

25 años en rosa

Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde
1977-2002

*"Cada individuo es una antigüedad;
emerge de un pasado profundo".*

JEFF WALL¹

Francisco Javier San Martín

Gipuzkoa en 1976

A pesar de que los Encuentros de Pamplona de 1972 marcan el final de todo un período colectivista del arte vasco impulsado por Jorge Oteiza entre 1966 y 1972, los artistas guipuzcoanos que emergían en aquellos años alimentaron también un fuerte sentido colectivo, aunque de sentido muy diferente. Podríamos decir que la iniciativa grupal de la generación anterior —de índole militante, político-cultural, jerarquizada, en la tradición del colectivismo vanguardista²— dio paso a otra forma de agrupamiento marcada por la amistad, las afinidades electivas y, sobre todo, desprovista prácticamente de cualquier connotación militante o reivindicativa. Un agrupamiento que comparte más la cotidianeidad que las ideas, que pone en común experiencias y exaltación juvenil antes que un programa de actuación.

Rosa Valverde se encuentra próxima en sus comienzos a esta personalidad *colectiva*, la pujanza de lo interpersonal, del intercambio. Ella misma ha repetido frecuentemente que su dedicación a la pintura se produjo por el impulso que le produjo el contacto y la amistad con artistas de su generación, como Vicente Ameztoy (1946) o Pepe Llanos (1948), que se habrían convertido en sus "iniciadores" a los nuevos aires de la modernidad, así como mentores de su aptitud y personalid-

ad para la creación artística. También por un ambiente, una afinidad o una proximidad a otros, como Ramón Zurriarain (1948), Andrés Nagel (1947) o incluso a pintores de la generación anterior como Juan Antonio Sistiaga (1932), que fue su primer maestro de arte en el marco de la "Academia de los Jueves", Amable Arias (1935) o Carlos Sanz (1943)

Pero queda claro, frente a este "impulso colectivo", por emplear la expresión tan difundida entre la anterior generación de los Grupos de la Escuela Vasca, que Rosa Valverde era no sólo una solitaria en su pintura, alimentada de fuentes alternativas a las que habían predominado en los años inmediatamente precedentes, y provista de una impostación menos jerarquizada y menos profesionalizada, sino que estaba decidida a basar su trabajo en una "ausencia de ley" anarquista, un hambre de libertad sin límites incapaz de asumir como propias siquiera las *rupturas* que los artistas de su generación estaban llevando adelante en Gipuzkoa a comienzos de los setenta o, para decirlo más claramente, incapaz de asumir una ruptura programada o colectiva. Individualismo extremo, desarrollo de una poética radicalmente personal, aunque alimentada, más en su vida personal que en las formas de su arte, por los artistas de su círculo próximo. La artista, convertida en una isla, bañada por las olas insistentes de un mar próximo, pero en buena medida ajena a ellas.

En los *Encuentros de Pamplona*, celebrados en el verano de 1972, no sólo se forjó —paradójicamente— un *desencuentro* puntual entre los artistas vascos, ³ sino también un desencanto de más largo alcance hacia esas soluciones del "impulso colectivo" que Oteiza había importado de la vanguardia europea y sudamericana: la idea de que las reuniones de artistas para proyectos en común conducía inevitablemente a la catástrofe, algo que ya había ocurrido en el 66 en Vitoria ⁴ y volvería a ocurrir en el 72 en Pamplona; junto a la idea de que política y vida personal era un paradigma que comenzaba a disolverse, a generar una cierta incompatibilidad. A lo largo de la década de los setenta, muchos artistas fueron abandonando la ciudad de San Sebastián y reinstalándose en caseríos de las cercanías, entre Hernani, Oyarzun, Alzuza, no tanto con el espíritu "regeneracionista" de Oteiza, que buscaba las posibilidades de futuro para el arte en la investigación de las raíces, sino sencillamente para alejarse de un ambiente que les abrumaba e impedía el desarrollo de una subjetividad alejada de lo público. Los paraísos artificiales se encontraban en el campo, en una Euskadi convulsionada por la transición, la violencia terrorista, la muerte de Germán Rodríguez en Pamplona o el saqueo de Rentería, alejados de unos acontecimientos cada vez más indescifrables para los artistas, resguardados tras la muralla de una hipersubjetividad vivida como de-

scubrimiento de lo personal. Todo esto daría lugar a nuevos temas, nuevos planteamientos y formas diferentes de expresarlos. La abstracción informal que predominaba en pintura o el espacialismo de orden irracional y totémico de la escultura, fueron dejando paso a formas nuevas de figuración —lo que en Europa se denominaba precisamente *nouvelle figuration*— entre el surrealismo, la psicodelia y el realismo social⁵.

...

Quizás sea Vicente Ameztoy (1946-2002) el artista que mejor ejemplifique este cambio de paradigma de lo colectivo a lo individual, de lo más ampliamente político y público a lo más restringido de la actividad artística y las derivas personales. Vicente Ameztoy pertenece a una generación que conoció en sus comienzos momentos difíciles en la apreciación de su pintura. Formado al comienzo con un viejo maestro de la Escuela Vasca como Don Ascensio Martiarena en su estudio de Txiki-Enea de Gros ⁶, Ameztoy expuso en 1970 junto a Carlos Sanz, Ramón Zurriarain y Marta Cárdenas en San Sebastián y Durango. Sin embargo, en 1967, sólo un año después de la presentación del grupo GAUR, había realizado ya su primera exposición individual en la donostiarra Galería Barandiarán, que era el centro estratégico de difusión de las ideas de Oteiza. A pesar de esta identificación entre el espacio de la galería Barandiarán y el círculo de los artistas de Gaur, Vicente Ameztoy se aleja de la línea general y deja de lado esa abstracción esencialista propugnada por sus miembros para adentrarse en una recuperación figurativa capaz de dar aliento a nuevos relatos. Además de ello, Ameztoy era, a pesar de su juventud, un artista de larga trayectoria. Había expuesto por vez primera, aún sin cumplir los catorce años, en la "Exposición de los 10" junto a Amable Arias, Néstor Basterretxea o Rafael Ruiz Balerdi ⁷ y pocos años después sería capaz de liderar —por edad, experiencia y por su elevado compromiso— esa reacción figurativa contra los mayores, un cambio de modelo basado en la figuración que pretendía también ponerse al día respecto a las corrientes europeas de la Nueva Figuración, especialmente las tendencias *au-delà de l'informel* que emergían en estos momentos en la vecina Francia. Además de ello, frente al esencialismo autóctono de Gaur, Ameztoy y buena parte de los artistas guipuzcoanos de su generación desarrollaron una pasión cosmopolita que intentaba desbordar el arte fuera del marco próximo.

Raíces y cosmopolitismo

A finales de los años sesenta, los grupos de la escuela vasca se estructuraron en torno a dos estrategias bien diferenciadas que reflejaban el ambiente cultural predominante en los diferentes territorios históricos así como la extracción social de sus protagonistas. Mientras en Guipúzcoa y Álava, donde la influencia de Jorge Oteiza era más determinante, el acento se colocaba en la vanguardia y en la contemporaneidad, en Vizcaya, donde el peso de la componente obrerista era predominante, se produjo una orientación hacia el sindicalismo artístico y las muestras "indiscriminadas". Y, cuando tras los Encuentros de Pamplona, finaliza ese ciclo, la evolución del arte en los diferentes lugares mantiene una inequívoca coherencia: mientras en Vizcaya y en Navarra, que había quedado inédita en esta primera ofensiva de los Grupos de la Escuela Vasca, predomina un arte figurativo politizado, más próximo a la generación anterior, tras la estela de A. Ibarrola, D. Blanco, X. Morrás, Aquerreta, Osés, etc., en Guipúzcoa y en Álava las derivaciones de los setenta se alejan en mayor medida del modelo anterior y se aproximan a una figuración fantástica con elementos de surrealismo y, en algunos casos, componente psicodélicas. Continuaba, eso sí, la estela cosmopolita, ya que desde finales de los sesenta, el neo-surrealismo había vuelto a un primer plano en el contexto internacional.

Rosa Valverde, ausente por edad del debate en los años anteriores, se incorpora por afinidad personal y por talante a esta perspectiva neo-surrealista que despuntaba en la obra de José Llanos y Vicente Ameztoy. La generación de Ameztoy, aunque sin una dirección programática concreta o, más exactamente, voluntariamente desprovista de ella, comenzó a proponer un paseo por los dominios de la subjetividad, de la vivencia, del instante, en la misma medida en que comenzaba a alejarse del proyecto de construcción de un arte nacional. El Estatuto de Gernika, firmado en 1977, quizás constituya el fondo socio-político adecuado a este cambio en la visión de los artistas. Los espacios irrespirables de Carlos Sanz, la intimidad más doméstica de Marta Cárdenas, la vivencia alucinada o perversa del paisaje en Vicente Ameztoy, la poética lúdica y surrealista de Ramón Zurriarain o el humor negro de las esculturas de Andrés Nagel, marcaron un momento de *inestabilidad* en la creatividad guipuzcoana, en el marco de la propia inestabilidad de la situación política del momento.

Capítulo 2

Una irrupción femenina

Los grupos de la Escuela Vasca contaron con pocas artistas. Mari Paz Jiménez Menchu Gal formaban parte de ambientes muy diferentes de los oteizianos, mientras que artistas como Maite Rocandio o Ana Mari Parra sólo hubieran entrado en Gaur a través de una opción “indiscriminada” como la vizcaina⁸. Se ha dicho a menudo que Marta Cárdenas no participó por su edad, aunque era dos años mayor que Ameztoy. Es más plausible que su estética intimista desagradara a la opción vanguardista de Gaur. En Bizkaia está la presencia de María Dapena y en Navarra la de Isabel Baquedano, mientras que en Álava, próxima siempre a la estrategia guipuzcoana, no hay ni rastro de mujeres.

Quizás influyera en todo esto la cultura del momento y la escasa presencia de mujeres que hubieran podido acceder a una actividad profesionalizada, pero parece indudable que el ideario oteiziano —recuperación antropológica de lo vasco, abstracción esencialista, militancia y activismo cultural— no resultaba excesivamente atractivo para la creatividad femenina. Sin embargo, a finales de los setenta, cuando Rosa Valverde irrumpe en el panorama del arte guipuzcoano, no sólo algunas cosas han comenzado a despuntar respecto al feminismo y la actividad de las mujeres, sino que las nuevas estrategias hacia lo subjetivo por las que comienza a discurrir el arte, favorecían un

papel más destacado de las mujeres

Rosa Valverde

"Me pregunto cómo hay gente que puede escribir la vida de los pintores, ya que los pintores mismos no podrían escribir su propia vida. Hay demasiados misterios ... Las fechas se confunden, los años se embrollan. La nieve se derrite, los pies vuelan; no quedan huellas".

JEAN COCTEAU, *Opio*, 1929.

Nacida el 14 de febrero de 1953 en San Sebastián, Rosa Valverde Lamsfus es la quinta hija del matrimonio de renterianos Dolores Lamsfus y Antonio Valverde,⁹ pintor y escritor bajo el pseudónimo de "Ayalde", era descendiente de los pioneros de la industria tipográfica en Irún que dieron comienzo a la publicación del semanario *Bidasoa*. La madre, Dolores Lamsfus es "hija y nieta de viudas jóvenes que vivían juntas con el recogimiento de sus pesares, en un ambiente casero, femenino y tradicional vasco de una gran riqueza cultural".¹⁰

Antonio Valverde nació en 1915. Alternando estudios de Derecho y de pintura, fue discípulo de Ascensio Martiarena, maestro de varias generaciones de artistas guipuzcoanos. En 1935 obtiene el premio de pintura en el Certamen de Artistas Noveles.¹¹ Durante los siguientes 35 años, hasta su fallecimiento en 1970 en Oiartzun, simultanea su dedicación a la pintura y la ilustración en las Industrias Gráficas Valverde, que había heredado de su padre Gervasio, con la escritura de artículos sobre arte y costumbrismo en diversos medios de la prensa guipuzcoana.

María Dolores Lamsfus, nieta de Enrique Lamsfus Mainzhausen, que vino de Alemania para trabajar en la Real Compañía Asturiana de Minas, nació en Rentería en 1922. Allí fue educada en el Colegio de la Hijas de la Cruz, completando su formación con clases de piano y costura. En 1924 contrajo matrimonio con Antonio Valverde. Del matrimonio nacieron seis hijos: Lola, Antton, Carlos, María José, Rosa y Javier, éste último también pintor como su hermana Rosa.

Rosa Valverde nació en el número 38 de la calle Zubieta. Su infancia que, como veremos, se convirtió en determinante en la construcción de su imaginario plástico, se repartió entre San Sebastián, estudiando con las monjas del Colegio del Sagrado Corazón (Jauregi), y

Oiartzun, donde su padre había construido una villa. Fue allí, en el valle de Oiartzun, donde Rosa Valverde hizo sus primeros ensayos de pintura junto a su padre, hasta que comenzó a acudir a la Academia Libre de Sistiaga. Permaneció en este taller de expresión libre, sin enseñanza académica, hasta los catorce años, la edad máxima con la que se podía permanecer. A los 17 comenzó a estudiar Filosofía y Letras en los EUTG de San Sebastián. Después de una etapa de militancia política antifranquista, comienza en 1975 a dedicarse de lleno a la pintura, a través del conocimiento de José Llanos, que le presentó a Vicente Ameztoy y con el que comenzó su amistad y colaboración con el resto de miembros del grupo de artistas guipuzcoanos que integraban la generación de los setenta.

Buena parte de los datos sobre la biografía de Rosa Valverde han sido extraídos del libro de Gonzalo Duo, *Proyecto: Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*¹², trabajo que constituye una fuente imprescindible para el estudio de su obra. Además de los datos biográficos sobre ella y su familia, Gonzalo Duo ha realizado un inventario cronológico de su obra organizado en torno a técnicas y soportes: pintura, dibujo e ilustración, grabado, carteles y cajas. El estudio incluye además una recopilación completa de textos críticos y periodísticos sobre la autora desde 1979 hasta 1999. Cualquier análisis en profundidad del trabajo y la trayectoria artística de Rosa Valverde debe basarse ineludiblemente en esta primera pero completa aproximación.

La formación artística

“Es difícil saber —escribió Maya Aguiriano— si en el caso de haberse sometido a la disciplina que de alguna manera imponen los estudios de Bellas Artes, Rosa Valverde hubiera pintado como lo hace”¹³ La formación artística de la pintora tiene rasgos específicos: no es exactamente autodidacta, aunque a ello pudiera haberle conducido la condición de pintor de su padre, Antonio Valverde “Ayalde”. Tampoco siguió los estudios reglados de Bellas Artes en una época, a comienzos de los años setenta, en la que no era tan habitual como ahora ni existían las mismas facilidades para realizar este tipo de estudios. Al no haber Escuela en el País Vasco, los estudiantes debían trasladarse fuera, tradicionalmente a Madrid. Quizá las trayectorias de Ana Izura (1943) o de Marta Cárdenas (1944), que sí acudieron a Madrid a estudiar, pudiera responder parcialmente a la pregunta formulada por Maya Aguiriano. Y sin embargo, aunque atípica, la formación artística de Rosa Valverde fue sólida y, sobre todo, basada en la libertad, la modernidad y la experimentación creativa.

Este aprendizaje se produjo en dos etapas bien diferenciadas,

aunque en ambientes, en cierta medida, semejantes: entre los once y los catorce años asistió a la llamada "Academia de los Jueves" que dirigían en San Sebastián Juan Antonio Sistiaga y Esther Ferrer. Organizada como "Taller de expresión libre", su pretensión era despertar y canalizar la creatividad inherente al niño. En segundo lugar, desde comienzos de los setenta, el aprendizaje continuó a través de su convivencia y libre discusión con pintores de su generación, especialmente Vicente Ameztoy y José Llanos. Lo escaso —o nulo— de reglado que hubiera podido tener la asistencia al taller de Sistiaga, se disuelve totalmente en este contacto con artistas de su edad —en realidad ocho y seis años mayores que ella— basado más en la camaradería, la complicidad y el impulso por la creación que en el trasvase de conocimientos propiamente dicho.

Uno de los puntos centrales de las ideas renovadoras de Oteiza se asentaba en el protagonismo de la educación estética y humana del niño, en una visión lanzada hacia el futuro.¹⁴ Sistiaga fue el primero y el que con más decisión¹⁵ recogió esta propuesta oteiziana, basada en la libertad, el ejercicio sistemático de la improvisación y el aprovechamiento de las aptitudes naturales de un niño no contaminado por el peso de la educación convencional. Oteiza había escrito en 1963, un año antes de la apertura de la Academia de Sistiaga: "Hay una técnica para educar estéticamente al niño, para enseñarle a comprender el arte —todo el arte, todas las artes— desde el arte actual. Es enseñándole a participar activamente en la obra de arte como creador. En música, en pintura, en escultura, en arquitectura, en la danza, en fotografía, en cine, en teatro, en poesía, en literatura. Es haciendo que el niño juegue a crear, improvisando. Enseñar a improvisar es aprender a encontrar, a comprender".¹⁶

La Academia de Sistiaga, inspirada en las propuestas pedagógicas del francés Célestin Freinet, se basaba en la idea de "escuela activa" y la construcción de "centros de interés" que potenciaba la comunicación horizontal entre los alumnos y excluía, en el terreno de las artes plásticas, cualquier tipo de bagaje académico, con el fin de intentar extraer todo el potencial creativo que el niño era capaz de almacenar en su interior.¹⁷

No hemos pretendido en este texto realizar una biografía de Rosa Valverde, no sólo porque es demasiado joven para ello, sino porque nuestra intención crítica se dirige hacia otro terreno. Sin embargo este detenimiento en la época o épocas de *formación* de la pintora se debe a una razón concreta: Rosa Valverde ha desarrollado durante toda su carrera un universo pictórico libremente enraizado en la infancia, en juegos inocentes y perversos, en imágenes grabadas y en mecanismos de asociación infantil, y posiblemente la razón de ello se deba no sólo

al talante *retrospectivo* de la artista, que juega siempre a hacer presente el recuerdo, sino a la experiencia de una iniciación en el arte radicalmente alejada de los presupuestos académicos. Rosa Valverde aprendió el arte como un juego, viviendo el taller como un espacio lúdico, primero con su padre, con quien la "enseñanza" se mezcla naturalmente con el juego infantil, el amor con el trabajo, la diversión con la disciplina. Su actividad como pintora se une a la natural emulación de la figura paterna. Posteriormente, en el taller de José Antonio Sistiaga, en un ambiente ya premeditadamente lúdico, que quiere sacar a la luz todo lo que de infantil que hay en el niño. Pero Sistiaga no era un profesor de barrio para actividades extraescolares, sino un artista de sólida reputación que invertía parte de su tiempo en los niños como forma de llevar adelante sus ideas sobre pedagogía libre y sobre el futuro del País.

Parece evidente que una vez alcanzada cierta edad y cierta madurez en su oficio, la joven Rosa recorriera en su pintura los caminos del juego y la libertad, del recuerdo y la asociación libre, como si esa infancia antiacadémica que había recibido pudiera extenderse en el tiempo y continuar siendo una fuente inagotable de inspiración. Como si lo *adulto* del arte que practicaban sus compañeros pudiera seguirle siendo ajeno. Es sintomático que Rosa permaneciera en la academia de Sistiaga hasta los catorce años, cuando la edad límite de asistencia era de doce años. No es sólo la amistad o la condición de pintor de su padre la que posibilita esto, sino la insistencia en prolongar una infancia que Rosa comienza a descubrir, quizás inconscientemente, como un depósito inagotable de experiencias y creatividad.

Unos años después, en el momento en que debía elegir ya la orientación de sus estudios, Rosa acudió a Madrid para mostrar su obra a un discípulo de Antonio López, profesor de las Escuela de San Fernando, con intención de pedirle consejo sobre su formación y, especialmente, sobre la conveniencia de matricularse en la Escuela. Los que mejor la conocían, sus amigos pintores, le desaconsejaron comenzar los estudios de Bellas Artes. Al parecer, una vez examinados los trabajos que le presentó la joven, la "autoridad académica" se limitó a argumentar algo así como: "Sería un crimen aniquilar tu natural frescura, tu creatividad, con una enseñanza reglada. Vuelve a tu ciudad y sigue alimentando el precioso manantial de tu imaginación". Argumentos llanamente tópicos que contraponen la creatividad fluida del "buen salvaje" a la "domesticación" de la disciplina académica; aunque también encubren un veredicto negativo: no tienes ni la formación adecuada ni condiciones para aprender. Rosa Valverde obedeció, posiblemente no tan convencida por los argumentos de este profesor como por su escasa disponibilidad para someterse a una enseñanza reglada. Y en lugar

de aprender, paradójicamente, Rosa Valverde comenzó a enseñar.

Se convirtió en profesora de arte o, más exactamente, en impulsora de creatividad, y durante muchos años ha seguido desarrollando una intensa actividad artística con niños y, en menor medida, con adultos. En 1984 comenzó con un taller de pintura en Intxaurreondo, San Sebastián, hasta que cinco años más tarde abre su propio taller de "expresión plástica" en la misma ciudad,¹⁸ un taller mixto, en el que trabaja con los niños y también realiza su obra, que mantiene durante ocho años, hasta 1997. Desde entonces ha continuado trabajando hasta la actualidad con niños y adultos en la Maison de la Vie Citoyenne de Beyris (Bayona).

Así pues, estos últimos quince años, Rosa Valverde ha simultaneado su trabajo como artista —pintora, dibujante, grabadora, ilustradora— con una actividad pedagógica que no es sólo, aunque también lo es, una forma de subsistencia, ya que expone poco y sin continuidad, sino sobre toda una forma de retroalimentación que le conduce desde el presente hasta la infancia *ajena* de sus alumnos. Hablando con la artista se descubre al instante que sus clases no son tanto una forma de vida como de *vitalidad*. En contacto con los niños y niñas de su taller reencuentra los mecanismos de asociación de los juegos de patio y los juegos de palabras, del amor sublime y del odio atroz, de la generosidad y la envidia, de los grandes temas y las minúsculas estupideces de la infancia. Hablando de alguna de sus alumnas más aventajadas en Beyris, Rosa parece revivir, pintar con otras manos, ser *otra* en proyección.

Si bien toda la pintura de Rosa Valverde se encuentra alimentada por este contacto con el imaginario infantil, una especie de mecanismo de *retroalimentación* que le coloca en contacto con su propia infancia a través de la de sus alumnos del taller, hay una obra en la que esta relación se hace explícita y que puede servir como ejemplo de su actitud ante la enseñanza del arte. Se trata de un lienzo de 1993 titulado *Como Sara Azurmendi*, en el que la artista desarrolla un mecanismo amable y profundo a la vez, copiando a su manera, en diferentes ensayos, un retrato realizado por su alumna. Al parecer esta alumna, Sara Azurmendi, está descontenta con su trabajo, pero al imitar sus resultados, Rosa Valverde no sólo realiza un acto pedagógico de comprensión y cercanía, de ternura y complicidad, sino que sitúa su propia obra ante uno de sus límites: vivir en el cuerpo de un adulto alimentando la fantasía de no haber crecido, de haber aniquilado el tiempo con la experiencia de la pureza compartida. Si antes decíamos que en lugar de aprender en Madrid, Rosa Valverde había comenzado a enseñar, ahora comprobamos como, con una natural y desprejuicada capacidad de poner todo boca abajo, en lugar de enseñar, aprende de sus alum-

nos.

Factor *naïf*: la infancia que vuelve

"El rosa revela una idea de éxtasis dentro de la frivolidad ...
y sobre él destaca la imagen variada de la belleza equívoca".

CHARLES BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*.¹⁹

Pero este cuadro *copiado* a una alumna tiene más implicaciones, es más complejo que una simple *marche en arrière*. En primer lugar las prácticas de apropiación de las artistas estadounidenses de los años ochenta, esas piezas *After...* de Sherrie Levine en las que la artista se limita a refotografiar la obra de otros artistas; pero es éste un panorama y un debate que resulta lejano a nuestra pintora. Su interés no se orienta hacia estas operaciones lingüísticas de índole neo-conceptual, sino a una práctica más próxima —y más autónoma respecto a la actualidad del arte— en que la emoción por lo incontaminado infantil se une a una intensa vivencia de la cotidianidad y del espacio de la enseñanza.

Pero hay otro aspecto que toca más de cerca su práctica: lo que pudiéramos llamar *aprendizaje de la ingenuidad*, un término que parece contradictorio aunque no necesariamente lo es. La ingenuidad o la inocencia —el paradigma moderno de lo *naïve*— entró a formar parte de la modernidad en torno a la primera década del siglo XX de forma paralela, y en buena medida complementaria, al primitivismo. Las máscaras negras y oceánicas fascinaron a Picasso, Matisse, Apollinaire, Delaunay y otros tanto como las insólitas imágenes de Henri Rousseau, a quien Jarry comenzó a llamar "El aduanero", un *amateur* que se profesionalizó como copista en el Louvre, capaz de mezclar inconscientemente lo popular y la inocencia, con lo que él pensaba que era el "gran arte". El sabio anticlasicismo de los primitivos se unió a la excentricidad doméstica y popular de lo *naïf* como vías complementarias de avance de lo moderno. Pero esto es sólo el principio; siguieron ocurriendo muchas cosas, desde la valoración médica y artística del trabajo de los psiquiatrizados, niños y *amateurs*, el surgimiento en 1948 de la "Compagnie de l'Art Brut", hasta la aparición de un arte *naïf* imitado, es decir, de simulación de una ingenuidad, con fines comerciales, que acabó convirtiéndose en una doble mentira.

La vuelta a la infancia, este aprendizaje de la inocencia, no es un mecanismo automático ni sencillo, sino todo un laborioso proceso que Rosa Valverde realiza a través de una práctica rigurosa y compr-

ometida con la pintura. A través del trabajo pictórico, la artista accede a un estado de *regresión*, la vuelta a una situación previa en la que la censura se desvanece y las cosas pueden enunciarse, como en la infancia, con alegría y crueldad. Es este automatismo, más que ciertos rasgos estilísticos innegables, lo que conecta su pintura con el surrealismo histórico.

Así pues, esta visita a la infancia no se produce sólo desde su aspecto amable, tópicamente *infantil*, sino desde la complejidad de una situación humana cargada de contradicciones, de dudas, miedo e inseguridad. Y también, una contenida y sutil agresividad. Llama la atención, en el conjunto de la obra pictórica de Rosa Valverde, una serie de retratos, generalmente femeninos, que ella denomina "venganzas", en los que expresa su desazón ante la figura retratada. Desde su instalación en la infancia, estos cuadros malévolos, bromistas, pero también profundos, sentidos y terapéuticos, pueden comprenderse desde el punto de vista de la *travesura*. "Y es que el retrato —escribe Alberto Savinio— el "verdadero retrato" es la revelación del *hombre escondido*".²⁰

La vuelta a la infancia incluye los sentimientos de *nostalgia* y *consuelo*: la nostalgia del tiempo irremediadamente ido, de los placeres de la iniciación, de la pureza y el compromiso; el consuelo por las adversidades del presente, que otorgan a su obra, otra vez en la órbita surrealista, una componente terapéutica, la posibilidad no tanto de la felicidad prometida por Sthendal, como de una curación de la angustia de vivir.

La infancia y el aprendizaje son, en buena medida, sinónimos en el imaginario de Rosa Valverde. La infancia es para ella una forma de pervivencia del núcleo familiar, el refugio en una edad dorada que a través del recuerdo y la evocación puede pertenecerle para siempre. A través de la infancia revive el acercamiento al arte con su padre, la complicidad con sus hermanos, el descubrimiento de un mundo que aún no está contaminado por el lado oscuro ni por el paso inexorable del tiempo. Es precisamente la *suspensión* del tiempo lo que predomina en *Como Sara Azurmendi*, la posibilidad de volver a ser niña a través del ejercicio adulto de la pintura. Escribe Gaston Bachelard en su "Poética de la ensoñación": "Hay horas en la infancia en las que todo niño es un ser asombroso, el ser que realiza el *asombro de ser*. Descubrimos así en nosotros una infancia inmóvil, una infancia sin devenir, liberada del engranaje del almanaque".²¹ La insistencia de Rosa Valverde por el motivo iconográfico de la rosa y del color rosa, o el acorde verde-rosa presente en su nombre, son formas de cristalizar su identidad, de colocar su cuerpo en la obra, de hacerlo material a través de elementos relacionados con su persona y también una forma de ident-

ificarse con una belleza y una inocencia situadas en la infancia.

Estampas

Aún hay otro aspecto de la formación de Rosa Valverde que merece ser destacado: el aprendizaje artístico-artesanal de técnicas de estampación, que se traducirá en un continuado interés por el grabado. Un interés que seguramente nació en el entorno familiar de las Industrias Gráficas Valverde, dedicadas a trabajos de impresión de calidad, que continuó en el taller de Sistiaga y que culminaría con su estancia de un año en la Scuola dell'Arte Grafica Il Bisonte de Florencia, su único ciclo formativo verdaderamente académico.²²

El aprendizaje de grabado y estampación no es exactamente un proceso creativo, sino tecnológico, y acudiendo a Florencia Rosa Valverde salvaba en buena medida la idea de una virginidad creativa, de un proceso de imaginación incontaminada. Una enseñanza de arte que en ninguna manera ponía en peligro el manantial subjetivo de su figuración.

Pero también el arte gráfico implica, en el contexto de un taller creativo para niños²³, un proceso doble de trabajo y juego: un procedimiento reglado y preciso, con elementos de precaución o peligro, como la manipulación de betunes y ácidos, componentes de un misterioso "experimento", que desemboca al fin en la magia de un descubrimiento, en el momento en que la hoja impresa, después de desaparecer bajo el rodillo, es separada de la plancha y la imagen aparece milagrosamente, nítida en invertida, como en algunos sueños.

Capítulo 3

Mecanismos narrativos: el sueño y la alucinación

"El pensamiento más serio de nuestra época se enfrenta con el sentimiento de horfandad"

SUSAN SONTAG, *Contra la interpretación*.²⁴

Cuando a mediados del *quattrocento* Leon Battista Alberti enunció en su tratado *Della pittura* que "la mayor parte de un cuadro es la historia", estaba asentando el valor eminentemente narrativo que iba a adquirir la pintura en la tradición occidental, una tradición que empezó a descomponerse en el siglo XIX precisamente cuando esa componente narrativa —que comenzó a tildarse despectivamente de "literaria"— fue rechazada mayoritariamente a favor de lo específicamente pictórico de la forma y el color. Esta puntualización viene al hilo de una definición del trabajo de Rosa Valverde. Porque si es cierto que su pintura es narrativa —y es, ante todo, profundamente narrativa— no es en ningún modo *literaria*, libresca, es decir, no busca sus motivos en fuentes que no pertenezcan a la experiencia vital de la artista.

Sirena descuartizada jugando, Monstruos, Las tres en punto, La puta de Huesca-Puta heroína, títulos de cuadros de Rosa Valverde, n-

arraciones sintetizadas en la mínima expresión, acontecimientos vitales volcados intensamente en forma de pintura: voluntad de contar. Son, sin embargo, historias cortadas, de final abrupto, misteriosas, cifradas; a menudo incomprensibles ya que están elaboradas bajo un código que se produce en buena medida en el inconsciente. Historias imposibles de descifrar ya que pertenecen a un terreno estrictamente personal y han sido pintadas —contadas— en función de un diálogo interior de la artista con sus recuerdos y vivencias. Su peripecia vital se identifica en buena medida con sus cuadros; no hay una ruptura entre lo que pinta y lo que es. Si bien en muchos casos los recuerdos se dirigen hacia el mundo mítico de la infancia, en otros son las experiencias de la edad adulta, la intensidad del vivir: algunas imágenes parecen la reconstrucción de un accidente, y la pintora se dedica a reconstruir fragmentos de dolor, de desengaño y abandono, como pedazos de cristal destrozados en el choque con la vida.

Si decimos que la pintura de Rosa no es literaria, debemos también constatar que no es *citacionista*. La historia del arte, tanto la del siglo XX como la del arte del pasado, está presente en su obra, pero muy raramente en forma de cita. Más que interesada en la apropiación de elementos de las autoridades de la pintura, Rosa Valverde parece obsesionada por la reconstrucción del recuerdo, por poner a punto procesos de evocación capaces de reflatar a la superficie de la actualidad todo un mundo de fragmentos anclados en la memoria.

Hay una paradoja en el arte de Rosa Valverde: su proximidad y su lejanía respecto al espectador. Sus cuadros son, por una parte, *próximos*, intentan conectar con quien los contempla a través de un lenguaje pictórico familiar —a veces amable y optimista, otras terrible y cruel— en el que desarrolla historias cercanas, pobladas de personajes y situaciones accesibles. Pero todo ello es, en buena medida, una simple apariencia, la superficie primera de la imagen: bajo ese manto de cotidianidad un poco dislocada, el relato pictórico de Rosa Valverde se vuelve indescifrable porque no habla tanto del mundo como de sí misma y, en este sentido, *expulsa* al espectador de lo que parecía un relato que le involucraba, lo deja fuera, expuesto a la intemperie de los signos incomprensibles, de una clave a la que no puede acceder sin ayuda. Pero Rosa no practica el secretismo, la afición al misterio ni el jeroglífico visual. Se afana, por el contrario, en “contar” sus imágenes, en recordárselas a ella misma, en traducirlas al lenguaje de la experiencia. Cuando Rosa está “leyendo” en voz alta alguno de sus cuadros da la sensación de que intenta recorrer un camino de vuelta —arruga la frente para intensificar el recuerdo— situarse en el momento en que lo pintó: revivir una experiencia que se condensó hace años en forma de pintura.

Ni que decir tiene que Rosa Valverde no parte de un relato plano que posteriormente *oscurece* y convierte en laberinto, sino que su pensamiento pictórico y sus estrategias narrativas parten de idioma que encierra todas las dificultades inherentes a todo relato *interior*. Un pensamiento y unas imágenes que sólo comienzan a tomar forma en el propio proceso de elaboración pictórica. Una forma de *mnemotecnia* visual paralela al pensamiento en imágenes que enunciara Rudolf Arnheim.²⁵

En su caso no hay posibilidad de una *filología* que descubra las fuentes documentales de estas narraciones, un depósito cultural, un código grupal, ni tampoco una *hermenéutica* que pudiera abordar un trabajo de interpretación, la búsqueda de un sentido delimitado. Las oscuras alegorías de Hieronymus Bosch, un pintor que Rosa Valverde ha tenido muy presente en algunas épocas de su trabajo, se situaban en el interior de un depósito textual —cultural o, al menos, descifrable— capaz de arrojar luz sobre los emblemas empleados en estas narraciones. Algunos de los contemporáneos de El Bosco podían, con ayuda de fuentes textuales, descifrar los símbolos y alegorías contenidas en su obra. También los pintores surrealistas —por continuar en otro ambiente próximo a Rosa Valverde— hablaban una lengua común, una jerga de *troupe* y se encontraban rodeados de un grupo paralelo de escritores y críticos que iban elaborando ese depósito de desciframiento. La oscuridad de sus relatos no es vocacional; estaba abocado a un *horizonte* de interpretación. Pero Rosa Valverde es una pintora solitaria, no tanto en su vida personal como en el desempeño de su trabajo. Sus historias le pertenecen en exclusiva. Nosotros sólo podemos imaginar, quizás inventar, lo que no es poco.

A pesar de su objetiva oscuridad, las obras de Rosa Valverde, especialmente aquellas en las que desarrolla una narración autobiográfica, un sueño o un deseo —ya que en algunos casos emplea sus imágenes como *herramientas* mágicas para propiciar deseos— son capaces de acceder al fondo emotivo del espectador, instalarse o dialogar con nuestra propia inseguridad, nuestro miedo a vivir o comprender. Más que la inteligencia, sus cuadros activan, la capacidad emotiva, el gozo o la pérdida. En el texto “Comunicación a mis amigos”, escribió Wagner: “el artista se dirige al sentimiento, no al entendimiento: responderle con el entendimiento significa, simplemente, que no ha sido entendido”.²⁶ Pero también, en el espectador atento y cuidadoso, es lícita la curiosidad por penetrar en el detalle de la narración, la individualización de la anécdota referida en la imagen, ya que la alegoría pictórica se construye como una lección en imágenes, pero también como un inconsciente enigma a resolver.

Pero la voluntad de la artista no es hacer vivir la obra en el se-

creto. Para ella lo indescifrable de muchas de sus imágenes no es un valor añadido, un pedigrí de sofisticación cultural, sino una condición inherente al relato. No se escuda en lo críptico como forma de atraer la atención de los hermeneutas, ni como coraza o barrera para preservar un pequeño territorio de intimidad en un arte tan público como el de la pintura. Al contrario, frente a cualquiera de sus cuadros, la artista comienza inmediatamente a describir los pormenores de la narración, la identidad de los personajes que actúan en ella. Y no como el desvelamiento de un secreto, sino como la actitud más natural ante un cuadro, haciendo que su discurso explicativo parezca consustancial a la obra, absolutamente imprescindible para el disfrute del cuadro. Son éstas historias *elípticas*, no descriptivas, sino aptas solamente a una actividad de *desciframiento*. A la manera de la primitiva pintura flamenca, los objetos y personajes se encuentran cargados de una componente alegórica que en el caso de Rosa Valverde son, a menudo, inconscientes, producto de una forma muy personal de automatismo.

Muchas de las historias tienen una componente situada entre la pesadilla y la alucinación: ambas pertenecen a un territorio de imágenes carecen de apoyatura física, sujetas sólo a un imaginario clavo en una pared que no existe. La pintura de Rosa Valverde, a pesar de que emplea preferente elementos de nuestro mundo visual, nunca son realistas. A pesar de que sus relatos pueden hablar de cosas terribles o sublimes, como el amor, el abandono o el desengaño, la narración se parapeta a menudo tras la distancia del humor o el carácter plano del esquema —como en Francis Picabia— y a través de estos mecanismos reconstruye su capacidad de horror o fascinación.

Así pues, un fondo de *primitivismo* y un segundo estrato, más cercano, posiblemente más cultural, de *surrealismo*. Relatos intuitivos, sueños y pesadillas y hasta magia simpática: nos instalamos decididamente en el terreno de lo irracional. Pero hay también una componente de sentido contrario, un ingrediente de racionalidad que tiende a considerar la pintura como una actividad empírica, de observación y análisis. Una actividad de la inteligencia que le ayuda a construir sus cuadros. Parafraseando a Michel Houellebecq, "La inteligencia no ayuda en absoluto a pintar buenos cuadros; sin embargo, puede impedir que uno pinte cuadros malos " ²⁷

Pinturas de la vida / Vida en la pintura

"La relación de una persona con su entorno es una preocupación constante. Dicha relación puede ser fortuita o estrecha; simple o compleja; sutil o rotunda.

Puede ser dolorosa o agradable. Pero, sobre todo, puede ser real o imaginaria”.

LOUISE BOURGEOIS.

Rosa Valverde es una artista *directa*. No quiere esto decir que carezca de capacidad de fabulación, incluso de una alta temperatura metafórica, sino que su obra tiene una relación *inmediata* con la realidad. Aunque tampoco es una pintora realista en el sentido de una dependencia de representación de la realidad, una atadura a lo visible, sino más bien en la forma de una *destilación*, un procedimiento de condensación en imágenes de la materia volátil aportada por la experiencia de la realidad. Así, continuando con la metáfora de la destilación, la labor de puesta de imagen de la experiencias y los recuerdos es de *enfriamiento*, de distancia y reflexión.

Rosa Valverde en buena medida es una artista *excéntrica*, situada en el margen de las corrientes hegemónicas de la creación contemporánea. Desde los orígenes de la modernidad pictórica, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el arte se orientó mayoritariamente hacia un comentario de sí mismo, de sus propias formas de producción: el lenguaje se transformó en metalenguaje y la pintura comenzó una trayectoria de ensimismamiento, pintura que trata sobre pintura, en un circuito retroalimentado. El modelo del pintor moderno no ha sido tanto la naturaleza como el *comentario* de obras anteriores o el *debate* con otras creaciones contemporáneas. Incluso los episodios figurativos —Pintura metafísica, Nueva objetividad, surrealismo— interpretan la realidad visual o el espacio de los sueños desde la historia de las representaciones artísticas, desde un legado de lo moderno. Los artistas figurativos italianos y alemanes de los años veinte volvieron su interés hacia su pasado nacional, hacia una forma específica de narrar, e incluso André Breton, para fundamentar su nueva estrategia moderna, reunió en la “Antología del humor negro”, un *canon* del surrealismo *avant la lettre* que buscaba arropar la nueva poética tras la autoridad del pasado.

Pero Rosa Valverde se sitúa en una dimensión muy diferente. Son los suyos relatos de una privacidad sin tradición, una exploración interior sin guía ni mapa, un recorrido incierto que se hace imagen, se revela a la propia autora, en el proceso de hacerse pintura. Hay dos obras importantes de 1979, durante uno de los períodos más fértiles de la artista, *El día* y *La noche*, que dieron título a su exposición en el Espai 10 de la Fundació Joan Miró, “*El dia i la nit*”.²⁸ Con estos dos conceptos se escenifica la contraposición entre luz y oscuridad, mundo solar y lunar, espacio del intelecto y de la intuición, del trabajo y del

placer..., de lo visible y de lo que *puede hacerse* visible. Dos espacios, dos espíritus contrapuestos que Rosa Valverde identifica a través de la *ebriedad*, una continuidad en el rimbaudiano "desarreglo de los sentidos" que crea un espacio en buena medida uniforme. Una ebriedad que convierte el día y la noche en una dimensión homogénea, uniformemente intensa y propicia al impulso creativo, al espacio ilimitado de los paraísos artificiales.

El relato contenido en estos dos cuadros forma un interminable río de asociaciones, un pensamiento en imágenes inacabable en el que las visiones se encadenan hasta el infinito. La estructura de *El día*, en la que el sol se identifica con una mano de seis dedos, tiene relación con la metodología creativa del *cadavre exquis* surrealista²⁹: cada uno de los dedos-rayos del sol viene a encontrarse abruptamente con una imagen con la que contrasta por su incoherencia, pero con la que, al fin, es capaz de construir una radiografía de la complejidad del imaginario. André Breton había explicado que con la actividad del cadáver exquisito se pudo "liberar plenamente la actividad metafórica del espíritu".³⁰

Como decimos, el sol que preside la imagen de *El día* es una mano cuyos seis dedos forman rayos de luz roja que alcanzan la tierra. El primero de los dedos está pescando, mientras un gusano surge de la tierra y se enrosca en el segundo dedo. El tercero se encuentra sujeto a tierra por un sexo femenino. Entre estos dos últimos dedos, una mujer tiende la ropa al aire libre. Por el cuarto dedo sube un ciempiés y en su extremo se ha producido una hoguera que forja una espada de cuyo final surge un chorro de vapor que sostiene un caballo en el aire, que a su vez está unido al sexto dedo por una cuerda. Entre estos dedos hay personajes que tienen ropa colgada al cuello, a modo de baberos. El quinto dedo está herido, pero con su sangre alimenta una casa a través del hueco de la chimenea.

La nit tiene una estructura semejante en la que los elementos cósmicos se relacionan con los terrestres a través de asociaciones gráfico-mentales. Si la iconografía de *El sol* se encuentra repleta de elementos femeninos, en la de la luna está presente todo un compendio de feminidad cósmica y cotidiana, erótica y fantástica. La imagen blanca lechosa de la luna ocupa la parte superior derecha del cuadro, como un gran globo con estilizadas piernas de mujer con zapatos de tacón. En su interior dos elementos forman su fisonomía: un único ojo negro cuya pupila es la luna nueva, y unos grandes labios rojos que sostienen una flor. A su izquierda un reloj de arena contiene ojos del gato brillando en la oscuridad de la parte inferior y una fila de peces saltando en la superior. A la izquierda del reloj una bruja abre una oquedad con la luna otra vez feminizada mostrando sus fases. En el extremo izqui-

erdo, dos amantes constituyen el motor de toda la visión. Como en un relato río en el que los acontecimientos se encadenan con meticulosa arbitrariedad, estas imágenes excitan la curiosidad de un desciframiento, el placer de un sentido, pero provocan quizás también en el espectador un sentimiento de signo contrario: la felicidad de la *inocencia*, el placer de no comprender, de dejarse invadir por un torbellino de enigmas sin solución.

Entre surrealismo y psicodelia

Decíamos que Rosa Valverde es, en buena medida, una pintora aislada, aunque no está exenta de ciertas influencias, de un diálogo con el arte próximo y lejano. Sobre la influencia de los artistas próximos ya hemos hablado al describir su educación artística. Veamos ahora brevemente otras influencias lejanas, situadas en la Historia del Arte. Quizás la más marcada sea la del surrealismo automático, más concretamente la obra de Joan Miró con el que le une, especialmente en los años 70 y comienzos de los ochenta, una serie de afinidades. En primer lugar, la *fragmentación* del esquema compositivo, integrado por multitud de partículas que se entrecruzan y suceden por analogía figurativa o narrativa y que integran un tejido pictórico dislocado. Esta fragmentación de la composición tiene su correlato en la correspondiente fragmentación del esquema narrativo. Un esquema fragmentado que se corresponde con un relato que surge del recuerdo, y por lo tanto, surcado de lagunas, imágenes definidas y puntos oscuros, así como de fragmentos en los que la artista sintetiza diferentes tiempos y lugares, como si sobrevolara entre los espacios y el calendario. En segundo lugar, la proximidad a la figura de los animales, reales o fantásticos, y las plantas —peces, sirenas, perros, gatos, flores, frutas, etc.— en una vocación panteísta que implica no tanto una advocación simbólica, como en las fábulas en las que los animales ejemplifican vicios y virtudes humanas, sino más bien como una proximidad a la naturaleza que es siempre inspiración concreta y palpable de su imaginario. Una naturaleza íntima, de visión próxima, que no suele aparecer en forma de grandes espacios, a modo de panorámica sobre el paisaje abierto, sino más bien la naturaleza del paseo por los senderos, aquella otra más pequeña de flores silvestres y plantas al borde del camino, de gusanos y ranas, de setas y mariposas que se percibe en la distancia corta, más *en* el paisaje que *ante* el paisaje.

El automatismo surrealista y la figuración mironiana constituyen una fuente entre otras, no una influencia decisiva en su forma de concebir el relato pictórico. De esta forma, frente al mundo esencialmente *onírico* del surrealismo, Rosa Valverde se encuentra muy próxima a la

percepción, a una atención indiscriminada ante ciertos datos de la realidad que se transforman desde la óptica de una *percepción alterada*. En su pintura, especialmente entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, los colores y las formas adquieren una movilidad y riqueza sorprendente. Aunque la estructura de la obra —por ejemplo en cuadros como *Piso de estudiantes*, 1978 o *Sirena descuartizada jugando*, 1981— no es naturalista, las líneas y los detalles de los objetos adquieren una gran claridad y penetración. En otras obras del período, como *El día* o *La Nit*, ambas de 1980, los objetos se desfiguran y surgen figuras ambiguas hombre-animal, animal-monstruo y todo tipo de seres fantásticos. *Bi-Txori*, de 1979, es un buen ejemplo. En todas estas obras los objetos se someten a una arbitrariedad en cuanto a su tamaño relativo: se agrandan o disminuyen en función de una jerarquía de orden *psíquico* más que naturalista, como puede apreciarse claramente en *Mesa de trabajo y su sombra*, 1981. Por último, predominan en todas ellas un lenguaje *orgánico* de curvas, cuyo origen no se encuentra en un decorativismo anti-geométrico, sino más bien en el desarrollo de una figuración en orden *molecular* o celular, como si la intensidad de la mirada de la artista penetrara en la realidad hasta el umbral de sus componentes primarios.

Todas estas obras tienen una inequívoca familiaridad con ciertas características del arte psicodélico. Éste componente molecular de su figuración, por ejemplo, es característico de la elevada *concentración* de la visión psicodélica, una fijación y una intensidad de carácter extático. Simón Marchán define la experiencia psicodélica como “una vivencia de estados de conocimiento o conciencia que se diferencia de la conciencia habitual, de los sueños y de los conocidos estados de delirio o ebriedad”.³¹ En este estado, la artista accede a un relajamiento de las fronteras del yo y, a través de él, adquiere el acceso a material subconsciente.

Se trata de una narración dislocada, sin unidad espacial, sin una especial proyección pictórica, porque Rosa Valverde no quería mirar el lienzo como un conjunto, como mandaban las más elementales reglas de la composición académica, sino como pequeñas esquinas en las que esconder conquistas y frustraciones, placer y desengaños. El cuadro fragmentado, como una sucesión de días, de experiencias discontinuas; personajes diminutos o gigantescos que entran en relación en diferentes lugares, quizás en tiempos distintos, que saltan las barreras de la lógica y del discurso.

Esconder es una idea negativa en pintura, ya que éste es un arte de *desvelamiento*, en el que todo existe sólo en función de mostrarse. Pero Rosa Valverde propone relatos crípticos, no con la intención de crear enigmas en el espectador, sino de proteger sus recuerdos.

Darlos a conocer y, simultáneamente, mantener un cierto enigma, un espesor desconocido. No son jeroglíficos, o no quieren serlo, pero que pueden llegar a convertirse para el espectador atento en una *mise à nu* integral de la artista: una lección de anatomía. Tampoco hay excesiva complicidad, diálogo fácil y superficial con los que no saben, sino un repertorio de signos estrictamente personal, difícilmente descifrable. Por eso, escuchar a Rosa como describe o "cuenta" un cuadro, con toda la riqueza de detalles de la escena o de las condiciones en que se realizó, es una ceremonia de desvelamiento de las *idées reçues* de lo pictórico. Hablamos de obras, de cuadros, situados entre un surrealismo tardío y un cierto inconsciente lisérgico. De imágenes insondables.

Insertamos a continuación un breve texto que puede servir como referencia al sistema de asociaciones que Rosa Valverde emplea en su pintura. Este texto-relato fue publicado en el catálogo de la exposición en la Fundación Miró³², y va acompañado de un collage reproducido en el mismo catálogo en la página de enfrente al texto, así como de un óleo de 1979, *Paleta*³³ que reproduce la misma imagen de una paleta antropomórfica franqueada por dos grandes pinceles.

"De repente, me quedé completamente colgada de la paleta, de los pinceles, de los tubos, del aguarrás, de las espátulas, del tiento, del caballete y de los trapos que chupan la pintura que sobra".

"Precisamente iba pensando yo sobre la belleza y su nunca completa independencia de algún aspecto de la tragedia vital".

"Y un día, sentada al aire libre, no recuerdo, no tocaba ni hierba ni arena. La paleta era enorme; recostada, parecía dormir, pero de pronto, doblándose, desdoblándose, con movimientos agresivos, se acercó, y a una distancia de unos dos metros, provocándome con gran sutileza, abriendo la boca, me lanzó un chorretón de rojo geranio; mis hombros se inundaron de rojo atardecer chillón y comenzó el movimiento. Inundación corporal de pintura cargada de aguarrás. Los pinceles, totalmente locos. Mis manos, disparatadas, los pelos totalmente erizados. Por un movimiento incontrolado un pincel se equivoca y se mete en mi boca cargado pintura azul. ¿También habría que comer óleo al pintar?"

"Cuando ya la paleta estaba cargada de colores, corté un árbol, me corté el pelo, y atándolo a la punta, lo unté de pintura y comencé a pintar todo lo que veía delante, todas las cosas que veía y sobre ellas mismas, árboles, metas, caballos voladores, bares, mercerías, erupciones, pasiones ..."

"Todo lo que pinté ese día lo recogí y, colocando los lienzos en horizontal, distribuí todo el material encima; al cabo de unos días, los lienzos estaban llenos de marcas y agujeros distintos según formas. Pues a partir de esas formas y agujeros es donde comienzan mis cuadros."

Rosa Valverde, 1980

Capítulo 4

Puntos suspensivos

Escribió Jean Cocteau que el poeta (y el pintor) es aquel capaz de *prolongar* su infancia, de experimentar la vida adulta con perspectiva de futuro. Es ésta una afirmación genérica perfectamente aplicable a Rosa Valverde, la artista que prolonga una inocencia —*la vie en rose*— una intensidad emotiva y una absoluta falta de prejuicios a través del ejercicio de la pintura. La pintura como un hechizo, un encantamiento que, como toda irrealidad construida, puede quebrarse. “Todos los niños —escribe Cocteau— tienen un poder mágico para transformarse en lo que quieren. Los poetas, en quienes la infancia se prolonga, sufren mucho al perder ese poder”.³⁴

Cuando el artista ha sido expulsado del territorio mítico de la infancia, cuando debe llevar la pesada carga de su identidad adulta, todo comienza a ser más difícil. Lentitud, pereza, inactividad, abandono de la pulsión artística, porque el arte ya no aporta su caudal de imágenes a un cerebro cansado. Inutilidad de la pintura cuando la vida llega a un nivel insoportable de intensidad. Abandonada su capacidad

mediúmnica, el artista se convierte en simple mortal, alejado de la belleza, y se encuentra traspasado por la tentación de "no hacer".

Rosa Valverde había entrado en la pintura con una energía desbordante, con toda la ilusión y la falta de prejuicios de la juventud. Con la inexperiencia y el desparpajo de quien no irrumpe en esta actividad con la premeditación de un proyecto calculado. Fue quemando etapas rápidamente, tanto en su trayectoria artística como vital. Realizó a los 25 años su primera exposición individual en el Museo de San Telmo de San Sebastián. Artistas relevantes le apoyan y le animan a seguir. Dos años más tarde realiza su primera exposición fuera del País Vasco, en el prestigioso *Espai 10* de la Fundación Miró de Barcelona, quizá el más prestigioso de los dedicados al arte emergente en aquella época. Se casa. Todos los datos apuntan a una larga y fructífera carrera artística, una profundización y aquilatamiento de sus dotes naturales. Sus amigos pintores, especialmente Zumeta, suponen un apoyo constante que parece avalar la continuidad de su recorrido.

Sin embargo, recién comenzada la década de los ochenta, después de otra exposición individual en *Bixen 80* de San Sebastián y su participación en *Arteder 82* en Bilbao, la actividad pictórica y expositiva de Rosa Valverde comienza a declinar. La artista se retrae de su actividad pública y da paso a una larga andadura en el frente interior. Son años de dedicación a sus clases de dibujo, pintura y grabado en San Sebastián. Paralelamente, todo un cúmulo de circunstancias personales muy penosas le impiden o dificultan pintar durante años. Ello provocará ese *vacío* que observamos en su actividad durante los años ochenta y comienzos de los noventa.

Síndrome Bartleby

"Hoy es necesario que deje de pintar. Me excita demasiado.

Y los colores arden y bailan delante de mis ojos"

ROBERT WALSER. ³⁵

"Pintar también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido".

MARGUERITE DURAS. ³⁶

*"Alguna certeza debe existir,
si no de pintar, al menos de no pintar"*

DYLAN THOMAS ³⁷

Pintar no es importante, pero el pintor no puede hacer otra co-

sa.

Bartleby es un escribiente de Wall Street que sirve en el despacho de un abogado y que se niega, "con una suerte de humilde terquedad" a ejecutar trabajo alguno.³⁸ *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street*, escrita por Herman Melville en 1853, se ha ido convirtiendo durante el siglo XX en el paradigma del abandono y la inacción. Tanto de las deserciones heroicas, la del artista que deja de producir por un compromiso superior con el arte, que deja de hacer obras para continuar siendo artista, como la de los abandonos melancólicos, motivados por variadas circunstancias de la vida y del arte. Si la creación es luminosa, iluminadora, Bartleby constituye su zona de sombra, un espacio entre la impotencia y la parsimonia. Concluye Borges sus palabras sobre el relato de Melville: "Bartleby es más que un artificio o un ocio de la imaginación onírica; es, fundamentalmente, un libro triste y verdadero que nos muestra esa inutilidad esencial, que es una de las cotidianas ironías del universo".³⁹

Durante más de diez años Rosa Valverde estuvo aquejada de la misma inactividad que Bartleby, entre la estética del *no hacer* y la carencia del *no poder hacer*. Pero el estado de Bartleby no es permanente: "La pintura de Rosa Valverde, como el volcán, siempre ha estado latente, aunque no erupcionara".⁴⁰

La carrera artística de Rosa Valverde no ha sido lineal y acumulativa, sino que ha estado repleta de incidentes, de períodos de actividad frenética junto a otros de abandono total. Mirado retrospectivamente, su trabajo carece de ese orden, esa lógica dura de lo metódico. Al contrario, resulta meteórico, fulgurante, discontinuo: desde el paraíso artificial al infierno psiquiátrico sin haber asentado su trabajo en la rutina de una actividad profesional continuada. Están, sin embargo, los destellos, fogonazos intermitentes o, como poéticamente enunciara Juan Luis Moraza, "brillos suspensivos"⁴¹.

Capítulo 5

De la pintura al teatro portátil

"Me parecían risibles las celebridades de la pintura y la escultura modernas. Me gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los saltimbanquis, las estampas populares; me gustaba la literatura

pasada de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía, las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas y los viejos libretos de opereta, los refranes insulsos y los ritmos ingenuos”

ARTHUR RIMBAUD. .⁴²

Durante años, Rosa Valverde ha alternado su trabajo en pintura, dibujo o grabado, los medios que constituyen el núcleo de su actividad artística, con la construcción de pequeños ensamblajes de objetos encontrados en los que escenifica lo más profundo de su imaginario. Pequeñas cajas protegidas por un cristal o soportes planos sobre los que se disponen las joyas de su intimidad. A pesar de su materialidad, no cabe duda que estos ensamblajes son como bocetos, apuntes del natural en los que podemos encontrar lo más vivo de su creatividad. No se trata en este caso de representación o de narración figurada, sino de objetos extraídos de la realidad, objetos ambiguos —entre la más extrema vulgaridad y lo sublime— que constituyen un material de primera mano, un depósito de materia prima.

Construidos como altares, es poco probable que Rosa Valverde haya intentado encontrar una advocación para su liturgia, ya que estos altares —situados en un punto equidistante entre el Belén, el mostrador de mercería y la tienda todo a 100— tienen como referencia clave sus propias vivencias, su manera específica de ordenar esa mezcla entre experiencia y recuerdo que constituye el núcleo de su obra. Si como altares están vacíos, sin dioses, como escaparates también están huérfanos de mercancías, porque los objetos que aquí se exhibe no están realmente a la venta, forma parte de un mobiliario mental que no tiene equivalencia en el terreno de la realidad.

El origen de las cajas hay que buscarlo en el asombro infantil por una cierta concepción escenográfica relacionada con el escaparate, con los teatrillos mecánicos, con las máquinas tragaperras o cualquier dispositivo de presentación fantástica. Harold Rosenberg relaciona las cajas de Joseph Cornell, que constituye el modelo de las de Ameztoy y Llanos de las que aprendió nuestra artista, con las máquinas expendedoras de golosinas en las que se unen las ideas de “receptáculo y artificio, de espacio contenedor y juego”.⁴³

Estas escenografías, en las que Rosa Valverde dispone los *objets de son affection* —y con ellos, su propio afecto a los objetos— tienen lo que se suele denominar con condescendencia un *regusto kitsch*, de estética degradada: angelotes de escayola, sombrillas de papel, gatitos de peluche, muebles de casa de muñecas, lonchas de chorizo de imitación, *bibelots* de porcelana, corazones de plástico, cromos infantiles, princesitas. Este bestiario de almacén fronterizo se sitúa sobre fondos

de láminas decimonónicas, pavimentos de musgo o papel albal y profusión de purpurina. Todo ese *bric-à-brac* conforma un territorio narrativo de contrastes, situado entre la más ácida de las ironías y lo más plácido del imaginario infantil, entre la crítica demoledora a las convenciones burguesas y las fantasías rescatadas del más apacible de los sueños. Pero en cualquier caso, lo que destaca en esta operación de ensamblaje es el empleo de los objetos encontrados —objetos ajenos, que la artista convierte en *suyos*, comprándolos, guardándolos y queriéndolos como parte de sí— que conforman la base de un lenguaje absolutamente personal. A pesar de los resultados que la artista consigue con ellos, su material de base son objetos de una patente vulgaridad, antiartísticos o más exactamente, inartísticos, objetos *sin reputación*. Tomados de uno en uno, forman un catálogo de fantasía y vulnerabilidad, pero es su ensamblado, el mecanismo por el que Rosa Valverde coloca estos sustantivos en el interior de una frase, lo que les permite acceder a nuevas dimensiones del sentido. Lo bello no surge de las partículas, sino de su unión. Como afirma Patricia Folguières, “las colecciones ... exceden de la categoría de lo bello y de la representación y nos envían a otra constelación muy diferente: las *mirabilia* nos sitúan en la lógica de lo memorable”,⁴⁴

En su aspecto de acaparamiento de objetos, de compra y colección y, sobre todo, por su sentido expositor, las cajas se relacionan con el *escaparate*, con el comercio y la mercancía, pero también por el mismo sentido expositor, pueden vincularse con el teatro o, más exactamente, con la escenografía. Y el teatro se sumerge, en opinión de Artaud en el mundo de los sueños, y éstos, no sólo con su aspecto de poesía y fantasía, con la imagen de una amable huida de la realidad, sino también con la violencia, la demencia y la pesadilla.⁴⁵

La modernidad se ha construido como desarrollo de un nuevo gusto basado precisamente en la *relatividad* del gusto. A veces equilibrado, a veces feísta o vulgar, la atracción por el abismo del mal (gusto) se encuentra ya en los orígenes de lo moderno, no como una vía marginal, sino como componente de pleno derecho que busca conformar esa compleja visión del mundo moderno. Ya en 1874, Rimbaud escribió complacido y provocador unas ideas que seguramente Rosa Valverde suscribiría al pie de la letra: “Me parecían risibles las celebridades de la pintura y la escultura modernas. Me gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los saltimbanquis, las estampas populares; me gustaba la literatura pasada de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía, las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas y los viejos libretos de opereta, los refranes insulsos y los ritmos ingenuos”. Desde esta declaración de una poética radical, que buscaba identificar el arte y la vida, lo moderno ha mantenido un intenso deb-

ate sobre la relatividad del gusto que oscilaría, aún en sus orígenes en el siglo XIX, entre la blasfemia de Alfred Jarry: “Merde au bon goût” y la matización, más propia de una mentalidad dandy que Baudelaire realiza en *Fusées*: “Lo que de embriagador tiene el mal gusto es el aristocrático placer de desagradar”.

Pero además, sobre este asunto del *kitsch*, de la imaginería popular y de estética degradada, podríamos hacer aún dos puntualizaciones en relación al trabajo que Rosa Valverde lleva a cabo en sus “escaparates”. En primer lugar, que la artista no lo realiza a través de una estética victimista, autopunitiva, que se rebajaría a emplear este material en lugar de las bellas formas y colores de la pintura con un fin *expiatorio*, sino al contrario, como base de un lenguaje que reivindica una pluralidad en el mundo del arte —lo alto y lo bajo, lo profundo y lo superficial, lo serio y lo humorístico— una pluralidad que es fuente de vida y de diversidad ecológica. A Rosa Valverde estos objetos le permiten el ejercicio de una absoluta y desprejuicada subjetividad. Los emplea porque le gustan, porque le parecen el medio más adecuado para expresar su mundo de ideas y sensaciones.

Tampoco emplea este material —que podemos denominar “Galaxia PYC”, en honor al establecimiento donostiarra de los años sesenta y setenta favorito de los *connoisseurs* de esta estética— a la manera de cierto pop crítico, como denuncia de los usos degradantes de la cultura de masas sino, insistimos, como parte de un vocabulario plenamente legítimo, cargado de misteriosa belleza e insospechada intensidad. Que permite también una poderosa capacidad narrativa. Es precisamente esta posibilidad de construir relatos a través de fragmentos dispersos de realidad lo que ha aproximado a la artista a esta forma de expresión. Pintar sus cuadros complejos e íntimos, o construir estos contenedores forma parte de una misma intención expresiva: destapar el *yo*, abrir las puertas de una subjetividad que necesita exteriorizar para seguir construyéndose, compartir para alimentarse.

Quizás la segunda de las puntualizaciones sea tanto o más pertinente para “justificar” esta parte del trabajo de Rosa Valverde, y es la propia pertinencia actual del concepto de *kitsch* y de la consideración crítica que ha tenido durante la modernidad. Desde que en 1939 Clement Greenberg estigmatizara el *kitsch* como *sucedáneo* del arte en la cultura de masas,⁴⁶ ha corrido mucho agua bajo los puentes de la modernidad, y mientras los elementos de la cultura popular han sido reivindicados por tantos artistas desde hace décadas, quien está ahora en entredicho es el propio Greenberg y sus modos autoritarios de ejercer la crítica del gusto. Vivimos ahora en un sistema estético más permisivo, más complaciente y hedonista, posiblemente más superficial, que desapruueba este tipo de anatemas.

Esta ordenación de objetos —casi parece natural escribir objetos *heteróclitos*, cuando en realidad son homogéneos y coherentes, inmersos en un sistema estético muy definido— tiene un contrapunto directo en los cuadros y dibujos, en el resto de su obra. Pero en cualquiera de los procedimientos artísticos que emplee, Rosa Valverde no aspira a construir obras con una sola imagen, un único significado, porque intuye que es un ejercicio estéril y que la pintura, el arte en general, están alejados de cualquier forma de pensamiento *único*.

Camere delle meraviglie

Al reivindicar el papel central de esta producción de *assemblages* en el interior del trabajo de Rosa Valverde, habría que señalar varios aspectos. En primer lugar, esta faceta de su obra aparece como un núcleo creativo debido a la intensidad de la dedicación que la artista invierte a ella, a la continuidad de su dedicación durante años y, sobre todo, por las fechas tempranas en las que comenzó a realizarlas. De hecho, las cajas provienen de su encuentro y convivencia cómplice con Vicente Ameztoy y José Llanos que ya realizaban este tipo de producción desde fecha temprana y continuarían realizándolas durante mucho tiempo.

Pero también habría que señalar la matriz surrealista de este trabajo, que se sitúa en una línea paralela a la de su pintura. Las cajas están construidas en base a la yuxtaposición de objetos dispares capaces de hacer saltar la chispa de la sorpresa o la evocación. Se trata de un procedimiento collage de origen cubista, pero que los surrealistas —Salvador Dalí, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray— pusieron a punto como nuevo modelo expresivo y que artistas como el estadounidense Joseph Cornell condujeron a su máxima expresión evocadora.

Si como hemos insistido repetidamente, el trabajo de Rosa Valverde atiende fundamentalmente a la evocación, los objetos que sitúa estratégicamente en su lugar de trabajo funcionan como puntos de recuerdo, partículas mnemotécnicas, centros condensados de una vivencia que el tiempo aleja y que el trabajo artístico es capaz de conducir a un primer plano. Y es precisamente su combinación en todas las formas posibles la que desencadena las asociaciones que están en la base de su narración pictórica.

Podríamos decir que el método concreto de trabajo de Rosa Valverde en sus cajas es el de la *concentración*. Su estudio es el primer contenedor, una suerte de *caja grande*, en la que los objetos se distribuyen estratégicamente formando una escenografía cómplice capaz de desencadenar el proceso de asociaciones e imágenes que conducen a la obra. La propia artista declaró en alguna ocasión que "la distribución de los objetos, materiales de mi estudio, mis cosas, corresponde prop-

orcional y exactamente a todas las formas, proporciones, encuadramientos, color y composición de los objetos ya espiritualizados de mis cuadros".⁴⁷ Así pues, el estudio, el *lugar* concreto en el que trabaja la artista, adquiere un papel de primer orden y sirve como fuente común que unifica su trabajo pictórico y de *assemblage*, una *camera delle meraviglie* que condensa el deseo y la representación. En un segundo estadio se produce ese proceso de concentración o condensación del que hablábamos: del espacio vivencial del estudio, los objetos pasan a acomodarse en pequeños contenedores, lugares reducidos donde se alimenta la representación, quizás maquetas de estudios soñados, de estudios perdidos, de lugares habitados con frenética intensidad.

Objetos y coleccionismo

"Para comprender una sociedad empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano ... Puedo ver el resultado de ideas en los desechos de una cultura".

EDWARD KIENHOLZ, 1970.⁴⁸

Aunque ésta de Kienholz pudiera parecer una postura próxima a la de Rosa Valverde por lo que tiene de curiosidad compulsiva hacia el mundo de los objetos, en el fondo está muy alejada. A Rosa Valverde no le interesa hacer el diagnóstico de una cultura a través de sus objetos. Su aproximación es de orden psicológico y existencial.

Las cajas de Rosa Valverde representan la vertiente pop de su arte, así como su pintura se orienta más hacia una raíz surrealista, sin embargo hay toda una diferencia importante con la práctica de Rauschenberg y Warhol en los EE. UU. o los *Nouveaux réalistes* en Europa: los objetos que acapara para sus cajas no pretenden ser testimonios de la realidad, diagnósticos de un estado social, sino de ella misma, no representan tanto un orden cultural como un estado psicológico. En el fondo, representan el afecto y la complicidad de la propia artista hacia ellos. "Yo ya sé que si no tuviera objetos los inventaría. Los objetos me hacen compañía. Los objetos de mis estudios representan, sin querer, mis circunstancias. Se ordenan según mi estado de ánimo".⁴⁹ En este sentido, más que a los artistas citados, su modelo se aproxima al de Joseph Cornell, que puso a punto un sistema en el que los objetos encerrados en sus vitrinas constituyen un lenguaje con el que el artista es capaz de construir su autorretrato y narrar su autobiografía. A las cajas de Rosa Valverde podemos aplicar las palabras que Fernando Huici dedica a las del artista estadounidense: "Cada una de las cajas de Cornell no es sino la punta de un iceberg, la imagen final que pretende traducir todo un amplísimo dossier que almacena y entrecruza un

sinfín de anotaciones, documentos, recuerdos, elementos visuales... Un largo proceso de reflexión, una caprichosa y sagaz cadena de asociaciones poéticas".⁵⁰

Rosa Valverde está acostumbrada a trabajar con intangibles: sueños, recuerdos y deseos. Su pintura se adentra así en un peligroso terreno inmaterial, tiene el riesgo de convertirse en algo delicuescente. Quizás por ello su interés en la construcción de estos escaparates, lugares donde la escena se hace real, donde la artista no sólo maneja objetos y materiales de su entorno, sino que los dispone con las manos, moldeando en la realidad de los objetos su aspiración a la fantasía. A través de estos objetos la vida de la artista entra en cascada en su arte en forma de *bricolaje* mental. Los intangibles toman cuerpo en barbijos de plástico para conformar un escenario en el que se representa la más inescrutable intimidad.

"La psicología del coleccionista —escribe Maurice Rheims— ilumina los objetos con el brillo de la vida; estos pierden así su carácter inerte, se tornan elocuentes". Cuando Rosa Valverde pasea atenta entre los pasillos de un todo a 100, no se siente atraída tanto por la pulsión de acumular objetos como por la capacidad de combinarlos, de *poner en relación* esos fragmentos inconexos que se exhiben en las estanterías.

Es un coleccionismo diferente al habitual. La pieza objeto de deseo no se caracteriza por su valor objetivo, y en este sentido se sitúan en la tradición del *objet trouvé* surrealista. Su interés, puramente individual, subjetivo, lo desvela la artista al incluirlo en el repertorio de sus intereses., De elemento aislado, en el escaparate de la tienda, el objeto elegido entra a formar parte de un conjunto, de una familia que transforma su significación en relación al conjunto.

Notas

¹ Jeff Wall, *Essais et entretiens. 1984-2001*, École Nationale Supérieur des Beaux-Arts, París, 2001, pág. 36.

² René Passeron, (dir.), *La création collective*, C.N.R.S.-Clancier-Guénand, París, 1981.

³ Pedro Manterola, "Encuentros y desencuentros", en el catálogo *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Centro Cultural Castillo de Maya, Pamplona, mayo-junio de 1997, pp. 38-45; ver tb., Francisco Javier San Martín, "De Arantzazu a los Encuentros, una década crucial", en AA. VV., *Arte y artistas vascos en los años 60*, catálogo de la exposición en el Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, julio-septiembre de 1995, pp. 7-16.

⁴ Pedro Manterola, "El arte en Navarra (1960-1970) Algunos recuerdos de una década crucial", en *Arte y artistas vascos en los años 60*, cat. cit., pp. 225-251.

⁵ Las respuestas no se produjeron uniformemente en los diferentes territorios históricos. Así, mientras en Gipuzkoa la componente surrealista y de realismo fantástico fue mayoritaria, en Pamplona se instaló desde comienzos de los años setenta, un a forma de realismo crítico de fuerte impronta política, próxima a la de Bizkaia, en la que predominaba, sin embargo, una fuerte componente obrerista, mientras en Álava las formas mayoritarias se orientaron hacia la abstracción, tanto en una vertiente post-cubista como en una forma muy característica de impresionismo abstracto.

⁶ Juan Antonio García Marcos, *Ascensio Martiarena. 1883-1966. Biografía de un pintor*, Caja de Ahorros Municipal, San Sebastián, 1983.

⁷ Cfr. *Arte y artistas vascos de los años 60*, cat. cit., pp. 337-339.

⁸ Ver, por ejemplo, Arantza Barandiarán y Mayi Setién, *Los Certámenes de Navidad. San Sebastián (1950-1965)*, catálogo de la exposición en el Museo de San Telmo, San Sebastián, 1988; Adelina Moya y Ana Olaizola, *María Paz Jiménez*, catálogo de la exposición en el Koldo Mitxelena Kulturunea, abril-mayo de 2000, o Maya Aguiriano, *Menchu Gal*, catálogo de la exposición realizada en noviembre 2001 y enero 2002 en la misma sala.

⁹ Estas breves notas biográficas están basadas en la información que proporciona el trabajo de Gonzalo Duo, *Proyecto: Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*, Iralka, San Sebastián, 2000, especialmente el apartado "Entorno familiar y cultural", pp. 445-455.

¹⁰ *ibid.*, pág. 447.

¹¹ Adelina Moya, "Tradición moderna y modernidad tradicional: la exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos", en el catálogo *XXXVI certamen de artistas noveles*, Koldo Mitxelena Kulturunea, septiembre-octubre de 1995, pág. 13.

¹² , Iralka, San Sebastián, 2000, 455 pp.

¹³ Maya Aguiriano, *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982*, catálogo de la exposición en el Museo Municipal, Madrid, octubre-noviembre de 1982, pág. 36.

¹⁴ Oteiza ha insistido continuamente en este punto de la educación del niño, "hombre del futuro". Ya en *Quousque tandem...!*, su primera gran obra, insiste sobre la educación estética: "...pero no hay cálculo ni protección para la educación fundamental de una sensibilidad espiritual que precisamos para vivir en común y dentro de nuestro tiempo. Mientras los padres de familia se organizan en todas partes para proteger la preparación de sus hijos, ¿quién defiende entre nosotros a los hijos de la atrasada y descolocada protección de sus padres? Cfr. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián, 1963, en la entrada "Educación estética" del "Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo", s. p.

¹⁵ Que también fue recogida por artistas como Ruiz Balerdi, quien entre 1973 y 1978, a su vuelta de Madrid, dirigió talleres de creación infantil en Andoain, Lasarte y Herrera bas-

ados en una filosofía semejante, en algún caso con la colaboración de músicos como Begoña Aguirre y Francisco Palacio o de especialistas en danza como Menchu Medel, Cfr. Javier Viar, *Ruiz Balerdi, la experiencia infinita*, 2 vols., catálogo de la exposición retrospectiva en la Sala Rekalde, Bilbao y Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1993, pp. 515-519.

¹⁶ Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!* en la entrada sobre "Humor y técnicas" del "Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo", s. p.

¹⁷ Sistiaga, que hizo de esta misión pedagógica uno de los centros de su actividad en esta época, realizó incluso varias exposiciones en las que sus obras aparecían junto a trabajos de niños que trabajaban en su taller. Sus ideas se explicitaron en un importante texto de 1967, "El hombre del mañana en la expresión actual del niño", publicado precisamente en la cuidada revista *Trama*, elaborada e impresa en las Industrial gráficas Valverde propiedad del padre de Rosa. Cfr. *Trama*, núm. 6, San Sebastián, 1967.

¹⁸ En primer lugar en la calle Prim, junto a Coro Mendiola, una experiencia efímera que dura escasamente tres meses, e inmediatamente después, ya en solitario, en la calle Triunfo.

¹⁹ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", en *Écrits esthétiques*, Union Générale d'Éditions, París, 1986, pág. 399; traducción española en Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aureville, *El dandismo*, Anagrama, Barcelona, 1974, pp. 79-124.

²⁰ Alberto Savinio, *Nueva enciclopedia*, traducción de Jesús Pardo, Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 43.

²¹ Fernando Huici, "La visión de Gulliver", *art. cit.*

²² Gonzalo Duo, *Proyecto: Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*, Iralka, San Sebastián, 2000, pp. 7-8.

²³ La manipulación de recursos gráficos, grabado, monotipo, etc., tiene una amplia tradición en las corrientes de pedagogía de la creatividad infantil.

²⁴ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, (1966), Alfaguara, Madrid, 1996, pág. 105.

²⁵ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (1969), Paidós, Barcelona, 1986.

²⁶ Richard Wagner, "Comunicación a mis amigos", cit. en Luis Francisco Pérez, "Cómo nos vemos", *Lápiz*, núm. 141, marzo de 1998, pág. 71.

²⁷ Michel Houellebecq, *El mundo como supermercado*, Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 13. La frase original dice: "La inteligencia no ayuda en absoluto a escribir buenos poemas; sin embargo, puede impedir que uno escriba poemas malos".

²⁸ Fundació Joan Miró. Espai 10, "El dia i la nit", 9 al 27 de enero de 1980.

²⁹ De todos los juegos surrealistas, sin duda el de *cadáver exquisito* es el más conocido. Fue imaginado en el 54 de la Rue du Chateau en 1925 y definido más tarde en el *Dictionnaire abregé su Surréalisme* como “juego con papel plegado que consiste en componer una frase o un dibujo por varias personas sin que ninguna de ellas conozca la aportación de la personas o personas precedentes”. El ejemplo clásico corresponde a la primera frase obtenida con este método en 1925: “Le cadavre exquis boira le vin nouveau”, el cadáver exquisito beberá el vino del año”. Cfr. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Seuil, París, 1996, pp. 120-123. Sobre el tema consultar Jean-Jacques Lebel, *Juegos surrealistas*, catálogo de la exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, noviembre de 1996-febrero de 1997.

³⁰ André Breton, *Le cadavre exquis, son exaltation*, texto introductorio de la exposición en la galería Nina Dausset, París, 7-30 de octubre de 1948, rep. en *Surrealismo: Two Private Eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections*, catálogo de la exposición en el Guggenheim Museum, Nueva York, junio-septiembre de 1999, pp. 618-622. En la introducción Breton especifica: “Lo que nos exaltó de estas producciones es la certidumbre de que ... se encuentran dotadas en su mayor grado del poder de la *deriva*. Con el cadáver exquisito se dispuso —en definitiva— de un medio para dar vacaciones al espíritu crítico y liberar plenamente la actividad metafórica del espíritu”.

31 Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974*, 2ª ed., Akal, Madrid, 1986, pág. 53.

³² Rosa Valverde, Texto sin título en el catálogo de la exposición *El día i la nit*, Fundació Joan Miró, Barcelona, enero de 1980.

³³ Gonzalo Duo, *Proyecto: Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*, op. cit., pág. 50.

34 Jean Cocteau, *Opio. Diario de una desintoxicación*, Felmar, Madrid, 1975, pág. 136.

35 “Hoy es necesario que deje de escribir. Me excita demasiado. Y las letras arden y bailan delante de mis ojos”, Robert Walser, *Jakob von Gunten*, cit. en Enrique Vila-Matas, *Barleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 19.

36 “Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido”, Marguerite Duras, cit. en Enrique Vila-Matas, *ibid*, pág. 26.

37 “Alguna certeza debe existir, si no de amar, al menos de no amar”, cit. en Enrique Vila-Matas, *ibid*, pág. 125.

³⁸ Jorge Luis Borges, , prólogo a *Barleby, el escribiente*, La Biblioteca de Babel, Siruela, Madrid, 1984, pág. 9.

³⁹ *ibid.*, pág. 13.

40 J. P. Huércanos, “Los mundos animados de Rosa Valverde”, *El Mundo*, 22 de mayo de 2001.

⁴¹ Juan Luis Moraza, *Brillos suspensivos*, exposición en la sala de la Universidad Pública de Navarra, Pamplona, enero-febrero de 1996.

⁴² Arthur Rimbaud, *Obra completa en verso y prosa*, Ediciones B, Barcelona, 1977, pág. 91.

⁴³ Harold Rosenberg, cit. en Fernando Huici, "La visión de Gulliver", en el catálogo de la exposición *Joseph Cornell* en la Fundación Juan March, Madrid, abril-mayo de 1984, s.p.; v. tb. Dickran Tashjian, *Joseph Cornell: Gifts of Desire*, Grassfield Press, Miami Beach, Florida, 1992; Kynaston McShine (ed.), *Joseph Cornell*, (1980), The Museum of Modern Art, Nueva York, Prestel, Munich, 1996.

⁴⁴ Patricia Folguières, "Inventaires du mémorable", en el catálogo *Feux Pâles*, CAPC, Burdeos, 1991, pág. 17,

⁴⁵ Escribe Artaud, "El teatro debe proporcionar al espectador los auténticos precipitados de los sueños en los que se expresan tumultuosamente, en un nivel no falsificado ni ilusorio, su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de la materia, incluso su canibalismo..." Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit. por Susan Sontag, *Contra la interpretación*, (1966), Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 351-352.

⁴⁶ Además del texto fundamental de Clement Greenberg,, "Vanguardia y Kitsch" (1939), traducción castellana en AA. VV., *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Madrid, 1969, pp. 195-213, pueden consultarse, Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, (1955), Tusquets, Barcelona, 1973, Ludwig Giesz, *Fenomenología del Kitsch*, (1960), Tusquets, Barcelona, 1973, y especialmente Abraham Moles, *Phycologie du Kitsch, l'Art du bonheur*, Denoël / Gonthier, París, 1971.

⁴⁷ Álvaro Machimbarrena, "Rosa Valverde: la mente en el desván", *La Voz*, 29 de junio de 1983, recogido en Gonzalo Duo, *Proyecto: Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*, Iralka, San Sebastián, 2000, pág. 418.

⁴⁸ Edward Kienholz, cit. en Ingo F. Walther, (ed.), *Arte del siglo XX*, pág. 511.

⁴⁹ Rosa Valverde, declaraciones a J. P. Huércanos, en "Los mundos animados de Rosa Valverde", *El Mundo*, 22 de mayo de 2001.

⁵⁰ Fernando Huici, "La visión de Gulliver", *art. cit.* s.p.