatretonda –la Vall d'Albaida, província de València. Es llicencia en l'*Escola de Belles Arts Sant Carles* i s'instal·la a Soneja–. Hui dia aquest magnífic ésser creatiu es posiciona així mateix, per dret i amb les seues pròpies paraules, en una "fase de consciència crepuscular" sense perdre per això l'*entusiasme*. D'acord amb Remedios Zafra: "pot ser que només dues qualitats d'ànim cons-

tant facen que la vida valga la pena ser viscuda. (...) el noble gaudi d'una passió creadora o el desemparament de perdre-la"¹⁸. És gràcies a la seua obra pel que percebem, amb clarividència, que resulta magnànim que mínims que som, i que no volem ser tant sent, en veritat, tan poc: el *Somriure Fugaç II* (2010) és la tisora que obri un ventall –una cosa per a tallar i una altra para ventar– els dos objectes amb prestacions immediates, efímeres; un *Cor de plom* (2000) bomba de manera permanent, per ser el metall pesant una cosa aliena a la fragilitat del teixit orgànic.¹⁹ De nova la dialèctica entre allò perdurable i allò immediat. És ambició d'aquest artista que la seva sensibilitat li sobrevisqui –a través de l'obra, s'entén–. Però... és el sentiment inamovible i alhora perdurable? Antonio Machado diu sobre el fet d'eternitzar els sentiments: "no hi ha res de tan voluble i tan variat com el sentiment. Això haurien d'aprendre els poetes que pensen que en tenen prou de sentir per ser eterns"²⁰ Descobrim, doncs, que transcendir requereix: planificar, projectar, construir i poetitzar. Vicente Martínez va presentar a concurs un projecte, Antonio Machado (1985) per elaborar una escultura monumental a l'estació de metro madrilenya del mateix nom. Ara... què és poetitzar?

Gustavo Bueno definirà *poetitzar* com "l'acció creadora d'alguna cosa que sobrepassa la realitat".²¹ L'esdeveniment de la naturalesa, poetitzat en la seua singularitat, reté alguna cosa del moment en el qual el paisatge bramà i tremolà: per exemple *Haiku* (1987), i recentment *Colp de mar* (2010) o *Pluja diagonal* (2010) són escultures d'influència japonesa en les quals es reflecteix la potència de l'*instant etern*, aquest corrent mòbil i dinàmic amb el qual una mínima variació causa un gran efecte. Aquestes obres estan inspirades per la

14 | ARSÉNIEV, Vladímir. *Por el territorio del Ussuri*. Madrid: Ediciones Akal, 2014. Vegeu també: ARSÉNIEV, Vladímir. *Dersú Uzalá*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

15 | Nota: al llarg del text esmentaré de manera selectiva, i a plaer, només algunes de les moltes obres exposades. Pot consultar-se el llistat complet en l'annex d'aquesta publicació.

16 | FRATTALE, Loretta. "Crisis y proceso creador en la poesía de Ángel Gavinet". p. 85-93. *Estudios sobre la vida y obra de Ángel Gavinet a propósito de Cartas Finlandesas*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.

17 | ENGELS, Frederic. *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Madrid: Ricardo Aguilera Editor, 1969. p. 57 (Traducció de Wenceslao Roces).

18 | ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama, 2019.

19 | La versió primitiva titulada *Sonrisa fugaç I* (1990) és una escultura extraviada. Es tractava d'una pistola, elaborada amb ferro manipulats i barnilles de metall que accionava un ventall que, en desplegar-se, revelava un somriure. Només hi ha constància d'aquesta obra mitjançant fotografies, un cartell, i un fotòlit (per a màquina de projecció) de 21x15 cm, propietat de Fuencisla Francés.

20 | MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y prosa, Vol II*. Buenos aires, Losada, 1997.

21 | BUENO, Gustavo. "Poetizar". En: *Arbor*, núm. 96, desembre 1953, p. 379-388.

pintura del paisatgista Camine Hiroshige, màxim exponent de l'art japonès durant el segle XIX, que "va saber copsar en les seues xilografies els diferents matisos de cada moment del dia, de l'època de l'any, del temps i de la lluminositat."²² Per contrast amb aquesta subtil delicadesa, trobem la bellesa salvatge i desordenada de l'anglès J. M. William Turner, qui també ha estimulat aquella primitiva passió per la naturalesa en l'imaginari de Vicente Martínez. També admira les escenes de l'alemany Caspar David Friedrich als penya-segats de Rügen. La grandesa de Vicente Martínez resideix en la seua capacitat interdisciplinària, en la virtut d'hibridar i harmonitzar coses de diferents orígens. Si bé els artefactes mòbils i escultures necessiten un mecanisme ordenat i una ergonomia *constructivista*, l'aparença general, el semblant d'aquestes obres apunta a un altre sentit. Pare atenció, veurà en les seues escultures l'ombra expressionista, i com els materials es relacionen amb ferocitat per a saldar una pulsio romàntica.

La comunitat:

del que es coneix a l'actiu en consciència planetària

Subsistir, guanyar-se la vida és important, però *el fet artístic* serà una necessitat vital –un tema que aborda amb l'escultura *L'Arbre de la Vida* (2000)–. Tot esdeveniment serà singular, susceptible de poetitzar-se. També les persones som grans des de la singularitat: entre els anys 2000 a 2010 retratarà de manera recurrent, mitjançant grafit en suport de paper, la seua comunitat pròxima a Soneja: «pensar en espècie per a operar en comunitat» i diferenciar entre «individualisme i individualitat», dirà l'antropòleg Eudald Carbonell en la seua cèlebre tesi sobre la socialització de la creativitat: «som, que sapiem, l'única consciència planetària capaç d'actuar»²³.

Dues línies creatives es desprenen d'aquesta tesi sobre la conscièn-

22 | HEMPEL, Rose. *El grabado japonés. Paisajes, actores y cortesanas*. Barcelona: Ediciones Daimon, 1965, p. 216-234.

23 | CARBONELL, Eudald. *La consciència que crema*. Badalona: Ara Llibres SL, 2008. p. 28-29.

cia comuna: la línia metafísica i la carnal. Respecte de la primera, cal esmentar: *La xafada Arc de sant Martí* (1968), *Prisma dinàmic* (1994) i *Nit quadriculada* (1990), les quals s'aproximen als moments que succeeixen en el nivell de la imaginació astrofísica. I seguint el deixant d'aquesta *consciència planetària*, podrà dir-se que *El Somriure Vertical* (1990), un artefacte escultòric que s'instal·la en el pla físic –sense astronomia– sent aquesta petita obra l'*interim* d'éssers units, còmplices, que experimenten aquest "moment" espumós de boira eròtica i febre que precedeix l'aparellament i dona pas a la pluja d'estrelles.

Potser poc conegut equival a poc actiu? Vicente Martinez demostra amb el mòbil *Imatge Dinàmica Contraposada...*(1988) que el concepte d'acció pot desencadenar-se amb tota la seua potència i ferocitat, en plenitud, des de la mateixa coordenada, des d'una posició.²⁴ *Explosió i metamorfosi d'un barret* (1988) és una obra complexa, bella, que reafirma tot l'anterior: un mòbil vertical les línies del qual descriuen, en obrir-se, "les formes pròpies d'un barret i en el seu interior, també dotada de moviment, apareix una forma de sabates".²⁵ Podria dir-se que «el que no es mou no es coneix». Però contravé aquesta afirmació el divertiment escultòric *Perpetum mobile* (2016), un cub transparent –de metacrilat– en l'interior del qual una peça metàl·lica es desplaça en un cicle reiteratiu. Pot dir-se llavors que l'*introvertit* no equival, de cap manera, a l'inactiu. La seua *factura* artística s'ha mantingut fidel a si mateixa perquè no s'ha connectat amb la moda o estil característic de cada dècada –malgrat la tendència que ens espenta a la mena de bellesa acceptada pel corrent–

24 | Ha de comprendre's que hui, treballar des de l'àmbit local –des de la mateixa posició amb ambicions globals– és una "opció" laboral normalitzada –ja es veurà si sostenible o catastròfica, això és un altre tema– perquè la tecnologia de la informació i la comunicació (TIC) ha transformat la nostra manera de relacionar-nos. No obstant això, en les dècades dels anys 80 i 90 del passat segle XX, sense internet ni xarxes, per a un artista la falta de mobilitat significava no transcendir més enllà del pla local.

25 | ADSUARA RUIZ, Manuel. "El cinetismo y el movimiento en la obra de Vicente Martínez. Estudio sobre la obra completa" *Tesi doctoral Universitat Politècnica de València*. Facultat de Belles Arts, 2003.

perquè sabem per Lev Tolstoi que la noció de bell no implica, necessàriament, la noció de bo.²⁶ En definitiva, sucumbir a equiparar *poc conegut* amb *poc actiu* és un greuge contra l'expressió artística.²⁷

Els mitjans: de l'austeritat i la sostenibilitat

Anem concretant, "modelant" el text, i pot dir-se, llavors, que tractem amb un artista actiu que es va dedicar a *crear*, però poc donat a les exhibicions. La seua última exposició, amb el títol *Escultures Manipulables*, va tindre lloc a la galeria Cànem de Castelló l'any 1998.²⁸ No obstant això, durant els anys 90 la seua activitat va tindre amplitud de ressonància. Destaque ací l'escultura *Disparant l'arc de sant Martí* (1991) i les diverses serigrafies que acompanyen aquesta obra. Amplificar per a divulgar "què és" Vicente Martínez també requereix *simpatia* a fi de connectar amb múltiples oficis. Per exemple, durant la dècada dels anys 80 del passat segle XX²⁹ va atendre nombrosos encàrrecs de cartellisme per a diferents institucions a la Comunitat Valenciana. Entre els dissenys més cèlebres cal destacar el projecte

26 | TOLSTOI, Lev. *¿Qué es el arte?*. Madrid: Editorial Alba, 1998, p. 12-19.

27 | El leïtmotiv del text pot considerar-se com un problema existencial de primer ordre en l'actualitat i un paradigma per a la nostra generació jove. La promoció artística des de les TIC (tecnologies de la informació i la comunicació) és la base de l'existència de l'artista emergent, perquè si no es mou en xarxes, no existeix. És aquest un problema tan interessant per als artistes com per al públic, on la tecnologia del mitjà de producció (les xarxes) determinen l'existència. Siga com siga, la relació entre societat i producció artística té nous paràmetres i reptes per atendre. És convenient, a parer meu, diferenciar entre producció i promoció artística, i definir la relació que hi ha entre aquests dos paràmetres amb la tecnologia –extensions– de l'actualitat.

28 | La premsa de la dècada dels anys 90 del passat segle XX dedica en les seues respectives seccions de cultura un espai a la programació de Pilar Dolz, directora de Cànem. Vicente Martínez obri la temporada 1998-99 programada per la galeria castellonenca. En un article s'esmenta la necessitat d'apreciar l'obra d'aquest artista més enllà d'una simple «artefàctica dels elements impossibles i la mera acció plàstica» perquè es dona, en l'exposició de les seues obres, la complexitat de l'ambivalència: metodologia crítica dialèctica entre poètica i tècnica. En:

GASCO, A. "Esqueletos dinámicos en el aire. Galería Cànem de Castello". *Levante, El Mercantil Valenciano*. Octubre de 1998, p. 69.

29 | La major part de les planxes i fotolits s'han perdut. Per fortuna, es conserven alguns cartells d'aquest període, com: *El Corpus de València* (1983), *Cicle d'Animació Infantil* (1983) o l'*Auca del Llibre de València* (1983), entre altres.

desenvolupat per a l'*Ajuntament de València: Retallables de Balls Valencians* (1988), una publicació apaïxada i en paper de gran format, en la qual dibuixa figures tècnicament retallables sobre danses típiques: *els Tornejants i els Bastonets* (Algemesí), *Els Dansadors* (Peníscola) o la *Dansa dels Porrots* (Silla). Sobre la trajectòria i obra de Vicente Martínez, Román de la Calle escriu en aquesta mateixa publicació:

Veritablement no sabríem com anomenar –d'una altra manera– tota aquesta sèrie d'enginyers artístics seus en moviment que, a poc a poc, hem anat admirant en diverses ocasions i que naixen de la seua desbordant fantasia, de la seua minuciosa inventiva i del seu sempre puntual rigor en els càlculs i combinacions mecàniques. En aquestes construccions, que farien feliços els dadaïstes, s'aconsegueixen la sensibilitat per la sorpresa (...) l'interés per la ironia i una inusitada càrrega poètica. (...) Vicente Martínez va saber en el seu moment entusiasmar-se, amb gran intensitat i dedicació, per una faceta constructiva i lúdica (...) amb agradables i considerables efectes però amb escassos mitjans.

L'art és, entre altres coses, un estat psicològic el paradigma del qual canvia segons les circumstàncies, el context, l'època... i també segons la classe social. La seua pràctica s'ha caracteritzat durant algunes temporades, tal com apuntava R. de la Calle, per la carestia en el procés de producció, amb "escassos mitjans" però considerables "efectes". Una obra grandiosa per la seua economia de mitjans és *Mirada Blava o Pluja Blava* (1988), un "divertimento" de caràcter *povera* del qual cal enorgullir-se –afirmació que se sosté per 100 anys d'avantguardes, altres tants *quilograms* de sensibilitat i l'actual cultura contemporània ecològica, centrada en el desenvolupament artístic sostenible–. Una obra que cal validar per l'enginy i l'economia de mitjans amb la qual es resol, reciclant i usant materials com canonades, unes tises o un paraigua–, per a generar del no-res, possiblement des del fem, una poesia reciclada, culta i neta. També és significant en aquesta "qüestió de classes" *L'Almoina o l'almoina* (1969), una mà pidolaire, de metall forjat que es combina amb una forquilla de bicicleta, enginyosa per ser coherent en la manera que

requereix instal·lar-se: és un hipònim d'una altra cosa, pensada per a ser instal·lada, i no "sustentada" sobre una entitat de classe superior sinó transversal, sobre una paret. Perquè atendre qui *pidola* no ha de ser un motiu de decoració, sinó una qüestió de decòrum.

Bull el text? Me n'alegre. Tanta atenció donada es deu al fet que l'art és un treball en la funció social del qual crec. Deia l'historiador Ernst Fischer que en la nostra societat, "la funció de l'art és vèncer el terror". –la ignorància és terrorífica, per cert, i a tots ens pot picar–. Però el que és necessari afegir a la sentència anterior és que, per al nostre artista, la funció de l'art és «vèncer el terror de l'intranscendent». És aquesta preocupació a l'oblit –a la pulsio que es queda sense saldar– una font d'angoixa recurrent. Una missió característica de l'actitud romàntica serà aconseguir que un *Cor de paper* (1989) degradable, fràgil i lleuger... transcendisca. És la pulsio pràctica? *La segadora de somnis* (1989) és una escultura mòbil de ferro forjat, el poema concret més paradigmàtic, conformat per cinc tisores que es fagociten i s'entrecreuen. Accionar amb dos dits la tisora és una pulsio, però tallar és una qüestió pràctica, quantificable. Una pulsio és una tensio que ansia resoldre's. Llavors, què pot haver-hi més pràctic que una pulsio; que pot haver-hi més concret que una resposta mecànica corporal activada per a donar eixida a una necessitat psíquica? Bé, també es diu que els artistes saben que ho són perquè, encara que no poden subsistir amb l'art, no poden viure sense –en què s'emfasitza la necessitat de crear per pulsio–... però cap persona, que jo sàpia, ha mort per *faltar-li l'art* el mateix que es mor per *faltar-li l'aire*. Tesi i antítesi són romanticisme i practicitat. La síntesi pot ser, llavors, la *intermediació* entre operativitat i passió.

Les pulsions saldades: de plecs d'escultura en línia

En definitiva, podrà dir-se que té Vicente Martínez un romanent de la nostra avantguarda històrica, quan Vicente García, director de la galeria *Val i 30* i actual director del *Museu d'Art Contemporani Pedralba 2000*, recordava com el nostre artista se n'anava a València capital amb la capa espanyola a l'esquena –l'abillament reglamentari

de la bohèmia–. Té aquesta actitud, en veritat, alguna cosa d'Alejandro Sawa –escriptor de culte mort a principis del segle XX a qui es rendeix honors i banderoles, i que va inspirar Valle Inclán en *Luces de Bohemia*– i de qui el seu col·lega l'escriptor Eduardo Zamacois, en el seu magnífic retaule espanyol titulat *Años de miseria y risa*, va dir: «ni la misèria, que el va acaçar implacable, ni tampoc la ceguesa cruel dels seus últims anys, van abatre la seua supèrbia ni entelar l'*eurítmia helènica* de les seues actituds. Va nàixer «gran senyor», i «fins quan sol·licitava qualsevol cosa pareixia manar».³⁰ El nostre artista té també molt de l'eloqüència de Max Estrella, que compleix pulsions "al ritme" que inventa.

Queden els deutes liquidats? hi ha cadàvers –"temps morts"– en el camí?, hi ha un aprofitament del temps de qualitat i del gaudi amb els éssers estimats?; ha saldat les seues pulsions?; transcendeix la seua obra?... El fet és que Vicente Martínez situa aquesta vida dedicada a l'art en l'últim plec de la seua existència. És un privilegi que puguem ser "actants" d'aquest fet. Perquè és en l'epíleg on tendeixen a comptabilitzar-se les pulsions, a aclarir-se els epígrafs: aquells impulsos que en la joventut afloren a la superfície per inèrcia però que, en la vellesa, urgeixen tancar per una qüestió d'alleujament.

Aquesta presa de consciència sobre un mateix, aquest tipus de "confrontació envers un mateix" només esdevé –atenció– una vegada en la vida: en un estat de lucidesa i clarividència en el qual es resol la locució llatina *memento mori* com a definitiva. En fi. Són les tensions resoltes de manera creativa les que componen l'eix d'aquest imprescindible, indòmit i històric artista valencià: la pulsio que queda pendent i per saldar és la mateixa exposicio: *Màquina d'aplaudir* (1974)... i bon dia.

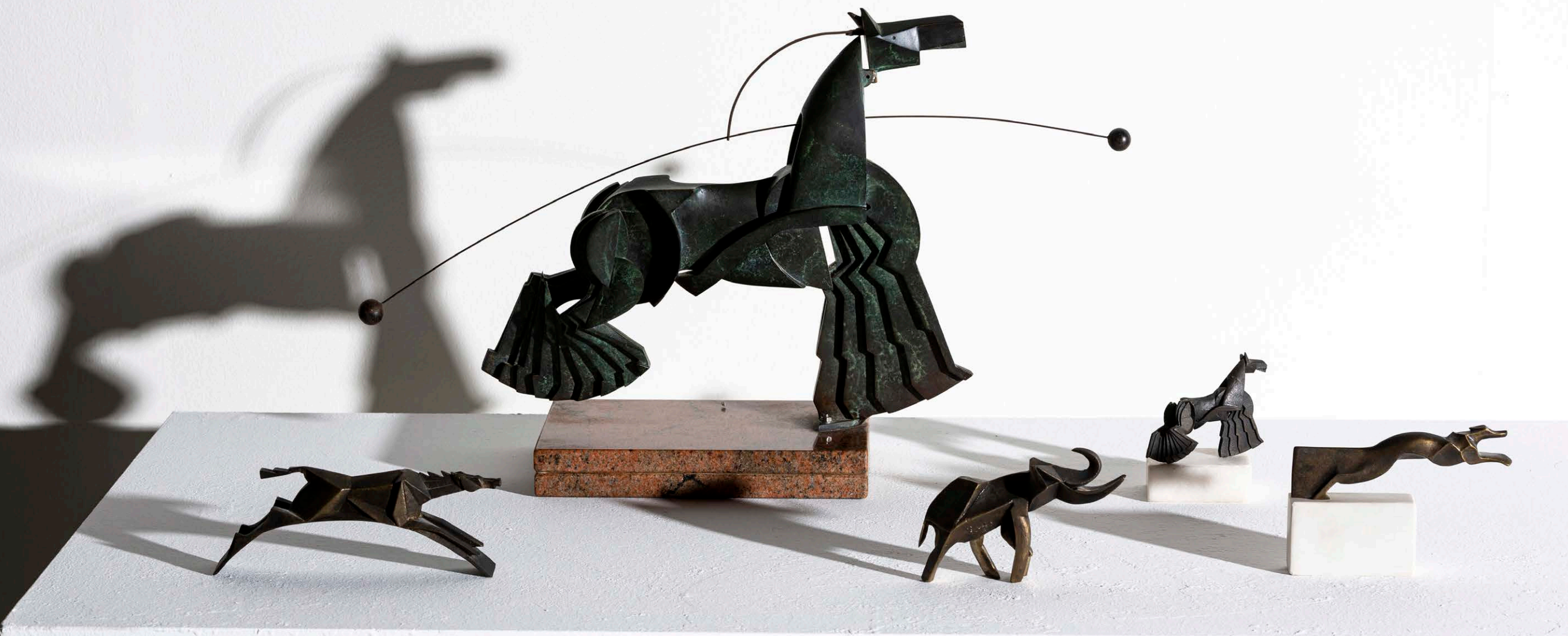
Álvaro Terrones

30 | ZAMACOIS, Eduardo. "Años de miseria y risa". En: *Obras completas XVII*. Madrid: Renacimiento, 1924, p. 189.

VICENTE MARTÍNEZ. UN CAÇADOR SOLITARI |

Juan Carlos Sales | historiador

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



I. Trànsit a contracorrent

L'any 1999 es va dur a terme una exposició retrospectiva de l'art geomètric valencià, patrocinada per l'IVAM i a càrrec de José María Yturralde, destinada a rescatar el valor històric de l'abstracció geomètrica de la Comunitat Valenciana. Vint anys després es reprendria la iniciativa de mostrar les fonts artístiques que, des de la dècada dels cinquanta, havien permés desenvolupar un art geomètric regional i nacional, aquesta vegada a càrrec de la Fundació Chirivella Soriano i de l'Ajuntament de València. El principal focus de totes dues mostres requeia en artistes que pertanyien al Grup Parpalló, fundat a València l'any 1956. En les obres mostrades predominava un art abstracte que seguia el triomf de les tendències d'expressionisme abstracte, triomf avalat ni més ni menys que per l'oficialisme franquista. Des de les primeres Biennals Hispanoamericanes de mitjan segle,¹ després de la caiguda dels feixismes, l'Espanya de Franco va advocar a favor d'utilitzar l'art d'avantguarda com a propaganda, amb la finalitat de «normalitzar» la seua incòmoda situació davant dels seus nous socis liberals. Els llenços de Tàpies, Guinovart o Saura preconitzen canvis lents en la mentalitat d'un país empresonat encara en la misèria general de postguerra. Alguns anys més tard, cap al 1964, tres pintors també valencians fundarien el conegut Equip Crònica. En una època d'estabilització econòmica, de tímid progrés de les classes mitjanes i de cert optimisme social davant d'una vertadera possibilitat de normalització occidental, els integrants d'aquest grup quedarien influenciats pels preceptes del

1 | L'any 1947, el règim ja va pretendre servir-se d'il·lustres pintors informalistes en l'*Exposició de l'Art Espanyol*, a Buenos Aires. Igualment, l'oficialisme franquista va albergar totes les formes artístiques que pogueren servir als seus propòsits, i això incloïa, com és lògic, moltes altres branques teòriques diferents a l'abstracció.

llavors exitós art pop, que destacaven el seu apartament de l'informalisme i advocaven per un art figuratiu compromés amb la crítica política. Aquesta seria la tònica generalitzada en l'ambient artístic, que per a la resta s'accentuaria amb els canvis de la Transició.

No deixa de ser curiós que el camí de Vicente Martínez transcórrega de manera antagònica o, si més no, diferent, a aquest relat historiogràfic, fet que ratifica una vegada més la seua potent individualitat allunyada de les corts artístiques que determinen les creacions de cada època. La continua peregrinació artística de l'autor, com recordaria la periodista Emilia Bolinches, no només certifica un traspàs concret cap a altres formes d'expressió, sinó que és el símbol de la seua percepció vital i, per extensió, artística. L'experimentació autònoma és la peça propagadora del seu art: una revolució constant i inacabada plasmada en llenços i gravats, en estructures metàl·liques o en delicades orfebreries.

El seu fluir artístic el va fer transitar des de la bidimensionalitat de les superfícies fins a la combinació de materials i expressivitats, sobrevolant el grafisme poètic (frases de Machado o del *Tirant lo Blanc* en papers que contenen corporeïtat en la seua estructura prismàtica) per a recalcar, en la seua etapa més madura com a artista, en la tridimensionalitat de l'escultura. El següent pas va ser natural: afegir a l'escultura la dimensió del temps com a moviment, un tret primordial durant tota la seua producció. La raó de ser de les seues obres recauria, a partir d'ara, en la plasticitat de l'obra, relativa a una correspondència molt més pura entre creador i creació.

Un exemple d'aquest canvi és l'abandonament de la cerca cromàtica que es va fer palés en algunes de les seues primeres escultures,² les quals tenia d'un sentit humorístic que va abandonar paulatinament. Vicente començava a prioritzar la lliure expressió interior davant del

2 | Entre altres d'aquest estil trobem *La focha fa branca* (1976), un dels seus treballs més irònics, així com *La màquina d'aplaudir* (1974), que conté, a més, un component cromàtic que acompanya el registre humorístic; el seu color groc prové, precisament, de la tendència de l'art pop pels cromatismes tan característics de la publicitat i de les imatges de la societat de masses.

fet sociològic o la càrrega irònica, contrari al cicle de l'art espanyol des dels anys cinquanta, que va començar sent neutre i sense motivació política explícita —provocat, clar està, per la restricció de llibertats imposada pel franquisme— fins a la irrupció d'un art directament crític, basat en l'ús de la ironia i l'humor, i en què el tret determinant havia de ser la figuració. L'objectiu de l'Estampa Popular de València, per continuar amb exemples regionals, va ser transmetre un missatge crític utilitzant un art clar i comprensible, que fora ràpidament assimilat pel màxim nombre d'espectadors. D'ací prové la utilització de l'art pop com a missatge publicitari massiu, projectat tant en llenç com en cartells. No obstant això, Eduardo Arroyo, acompanyat per Recalcati i Aillaud³, van corroborar que l'art d'avantguarda basat en l'art pop —especialment, l'estatunidenc— havia sigut absorbit pel sistema de la cultura dominant, de manera que va perdre tot el seu poder transformador. Aquest és un tret típic de les societats altament desenvolupades, que començava a reflectir-se a Espanya i que feia cada vegada més difícil allò que Vicente Martínez creia com a motor fonamental de l'art: la revolució contínua per la seua aparició mateixa.

II. Primum movens

La causa de la permissivitat franquista cap a les avantguardes artístiques —informalisme expressionista, abstracció geomètrica, conceptualisme— radica en la idea orteguiana d'art deshumanitzat: un art difícilment comprensible més enllà dels alts àmbits intel·lectuals, allunyat de la pretensió de les masses i, així mateix, dissociat de qualsevol referència a la política concreta o a la situació social d'Espanya. La gran obra escultòrica de Vicente Martínez no s'até ja a cap mena de referència politicosocial, però no per això es deshumanitza. Més aviat, al contrari: les seues plasmacions, que no són del tot informalistes i que són quasi sempre dinàmiques, aconsegueixen ser compreses —arriben a «rehumanitzar-se», seguint el lèxic orteguà— i ho fan

3 | Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, *Viure i deixar morir o la fi tràgica de Marcel Duchamp*. Oli sobre llenç, 1965, Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia.

intuïtivament en establir la percepció total del moviment executat. Amb facilitat es percep l'objectiu cinètic estructural i la disposició de les peces, així com la meta dels objectes que el componen.⁴

Com que són peces que necessiten ser accionades per l'espectador, i no tant per una energia artificial,⁵ la creació és només comprensible finalment —o, millor: la seua comprensió i gaudi aconsegueix un significat complet— quan la part receptiva li atorga la seua aportació, des d'on obté la completeness estètica. L'obra, en conclusió, apareix lligada a l'espectador en el seu significat, qui la rep, la gaudeix i li dona carta de naixement; més encara quan n'és el principal propulsor, ja que acciona l'objecte cap a la totalitat dinàmica. No es tracta, per tant, del simple moviment estructural o parcial de l'obra (en contraposició a la descripció del moviment en l'escultura cinètica clàssica), sinó que aquest moviment estiga motivat i afavorit per un motor que l'inicie.

L'autor necessita que l'obra es moga per a expressar-la conceptualment en el seu desenvolupament: les seues mateixes idees són fruit d'un interminable tràfec dialèctic. Un dinamisme que ja s'aprecia en el seus retrats i gravats, en què empra una línia contínua que realitza la figuració requerida. S'aprecia en les seues conegudes sèries, en dibuixos com *El corredor* (1982) o la sèrie dedicada a la dansa *Estudi al natural del moviment* (1981). Per això es parlava de *transició natural* cap al terreny escultòric: el que es proposa l'autor ara es fer «dibuixos en l'aire», tal com li agradava dir. Les consecutives variacions en la seua producció, per tant, no representen tant una necessitat conscient de canvi com un reflex en la maduresa de l'autor.

Pel que fa a les influències, potser s'aprecien en les seues escultures trets de futurisme, compactats entre la màquina idealitzada i el deute del moviment; tanmateix, la seua plasticitat queda lluny del dinamisme deformador d'imatges o de l'extrema velocitat. De la ma-

4 | Encara que, com és lògic, no resulte fàcil entendre la meta de l'obra i el seu significat sencer, que a vegades queda incompresa, fins i tot, per a l'autor mateix.

5 | Algunes de les seues obres sí que concedeixen a la naturalesa ser la precursora del moviment. Així és, per exemple, en l'obra *Ull del vent* (1990), destinada a funcionar mitjançant el vent.

teixa manera, bé podria ser l'abanderat de l'escultura informal espacial —per mencionar un de tants corrents a què adscriure la seua obra—, si haguera requerit un desenllaç epigonal.⁶ Vicente Martínez es resisteix, una vegada més, a emmarcar-se en qualsevol definició de grup: des del seu primerenc talant solitari, el seu deambular artístic es desenvolupa de manera aliena als corrents dominants de l'època, independent de grupuscles o etiquetes generacionals que influenciaran la seua creativitat intimista com a autor.

III. Pulsions orgàniques

En el seu diagnòstic de les noves formes artístiques, suggeria Valeriano Bozal que, a partir sobretot dels anys huitanta, a Espanya es comença a fer una escultura que va més enllà de les concepcions tradicionals. Durant aquella dècada i les següents, les escultures van poder passar de ser simples objectes contemplatius a ser també objectes de participació en què els materials que les formen i l'espai que requereixen per a la seua instal·lació condicionen l'obra mateixa.⁷ La dotació d'aquest nou sentit per a l'escultura adquireix ple significat en l'obra de Vicente Martínez. Això ve determinat, en un principi, per l'essència receptiva de la seua producció escultòrica, en què no només hi ha contemplació, sinó també actuació cap a aquesta, especialment a través de la participació de l'espectador actiu. Això queda lligat a la repercussió que l'obra té com a ocupació d'espai. Per a Vicente no es tracta simplement de la col·locació artificiosa de l'obra en un lloc, sinó que el buit que s'ompli amb l'obra adquireix un estatut igualment significatiu. Tota obra absorbeix l'espai al seu voltant. Aquest

⁶ El manifest inaugural de l'espacialisme es el conegut *Manifiesto Blanco*, de 1946. Un dels paràgrafs que millor el determina, que coincideix amb alguns termes conceptuals del nostre autor, és el següent: «L'era artística dels colors i les formes paralítiques arriba a la seua fi. L'home es torna cada vegada més insensible a les imatges clavades sense indicis de vitalitat. Les antigues imatges immòbils no satisfan les apetències de l'home nou format en la necessitat d'acció, en la convivència amb la mecànica, que li imposa un dinamisme constant. L'estètica del moviment orgànic reemplaça l'esgotada estètica de les formes fixes.»

⁷ | BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España* (II. 1940-2010). Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, pàg. 335-336.

respecte per l'ítem espacial quedarà ressaltat, en moltes de les seues obres, mitjançant la utilització de línies subtils emparentades amb el mer suggeriment. Ressonen ací els ecos del seu admirat Giacometti, exaltats en la frase que tant marcaria el nostre autor: *les meues escultures són el resultat d'omplir els buits que ja existeixen en l'espai*.

L'estima per l'espai és semblant a la dels materials que utilitza. Els ingredients fàctics que componen l'obra estan en harmonia amb la seua particular situació, vivencial i personal. El seu lloc de residència, les possibilitats materials, el rebuig de les grans maquinàries, tot això repercuteix en l'obra final; però no com una limitació autoimposada, sinó com un tret d'autenticitat buscada en el seu mateix ecosistema, cosa que redunda en una naturalització de l'obra que es dota d'un vertader sentit orgànic. És per això que aquesta significació orgànica s'eleva fins al zenit de la seua producció. El treball amb les seues pròpies mans és fonamental, ja que incideix en la simbiosi entre naturalesa i humanitat, tot celebrant la correspondència entre autor i medi. La veritat és que la pròpia pulsio li va recomanar no eixir de la naturalesa, no allunyar-se de la seua terra. Allà va trobar la pau de la creació, la soledat incerta de les muses, el necessari silenci davant de les veus internes. No cal veure-hi, en això, cap pla. Vicente Martínez no escrutava el futur, perquè la seua pulsio creadora provenia de molt endins, i no li interessava res més que donar forma a la vall on habitava, sobre el gèlid subsòl de Soneja. Allí, la seua particular taigà proveïa de materials i inspiració. I encara que el seu coneixement estètic s'antulle inabastable, la seua creació es només tributària del més lliure individualisme, una obra encallada en infinits espais argòtics que només a ell remeten.

Juan Carlos Sales

L'ARTISTA I LA SEUA OBRA |

Emilia Bolinches | periodista

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



Quan el vaig conèixer, el 1961, jo no sabia què fer amb la meua vida, estava literalment perduda, i Vicente ja la tenia delineada. Aquest fet em va meravellar, i sempre el vaig envejar. Li vaig preguntar quan va saber que volia ser pintor.

—Com? —Em va preguntar, sorprés, sense acabar d'entendre què li preguntava, com si mai haguera sigut possible una altra cosa.

Ell era artista des que tenia ús de raó, des dels cinc o set anys, que dibuixava i pintava, sense que ningú l'ensenyara, en un quadernet quadriculat, el que veia a sa casa o de camí a escola, de manera natural, sense preguntar-se ni pensar en altres possibilitats per a la seua vida. Ser artista, per a mi, no era com per a molts, una opció més. Era l'única opció que tenia, semblant a ser alt, prim i amb els ulls verds. Sense necessitat de triar-ho. Al principi, això em va admirar més que tot el seu art.

Tanmateix, jo m'havia apropiat al món de la pintura per provar i per a buscar una eixida al meu desconcert. Tot i que, al mateix temps, dubtava i mantenia algunes reticències que ell em rebatia amb passió. Amb tanta passió que no podia ni sabia com contrarestar. Tampoc m'interessava molt descoratjar-me. Al contrari, desitjava ferventment creure'l. I així ho vaig fer. Només em va donar un parell d'indicacions precises: una, la vaig entendre i acceptar —dibuixar i pintar s'aprén, i si volia, ell m'hi ensenyaria— i l'altra no la vaig entendre, però vaig pensar que si ell ho assegurava, podria funcionar —primer havia de sotmetre'm a la tècnica acadèmica per a, després, oblidar-la—. Em vaig posar en les seues mans i va funcionar. Vaig anar a un curs a Belles Arts per a aprendre a dibuixar del natural, i el vaig abandonar després. Vaig seguir les seues instruccions, dibui-

xant i pintant, primer, còpies dels murals medievals de colors forts i primaris. I més tard vaig copiar els delicats *gouaches* de les pintures perses i japoneses. Narre l'aprenentatge perquè ell tenia les idees tan clares que, quan el veies i l'escoltaves, era impossible dubtar. I perquè molt més tard, quan buscava guanyar-se el pa per a la vida real, li vaig proposar que fera oposicions per a accedir com a professor a la Facultat o que fera classes en qualsevol escola privada perquè recordava com havia funcionat de bé el seu ensenyament amb mi, es va negar en rotund. I no hi va haver més discussió sobre el tema. El que va passar amb mi va ser una altra cosa, va dir.

Era veritat. Va ser l'única manera de tindre'm. I ell va acceptar el tracte. Anàvem a Vivers o al Botànic a dibuixar el que véiem. A Vicente, sobretot, li agradava captar les persones i animals en moviment. Quan véiem la bellesa, ens abstríem, ens estrenyíem les mans expressant l'emoció, i la pintàvem. En això sí que coincidíem, però tampoc exactament, només parcialment, perquè cadascun veia la bellesa de manera diferent i en llocs diferents. Vaig tardar molt a percebre que la seua influència incloïa la meua persona a manera d'un estètic efecte Pigmalíó. I, anys després, quan vaig poder reconèixer que la seua profunda formació artística i la seua creativitat em tenien segrestada amb el perill de ser-ne dependent estèticament, vaig passar del color al blanc i negre del periodisme i vaig començar a escriure. Llavors, una cosa estava clara i així li ho vaig fer saber per a poder funcionar des d'aleshores:

—Tu, dedica't al que millor fas, crear. Jo m'encarregue d'escriure i dels diners.

Per tant, mai va acceptar pensar a dedicar-se a cap altra cosa. Sempre va quedar descartat fer classes o gastar temps i energies per a estar en el mercat de l'art amb exposicions o crítiques de famosos que escrivien en revistes especialitzades. No, el seu fort va ser sempre, clar i ras, la creació. Tota mena de creació artística, i més concretament, la plàstica. En aquell moment, Vicente passava per una època difícil i problemàtica. Jo la vaig anomenar "la dels tubs", encara que, en realitat, això dels tubs va ser un poc després. L'anomenaria "la de les

tripes", perquè les ceres expressaven una massa humana roïna, amb carn, ossos i sang, que el tenien angoixat, cosa que ell negaria rotundament. Però tan afectat estava que va haver d'anar, no a París, com tot artista espanyol somiava fer en aquells temps del franquisme, sinó al monestir de Leyre, a Navarra, on va passar amb els monjos una temporada austera i aspra, però que segurament li va tornar un poc de seny i respiració natural assistida per a seguir amb la seua vida artística. Parle d'aquells quadres de tripes i tubs que ell anomenava simplement «estudis o pràctiques de tècnica a la cera», ja que ni sap ni li cal saber per què va pintar tot allò. No importa tant d'on li vinguerà la pulsio, sinó que se n'alliberava en cada obra, i ens les bolcava en colors i formes tan potents, dramàtiques i punyents. Tampoc li va caldre mai París per a aprendre. No es tractava que ignorara allò que ignorava, ell coneixia tot allò que es pintava en el món a través dels llibres. Estava al dia. I de fet, quan anys més tard vam anar a París, va gaudir infinitament la ciutat i els museus que vam visitar.

La meua presència el va distraure i li va temperar l'alé. A partir de llavors s'iniciaren els tubs, com a derivació suau de l'angoixa anterior. Em va dir que estava pintant els meus ulls, i jo estava molt emocionada i també molt intrigada. Quan els va acabar em va portar a l'estudi i me'ls va ensenyar orgullós. Al veure'ls em vaig quedar de pedra i ràpidament el vaig mirar als ulls esperant que fora una broma o alguna cosa pitjor. Estava esperant ansiós la meua opinió i vaig saber a l'instant que allò era veritat.

—Vaja... Que interessant... —vaig comentar per dir alguna cosa neutra, ni mentida ni veritat, i perquè en aquell moment no sabia encara que acabava de mostrar-me, ni més ni menys, què era l'abstracció.

Més tard, quan encara discutíem apassionadament durant hores sobre la denominació, composició i característiques dels colors sense posar-nos mai d'acord, ell ja anava independitzant-se de la planícia vertical dels quadres i transitava cap a l'escultura, en unes etapes intermèdies, plàsticament molt suggeridores i personals, que els especialistes anomenaran i podran estudiar contextualitzant-les. Diguem que, al mateix temps que obria nous camins imparables cap a la, ne-

cessària, per a ell, tercera dimensió, com un mecanisme de rellotgeria retrospectiva, seguia retratant les persones del seu entorn i els encàrrecs pagats —tot i que aquests no els va buscar i potser per això no els va rebutjar—, així com també acceptava participar en alguna exposició col·lectiva, sempre convidat per algun amic insistent. També durant anys va atendre el repte d'estudiar i realitzar el disseny industrial, així com la creació ceràmica amb magnífics objectes continuadors o trencadors —de tot hi ha— de la ceràmica valenciana. I si parlem d'altres rumbos, no es poden oblidar les joies: des del penjoll de la humil mosca o abella, les arracades de lliris o les bellotes amb els seus fruits i fulles fets en humil llautó, fins al collar de plata amb els peixos en múltiple penetració sexual que escandalitzaven els burgesos ben pensants o hipòcrites. En definitiva, peces de gran valor estètic i d'un disseny personal allunyat o, millor dit, alié als dictàmens de la moda a l'ús.

En canvi, la seua negativa sense fissures a doblegar-se als dictats del mercat ha constituït una de les seues senyes d'identitat més obcecades. Recorde alguns dels exemples que ho demostren clarament. Quan en nombroses ocasions en què ha participat en alguna exposició col·lectiva o ha sigut convidat per amiatat a exposar en alguna galeria concreta, sempre li demanaven un currículum per a incloure'l en el catàleg, i la resposta immediata sempre va ser la mateixa:

—El meu currículum? Qui vulga saber el meu currículum que vinga al meu estudi, que vinga al meu taller i ací veuran el meu currículum complet. Ací els ensenyaré tot el que he fet. Això és el meu currículum.

Mai s'ha permés passar per l'imperatiu del currículum. Tampoc ha consentit moure un dit perquè algun crític artístic li fera una crítica o peça per a alguna revista especialitzada. Això implicava, està clar, el reconeixement dels experts que analitzaven l'obra i la traslladaven al públic perquè se sabera qui era aquell artista i quins eren els seus èxits o fracassos estètics. També discrepàvem en aquest tema. Recorde en una ocasió que, aprofitant l'arribada a València d'un crític que gaudia de les meues simpaties perquè em semblava dels millors que hi havia a Espanya, li vaig escriure una carta com a periodista en què li exposava més o menys aquesta situació: hi ha un pintor descon-

gut però molt quallat que de ben segur li interessarà conèixer la seua obra. No hi ha cap compromís d'escriure res. Es recomana deixar de banda les etiquetes per a veure la seua obra de manera neta i clara. Només se li demana mitja hora per a visitar l'estudi.

El crític en qüestió –ja ha mort– va picar i em va contestar per a acceptar la proposta. El vaig portar a l'estudi de Vicente i es va quedar com suspès en la sorpresa. Sense parlar. Desprotegit per la falta d'etiquetes, no sabia què dir ni on col·locar ni com anomenar allò que veia. Jo li vaig dir que no calia dir res, que no es preocupara per quedar bé o malament. Només mirar, percebre i sentir. Però jure que va estar vora una hora i va eixir personalment commocionat i professionalment confós. No va saber expressar el que sentia. Afegiré que, durant la visita, Vicente va romandre en silenci assegut en un racó sense mostrar cap interès, així que el crític i jo parlàvem. Vicente mai ha necessitat l'opinió de ningú, neòfit o expert, sobre la seua obra. I encara menys si es tractava de donar-se a conèixer als, segons ell, ens anomenats públic, massa, poble, multitud o mercat. Els menyspreava. Tampoc és menyspreu, no. És immunitat contra tots ells. Només en una ocasió va acceptar fer una exposició, ell sol. Va ser l'única exposició individual important que va penjar a Madrid amb les obres que tenia fins llavors. Però en tot el procés ell no va moure ni un dit. Li ho van donar fet. Un amic seu va interessar la galerista Juana Mordó, que aleshores era, per als artistes, una cosa així com el que Carmen Balcells era per als escriptors. I es va produir el que jo denomine efecte encantament: Juana Mordó va quedar encantada amb Vicente i la seua obra. I em consta que li va agafar sincer afecte. Però quan va acabar l'exposició, ell va arreplegar els trastos, se'n va tornar a València i després..., no va haver-hi res.

En aquest sentit, és fàcil imaginar l'interès que li suscitaven les possibles entrevistes que algun periodista poguera fer-li amb motiu d'una exposició seua o alguna obra pública. En una ocasió, no recorde per quin motiu, em van encarregar fer-li una entrevista. Confesse que en 40 anys d'experiència professional només he fallat en l'entrevista amb Vicente. Després d'una vesprada sencera, amb més d'una dot-

zena d'intents i discussions, vaig haver de desistir de publicar res. No li semblava bé ninguna pregunta que li feia. I no contestava al que li preguntava. Resumint: no volia i no es va deixar entrevistar. Pel que fa a les entrevistes, únicament només es va avindre, fins i tot amb simpatia, i com una cosa excepcional, a la que es va publicar al diari *Informaciones*, de Madrid, l'octubre de 1969, pel tot terreny del periodisme Tico Medina. Crec que la seua jovialitat andalusa el va conquistar. Tico, hàbil reporter, va haver d'adonar-se de seguida amb qui se l'estava jugant. I va saber jugar i guanyar la partida. No li va fer cap pregunta. Es va limitar a mirar tot el que hi havia a l'estudi, a exterioritzar la seua estranyesa i a comentar-li-ho. I després va escriure sobre allò que havia vist, sobre l'obra personalíssima i sobre l'estrany personatge que apareixia com a autor i que es reia infantilmente de la seua sincera loquacitat.

Finalment, aprofitaré l'avinentsa per fer una pirueta experimental en posar algunes evidències vicentines en relació amb altres del monstre Picasso. Convinc que pot semblar una *boutade*, però ni ho és ni ho pretenc. I si això és el que sembla, demane que s'obvie o s'oblidi, sobretot perquè hi haurà experts i especialistes que analitzen i estudien l'obra de Vicente en el futur, ja que la de Picasso està estudiada amb gran deteniment i molt actualitzada. Per tant, i més enllà del mite, posaré en acció alguns dels aspectes d'ambdós artistes que poden resultar curiosos. D'entrada, les dissidències: Picasso va tindre una gran acceptació de crítica i públic des d'edat professional molt primerenca, és per això que mai va tindre problemes per a sobreviure. A diferència de Vicente, que sempre ha estat absent del mercat, ha tingut problemes seriosos per a sobreviure i els ha esquivat gràcies a familiars i amics que han vetllat sempre per ell, i ha viscut al camp com a ermità sense poder gastar més enllà de l'estrictament necessari, i s'ha dedicat exclusivament a treballar en la seua obra, i va acumular les escultures a sa casa fins a quasi no poder entrar-hi.

Un i l'altre, en diferents situacions, es van dedicar exclusivament a la creació. Picasso obtenia nombroses relacions personals i professionals, amb homes i dones, l'aliment que el proveïa d'idees i projectes,

mentre que Vicente, sense necessitat de tractar amb ningú, d'on o de què es nodria? Ací queda la pregunta del milió per als especialistes en almalogia. Però, més enllà d'aquestes grans diferències que, mantinc, també els uneixen d'alguna manera, n'hi ha una altra menys gran que resulta interessant aclarir: Picasso se'n va anar molt jove a París i sempre va estar vivint a França, mentre que Vicente mai va arribar a anar a París i va viure i treballar sempre a la seua terra. Sembla que ni un ni l'altre van necessitar un territori per desenvolupar la seua plasticitat, de fet, tan feia on es desenvolupava. A Picasso el va ajudar haver viscut a França per a ser conegut i valorat en diners i oportunitats. A Vicente no l'ha ajudat viure a Espanya per a ser conegut ni valorat, però ha tingut familiars i amics fidels que l'han seguit i valorat fins al punt de fer possible que seguira treballant en la seua obra sense vendre ni obtenir ingressos regulars. Potser Picasso hauria treballat igual sense tindre èxit i potser Vicente, si haguera sigut reconegut, hauria treballat també com ho ha fet.

Per tant, si és possible que fins i tot les diferències de tots dos els unisquen en un punt llunyà, el de la fidelitat a la creació plàstica, es poden considerar algunes característiques comunes que els situen en algun no-lloc comú, salvant les distàncies temporals i espacials. Per exemple, tots dos tenen una extraordinària habilitat, inusual entre els professionals plàstics occidentals, en el dibuix a mà alçada. Els de Picasso –com els dibuixos japonesos o xinesos– es poden recordar fàcilment per trobar-los a llibres, revistes, vídeos i museus propers, però és suficient amb al·ludir a l'arxiconegut i molt utilitzat colom de la pau fet d'un sol traç. En el cas de Vicente, recomane mirar amb deteniment els dibuixos de retrats, alguns com els del seu germà Ramón, fets amb un únic traç continu. El mateix es pot observar en els dibuixos de bous i toreros. Com a contrapartida a aquesta delicadesa de dibuix, els dos artistes presenten una potència comunicativa brutal. Vegeu, sense anar més lluny, el *Guernica* de Picasso i l'escultura i dibuix *L'afusellament* de Vicente, o els esbossos per a un mural presentats per a una església basca i també els quadres de les esgarrifoses tripes. Un i l'altre ens colpegen sense pietat quan ens posen

davant de l'horror humà. Ells expressen l'horror intern, del qual intenten alliberar-se, i l'horror exterior, que ens llancen a la cara per a obligar-nos a..., assumir?

També els dos artistes són éssers vivents primigèniament en funció de l'art. Dic primigèniament perquè ambdós porten l'art en el seu ADN –cal entendre's, per favor, metafòricament escrit– de forma natural. Des del principi fins a la fi dels seus dies. També que els dos són, com alguns estudiosos dirien, tècnicament avantguardistes, encara que jo preferisc dir aperturistes inconscients dels seus múltiples camins o etapes, sense sentir por ni temor al perill o a allò desconegut. Ben al contrari, només en la innovació no buscada, sinó trobada –cap dels dos busca, ells troben– troben algun descans per a seguir abocats a l'expressió de la seua, sempre nova, següent etapa estètica. Em permet afegir, en el cas de Vicente, el tret del seu caràcter creatiu anticipant i la concreció en un detall que pot passar desapercebuda. Hui és tendència habitual a les xarxes socials i sobretot en la producció de temes i trames. Doncs aquesta participació per a concloure una obra està en les serigrafies de Vicente de les pistoles –l'horitzontal i la vertical– d'*El Dispar*, fetes ni més ni menys que en 1975. Jo mateixa vaig utilitzar com a bales un logotip de la Coca-cola i l'ull del Gran Germà, una amiga va elegir una papallona i la meua germana va posar una margarida. Així, tot i ser unes serigrafies, no n'hi dues d'iguals, i l'artista comparteix autoria amb qui rep l'obra. I per últim, per què no dir-ho, tant Picasso com Vicente han tingut la peculiaritat d'haver viscut –per sort nostra– una vida llarga i plena, dedicada per complet i sense interrupció a la creació artística, més enllà de la facilitat o dificultat que la vida els ha deparat a un i l'altre, cosa que els ha permés poder-nos llegar un gran nombre d'obres que serviran per a enriquir el nostre patrimoni plàstic col·lectiu.

Emilia Bolinches

TEXTOS POÈTICS |

Bartolomé Ferrando | Fuencisla Francés

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



LA PARLA DE LES COSES: LA POÈTICA DE VICENTE MARTÍNEZ |

Bartolomé Ferrando

Lentament, un grup de varetes metàl·liques recullen l'espai i tornen al seu punt d'origen entre gemecs a penes perceptibles. La maquinària desplega les seues fulles de nou entre murmuris còncaus i ens mira amb els seus ulls de filferro. Un badall arrapa i escriu en l'aire amb les seues rames, que mantenen en la cúspide la forma d'una sabata. Escultura que parla de si mateixa amb veu oscil·lant. La màgia del llenguatge ha contagiats diversos objectes d'ús comú, que ocupen, en ocasions, l'element central de la peça artística.

A prop de nosaltres, un paraigua blavós dilata la seua retina immaterial i tiny de silenci la xarxa de l'aire. En el seu vèrtex dorm el color. La transparència s'obri com el temps i dilata la seua pell bombada mentre fragments de realitat circular ens miren fixament i es posen a parlar. La veu plou entre diverses paraules-llum. Badall d'ombres. Un ull solar vessa el dia habitat d'objectes.

Allà dalt, al capdamunt, la veu balla nua. Una màquina-flor la té atrapada pels cabells i li pega la volta. Arrels metàl·liques desfullen la terra buscant murmuris. Aritmètica orgànica. Tatuades de sol, les paraules s'aprimen al vent. El dia es mou com un pardal. Junt a l'arbre sonor, síl·labes esfilagarsades s'escampen i s'arrauleixen en cer-

cle amb el ossos a l'aire. De les rames penja un espai cosit de música. El llibre escriu sobre la pell la parla de les coses.

Encadenades a si mateixes, un feix de tisores poda l'arrel del somni. Les seues boques brillants riuen recol·lectant el buit, assegudes sobre la medul·la òssia. Les molècules de color acceleren el seu pols cardíac i s'esvaeixen aterrades. Tot entra en moviment, inclosa la goma elàstica de l'horitzó. Les goles afilades ingereixen a l'uníson un conjunt de cicatrius imaginàries i transparents. Illes buides sobre la pàgina blanca. Amb atenció escoltem desfer-se el so clar del vidre.

A l'interior del cercle brilla la ironia. Una màquina bat les ales-mans davant d'un públic absent, a la vegada que un àgil ànec degluteix i defeca sobre un eix dentat el seu propi valor convertit en monedes. Els objectes parlen amb el seu propi alfabet i ens somriuen. L'entorn s'ha convertit en espai artístic niuat d'escultures, poesia i música. Sensibilitzats davant de la creació de Vicente Martínez, modelem de joc l'engranatge de la vida. Fins el més mínim gest s'ha botonat d'art.

Bartolomé Ferrando

JOC DE SENSACIONS: L'ESCULTURA DE VICENTE MARTÍNEZ |

Fuencisla Francés

Quan detens la mirada, amb aquesta escriptura oberta de Vicente Martínez, es genera un joc de sensacions, un entramat de línies que defineixen el moviment –sempre, aquesta impressió de mobilitat que aparenta un dibuix en l'espai, amb els diferents materials, amb una gran varietat de sons..., amb aquelles geometries en l'aire que són trajecte ple de racons, giragonses, sendes i cantonades.

Contemple el seu treball i veig moviment també, amb els diferents artefactes elèctrics que mouen estructures i amb el que és manual, que es percep i planteja les seues intencions per ser mogut. També podem veure des d'altres punts de vista, a vegades, sense que la base canvie de lloc. Tot això és mòbil, cinètic, pels materials tan diversos i coneguts, perquè conviuen en una mateixa estructura.

En aquestes geometries descrites s'integra la línia d'un llapis, la sinuositat, el que és orgànic... També apareix la forma, la figuració, un rostre; cal parlar de la delicadesa, de la sensualitat, de la bellesa d'un traç.

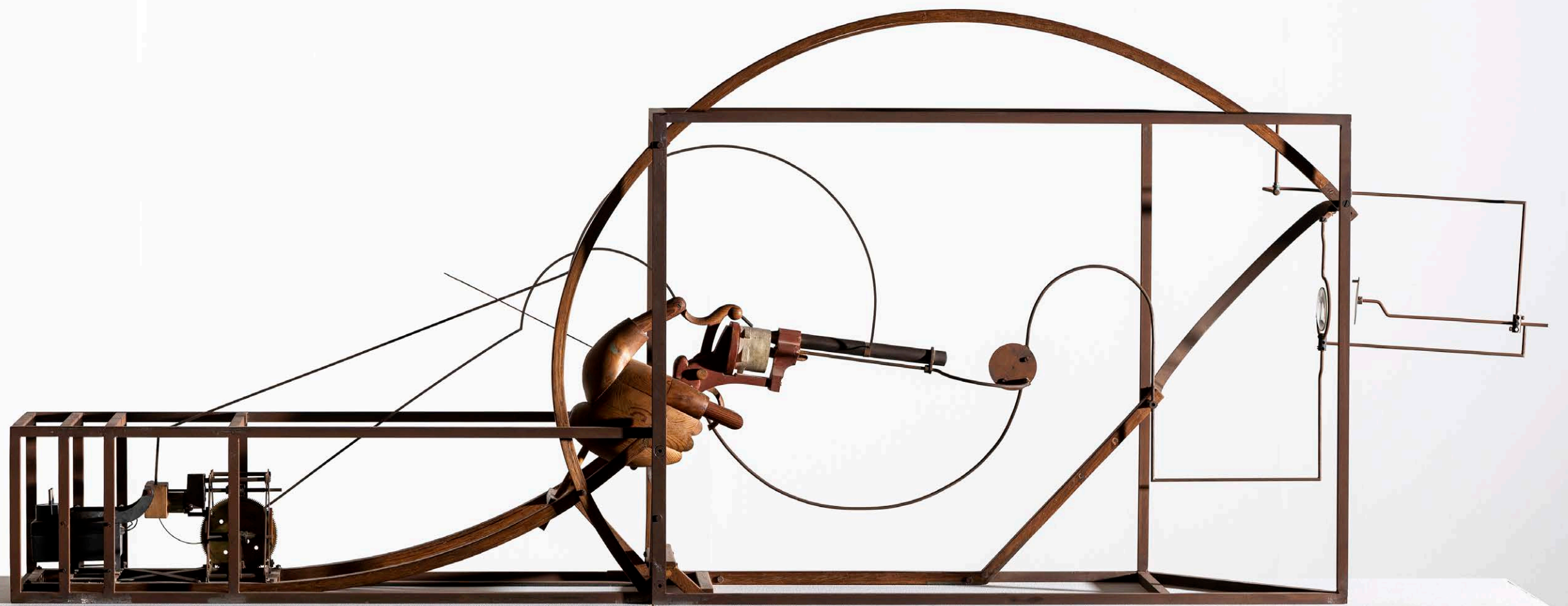
Cal perdre's en aquesta línia de carbonet o llapis, utilitzant com a suport aquells plans flexibles del paper o sobre un mur –bé podria ser el mur de sa casa a Soneja, Castelló– tot això són espais provocats, intervinguts, que es manifesten per a ser interpretats amb lectures diferents, «dibuixar és com afegir un nou fil a la tela d'aranya», diu Louise Bourgeois.

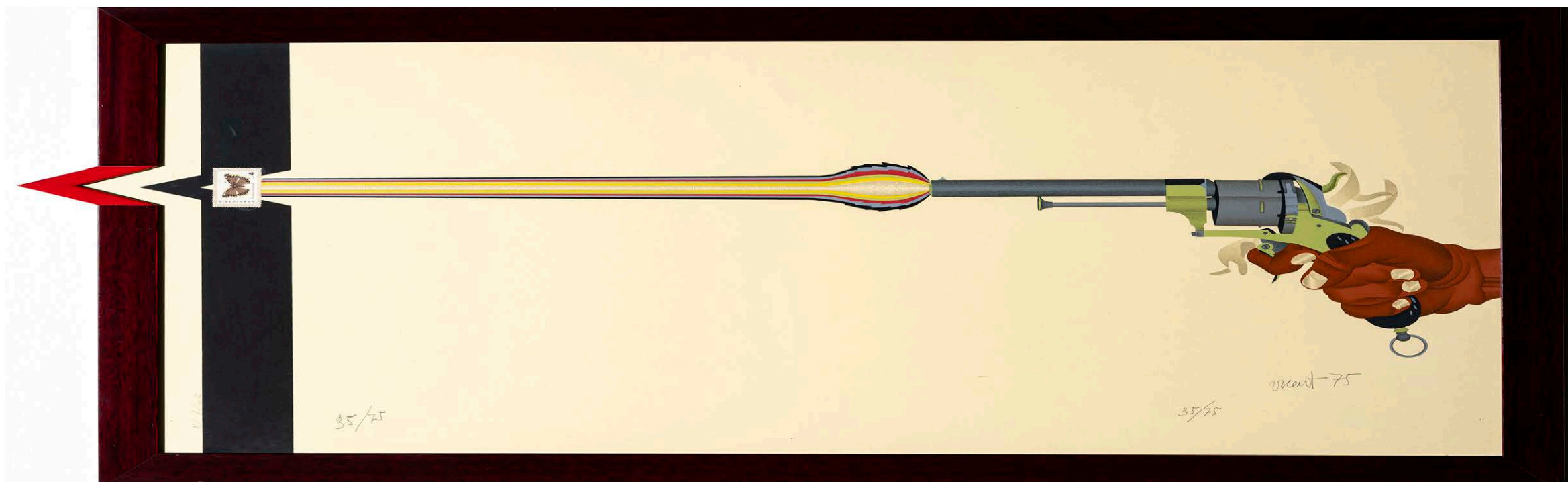
En altres obres, les lletres contenen, a vegades, el que és llegible, però amb el moviment es tornen il·legibles, a vegades desapareixen; tot, amb la sorpresa de la novetat amb els materials de sempre: un llapis, la tinta, el paper, el cartró, la fusta, el ferro... Recordem ací les paraules de Jean-Luc Godard quan diu que: «no importa d'on tragues això o allò, el que importa és on ho col·loques».

Ens trobem sempre amb línies que defineixen el moviment, i en aquestes pot trobar-se la impressió de la mobilitat. Cal celebrar l'obra de Vicente Martínez, per tant, com a vertader sentit del que és múltiple, que completa el que és visible, que construeix una realitat dilatada, un territori propi. Recordem ací, com a conclusió, les paraules de Marcel Duchamp quan ens convida a «estirar tots els possibles fils que ens contenen», que descriuen, que narren. Tensar o circumnavegar a través d'aquests fils amb què hom va construint el propi saber, obeint les capacitats personals, els «límits propis amb els seus atzars i afinitats...», és un desafiament, un impuls de contar el món». Vicente Martínez, amb la seua escriptura d'escultura sobre l'espai, traça la línia per a fer-ho.

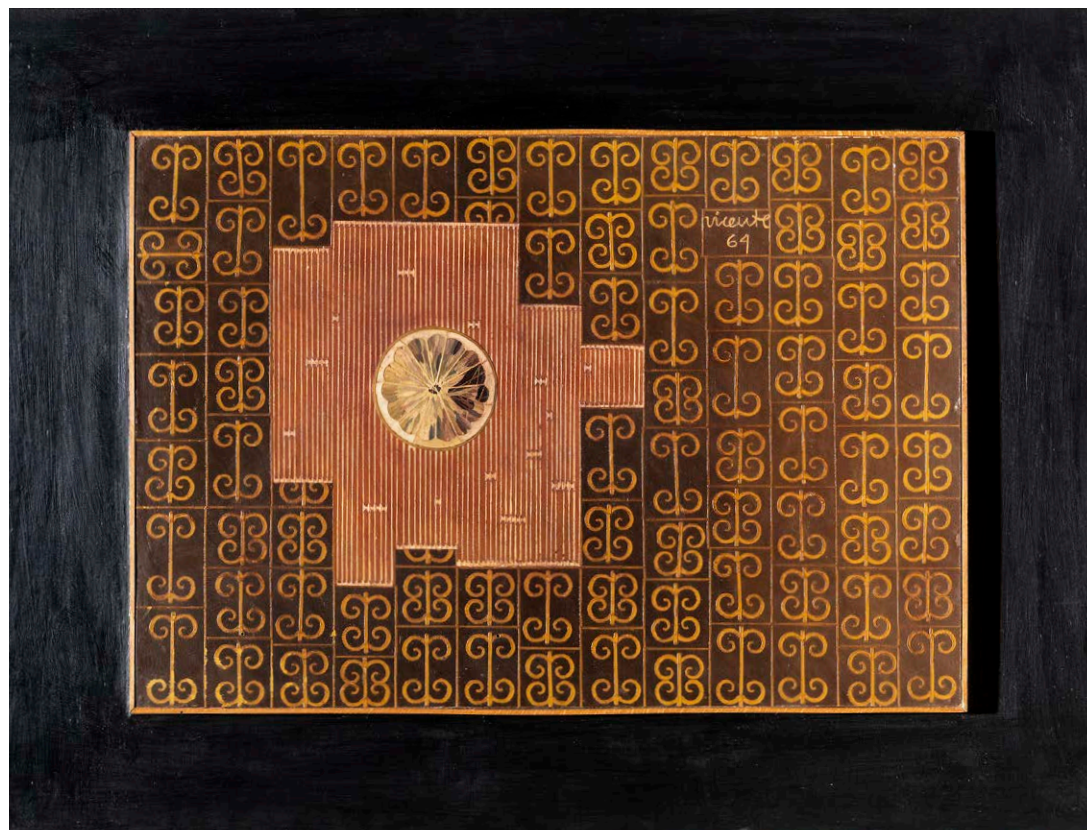
Fuencisla Francés





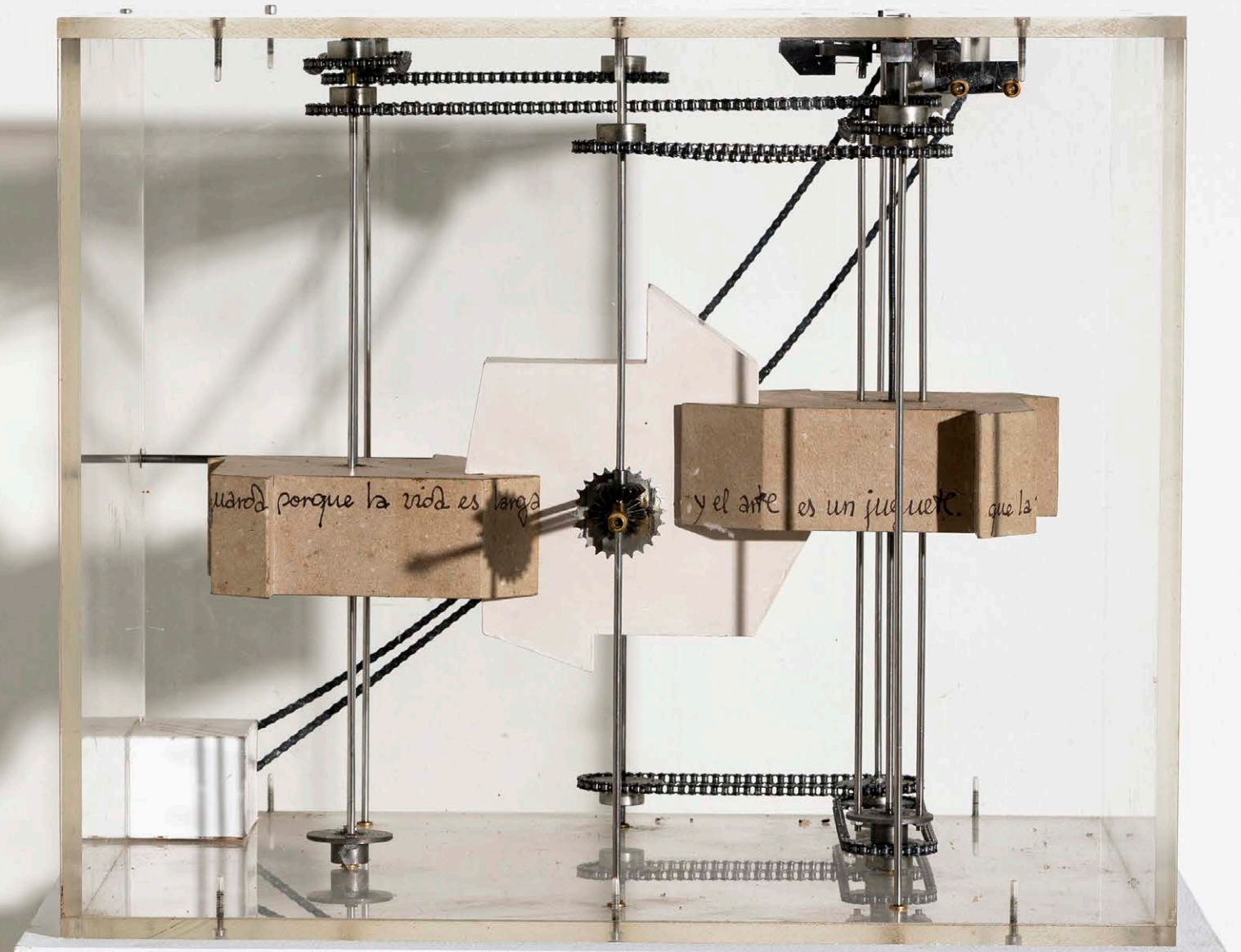




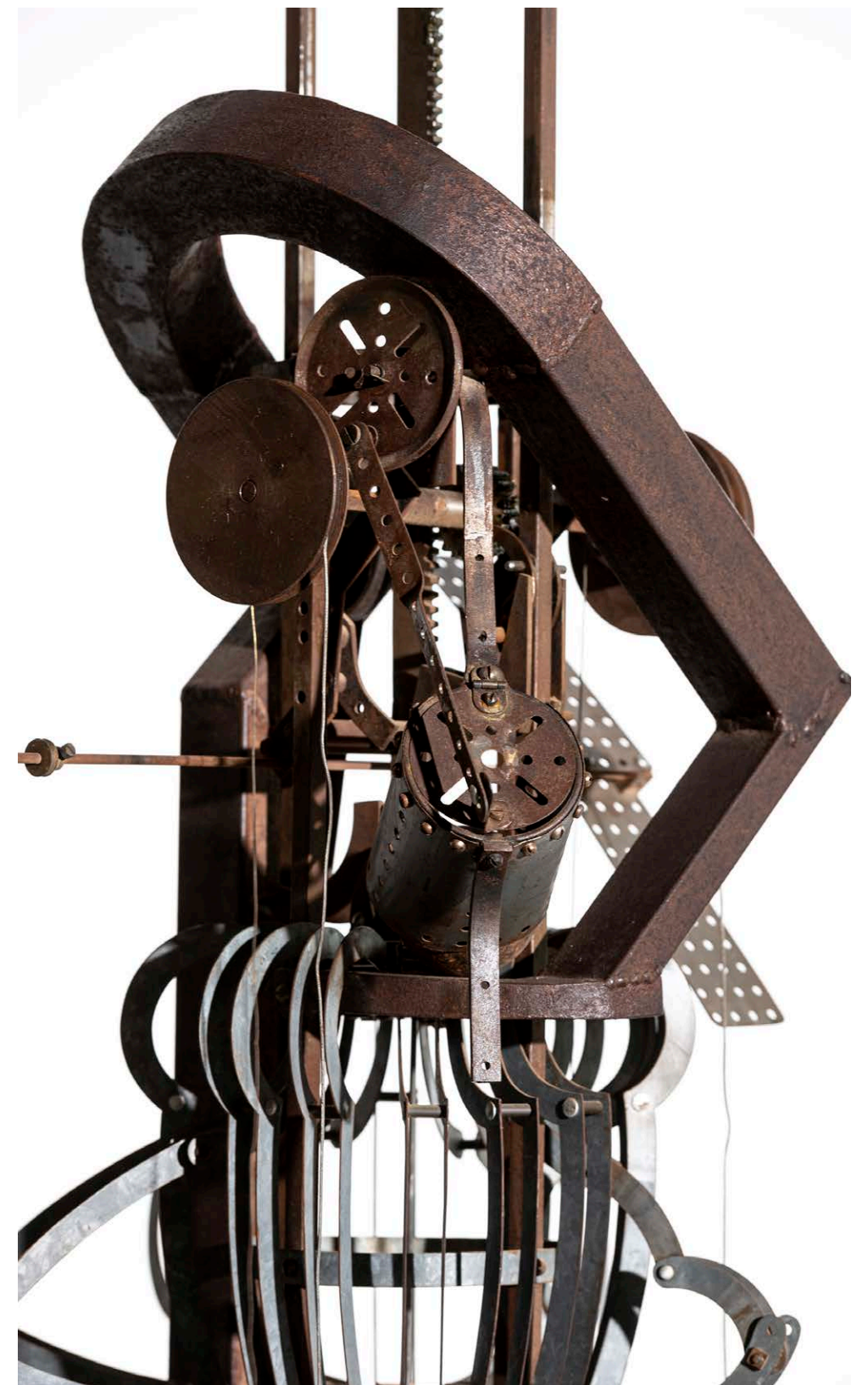


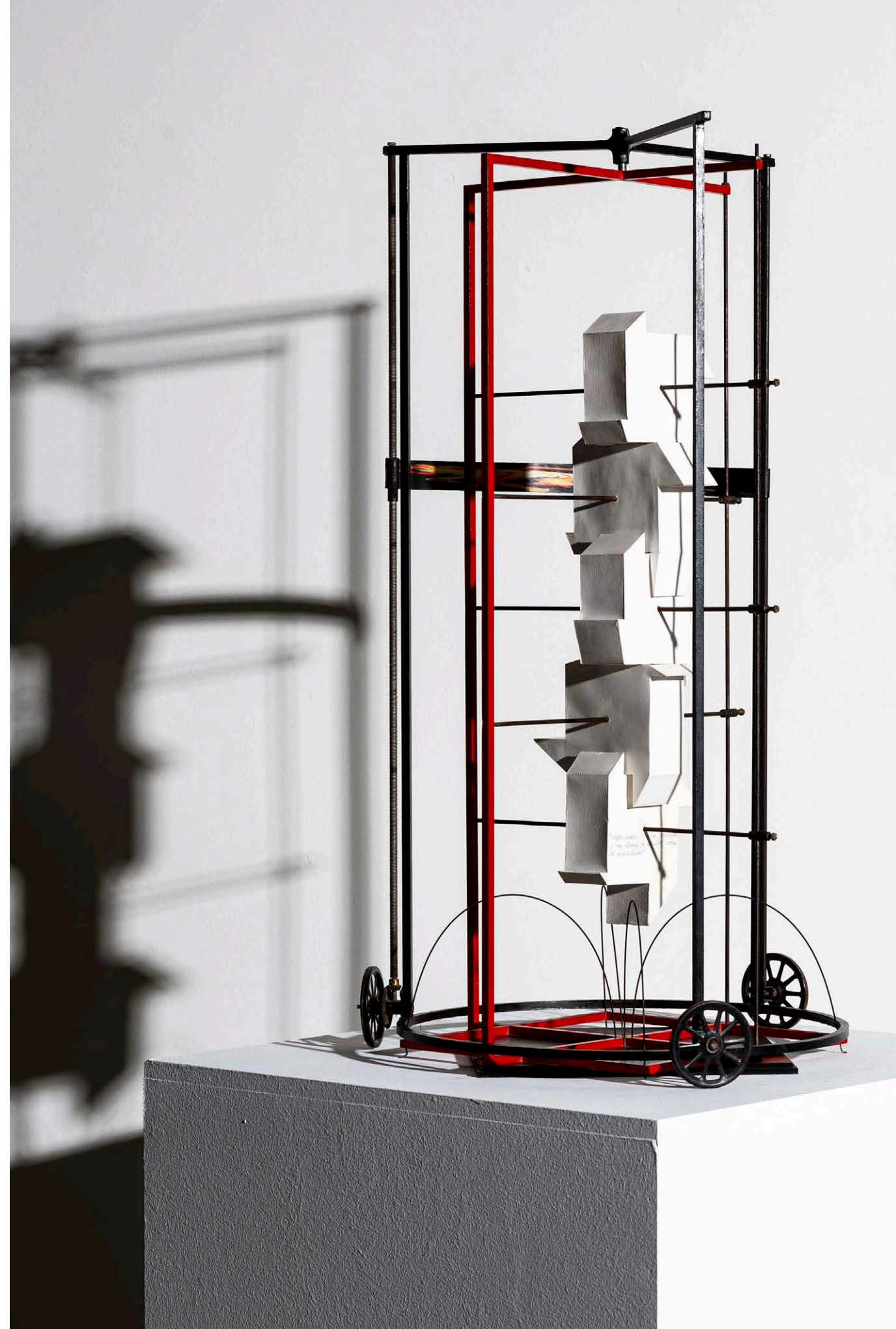
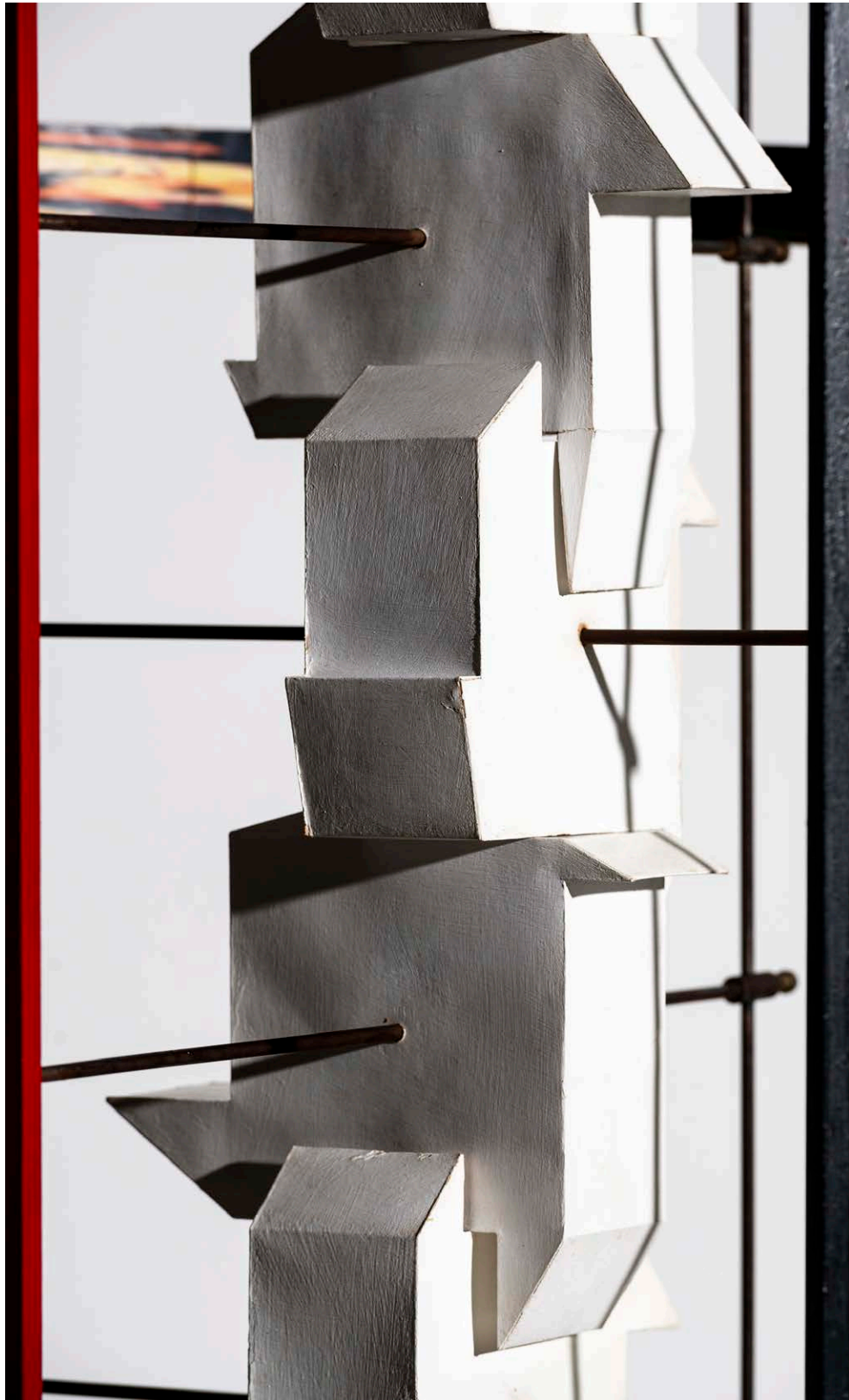


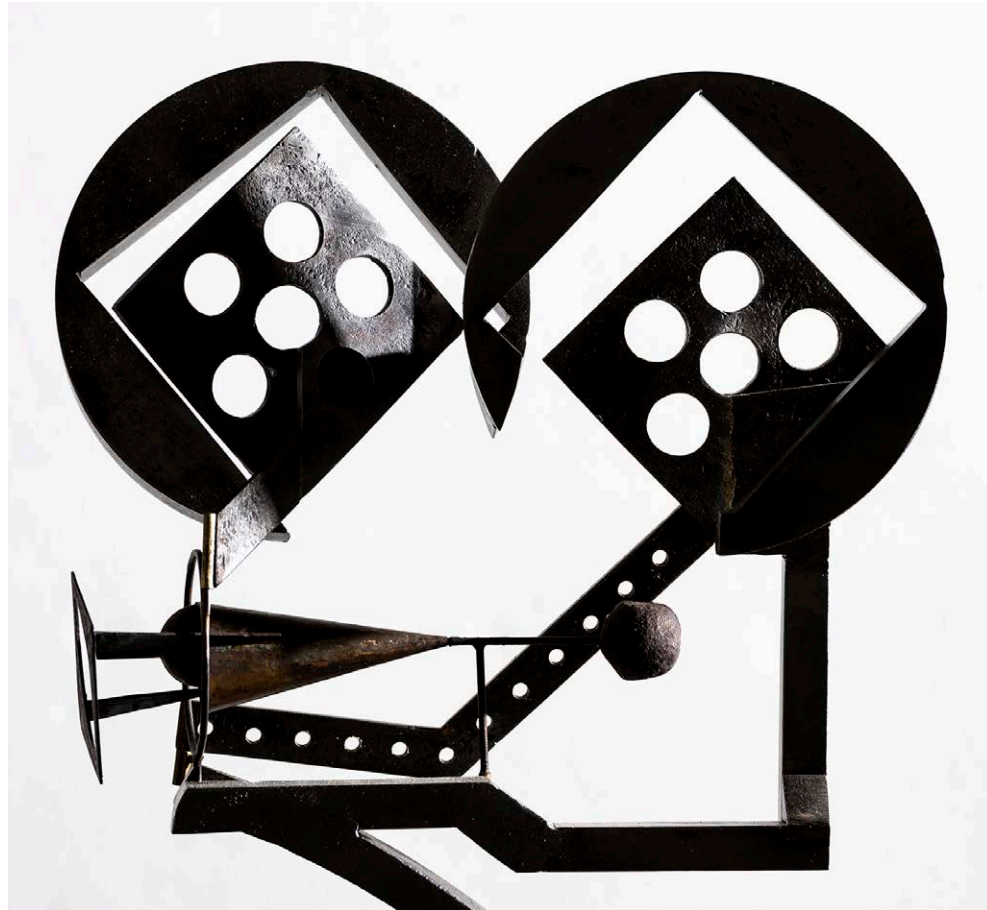
















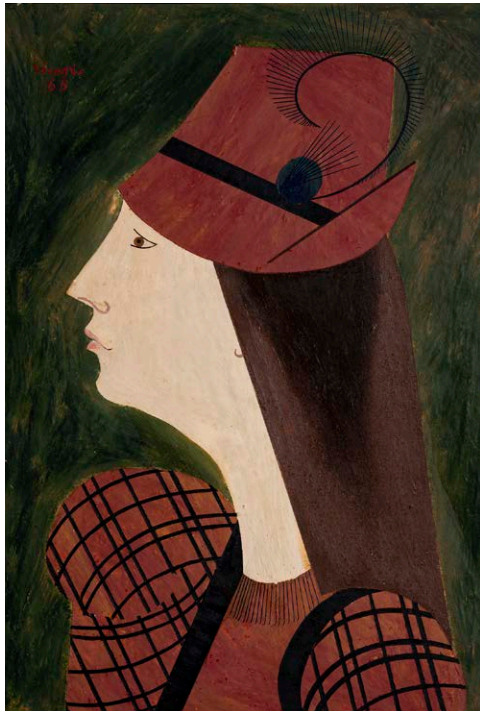
Hoy, juicio en Valencia contra
un colectivo de periodistas

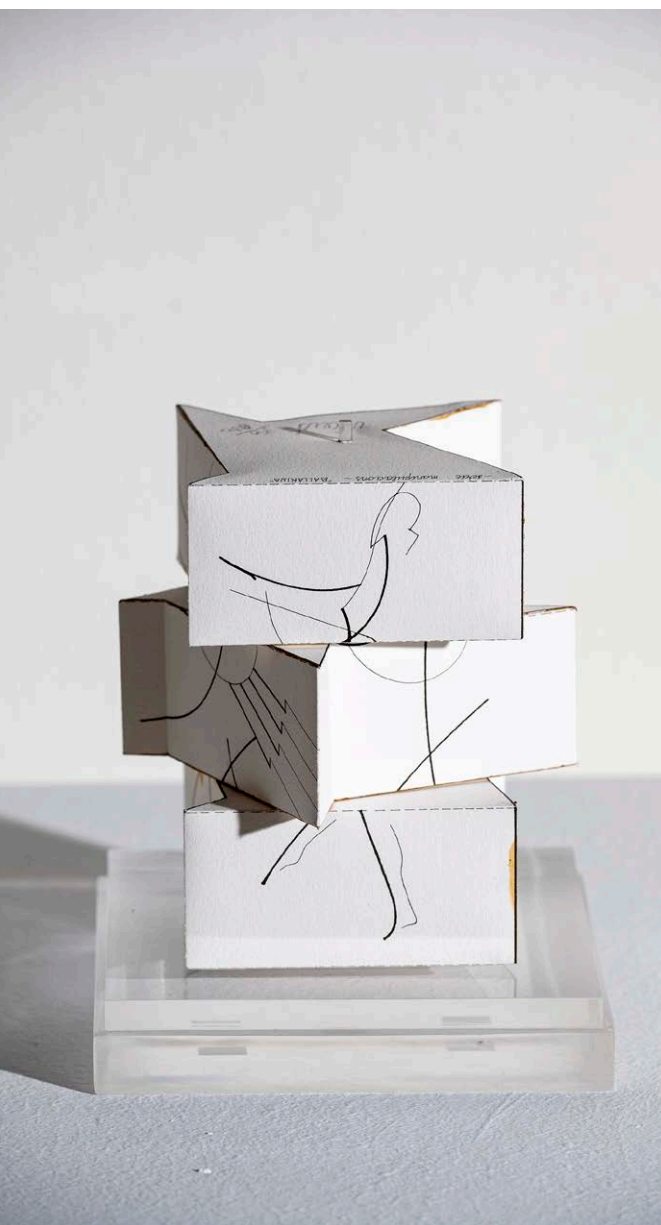
Vicent-6-82

business

ΠΙΣΤΟΛΗ
ΑΠΟΦΑΣΗ
ΑΝΑ-ΝΑΤΟ
ΟΡΒΕΙΤΑΙ ΣΤΟ ΨΕΦΑΝΕΙΑΣ

ΑΠΕΡΙΚΛΗΤΗ
"ΚΑΙΘΙ".
ΥΙΟΝ ΕΛΕΥΧΙ
ΤΗΣ ΜΕΓΟΛΟΠ

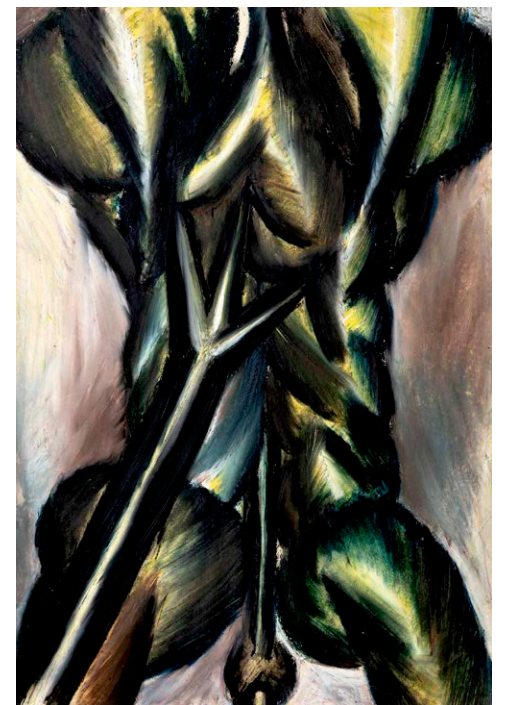
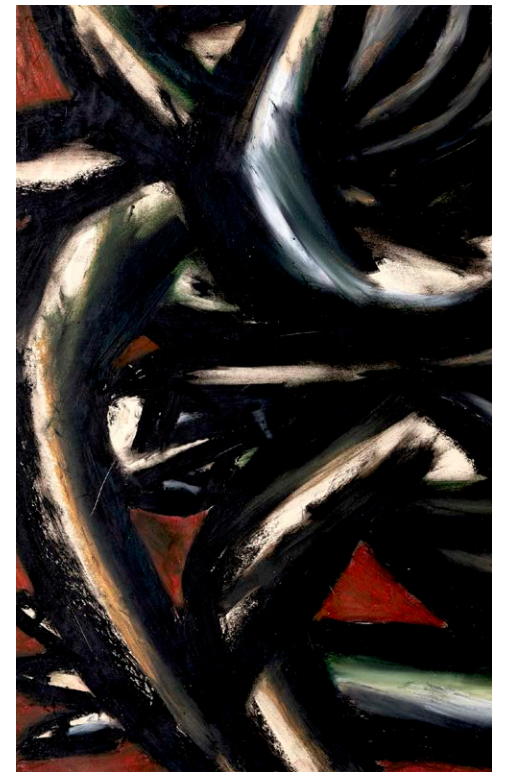
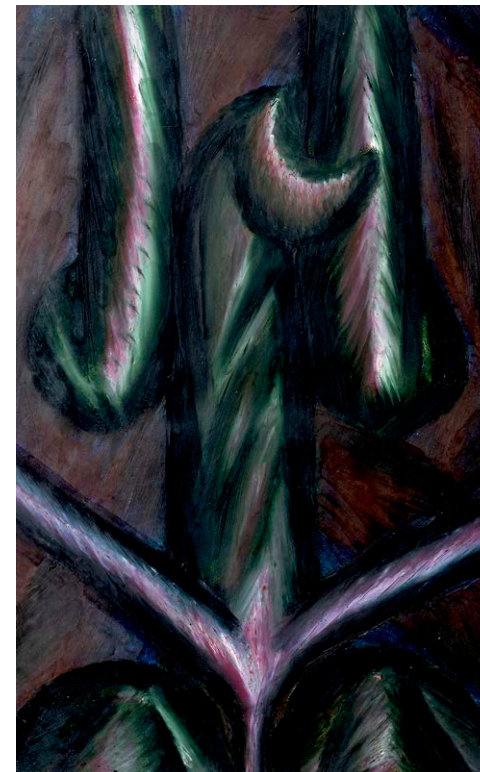
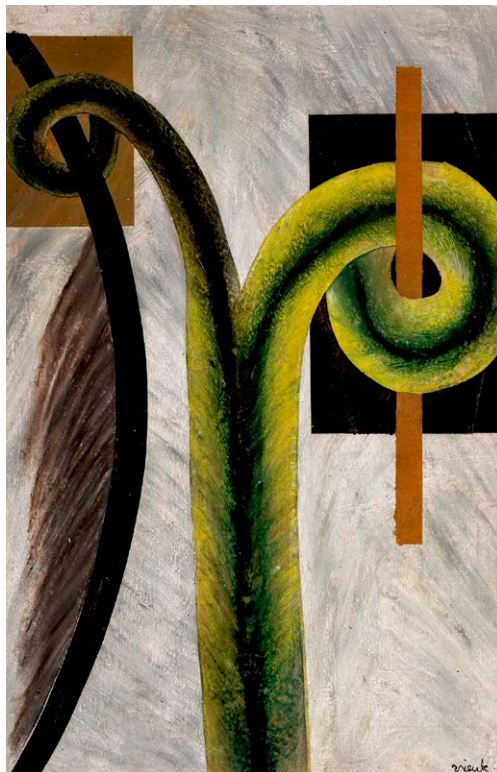
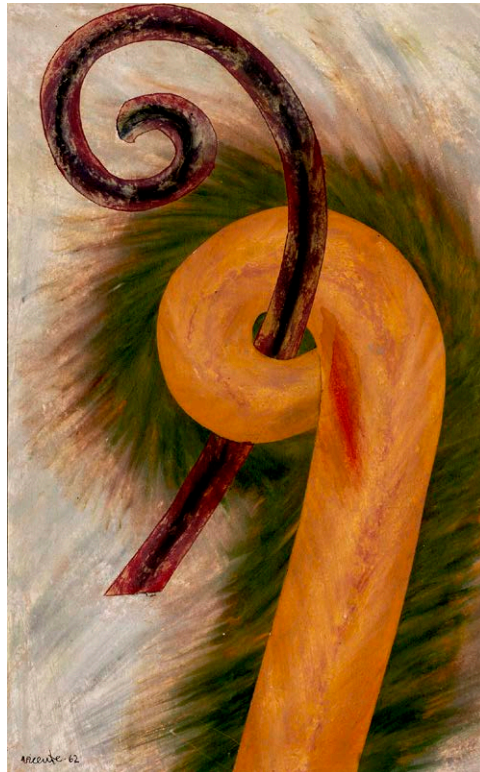






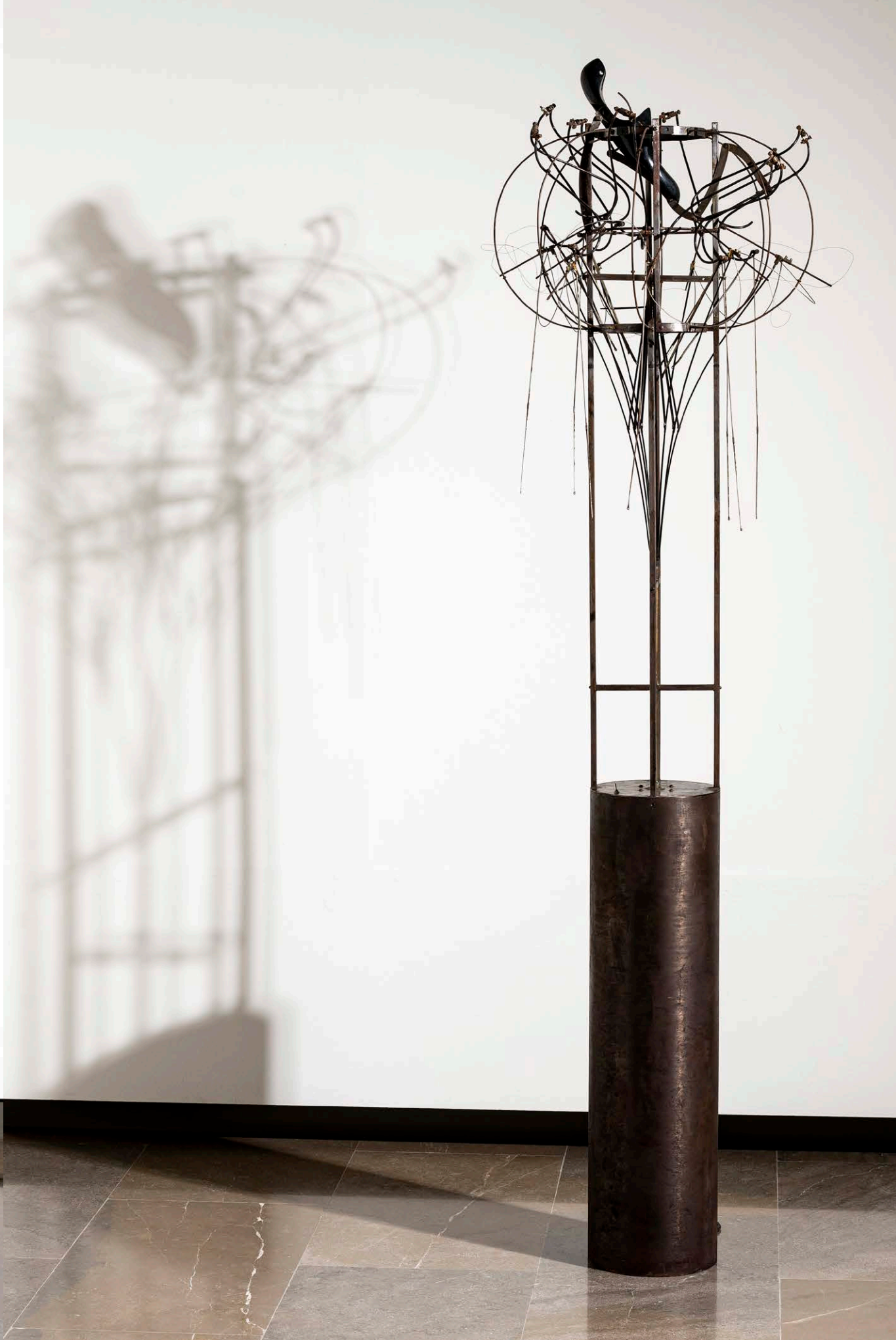
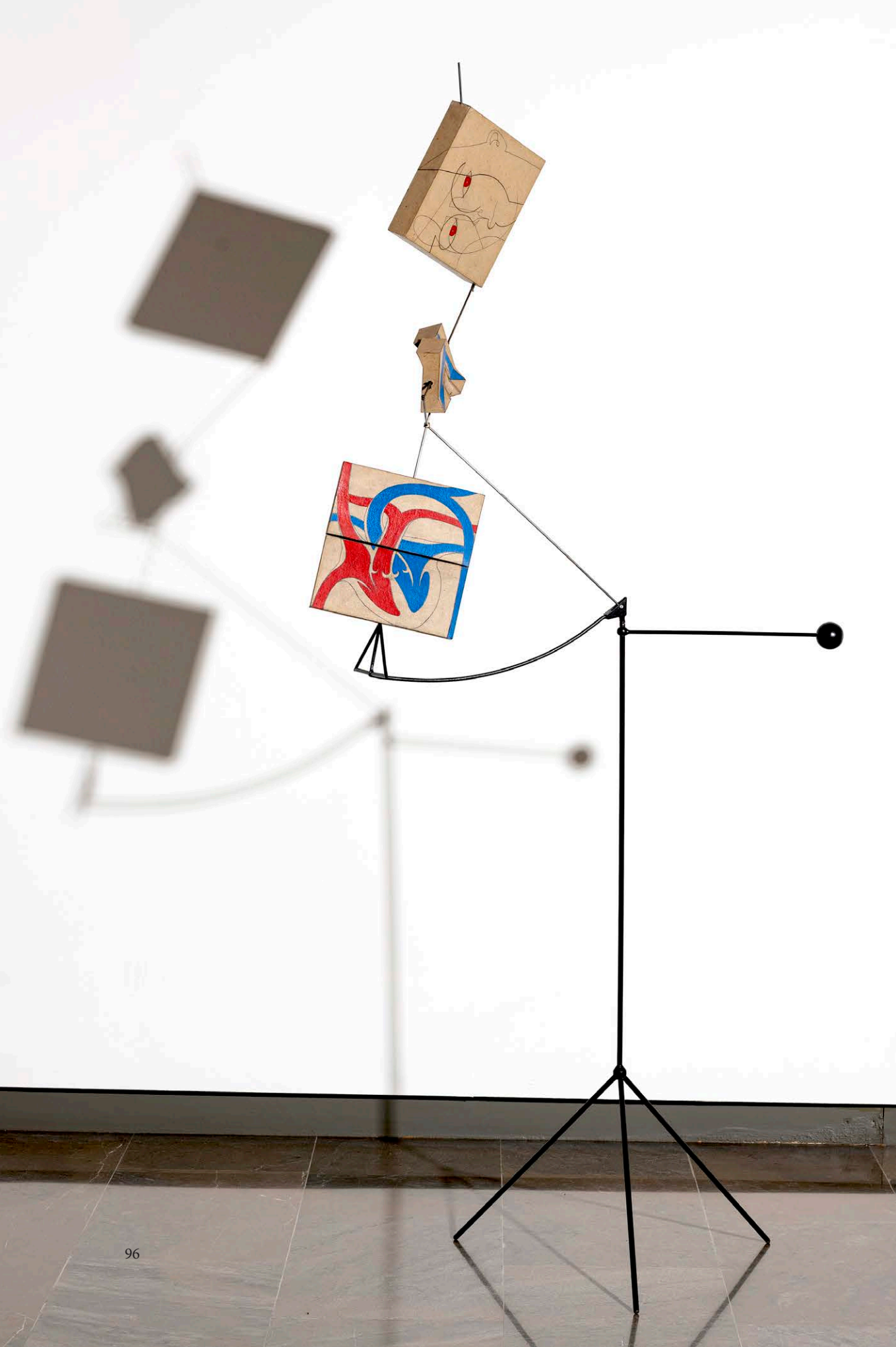








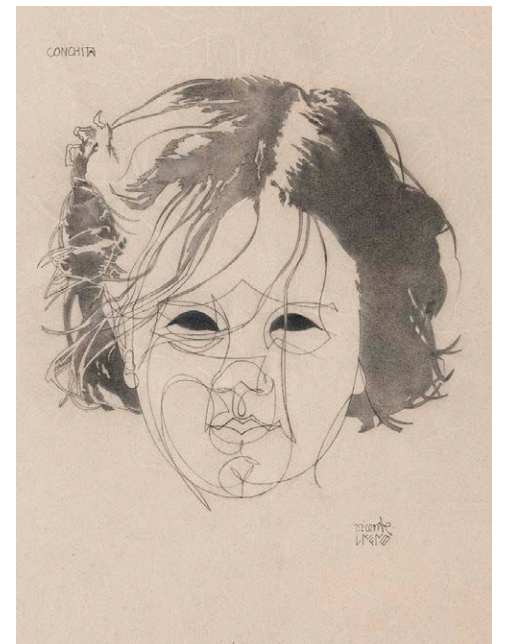
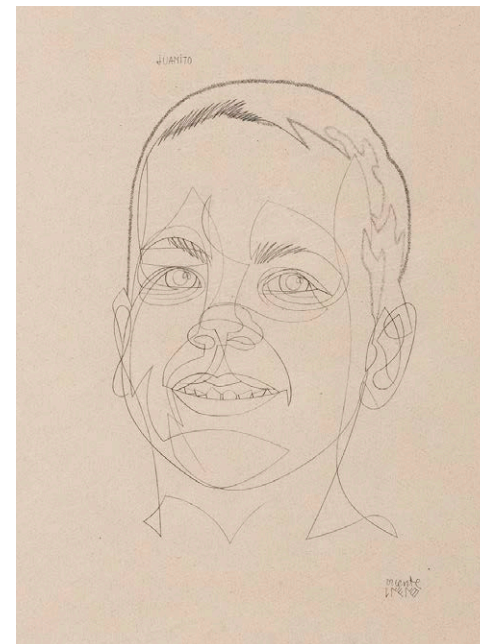
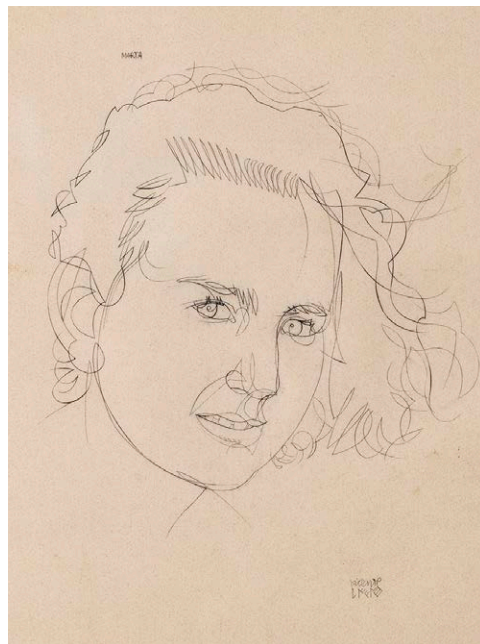
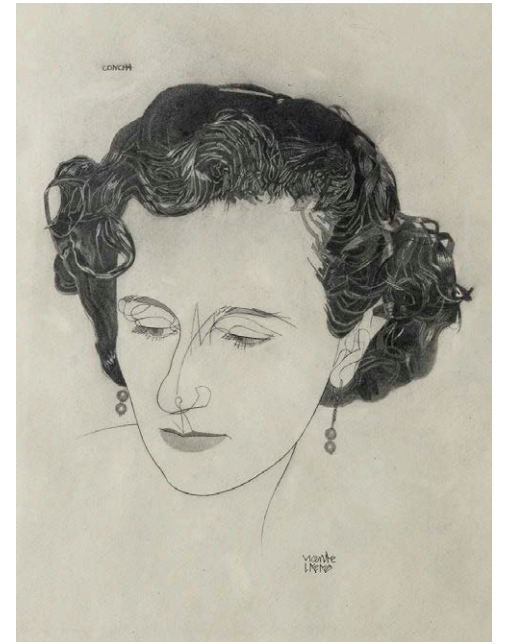
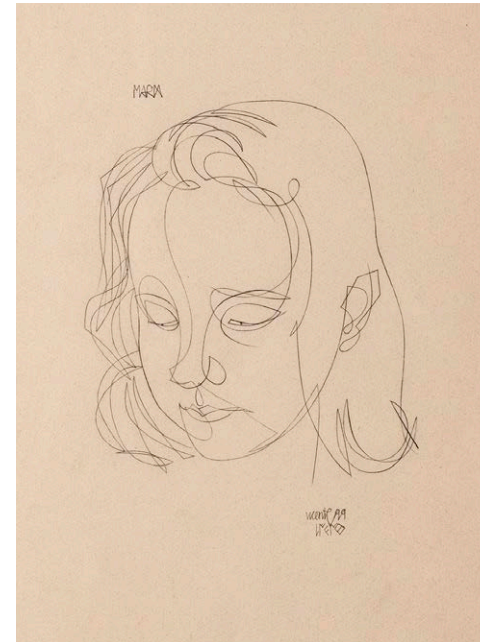
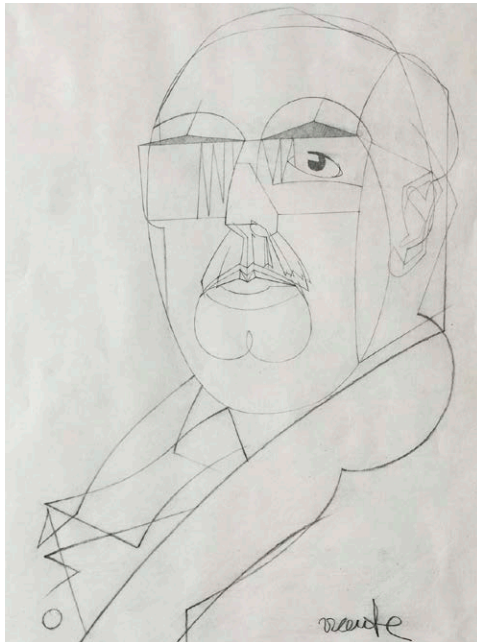


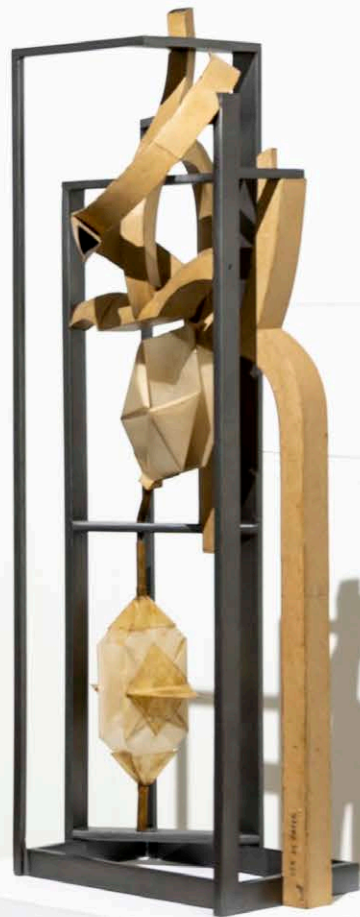










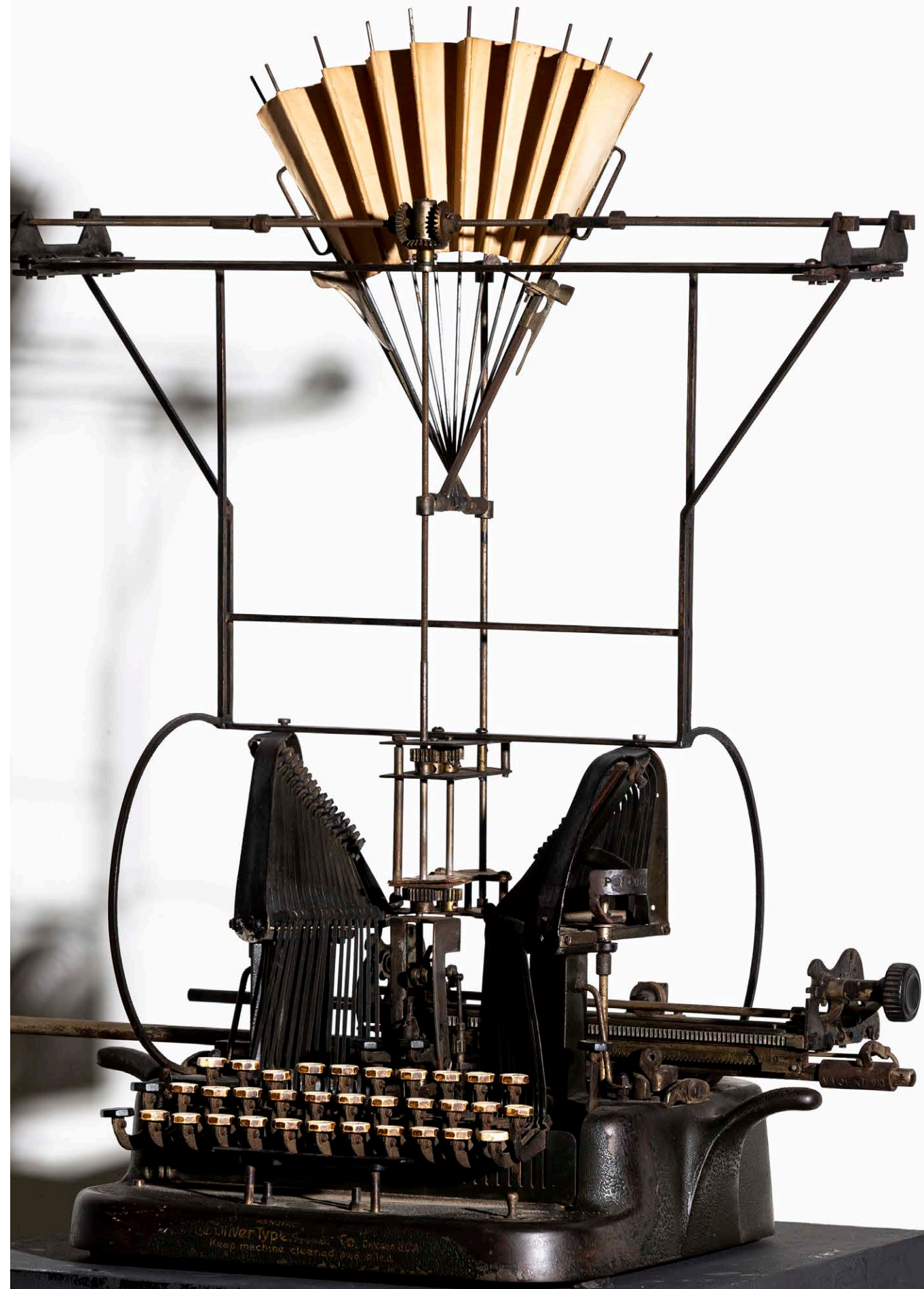


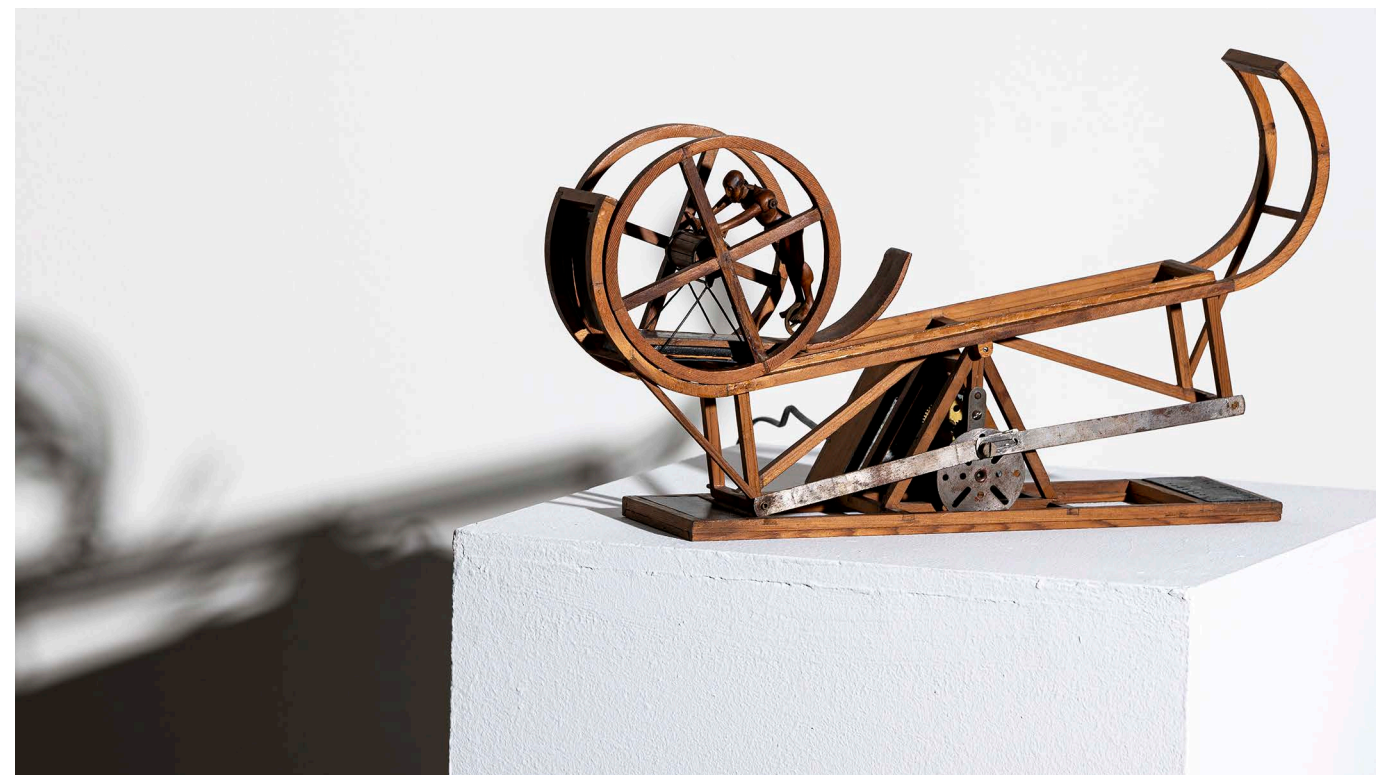






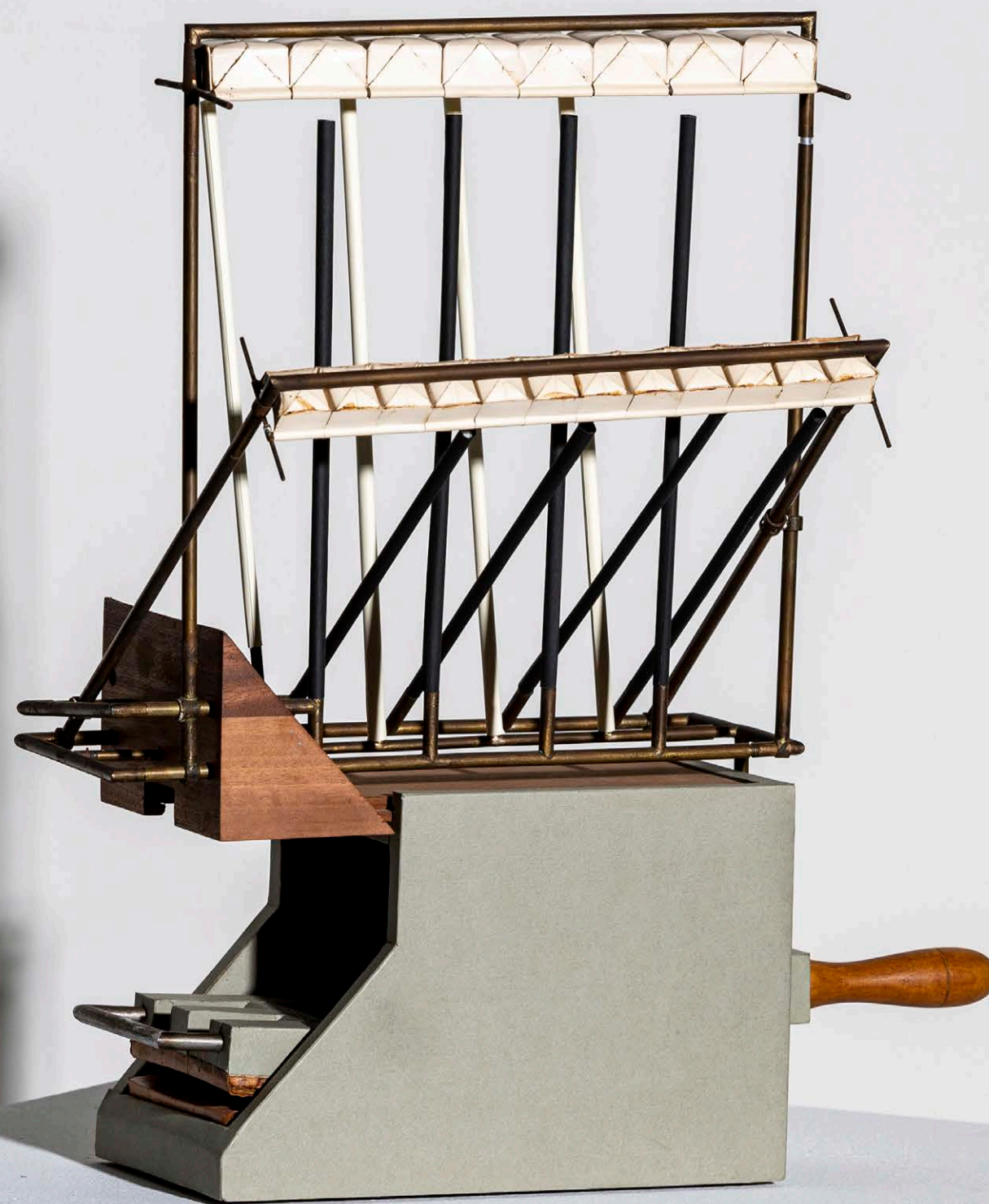




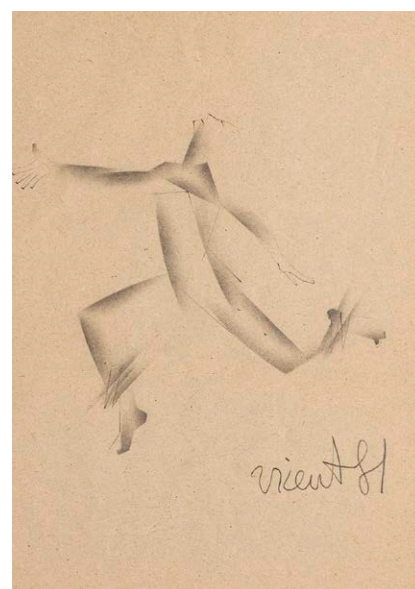
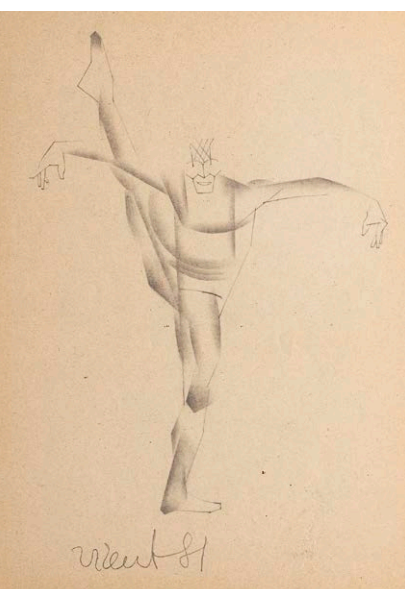
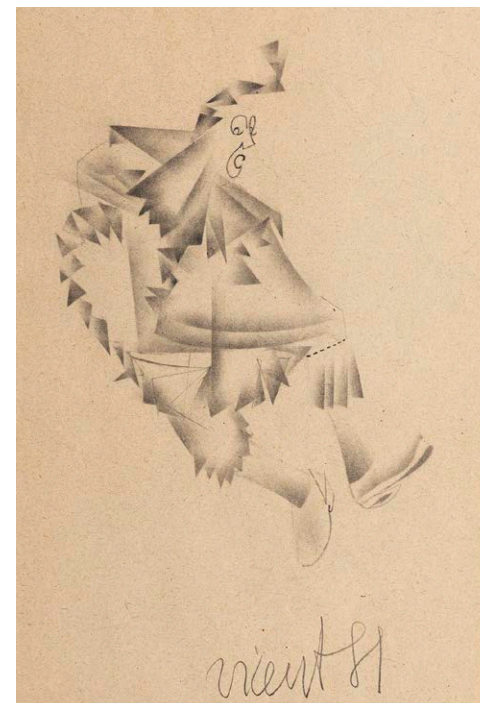
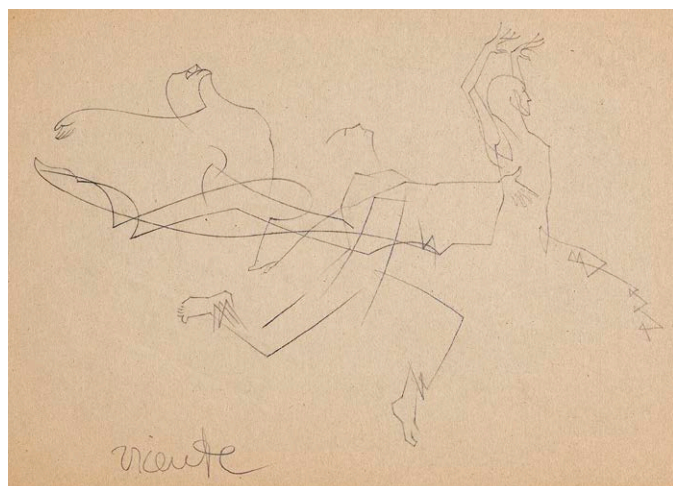
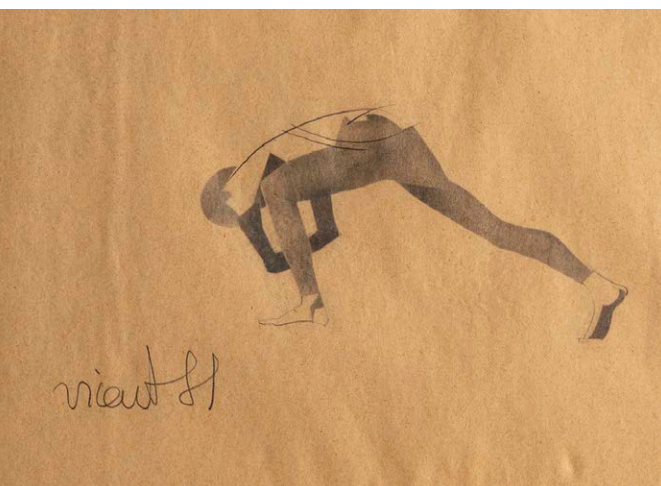
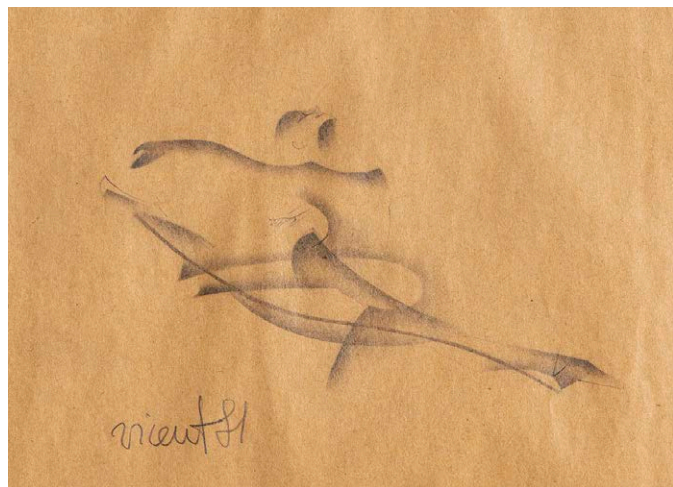










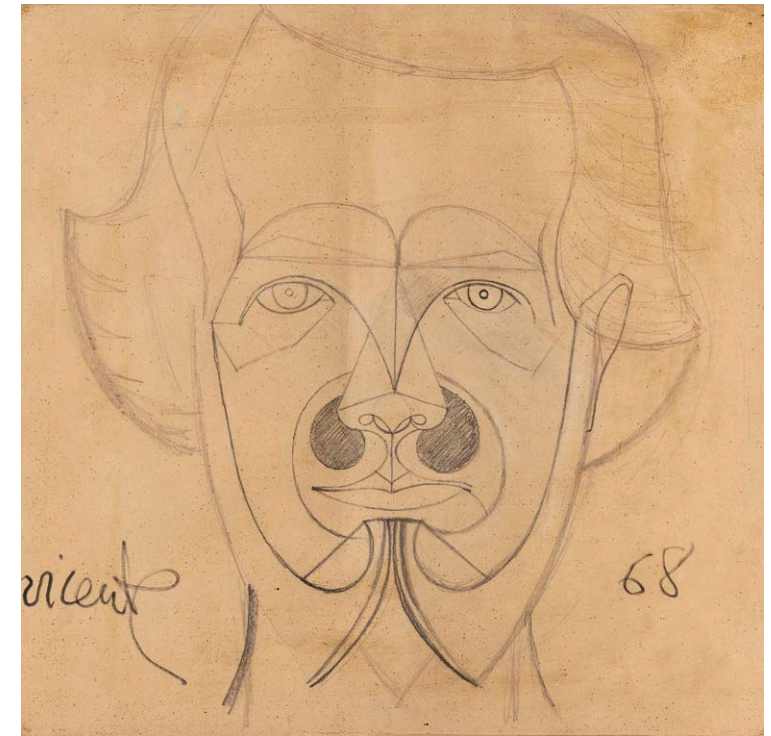




viente









ESCULTURAS MÁGICAS |

Manuel Chirivella | Presidente de la Fundación Chirivella Soriano CV

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



*El arte es magia liberada
de la mentira de ser verdad*

Theodor Adorno

El reconocimiento de la obra y trayectoria de un artista valenciano vuelve, una vez más, a ser el eje central que cimenta el Convenio de Colaboración entre el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana y nuestra Fundación.

Reconocer implica volver a poner en valor algo olvidado pero no por ello carente de importancia. Reconocer es volver y volver también es una forma de llegar.

Nuestra inteligencia emocional también se puede analizar, no sólo desde el prisma reflexivo de los sentimientos y emociones de cada uno, sino también como el intento de reconocer los ajenos como método de entender a los demás estableciendo lazos más reales. Por diversas razones, pero sobre todo desde la propia convicción del artista, la obra de Vicente Martínez González es poco conocida y reconocida.

La tesis doctoral de Manuel Adsuara Ruiz titulada "El cinetismo y el movimiento en la obra de Vicente Martínez" del año 2003 incluye una entrevista con el artista en la que, entre otras cuestiones, se le pregunta sobre si su obra artística merecería ser más conocida de lo que lo es actualmente. Reproduzco literalmente la respuesta:

«Yo no he hecho nada para que sea más conocido. Absolutamente nada. No soy de los que dicen: ¡Me marginan! ¡No me entienden!..... de eso nada. Sencillamente estoy a parte porque soy algo solitario, y tal vez porque estoy embebido en lo mío... No he hecho nada absolutamente para que sea más pero tampoco para que sea menos.

Me conocen los que me conocen.

Y tampoco me quejo de mi marginalidad, porque eso me da una libertad tremenda. No dependo ni tengo que dar cuentas a nadie. Ni tengo que decir detrás de quien voy, no?. Voy detrás de mi mismo y en paz. Solamente me gustaría ser más conocido a partir de ahora, porque me hiciese la vida más fácil, porque tuviese más oportunidades.»¹

Quizá esta exposición sea una oportunidad para conocer mejor la obra de Vicente Martínez y un débito irrenunciable para aquellos que consideramos el arte como un "plus" necesario en nuestro casi siempre monótono discurrir vital.

Pintor, dibujante, portadista, cartelista y, sobre todo, desde principios de los años ochenta, gran escultor.

Desde la localidad castellonense de Soneja ha desarrollado su actividad escultórica de carácter experimental partiendo de una profunda investigación de los materiales, los volúmenes y las formas. Piezas dotadas de ritmo y movimiento a partir de una armónica disposición.

Juan Angel Blasco Carrascosa en su obra "La Escultura Valenciana del Siglo XX.", dentro del capítulo dedicado al panorama escultórico de los ochenta sitúa a Vicente Martínez en lo que denomina "Hibridaciones de la escultura" reseñando el dato de que durante el último tercio del siglo XX:

"El tradicional concepto de escultura, en cuanto género artístico diferenciado, ha ido variando a medida que tenían lugar las experiencias de interrelación con otras manifestaciones creativas. Rango éste que se ha extendido en las producciones de un cada vez mayor elenco de escultores de este periodo histórico, con la decisiva influencia de las

¹ | ADSUARA RUIZ, Manuel. "El cinetismo y el movimiento en la obra de Vicente Martínez." *Tesis doctoral*. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. (2003)

corrientes neoconceptuales." ²

Hibridación también en la elección de los materiales con los que Vicente Martínez trabaja (hierro, madera, metacrilato, papel o broce fundido) para la construcción de sus piezas elaboradas manualmente.

La importancia de ese primer contacto de la mano con el material ya la destacó Miguel Angel al afirmar que "todo lo que la mano del escultor puede hacer es romper el hechizo y liberar las figuras dormidas en la piedra." ³

Roto el hechizo y tras elocubración mental y posterior elaboración manual Vicente Martínez transforma viejas máquinas u objetos usados en nuevos objetos o máquinas utilizables por el hombre.

Esa pretensión transformadora de unas cosas en otras, siempre presente en el ideario artístico de Vicente Martínez, descansa en el desarrollo de un concepto a través del movimiento, más allá de la obra como cuerpo estático.

Y en ese "iter" transformador se necesita de la colaboración del espectador para su desarrollo pleno, para dar lugar a un nuevo movimiento, para que emerja otra obra diferente. Un quehacer fáctico del espectador que modifica la primitiva estructura.

Piezas cambiantes, dinámicas, en su inicial estatismo, hasta el punto de que su destinatario último determine o termine finalmente la obra de arte a su elección.

La necesaria participación del espectador para completar la obra de arte es la idea primaria mantenida por las teorías sobre la recepción que tuvieron en la llamada Escuela de Constanza su centro neurálgico investigando el efecto social que se produce en el encuentro de

2 | CARRASCOSA, Juan Angel Blasco. *La Escultura Valenciana del Siglo XX*. Editorial Federico Doménech S.A. Valencia (2003)

3 | ZÖLLNER, Frank; THOENES, Christof. *Miguel Angel. La obra completa: pintura, escultura y arquitectura*. Editorial Taschen. Madrid (2019)

los estímulos presentes en la obra con un público socialmente definible dentro de un determinado marco institucional. Concretamente Wolfgang Iser partió de la existencia de unos "lugares vacíos" ⁴ ya que los posibles significados de la obra artística no se interpretan, surgen del propio proceso de recepción, el receptor los actualiza, los cambia.

Y eso lo consigue la obra de arte por su indeterminación, pues no representa de forma coherente la realidad, sino varias perspectivas de ésta que no encajan entre sí. Esos "lugares vacíos" son una ficción que genera el propio proceso receptivo.

Es ese carácter indeterminado de la obra de arte lo que enfrenta al receptor con su experiencia previamente asimilada y le obliga a revisarla. El receptor al tener que buscar significados, al producir nuevas posibilidades por la sola manipulación de la obra, experimenta su propia vida.

Toda obra de arte oculta un inconsciente mágico, una motivación secreta de crear. El espíritu puede ser imbuido a la materia, la materia puede ser programada por el artista y puede servir como memoria viva que se activa en el alma perceptiva de alguien que contempla o experimenta una obra de arte.

La magia del arte "consiste en que sin reglas nos coloca delante de un mundo, o mejor, nos introduce en él, como si fuera real." ⁵

Las esculturas de Vicente Martínez participan de este planteamiento. ¿Acaso no es magia transformar una obra de arte en otra distinta por su sola manipulación?

Manuel Chirivella Bonet.

Presidente de la Fundación Chirivella Soriano CV

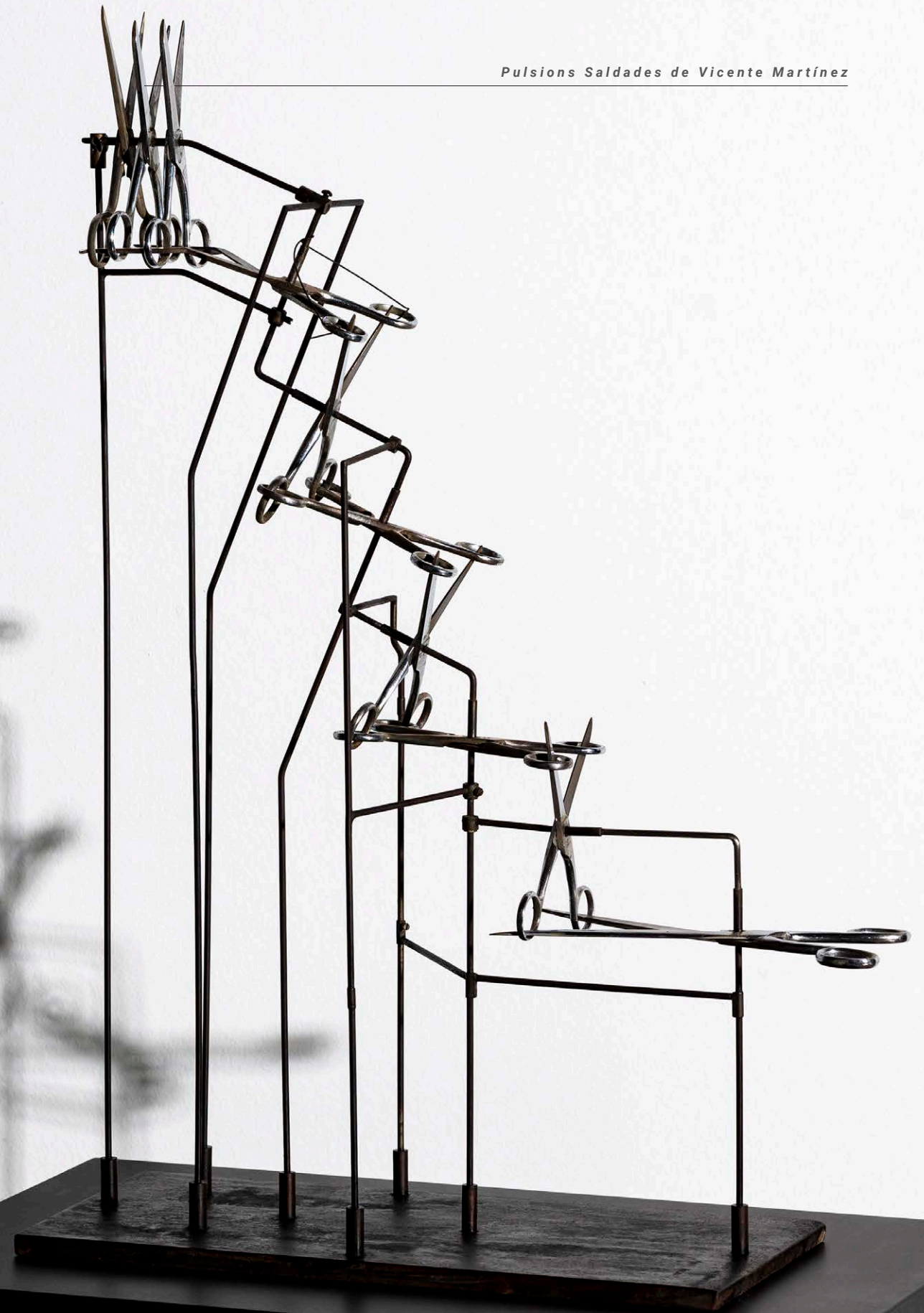
4 | ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Fondo de Cultura Económica. Madrid (2005)

5 | GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusión*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (1979)

PULSIONES SALDADAS I

Álvaro Terrones | comisario de la exposición

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



Ojos tuviste para pensar
el frío que se abatía sobre mi crepúsculo.
Y en la palma de la hoja
las líneas de tu vida

Vicente Ponce¹

Decir «buenos días» es la mejor disposición para hablar de un viaje que trata sobre el ocaso. Ahora, «¿Adónde va y de dónde viene Vicente Martínez?» Responder a estas preguntas requiere poesía; y por darse el movimiento incluso en estado de reposo, requiere acción, *arte de acción*. También implica movimiento recordar, en la mitad de un proceso, su inicio; desde la misma posición se puede cumplir, –o no cumplir–, una hipótesis, pero hasta *el desencanto* se mueve con un brillo titilante, –Leopoldo María Panero dijo al respecto: «el fracaso es la más resplandeciente victoria»–.² Incluso en un punto fijo hay movilidad, –por el boxeo de Arthur Cravan sabemos pivotar sobre nuestro propio eje. También Esther Ferrer y Juan Hidalgo recibieron golpes durante los *Encuentros de Pamplona*³ en el año 1972, y sin moverse de su posición respondieron... ¡Zaj!–. Y después, en el año 1981, también a Joan Fuster, sentado en el sillón de su casa, le sacudieron con *goma 2*. Queda claro, entonces, que es legítimo confrontar la injerencia con gracia, y resistir desde la misma posición, y clavar el talón contra la energía que invade y pretende manejarnos, porque a veces "la firma",

1 | PONCE, Vicente. "Da (da) Sein". En: *Instrucciones para mirar el silencio*. Valencia, Ediciones A/Z, 1999 (Prólogo de José Luis Falcó)

2 | El poeta Leopoldo María Panero pronuncia esta frase en la célebre película documental *El Desencanto* (1976) dirigida por Jaime Chávarri, basada en las entrevistas a la viuda e hijos del poeta Leopoldo Panero, una obra de culto para el cine español.

3 | VVAA. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

–es decir... *lo que nos define*–, requiere *falcar* la falange frente a la fuerza o sistema que impone fagocitarnos con fuego y fécula febril: frenar es fastuoso; –sucede en las *geopolíticas*, sucede en las *micro-políticas*, sucede en las *gens*... y también en los *gremios*–, y desde esa posición firme cabe observar el estado de las cosas, y responder a la contingencia que acecha, y frente a ello: creatividad, operatividad... y pulsión.⁴

*
**

Psicogeografía:

de lo que la naturaleza dispone para el cuerpo

No moverse de una posición requiere recursos de *resistencia* –ya sea un escenario en Pamplona o un taller en Soneja, Castellón–. Convertirse en *eremita* no es huir, sino afrontar. Desde la misma posición, parados, se dan gestos volitivos para con uno mismo, ademanes que configuran el *poste* y la *figura: expresiones* que requieren movilidad. De este tipo de hechos artísticos, –sea la tipografía pictórica de Pepe Gimeno, el cartelismo de Vicent Vidal Minyana o la escultura de pliego en línea de Vicente Martínez–, se atreverá Mc Luhan a decir que son "extensiones de la corporalidad."⁵ Tipografía, cartel o poema son *expresiones* en tanto que *extensiones* que establecen una prolongación real de los sentidos.

Un lugar, –con arquitectura y escala–, puede ser también una "extensión corporal". Hay muchas *especies de espacios*. Pensemos en uno

4 | Este termino empleado por Sigmund Freud a partir de 1905 se convirtió en el concepto técnico principal de la doctrina psicoanalítica, como designación de: "la carga energética que está en la fuente de la actividad motriz del organismo y del funcionamiento psíquico del inconsciente". En: ROUDINESCO, Elisabeth. *Diccionario de Psicoanálisis Roudinesco*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2008, p. 903.

5 | McLUHAN, Marshall. *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Barcelona: Planeta Agostini, 1985.

mediterráneo, antiguo, al estilo de lo recorrido por *Tirant lo Blanch*.⁶ La decisión de Vicente Martínez de aislarse, conocida por sus coetáneos, –y en cierta medida admirada por el riesgo al ostracismo que supuso–, determinará su creatividad. La masía donde reside y trabaja tiene partes intervenidas, con dibujos en las paredes. En la planta baja hay un *caballito de feria*, operativo, cuyo mástil domina con su eje la vertical de la vivienda. También hay repartidos por la casa patos de madera, reclamos de *collsverds*.⁷ La vivienda contiene algunos de los objetos con los que se podría explicar la transición de Vicente Martínez a la escultura. Se mencionan por ahora solo dos factores: *la flor del cardo* y las piezas de *Meccano*. Son tema recurrente los "ensamblajes" de metal, cuadros volumétricos con planos de latón aplastado, plegado, burilado... trabajando las flores de esa versátil planta agreste con la técnica del ensamblaje: *Flor de cardo* (1964), *Cardos* (1965), *Bodegón de alabastro* (1970) o *Zapato viejo* (1970)... Por otro lado, el taller está lleno de piezas del juego de construcción *Meccano*.⁸ El propio Vicente Martínez explica por qué:

«Siempre me han atraído los anticuarios. En València, en la década de los años 70, en la *Corretgeria*, cerca de "la plaza del negrito", había un anticuario con el que me conectaba la curiosidad. Me enseñó el *Meccano* de un coleccionista. Yo no tenía dinero, pero esto era algo asequible que pude comprar a plazos. Eso plantea el tema de poder desarrollar las obras como proyecto, de proyectar y trasladar la obra a planos, a cálculos. Como herramienta de proyecto es increíble y varió mi sistema de creación, porque podía realizar cosas complejas sin necesidad de materializarlas. Me proyectaba la obra en el futuro. Hasta entonces mi trabajo era muy lento, y eso fue un avance».⁹

6 | Vicente Martínez producirá en serie (300 ejemplares) un móvil manipulable de papel con un fragmento de texto de *Tirant lo Blanc*, cuya difusión tuvo notable éxito: *Variacions Formals i Gràfiques Sobre un Fragment del Tirant lo Blanc* (1987)

7 | "Cuello verde" (*Anas platyrhynchos*) es el ave acuática propia de las zonas húmedas y arrozales levantinos.

8 | *Meccano* es una marca de juegos de construcción de piezas barrenadas que se unen con tuercas y tornillos. En España desde 1920.

9 | Entrevista a Vicente Martínez realizada en Soneja, Castellón, con motivo del proyecto expositivo *Pulsions Saldades*, 2022. Documentación audiovisual, Á. Terrones.

La obra *Pato o La Focha Fa Banca* (1976) es una de esas obras proyectadas con *Meccano*. Este tipo de "divertimentos" recuerdan los motivos de verbena y feria, y despiertan el respeto por lo lúdico que tanto celebraban algunas figuras de la vanguardia española de 1927, hábiles en ingenio y humor como el catalán Román Bonet Sintes (alias *Bon*) o los aragoneses Ramón Acín y Tomás Wenceslao Seral y Casas.¹⁰ En el exterior, la arquitectura forestal se apunala con el pino mediterráneo, habiendo un gigante custodio en la puerta de entrada; *Tombatossals*¹¹ dominando la circundante flora endémica. Por último, para completar esta cartografía *psico-geográfica*, añadiré una observación de interés, a partir de la relación que la artista Gina Pane mantuvo también con la naturaleza. Juan Vicente Aliaga señala sobre sus intervenciones que "si bien hay una preocupación por la preservación de la vida en su medio natural" accionando y contribuyendo a sanar su entorno... la artista francesa absorbió y transfirió al mismo tiempo "las heridas del espacio natural a su realidad corporal"¹². Esta masía castellanense es una *extensión de su corporalidad*. En el caso que nos ocupa son hechos somáticos no las huellas sino los conceptos como: a) el aislamiento y b) la tendencia a *desinhibir el principio de realidad*, cumpliendo el artista sus ideas y deseos en estado salvaje: la pulsión¹³.

Las influencias artísticas: de lo singular en lo salvaje

Hay una analogía entre la vida de Vicente Martínez, el eremita, –el que vive solo en un lugar deshabitado–, y Dersú Uzalá, el guía indígena del *bosque boreal*, cuya esencia retrató el etnógrafo y escritor

10 | TERRONES, Álvaro. "Las Conferencias Mudas de BON (1930–1939) como arte de la performance", pp. 376–416. En: *Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Lucena: Weekend Proms. València: Departamento Creaciones Intermedia, Universitat Politècnica de València, 2017.

11 | *Tombatossals* es una conocida leyenda propia de la cultura y folclore castellanense, adaptada en forma de cuento por Josep Pascual Tirado en el año 1930.

12 | ALIAGA, Juan Vicente. *Gina Pane. Intersecciones*. León: Edición MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2016.

13 | FREUD, Sigmund. "Más allá del principio del placer (1920)". En: *Sigmund Freud. Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Altaya S.A., 1993, pp. 272–337

ruso Vladimir Arseniev durante la primera década del siglo XX. El director Akira Kurosawa llevó al cine esta historia en el año 1975. Tras sus experiencias en la Taiga y su convivencia con Dersú, V. Arseniev dijo: "los buenos sentimientos son inherentes a los hombres en estado «salvaje» y no cuando están civilizados".¹⁴ Cabe pensar, por ello, a qué nivel se eleva la potencia creativa *en crudo*, de manera silvestre, y también cómo afecta esto al sentido de lo cívico,¹⁵ siendo la soledad pulsión antagónica de la socialización. María Zambrano, –tomando como arquetipo a Ángel Gavinet–, llamará *hombres subterráneos*¹⁶ a estas criaturas trágicas pero geniales; personas que la sociedad valida –o repudia–, porque la comunidad "sospecha" en estado de *tormento y éxtasis*. La serie temprana dedicada a la experimentación pictórica titulada *Tubos* (1961), tiene ese "riesgo neurótico atrayente" que suscita la densidad de la blandura propia de la cera de color. Se dirá que la naturaleza brinda al eremita un acervo de datos extraordinariamente copiosos "demostrando con ello que se mueve por los cauces dialécticos y no los metafísicos"¹⁷... Pero el *eremita* hace su propia *síntesis* de los fenómenos, sin necesidad de someterlos a la triada dialéctica, ni a las normas mundanas. Los demás, su comunidad, somos más bien *seres actantes*, porque la naturaleza reclama al eremita, –en exclusividad–, toda su atención, –y este, se somete con gusto–. Comprender esa *pulsión* es demostrar sensibilidad por *el hecho* artístico.

Por su retiro al monte podrá decirse que pocas noticias hay hoy de Vicente Martínez. A esto cabe responder: «efectivamente. Así es». Nace en el año 1934 en Quatreonda, –la Vall d' Albaida, provincia de València. Se licencia en *l'Escola de Belles Arts Sant Carles* y se

14 | ARSÉNIEV, Vladímir. *Por el territorio del Ussuri*. Madrid: Ediciones Akal, 2014. Ver también: ARSÉNIEV, Vladímir. *Dersú Uzalá*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

15 | Nota: a lo largo del texto mencionaré de manera selectiva, y a placer, solo algunas de las obras expuestas. Puede consultarse el listado completo en el anexo de esta publicación.

16 | FRATTALE, Loretta. "Crisis y proceso creador en la poesía de Ángel Gavinet". pp. 85-93. En: *Estudios sobre la vida y obra de Ángel Gavinet a propósito de Cartas Finlandesas*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.

17 | ENGELS, Federico. *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Madrid: Ricardo Aguilera Editor, 1969. p. 57 (Traducción de Wenceslao Roces)

instala en Soneja–. A día de hoy este magnífico ser creativo se posiciona así mismo, por derecho y con sus propias palabras, en una "fase de consciencia crepuscular" sin perder por ello *el entusiasmo*. De acuerdo a Remedios Zafra: "puede que solo dos cualidades de ánimo constante hagan que la vida merezca la pena ser vivida". Estas dos cualidades son: "el noble goce de una pasión creadora y el desamparo de perderla"¹⁸. Es gracias a su obra por lo que percibimos, con clarividencia, que resulta magnánimo lo mínimo que somos, y que no queremos ser tanto siendo, en verdad, tan poco: la *Sonrisa Fugaz II* (2010) es la tijera que abre un abanico, –una cosa para cortar y otra para ventar–, ambos objetos con prestaciones inmediatas, efímeras; un *Corazón de plomo* (2000) bombea de manera permanente, por ser el metal pesado algo ajeno a la fragilidad del tejido orgánico.¹⁹ De nuevo la dialéctica entre lo perdurable y lo inmediato.

Es ambición de este artista que su propia *sensibilidad* le sobreviva –a través de la obra, se entiende–. Pero... ¿es el sentimiento inamovible y al mismo tiempo perdurable? Antonio Machado dice sobre el hecho de eternizar los sentimientos: "no hay nada tan voluble y tan variado como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta *sentir* para ser eternos"²⁰ Descubrimos, entonces, que trascender requiere: planificar, proyectar, construir y *poetizar*. Vicente Martínez presentó a concurso un proyecto, *Antonio Machado* (1985) para elaborar una escultura monumental en la estación de metro madrileña del mismo nombre. Ahora... ¿qué es poetizar? Gustavo Bueno definirá *poetizar* como "la acción creadora de algo que sobrepasa a la realidad".²¹ El acontecimiento de la naturaleza, poetizado en su singularidad, retiene algo del momento en el que el paisaje bramó y tembló: por ejemplo *Haiku* (1987), y recientemente

18 | ZAFRA, Remedios. *El Entusiasmo*. Barcelona: Anagrama, 2019.

19 | La versión primitiva titulada *Sonrisa fugaz I* (1990) es una escultura extraviada. Se trataba de una pistola, elaborada con hierro manipulado y varillas de metal que accionaba un abanico que, al desplegarse, desvelaba una sonrisa. Solo hay constancia de esta obra mediante fotografías, un cartel, y un fotolito (para máquina de proyección) de 21x15 cm, propiedad de Fuencisla Francés.

20 | MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y prosa*, Vol II. Buenos aires, Losada, 1997.

21 | BUENO, Gustavo. "Poetizar". En: *Arbor*, nº 96, diciembre 1953, pp. 379-388.

te *Golpe de mar* (2010) o *Lluvia diagonal* (2010) son esculturas de influencia japonesa en las que se refleja la potencia del *instante eterno*, esa corriente móvil y dinámica con la que una pequeña variación causa un gran efecto. Estas obras están inspiradas por la pintura del paisajista Ando Hiroshige, máximo exponente del arte japonés durante el siglo XIX que "supo captar en sus xilografías los diferentes matices de cada momento del día, de la época del año, del tiempo y de la luminosidad."²² Por contraste a esta sutil delicadeza, encontramos la belleza salvaje y desordenada del inglés J. M. William Turner, quien también ha estimulado esa primitiva pasión por la naturaleza en el imaginario de Vicente Martínez. También admira las escenas del alemán Caspar David Friedrich en los acantilados de Rügen. La grandeza de Vicente Martínez reside en su capacidad interdisciplinar, en la virtud de hibridar y armonizar cosas de distintos orígenes. Si bien los artefactos móviles y esculturas precisan de un mecanismo ordenado y una ergonomía *constructivista*, la apariencia general, el semblante de estas obras apunta a otro sentido. Preste atención, verá en sus esculturas la sombra expresionista, y cómo los materiales se relacionan con ferocidad saldando una pulsión romántica.

La comunidad: de lo conocido a lo activo en consciencia planetaria

Subsistir, ganarse la vida, es importante, pero *el hecho artístico* será una necesidad vital, –un tema que aborda con la escultura *El Árbol de la Vida* (2000)–. Todo acontecimiento será singular, susceptible de poetizarse. También las personas somos grandes desde la singularidad: entre los años 2000 a 2010 retratará de manera recurrente, mediante grafito en soporte de papel, a su comunidad cercana en Soneja: «pensar en especie para operar en comunidad» y diferenciar entre «individualismo e individualidad», dirá el antropólogo Eudald Carbonell en su célebre tesis sobre la socialización de la creatividad: «somos, que sepamos, la única consciencia planetaria

22 | HEMPEL, Rose. *El grabado japonés. Paisajes, actores y cortesanas*. Barcelona: Ediciones Daimon, 1965, pp. 216-234

capaz de actuar»²³. Dos líneas creativas se desprenden de esta tesis sobre la consciencia común: la línea metafísica y la carnal. Respecto a la primera, mencionar: *La pisada Arcoíris* (1968), *Prisma dinámico* (1994) y *Noche cuadrículada* (1990), aproximándose todas ellas a los momentos que suceden en el nivel de la imaginación astrofísica. Y siguiendo la estela de esa *consciencia planetaria*, podrá decirse que *La Sonrisa Vertical* (1990), un artefacto escultórico que se instala en el plano físico, –sin astronomía–, siendo esta pequeña obra el *ínterin* de seres unidos, cómplices, que experimentan ese "momento" espumoso de bruma erótica y calentura que precede el apareamiento y da paso a la lluvia de estrellas.

¿Acaso poco conocido equivale a poco activo? Vicente Martínez demuestra con el móvil *Imagen Dinámica Contrapuesta...* (1988) que el concepto de acción puede desencadenarse con toda su potencia y ferocidad, en plenitud, desde la misma coordenada, desde una posición.²⁴ *Explosión y metamorfosis de un sombrero* (1988) es una obra compleja, bella, que reafirma todo lo anterior: un móvil vertical cuyas líneas describen, al abrirse, "las formas propias de un sombrero y en su interior, también dotada de movimiento, aparece una horma de zapatos".²⁵ Podría decirse que «lo que no se mueve no se conoce». Pero contraviene esta afirmación el divertimento escultórico *Perpetuum mobile* (2016), un cubo transparente, –de metacrilato–, en cuyo interior una pieza metálica se desplaza en un ciclo reiterativo. Puede decirse entonces que lo *introvertido* no equivale, de ninguna manera, a lo inactivo. Su *factura* artística se ha mantenido fiel a sí misma porque no se ha conectado con la moda o estilo característico de cada década, –pese a la tendencia que nos empuja al tipo de belleza acep-

23 | CARBONELL, Eudald. *La consciència que crema*. Badalona: Ara Llibres, 2008. pp. 28-29.

24 | Debe comprenderse que hoy, trabajar desde el ámbito local, –desde la misma posición con ambiciones globales–, es una "opción" laboral normalizada, –ya se verá si sostenible o catastrófica, esto es otro tema–, pues la tecnología de la información y comunicación (TIC) ha transformado nuestra forma de relacionarnos. Sin embargo, en las décadas de los años 80, y 90 del pasado siglo XX, sin internet ni redes, para un artista, la falta de movilidad significaba no trascender más allá del plano local.

25 | ADSUARA RUIZ, Manuel. "El cinetismo y el movimiento en la obra de Vicente Martínez. Estudio sobre la obra completa" *Tesis doctoral Universitat Politècnica de València*. Facultat de Belles Arts, 2003.

tada por la corriente—, pues sabemos por León Tolstoy que la noción de lo bello no implica, necesariamente, la noción de lo bueno.²⁶ En definitiva, sucumbir a equiparar *poco conocido* con *poco activo* es un agravio contra la expresión artística.²⁷

Los medios: de la austeridad y la sostenibilidad

Vamos concretando, "modelando" el texto, y puede decirse, entonces, que tratamos con un artista activo que se dedicó a *crear*, pero poco dado a las exhibiciones. Su última exposición, con el título *Escultures Manipulables*, se celebró en la Galería Cànem de Castelló en el año 1998.²⁸ Sin embargo, durante los años 90 su actividad tuvo amplitud de resonancia. Destaco aquí la escultura *Disparando el Arcoíris* (1991) y las diversas serigrafías que acompañan esta obra. Amplificar para divulgar "qué es" Vicente Martínez también requiere *simpatía* a fin de conectar con múltiples oficios. Por ejemplo, durante la década de los años 80 del pasado siglo XX²⁹ atendió numerosos encargos de cartelismo para diferentes instituciones en la Comunidad Valenciana. De entre los diseños más célebres cabe destacar el proyecto desarro-

26 | TOLSTOI, León. *¿Qué es el arte?*. Madrid: Editorial Alba, 1998, pp. 12-19.

27 | El Leiv Motiv del texto puede considerarse como un problema existencial de primer orden en la actualidad, y un paradigma para nuestra generación joven. La promoción artística desde las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación) es la base de la existencia del artista emergente, pues si no se mueve en redes no existe. Es este un problema tan interesante para los artistas como para el público, donde la tecnología del medio de producción (las redes) determinan la existencia. Sea como sea, la relación entre sociedad y producción artística tiene nuevos parámetros y retos por atender. Es conveniente, a mi juicio, diferenciar entre producción y promoción artística, y definir la relación entre estos dos parámetros con la tecnología, —extensiones—, de la actualidad.

28 | La prensa de la década de los años 90 del pasado siglo XX dedica en sus respectivas secciones de cultura un espacio a la programación de Pilar Dolz, directora de Cànem. Vicente Martínez abre la temporada 1998-99 programada por la galería castellonense. En un artículo se menciona la necesidad de apreciar la obra de este artista más allá de una simple «artefáctica de los elementos imposibles y la mera acción plástica» pues se da, en la exposición de sus obras, la complejidad de la ambivalencia: metodología crítica dialéctica entre poética y técnica. En: GASCÓ, A. "Esqueletos dinámicos en el aire. Galería Cànem de Castelló". *Levante, El Mercantil Valenciano*. Octubre de 1998, p. 69.

29 | La mayoría de las planchas y fotolitos se han perdido. Por fortuna, se conservan algunos carteles de este periodo, como: *El Corpus de Valencia* (1983), *Cicle d'Animació Infantil* (1983) o *l'Auca del Llibre de València* (1983), entre otros.

llado para el *Ajuntament de València: Retallables de Balls Valencians* (1988), una publicación apaisada y en papel de gran formato, en la que dibuja figuras técnicamente recortables sobre danzas típicas: *els Tornejants y els Bastonets* (Algemesí), *Els Dansadors* (Peníscola) o la *Dansa dels Porrots* (Silla). Sobre la trayectoria y obra de Vicente Martínez, Román de la Calle escribe en esta misma publicación:

"Verdaderamente no sabríamos cómo llamar, —de otra manera— toda esa serie de ingenios artísticos suyos en movimiento que, poco a poco, hemos ido admirando en diversas ocasiones y que nacen de su desbordante fantasía, de su minuciosa inventiva y de su siempre puntual rigor en los cálculos y combinaciones mecánicas. En esas construcciones, que harían felices a los dadaístas, se alcanzan la sensibilidad por la sorpresa, (...) el interés por la ironía y una inusitada carga poética. (...) Vicente Martínez supo en su momento entusiasmarse, con gran intensidad y dedicación, por una faceta constructiva y lúdica, (...) con agradables y considerables efectos pero con escasos medios".

El arte es, entre otras cosas, un estado psicológico cuyo paradigma cambia según las circunstancias, el contexto, la época... y también según la clase social. Su práctica se ha caracterizado durante algunas temporadas, tal y como apuntaba R. de la Calle, por la carestía en el proceso de producción, con "escasos medios" pero considerables "efectos". Una obra grandiosa por su economía de medios es *Mirada Blava o Lluvia azul* (1988), un "divertimento" de corte *povera* del cual hay que enorgullecerse, —afirmación que se sostiene por 100 años de vanguardias, otros tantos *kilogramos* de sensibilidad y la actual cultura contemporánea ecológica, centrada en el desarrollo artístico sostenible—. Una obra que hay que validar por el ingenio y la economía de medios con la que se resuelve, reciclando y usando materiales como tuberías, unas tijeras o un paraguas—, para generar de la nada, posiblemente desde la basura, una poesía reciclada, culta y limpia. También es significativa en esta "cuestión de clases" *La Almoína o la limosna* (1969), una mano pedigüeña, de metal forjado y resina que se combina con una horquilla de bicicleta, ingeniosa por ser coherente en la manera que requiere instalarse: es una cosa *hipónima* de otra cosa, pensada para ser instalada, y no "sustenta-

da" sobre una entidad de clase superior sino transversal, sobre una pared. Porque atender a quien *limosnea* no debe ser un motivo de decoración, sino una cuestión de decoro.

¿Hierve el texto? me alegro. Tanta atención dada se debe a que el arte es un trabajo en cuya función social creo. Decía el historiador Ernst Fischer que en nuestra sociedad, "la función del arte es vencer el terror". –la ignorancia es terrorífica, por cierto, y a todos nos puede picar–. Pero lo que es necesario añadir a la sentencia anterior es que, para nuestro artista, la función del arte es «vencer el terror a lo intrascendente». Es esta preocupación al olvido, –a la pulsión que se queda sin saldar–, una fuente de angustia recurrente. Una misión característica de la actitud romántica será conseguir que un *Corazón de papel* (1989) degradable, frágil y liviano... trascienda. ¿Es la pulsión práctica? *La segadora de somnis* (1989) es una escultura móvil de hierro forjado, el poema concreto más paradigmático, conformado por cinco tijeras que se fagocitan y entrecruzan. Accionar con dos dedos la tijera es una pulsión, pero cortar es una cuestión práctica, cuantificable. Una pulsión es una tensión que ansía resolverse. Entonces, ¿qué puede haber más práctico que una pulsión; que puede haber más concreto que una respuesta mecánica corporal activada para dar salida a una necesidad psíquica? Bueno, también se dice que los artistas saben que lo son porque, aunque no pueden subsistir con el arte, no pueden vivir sin el, –enfatiéndose la necesidad de crear por pulsión–, ...pero ninguna persona, que yo sepa, ha fallecido por *faltarle el arte* lo mismo que fallece por *faltarle el aire*. Tesis y antítesis son romanticismo y practicidad. La síntesis puede ser, entonces, la *intermediación* entre operatividad y pasión.

Las pulsiones saldadas: de pliegos de escultura en línea

En definitiva, podrá decirse que tiene Vicente Martínez un remanente de nuestra vanguardia histórica, cuando Vicente García, director de la *Galería Val i 30* y actual director del *Museo de Arte Contemporáneo Pedralba 2000*, recordaba cómo nuestro artista marchaba a València capital con la capa española a las espaldas, –el atuendo

reglamentario de la bohemia–. Tiene esta actitud, en verdad, algo de Alejandro Sawa, –escritor de culto fallecido a principio del siglo XX a quien se rinde honores y banderines, e inspiró a Valle Inclán en *Luces de Bohemia*–, y de quien su colega el escritor Eduardo Zamacois, en su magnífico retablo español titulado *Años de miseria y risa* dijo: «ni la miseria, que le acosó implacable, ni tampoco la ceguera cruel de sus últimos años, abatieron su soberbia ni empañaron la *euritmia helénica* de sus actitudes. Nació «gran señor», y «hasta cuando solicitaba algo parecía mandar».³⁰ Nuestro artista tiene también mucho de la elocuencia de Max Estrella, que cumple pulsiones "al ritmo" que inventa.

¿Quedan las deudas liquidadas? ¿hay cadáveres, –"tiempos muertos"– en el camino? ¿hay un aprovechamiento del tiempo de calidad y del disfrute con los seres queridos?; ¿ha saldado sus pulsiones?; ¿trasciende su obra?... El hecho es que Vicente Martínez sitúa esta vida dedicada al arte en el último pliego de su existencia. Es un privilegio que podamos ser "actantes" de este hecho. Porque es en el epílogo donde tienden a contabilizarse las pulsiones, a clarificarse los epígrafes: esos impulsos que en la juventud afloran a la superficie por inercia pero que, en la vejez, urgen cerrar por una cuestión de desahogo.

Esta toma de consciencia sobre uno mismo, este tipo de "confrontación para con uno mismo" solo acontece, –atención–, una vez en la vida: en un estado de lucidez y clarividencia en el que se resuelve la locución latina *memento mori* como definitiva. En fin. Son las tensiones resueltas de manera creativa las que componen el eje de este imprescindible, indómito e histórico artista valenciano: siendo la pulsión que queda pendiente y por saldar la propia exposición: *Máquina de aplaudir* (1974)... y buenos días.

Álvaro Terrones

30 | ZAMACOIS, Eduardo. "Años de miseria y risa". En: *Obras completas XVII*. Madrid: Renacimiento, 1924, p. 189.

VICENTE MARTÍNEZ. UN CAZADOR SOLITARIO |

Juan Carlos Sales | historiador

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



I. Tránsito a contracorriente

En el año 1999 se llevó a cabo una exposición retrospectiva del arte geométrico valenciano, auspiciado por el IVAM y a cargo de José María Yturralde, destinada a rescatar el valor histórico de la abstracción geométrica de la Comunidad Valenciana. Veinte años después se retomaría la iniciativa de mostrar las fuentes artísticas que, desde la década de 1950, habían permitido desarrollar un arte geométrico regional y nacional, esta vez a cargo de la Fundación Chirivella Soriano y el Ayuntamiento de Valencia. El principal foco de ambas muestras recaía en artistas pertenecientes al Grupo Parpalló, fundado en Valencia en el año 1956. En las obras mostradas predominaba un arte abstracto que seguía el triunfo de las tendencias de expresionismo abstracto, triunfo refrendado, ni más ni menos, por el oficialismo franquista. Desde las primeras Bienales Hispanoamericanas de mediados de siglo,¹ tras la caída de los fascismos, la España de Franco abogó por utilizar el arte de vanguardia, propagandísticamente, con el fin de "normalizar" su incómoda situación ante sus nuevos socios liberales. Los lienzos de Tàpies, Guinovart o Saura preconizaban lentos cambios en la mentalidad de un país aprisionado todavía en la miseria general de posguerra. Algunos años más tarde, a la altura de 1964, tres pintores también valencianos fundarían el conocido Equipo Crónica. En una época de estabilización económica, de tímido progreso de las clases medias y de cierto optimismo social ante una verdadera posibilidad

1 | Ya en el año 1947 pretendió el Régimen servirse de ilustres pintores informalistas en la *Exposición del Arte Español*, en Buenos Aires. Del mismo modo, el oficialismo franquista albergó todas las formas artísticas que pudieran servir a sus propósitos, y en ello se incluían, como es lógico otras muchas ramas teóricas distintas a la abstracción.

de normalización occidental, los integrantes de este grupo quedarían influenciados por los preceptos del entonces exitoso Pop Art, destacando su apartamiento del informalismo y abogando por un arte figurativo comprometido con la crítica política. Esta sería la tónica generalizada en el ambiente artístico, que por lo demás se acentuaría en los cambios de la Transición.

No deja de ser curioso que el camino de Vicente Martínez transcurra de forma antagónica, o cuando menos diferente, a este relato historiográfico, lo cual constituye un refrendo más a su potente individualidad alejada de las cortes artísticas que determinan las creaciones de cada época. Su continua peregrinación artística, como recordaría la periodista Emilia Bolinches, no solo certifica un traspaso concreto hacia otras formas de expresión, sino que es el símbolo de su misma percepción vital y, por extensión, artística. La experimentación autónoma es la pieza propagadora de su arte: una revolución constante e inacabada plasmada en lienzos y grabados, en estructuras metálicas o en delicadas orfebrerías.

Su fluir artístico le hizo transitar desde la bidimensionalidad de las superficies hasta la combinación de materiales y expresividades, sobrevolando el grafismo poético (frases de Machado o del Tirant lo Blanc en papeles que contienen corporeidad en su estructura prismática) para recalcar, en su etapa más madura como artista, en la tridimensionalidad de la escultura. El siguiente paso fue natural: añadir a la escultura la dimensión del tiempo como movimiento, un rasgo primordial durante toda su producción. La razón de ser de sus obras recaería, a partir de ahora, en la plasticidad de la obra, relativa a una correspondencia mucho más pura entre creador y creación.

Un ejemplo de este cambio es el abandono de la búsqueda cromática evidenciado en algunas de sus primeras esculturas,² las cuales teñía de un sentido humorístico paulatinamente abandonado. Vicente co-

2 | Entre otros de este estilo, encontramos *La focha fa banca* (1976), uno de sus trabajos más irónicos, así como *La máquina de aplaudir* (1974), la cual contiene además un componente cromático que acompaña el registro humorístico: su color amarillo proviene, precisamente, de la tendencia del Pop Art por los cromatismos tan característicos de la publicidad y las imágenes de la sociedad de masas.

menzaba a priorizar la libre expresión interior ante el hecho sociológico o la carga irónica, contrariamente al ciclo del arte español desde los años 50, que comenzó siendo neutro y sin motivación política explícita -provocado, claro está, por la restricción de libertades impuesta por el franquismo- hasta la irrupción de un arte directamente crítico, basado en el uso de la ironía y el humor, y donde el rasgo determinante debía ser la figuración. El objetivo de la Estampa Popular de Valencia, por continuar con ejemplos regionales, fue transmitir un mensaje crítico utilizando un arte claro y entendible, que fuera rápidamente asimilado por el máximo número de espectadores. De ahí proviene la utilización del Pop Art en tanto que mensaje publicitario masivo, proyectado tanto en el lienzo como en carteles. Sin embargo, Eduardo Arroyo, acompañado por Recalcati y Aillaud,³ vinieron a corroborar que el arte de vanguardia basado en el Pop Art -especialmente el estadounidense- había sido absorbido por el sistema de la cultura dominante, perdiendo así todo su poder transformador. Es este un rasgo típico de las sociedades altamente desarrolladas, y que comenzaba a reflejarse en España, haciendo cada vez más difícil aquello que Vicente Martínez creía como motor fundamental del arte: la revolución continua por su misma aparición.

II. Primum movens

La causa de la permisividad franquista hacia las vanguardias artísticas -informalismo expresionista, abstracción geométrica, conceptualismo- radica en la idea orteguiana de arte deshumanizado: un arte difícilmente entendible más allá de los altos ámbitos intelectuales, alejado de la pretensión de las masas, y asimismo desasociado de cualquier referencia a la política concreta o a la situación social de España. La gran obra escultórica de Vicente Martínez no se atiene ya a ningún tipo de referencia político-social, pero no por ello se deshumaniza. Más bien al contrario: sus plasmaciones no del todo informalistas, casi siempre

3 | Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*. Óleo sobre lienzo, 1965, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

dinámicas, consiguen ser comprendidas -alcanzan a "rehumanizarse", siguiendo el léxico orteguiano- y lo hacen intuitivamente al establecer la percepción total del movimiento ejecutado. Con facilidad se percibe el objetivo cinético estructural y la disposición de las piezas, así como la meta de los objetos que lo componen.⁴

Al ser piezas que necesitan ser accionadas por el espectador, y no tanto por una energía artificial,⁵ la creación solo finalmente entendible -o mejor: su comprensión y goce alcanza un significado completo- cuando la parte receptiva le otorga su aportación, desde donde obtiene la completitud estética. La obra, en fin, aparece ligada al espectador en su significado, quien la recibe, la goza y le da carta de nacimiento; más todavía cuando es el principal propulsor de esta, al accionar el objeto hacia su totalidad dinámica. No se trata, por tanto, del simple movimiento estructural o parcial de la obra (en contraposición a la descripción del movimiento en la escultura cinética clásica) sino de que este movimiento esté motivado y auspiciado por un primer motor que lo inicie.

El autor necesita que la obra se mueva para expresarla conceptualmente en su desarrollo: sus mismas ideas son fruto de un interminable trasiego dialéctico. Un dinamismo que ya se aprecia en sus retratos y grabados, donde emplea una línea continua que realiza la figuración requerida. Se aprecia en sus conocidas series en dibujos como *El corredor* (1982) o la serie dedicada a la danza *Estudio al natural del movimiento* (1981). Por ello se hablaba de *paso natural* hacia el terreno escultórico: lo que se propone el autor ahora es realizar "dibujos en el aire", tal y como le gustaba decir. Las consecutivas variaciones en su producción, por tanto, no representan tanto una necesidad consciente de cambio como un reflejo en la madurez del autor.

En cuanto a las influencias, acaso se aprecien en sus esculturas ras-

4 | Aunque, como es lógico, no resulte fácil de entender la propia meta de la obra y su significado entero, que en ocasiones queda incomprendida, incluso, para el autor mismo.

5 | Algunas de sus obras sí conceden a la naturaleza ser la precursora del movimiento. Así, por ejemplo, en la obra *Ojo del viento* (1990), destinada a funcionar mediante el viento.

gos de futurismo, compactados entre la máquina idealizada y la deudada del movimiento; su plasticidad, sin embargo, queda lejos del dinamismo deformador de imágenes o de la extrema velocidad. Del mismo modo, bien podría ser abanderado de la escultura informal espacial -por mencionar una de tantas corrientes a la que adscribir su obra- de haber requerido un desenlace epigonal.⁶ Vicente Martínez se resiste, una vez más, a encuadrarse en cualquier definición de grupo: desde su temprano talante solitario, su deambular artístico se desarrolla de modo ajeno a las corrientes dominantes de la época, independiente de grupúsculos o marbetes generacionales que influenciaran su creatividad intimista como autor.

III. Pulsiones orgánicas

En su diagnóstico de las nuevas formas artísticas, sugería Valeriano Bozal que, a partir sobre todo de los años 80, en España se comienza a hacer una escultura que va más allá de las concepciones tradicionales. Durante esa y las siguientes décadas, las esculturas pudieron pasar de ser simplemente objetos contemplativos a ser también objetos de participación, en donde los materiales que la forman y el espacio que requieren para su instalación condicionan la propia obra.⁷ La dotación de este nuevo sentido para la escultura adquiere pleno significado en la obra de Vicente Martínez. Esto viene determinado, en un principio, por la esencia receptiva de su producción escultórica, en la que no solo hay contemplación sino actuación hacia ella, especialmente a través de la participación del espectador activo. Esto queda ligado a la repercusión que la obra tiene en tanto que ocupa-

6 | El manifiesto inaugural del espacialismo es el conocido Manifiesto Blanco, de 1946. Uno de los párrafos que mejor lo determina, y que coincide con algunos términos conceptuales de nuestro autor, es el siguiente: "La era artística de los colores y las formas paralíticas toca su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes clavadas sin indicios de vitalidad. Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas."

7 | BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España* (II. 1940-2010). Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, pp. 335-336.

ción de espacio. Para Vicente no se trata simplemente de la colocación artificiosa de la obra en un lugar, sino que el vacío que se llena con la obra adquiere un estatuto igualmente significativo. Toda obra absorbe el espacio a su alrededor. Este respeto por el ítem espacial quedará resaltado, en muchas de sus esculturas, mediante la utilización de líneas sutiles emparentadas a la mera sugerencia. Resuenan aquí los ecos de su admirado Giacometti, exaltados en la frase que tanto marcaría a nuestro autor: *mis esculturas son el resultado de rellenar los huecos que ya existen en el espacio*.

El aprecio por el espacio es semejante al propio de los materiales que emplea. Los ingredientes fácticos que componen la obra están en armonía con su particular situación, vivencial y personal. Su lugar de residencia, las posibilidades materiales, el rechazo a las grandes maquinarias, todo ello repercute en la obra final; mas no como limitación autoimpuesta, sino como rasgo de autenticidad buscada en su propio ecosistema, lo que redundará en una naturalización de la obra, que se dota de un verdadero sentido orgánico. Es por ello que esta significación orgánica se eleva hasta el cénit de su producción. El trabajo con sus propias manos es fundamental, incidiendo en la simbiosis entre naturaleza y humanidad, celebrando la correspondencia entre autor y medio. Lo cierto es que su propia pulsión le recomendó no salir de la naturaleza, no alejarse de su tierra. En ella encontró la paz de la creación, la soledad incierta de las musas, el necesario silencio ante las voces internas. No hay que ver en ello ningún plan. Vicente Martínez no escrutaba el futuro porque su pulsión creadora provenía de muy adentro, y no le interesó más que darle forma en el valle que habitaba, sobre el helado subsuelo de Soneja. Allí su particular taiga proveía de materiales e inspiración. Y aunque su conocimiento estético se antoje inabarcable, su creación es solamente tributaria del más libre individualismo, una obra varada en infinitos espacios jergales que solo a él remiten.

Juan Carlos Sales

EL ARTISTA Y SU OBRA |

Emilia Bolinches | periodista

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



Cuando le conocí, en 1961, yo no sabía qué hacer con mi vida. Estaba literalmente perdida, y Vicente ya la tenía delineada. Aquello me maravilló y siempre le envidié. Le pregunté cuándo supo que quería ser pintor.

- ¿Cómo? -Me preguntó, sorprendido, sin acabar de entender lo que le preguntaba, como si jamás hubiese sido posible otra cosa-.

Él era artista desde que tenía uso de razón, desde los cinco o los siete años que dibujaba y pintaba, sin que nadie le enseñara, en un cuadernito cuadriculado, lo que veía en su casa o de camino a la escuela, de forma natural, sin preguntarse ni pensar en otras posibilidades para su vida. Ser artista no era como para muchos, para mí, una opción más. Era su única opción, semejante a ser alto, delgado y con ojos verdes. Sin necesidad de elegirlo. Al principio, eso me admiró más que todo su arte.

Y, sin embargo, yo me había acercado al mundo de la pintura por probar y buscando una salida a mi desconcierto. Aunque al mismo tiempo dudaba y mantenía algunas reticencias que él me las rebatía con pasión. Con tanta pasión que no pude ni supe contrarrestar. Tampoco me interesaba mucho descorazonarme. Al contrario, deseaba ardientemente creerle. Así que le creí. Solo me dio un par de indicaciones precisas, una la entendí y acepté -a dibujar y pintar se aprende y si quería él podría enseñarme- y la otra no entendí, pero pensé que si él lo aseguraba, podría funcionar -primero debía sujetarme a la técnica académica y después tenía que olvidarme de ella-. Me puse en sus manos y funcionó. Fui un curso a Bellas Artes para aprender a dibujar del natural y lo abandoné después. Seguí sus instrucciones, dibujando y pintando primero copias de los murales medievales de colores fuertes y primarios. Y más tarde copié los delicados gouaches de las pinturas persas y japonesas. Cuento lo del aprendizaje porque él tenía las ideas tan claras que vién-

dole y oyéndole era imposible dudar. Y porque mucho más tarde, cuando buscando el sustento para la vida real, le propuse que hiciera oposiciones para acceder como profesor a la Facultad o que diera clases en cualquier escuela privada recordando lo bien que sus enseñanzas habían funcionado conmigo, se negó en redondo. Y no hubo más discusión sobre el tema. Lo mío fue otra cosa, dijo.

Era verdad. Fue la única forma de tenerme. Y él aceptó el trato. Íbamos a Viveros o al Botánico a dibujar lo que veíamos. A Vicente, sobre todo, le gustaba captar a las personas y animales en movimiento. Cuando veíamos la belleza nos ensimismábamos, nos apretábamos las manos expresando la emoción y la pintábamos. En eso sí coincidíamos, pero tampoco exactamente, solo de una manera parcial, porque cada uno veía la belleza de forma diferente y en lugares distintos. Tardé mucho en percibir que su influencia incluía mi persona a modo de un estético efecto *Pígmalo*n. Y, años después, cuando pude reconocer que su profunda formación artística y su gran creatividad me tenían secuestrada con el peligro de ser dependiente estéticamente suya, me deslicé desde el color hacia el blanco y negro del periodismo y empecé a escribir. Entonces una cosa estuvo clara y así se lo dije para poder funcionar en adelante:

- Tú dedícate a crear, a lo tuyo. Yo me encargo de escribir y del dinero.

Jamás aceptó, por tanto, pensar en dedicarse a ninguna otra cosa. Quedó descartado siempre el dar clases o gastar tiempo y energías para estar en el mercado del arte con exposiciones o críticas de famosos que escribían en revistas especializadas. No, lo suyo fue siempre simple y llanamente la creación. Todo tipo de creación artística y más concretamente, plástica. En aquel momento Vicente transitaba una época difícil y problemática. Yo la llamé la de los *tubos*, aunque en realidad lo de los tubos fue un poco después. La denominaría la de las *tripas* porque las ceras expresaban una masa doliente humana con carne, huesos y sangre, que lo tenían angustiado, cosa que él negaría rotundamente. Pero tan afectado estaba que hubo de ir, no a París, como en aquellos tiempos del franquismo todo artista español soña-

ba con ir, sino al Monasterio de Leyre, en Navarra, donde pasó con los monjes una temporada austera y áspera, pero que seguramente le devolvió un poco de cordura y respiración natural *asistida* para seguir con su vida artística. Hablo de esos cuadros de tripas y de tubos que él los llama simplemente "estudios o prácticas de técnica a la cera", ya que ni sabe ni le hace falta saber por qué pintó todo aquello. No importa tanto de donde le viniera la pulsión, sino en que se liberó un poco en cada obra, volcándonoslas en colores y formas tan potentes, dramáticas y desgarradoras. Tampoco nunca le hizo falta París para aprender. No se trataba de que despreciara lo que ignoraba. Él conocía todo lo que se pintaba en el mundo por los libros. Estaba al día. Y de hecho, cuando, años después, fuimos a París, disfrutó infinito la ciudad y todos los museos que visitamos.

Mi presencia le distrajo y le atemperó el aliento. Y a partir de ahí se inician los tubos, como derivación suave de la angustia anterior. Me dijo que estaba pintando mis ojos y yo estaba muy emocionada y también muy intrigada. Cuando los hubo acabado me llevó a su estudio y me los enseñó orgulloso. Al verlos me quedé helada y rápidamente le miré a los ojos en busca de una broma o algo peor. Estaba esperando ansioso mi opinión y supe enseguida que la cosa iba en serio.

- Vaya... Qué interesante... -dije por decir algo neutro, ni mentira, ni verdad, y porque en ese momento no sabía todavía que acababa de enseñarme nada más y nada menos lo que es la abstracción-

Más tarde, cuando aún discutíamos apasionadamente durante horas sobre la denominación, composición y características de los colores sin ponernos jamás de acuerdo, él ya iba independizándose de la planicie vertical de los cuadros y transitaba hacia la escultura, en unas etapas intermedias, plásticamente muy sugerentes y personales que los especialistas darán nombre y podrán estudiarlas, contextualizándolas. Digamos que al mismo tiempo que abría nuevos caminos imparables hacia la, necesaria para él, tercera dimensión, como un mecanismo de relojería retrospectiva, seguía retratando a las personas de su entorno y a los encargos pagados -aunque esos no los buscó y

quizás por ello no los negó- así como también aceptaba participar en alguna exposición colectiva siempre invitado por un amigo insistente. También durante unos años atendió el reto de estudiar y realizar el diseño industrial, así como la creación cerámica con espléndidos objetos continuadores o rompedores -de todo hay- de la cerámica valenciana. Y si hablamos de otros derroteros, no se pueden olvidar las joyas, desde el colgante de la humilde mosca o abeja, los pendientes de lirios o las bellotas con sus frutos y sus hojas hechos en el humilde latón, y hasta el collar de plata con los peces en múltiple penetración sexual que escandalizaban a los burgueses bien pensantes o hipócritas. En definitiva, piezas de gran valor estético y de personal diseño alejado o, mejor dicho, ajeno a los dictámenes de la moda al uso. En cambio, su negativa sin fisuras a plegarse a los dictados del mercado ha constituido una de sus señas de identidad más obceadas. Recuerdo algunos ejemplos que lo demuestran claramente. Cuando en numerosas ocasiones en que ha participado en alguna exposición colectiva o invitado por amistad a exponer en alguna galería concreta, siempre le pedían un Curriculum para incluir en el catálogo y la respuesta inmediata siempre fue la misma:

- ¿Mi curriculum? Quien quiera saber mi curriculum, que venga a mi estudio, que venga a mi taller y aquí verán mi curriculum completo. Aquí les enseñaré todo lo que he hecho. Ese es mi curriculum. Jamás se ha permitido *pasar* por el imperativo del curriculum. Tampoco ha consentido mover un dedo para que ningún crítico artístico le hiciera una crítica o pieza para alguna revista especializada. Eso implicaba, claro, el reconocimiento de los expertos que analizaban la obra y la trasladaban al público para que se supiera quien era ese artista y cuáles eran sus logros o fracasos estéticos. También en ese tema discrepábamos. Recuerdo en una ocasión que aprovechando la llegada a Valencia de un crítico que gozaba de mis simpatías porque me parecía de lo mejorcito que había en España, le escribí una carta como periodista exponiéndole más o menos esta situación: Hay un pintor desconocido, pero muy cuajado que seguro le interesará conocer su obra. No hay compromiso de escribir nada.

Se recomienda dejar a un lado las etiquetas para ver su obra de forma limpia y clara. Solo se le pide media hora para visitar su estudio.

El crítico en cuestión -ya no existe- picó y me contestó aceptando la propuesta. Le llevé al estudio de Vicente y se quedó como suspendido en la sorpresa. Sin habla. Desprotegido por la falta de etiquetas, no sabía qué decir ni donde colocar o nombrar lo que veía. Yo le dije que no tenía que decir nada, que no se preocupara por quedar bien o mal. Solamente ver, percibir y sentir. Pero juro que estuvo cerca de una hora y salió personalmente conmocionado y profesionalmente confundido. No supo expresar lo que sentía. Añadiré que durante la visita Vicente permaneció en silencio sentado en un rincón sin mostrar interés alguno, por lo que el crítico y yo hablábamos. Vicente nunca ha necesitado la opinión de nadie, neófito o experto, sobre su obra. Y mucho menos si se trataba de dar a conocer a los, para él, entes llamados público, masa, pueblo, multitud o mercado. Los despreciaba olímpicamente. Tampoco es desprecio, no. Es inmunidad a todos ellos. Nada más en una ocasión aceptó realizar una exposición, él solo. Fue la única exposición individual importante que colgó en Madrid con las obras que tenía hasta la fecha. Pero en todo el proceso él no movió ni un dedo. Se lo sirvieron en bandeja. Un amigo suyo interesó a la galerista Juana Mordó, que entonces era para los artistas, algo así como lo que Carmen Balcells era para los escritores. Y se produjo el que yo denomino efecto *encantamiento*: Juana Mordó quedó encantada con Vicente y con su obra. Y me consta que le tomó un sincero afecto. Pero cuando acabó la exposición, él plegó los trastos, se volvió para Valencia y después... no hubo nada. En ese sentido, es fácil imaginar lo poco que consideraba las posibles entrevistas que algún periodista pudiera hacerle con motivo de una exposición suya o alguna obra pública. En una ocasión, no recuerdo con motivo de qué razón, me encargaron hacerle una entrevista. Confieso que en mis 40 años de experiencia profesional solo he fallado en la entrevista con Vicente. Después de una tarde entera, con más de una docena de intentos y discusiones, tuve que desistir de publicar nada. No le parecía bien ninguna de las preguntas que le hacía.

Y no contestaba lo que yo le preguntaba. En una palabra, no quería y no se dejó entrevistar. En relación con las entrevistas únicamente se avino, incluso con simpatía, y como algo excepcional, a la que se publicó en el diario *Informaciones*, de Madrid, en octubre de 1969, por el todoterreno del periodismo Tico Medina. Creo que su jovialidad andaluza le conquistó. Tico, hábil reportero, se debió dar cuenta enseguida de con quien se la estaba jugando. Y supo jugar y ganó la partida. No le hizo ninguna pregunta. Se limitó a mirar todo lo que había en su estudio, a exteriorizar su extrañeza y a comentárselo. Y luego escribió sobre lo que había visto, sobre su personalísima obra y sobre el extraño personaje que aparecía como autor y que se reía infantilmente de su sincera locuacidad.

Finalmente, voy a aprovechar la ocasión para realizar una pirueta experimental al poner algunas evidencias vicentinas en relación con otras del *monstruo* Picasso. Convengo en que puede parecer una *boutade* pero no lo es ni lo pretende. Y si así parece pido que se olvide u olvide sobre todo porque expertos y especialistas críticos habrá que analicen y estudien la obra de Vicente en el futuro, ya que la de Picasso está estudiada con gran detenimiento y muy actualizada. Por tanto, y más allá del mito, voy a poner en acción algunos aspectos de ambos artistas que pueden resultar curiosos. De entrada, las disidencias: Picasso tuvo una gran aceptación de crítica y público desde edad profesional muy temprana, por lo que no tuvo ningún problema de supervivencia. A diferencia de Vicente, que siempre ha estado ausente del mercado, ha tenido serios problemas para sobrevivir y los ha sorteado gracias a amigos y familiares que han velado siempre por él, y ha vivido en el campo como un ermitaño sin poder gastar más allá de lo estrictamente necesario y dedicado exclusivamente a trabajar en su obra, acumulando las esculturas en su casa hasta casi no poder entrar en ella. Uno y otro en diferentes situaciones se dedicaron exclusivamente a la creación. Picasso obtenía de sus numerosas relaciones personales y profesionales, con hombres y mujeres, el alimento que le proveía de ideas y proyectos, mientras que Vicente, no necesitado de tratarse con nadie, ¿de dónde o de qué se nutría?

Ahí queda la pregunta del millón para los especialistas en *almalogía*. Pero más allá de esas grandes diferencias que, mantengo, también les aúna en cierto modo, existe otra menor que resulta interesante entresacar: Picasso se fue muy joven a París y siempre estuvo viviendo en Francia, mientras que Vicente no llegó a ir nunca a París y vivió y trabajó siempre en su tierra. Parece que ni uno ni otro necesitaron de un territorio para desarrollar su plasticidad. En realidad daba igual donde se desarrollaba ésta. A Picasso le ayudó haber vivido en Francia para ser conocido y valorado en dinero y oportunidades. A Vicente no le ha ayudado haber vivido en España para ser conocido ni valorado, pero ha tenido familiares y amigos fieles que le han seguido y valorado hasta el punto de hacer posible que siguiera trabajando en su obra sin tener ventas ni ingresos regulares. Puede que Picasso hubiera trabajado igual sin tener éxito y puede que Vicente de haber sido reconocido hubiera trabajado también como lo ha hecho.

Por tanto, si es posible que incluso las diferencias de ambos les aúnan en un punto lejano, el de la fidelidad a la creación plástica, se pueden considerar algunas características comunes que los sitúan en algún no-lugar común, salvando las distancias temporales y espaciales. Por ejemplo, ambos tienen una extraordinaria destreza, inhabitual entre los profesionales plásticos occidentales, en el dibujo a mano alzada. Los de Picasso -como los dibujos japoneses o chinos- pueden recordarse fácilmente por tenerlos en libros, revistas, videos y museos cercanos, pero baste aludir a su archiconocida y muy utilizada *paloma de la paz* hecha con un solo trazo. En el caso de Vicente, recomiendo mirar con detenimiento sus dibujos de retratos, algunos como el de su hermano Ramón, realizados con un único trazo continuo. Y otro tanto se puede observar con los dibujos de toros y toreros. Como contrapartida a esa delicadeza del dibujo, ambos artistas presentan una potencia comunicativa brutal. Véase, sin ir más lejos, *el Guernica* de Picasso y la escultura y dibujo *El Fusilamiento* de Vicente o los bocetos para un mural presentados para una iglesia vasca y también los cuadros de las escalofriantes tripas. Uno y otro nos golpean sin piedad cuando nos ponen delante el horror humano. Ellos expresan el horror interno, del que intentan librarse, y el

horror exterior, que nos echan a la cara para obligarnos a... ¿asumir? También, los dos artistas son seres vivientes primigeniamente en función del arte. Digo primigeniamente porque ambos llevan el arte en su ADN -entiéndase por favor metafóricamente escrito- de forma natural. Desde el principio hasta el fin de sus días. También que ambos son, como algunos estudiosos dirían, técnicamente vanguardistas, aunque yo prefiero decir aperturistas inconscientes de sus múltiples caminos o etapas, sin sentir miedo ni temor al peligro o a lo desconocido. Muy al contrario, solo en la innovación no buscada, sino hallada -ambos no buscan, hallan- encuentran algún descanso para seguir abocados a la expresión de su siempre nueva siguiente etapa estética. Me permito añadir en el caso de Vicente, el rasgo de su carácter creativo anticipador y lo concreto en un detalle que puede pasar desapercibido. Hoy es tendencia habitual en las redes sociales y sobre todo en la producción cinematográfica la participación popular, incluso en la conclusión de temas y tramas. Pues esa participación para concluir una obra está en las serigrafías de Vicente de las pistolas -la horizontal y la vertical- de *El Disparo*, realizadas nada más y nada menos que... en 1975. Yo misma utilicé como balas un logo de la Coca Cola y el ojo del *Gran Hermano*, una amiga eligió una mariposa y mi hermana puso una margarita. De tal manera que aún siendo serigrafías no hay dos iguales y el artista comparte autoría con el que recibe la obra. Y, por último, por qué no decirlo, tanto Picasso como Vicente han tenido la peculiaridad de haber vivido -para suerte nuestra- una vida larga y plena, dedicada por entero y sin interrupción a la creación artística, más allá de la facilidad o dificultad que la vida les ha deparado a uno y otro, lo que les ha permitido a ambos podernos legar un gran número de obras que servirán para enriquecer nuestro patrimonio plástico colectivo.

Emilia Bolinches

TEXTOS POÉTICOS |

Bartolomé Ferrando | Fuencisla Francés

Pulsions Saldades de Vicente Martínez



EL HABLA DE LAS COSAS: LA POÉTICA DE VICENTE MARTÍNEZ |

Bartolomé Ferrando

Entamente, un grupo de varillas metálicas recogen el espacio y vuelven a su punto de origen entre gemidos apenas perceptibles. La maquinaria despliega sus hojas de nuevo entre murmullos cóncavos y nos mira con sus ojos de alambre. Un bostezo araña y escribe en el aire con sus ramas que mantienen en la cúspide la horma de un zapato. Escultura que habla de sí misma con su voz oscilante. La magia del lenguaje ha contagiado a diversos objetos de uso común, que ocupan en ocasiones el elemento central de la pieza artística.

Cerca de nosotros un paraguas azulado dilata su retina inmaterial y entinta en silencio la red del aire. En su vértice duerme el color. La transparencia se abre como el tiempo y dilata su piel combada, mientras fragmentos de realidad circular nos miran fijamente y se ponen a hablar. La voz llueve entre diversas palabras-luz. Bostezo de sombras. Un ojo solar derrama el día habitado de objetos.

Allá arriba, en lo alto, la voz baila desnuda. Una máquina-flor la tiene atrapada por el cabello y le da vueltas. Raíces metálicas deshojan la tierra en busca de murmullos. Aritmética orgánica. Tatuadas de sol las palabras adelgazan al viento. El día se mueve como un pájaro. Junto al árbol sonoro, sílabas deshilachadas se esparcen y acurrucan en círculo con sus huesos al aire. De sus ramas cuelga un espacio

cosido de música. El libro escribe sobre su piel el habla de las cosas. Encadenadas a sí mismas, un haz de tijeras poda la raíz del sueño. Sus bocas brillantes ríen cosechando el vacío, sentadas sobre su médula ósea.

Las moléculas de color aceleran su pulso cardíaco y se desvanecen aterradas. Todo entra en movimiento, incluida la goma elástica del horizonte. Las gargantas afiladas ingieren al unísono un conjunto de cicatrices imaginarias y transparentes. Islas huecas sobre la página blanca. Con atención escuchamos deshacerse el sonido claro del vidrio.

En el interior del círculo brilla la ironía. Una máquina bate sus alas-manos ante un público ausente, a la vez que un ágil pato deglute y defeca sobre un eje dentado su propio valor convertido en monedas. Los objetos hablan con su propio alfabeto y nos sonríen. El entorno se ha convertido en espacio artístico anidado de escultura, poesía y música. Sensibilizados ante la creación de Vicente Martínez, moldeamos de juego el engranaje de la vida. Hasta el más mínimo gesto se ha abotonado de arte.

Bartolomé Ferrando

JUEGO DE SENSACIONES: LA ESCULTURA DE VICENTE MARTÍNEZ |

Fuencisla Francés

Al detener la mirada, con esta escritura abierta de Vicente Martínez, se genera un juego de sensaciones, un entramado de líneas que definen el movimiento, –siempre esa impresión de lo móvil que parece un dibujo en el espacio, con sus diferentes materiales, con una gran variedad de sonidos... con esas geometrías en el aire que son trayecto lleno de rincones, de recovecos, senderos y esquinas.

Contemplo su trabajo y veo movimiento también, con los distintos artilugios eléctricos que mueven estructuras y con lo manual, que se percibe y plantea sus intenciones por ser movido. También podemos ver desde otros puntos de vista, a veces sin que la base cambie de sitio. Todo ello es móvil, cinético por los materiales, tan diversos y conocidos, porque conviven en una misma estructura.

En estas geometrías descritas se integra la línea de un lápiz, lo sinuoso, lo orgánico... también aparece la forma, lo figurado, un rostro; cabe hablar de la delicadeza, de lo sensual, de lo más bello de un trazo.

Cabe perderse en esa línea de carbón o lápiz, utilizando como soporte esos planos flexibles del papel o sobre un muro, –bien podría ser el muro de su casa castellonense, en Soneja–; todo ello espacios provocados, intervenidos, manifestándose para interpretarse con lecturas diferentes, «dibujar es como añadir un nuevo hilo en la tela de araña» dice Louise Bourgeois.

En otras obras, las letras cuentan a veces lo legible, pero con el movimiento se vuelven ilegibles, a veces desaparecen, todo con el asombro de lo más nuevo, con los materiales de siempre, un lápiz, la tinta, con el papel, el cartón, la madera, el hierro... Recordamos aquí las palabras de Jean-Luc Godar, cuando dice que: «no importa de donde saques esto o aquello, sino lo que importa es donde lo coloques».

Nos encontramos siempre con líneas que definen el movimiento; puede hallarse en ello esa impresión de lo móvil. Debe celebrarse la obra de Vicente Martínez, entonces, con verdadero sentido de lo múltiple, completando lo visible, construyendo una realidad dilatada, un territorio propio. Recordemos aquí, como conclusión, las palabras de Marcel Duchamp, cuando nos invita a «estirar todos los posibles hilos que nos cuenten», que describan, que narren. Tensar o circunnavegar a través de esos hilos con los que uno va construyendo su propio saber; obedeciendo a sus capacidades personales, a los «límites propios con sus azares y afinidades... es un desafío, un impulso de contar el mundo». Vicente Martínez, con su escritura de escultura sobre el espacio, trazando la línea para ello.

Fuencisla Francés



p. 6 | *Focha fa banca* (1976) ref. ESC 0011

pp. 8-9 | *Noche cúbica* (1990) ref. ESC 0020

pp.14-15 | *Segadora de Somnis* (1989) ref. ESC 0035

pp. 28-29 | *Caballo a galope* (1985) ref. ESC 0029; *Diversos bronces: Perro, Elefante, Caballo* (1985)

pp. 36-37 | *Fusilamiento* (1973) ref. ESC 0046

pp. 46-47 | *Sonrisa fugaz* (1984) ref. ESC 0034

p. 53 | *Disparo frontal a la carta de ajuste* (1975) ref. ESC 0002

pp. 54-55 | *Disparando el arcoiris* (1991) ref. ESC. 0019

pp. 56-57 | *Disparo horizontal a la carta de ajuste* (1991) ref. ESC. 0003

p. 58 | *Cardos* (1965) ref. ENSAM 0008

p. 59 | *Flor de cardo* (1964) ref. ENSAM 0002

p. 60 | *Limón podrido* (1964) ref. PINT 0001

p. 61 | *Bodegón de alabastro transparente* (1964) ref. ENSAM 0004

pp. 63-64 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

p. 64 | *Focha fa banca* (1976) ref. ESC 0011

p. 65 | *L'abre de la vida* (2000) ref. ESC. 0023

pp. 66-67 | *Proyecto estación metro Antonio Machado* (1985) ref. MAQ. 0001

pp. 68-69 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

pp. 70-71 | *Corazón de plomo o corazón devorador* (2000) ref. ESC 0020

pp. 72-73 | *Imagen Dinámica Contrapuesta a una Columna de Poliedros Imbrincados y manipulables* (1988) ref. ESC 0038

pp. 74-75 | *L'ull de la càmera* (1994) ref. ESC 0041

pp. 76-77 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

pp. 78-79 | *Retrato de la periodista* (1982) ref. PINT 0010

p. 80 | *Emi con sombrero* (1963) ref. 0005; *Ma de vidre* (1981) ref. PINT 0008

p. 81 | *Relicario Valencia Semanal* (1984) ref. ESC 0033

pp. 82-83 | *Ballarina* (1987) ref. ESC 0015; *Variacions formals i grafiques sobre un fragment del Tirant lo Blanc" o "Tirant lo Blanc"* (1987) ref. ESC 0014; *Caball* (1987) ref. ESC 0016

p. 84 | *Lluvia azul (Divertimento Paraguas) o Mirada Blava* (1976) ref. ESC 0018

p. 85 | *La Almoina o la limosna* (1969) ref. ESC 0045

p. 86 | *Rana sense blau* (1978) ref. ESC 0029

p. 87 | *Rana que escapa saltando* (2008) ref. ESC 0050

pp. 88-89 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

pp. 90-93 | *Tubo I, II, III, IV, V, VI, VII* (Experimentación) (1961) ref. PINT 0012 +...

pp. 94-95 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

p. 96 | *Venus visceral* (1989) ref. ESC 0010

p. 97 | *Explosión y metamorfosis de un sombrero* (1988) ref. ESC 0022

pp. 98-99 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

pp. 100-101 | *Zapatos rojos* (1970); *Horma Caracol* (1990) ref. ESC. 0009; *Zapato viejo* (1964) ref. ENSAM 0003

pp. 102-103 | *Homenatge a Juan Gris* (2010) ref. ENSAM 0030

pp. 104-105 | *Mi hermano* (1984) ref. DIBU 0003; *serie de retratos elaborados en Soneja*. ref. DIBU 0009, 0010, 0011, 0012, 0013

pp. 106-107 | Vista general de exposición, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

p. 108 | *La flor blanca de tu sonrisa* (2010) ref. ESC 0004

p. 109 | *Rostro I* (1967) ref. ENSAM 0005

p. 110 | *Rostro II* (1967) ENSAM 0006

p. 111 | *La flor blanca de tu sonrisa* (2010) ref. ESC 0004

p. 112-113 | *Corazón de papel* (1989) ref. ESC 0047

pp. 114-115 | Vista general de exposición, planta 2 Fundación Chirivella Soriano

p. 116 | *Prisma dinámico* (1994) ref. ESC 0042

p. 117 | *Psicofagia* (1994) ref. ESC 0008

p. 118 | *Bailarina* (1984) ref. ESC 0020

p. 119 | *Grand Jeté* (1986) ref. ESC 0024; *Acróbata* (1979) ref. 0044

pp. 120-121 | Vista general de exposición, planta 2 Fundación Chirivella Soriano

pp. 122-123 | *Golpe de mar* (2010) ref. 0006

pp. 124-125 | *Lluvia lineal o lluvia diagonal* (2010) ref. 0007

pp. 126-127 | Vista general de exposición, planta 2 Fundación Chirivella Soriano

pp. 128-129 | *serie Estudio al natural del movimiento* (bailarina) (1981), ref. DIBU 0015 a 0026

pp. 130-131 | *La carrera de velocidad de 100 metros* (1982), ref. DIBU 0001

pp. 132-133 | *Pisada Arco Iris* (1968), ref. ESC 0040

pp. 134-135 | Vista general de exposición, planta 2 Fundación Chirivella Soriano

p. 136 | *Máquina de aplaudir* (1974) ref. ESC 0021

p. 137 | *Autorretrato* (1968) ref. DIB 0048

p. 138 | *Máquina de aplaudir* (1974) ref. ESC 0021

pp. 139 | Vista patio interior, planta 1 Fundación Chirivella Soriano

pp. 140-141 | *Noche cúbica* (1990) ref. ESC 0020

pp.146-147 | *Segadora de Somnis* (1989) ref. ESC 0035

pp.160-161 | *Condensación Geométrica de una Forma Orgánica* (1989) ref. ESC 0028

pp.168-169 | *Perpetum mobile* (2016) ref. ESC 0036

pp.178-179 | *Haiku* (1987) ref. ESC 0001

pp.184-185 | (prototipo futurible en fase de elaboración, proyecto) *La flor o la Sonrisa vertical* (2022) ref. ESC 0003

listado de obra en exposición
(por orden de itinerario) /
Llista d'obra en exposició
(per ordre d'itinerari)

PLANTA 0

Disparando el arcoiris
(1991)

Artefacto escultórico
120 x 180 x 40 cm
Madera, lente vidrio, hierro,
dispositivo de iluminación, haz de luz
Colección particular
ref. ESC 0019 *

Disparo horizontal a la carta de ajuste
(1991)

Serigrafía
42x70 cm
Papel, marco adaptado
Colección particular
ref. ESC 0003

Disparo frontal a la carta de ajuste
(1975)

Serigrafía
50x26 cm
Papel
Colección particular
ref. ESC 0002

Rincón de sacristía, trabajo pintor flamenco Jetrich Bolds
(1964)

Ensamblaje
100 x 70 x 15 cm
Latón, metal plegado y burilado, papel
Propiedad del artista
ref. ENSAM 0001

Flor de cardo
(1964)

Ensamblaje
50 x 70 cm
Cera, latón, hierro, pintura

Colección particular
ref. ENSAM 0002

Bodegón de alabastro transparente
(1964)

Ensamblaje
50 x 70 cm
Cera, latón, hierro, pintura
Colección particular
ref. ENSAM 0004

Limón podrido
(1964)

Ensamblaje
50 x 70 cm
Cera, pintura
Colección particular
ref. PINT 0001

Cardos
(1965)

Ensamblaje
39 x 48 cm
Latón, hierro y pintura a la cera
Colección particular
ref. ENSAM 0008

PLANTA 1

Proyecto estación Antonio Machado
(1985)

Proyecto de escultura
70 x 80 x 50 cm
Cartón, engranajes de bici., metacrilato
Propiedad del artista
ref. MAQ 0001

L'ull de la càmera
(1994)

Escultura
40 x 25 x 8 cm
Hierro
Galeria Cànem de Castelló
ref. ESC 0041

Diversos bocetos
(-)

Proyecto, ideación, planificación
Papel
Propiedad del artista
ref. BOC 0001 +

La focha fa banca
(1976)

Proyecto modelo
189 x 102 x 56 cm.
Piezas de meccano variables, madera,
hierro
Propiedad del artista
ref. ESC 0011

Lluvia azul (Divertimento Paraguas) o Mirada Blava
(1976)

Móvil manipulable
87 x 120 x 87 cm.
Paraguas, textil coloreado, resortes,
varillas de metal
Museo de Arte Moderno y
Contemporáneo Pedralba 2000
ref. ESC 0018

Rana sense blau
(1978)

Móvil manipulable
13.5 x 11 x 12.5 cm.
Hierro y cobre forjados, madera,
cuentas de pasta de vidrio y esmalte

Colección particular
ref. ESC 0029

Rana que escapa saltando
(2008)

Poema objeto
12 x 25 x 29 cm.
Papel, caja de hierro y llave con hendi-
do
tipográfico de plomo, mecanismo
interno
Propiedad del artista
ref. ESC 0050

Variacions formals i grafiques sobre un fragment del Tirant lo Blanc" o "Tirant lo Blanc"
(1987)

Recortable móvil manipulable
21 x 15 x 15 cm.
Papel
Múltiple 70/300
Universitat Politècnica de València
ref. ESC 0014

Ballarina
(1987)

Recortable móvil manipulable
21 x 15 x 15 cm.
Papel
Múltiple 70/300
Universitat Politècnica de València
ref. ESC 0015

Caballo
(1987)

Recortable móvil manipulable
21 x 15 x 15 cm.
Papel.
Múltiple 70/300
Universitat Politècnica de València
ref. ESC 0016

* ref. = referencia comisariado / referencia comisariat

**La Almoina o la limosna
(1969)**

Escultura Móvil
106 x 73 x 18 cm.

Metal forjado, horquilla de bicicleta,
resina pintada.

Colección particular

ref. ESC 0045

**Retrato de la periodista
(1982)**

Acrílico sobre tabla y tramado film de
fotolito.
100 x 70 cm.

Colección particular

ref. PINT 0010

**Emi con sombrero
(1963)**

Pintura a la cera
51 x 35 cm.

Colección particular

ref. PINT 0005

**Fusilamiento
(1973)**

Escultura en hierro y madera
156x36x30 cm
Cuadro dibujo a lápiz sobre papel
34'50x27cm

Colección particular

ref. ESC 0046

**Relicario Valencia Semanal
(1984)**

Escultura
45 x 20 x 12 cm.

Hierro, latón , pintura y papel
(+ original València Semanal)

Colección particular

ref. ESC 0033

**Haiku
(1987)**

Móvil
20 x 20 x 20 cm.

Recortable en papel, hierro, madera

Colección Fuencisla Francés

ref. ESC 0001

**Caball orfebreria
(1987)**

Escultura
10 x 12 x 12 cm.

Cobre, mármol. Múltiple 1/75

Museo de Arte Moderno y
Contemporáneo Pedralba 2000

ref. ESC 0017

**La Almoina
(1969)**

Escultura móvil
106 x 73 x 18 cm.

Horquilla de bicicleta, metal forjado,
varillas y resina pintada

Colección particular

ref. ESC 0045

**Ma de vidre
(1981)**

Dibujo y pintura a la cera
26 x 23 cm.

Papel

Colección particular

ref. PINT 0008

**Noche cuadrículada
(1990)**

Móvil
25 x 20 x 20 cm.

Hierro, madera

Propiedad del artista

ref. ESC 0020

**Explosión y metamorfosis de un
sombrero
(1988)**

Escultura móvil
200 x 80 x 70 cm.

Hierro modelado, madera,
forma de zapato, varillas de metal

Museo de Arte Moderno y
Contemporáneo Pedralba 2000

ref. ESC 0022

**ISonrisa fugaz
(1984)**

Escultura manipulable
20 x 25 x 25 cm.

Hierro, madera, tijeras manipuladas, papel

Propiedad del artista

ref. ESC 0034

**Imagen Dinámica Contrapuesta a una
Columna de Poliedros Imbrincados y
manipulables
(1988)**

Móvil
86 x 52 x 45.5 cm.

Hierro forjado, cartón y papel pintado

Propiedad del artista

ref. ESC 0038

**La segadora de somnis
(1989)**

Móvil
74 x 50 x 22 cm.

Hierro forjado, tijeras,
plancha de hierro, varillas de metal

Colección particular

ref. ESC 0035

**Perro
(1985)**

Escultura
5 x 16 x 2 cm.

Múltiple 1/75

Bronce

Colección particular

ref. ESC 0025

**Elefante
(1985)**

Escultura
12 x 8 x 4 cm

Múltiple 1/75

Bronce

Colección particular

ref. ESC 0026

**Caballo a galope
(1985)**

Escultura
17 x 23 x 4 cm.

Múltiple 1/75

Bronce

Colección particular

ref. ESC 0027

**Condensación Geométrica
de una Forma Orgánica
(1989)**

Escultura móvil
52 x 40 x 27 cm.

Metal modelado y soldado, hierro forja-
do y cartón

Colección particular

ref. ESC 0028

**Venus visceral
(1989)**

Escultura móvil
200 x 150 x 70 cm.

Metal modelado, cartón, pintura

Colección particular

ref. ESC 0010

L'abre de la vida (2000)	Cera sobre papel
Escultura móvil	Colección particular
20 x 70 x 50 cm.	ref. PINT 0014
Metal modelado, varillas, hierro	
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Pedralba 2000	Tubo IV (Experimentación) (1961)
ref. ESC 0023	Pintura 45 x 32 cm.
	Cera sobre papel
	Colección particular
	ref. PINT 0015
Corazón de plomo o corazón devorador (2000)	
Escultura móvil	Tubo V (Experimentación) (1961)
180 x 80 x 80 cm.	Pintura 45 x 32 cm.
Hierro, varillas de metal manipuladas	Cera sobre papel
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Pedralba 2000	Colección particular
ref. ESC 0020	ref. PINT 0016
Tubo I (Experimentación) (1961)	Tubo VI (Experimentación) (1961)
Pintura	Pintura 45 x 32 cm.
45 x 32 cm.	Cera sobre papel
zera sobre papel	Colección particular
Colección particular	ref. PINT 0020
ref. PINT 0012	
	Tubo VII (Experimentación) (1961)
Tubo II (Experimentación) (1961)	Pintura 45 x 32 cm.
Pintura	Cera sobre papel
45 x 32 cm.	Colección particular
Cera sobre papel	ref. PINT 0013
Colección particular	
ref. PINT 0013	Tubo III (Experimentación) (1961)
	Pintura 45 x 32 cm.
Tubo III (Experimentación) (1961)	
Pintura	Caballo al Paso (1985)
45 x 32 cm.	Móvil

35 x 100 x 8 cm.	Colección particular
Fundición en bronce, pátina oxido verde	ref. ESC 0024
Colección particular	
ref. ESC 0049	Pisada Arco Iris (1968)
	Escultura 72 x 32 x 22 cm.
PLANTA 2	Latón forjado, hierro modelado, madera y muelles
Lluvia lineal (2010)	Galería Cànem Castelló
Artefacto escultórico	ref. ESC 0040
50 x 42 x 50 cm.	
Madera, hierro, varillas de metal manipuladas, papel, cartón	Acróbata (1979)
Propiedad del artista	Escultura 30 x 52 x 20 cm.
ref. ESC 0007	Madera, hierro, plomo
	Colección particular
Golpe de mar (2010)	ref. ESC 0044
Artefacto escultórico	
80 x 50 x 50 cm.	Prisma dinámico (1994)
Madera, hierro, varillas de metal manipuladas, papel, cartón	Móvil 80 x 58 x 38 cm.
Propiedad del artista	Madera, hierro
ref. ESC 0006	Galería Cànem Castelló
	ref. ESC 0042
Bailarina (1984)	
Escultura	Psicofagia (1994)
12 x 6.5 x 3 cm.	Artefacto escultórico 50 x 42 x 50 cm.
Múltiple 1/60	Máquina de escribir, varillas de metal, madera, hierro,
Bronce	Propiedad del artista
Colección particular	ref. ESC 0008
ref. ESC 0020	
Grand Jeté (1986)	Perpetum mobile (2016)
Móvil	Móvil
33 x 41.5 x 12 cm.	
Múltiple 1/9	
Madera, tallada hierro forjado, plomo	

21 x 21 x 21 cm. Metacrilato, metal Colección particular ref. ESC 0036	Retrato María hija de Concha (1990) Dibujo 29 x 21 cm. Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0010
Corazón de papel (1989) Artefacto escultórico 91 x 25 x 29 cm. Hierro modelado, cartón y papel vegetal Propiedad del artista ref. ESC 0047	Retrato Marita hija de Concha (1990) Dibujo 29 x 21 cm. Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0011
La flor blanca de tu sonrisa (2010) Artefacto escultórico 10 x 20 x 8 cm. Madera, papel, hierro Propiedad del artista ref. ESC 0004	Retrato Juanito hijo de Concha (1990) Dibujo 29 x 21 cm. Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0012
Homenatge a Juan Gris (2010) Artefacto escultórico 180 x 120 x 120 cm. Hierro Colección particular ref. ESC 0030	Retrato de Concha (2002) Dibujo 29 x 21 cm. Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0013
Máquina de aplaudir (1974) Móvil 180 x 120 x 80 cm. Hierro, acero, madera, caucho y meta- crilato Museo de Arte Moderno y Contemporá- neo Pedralba 2000 ref. ESC 0021	Retrato de Conchita (2000) Dibujo 29 x 21 cm. Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0014

Serie: Estudio al natural del movimiento (bailarina) (1981) Dibujo 29 x 21 cm. Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0015 (12 ejemplares)	Autorretrato (1968) Dibujo grafito 21 x 21 cm Papel Colección particular ref. DIB 0034
Zapato viejo (1964) Ensamblaje 50 x 70 cm Latón burilado, hierro, pintura Colección particular ref. ENSAM 0003	Retallables de Balls Valencians (1988) Diseño recortable y dibujo a color 29 x 42 cm Impresión Offset Colección particular ref. DIS 0002
Rostro I (1967) Ensamblaje 29 x 42 cm Madera, latón, pintura Colección particular ref. ENSAM 0005	Horma Caracol (1990) Móvil 50 x 42 x 42 cm Hierro modelado, horma de zapato y madera Propiedad del artista ref. ESC 0009
Rostro II (1967) Ensamblaje 29 x 42 cm Madera, latón, pintura Colección particular ref. ENSAM 0006	Mi hermano (1984) Dibujo 50 x 70 cm Grafito sobre papel Colección particular ref. DIBU 0003
Zapatos rojos (1970) Pintura 29 x 42 cm Pintura a la cera sobre papel Colección particular ref. ENSAM 0006	Carrera de velocidad de 100 metros (1982) Dibujo 21 x 29 cm Grafito sobre papel Colección particular ref. ENSAM 0006