

MARIANO MAESTRO

ESTRUCTURAS CRIPTOMÓRFICAS

1970 - 2023



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Fundación
Chirivella
Soriano



AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA



DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura

FUNDACIÓ CHIRIVELLA
SORIANO DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

President
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresident
Vicente Ordaz Soriano

Secretari
Eugenio Chirivella Soriano

Vocals
Generalitat Valenciana:
Raquel Tamarit
-Secretaria Autonòmica de Cultura-

Diputació de València:
Francesc Xavier Rius

Ajuntament de València
Glòria Tello
-Regidora de Patrimoni i Recursos Culturals-

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapin
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.

El Premi Important del diari Levante-EMV l'any 2007

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

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

CONSELL GENERAL
DEL CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT 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 Científico-Artística

Gerent
José Luis Pérez Pont

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

CONSORCI 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
Tatiana Muñoz López
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics
Eva Domènech López

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Cap de Suport Gestió Publicacions
Carmen Claudia Hernández Pérez

Administració
Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Francisco Javier Palau Alamar
Germà Sánchez Eslava
Teresa Soto Ortego
Ana Viña Sanchis

Técnicos Programa EPRIEX
Sara Cortés Ferri
Eva Francés Maroto
Ana María Montaña Zanón
Graciela Nácher Martínez
Israel Pérez Gil
Fátima López Montesinos

Administrativos Programa EPRIEX
Nerea Boscá Castelló
Génesis Giménez Calaforra
Ioana Lucaci

EXPOSICIÓ

Organització
Consortci de Museus de la Comunitat Valenciana
Fundación Chirivella Soriano

Comissariat
Sebastián Gómez Martí

Coordinació de l'exposició
Isabel Pérez
Rafael Tejedor

Disseny expositiu
Demartes

Producció gràfica
Marc Martí Mediterranea

Transport
Espais d'Art

Muntatge i Il·luminació
Equip de la Fundación Chirivella Soriano

Assegurances
One Underwriting

Difusió web
Elena Medina Gil

Difusió comunicació
Agència Districte

Difusió xarxes
Eva Rausell
Alejando Vidal
Paula Sahuquillo

CATÀLEG

Textos
M^a Desamparados Carbonell Tatay
Rafael Cervera Torres
Manuel Chirivella Bonet
Sebastián Gómez Martí
David Marqués Serra
Ana María Torres Barchino

Coordinació de l'edició
Isabel Pérez Ortiz

Disseny i maquetació
Demartes

Fotografia
Iván Navarro

Traducció al valencià
María Delfina Lloret Galiana

Impressió i encuadernacio
Fernando Gil S.A

©dels textos: els autors
©de les imatges: els propietaris
©de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2023

ISBN:
Depòsit Legal:

ÍNDEX / ÍNDICE

4 Formes, estructures i asimetries
MANUEL XIRIVELLA BONET. President de la Fundació Xirivella Soriano C.V.

7 L'al·literació de la forma
SEBASTIÁN GÓMEZ MARTÍ. Comissari de l'exposició

8 La Intenció creativa i les claus secretes de les formes en l'obra de Mariano Maestro
ANA TORRES BARCHINO

10 JUGAR AMB LA LLUM
(Mariano Maestro, retenint el temps)
AMPARO CARBONELL TATAY

14 Un eco silent
DAVID MARQUÉS SERRA

17 Entre camins, signes i diagrames
RAFA CERVERA

22 Formas, estructuras y asimetrías
MANUEL CHIRIVELLA BONET. Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.

26 La aliteración de la forma
SEBASTIÁN GÓMEZ MARTÍ. Comisario de la exposición

27 La intención creativa y las claves se cretas de las formas en la obra de Mariano Maestro
ANA TORRES BARCHINO

29 JUGAR CON LA LUZ (Mariano Maestro, reteniendo el tiempo)
AMPARO CARBONELL TATAY

33 Un eco silente
DAVID MARQUÉS SERRA

36 Entre caminos, signos y diagramas
RAFA CERVERA

42 Obra

Formes, estructures i asimetries

MANUEL XIRIVELLA
BONET
President de la Fundació
Xirivella Soriano C.V.

La revisió de la trajectòria d'artistes valencians constitueix l'eix central que consolida el conveni de col·laboració entre el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana i la nostra Fundació. Aquesta exposició dedicada a Mariano Maestro res-pon també a aquesta idea vertebradora d'una sinergia públi-co-privada que ha il·luminat ja nombroses fites expositives.

De veinatge civil madrileny per aplicació del “ius soli” (lloc de naixement). Els seus estudis en l'Escola d'Arts i Oficis i en la Superior de Belles Arts, el seu quefer artístic i la seua labor do-cent com a professor titular de Dibuix en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València determinen que el veinatge professional i emocional de Maria-no Maestro estiga incardinat en la nostra terra.

El recorregut expositiu des de finals dels anys seixanta del passat segle fins al moment present conté apunts sobre pa-per en diferents formats i dates, relleus sobre suport de fusta en dues etapes (finals dels seixanta i inicis de 2020), *collages*, estructures repetitives i variacions realitzades amb acrílic sobre taula i escultures. En tota la seua obra es parteix d'una base geomètrica primària: quadrat, cercle i triangle, *(símbol aquest de tot procés dinàmic. Amb tres costats, tres vèrtexs, tres angles, tres mediatrius i tres bisectrius, el triangle és la primera figura perfecta, el polí-gon més simple. I com que connecta la recta, l'angle i la superfi-cie és com una síntesi de la geometria.*" (1)) per a derivar des-prés cap a noves formes descendents d'aquestes elementals. Mariano Maestro en el seu treball conjumina *l'incansable cercador de noves formes, entusiasta manipulador d'inèdits materials i descobridor constant de qualitats pictòriques*. (2) Manipulador artesanal de la fusta en els seus relleus i assem-blatges *que més enllà del suport s'ha convertit ella mateixa en "superfície sensible" amb les seues pròpies prestacions i rendiments, hàbilment evidenciats pels particulars tracta-ments, de sorprenent senzillesa i rotunda eficàcia que Mariano Maestro ha utilitzat.*" (3)

En aquesta cerca de formes noves a través de la investigació i manipulació de materials diversos subjau una pugna esta-blida íntimament entre una metodologia constructiva i una sensibilitat indòmita a la codificació. (4). Labor investigadora que determina que l'art per a Mariano Maestro siga el resultat d'una reflexió audaç, sí, però formalitzada i meditada. La codificació de les formes, la seua catalogació tancada i ina-movible no és possible. Com afirmava Pablo Palazuelo *les for-mes vertaderes no són mai definitives. Les formes "no acaben", per tant l'intent de possessió, d'apropiació mitjançant la supo-sada comprensió total per part de la consciència discriminant, està condemnat per endavant al fracàs, el qual no deixaria en possessió solament de residus, embolcalls, deixalles*.(5)

(1) Carmen Bonell. "La divina proporción. Las formas geométricas". Editorial Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona (1999).

(2) Rafael Prats Rivelles. Arti-cle titulat "Mariano Maestro". Revista "Valencia Atracción". Societat Valenciana Foment Turisme. Ajuntament de València. Número 560. Se-tembre 1981.

(3) Román de la Calle. Text publicat en Diart. Revista de las Artes Visuales. Número 24. Maig 1982 amb motiu de l'exposició de Mariano Maes-tro a la Galeria del Palau de València.

(4) Román de la Calle. Text titulat "En torno a la obra de Mariano Maestro: la poetiza-ción estructural de la mate-ria" Revista Fimat. Separata número 13. València (1982).

(5) Carmen Bonell. "El arte y la vida. Antología de Palazue-lo". Editorial CendeaC. Múrcia (2006).

Aquesta fertilitat de les formes inserides en un procés sense fi d'autoimitació, de transfiguració de les unes en les altres s'aprecia amb claredat en l'obra i evolució artística de Mariano Maestro.

Per a l'espectador, la contemplació d'aquest procés tampoc s'acaba mai. Per això la forma és alhora imatge i espill de la vida, és la vida mateixa. Només es pot codificar el que ja és present i la vida no és present, està sempre sorgint, naixent una altra vegada, transcendent-se a si mateixa, en si mateixa, donant-se, creant-se. El nostre cercle existencial és perfecte en tant no es tanca definitivament, sempre queda una esclet-xa per la qual es filtra el sentit de la vida *completa perquè no ha sigut desposseïda de les seues possibilitats, de la seua capacitat d'esdevindre sempre una altra sense deixar de mantindre's fidel a si mateixa*. (6)
Per això, *part de les tasques de l'art consisteixen precisament en un incessant escrutini autoreferencial i una crítica perma-nent de les iniciatives cognitives*. (7)
Aquesta concepció de la tasca artística sembla subjaure en el títol triat per a aquesta exposició com a corollari del trànsit seguit per Mariano Maestro: *Estructures Criptomòrfiques*. Seguint novament Palazuelo, les estructures són formes d'energia procedents unes d'altres en una constant i perpètua transformació *que mai arribarem a conèixer totalment ni cap al seu origen ni cap a la seua fi perquè és il·limitat*. *Les estructures formals que serveixen com a patró són l'origen de les successives famílies de formes i d'altres estructures que n'emanen*. (8)

Per això, si bé tota obra d'art és autònoma, essencialment irre-petible, es poden reconèixer uns certs valors estructurals, com l'existència d'un ordre intern que estaria en l'origen d'aquesta experiència que anomenem bellesa. L'apel·latiu de Criptomòrfiques al·ludeix l'equivalència de dos objectes o especialment sistemes d'axiomes (perquè el terme va ser encunyat pel matemàtic estatunidenc Garret Birkhoff), quan no són òbviament equivalents, és a dir que escapen a la percepció directa. La paraula criptomorfia deriva del grec krip-to ('ocult') i morpho ('forma'), és a dir, formes ocultes. Es tractaria, per tant, d'estructures emergents i no lineals, on totes les seues parts es relacionen fins a configurar la totalitat.

L'observació de tota l'obra de Mariano Maestro serveix també com a constatació que els termes realitat i aparença no tenen contingut al marge d'una voluntat que els atorgue existèn-cia gràcies al fet d'interrogar-los i ordenar-los. Una voluntat estètica generadora d'estructures, formes i color, que són els signes d'interrogació de l'artista plàstic. Els humans vivim també diàriament sota unes incògnites, uns signes d'interrogació que ens inquieten. Hui transitem per l'era de la complexitat i la hibridació. Salva-dor Pániker en el seu llibre *"Asimetrías"* (terme al qual també al·ludeix Mariano Maestro en la seua entrevista amb Amparo Carbonell inclosa en aquest catàleg) ens recorda que *habitem en l'exasperant asimetria del "present", un àmbit que quan existeix deixa d'existir, resultat tot això de la més patètica de les asimetries, la de la fletxa del temps irreversible* (9) i proposa un nou humanisme molt lligat a la ciència i a l'art que ens ser-visca per a sobreviure a les nostres permanents incerteses. Un

(6) Claudio Magris. "La herrumbre de los tiempos". Pròleg del llibre "Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)", d'Hugo von Hofmannsthal. Editorial Pre-Textos. València (2008).

(7) Juan Navarro Baldeweg. Text titulat "Frenhofer y Lord Chandos", dins del llibre "Una Carta (De Lord Philipp Chan-dos a Sir Francis Bacon)", d'Hugo von Hofmannsthal. Editorial Pre-Textos. València (2008).

(8) Carmen Bonell. "El arte y la vida. Antología de Palazue-lo". Editorial CendeaC. Múrcia (2006).

(9) Salvador Pániker. "Asime-trías. Hibridismo y retropro-gresión." Editorial Kairós. Barcelona (2016).

humanisme que ens ajude a desenvolupar una nova facultat imaginativa. Imaginar no és un permís social que se'ns atorga, ni tampoc una autorització individual, és una necessitat fonamental i un dret col·lectiu. Com més gran força assolisca aquesta facultat, més s'evidenciarà la innegociable relació entre llibertat i vida. En aquest procés imaginatiu, vital i alliberador, emergeix el paper de l'art la *tasca del qual consisteix a fer que la idea siga accessible a la nostra contemplació sota una forma sensible*. (10) Facultat imaginativa en la qual l'art actue de suport convidant-nos a aquesta tasca de suggeriment i subversió que ens permeta continuar creient en la possibilitat d'un món diferent del que hui consumim voraçment. Un món que permeta atendre sensibilitats i il·lusions diferents.

(10) Georg W. F. Hegel. "Introducción a la estética". Editorial Península. Barcelona (1997).

L'al·literació de la forma

SEBASTIÁN GÓMEZ MARTÍ
Comissari de l'exposició

Críptic és allò que se'ns escapa a simple vista, és el confinament de significats ocults dins de formes recòndites. «Estructures criptomòrfiques» presenta un conjunt d'obres que, precisament, ens conviden com a espectadors a endinsar-nos en la cerca d'un codi que ens permeta desentranyar la lectura de les suggeridores formes que Mariano Maestro compon amb la fusta.

En la introducció d'*Homo ludens, ensayo sobre la función social del juego*, Johan Huizinga tracta el fracàs del terme *Homo sapiens* per a definir-nos com a espècie, i de com a aquest se li va agregar el d'*Homo faber*, per a fer referència a la nostra capacitat de fabricar. A aquesta última accepció, l'autor proposarà sumar una nova, la de l'*Homo ludens*, home que juga. L'autor holandès planteja el joc com *un fenomen cultural i no, o almenys no en primer lloc, com a funció biològica*. Aplicant aquesta idea a l'art, aquest quedarà finalment definit com la plasmació cultural d'un impuls humà.

Aquestes consideracions em van portar a conjuar la interpretació cultural que proposa Huizinga amb una de més biològica o sociològica; per a plantejar-me, posteriorment, la pregunta de si cadascun d'aquests termes –*faber i ludens*– ens defineix més en funció de l'edat biològica en la qual ens trobem; i si això, al seu torn, té alguna cosa a veure amb aquest impuls lúdic de plasmació creadora que és l'art.

Atesa l'evolució formal de l'obra de Mariano Maestro a través de les seues diferents etapes, s'aprecia una gradual transició de l'*Homo faber* a l'*Homo ludens*. De les primeres peces constructivistes amb clares referències al món tecnològic i on la importància de l'estudi previ vinculat a l'esbós és evident, es passarà a un conjunt de peces en què s'aprecia la llibertat que es permet l'artista, com el jugador que ja coneix les regles del joc, així ell aplica de manera flexible les seues primeres regles, de les quals resulten uns relleus cada vegada menys calculats. Són les peces dels anys huitanta i les estructures repetitives plenes de color de principis del nou segle, en les quals les formes són més orgàniques i naturals. Finalment, en aquests últims anys, Mariano Maestro sembla abraçar de nou el joc, un joc compositiu en què ja no hi ha punts previs, en què el *di·vertimento* està en els descobriments que s'amaguen darrere de l'aleatorietat. Però en els quals la geometria continua remeient als seus principis, per a convertir-se en una al·literació de formes equivalents, però no òbviament equivalents.

La Intenció creativa i les claus secretes de les formes en l'obra de Mariano Maestro

ANA TORRES
BARCHINO

Hi ha moltes maneres de comentar un quadre, de veure una escultura, de llegir un dibuix o d'explorar el significat d'una obra d'art. Més difícil resulta captar l'essencial, comprendre el que un artista vol contar-nos o transmetre'ns. Pot ser que guaitem i ens acostem amb cautela a investigar el procés creatiu de l'artista, a analitzar els detalls, la composició, el color o els límits dels seus esbossos; és un ardu treball de recerca visual per a l'espectador i, encara que ens hi obstinem, no pensem que ja ho tenim tot ben lligat, ben entès, sinó que cada vegada que tornem a donar una ullada a la creació de l'artista, ens sorprendrà una vegada i una altra descobrint una cosa diferent.

Una cosa així és el que passa amb les obres de Mariano Maestro, que cada vegada que les observes no pots deixar de pensar què és el que ens vol transmetre, què intenta dir-nos?, què pretén comunicar-nos? Potser, és millor que simplement contemplem l'essència de la seua obra, imaginem un viatge en el temps una vegada estiguem davant d'una peça i ens estem d'insistir en el que volem veure, deixem de donar-li sentit als seus quadres, als seus esbossos, als seus *collages* o a les seues escultures, deixem que apareguen davant de nosaltres sense establir judicis ni crítica; probablement ens sorprendran cada vegada que les vegem i ens diguen una cosa diferent entre aquests secrets ocults en els quals s'entreté, manté i pretén suggerir l'artista que, ocupat en els seus pensaments i les seues idees, intenta expressar i donar vida a la seua obra.

El currículum de Mariano Maestro dona fe d'aquests pensaments que, entre anades i tornades, ens ofereix un diàleg continu des de les composicions, des de les formes, des dels colors o des dels dibuixos que, juntament amb els materials, són l'essència d'una declaració d'intencions. La fase constructiva, des del punt de vista de l'espectador, és la base on es reafirmen i es representen les composicions plàstiques com un joc visual en harmonia per on transcorren els elements gràfics en sintonia amb la geometria.

Aquest diàleg continu (que explica M. Maestro) amb la matèria i, per tant, amb l'evolució de la seua obra, avança cada vegada més i en cada etapa cap a una creativitat sense límits, tant en la preparació dels esbossos com en l'obra en si mateixa.

Diríem que és un treball purament artesanal, en què les mans acaricien els elements, la fusta, els papers, les superfícies, el control de les composicions superposades, lliures i amb un ordre a vegades exhaustiu, disciplinat, per a crear volums en el mateix espai del quadre. Podríem invertir, girar o canviar de posició aquests elements i ens donarien una altra visió de l'obra; aquesta característica ens fa pensar en la versatilitat

de l'artista, en aquesta provocació entusiasta que fa moure els fils de la imaginació en l'espectador educat, o no, en l'art.

Continuem observant la seua obra com un Mecano o com una successió divergent de peces que es podrien traure del seu escenari. Ens quedem amb aquesta evolució gràfica dels seus esbossos en l'anar i tornar de les seues etapes, els dibuixos seriatos, les estructures cromàtiques, on se'ns mostra amb claredat unes composicions delicadament organitzades, com a fotogrames que contenen una història.

Construcció o desconstrucció? Més aviat intencions de l'artista que pretenen no ser justificades ni etiquetades, únicament (vist amb una perspectiva general) dialogar amb el fer, amb crear una obra amb les mans.

Aquest gran ventall obert de múltiples creacions artístiques de M. Maestro ens dona peu a presenciar escenes plenes d'elements que, des de la distància entre l'observador i la superfície, ens acostem a uns efectes diferents: d'una banda, la tridimensionalitat des de la bidimensionalitat i, d'altra banda, la tècnica executada amb rigor en el conjunt en tota de la seua col·lecció i que permet conèixer la magnitud en el quefer d'un artista des del seu taller, des de la seua privacitat. Contemplem, durant aquest viatge visual, les obres realitzades des del passat cap al present o viceversa, recreant-nos en la representació més enllà de la presentació i busquem, en aquestes, l'artista que ha sigut capaç de fer realitat les seues idees. En aquesta cerca per trobar les claus creatives de Mariano Maestro entre les seues obres, segurament descobrirem aquestes maneres de fer i d'omplir la vida d'experiències.

JUGAR AMB LA LLUM (Mariano Maestro, retenint el temps)

AMPARO
CARBONELL
TATAY

ESTRUCTURAS CRIPTOMÓRFICAS

1970-2023

“En aparença ací no hi ha res més que pur artifici, però en realitat les coses són molt menys simples. ...han exigít una laboriosa cerca que escapa a la vista... Nosaltres, els orientals, creem bellesa fent nàixer ombres en llocs que en si mateixos són insignificants. El nostre pensament procedeix anàlogament: crec que la bellesa no és una substància en si, tan sols un dibuix d'ombres, un joc de clarobscur produït per la juxtaposició de diferents substàncies. Així com una pedra fosforescent, col·locada en la foscor, emet una irradiació i exposada a plena llum perd tota la seua fascinació de joia preciosa, d'igual manera la bellesa perd la seua existència si se li suprimeixen els efectes de l'ombra.

Junichiro Tanizaki

El 20 d'abril de 2023 vaig passar una vesprada deliciosa. Vaig entrar en un forat passatger, tornant a un temps i un espai que eren uns altres, que havien sigut ja i que, al mateix temps, estaven per arribar. Va ser travessar la cancel·la i entrar en el seu territori, i tot va prendre un sentit diferent. Em trobava a casa, còmoda, com si haguera tornat després d'haver-me acomiadat ahir de vesprada. En realitat, no ens havíem vist des de feia, segurament, més de deu anys, però van bastar cinc minuts per a esborrar dècades d'absència.

Entrar en una casa d'artistes no és una cosa que ocorregui cada dia.² En entrar, en realitat, no notes res d'especial, excepte el freqüent diferent de la llum i una singular disposició dels objectes, que semblen observar-te alhora que, fent-se notar, van demanant la teua aprovació amb insistència. No ho fan d'entrada, però la segona o tercera vegada que perceben la teua mirada, no saben resistir-se i es van il·luminant, un a un, d'una manera sorprenent.³ Aquesta particularitat en els objectes l'he vista alguna vegada abans, tal vegada en els exvots que envolten l'altar de l'ermita que resisteix el temps en una platja d'Astúries, en els signes representats gràficament en alguna cova prehistòrica, o en els antiquaris i en els tallers dels imatgers que visitava, agafada de la mà de mon pare, al carrer de Cavallers.

Comencem recordant la idea d'art que ens va moure a dedicar-nos a això, la idea d'art que ens va fer dedicar-nos a ser artistes. Les dificultats, el lliurament incondicional, els desvetllaments, l'obstinació en la perfecció de l'ofici, la necessitat de dominar el llenguatge, de crear un dialecte i fer-lo nostre, únic i universal alhora. Parlem de l'enorme distància i l'estranya proximitat que apareixen, amb tota naturalitat, entre generacions. Aquesta manera apresada d'entendre l'art.

1 Tanizaki J. *Elogi de l'ombra*. Angle Editorial, Barcelona 2006.

2 Encara que ma casa és una casa d'artistes —jo soc escultora, el meu fill gran és dramaturg i el meu, arquitecte (molts artistes sota un mateix sostre!)—, els nostres espais de treball mai van ser a la casa familiar, si bé és cert que compartíem estudi durant anys. Mai he volgut tindre l'estudi a casa, ho entenc com una cosa diferent.

3 La casa de Carmen i Mariano és la casa familiar on, a més, cadascun d'ells té el seu estudi. Dos espais que parlen sols del que allí succeeix, de com són els seus habitants i de la seua relació amb ells. Quasi temples, quasi sales de dissecció, quasi tallers del Renaixement.

Les qüestions apareixien en totes direccions, les anàvem responent amb unes altres i ens anaven obrint cap a altres de noves. Com fer per a anivellar el terreny, per a fer més fàcil el contacte, per a iniciar una conversa amb els que miren, amb els que volen compartir i esbudellar-nos.

Si pogueres⁴ advertir-los, Mariano. Com t'agradaria que la gent s'acostara a veure la teua exposició?

M'agradaria que a les persones que visitaren l'exposició els interessaren les peces o les estructures plàstiques (no precisament figuratives), però que tingueren interès per altres formes d'art relacionat amb l'arquitectura, el muralisme, les harmonies i les sensacions de vitalitat de les superfícies que observen; que els intrigue el que veuen i es pregunten si el que tenen davant dels ulls els pot significar o fer vibrar algun tipus d'emoció o misteri...

Tens alguna indicació per a donar-los perquè comencen a conversar amb la teua obra?

Simplement, que juguen amb tot el que els puga suggerir el que veuen... relacionat sempre amb la seua manera de pensar i de mirar els objectes que tenen davant...

Vaig entendre que esperava que atengueren aquest “descobrimient d'actes imprevistos del món visible”⁵ del qual ens parlava Gombrich i arribaren a gaudir fins a l'extrem d'oblidar formes, colors i textures, començant a sentir com a fusta, pedra o plom. No hi ha formes ni colors, només espais i llocs, llums i ombres, successos que esdevenen, tot i res... Però, si això és el que esperes, com ho prevens? Caldrà sustentar-ho una vegada previst.

Què et plantejes quan iniciis una obra?

Quan comence una obra, en qualsevol format (quadrat, rectangular o circular), em plantejo que hi haja un ordre subjectiu de les peces que utilitze... pensant per descomptat en el format que tinc en la taula de treball. Al principi, en els anys setanta, conformava sempre esbossos sobre paper... En l'actualitat, vaig triant entre els diferents materials i formes, que alguns estan retallats aleatòriament, i els vaig organitzant rítmicament o seqüencialment o de manera repetitiva, fins que ja en el meu sentit més profund, determine que la composició està finalitzada... encara que a vegades haja de corregir algun detall a posteriori... Juguem amb simetries i també amb asimetries; a vegades conjuntant les dues experiències, i fins i tot amb la llum quan incideix de manera diferent sobre les superfícies... És un joc molt racional i complicat, encara que no ho puga semblar... No sempre és un gaudi... A vegades, és obsessionant i dolorós...

Ens enredrem en això, Carmen, Mariano i jo coincidíem en la dificultat de prescindir del que s'ha après. Tants anys entrenant l'ull, la mà, la memòria. Tantes vegades repetint fórmules, variant, canviant, buscant. Si alguna vegada t'ha preocupat l'equilibri, la composició, no pots deixar res a l'atzar, tot ha d'estar previst, tot té un lloc, una disposició, un sentit. I és

4 Si saberes com.

5 E. H. GOMBRICH. *La imagen y el ojo*. Alianza, 1987. p. 29.

aquesta mateixa manera de relacionar entre si els elements que fa que una composició esdevinga única.

Vaig somiar que era un estrany marxant: era un marxant d'aspectes i aparences. Els colleccionava i els distribuïa. En el somni acabava de descobrir un secret. L'havia descobert sol, sense ajuda ni consell de ningú. El secret era entrar en el que estiguera mirant en aquell moment -un poal d'aigua, una vaca, una ciutat (com Toledo) vista des de dalt, un roure – i, una vegada dins, disposar de la millor manera possible la seua aparença. Millor, no volia dir fer-lo més bonic o harmoniós, ni tampoc més típic, a fi que el roure representara tots els roures. Senzillament, volia dir fer-lo més seu, de manera que la vaca o la ciutat o el poal d'aigua es convertiren en una cosa clarament única.

Fer això m'agradava, i tenia la impressió que els xicotets canvis que vaig fer des de dins agradaven a altres.

El secret per a introduir-se en l'objecte i reordenar la seua aparença era tan senzill com obrir la porta d'un armari. Tal vegada, simplement es tractava de ser-hi allí quan la porta s'obria sola. Però quan em vaig despertar, no vaig poder recordar com es feia i em vaig quedar sense saber com s'entra en les coses.⁶

Inevitablement, parlem de l'"ofici", d'aquesta primera necessitat de dominar-lo per complet, de les hores de taller, de la importància d'oblidar sabers, de la necessitat d'experimentar amb materials i del plaer que et procura deixar-te sorprendre algunes vegades... I parlem de la llum. La llum imprescindible. La llum que ho conforma tot. Quan arribes a descobrir la llum ja no et fa falta una altra cosa. Tornàvem a coincidir els tres, forçosament.

Fins a quin punt et condiciona el material? I l'espai de treball?

Sempre he utilitzat la fusta o el cartó o altres elements i, per descomptat, em condicionen relativament (els trac molt de rendiment), fins i tot quan empre l'"objet trouvé", el qual solc modificar algunes vegades per a incloure'l sencer o seccionat... depén de la composició i si "funciona" bé la mescla. D'altra banda, treballo habitualment en posició horitzontal en les meues taules de labor. M'agrada el "desordre paradoxalment ben organitzat" en taules plenes de material retallat de diverses grandàries i textures... per a mi, una obra "monumental" pot ser de format gran o gegant o també de format xicotet. Són igual de complicades conceptualment i tècnicament... a vegades es tarda el mateix temps en la seua confecció...

Baixem al taller.⁷ Un desordenat ordre ens embolcalla. La intriga em fa mirar a totes bandes. Em vaig detenint, a poc a poc, en l'ambient, en l'olor de la fusta, en els papers, en els objectes disposats sobre les taules, en la llum que entra pertot arreu, en les peces en procés, en els retrats que ens veuen arribar, en els dibuixos. De tant en tant, un toc de color m'avisa que alguna cosa, segurament inesperada, està començant. Les obres es barregen: és el temps, que discorre d'una altra manera, amb altres intervals, el qui ens va donant la pauta i ens marca el recorregut.

⁶ Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ardora ediciones, Madrid, 1997, p. 37-38.

Quantes hores al dia passes a l'estudi? O, si ho prefereixes, quin és el teu horari d'"artista"?

Al meu taller o estudi, passe moltes hores al dia, no de colp, sinó amb relatiu descansos. Converse sovint amb les meues obres i tinc un sentit molt crític amb elles. Solc passar sis hores al dia de treball... encara que, la veritat, no les mire massa... em passen en un instant... "El temps psicològic"...

El temps de l'artista... Constantment aquesta pregunta, constantment sense resposta. Complex calcular el temps que esmerces a fer una obra. Les hores de presència en l'estudi, les hores de taller, les que passes meditant, llegint, documentant, aprenent en altres obres, en altres paisatges, sentint el vent, descobrint les ombres, provocant trobades, imaginant hibridacions impossibles, trobades excessives, descrivint escenaris, combinant existències, flaquejant, provocant que un sol llamp de llum ho modifiqui tot... Com dones el valor a això?

Transcendir. La preocupació perquè aquest objecte, al qual has dedicat tot el temps, en el qual has depositat la teua experiència, amb el qual has donat forma al teu desig, aquesta creació en la qual has estat treballant tota la teua vida, transcendisca l'instant de la contemplació, transferisca l'essència que li has confiat, traspasse la barrera del temps i perdure en un record, en una imatge, en una evocació.

Com t'agradaria que et recordaren?

M'agradaria que em recordaren com un professional de les arts plàstiques a qui ha agradat ser molt perfeccionista i fer un treball ben realitzat tècnicament i mentalment... Sempre he sigut molt lliure en la meua forma de conducta... M'agrada la bona pintura, la bona música, siga del tipus i estil que siga... No soc un fanàtic... (només de la meua manera d'actuar en l'estudi)...

Continuàrem conversant fins a tocar la nit, passejàrem pel jardí, beguérem te, ens abraçàrem i deixàrem pendent acomiadar-nos...

Un eco silent

DAVID
MARQUÉS
SERRA

ESTRUCTURAS CRIPTOMÓRFICAS
1970-2023

L'imperatiu d'autenticitat desenvolupa una obligació amb un mateix, una coerció a qüestionar-se permanentment un mateix, a vigilar-se un mateix, a estar a l'aguait d'un mateix, a assetjar-se un mateix.

Byung-Chul Han, *L'expulsió del diferent*.

Amb pas incert avança l'ésser humà entre dues tragèdies tan antagòniques com adjacents; som un «misterio que existe entre dos nadas»,¹ diria el poeta Francisco Brines, i, mentrestant, la Terra continua el seu curs, prenyada d'arrels que lluiten per sobreviure i desembocar en copes ramificades, rematades amb aspectes i cromatismes ben diversos, mutables segons les estacions que ens regala el temps. En els seus contorns trobem els límits, definits per un espés o escàs fullatge, els quals descendeixen per a convergir entre si, afonant-se en el planeta amb la finalitat de nodrir-se i trobar-se amb els dissenys del nostre artista.

Mariano Maestro, després d'analitzar les arrels que el defineixen, s'alça sobre els seus fustos, potencials *disruptors* en l'escorça del territori, i, igual que els ocells, ja cansats del miracle de la seua perspectiva aèria, es posa al capdamunt per a, senzillament, cantar a la vida i reposar-se. L'animal alat –des del punt de vista col·lectiu– funciona com a símbol de llibertat, potser per respondre al somni truncat de volar, tan ambicionat per la nostra espècie. No obstant això, malgrat aquesta condició de *lliure*, tots els ocells –totes les bèsties–, forçosament en algun moment es veuen arrossegats cap a la *realitat*, a descendir i tornar a la tangibilitat de la Naturalesa per a poder regenerar-se, per a poder alimentar-se, per a poder reproduir-se, que, en definitiva, seria un símil de l'acte creatiu. Qualsevol vida de les que coneixem s'alleta de la terra –com a motor primigeni que és– i, en última instància, hi troba també la veritat. Terra que, d'altra banda, alberga en les seues entranyes ocultes un secret estructural capaç de gestionar l'equilibri necessari per a l'existència, així com de projectar en la superfície tota la bellesa del món en els seus diferents graus possibles. L'artista, de manera quasi anàloga, intenta fer seu el misteri de l'espai mitjançant el domini de les diferents escales.

Ininterrompudament, una veu regeix aquesta sort d'arquitectura sublim; és una veu callada, que, des de l'abisme, ressona lleument i persistentment en cada ésser, com una veritat oculta, penetrant, esperant a ser percebuda per la lucidesa de la consciència.

Hermann Hesse no dubtava a afirmar que «mentre hi haja una vida sobre la terra, els éssers humans no cessaran de relatar a uns altres el que han experimentat i el que els ha quedat de possessió íntima a partir d'aquesta experiència. I, una vegada i

1 Generalitat Valenciana; Francisco Brines, *Premio Cervantes 2020* [vídeo], 2020 <https://youtu.be/AIEX2fYkiPM>

una altra, hi haurà persones per a qui el que s'ha viscut es convertisca en expressió i símbol d'antiquíssimes lleis universals, persones que vegen en el fet temporal l'etern».² És una qüestió que podem estendre i vincular estretament amb el fet artístic de major puresa, és a dir, aquell que roman en una cerca constant de la veritat. Mariano Maestro és deixeble nat d'aquestes inquietuds inconscientment heretades, així com d'una manera d'entendre l'art similar a l'experiència heideggeriana, en la qual *la parla* es manifesta «curiosament allí on no trobem la paraula adequada, quan alguna cosa ens concerneix, ens arrossega, ens oprimeix o ens anima»,³ en l'obligada intensitat de la qual s'imposa -d'alguna manera- el sofriment com a fons; però, malgrat tot, ha de valdre la pena aquesta forma d'aproximació a la substància de la vida.

La mostra, *Estructures criptomòrfiques*, ens revela la biografia d'un autor que no tem l'equivocació perquè, a més, aquest és un concepte que transita per camins massa sinuosos perquè se'ns presente amb claredat. Mariano Maestro, seguint el retrunyir constant de les callades palpitations de l'etern, emprén la seua senda vital i artística –totes dues indivisibles– endinsant-se en aquest subespai vetlat del qual la gran majoria de la societat i de l'art contemporani semblen defugir. Cal entendre que són ambients complexos per al transcórrer actual, perquè requereixen una dilatada observació, així com constant qüestionament reflexiu, sense atendre la rapidesa del rendiment al qual es mantenen addictes aquelles tendències més vigents. «Les veritats de l'Índia, Egipte i Grècia van perdurar segles. En qüestions d'art, la nostra societat ha substituït la veritat pel gust, ho troba més divertit i li exigeix menys responsabilitat.»⁴ Encara així, el baluern de la Naturalesa ha de romandre latent en les profunditats de l'ésser com a totalitat inaccessible on, justament, reposa l'*Anima Mundi* dels efluvis de la qual germinen les certeses més ancestrals, arquetípiques, en una escrupolosa construcció essencial.

És precisament un afany scrutador, articulat mitjançant diferents gradacions del fenomen constructiu –d'extrem a extrem i tot el que en aquesta dimensió es pot suscitar–, el que es deixa entreveure com a constant en la present exposició. M. Maestro resulta ser capaç de despullar els elements de les seues anècdotes, de rebutjar la trivialitat per a centrar-se i examinar únicament el més fonamental. La seua producció artística es presenta com un treball de llarg recorregut, de mirada pausada i, fins i tot, a vegades, detinguda. Analítica i concentrada, la seua ment ha articulat, a poc a poc, l'itinerari pictòric, gràfic i escultòric que el defineix com a artista, que el defineix –també– com a ésser humà. I, per fi, ens revela els signes perquè participem de les seues inquietuds, les quals, en definitiva, són de caràcter universal.

El comportament de la seua obra, l'aparença de la qual ens porta a pensar en l'abstracció suprematista, no és en absolut d'idiosincràsia estàtica ni decorativa, ja que en la seua gestació no intervenen, de cap manera, intencions lúdiques o balderes. Mariano refusa l'acte de passar de puntetes sobre el procés creatiu i s'hi enfronta amb integritat, acceptant aquest *sofriment* al qual he al·ludit adés. Sap que, en realitat, res –del que és important– ha canviat en l'Univers, excepte aquelles

2 H. Hesse, *Lecturas para minutos I*, Madrid: Alianza, 2011, p. 114. 4.

3 M. Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987, p. 145

4 M. Rothko, *La realidad del artista*, Filosofía del arte, Madrid: Síntesis, 2010, p. 49.

qüestions relacionades amb les superfícies que, a vegades, varien amb massa facilitat. I, conscient de les seues denses preocupacions artístiques que, per extensió, també són vitals, aborda el quefer plàstic com una forma d'aproximació a tals veritats atàviques, acceptant que «el mateix només es deixa dir quan es pensa la diferència».⁵ Així, sobre *el mateix* s'incideix una vegada i una altra, perquè, en el seu cas, resulta un propòsit difícilment definible i inassolible; però, no debades, del seu reiterat acostament tangencial sorgeixen configuracions gràficoplàstiques que al·ludeixen a les relacions estructurals, a la repetició, al dinamisme inherent a la raó d'existir d'un engranatge que ha de ser, per força, perfecte. D'aquesta manera, l'artista, Mariano Maestro, insistentment descendeix als abismes medul·lars, guiat per la tènue veu latent, per a tractar d'arrancar a l'ordre/caos –com a dicotomia– aquestes formes ocultes de l'estructural i materialitzar-les nues, en la seua essència, a través de la seua pròpia experiència artística, com un acte vivencial. *Estructures criptomòrfiques* és el relat significatiu encarregat de revelar i compartir allò que roman, com una cosa íntima, de la seua trobada amb la veritat: un eco silent.

⁵ M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 187.

Entre camins, signes i diagrames

RAFA CERVERA

Diu Mariano Maestro que és un purista impur. No li falta fonament a aquesta afirmació perquè el que fa posseeix la puresa subjectiva de l'autor i, alhora, la impuresa que proporciona no beure només d'una font, sinó de totes les fonts que el seu art necessita per a continuar movent-se en direcció al futur. Mariano Maestro ha creat el seu propi estil dins de l'abstracció, i aquest estil sobreix faça el que faça, tant si canvia de registre com de tècnica. L'obra de Mariano Maestro, tan pròxima al constructivisme com a l'arquitectura, és també el seu estil. I aquest estil és el cos, l'ànima i el cor d'*Estructures antropomòrfiques* 1970-2022, la mostra que documenta la seua producció com a artista abstracte seduït per l'avantguarda. «Ací es recull la meua faceta com a artista constructivista –explica Maestro– que és on es troba l'arrel de la meua manera de treballar».

Quan s'observa l'obra de Maestro, es té la sensació d'estar trepitjant un terreny en què la realitat i la fantasia s'entremesclen fins a convertir-se en quelcom que no és ni una cosa ni l'altra. Veient juntes diverses de les seues obres sobrevé la impressió que s'està recorrent un camí fet de senyals. Alguns d'aquests han de llegir-se de manera vertical, com si foren tòtems, com si foren altars o faristols esperant una partitura; uns altres, en canvi, només poden interpretar-se com si des dels núvols vérem dibuixats a terra signes i diagrames; marques que solament són perceptibles des de les altures, un fet que podria ser el vestigi d'una civilització que fa milers d'anys que va deixar d'existir, o que potser ens anuncia el seu adveniment en un futur, una data les xifres de la qual hem de descodificar observant els relleus, les estructures, les miniatures o les escultures de Mariano Maestro.

Els seus relleus també poden fer-nos creure que estem davant de màquines que han sigut disseccionades per una ganiveta colossal i s'han quedat així, partides, exposades, mostrant el seu interior, amb vísceres que no són més que línies, angles o corbes. Màquines velles o noves, això no podem saber-ho, fabricades perquè anticiparen un demà utòpic que mai va arribar, condició aquesta que fa que resulten encara més belles. «Vaig nàixer al costat d'una fàbrica i des que era xicotet he estat ficat entre màquines. Veia treballar mon pare, el veia soldar i crec que tot això s'ha quedat amb mi, en el meu interior. Potser tot el que veia sent xiquet ha estat en el meu subconscient. Fins i tot en les etapes en què feia obres més figuratives no podia evitar construir, necessitava que hi haguera una armadura, una màquina que ho envasara tot. M'agrada el que està ben construït, em dona satisfacció visual però també em produeix goig emocional.» Mariano Maestro es defineix a si mateix com un perfeccionista, però sap que la perfecció només s'aconsegueix cometent errors. Els errors, els accidents, són fonamentals en la seua obra, tant en el procés

creatiu com en el resultat final. «Sempre m'han servit perquè he intentat convertir-los en elements que funcionen. Els deixava descansar un temps indeterminat i després hi tornava.» L'atzar també pot materialitzar-se com una obra geomètrica o prendre la forma d'estructures a les quals solament baste amb mirar.

Al principi, Maestro treballava amb esbossos, alguns dels quals formen part de la selecció de treballs que compon *Estructures criptomòrfiques* 1970-2022. Els últims anys s'ha imposat un mètode més intuitiu, més associat a la improvisació, un que li permet treballar amb la matèria igual que un músic de jazz treballa amb els sons. «Agafe les fustes i les vaig utilitzant, vaig jugant amb els materials, fins que dic "ara, ara funciona". I llavors ho deixo, ja no ho toque més.» Quan realitza *collages* tria materials dúctils, quan crea assemblatges, utilitza materials rígids que no es poden modificar. Aquestes són les seues notes musicals. Porque després, més enllà de la matèria o la tècnica, hi ha el ritme i la repetició. «A vegades he treballat acostant-me a la música, amb ritmes i variacions que són presents en les permutacions i seriacions. Les cadències també poden funcionar molt bé en la pintura. Algunes obres les he dutes a terme seguint sistemes musicals com el jazz, que m'han anat oferint idees».

Diu Mariano Maestro que la seua pintura és rara. I ho és, perquè es representa a si mateixa i, encara que tinga inevitables connexions amb determinats corrents, és fidel a si mateixa amb la tossudesia d'allò que es fa des de l'honestedat. Encara que les referències hi siguen ací, encara que alguns elements, tècniques o propostes puguen resultar-nos familiars, les obres de Maestro no segueixen un deixant concret, no busquen encaixar en cap tendència. Són alienes a tot allò que realment no necessiten. A excepció d'una sola obra –*La màquina dels diners*–, les seues creacions no tenen títol o nom. I això ens obliga a haver de definir-les pel que són, per com les veiem. El seu autor s'hi refereix, ras i curt, com a «superfícies» i manté que «mai contenen històries, només ofereixen un sentit poètic, una interpretació poètica d'alguna cosa que potser és real o potser no». Això que, en escriure sobre de l'obra de Maestro, Román de la Calle va definir com «la poetització estructural de la matèria».

Parlem de moviment, seriacions, música. Tot allò que en l'obra de Mariano Maestro es manté actiu ho fa perquè ell és un autor que mai deixa d'investigar. Experimenta amb formats i materials establint un joc en el qual l'única regla és l'exigència, aquest perfeccionisme tan rígid com alguns dels elements sobre els quals construeix les seues obres. «M'agrada anar canviant de materials, jugar amb textures i colors, crear contrastos, passar de peces que visualment diuen molt a unes altres que a penes diuen res». En aquest cabal investigador, el color és un altre element fonamental per a definir les seues creacions, tant quan hi és present –a través de tons freds i colors pàl·lids– com quan no hi és –la fusta nua o simplement envernissada–. Algunes de les seues peces prescindeixen totalment del color i deixen que parle la fusta, que l'estructura ens explique l'interior del que són i, per tant, les seues arrels. Els collages de Mariano Maestro poden ser llegits com a diaris

de bord que ens contenen detalls sobre altres obres. De fet, *Estructures criptomòrfiques* 1970-2022 és una exposició en la qual unes peces ens expliquen secrets sobre unes altres. Perquè, com diu el seu autor, «el procés de creació és important i d'ací ve que estiga present en la mateixa obra». En els relleus, la llum hi juga un paper decisiu, determinant en alguns casos, com són els primers relleus o les escultures, que no tenen pedestal perquè són multiposicionals i això els confereix una vida més enllà de la vida artística.

El món abstracte de Mariano Maestro és, més aviat, un univers on l'esfera lúdica i la intel·lectual es confonen. On llum, forma i color s'alien per a convertir-se en una cosa que, a més d'observar, necessitem tocar. I si fora possible, habitar, lliscar en el seu interior, ser part de les corbes, els angles, ser part d'aquest art impur fet per un purista que, igual que fan els déus, ha creat un món les peces del qual ara formen part d'aquesta exposició. L'interior de les màquines. Un rastre de senyals per a desxifrar des del cel. Camins, signes i diagrames.



Formas, estructuras y asimetrías

MANUEL CHIRIVELLA
BONET.
Presidente de la Fundación
Chirivella Soriano C.V.

La revisión de la trayectoria de artistas valencianos constituye el eje central que cimenta el Convenio de Colaboración entre el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana y nuestra Fundación. Esta exposición dedicada a Mariano Maestro responde también a esa idea vertebradora de una sinergia público/privada que ha alumbrado ya numerosos hitos expositivos.

De vecindad civil madrileña por aplicación del "ius soli" (lugar de nacimiento). Sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios y en la Superior de Bellas Artes, su quehacer artístico y su labor docente como profesor titular de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia determinan que la vecindad profesional y emocional de Mariano Maestro esté incardinada en nuestra tierra.

El recorrido expositivo desde finales de los años sesenta del pasado siglo hasta el momento presente contiene apuntes sobre papel en distintos formatos y fechas, relieves sobre soporte de madera en dos etapas (finales de los sesenta e inicios de 2020), collages, estructuras repetitivas y variaciones realizadas con acrílico sobre tabla y esculturas. En toda su obra se parte de una base geométrica primaria: cuadrado, círculo y triángulo, (*símbolo éste de todo proceso dinámico. Con tres lados, tres vértices, tres ángulos, tres mediatrices y tres bisectrices, el triángulo es la primera figura perfecta, el polígono más simple. Y puesto que conecta la recta, el ángulo y la superficie es como una síntesis de la geometría.*" (1)) para derivar después hacia nuevas formas descendientes de esas elementales.

Mariano Maestro en su trabajo aúna al *incansable buscador de nuevas formas, entusiasta manipulador de inéditos materiales y descubridor constante de calidades pictóricas.* (2) Manipulador artesanal de la madera en sus relieves y ensamblajes *que más allá del soporte se ha convertido ella misma en "superficie sensible" con sus propias prestaciones y rendimientos, hábilmente evidenciados por los particulares tramientos, de sorprendente sencillez y rotunda eficacia que Mariano Maestro ha utilizado.*" (3) En esa búsqueda de formas nuevas a través de la investigación y manipulación de materiales diversos subyace una *pugna establecida íntimamente entre una metodología constructiva y una sensibilidad indómita a la codificación.* (4). Labor investigadora que determina que el arte para Mariano Maestro sea el resultado de una reflexión audaz, sí, pero formalizada y meditada. La codificación de las formas, su catalogación cerrada e inamovible no es posible. Como afirmaba Pablo Palazuelo *las formas verdaderas no son nunca definitivas. Las formas "no terminan", por lo tanto el intento de posesión, de apropiación mediante la supuesta comprensión total por parte de la*

(1) Carmen Bonell. "La divina proporción. Las formas geométricas". Editorial Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona (1999).

(2) Rafael Prats Rivelles. Artículo titulado "Mariano Maestro". Revista "Valencia Atracción". Sociedad Valenciana Fomento Turismo. Ayuntamiento de Valencia. Número 560. Septiembre 1981.

(3) Román de la Calle. Texto publicado en Diart. Revista de las Artes Visuales. Número 24. Mayo 1982 con motivo de la exposición de Mariano Maestro en la Galería del Palau de Valencia.

(4) Román de la Calle. Texto titulado "En torno a la obra de Mariano Maestro: la poetización estructural de la materia." Revista Fimat. Separata número 13. Valencia (1982).

conciencia discriminante, está condenado de antemano al fracaso, el cual no dejaría en posesión solamente de residuos, envolturas, despojos.(5) Esa fertilidad de las formas insertas en una proceso sin fin de autoimitación, de transfiguración de unas en otras se aprecia con claridad en la obra y evolución artística de Mariano Maestro.

Para el espectador, la contemplación de ese proceso tampoco termina jamás. Por eso la forma es al propio tiempo imagen y espejo de la vida, es la vida misma. Sólo se puede codificar lo que ya está presente y la vida no está presente, está siempre surgiendo, naciendo otra vez, trascendiéndose a sí misma, en sí misma, dándose, creándose. Nuestro círculo existencial es perfecto en tanto no se cierra definitivamente, siempre queda una rendija por la que se filtra el sentido de la vida *completa porque no ha sido desposeída de sus posibilidades, de su capacidad de volverse siempre otra sin dejar de mantenerse fiel a sí misma.* (6)

Por ello, *parte de las tareas del arte consisten precisamente en un incesante escrutinio autorreferencial y una crítica permanente de las iniciativas cognitivas.* (7) Esa concepción de la tarea artística parece subyacer en el título elegido para esta exposición como corolario del tránsito seguido por Mariano Maestro: *Estructuras Criptomórficas.* Siguiendo nuevamente a Palazuelo las estructuras son formas de energía procedentes unas de otras en una constante y perpetua transformación *que nunca llegaremos a conocer totalmente ni hacia su origen ni hacia su final porque es ilimitado. Las estructuras formales que sirven como patrón son el origen de las sucesivas familias de formas y de otras estructuras que de ellas emanan.* (8)

Por ello, si bien toda obra de arte es autónoma, esencialmente irreplicable, se pueden reconocer ciertos valores estructurales, como la existencia de un orden interno que estaría en el origen de esta experiencia que denominamos belleza. El apelativo de Criptomórficas alude a la equivalencia de dos objetos o especialmente sistemas de axiomas, (pues el término fue acuñado por el matemático estadounidense Garret Birkhoff,) cuando no son obviamente equivalentes, es decir que escapan a la percepción directa. La palabra Criptomorfía deriva del griego *Kripto* (oculto) y *Morpho* (forma), es decir formas ocultas. Se trataría, por tanto, de estructuras emergentes y no-lineales donde todas sus partes se relacionan hasta configurar una totalidad.

La observación de toda la obra de Mariano Maestro sirve también como constatación de que los términos realidad y apariencia carecen de contenido al margen de una voluntad que les otorgue existencia merced al hecho de interrogarlos y ordenarlos. Una voluntad estética generadora de estructuras, formas y color, que son los signos de interrogación del artista plástico. Los humanos vivimos también diariamente bajos unos incógnitas, unos signos de interrogación que nos inquietan. Hoy transitamos por la era de la complejidad y la hibridación. Salvador Pániker en su libro *"Asimetrías"* (término al que también alude Mariano Maestro en su entrevista con Amparo Carbonell incluida en este catálogo) nos recuerda que *habita-*

(5) Carmen Bonell. "El arte y la vida. Antología de Palazuelo." Editorial CendeaC. Murcia (2006).

(6) Claudio Magris. "La herrumbre de los tiempos." Prólogo del libro "Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)." de Hugo von Hofmannsthal. Editorial Pre-Textos. Valencia (2008).

(7) Juan Navarro Baldeweg. Texto titulado "Frenhofer y Lord Chandos." dentro del libro "Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)." de Hugo von Hofmannsthal. Editorial Pre-Textos. Valencia (2008).

(8) Carmen Bonell. "El arte y la vida. Antología de Palazuelo." Editorial CendeaC. Murcia (2006).

mos en la exasperante asimetría del "presente", un ámbito que en cuanto existe deja de existir, resultado todo ello de las más patética de la asimetrías, la de la flecha del tiempo irreversible (9) y propone un nuevo humanismo muy ligado a la ciencia y al arte que nos sirva para sobrevivir a nuestras permanentes incertidumbres. Un humanismo que nos ayude a desarrollar una nueva facultad imaginativa.

Imaginar no es un permiso social que se nos otorga, ni tampoco una autorización individual, es una necesidad fundamental y un derecho colectivo. Cuanto mayor fuerza alcance esa facultad, más se evidenciará la innegociable relación entre libertad y vida.

En ese proceso imaginativo, vital y liberatorio, emerge el papel del arte cuya *tarea consiste en hacer que la idea sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible*. (10) Facultad imaginativa en la que el arte actúe de apoyatura invitándonos a esa tarea de sugerencia y subversión que nos permita seguir creyendo en la posibilidad de un mundo distinto al que hoy consumimos vorazmente. Un mundo que permita atender sensibilidades e ilusiones distintas

(9) Salvador Pániker. "Asimetrías. Hibridismo y retroprogresión." Editorial Kairós. Barcelona (2016).

(10) Georg W. F. Hegel. "Introducción a la estética". Editorial Península. Barcelona (1997).



La aliteración de la forma

SEBASTIÁN
GÓMEZ MARTÍ
Comisario de la exposición

Lo críptico es aquello que se nos escapa a simple vista, es el confinamiento de significados ocultos dentro de formas recónditas. «Estructuras criptomórficas» presenta un conjunto de obras que, precisamente, nos invitan como espectadores a adentrarnos en la búsqueda de un código que nos permita desentrañar la lectura de las sugerentes formas que Mariano Maestro compone con la madera.

En la introducción de *Homo ludens, ensayo sobre la función social del juego*, Johan Huizinga trata el fracaso del término *homo sapiens* para definirnos como especie, y de cómo a este se le agregó el de *homo faber*, para hacer referencia a nuestra capacidad de fabricar. A esta última acepción, el autor propondrá sumar una nueva, la del *homo ludens*, hombre que juega. El autor holandés plantea el juego como *un fenómeno cultural y no, o por lo menos no en primer lugar, como función biológica*. Aplicando esta idea al arte, este quedará finalmente definido como la plasmación cultural de un impulso humano.

Estas consideraciones me llevaron a conjugar la interpretación cultural que propone Huizinga con una más biológica o sociológica; para plantearme, posteriormente, la pregunta de si cada uno de esos términos –*faber y ludens*– nos define más en función de la edad biológica en la que nos encontremos; y si esto, a su vez, tiene algo que ver con ese impulso lúdico de plasmación creadora que es el arte.

Atendiendo a la evolución formal de la obra de Mariano Maestro a través de sus distintas etapas, se aprecia una paulatina transición del *homo faber al homo ludens*. De las primeras piezas constructivistas con claras referencias al mundo tecnológico y donde la importancia del estudio previo vinculado al boceto es evidente, se pasará a un conjunto de piezas en las que se aprecia la libertad que se permite el artista, como el jugador que ya conoce las reglas del juego, así él aplica de modo flexible sus primeras reglas, resultando unos relieves cada vez menos calculados. Son las piezas de los años ochenta y las estructuras repetitivas llenas de color de principios del nuevo siglo, en las que las formas son más orgánicas y naturales. Finalmente, en estos últimos años, Mariano Maestro parece abrazar de nuevo el juego, un juego compositivo en el que ya no hay apuntes previos, en el que el divertimento está en los descubrimientos que se esconden detrás de la aleatoriedad. Pero en los que la geometría sigue remitiendo a sus principios, convirtiéndose en una aliteración de formas equivalentes, pero no obviamente equivalentes.

La intención creativa y las claves secretas de las formas en la obra de Mariano Maestro

ANA TORRES
BARCHINO

Existen muchas formas de comentar un cuadro, de ver una escultura, de leer un dibujo o de explorar el significado de una obra de arte. Lo difícil es captar lo esencial, de comprender lo que un artista quiere contarnos o transmitirnos. Puede que nos asomemos y nos acerquemos con cautela a investigar el proceso creativo del artista, a analizar los detalles, la composición, el color o los límites de sus bocetos; es un arduo trabajo de investigación visual para el espectador y, aunque nos empeñemos en esta tarea, no pensemos que ya lo tenemos todo bien atado, bien entendido, sino que cada vez que volvamos a echar un vistazo a la creación del artista, nos sorprenderá una y otra vez.

Algo así es lo que pasa con las obras de Mariano Maestro, que cada vez que las observas, no puedes dejar de pensar qué es lo que nos quiere transmitir, ¿qué intenta decirnos?, ¿qué pretende comunicarnos? Tal vez, lo mejor es que simplemente contemplemos la esencia de su obra, imaginemos un viaje en el tiempo una vez estemos delante de una de ellas y no dejemos de insistir en lo que queremos ver, dejemos de darle sentido a sus cuadros, a sus bocetos, a sus collages o a sus esculturas, dejemos que aparezcan ante nosotros sin establecer juicios ni crítica; probablemente nos sorprendan cada vez que las veamos y nos digan algo diferente entre esos secretos ocultos en los que se entretiene, mantiene y pretende sugerir el artista que, ocupado en sus pensamientos y sus ideas intenta expresar y dar vida a su obra.

El currículo de Mariano Maestro da fe de estos pensamientos que, entre idas y venidas, nos ofrece un diálogo continuo desde las composiciones, desde los colores o desde los dibujos donde los materiales son la esencia de una declaración de intenciones. La fase constructiva, desde el punto de vista del espectador, es la base donde se reafirma y se representa las composiciones plásticas como un juego visual en armonía por donde transurre los elementos gráficos en sintonía con la geometría.

Ese diálogo continuo (que explica M. Maestro) con los materiales y por tanto con la evolución de su obra, avanza cada vez más y en cada etapa hacia una creatividad sin límites, tanto en la preparación de los bocetos como en la obra en sí misma.

Diríamos que es un trabajo puramente artesanal, donde las manos acarician los elementos, la madera, los papeles, las superficies, el control de las composiciones

superpuestas, libres y con un orden a veces exhaustivo, disciplinado, creando volúmenes en el propio espacio del cuadro. Podríamos invertir, girar o cambiar de posición dichos elementos y nos darían otra visión de la obra, esta característica nos hace pensar en la versatilidad del artista, en esa provocación entusiasta que hace mover los hilos de la imaginación en el espectador educado, o no, en el arte.

Seguimos observando su obra como un mecano o como una sucesión divergente de piezas que se podrían sacar de su escenario. Nos quedamos con esa evolución gráfica de sus bocetos en el ir y venir de sus etapas, los dibujos seriados, las estructuras cromáticas y, donde se nos muestra unas composiciones delicadamente organizadas como fotogramas que cuentan una historia. ¿Construcción o deconstrucción? Más bien intenciones del artista que pretenden no ser justificadas ni etiquetadas, únicamente (visto con una perspectiva general) dialogar con el hacer, con crear una obra con las manos.

Este gran abanico abierto de múltiples creaciones artísticas de M. Maestro nos da pie a presenciar escenas llenas de elementos que, desde la distancia entre el observador y la superficie, nos acercan a unos efectos diferentes: por un lado, la tridimensionalidad desde la bidimensionalidad y, por otro lado, la técnica ejecutada con rigor en el conjunto en toda de su colección y que permite conocer la magnitud en el quehacer de un artista desde su taller, desde su privacidad. Contemplemos, durante este viaje visual, las obras realizadas desde el pasado hacia el presente o viceversa, recreándonos en la representación más allá de la presentación y busquemos, en ellas, al artista que ha sido capaz de hacer realidad sus ideas. Una vida llena de experiencias.

JUGAR CON LA LUZ (Mariano Maestro, reteniendo el tiempo)

AMPARO
CARBONELL
TATAY

En apariencia ahí no hay más que puro artificio, pero en realidad las cosas son mucho menos simples. [...] han exigido una laboriosa búsqueda que escapa a la vista [...] Nosotros, los orientales, creamos belleza haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. Nuestro pensamiento procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí, tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.

Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*

El 20 de abril de 2023 pasé una tarde deliciosa. Entré en un agujero pasajero, volviendo a un tiempo y un espacio que eran otros, que habían sido ya y que, al mismo tiempo, estaban por llegar. Fue atravesar la cancela y entrar en su territorio, y todo tomó un sentido diferente. Me encontraba en casa, cómoda, como si hubiera vuelto tras despedirme ayer por la tarde. En realidad, no nos habíamos visto desde hacía, seguramente, más de 10 años, pero bastaron 5 minutos para borrar décadas de ausencia.

Entrar en una casa de artistas no es algo que ocurra cada día¹. Al entrar, en realidad, no notas nada especial, excepto el roce diferente de la luz y una singular disposición de los objetos, que parecen observarte a la vez que, haciéndose notar, van pidiendo tu aprobación con insistencia. No lo hacen de entrada, pero la segunda o tercera vez que perciben tu mirada, no saben resistirse y se van iluminando, uno a uno, de un modo sorprendente.²

Esa particularidad en los objetos la he visto alguna vez antes, tal vez en los exvotos que rodean el altar de la ermita que resiste al tiempo en una playa de Asturias, en los signos grafados en alguna cueva prehistórica, o en los anticuarios y en los talleres de los imagineros que visitaba, cogida de la mano de mi padre, en la calle de Caballeros.

Empezamos recordando la idea de arte que nos movió a dedicarnos a esto, la idea de arte que nos hizo dedicarnos a ser artistas. Las dificultades, la dedicación, los desvelos, el empeño en la perfección del oficio, la necesidad de dominar el lenguaje, de crear un dialecto y hacerlo nuestro, único y universal al mismo tiempo. Hablamos de la enorme distancia y la extraña proximidad que aparecen, con toda naturalidad, entre generaciones. Esa manera aprendida de entender el arte. Las

1 Aunque mi propia casa es una casa de artistas, yo soy escultora, mi hijo mayor es dramaturgo y el pequeño arquitecto, (¡muchos artistas bajo un mismo techo!), nuestros espacios de trabajo nunca estuvieron en la casa familiar, si bien es cierto que compartimos estudio durante años. Nunca quise tener el estudio en casa, lo entiendo como algo diferente.

2 La casa de Carmen y Mariano es la casa familiar donde, además, cada uno de ellos tiene su estudio. Dos espacios que hablan solos de lo que allí sucede, de cómo son sus habitantes y de su relación con ellos. Casi templos, casi salas de disección, casi talleres del Renacimiento.

cuestiones aparecían en todas direcciones, las íbamos res-pondiendo con otras y nos iban abriendo hacia otras nuevas. Cómo hacer para nivelar el terreno, para hacer más fácil el contacto, para iniciar una conversación con los que miran, con los que quieren compartir y destriparnos.

Si pudieras –si supieras– advertirles, Mariano, ¿cómo te gusta-ría que la gente se acercara a ver tu exposición?

Me gustaría que a las personas que visitaran la exposición les interesaran las piezas o estructuras plásticas (no precisa-mente figurativas), pero que tuvieran interés por otras formas de arte relacionado con la arquitectura, el muralismo, las armonías y las sensaciones de vitalidad de las superficies que observan; que les intrigue lo que ven y se pregunten si lo que tienen delante de sus ojos les puede significar o hacer vibrar algún tipo de emoción o misterio...

¿Tienes alguna indicación que darles para que empiecen a conversar con tu obra?

Simplemente que jueguen con todo lo que les pueda sugerir lo visible, relacionado siempre con su manera de pensar y de mirar los objetos que tienen delante de ellos...

Entendí que esperaba que atendieran a ese «descubrimiento de actos imprevistos del mundo visible»³ del que nos hablaba Gombrich y llegaran a disfrutar hasta el extremo de olvidar formas, colores y texturas, empezando a sentir como madera, piedra o plomo. No hay formas ni colores, solo espacios y lugares, luces y som-bras, sucesos que acontecen, todo y nada... Pero, si eso es lo que esperas, ¿cómo lo previenes? Habrá que sustentarlo una vez previsto. ¿Qué te planteas cuando vas a iniciar una obra?

Cuando comienzo una obra, en cualquier formato, cuadrado, rectangular o circular, me planteo que exista un orden subje-tivo de las piezas que utilizo..., pensando por supuesto en el formato que tengo en la mesa de trabajo. En un principio, en los años 70, conformaba siempre bocetos sobre papel. En la actualidad voy eligiendo entre los diferentes materiales y for-mas que algunos están recortados aleatoriamente, y los voy organizando rítmica o secuencialmente o de manera repetiti-va, hasta que ya en mi sentido más profundo, determino que la composición está finalizada..., aunque a veces tenga que co-rregir algún detalle a posteriori...juego con simetrías y también con asimetrías; a veces conjuntando las dos experiencias, e incluso con la luz cuando incide de manera diferente sobre las superficies...Es un juego muy racional y complicado aunque no lo pueda parecer; no siempre es un disfrute, a veces es algo obsesionante y doloroso...

Nos enredamos en eso, Carmen, Mariano y yo coincidíamos en lo difícil que resulta prescindir de lo aprendido. Tantos años entrenando el ojo, la mano, la memoria. Tantas veces repitien-do formulas, variando, cambiando, buscando. Si alguna vez te ha preocupado el equilibrio, la composición, no puedes dejar nada al azar, todo debe estar previsto, todo tiene un lugar, una disposición, un sentido. Y es esa misma forma de relacionar

³ E. H. GOMBRICH, La imagen y el ojo, Madrid: Alianza, 1987, p.29.

entre sí los elementos lo que hace que una composición se vuelva única.

Soñé que era un extraño marchante: era un marchante de aspectos y apariencias. Los coleccionaba y los distribuía. En el sueño acababa de descubrir un secreto. Lo había descubierto solo, sin ayuda ni consejo de nadie. El secreto era entrar en lo que estuviera mirando en ese momento –un cubo de agua, una vaca, una ciudad (como Toledo) vista desde arriba, un roble– y, una vez dentro, disponer del mejor modo posible su apariencia. Mejor, no quería decir hacerlo más bonito o armonioso, ni tampoco más típico, a fin de que el roble representara todos los robles. Sencillamente quería decir hacerlo más suyo, de modo que la vaca o la ciudad o el cubo de agua se convirtieran en algo claramente único.

Hacer eso me agradaba, y tenía la impresión de que los pequeños cambios que realicé desde dentro agradaban a otros.

El secreto para introducirse en el objeto y reordenar su apa-riencia era tan sencillo como abrir la puerta de un armario. Tal vez, simplemente se trataba de estar allí cuando la puerta se abriera sola. Pero cuando me desperté, no pude recordar cómo se hacía y me quedé sin saber cómo se en-tra en las cosas.⁴

Inevitablemente hablamos del «oficio» de esa primera nece-sidad de dominarlo por completo, de las horas de taller, de la importancia de olvidar saberes, de la necesidad de experimen-tar con materiales y del placer que te procura dejarte sorpren-der algunas veces. Y hablamos de la luz. La luz imprescindible. La luz que lo conforma todo. Cuando llegas a descubrir la luz ya no te hace falta otra cosa. Volvíamos a coincidir los tres, forzosamente.

¿Hasta qué punto te condiciona el material? ¿Y el espacio de trabajo?

Siempre he utilizado la madera o el cartón u otros elemen-tos y por supuesto me condicionan relativamente (les saco mucho rendimiento), incluso cuando empleo el «objet trouve», al que suelo modificar algunas veces para incluirlo entero o seccionado..., depende de la composición y si «funciona» bien la mezcla. Por otra parte, trabajo habitualmente en posición horizontal en mis mesas de labor. Me agrada el «desorden pa-radójicamente bien organizado» en mesas llenas de material recortado de diversos tamaños y texturas...Para mí, una obra «monumental» puede ser de tamaño grande o gigante o tam-bién de pequeño formato. Son igual de complicadas concep-tual y técnicamente..., a veces se tarda el mismo tiempo en su confección...

Bajamos al taller (o al estudio). Un desordenado orden nos en-vuelve. La intriga me hace mirar a todas partes. Me voy dete-niendo, poco a poco, en el ambiente, en el olor de la madera, en los papeles, en los objetos dispuestos sobre las mesas, en la luz que entra por todas partes, en las piezas en proceso, en los retratos que nos ven llegar, en los dibujos. De vez en cuando

⁴ J. Berger, Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible, Madrid: Ardora, 1997, pp. 37-38.

un toque de color me avisa que algo, seguramente inesperado, está empezando. Las obras se mezclan, es el tiempo, que discurre de otro modo, con otros intervalos, quien nos va dando la pauta y nos marca el recorrido.

¿Cuántas horas al día pasas en el estudio? O, si lo prefieres, ¿Cuál es el horario de «artista»?

En mi taller o estudio, paso muchas horas al día (no de golpe), sino con relativos descansos, «converso a menudo con mis obras», y tengo un sentido muy crítico con ellas. Suelo pasar 6 horas al día de trabajo..., aunque la verdad no las miro demasiado..., se me pasan en un instante..., «el tiempo psicológico»

El tiempo del artista... Constantemente esa pregunta, constantemente sin respuesta. Complejo calcular el tiempo que empleas en hacer una obra. Las horas de presencia en el estudio, las horas de taller, las que pasas meditando, leyendo, documentando, aprendiendo en otras obras, en otros paisajes, sintiendo el viento, descubriendo las sombras, provocando encuentros, imaginando hibridaciones imposibles, encuentros excesivos, describiendo escenarios, combinando existencias, flaqueando, provocando que un solo rayo de luz lo modifique todo... ¿Cómo das el valor a eso?

Trascender. La preocupación por que ese objeto, al que has dedicado todo el tiempo, en el que has depositado tu experiencia, con el que has dado forma a tu deseo, esa creación en la que has estado trabajando toda tu vida, trascienda el instante de la contemplación, transfiera la esencia que le has confiado, traspase la barrera del tiempo y perdure en un recuerdo, en una imagen, en una evocación.

¿Cómo te gustaría que te recordaran?

Me gustaría que me recordaran como un profesional de las artes plásticas que le gustó ser muy perfeccionista y hacer un trabajo bien realizado técnica y mentalmente. Siempre he sido muy libre en mi forma de proceder, me gusta la buena pintura, la buena música, sea del tipo y estilo que sea, no soy un fanático... (solo de mi forma de actuar en el estudio) ...

Seguimos conversando hasta casi la noche, paseamos por el jardín, bebimos té, nos abrazamos y dejamos pendiente despedirnos...

Un eco silente

DAVID
MARQUÉS
SERRA

El imperativo de autenticidad desarrolla una obligación para consigo mismo, una coerción a cuestionarse permanentemente a sí mismo, a vigilarse a sí mismo, a estar al acecho de sí mismo, a asediarse a sí mismo.

Byung-Chul Han, *La expulsión de lo diferente*.

Con paso incierto avanza el ser humano entre dos tragedias tan antagónicas como adyacentes; somos un «misterio que existe entre dos nadas»,¹ diría el poeta Francisco Brines, y, mientras tanto, la Tierra continúa su curso, preñada de raíces que luchan por sobrevivir y desembocar en copas ramificadas, rematadas con aspectos y cromatismos bien diversos, mutables según las estaciones que nos regala el tiempo. En sus contornos encontramos los límites, definidos por un espeso o escaso follaje, los cuales descienden para converger entre sí, hundiéndose en el planeta con el fin de nutrirse y encontrarse con los diseños de nuestro artista.

Mariano Maestro, tras analizar las raíces que lo definen, se alza sobre sus fustes, potenciales *disruptores* en la corteza del territorio, y, al igual que las aves, ya cansadas del milagro de su perspectiva aérea, se posa en lo más alto para, sencillamente, cantar a la vida y reponerse. El animal alado –a nivel colectivo– funciona como símbolo de libertad, quizás por responder al sueño truncado de volar, tan ambicionado por nuestra especie. Sin embargo, pese a esa condición de *libre*, todas las aves –todas las bestias–, forzosamente en algún momento se ven arrastradas hacia la *realidad*, a descender y regresar a lo tangible de la Naturaleza para poder regenerarse, para poder alimentarse, para poder reproducirse que, en definitiva, sería un símil del acto creativo. Cualquier vida de las que conocemos se amamanta de la tierra –como motor primigenio que es– y, en última instancia, encuentra también en ella la verdad. Tierra que, por otro lado, alberga en sus entrañas ocultas un entresijo estructural capaz de gestionar el equilibrio necesario para la existencia, así como de proyectar en la superficie toda la belleza del mundo en sus diferentes grados posibles. El artista, de manera casi análoga, intenta hacer suyo el misterio del espacio mediante el dominio de las diferentes escalas.

Ininterrumpidamente, una voz rige esta suerte de arquitectura sublime; es una voz callada, que, desde el abismo, resuena leve y persistentemente en cada ser, como una verdad oculta, penetrante, esperando a ser percibida por la lucidez de la consciencia.

Hermann Hesse no dudaba en afirmar que «mientras haya una vida sobre la tierra, los seres humanos no cesarán de relatar a otros lo que han experimentado y lo que les ha quedado de posesión íntima a partir de esa experiencia. Y, una y otra vez,

¹ Generalitat Valenciana; Francisco Brines, *Premio Cervantes 2020* [video], 2020 <https://youtu.be/AIEX2fYkiPM>

habrá personas para quienes lo vivido se convierta en expresión y símbolo de antiquísimas leyes universales, personas que vean en lo temporal lo eterno».² Es una cuestión que podemos extender y vincular estrechamente con el hecho artístico de mayor pureza, es decir, aquél que permanece en una búsqueda constante de la verdad. Mariano Maestro es discípulo nato de estas inquietudes inconscientemente heredadas, así como de una forma de entender el arte similar a la experiencia heideggeriana, en la que *el habla* se manifiesta «curiosamente allí donde no encontramos la palabra adecuada, cuando algo nos concierne, nos arrastra, nos oprime o nos anima»,³ en cuya obligada intensidad se impone –de algún modo– el sufrimiento como fondo; pero, a pesar de todo, ha de merecer la pena esta forma de aproximación a lo sustancial de la vida.

La muestra, *Estructuras criptomórficas*, nos revela la biografía de un autor que no teme a la equivocación porque, además, este es un concepto que transita por caminos demasiado sinuosos como para que se nos presente con claridad. Mariano Maestro, siguiendo el retumbar constante de las calladas palpitaciones de lo eterno, emprende su senda vital y artística –ambas indivisibles– adentrándose en ese subespacio velado del que la gran mayoría de la sociedad y del arte contemporáneo parecen rehuir. Entiéndase que son ambientes complejos para el transcurrir actual, pues requieren de dilatada observación, así como de constante cuestionamiento reflexivo, sin atender a la rapidez del rendimiento al que se mantienen adictas aquellas tendencias más vigentes. «Las verdades de India, Egipto y Grecia perduraron siglos. En cuestiones de arte nuestra sociedad ha sustituido la verdad por el gusto, lo encuentra más divertido y le exige menos responsabilidad.»⁴ Aún así, el estruendo de la Naturaleza ha de permanecer latente en las profundidades del ser como totalidad inaccesible, en donde, justamente, reposa el *Anima Mundi* de cuyos efluvios germinan las certezas más ancestrales, arquetípicas, en una escrupulosa construcción esencial.

Es precisamente un afán escrutador, articulado mediante diferentes gradaciones del fenómeno constructivo –de extremo a extremo y todo lo que en tal dimensión se puede suscitar–, lo que se deja entrever como constante en la presente exposición. M. Maestro resulta ser capaz de despojar a los elementos de sus anécdotas, de desechar lo trivial para centrarse y examinar únicamente aquello más fundamental. Su producción artística se presenta como un trabajo de largo recorrido, de mirada pausada e, incluso, en ocasiones, detenida. Analítica y concentrada, su mente ha articulado, poco a poco, el itinerario pictórico, gráfico y escultórico que le define como artista, que le define –también– como ser humano. Y, por fin, nos desvela los signos para que participemos de sus inquietudes, las cuales, en definitiva, son de carácter universal.

El comportamiento de su obra, cuya apariencia nos lleva a pensar en la abstracción supematista, no es en absoluto de idiosincrasia estática ni decorativa, puesto que en su gestación no intervienen, en modo alguno, intenciones lúdicas u holgadas. Mariano rehúsa el acto de pasar de puntillas sobre el proceso creativo y se enfrenta a él con integridad, aceptando ese *sufrimiento* al que he aludido anteriormente. Sabe

2 H. Hesse, *Lecturas para minutos I*, Madrid: Alianza, 2011, p. 114.

3 M. Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987, p. 145

4 M. Rothko, *La realidad del artista*, Filosofía del arte, Madrid: Síntesis, 2010, p. 49.

que, en realidad, nada –de lo importante– ha cambiado en el Universo, salvo aquellas cuestiones relacionadas con las superficies que, en ocasiones, varían con demasiada facilidad. Y, consciente de sus densas preocupaciones artísticas que, por extensión, también son vitales, aborda el quehacer plástico como una manera de aproximación a tales verdades atávicas, aceptando que «lo mismo sólo se deja decir cuando se piensa la diferencia.»⁵ Así, sobre *lo mismo* se incide una y otra vez, porque, en su caso, resulta un propósito difícilmente definible e inalcanzable; pero, no en vano, de su reiterado acercamiento tangencial surgen configuraciones gráfico-plásticas que aluden a las relaciones estructurales, a la repetición, al dinamismo inherente a la razón de existir de un engranaje que ha de ser, por fuerza, perfecto.

De este modo, el artista, Mariano Maestro, insistentemente desciende a los abismos medulares, guiado por la tenue voz latente, para tratar de arrancar al orden/caos –como dicotomía– esas formas ocultas de lo estructural y materializarlas desnudas, en su esencia, a través de su propia experiencia artística, como un acto vivencial. *Estructuras criptomórficas* es el relato significativo encargado de revelar y compartir aquello que permanece, como algo íntimo, de su encuentro con la verdad: un eco silente.

5 M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 187.

Entre caminos, signos y diagramas

RAFA CERVERA

Dice Mariano Maestro que es un purista impuro. No le falta fundamento a dicha afirmación porque lo que hace posee la pureza subjetiva del autor, y a la vez, la impureza que proporciona el no beber solamente de una fuente, sino de todas las fuentes que su arte necesita para seguir moviéndose en dirección al futuro. Mariano Maestro ha creado su propio estilo dentro de la abstracción, y ese estilo sobresale haga lo que haga, tanto si cambia de registro como de técnica. La obra de Mariano Maestro, tan cercana al constructivismo como a la arquitectura, es también su estilo. Y ese estilo es el cuerpo, el alma y el corazón de *Estructura antropomórficas 1970-2022*, la muestra que documenta su producción como artista abstracto seducido por la vanguardia. «Aquí se recoge mi faceta como artista constructivista –explica Maestro– que es donde se encuentra la raíz de mi forma de trabajar».

Cuando se observa la obra de Maestro, se tiene la sensación de estar pisando un terreno en el que lo real y lo fantástico se entremezclan hasta convertirse en algo que no es ni una cosa ni la otra. Viendo juntas varias de sus obras sobreviene la impresión de que se está recorriendo un camino hecho de señales. Algunas de ellas han de leerse de manera vertical, como si fuesen tótems, como si fueran altares o atriles aguardando una partitura; otras, en cambio, solamente pueden interpretarse como si desde las nubes viésemos dibujados en el suelo signos y diagramas; marcas que solamente son perceptibles desde las alturas, algo que podría ser el vestigio de una civilización que hace miles de años que dejó de existir, o que quizá nos está anunciando su advenimiento en un futuro, una fecha cuyas cifras hemos de descifrar observando los relieves, las estructuras, las miniaturas o las esculturas de Mariano Maestro.

Sus relieves también pueden hacernos creer que estamos ante máquinas que han sido diseccionadas por una cuchilla colosal y se han quedado así, partidas, expuestas, mostrando su interior, con vísceras que no son más que líneas, ángulos o curvas. Máquinas viejas o nuevas, eso no podemos saberlo, fabricadas para que anticiparan un mañana utópico que nunca llegó, condición esta que hace que resulten todavía más bellas. «Nací al lado de una fábrica y desde que era pequeño he estado metido entre máquinas. Veía trabajar a mi padre, lo veía soldar y creo que todo eso se ha quedado conmigo, en mi interior. Quizá todo lo que veía siendo niño ha estado en mi subconsciente. Incluso en las etapas en las que hacía obras más figurativas no podía evitar el construir, necesitaba que hubiera un almacén, una máquina que lo envasara todo. Me gusta lo que está bien construido, me da satisfacción visual pero también me produce gozo emocional». Mariano Maestro se define a sí mismo como un perfeccionista, pero sabe que la perfección solamente se alcanza cometiendo errores. Los

errores, los accidentes, son fundamentales en su obra, tanto en el proceso creativo como en el resultado final. «Siempre me han servido porque he intentado convertirlos en elementos que funcionen. Los dejaba descansar un tiempo indeterminado y luego volvía a ellos». El azar también puede materializarse como una obra geométrica o tomar la forma de estructuras a las que solamente baste con mirar.

Al principio, Maestro trabajaba con bocetos, algunos de los cuales forman parte de la selección de trabajos que compone *Estructuras criptomórficas 1970-2022*. En los últimos años se ha impuesto un método más intuitivo, más asociado a la improvisación, uno que le permite trabajar con la materia lo mismo que un músico de jazz trabaja con los sonidos. «Çojo las maderas y las voy utilizando, voy jugando con los materiales, hasta que digo, "ahora, ahora funciona". Y entonces lo dejo, ya no lo toco más», Cuando realiza collages elige materiales dúctiles, cuando crea ensamblajes, utiliza materiales rígidos que no se pueden modificar. Esas son sus notas musicales. Porque luego, más allá de la materia o la técnica, están el ritmo y la repetición. «A veces he trabajado acercándome a la música, con ritmos y variaciones que están presentes en las permutaciones y seriaciones. Las cadencias también pueden funcionar muy bien en la pintura. Algunas obras las he llevado a cabo siguiendo sistemas musicales como el jazz, que me han ido ofreciendo ideas. »

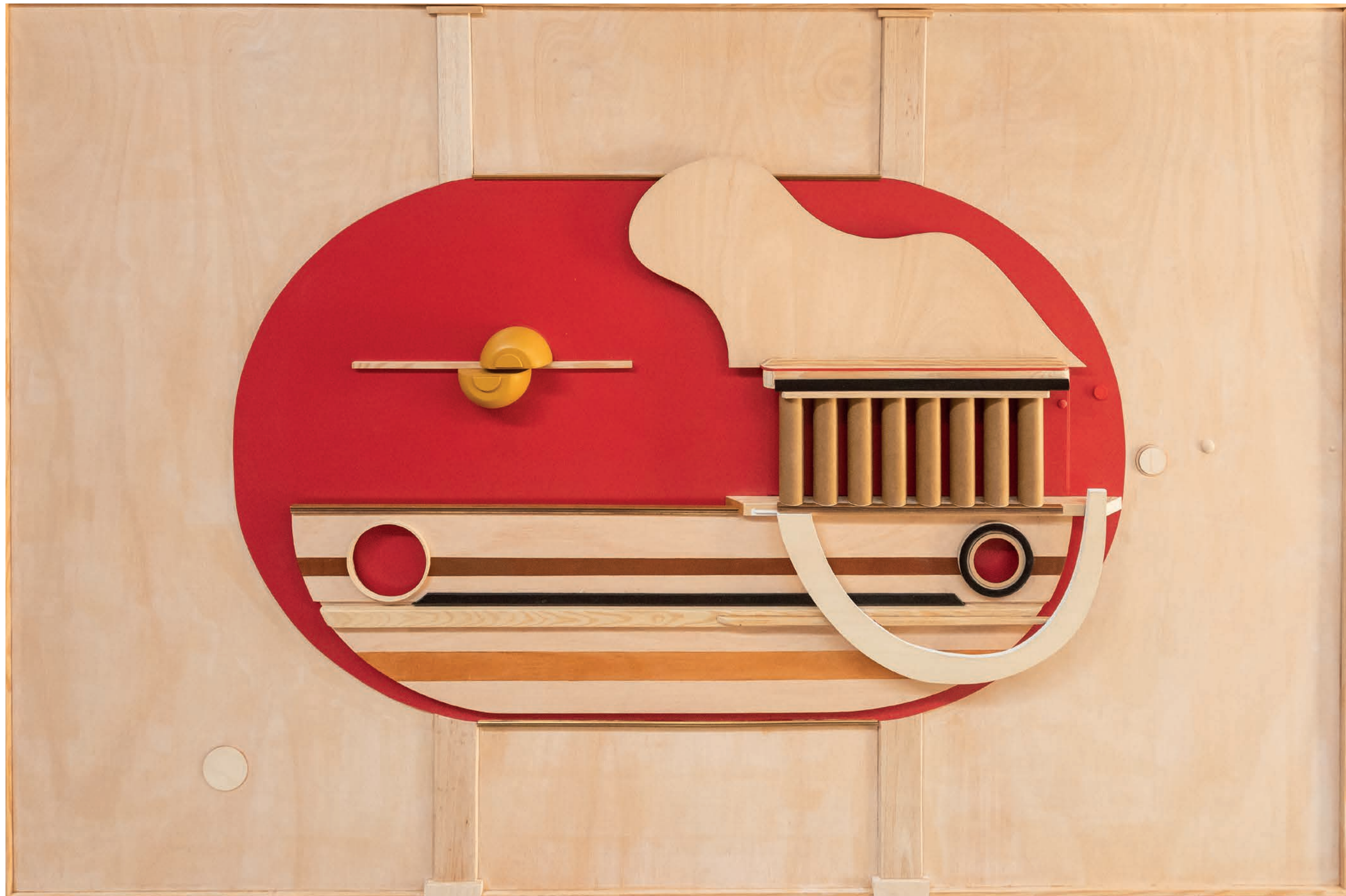
Dice Mariano Maestro que su pintura es rara. Y lo es, porque se representa a sí misma y, aunque tenga inevitables conexiones con determinadas corrientes, es fiel a sí misma con la tozudez de aquello que se hace desde la honestidad. Aunque las referencias estén ahí, aunque algunos elementos, técnicas o propuestas puedan resultarnos familiares, las obras de Maestro no siguen una estela concreta, no buscan encajar en ninguna tendencia. Son ajenas a todo aquello que realmente no necesitan. A excepción de una sola obra –*La máquina del dinero*– sus creaciones carecen de título o nombre. Y eso nos obliga a tener que definir las por lo que son, por cómo las vemos. Su autor se refiere a ellas simple y llanamente como «Superficies» y mantiene que «nunca cuentan historias, solamente ofrecen un sentido poético, una interpretación poética de algo que quizá sea real o quizá no». Eso que, al escribir sobre la obra de Maestro, Román de la Calle definió como «la poetización estructural de la materia».

Hablamos de movimiento, seriaciones, música. Todo aquello que en la obra de Mariano Maestro se mantiene activo lo hace porque él es un autor que nunca deja de investigar. Experimenta con formatos y materiales estableciendo un juego en el que la única regla es la exigencia, ese perfeccionismo tan rígido como algunos de los elementos sobre los que construye sus obras. «Me gusta ir cambiando de materiales, jugar con texturas y colores, crear contrastes, pasar de piezas que a nivel visual dicen mucho a otras que apenas dicen nada». En ese caudal investigador, el color es otro elemento fundamental para definir sus creaciones, tanto cuando está presente –a través de tonos fríos y colores pálidos– como cuando no lo está –la madera desnuda o simplemente barnizada–. Algunas de sus piezas prescinden totalmente del color y dejan que

hable la madera, que la estructura nos explique el interior de lo que son, y, por lo tanto, sus raíces. Los collages de Mariano Maestro pueden ser leídos como diarios de a bordo que nos cuentan detalles acerca de otras obras. De hecho, *Estructuras criptomórficas 1970-2022* es una exposición en la que unas piezas nos explican secretos acerca de otras. Porque, como dice su autor, «el proceso de creación es importante y de ahí que esté presente en la propia obra». En los relieves, la luz juega un papel decisivo, determinante en algunos casos, como son los primeros relieves o las esculturas, que carecen de pedestal porque son multiposicionales y eso les confiere una vida más allá de la vida artística.

El mundo abstracto de Mariano Maestro es más bien un universo donde lo lúdico y lo intelectual se confunden. Donde luz, forma y color se alían para convertirse en algo que, además de observar, necesitamos tocar. Y si fuese posible, habitar, deslizarnos en su interior, ser parte de las curvas, los ángulos, ser parte de ese arte impuro hecho por un purista que, al igual que hacen los dioses, ha creado un mundo cuyas piezas ahora forman parte de esta exposición. El interior de las máquinas. Un rastro de señales para descifrar desde el cielo. Caminos, signos y diagramas.



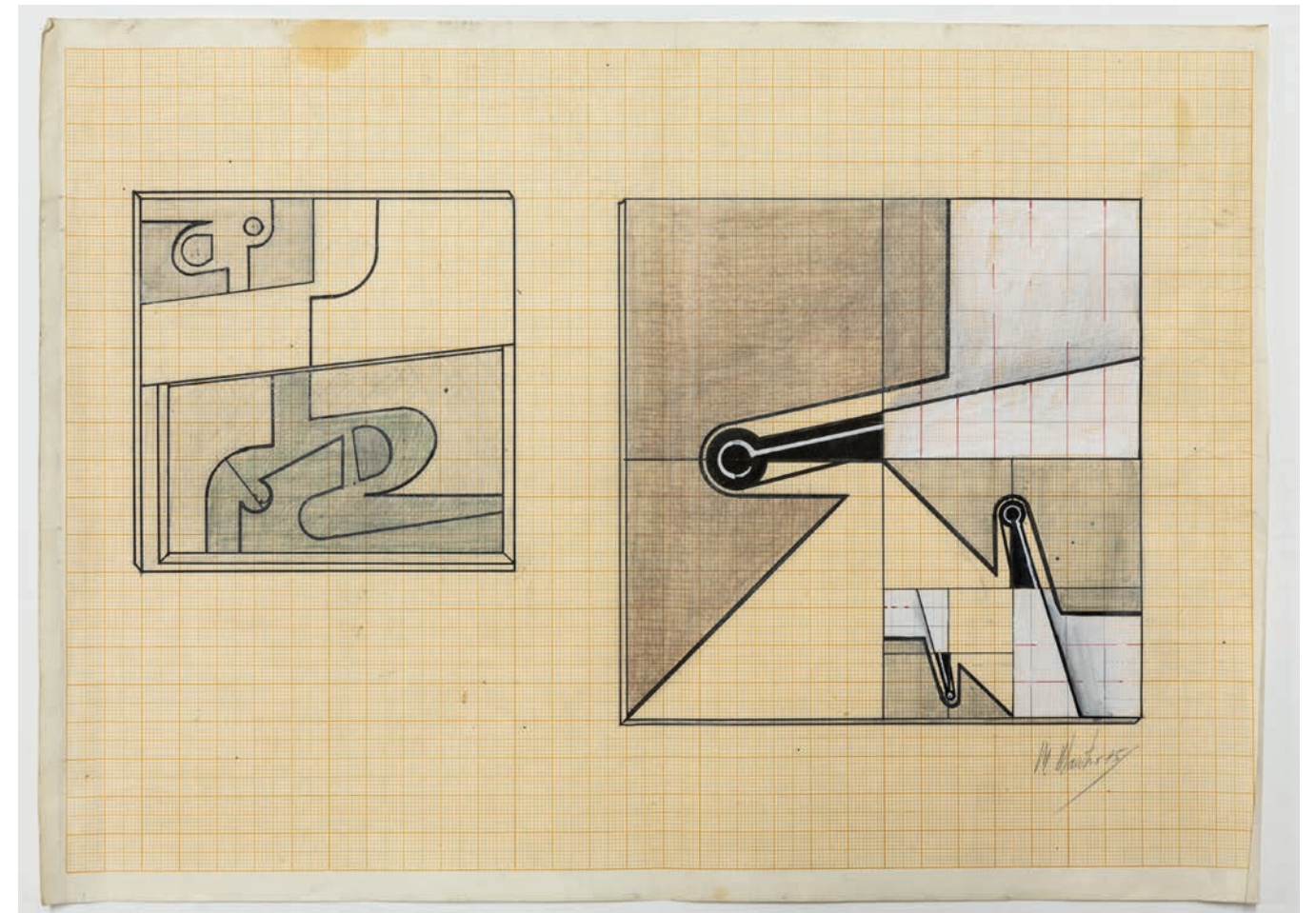


**GRAN
COMPOSICIÓN
2023**
 Assemblatges
 de fusta
 sobre taula /
 Ensamblajes de
 madera sobre
 tabla
 200 x 300 cm

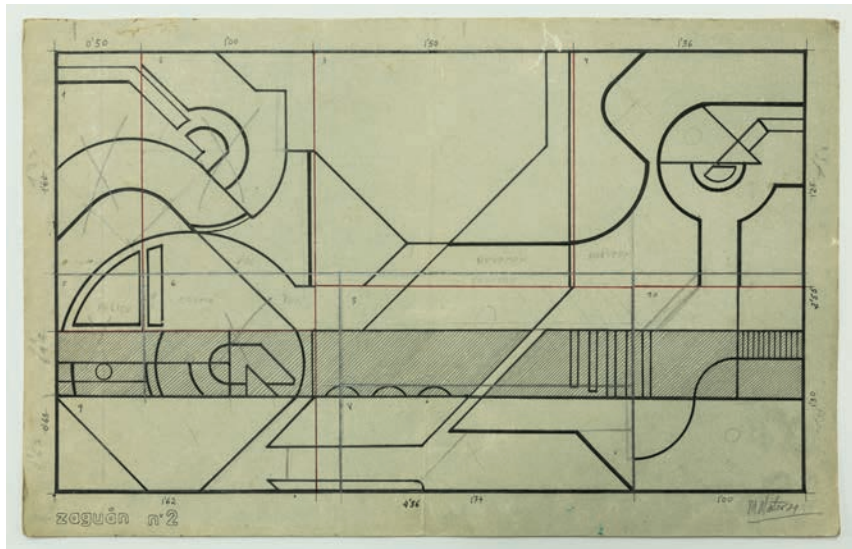
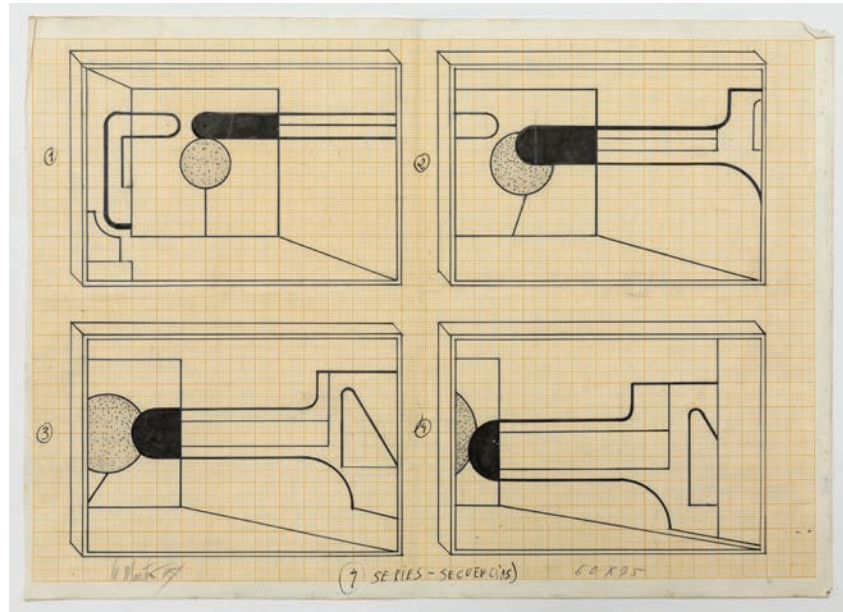
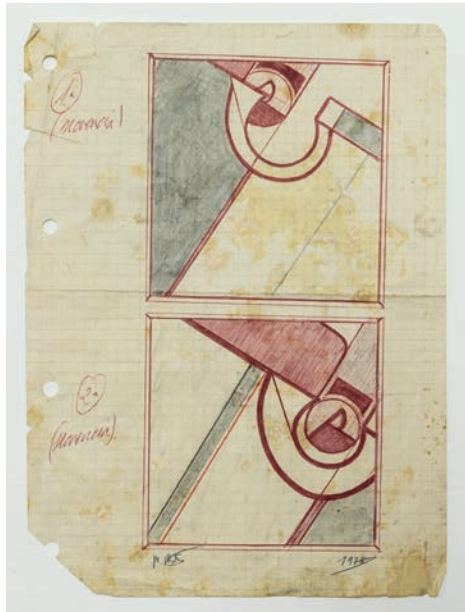
De l'esbós a la fusta
PECES CONSTRUCTIVISTES

Del boceto a la madera
PIEZAS CONSTRUCTIVISTAS

1970-1978



APUNTE I
1975
24 x 33 cm



APUNTE II
 1979
 24 x 38 cm

APUNTE III
 1975
 24 x 33 cm

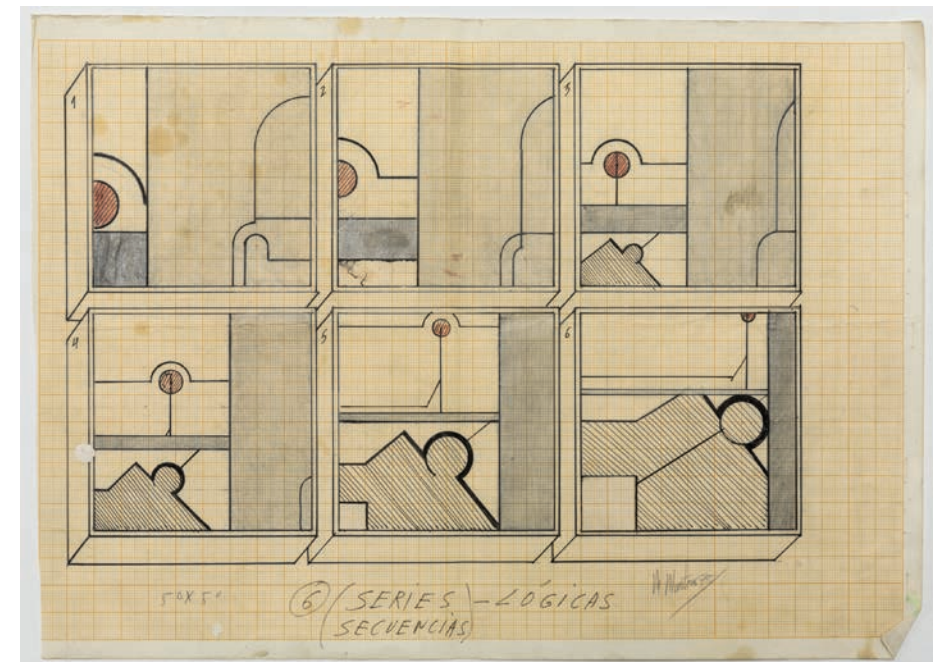
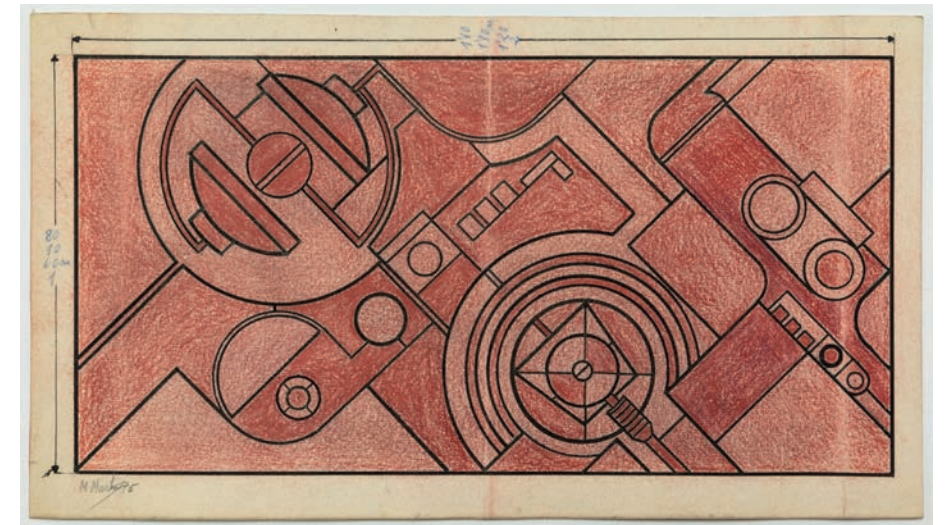
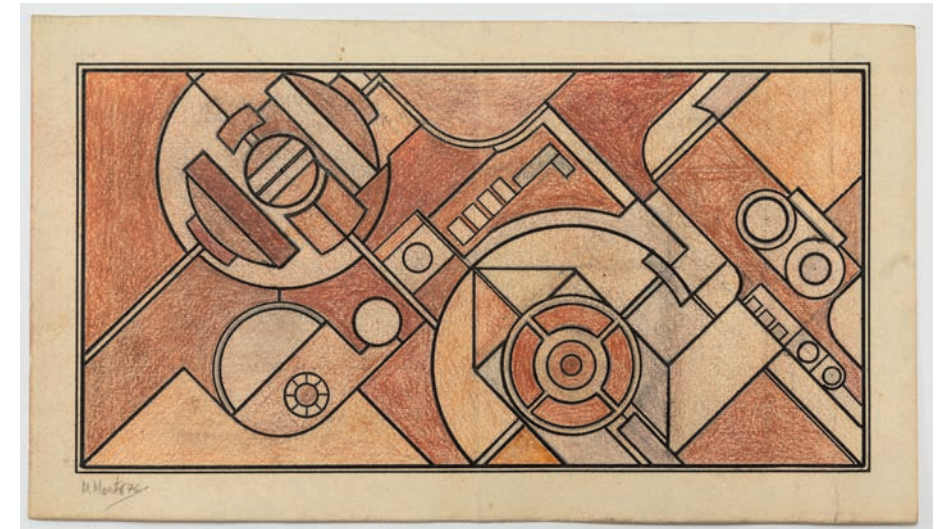
APUNTE IV
 1969
 19 x 15 cm

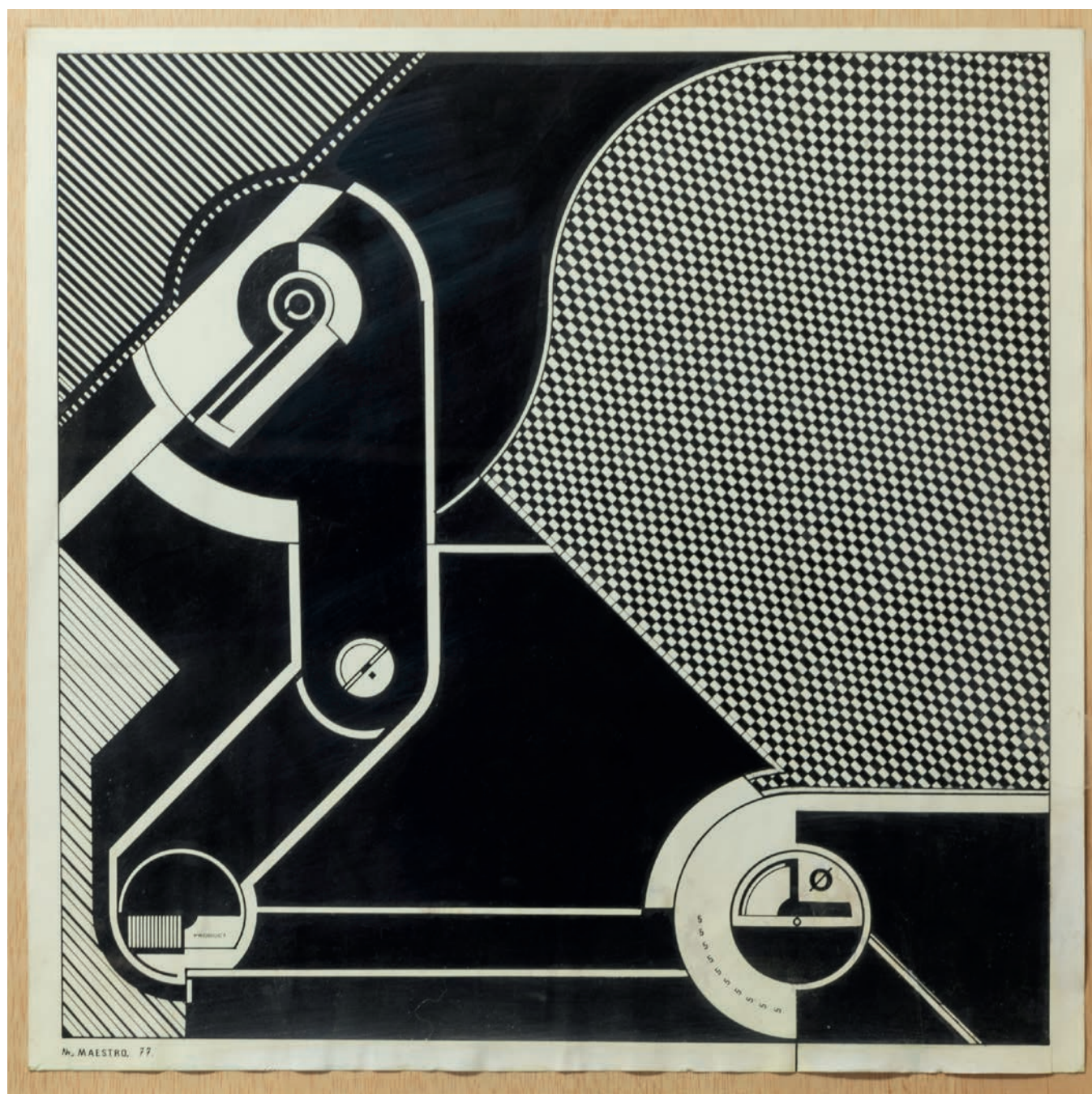
APUNTE V
 1975
 21 x 15 cm

APUNTE VI
 1976
 16 x 28 cm

APUNTE VII
 1976
 16 x 28 cm

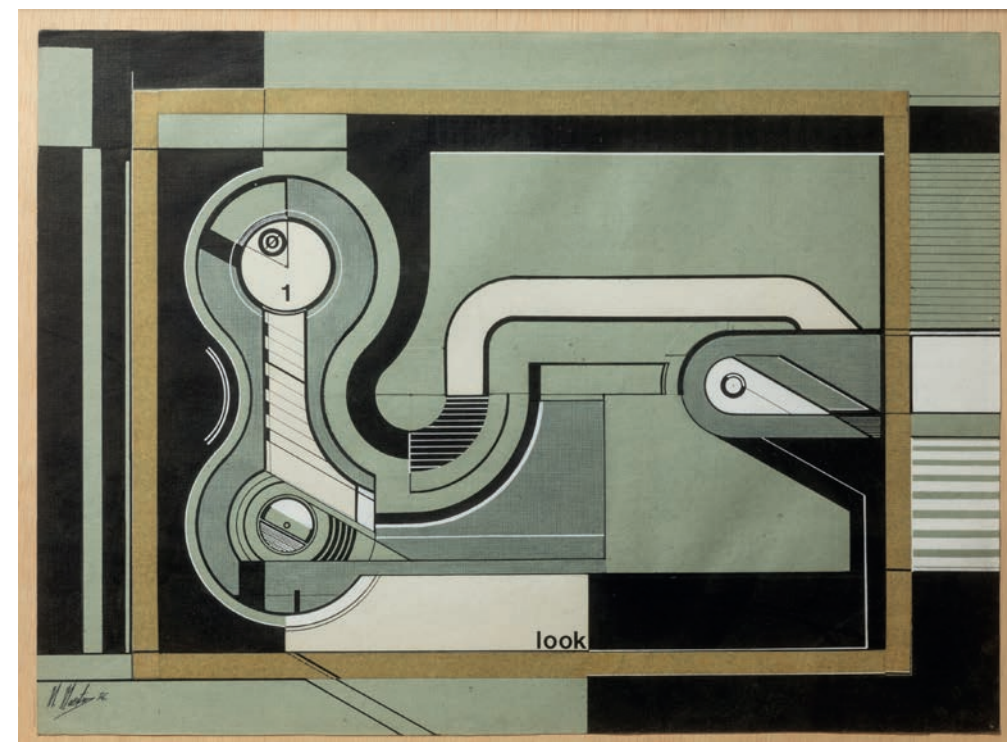
APUNTE VIII
 1975
 24 x 33 cm





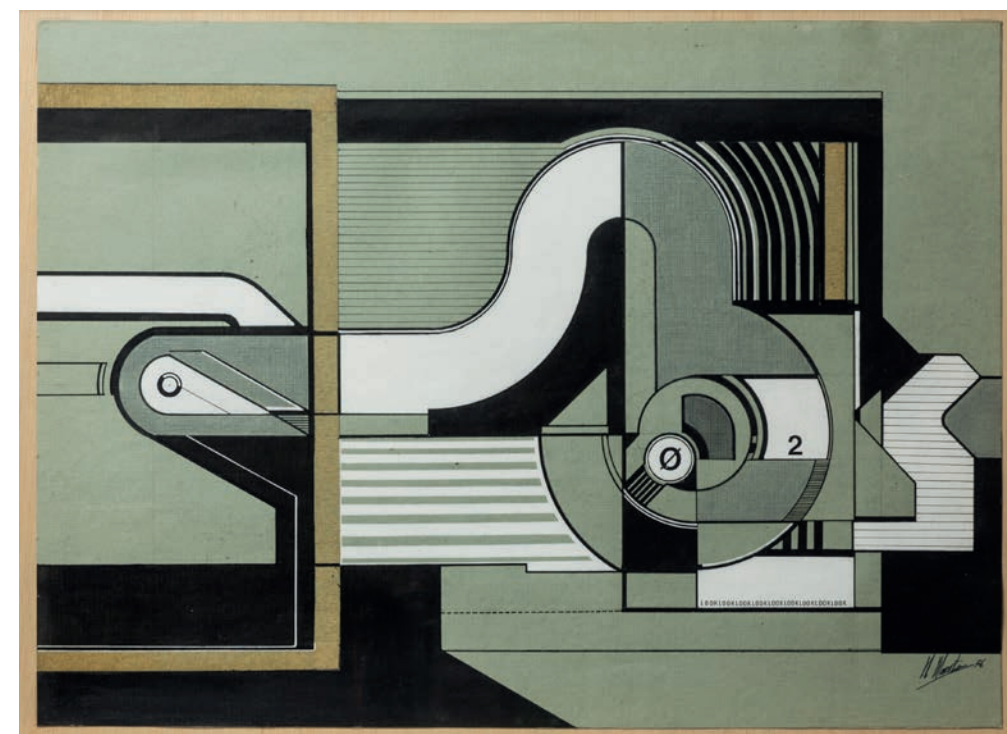
PRODUCT 5
1977

Dibuix a tinta xinesa sobre paper
/ Dibujo a tinta china sobre papel
40 x 40 cm



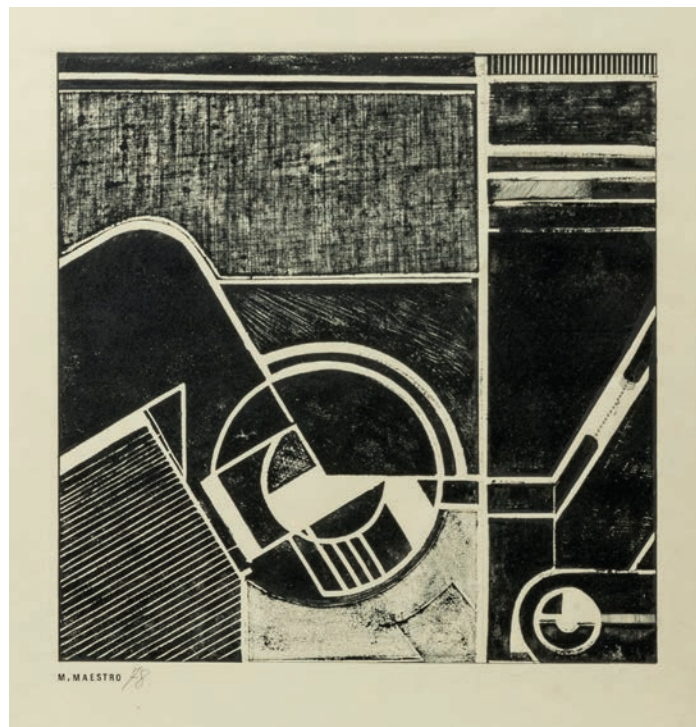
LOOK 1
1976

Dibuix, collage,
i tintes sobre
cartolina / Dibujo,
collage, y tintas
sobre cartulina
41 x 56 cm



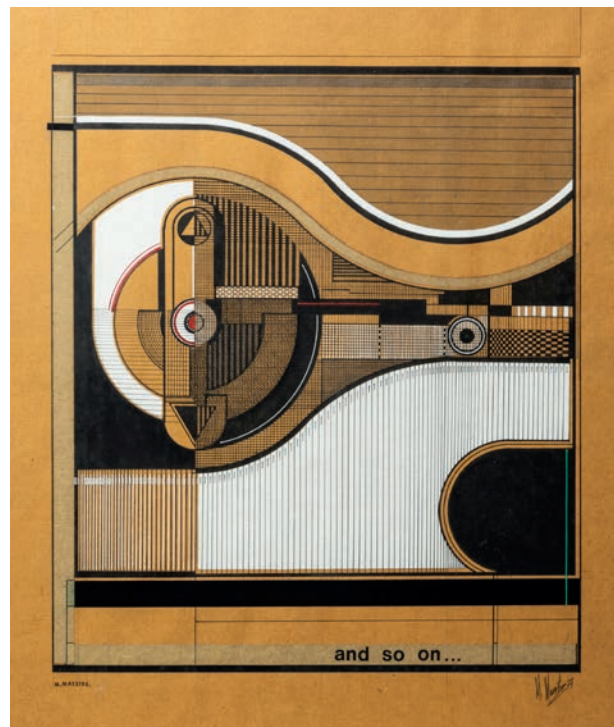
LOOK 2
1976

Dibuix, collage,
i tintes sobre
cartolina / Dibujo,
collage, y tintas
sobre cartulina
38 x 28 cm



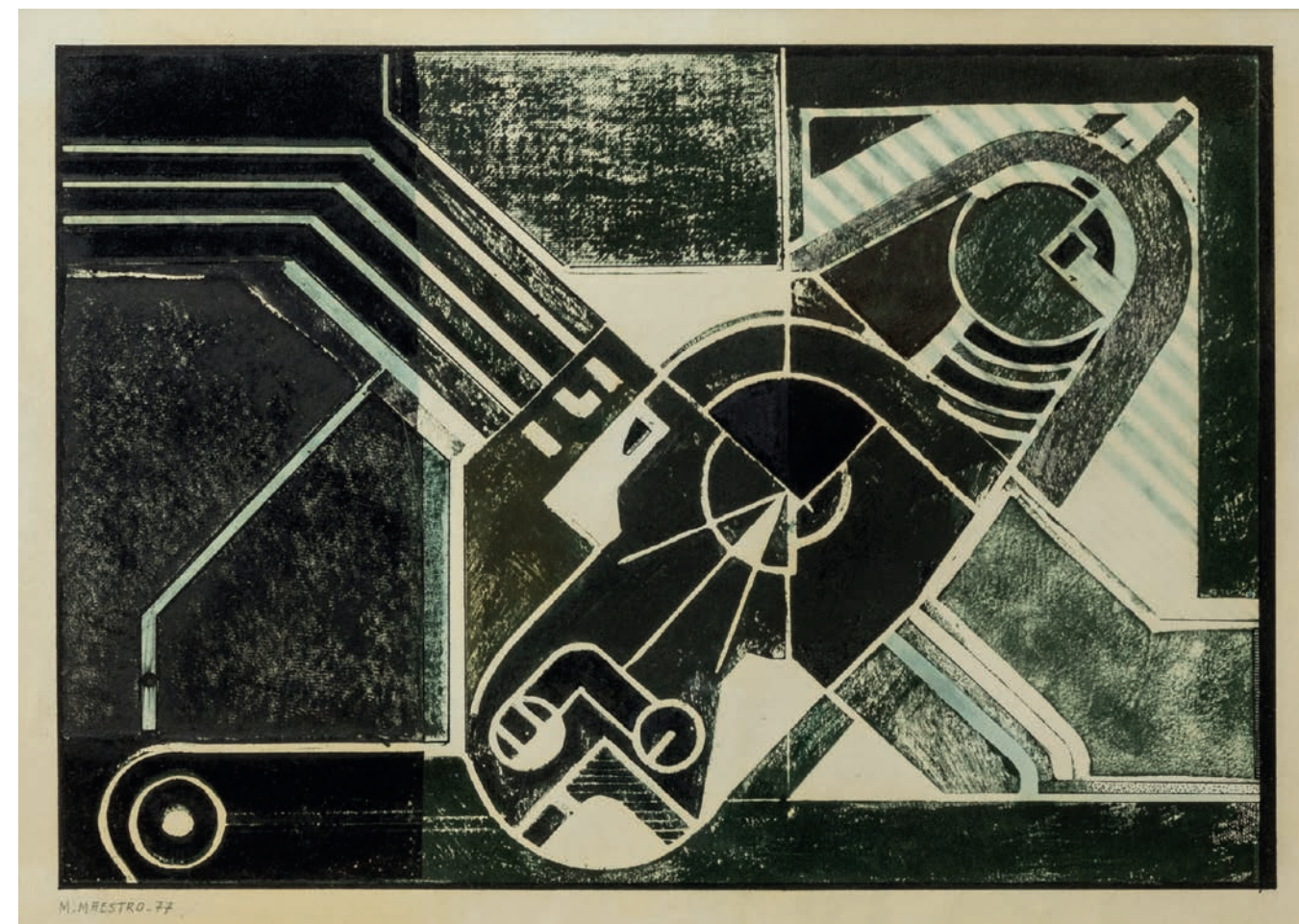
MÁQUINA I
1978

Linoleografía i monotípia
sobre paper / Linoleografía
y monotípia sobre papel
25 x 26 cm



AND SO ON...
1977

Dibuix, collage, i tintes
sobre cartolina / Dibujo,
collage, y tintas sobre
cartulina
50 x 60 cm



COMPOSICIÓN
1977

Linoleografía i monotípia sobre paper /
Linoleografía y monotípia sobre papel
42 x 59 cm



SUPERFICIE I

1977

Ensamblajes de madera lacada sobre tabla / Assemblatges de fusta lacada sobre taula

112 x 112 cm

Museu d'art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, MACVAC



SUPERFICIE NEGRA IN 8

1977

Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla

98 x 98 cm

Fons d'Art i Patrimoni de la Universitat Politècnica de València

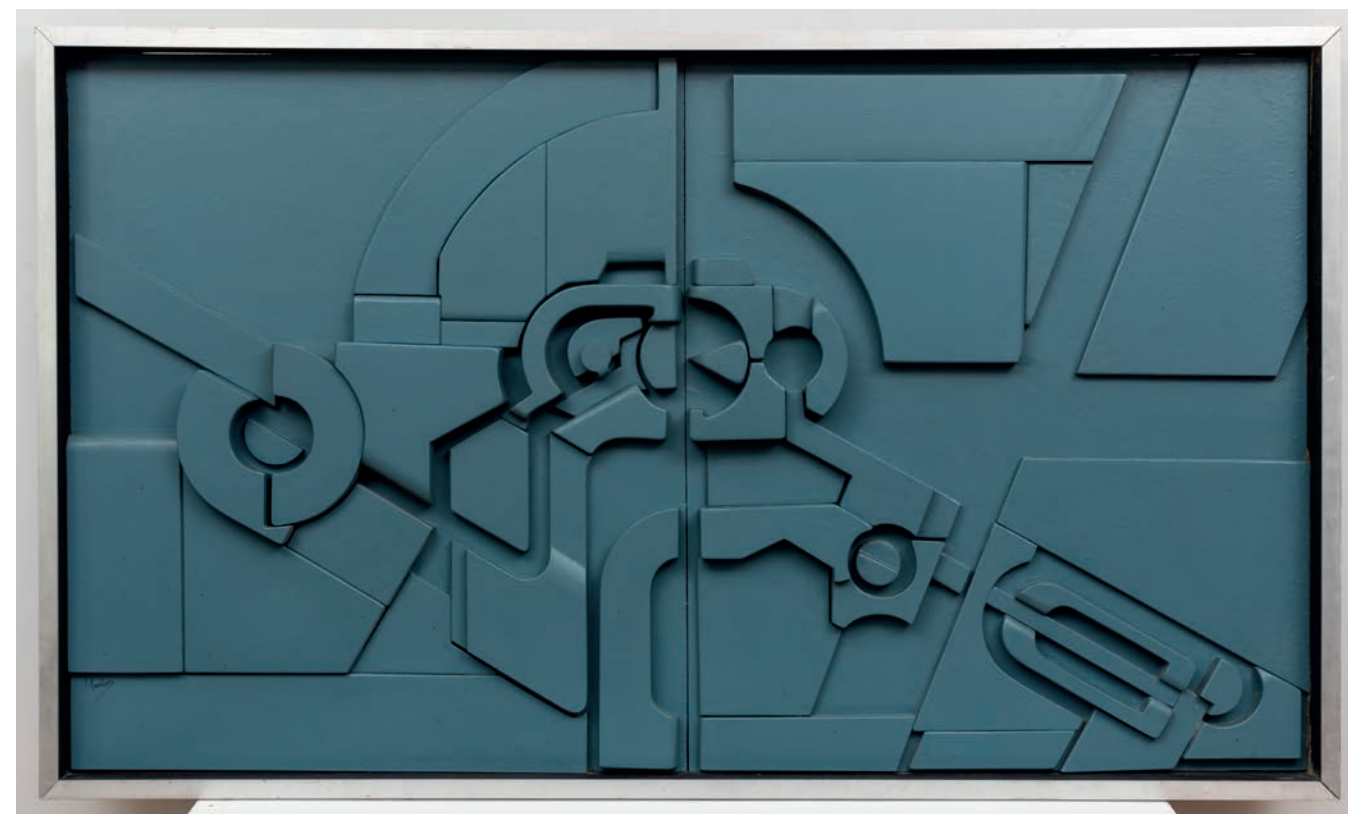


RELIEVE 7
1977

Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
82 x 82 cm

COMPOSICIÓN ABIERTA EN NEGROS
1970

Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
75 x 77 cm



SUPERFICIE AZUL
1974

Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
80 x 134 cm



SUPERFICIE GRIS I
1975

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
58 x 91 cm

MADE-MADE
1977

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
72 x 85 cm

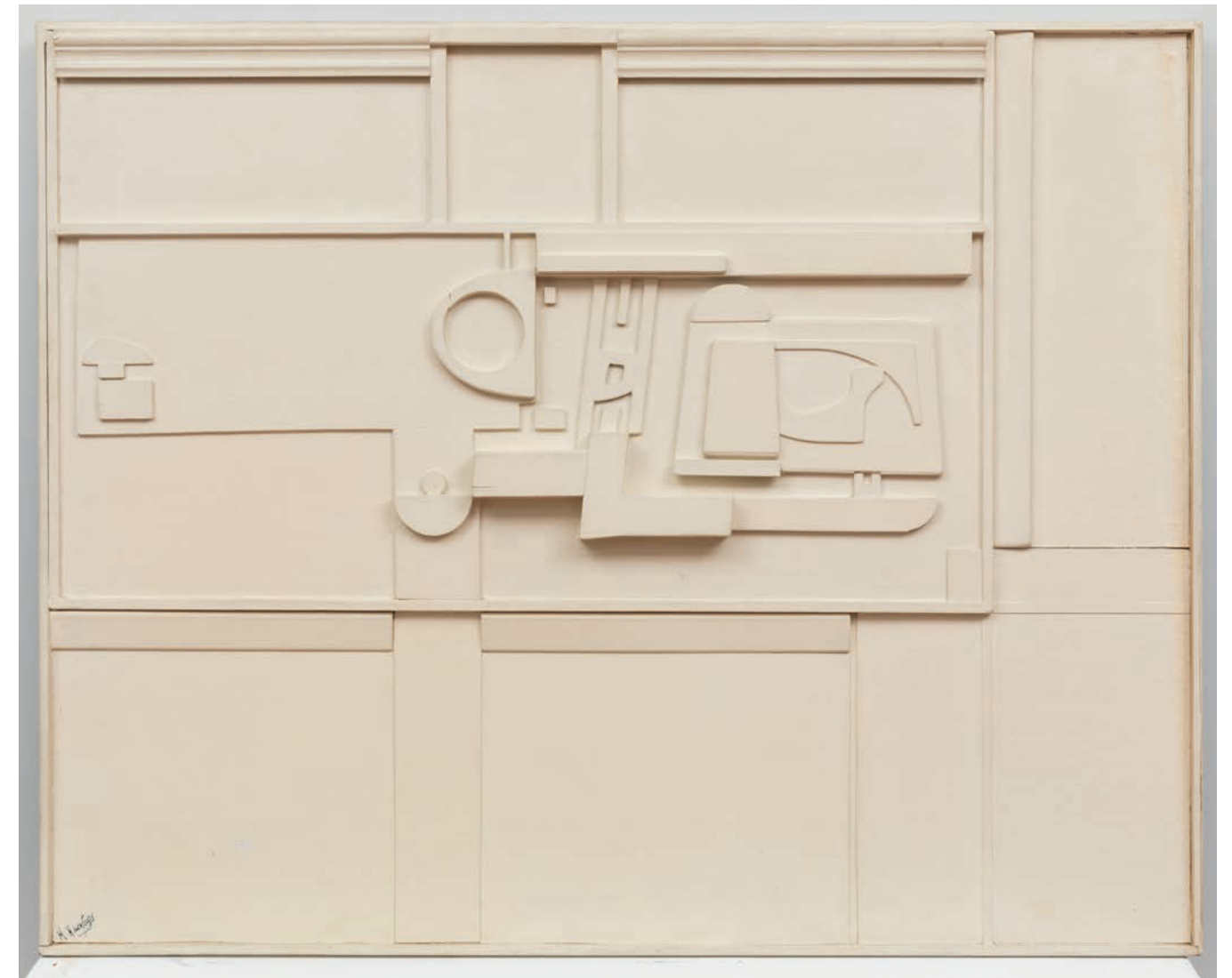


COMPOSICIÓN EN VERDE
1974

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
77 x 105 cm

COMPOSICIÓN EN MARRÓN
1974

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
85 x 85 cm



COMPOSICIÓN ABIERTA EN BLANCOS
1971

Assemblatges de fusta lacada sobre
taula / Ensamblajes de madera lacada
sobre tabla
81 x 101 cm

Cap a composicions més naturals
PANELLS ORGÀNICS

Hacia composiciones más naturales
PANELES ORGÁNICOS

1979-1984



PLANTILLA CURVA. (DÍPTICO)
1982
Assemblatges sobre taula /
Ensamblajes sobre tabla
200 x 200 cm

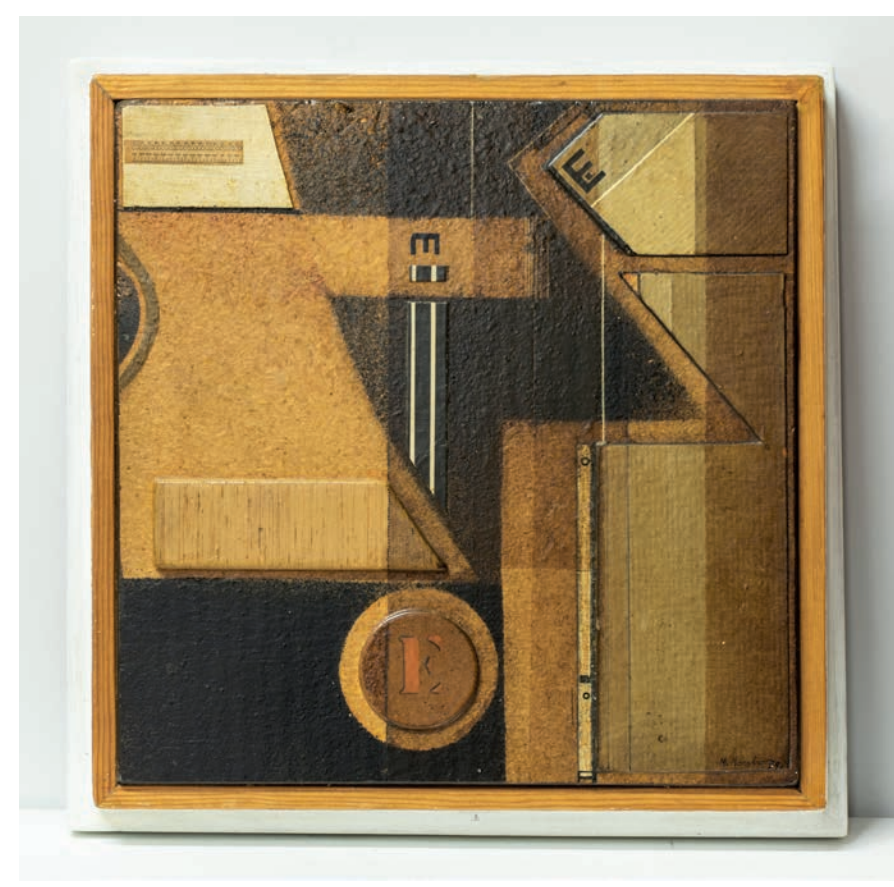
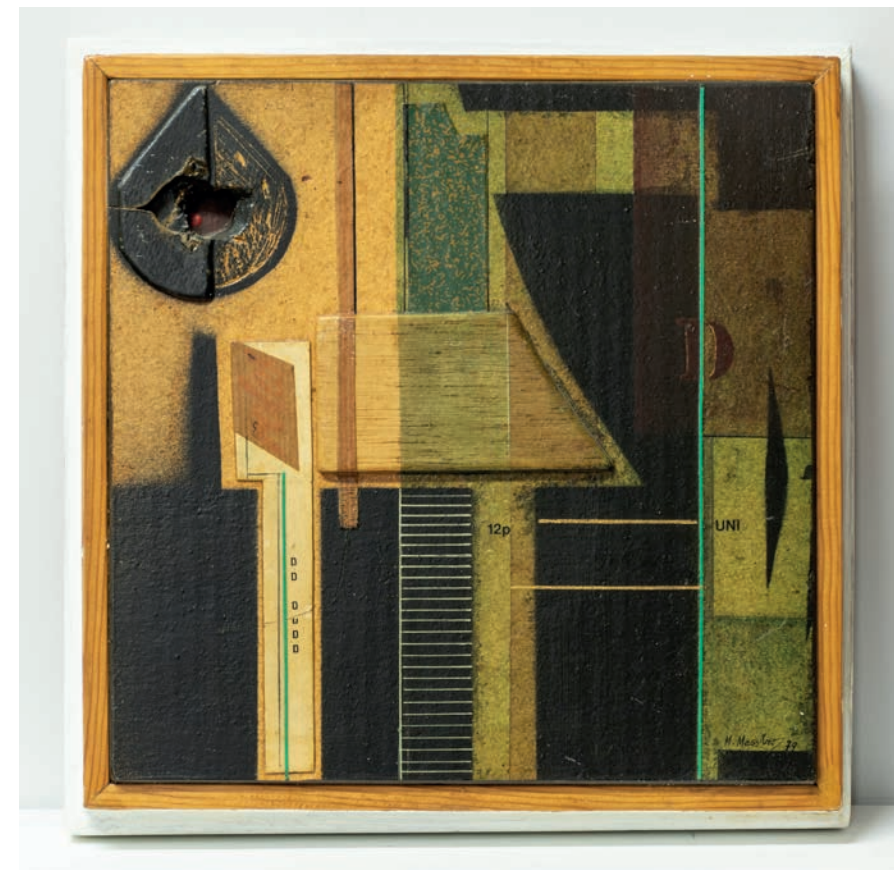


SERIE 5
1980

Assemblatges i
collages sobre taula /
Ensamblajes y collage
sobre tabla
40'5 x 40'5 cm

SERIE 4
1980

Assemblatges i
collages sobre taula /
Ensamblajes y collage
sobre tabla
42 x 42 cm

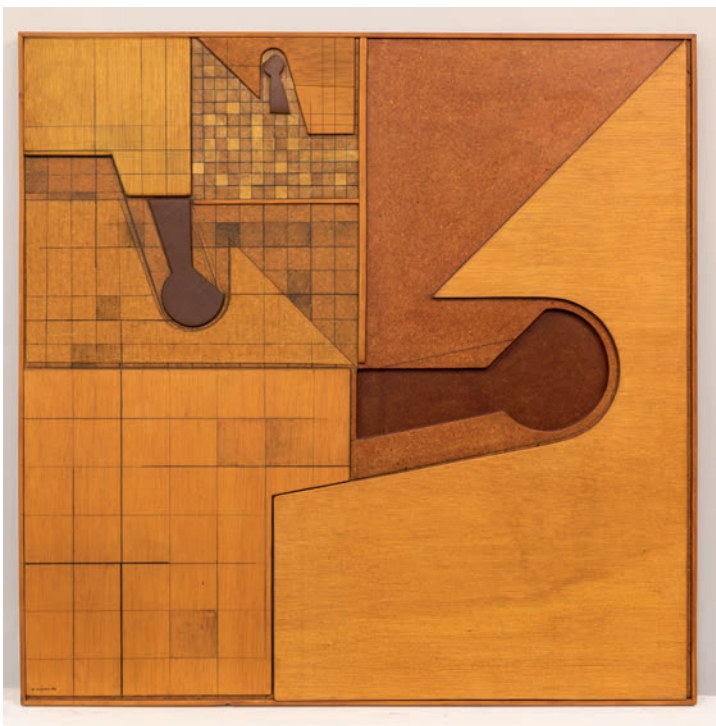


COMPOSICIÓN D
1979

Assemblatges i
collages sobre taula /
Ensamblajes y
collage sobre tabla
28 x 28 cm

COMPOSICIÓN E
1979

Assemblatges i
collages sobre taula /
Ensamblajes y
collage sobre tabla
28 x 28 cm

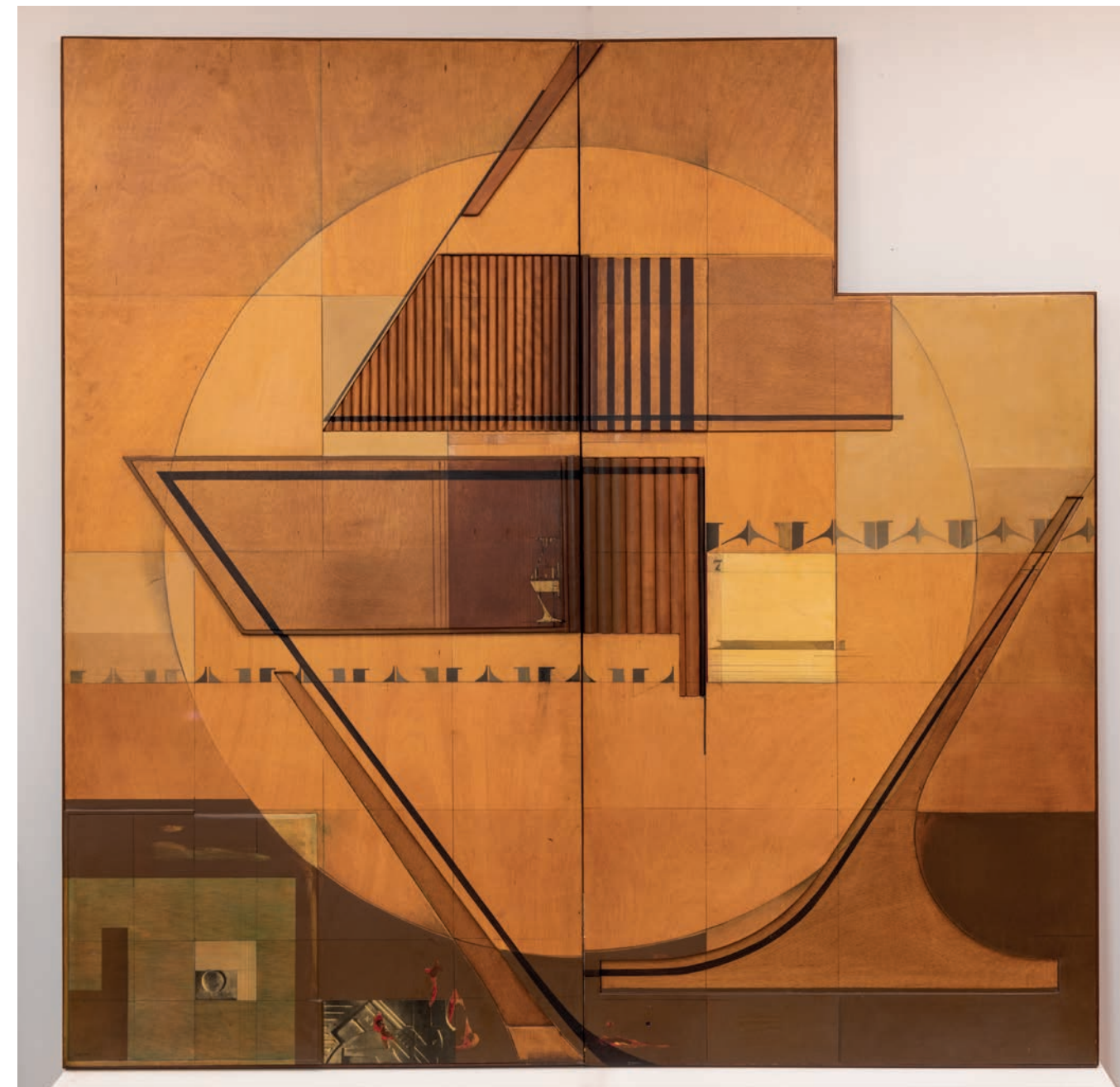


ESTRUCTURA
1982

Assemblatges sobre taula /
Ensamblajes sobre tabla
89 x 89 cm

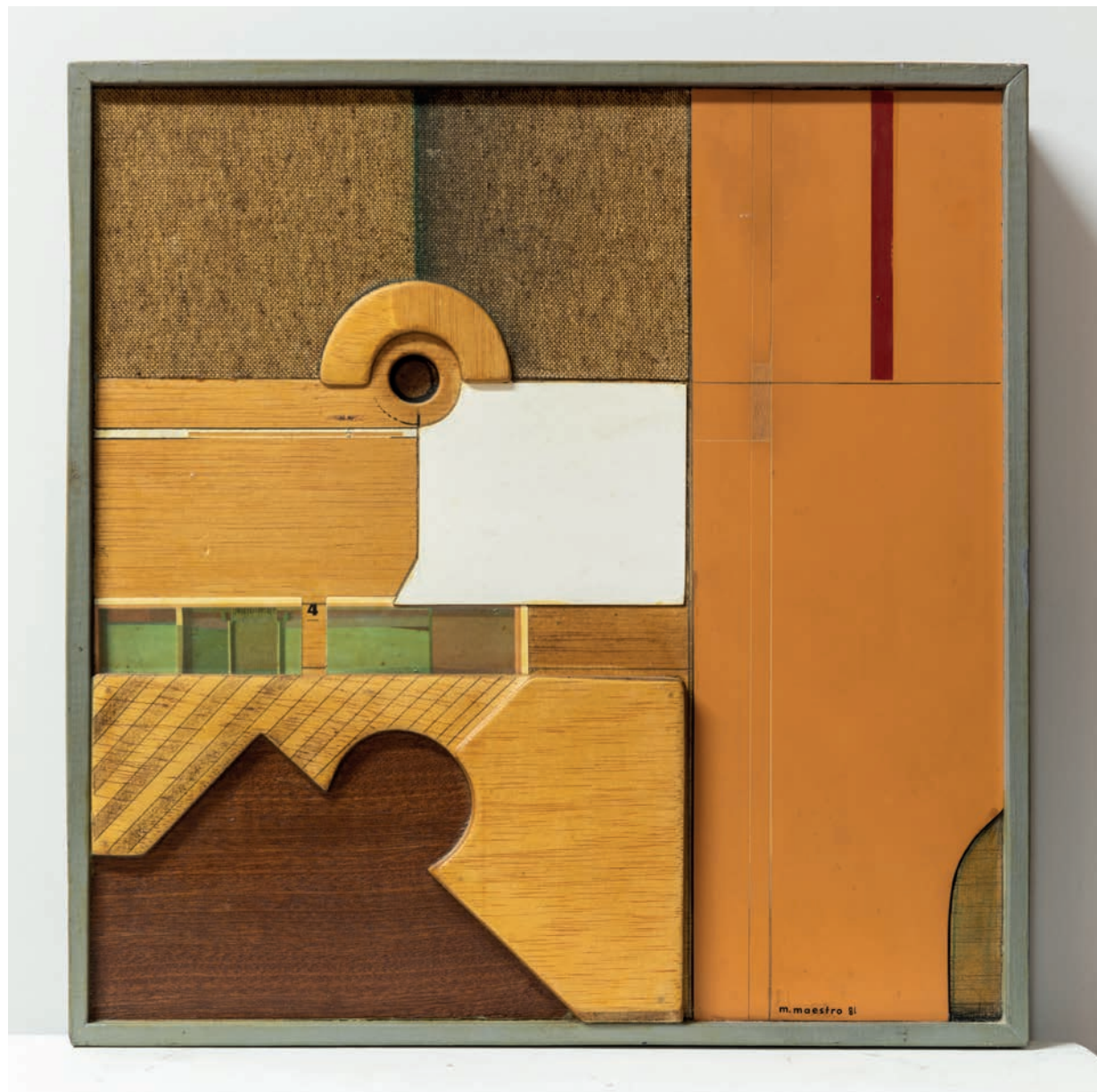
COMPOSICIÓN PARA METRO
1982

Assemblatges sobre taula /
Ensamblajes sobre tabla
67 x 87 cm



PARAVENT IN-7 (DÍPTICO MÓVIL)
1982

Assemblatges sobre taula / Ensamblajes
sobre tabla
200 x 200 cm



SECUENCIA IV
1981

Assemblatges i
collages sobre taula /
Ensamblajes y collage
sobre tabla
35 x 35 cm

SECUENCIA I
1981

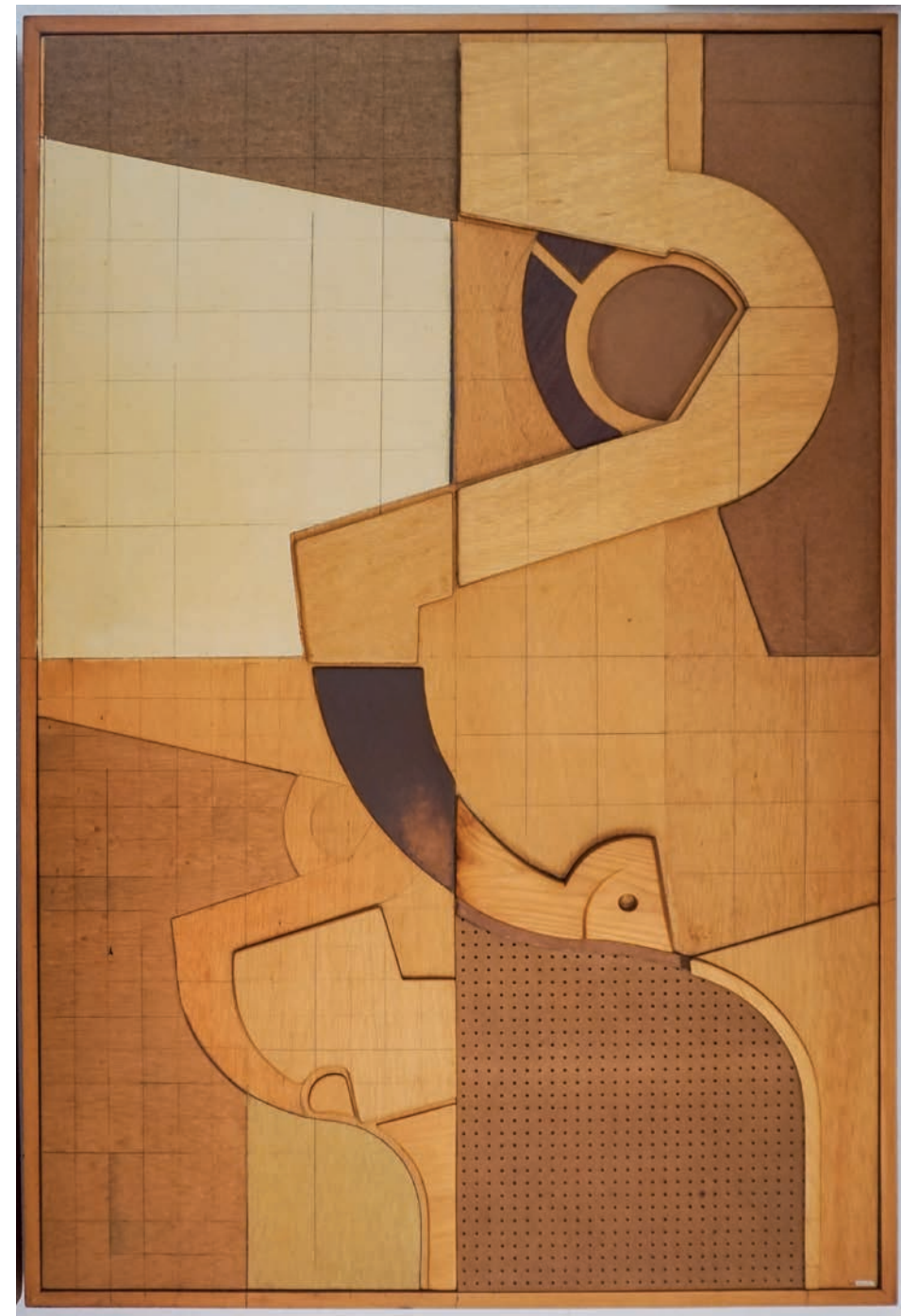
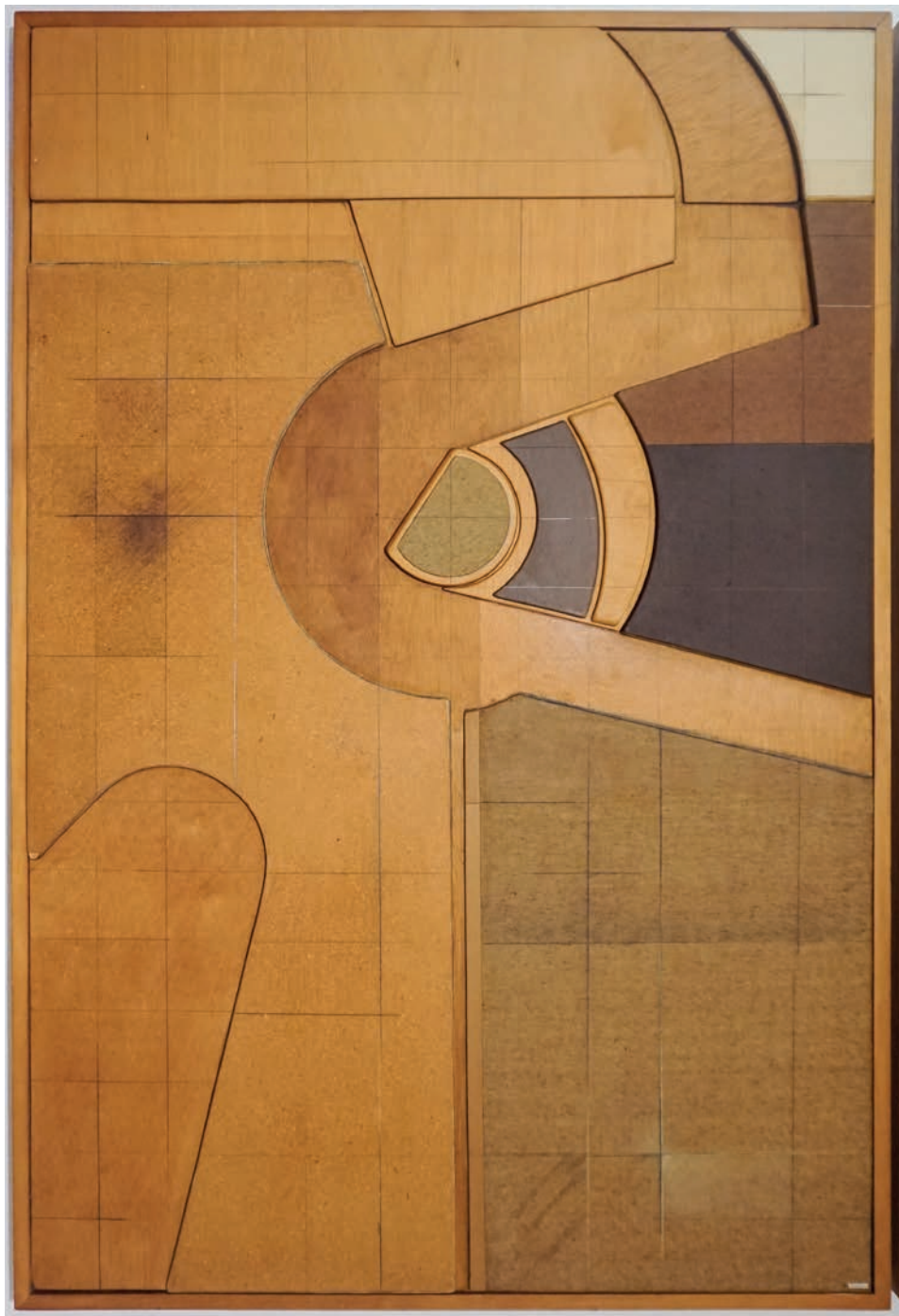
Assemblatges i
collages sobre taula /
Ensamblajes y collage
sobre tabla
35 x 35 cm



ESTRUCTURA DE REPETICIÓN (Díptico)
1979
Assemblatges de fusta sobre taula lacada
/ Ensamblajes de madera sobre tabla
lacada
102 x 204 cm

GRAN PANEL
1979
Ensamblajes de
madera sobre
tabla lacada /
Assemblatges de
fusta sobre taula
lacada
266 x 89 cm





SECUENCIAS I Y II
1981
Assemblatges
envernissats sobre
taula / Ensamblajes
barnizados sobre
tabla
150 x 100 cm
Col·lecció particular /
Colección particular

Al·literació i color
ESTRUCTURES REPETITIVES

Aliteración y color
ESTRUCTURAS REPETITIVAS

2008-2009



VARIACIÓN XX
2008

Acrílic sobre taula / Acrílico sobre tabla
100 x 100 cm



NATURALEZA II
2009

Acrílic sobre taula / Acrílico
sobre tabla
180 x 125 cm

NATURALEZA I
2009

Acrílic sobre taula / Acrílico
sobre tabla
180 x 125 cm



NOCTURNO I
2009

Acrílic sobre taula / Acrílico
sobre tabla
180 x 125 cm

NOCTURNO II
2009

Acrílic sobre taula / Acrílico
sobre tabla
180 x 125 cm





BOSQUE I
2009

Acrílic sobre taula
/ Acrílico sobre
tabla
180 x 125 cm

PLANTA
2009

Acrílic sobre taula
/ Acrílico sobre
tabla
180 x 125 cm





VARIACIÓN XXI
2008
Acrílic sobre taula / Acrílico sobre tabla
125 x 125 cm



BODEGÓN I
2009
Acrílic sobre taula / Acrílico sobre tabla
180 x 200 cm



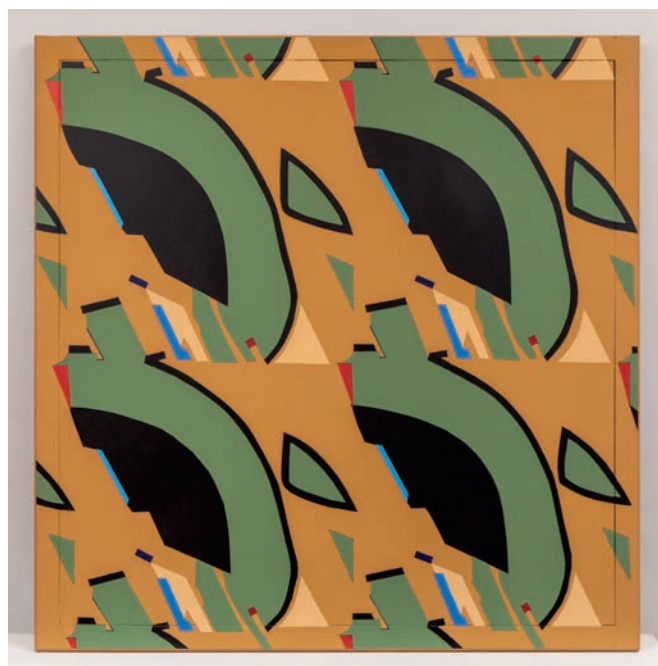
BODEGÓN II. (DÍPTICO)
2009
Acrílico sobre taula / Acrílico sobre tabla
170 x 170 cm



VARIACIÓN XI
2008
Acrílico sobre taula /
Acrílico sobre tabla
100 x 100 cm



VARIACIÓN XXII
2008
Acrílico sobre taula /
Acrílico sobre tabla
122 x 122 cm



VARIACIÓN V
2008
Acrílic sobre taula /
Acrílico sobre tabla
100 x 100 cm

VARIACIÓN VI
2008
Acrílic sobre taula /
Acrílico sobre tabla
100 x 100 cm



VARIACIÓN VII
2008
Acrílic sobre taula / Acrílico sobre tabla
100 x 100 cm



VARIACIÓN XII
2008
Acrílic sobre taula /
Acrílico sobre tabla
24 x 24 cm

VARIACIÓN XIV
2008
Acrílic sobre taula /
Acrílico sobre tabla
24 x 24 cm

VARIACIÓN XIII
2008
Acrílic sobre taula /
Acrílico sobre tabla
24 x 24 cm

VARIACIÓN XXIV
2008
Acrílic sobre taula /
Acrílico sobre tabla
24 x 24 cm



ESTRUCTURA
2008

Acrílico sobre taula /
Acrílico sobre tabla
46 x 32 cm

COMPOSICIÓN
2008

Acrílico sobre taula /
Acrílico sobre tabla
41 x 41 cm

VARIACIÓN IV
2008

Acrílico sobre taula /
Acrílico sobre tabla
122 x 122 cm



Revisió i depuració formal
RELLEUS BLANCS I NEGRES

Revisión y depuración formal
RELIEVES BLANCOS Y NEGROS

2021-2023



SIN TÍTULO
2021

Assemblatges de
fusta lacada sobre
taula / Ensamblajes
de madera lacada
sobre tabla
40 x 26 cm



SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
40 x 40 cm

SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
35 x 35 cm

SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
35 x 35 cm





SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
15 x 22 cm

SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
15 x 22 cm



SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
60 x 40 cm



SIN TÍTULO
2021
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
60 x 40 cm



SIN TÍTULO
2022
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
80 x 65 cm



SIN TÍTULO
2022

Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
30 x 30 cm

SIN TÍTULO
2022

Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
30 x 30 cm

SIN TÍTULO
2022

Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera lacada sobre tabla
30 x 30 cm



SIN TÍTULO
2022

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
sobre tabla
33 x 23 cm

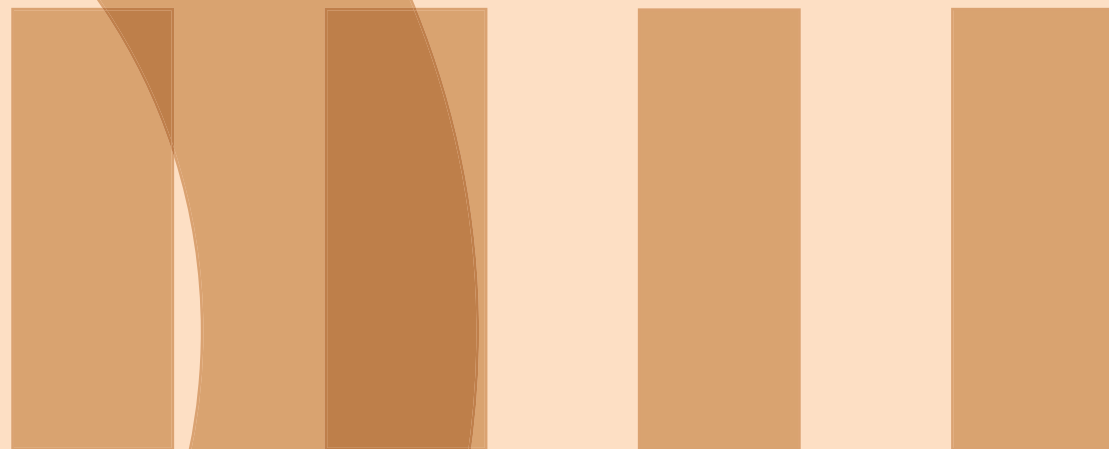
SIN TÍTULO
2022

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
30 x 30 cm

La culminació de la Criptoforma
SIMETRIES, ÚLTIMS RELLEUS

La culminación de la Criptoforma
SIMETRÍAS, ÚLTIMOS RELIEVES

2019-2023



SIN TÍTULO
2022

Assemblatges
de fusta lacada
sobre taula /
Ensamblajes de
madera sobre
tabla
38 x 28 cm



SIN TÍTULO
2020

Assemblatges de fusta lacada
sobre taula / Ensamblajes de
madera sobre tabla
39 x 18 cm



SIN TÍTULO
2021

Assemblatges sobre
taula / Ensamblajes de
Madera sobre tabla
45 x 31 cm

SIN TÍTULO
2021

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
sobre tabla
48 x 33 cm





SIN TÍTULO
2021

Assemblatges de fusta lacada sobre
taula / Ensamblajes de madera
lacada sobre tabla
30 x 20 cm



SIN TÍTULO
2022

Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
30 x 30 cm



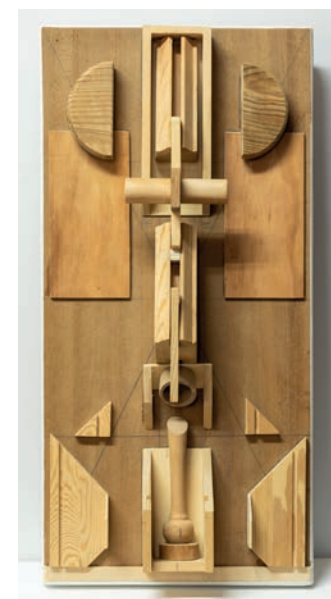
SIN TÍTULO
2020
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
50 x 24 cm



SIN TÍTULO
2020
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
53 x 32 cm

SIN TÍTULO
2020
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
85 x 76 cm

SIN TÍTULO
2020
Assemblatges de fusta lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera sobre tabla
99 x 66 cm





LA MÁQUINA DEL DINERO
2020

Assemblatges de fusta lacada sobre taula / Ensamblajes de madera sobre tabla
98 x 79'5 cm



SIN TÍTULO
2021

Assemblatges de fusta
lacada sobre taula /
Ensamblajes de madera
sobre tabla
38 x 28 cm



**BOCETO DE "GRAN COMPOSICIÓN"/
ESBÓS DE "GRAN COMPOSICIÓN"**
2022

Assemblatges sobre taula /
Ensamblajes sobre tabla
28 x 38 cm

ESCULTURAS

1981 - 2023



ESCULTURA I
1973
30 x 24 x 22 cm



ESCULTURA II
2008

Realitzades en acer
corten / Realizadas
en acero corten
30 x 24 x 22 cm

ESCULTURA III
2008

Realitzades en acer
corten / Realizadas
en acero corten
60 x 45 x 50 cm

ESCULTURA IV
2008

Realitzades en acer
corten / Realizadas
en acero corten
58 x 39 x 58 cm





ESCULTURA V
2022
45 X 18 X 10 cm
ESCULTURA VI



ESCULTURA VII
2020
53 x 9 x 9 cm



ESCULTURA VIII
2023
47 x 11 x 7 cm

ESCULTURA IX
2022
31 x 25 x 15 cm

ESCULTURA X
2022
32 x 25 x 13 cm



ESCULTURA XI
2020
42 x 22 x 8 cm



ESCULTURA XII
2008
19 x 25 x 7 cm





ESCULTURA XIII
2020
29 x 29 x 7 cm

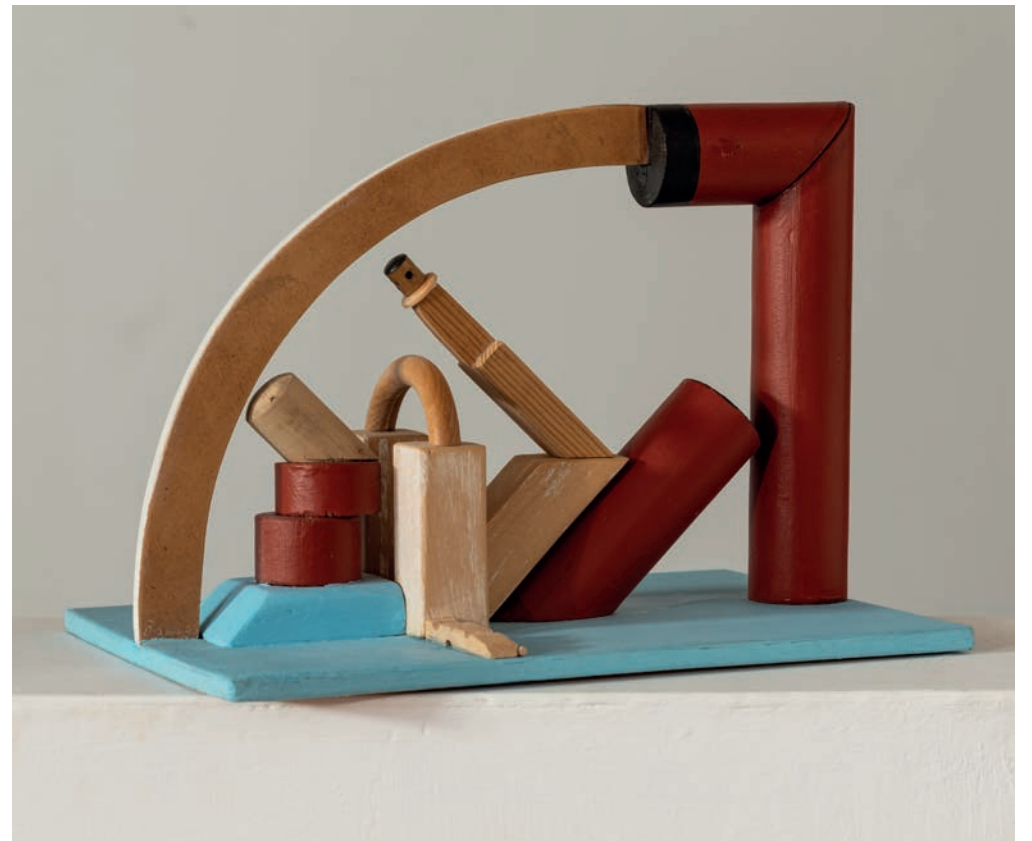
ESCULTURA XIV
2019
65 x 49 x 9 cm

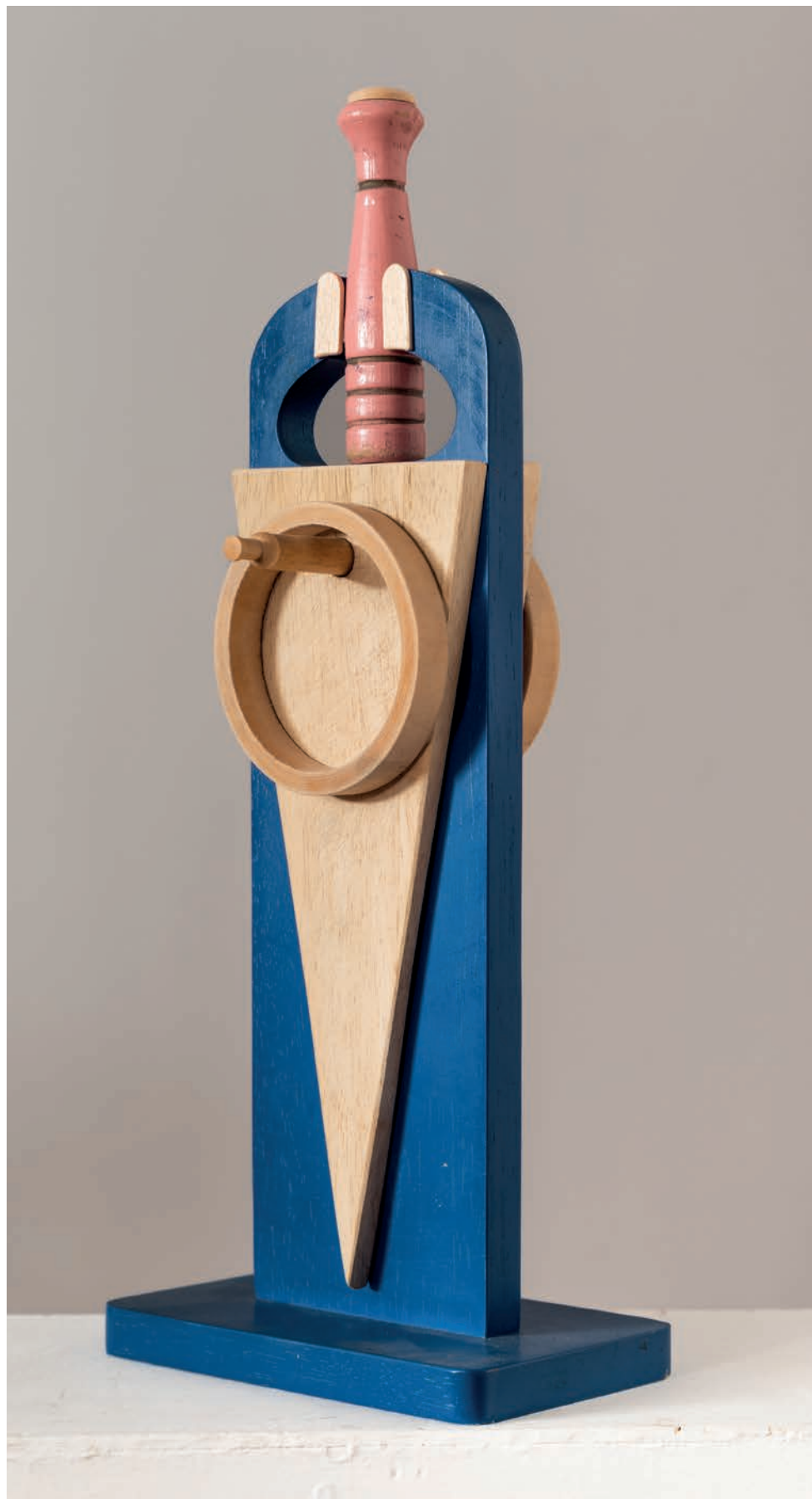
ESCULTURA XV
1981
40 x 23 x 15 cm

ESCULTURA XVI
1981
47 x 17 x 20 cm

ESCULTURA XVII
2008
29 x 35 x 17 cm

ESCULTURA XVIII
2020
57 x 20 x 4 cm





ESCULTURA XIX
2020
36 x 9 x 12 cm



ESCULTURA XX
2020
47 x 24 x 11 cm

COLLAGES 2021

COLLAGE I
2021
20 X 20 cm

COLLAGE II
2021
20 X 20 cm

COLLAGE III
2021
20 X 20 cm

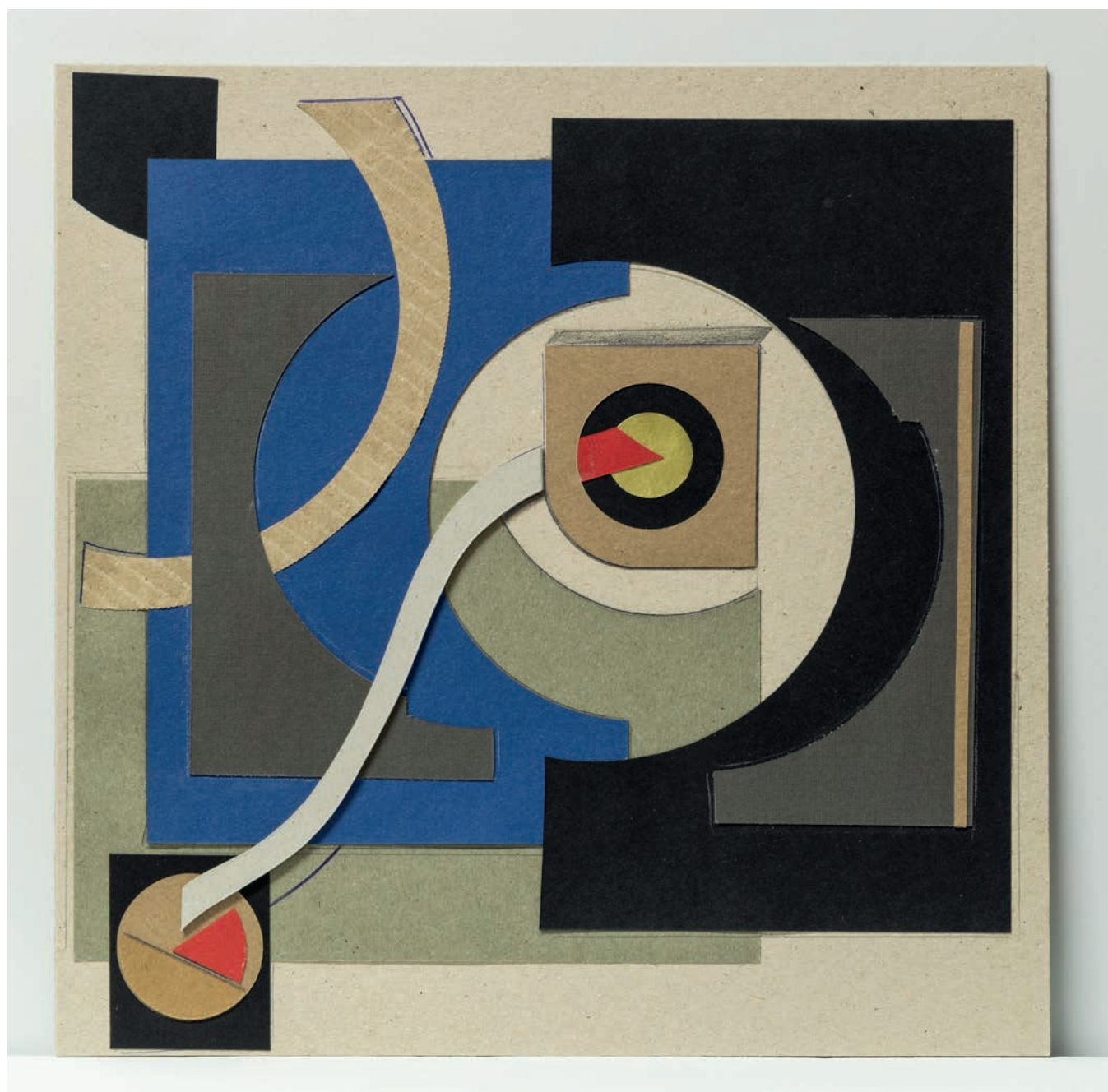




COLLAGE IV
2021
22 x 24,5 cm



COLLAGE V
2021
22 x 22 cm



COLLAGE VI
2021
30 x 30 cm



COLLAGE VII
2021
24 x 24 cm



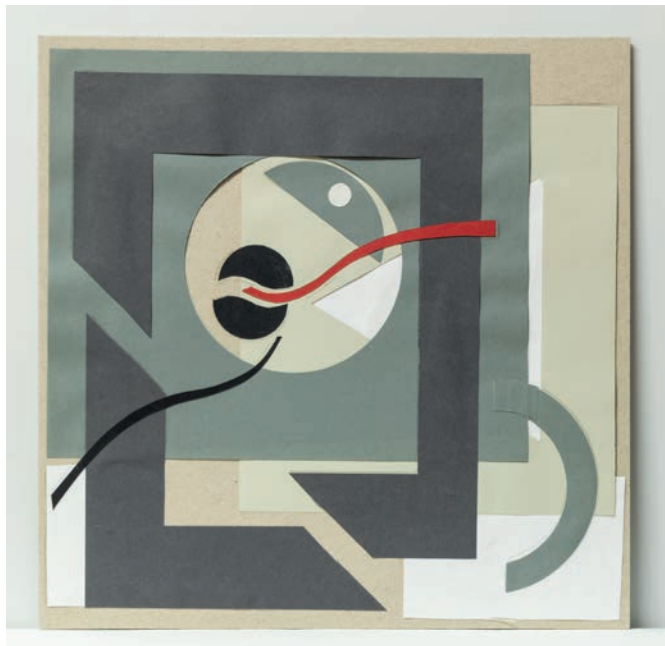
COLLAGE VIII
2021
30 x 30 cm



COLLAGE IX
2021
25 x 25 cm



COLLAGE X
2021
30 x 30 cm



COLLAGE XI
2021
30 x 30 cm

COLLAGE XII
2021
30 x 30 cm

COLLAGE XIII
2021
30 x 30 cm

COLLAGE XIV
2021
30 x 30 cm



Mariano Maestro (Madrid 1946) va acabar els seus estudis a l'Escola de Belles arts de València en 1970, any de la seua primera exposició individual a la Sala Noel, en la qual va mostrar unes pintures d'inclinació constructivista. Des de llavors, la seua trajectòria s'ha situat a cavall entre la tradició figurativa, plasmada en retrats i pintures realistes, i l'abstracció geomètrica, en la qual destaquen les seues composicions i relleus constructivistes.

A València ha mostrat regularment la seua obra en nombroses exposicions, de les quals cal recordar les celebrades en el Col·legi d'Arquitectes (1975), la Galeria Val i 30 (1980), la Galeria Punto (1985) o la Galeria Thema (1997). Però la seua última gran retrospectiva en les Reals Drassanes va tindre lloc en un ja llunyà 2008, per la qual cosa era el moment de conèixer les seues creacions més recents i vindicar el lloc que li correspon dins del geometrisme valencià.

Mariano Maestro (Madrid 1946) terminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en 1970, año de su primera exposición individual en la Sala Noel, en la que mostró unas pinturas de inclinación constructivista. Desde entonces, su trayectoria se ha situado a caballo entre la tradición figurativa, plasmada en retratos y pinturas realistas, y la abstracción geométrica, en la que destacan sus composiciones y relieves constructivistas.

En Valencia ha mostrado regularmente su obra en numerosas exposiciones, de las que cabe recordar las celebradas en el Colegio de Arquitectos (1975), la Galería Val i 30 (1980), la Galería Punto (1985) o la Galería Thema (1997). Pero su última gran retrospectiva en las Reales Atarazanas tuvo lugar en un ya lejano 2008, por lo que era el momento de conocer sus creaciones más recientes y vindicar el lugar que le corresponde dentro del geometrismo valenciano.

