







Ramón Garza retratado por José María Párraga en 1978.

RAMÓN GARZA

GEOMETRÍA DE LA LUCIDEZ

MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA
ENERO - MARZO 2017

**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE
LA REGIÓN DE MURCIA**

Presidente
Pedro Antonio Sánchez López

Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno
Noelia María Arroyo Hernández

Secretario General de la Consejería
José Vicente Albaladejo Andreu

Directora General de Bienes Culturales
María Comas Gabarrón

EXPOSICIÓN

PROMUEVEY ORGANIZA
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de Cultura y Portavocía.
Dirección General de Bienes Culturales.

COMISARIO
José Ramón García Chillerón

ASISTENCIA A COMISARIO
Matilde Chillerón Hidalgo
Maravillas Pérez Moya

COORDINACIÓN
Javier Bernal Casanova

PRESTADORES

Adolfo Fernández Martínez
Carlos Pardo Gómez
Carmelo José Chillerón Hidalgo
Consejería de Educación y Universidades
Consejería de Hacienda y Administración Pública
Consejería de Presidencia
Consejería de Sanidad. Servicio Murciano de
Salud. Hospital Los Arcos del Mar Menor
Dolores Palomares Rubio
Emilio Morales Marín
Felipe Romero Morales
Fernando Viguera Meseguer
Francisco Paños García
Francisco Serra Carrilero (Paco El Cuervo)
Fundación Cajamurcia
Galería Detrás del Rollo
Instituto de Fomento de la Región de Murcia
Ismael Cerezo Ramírez
Jesús Oliva García
Jesús Serrano Antón
Joaquín Millán Azofra
José Claros
José Gómez
Juan Bautista Sanz
Juan Vicente Dávalos
Julio Fernández-Cordero Romero
María José Moreno Cáscales
María Pérez Moya
María Teresa Fernández Hernández-Mora
Miguel Estévez Ruiz
Paloma Reverte de Luis
Santiago Laborda

TRANSPORTE Y MONTAJE
(Metalistería Carrasco) José Gómez

SEGURO
Hiscox

CATÁLOGO

EDITA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de Cultura y Portavocía.
Dirección General de Bienes Culturales.

TEXTOS

José Ramón García Chillerón

Fernando Castro Flórez

Juan Bautista Sanz

José Belmonte Serrano

COORDINACIÓN EDITORIAL

José Ramón García Chillerón

Matilde Chillerón Hidalgo

Maravillas Pérez Moya

FOTOGRAFÍAS

Joaquín Zamora

DISEÑO Y MAQUETA

Rubio & del Amo

IMPRESIÓN

Tipografía San Francisco

Depósito legal: MU-1383-2016

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores

© de la presente edición:

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de Cultura y Portavocía.
Dirección General de Bienes Culturales.

AGRADECIMIENTOS

A su esposa Matilde Chillerón, a su hijo José Ramón García, a Susana Navarro y Erica García, a todos los prestadores, a Maravillas Pérez, a Joaquín Millán y Dolores Palomares, a Pepe Claros, Carlos Pardo, José Luis Cacho, Ángel Fernández Saura, Pepe Belmonte, Amando Fundación de Arte, Juan Bautista Sanz, Marcos Salvador Romera, y a todas aquellas personas que de forma directa o indirecta han contribuido a que este proyecto viese la luz.



LA VERDAD DE RAMÓN GARZA

PEDRO ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
PRESIDENTE DE LA REGIÓN DE MURCIA

En unos tiempos en que el arte, en no poca medida, se ha mercantilizado, bastardeado y oscurecido por el «marketing», por la autopromoción, por el artista metido a empresario, parece por comparación un torrente de agua clara el caso de Ramón Garza, pintor y escultor murciano que nos dejó hace dos años.

En su arte y en su propia vida quiso Garza renunciar, coherente, a todo lo que lo apartaba de la perpetua búsqueda de ese delgado hilo de comunicación que a veces (muy pocas veces) existe entre nuestro perecedero mundo humano y las categorías eternas, y que da lugar a las obras maestras. Podemos decir que Garza, en sus mejores creaciones, y si se me permite la licencia expresiva, logró rozar el aire batido por las alas de los ángeles.

Las mejores obras de los artistas, sus acercamientos a la perfección —algo que Ramón Garza persiguió siempre, sin conformarse—, parecen guiadas por una fuerza cósmica, por algo fuera de ellos que mueve su mano. Así lo suelen declarar los propios artistas. Ni siquiera ellos son completamente capaces de explicar la «vida propia» que tienen algunas cosas que llevan su firma. Vida propia que es independiente de las intenciones de su creador. Creo que lo mejor de la producción de Ramón Garza empezó a tener esa «vida propia» nada más salir de la mano de este artista. Unas obras que seguirán susurrando al oído a infinidad de generaciones de artistas futuros.

Dicen de él, con frecuencia, que perteneció a una «generación maldita» de artistas. Entiéndase por «maldita» aquella que supuestamente no cumplió las expectativas de éxito económico, mediático o incluso artístico que ese inmenso talento reunido reclamaba. Pero, ¿y si fueron los propios artistas de esa «generación maldita» los primeros que despreciaron el presunto éxito? Entonces habría que hablar más bien de una generación que triunfó en lo único que realmente anhelaba: la consecución de la pureza artística. Hay quien dijo que el éxito y el fracaso son dos impostores. Consta en las biografías que los exponentes principales de esa generación trataron a ese aparente éxito económico y mediático como un impostor, desoyendo ofertas materiales para promocionarse que hubiesen ido en contra de la búsqueda de la perfección.

Garza, a través de sus diferentes épocas artísticas, de estética diversa, y también a través de la pintura o la escultura, desarrolló en realidad un único relato homogéneo: fue a la caza de la esencia. Como hemos dicho, en su obra pero también en su vida. Sin rendiciones, sin atender a lo que le convenía para su proyección como artista mediático. Es un espejo, Ramón Garza, en el que se deberán mirar muchos aprendices de artistas dispuestos a renunciar a todo excepto a lo único importante. La verdad de su obra.

ÍNDICE

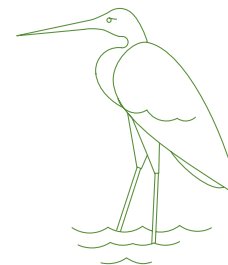
10	RAMÓN GARZA: LA PRECISIÓN DIÁFANA DEL ARTE JOSÉ RAMÓN GARCÍA CHILLERÓN
18	LA VIDA DE LA VISIÓN. EL UNIVERSO LÚCIDO Y LÚDICO DE RAMÓN GARZA FERNANDO CASTRO FLÓREZ
29	1967-1985
63	1986-1997
102	GARZA, CON LA RAÍZ EN LA POESÍA JUAN B. SANZ GARCÍA
106	1998-2005
136	AVE, RAMÓN JOSÉ BELMONTE
139	2006-2014
174	SERIGRAFÍAS
176	OTROS SOPORTES
178	DISEÑO
180	CURRICULUM





Ramón Garza en Arlés (Francia)

RAMÓN GARZA: LA PRECISIÓN DIÁFANA DEL ARTE



JOSÉ RAMÓN GARCÍA CHILLERÓN

«Y recuerdo mi infancia tan remota; llena de sol,
colores estrenados, estrellas fluorescentes
y juegos trasnochados. Despierto de mi sueño».

Ramón Garza

Empecemos por el principio. He de reconocer que la redacción de este texto no ha sido nada fácil para mí. De hecho, durante muchos meses (todos los que hemos dedicado a recopilar la obra que se recoge en este catálogo y que podéis ver ahora expuesta en las salas del MUBAM) estuve retrasando el momento de enfrentarme a la tormenta de emociones que, sin duda, produciría en mí el hecho de escribir sobre mi padre, el artista Ramón Garza. Así fue como, de manera más o menos consciente, me autoimpuse una suerte de síndrome de Bartleby a este respecto que me permitiera permanecer en un limbo emocional que durante un tiempo me sirvió para llevar adelante otras tareas relativas a la organización de esta exposición, si bien finalmente me sumió en un estado de ansiedad bastante notable del que sabía que no podría salir hasta adentrarme en esta tempestad que llevaba meses intentando esquivar.

Obviamente me preocupaba, y me preocupa, mucho abordar de manera justa y fundamentada la figura de un artista tan poliédrico, a mi juicio, como fue mi padre. No quería caer en una visión demasiado sentimental sobre su persona que dejara su obra en un segundo término situándose así en los peligrosos bordes del panegírico, ni dejarme llevar por una gélida enumeración de datos biográficos que repasara su currículum de manera automática sin plantearse cuestiones vitales que afectaban a su personalidad como artista. En este sentido, me obsesionaba, y aún hoy lo hace, hallar una armonía dentro de la cual se pudiera conjugar adecuadamente la visión caleidoscópica que yo tengo de Ramón Garza sin caer en una amalgama de elementos distorsionados por mi propia percepción, necesariamente alterada por mi íntima relación con él. En definitiva, mi temor principal era caer en lo barroco que, como él afirmaba, hay que evitar a toda costa. He de confesar que en este momento, y después de haber apurado hasta el límite la fecha de envío de este texto para que pudiera estar en el catálogo que tenéis entre las manos, aún no he encontrado el equilibrio necesario para hablar de mi padre. Por tanto, este ha de ser un texto necesariamente desequilibrado.

En la figura de Garza como pintor y escultor cohabitan diversas personalidades artísticas que colaboran y pugnan entre sí para alcanzar la síntesis del arte mediante la ejecución de una obra pura y privada de artificio. La persecución obsesiva de esta meta, en realidad una quimera asumida por el propio artista como configuración de un canon utópico e inalcanzable, lleva a Garza a sumergirse en profundos niveles de experimentación que se mani-



Ramón Garza en 1984.

fiestan en una serie de aparentes rupturas y superposiciones estilísticas que, lejos de situarle en el territorio de la indecisión, confirman su certera voluntad como autor.

Esta búsqueda de la pureza artística que acompañó a Garza a lo largo de toda su carrera es el mantra estilístico que actúa como nexo de una obra que, si no tenemos en cuenta este precepto, puede parecer dispersa en sus planteamientos. Nada más lejos de la realidad, pues lo cierto es que si el trabajo de Garza se caracteriza por algo, independientemente de la etapa a la que nos remitamos, es precisamente por la precisión y la coherencia con la que los fundamentos teóricos que plantea se ven plasmados en la obra final, sean cuales sean los materiales y el soporte elegidos por el artista para ser expresados.

En lo personal mi padre era un buen tipo, si bien es cierto que en un primer acercamiento podía parecer demasiado serio. Tenía una mirada capaz de radiografiar tu alma para extraer los secretos más profundos que habitan en tu mente y quizás por esta razón imponía cierto respeto a quien no lo conocía demasiado. Durante mis inevitables días de insurrección adolescente esta increíble capacidad de observación, probablemente derivada de su oficio y de su propia experiencia previa como joven rebelde, fue un auténtico fastidio para mí, ya que le otorgaba un poder casi paranormal para detectar posibles engaños y anticiparse a cualquier fechoría que yo pudiera tramar. «La mirada Garza», como la llamaba un buen amigo mío, era algo a lo que resultaba imposible enfrentarse sin caer rendido ante su escrutinio.

A mi padre le gustaba el cine, la música y la literatura, pero no era cinéfilo, melómano ni letrado en el sentido más estricto y severo de estos términos, sino de una manera anárquica y placentera. Sus películas favoritas eran *2001: Una odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968; Stanley Kubrick), autor con el que compartía una obsesión por la composición simétrica, y *Amanece que no es poco* (1989, José Luis Cuerda), una rara avis cuyo surrealista sentido del humor resultaba muy afín al suyo, también le gustaba mucho el cine de Berlanga, Buñuel y Fellini, así como las comedias cáusticas e hilarantes de los Monthy Python; le encantaban el jazz primigenio de Nueva Orleans, el Gipsy Jazz de Django Reinhardt y Stephane Grappelli, la ópera y, por supuesto, el buen *rock'n'roll* (él, como yo, era más de Rolling que de Beatles); y sus novelas predilectas eran *La conjura de los necios*, un Quijote posmoderno escrito por John Kennedy Toole, y *El péndulo de Foucault*, una sátira antiesotérica del semiólogo Umberto Eco. Durante un tiempo estuvo fascinado por la tauromaquia e incluso facturó varios carteles para algunas corridas celebradas en la Región, aunque su interés estaba más motivado por la tradición pictórica que envolvía tan atávico ritual que por la vertiente más folclórica y perversa de la mal llamada Fiesta Nacional. De hecho, finalmente devino antitaurino radical.

Aunque, sin duda, su gran pasión fueron las artes plásticas, a las que entregó su vida y sobre las que intentó aprender el máximo posible leyendo cuanto caía en sus manos al respecto, desde el *Summa Artis* hasta un sinfín de ensayos y tratados en los que artistas y teóricos analizaban sus distintas visiones del arte. Este furor autodidacta le llevó, sin pretenderlo, a ser un gran estudioso del arte clásico y primitivo, por cuyas formas sentía una especial atracción debido al carácter ancestral de su minimalismo simbólico. Sus pintores de cabecera eran, sin duda, Velázquez, al que valoraba mucho por la destreza de su pincelada y por su enorme precisión para disponer las figuras en el espacio, y Picasso, al que consideraba el mejor pintor de todos los tiempos, aunque también admiraba y, por supuesto, recogía influencias de otros muchos entre los que cabría destacar a Piet Mondrian, Paul Klee, Mark Rothko, Antoni Tàpies y Francis Bacon.

Retrato de un artista adolescente: los años de formación

Conociendo a mi padre y por lo que he podido investigar sobre sus primeros pasos en el mundo del arte intuyo que desde que tuvo uso de razón experimentó la necesidad de plasmar sus inquietudes artísticas. Sé, porque él mismo me lo contó y porque lo he leído en una entrevista que concedió a Patricio Peñalver, que en un principio intentó utilizar la



Garza con su padre, el poeta Federico García Izquierdo, y su hijo José Ramón.



Garza bromea con su esposa Matilde.



Garza, segundo de pie por la derecha, en 1966 con un grupo de amigos de Vistabella.

poesía como medio de expresión. Sin embargo, la losa de ser hijo del poeta Federico García Izquierdo (1908-1983) pesó demasiado y decidió abandonar con prontitud sus escarceos literarios decantándose finalmente por la pintura como vehículo para su arte. Esta elección tuvo consecuencias tremendamente trascendentales en la vida de mi padre, pues fue entonces, con apenas dieciséis años, cuando aquel desgarrado y larguirucho adolescente que pululaba con sus amigos por el castizo barrio de Vistabella decidió convertirse en Ramón Garza. Pese a que había tomado sus primeras clases de dibujo con ocho años no fue hasta desembarcar en la Escuela de Artes y Oficios, donde encontró a otros jóvenes que compartían sus mismas inquietudes artísticas, cuando comenzó a plantearse le idea de dedicarse profesionalmente a la pintura. Del mismo modo, el papel del pintor José María Párraga (1937-1997), al que siempre reconoció como su maestro, fue especialmente determinante en este sentido, pues su apoyo otorgó al joven discípulo una seguridad en sí mismo que le permitió continuar apostando por su vocación pictórica. De esta manera relataba el propio Ramón Garza aquellos vertiginosos e inciertos años de juventud:



Folleto anunciador de la primera exposición individual de Garza en 1969.

«Me animé y expuse por primera vez en una caja de ahorros, a dicha exposición creo recordar que no fue nadie. A partir de aquello un grupo empezamos a hacer cosas en la escuela, en el Casino, y la plaza de la Cruz la tomamos al asalto para exponer al aire libre. Entonces conocí a Párraga, que me animó a seguir pintando, es realmente el que tiene la culpa de que yo sea pintor. Yo ví en Párraga otra dimensión del ser humano que me flipó, porque circulaba con otras cosas en la cabeza, así que me hice alumno suyo inmediatamente».¹

Esta relación maestro-discípulo que se establece entre ambos artistas hace que Garza absorba rápidamente las enseñanzas de Párraga y durante esta época la influencia del cartagenero, que a su vez tomaba como referentes a Klee y Picasso, tiene un peso muy importante en su obra como puede observarse en *Retrato de Pedro Pardo*, una pintura sobre cerámica 36 datada en 1967 que representa al escultor, amigo y compañero en la Escuela de Artes y Oficios. La amistad con José María Párraga potencia, por tanto, las ganas de trabajar del artista incipiente que era Ramón Garza entonces y le sirve, además, como escuela alternativa a las enseñanzas regladas para aprender las técnicas y entresijos del oficio en mayor profundidad y desarrollar su personalidad como pintor.

A lo largo de la primera mitad de la década de los 70' Garza consigue labrarse un nombre dentro de la escena artística murciana, por entonces aún pequeña y subterránea pero tremendamente viva, a base de talento y tesón. En estos años, en los que el pintor aún estaba descubriendo los misterios intrínsecos a su profesión, Garza utiliza mucho la tinta china y la acuarela sobre papel, por ser este un soporte económico que le ofrecía la posibilidad de dibujar mucho con fin de mejorar su técnica y, además, podía vender sus obras, cada vez más demandadas, a un precio competente, lo cual le permitió comenzar a ganarse la vida con la pintura.

Lo bello y lo siniestro: el peso de la contracultura

A partir de 1975, Ramón Garza comienza a alternar los lienzos en mayor formato, en los que plasma sus trabajos más ambiciosos, con dibujos y acuarelas de menor tamaño con los que perfecciona su pericia como dibujante al tiempo que le sirven para desarrollar la vertiente más gráfica de su obra. El espíritu de Francis Bacon y la herencia del cubismo son manifiestos en los estudios volumétricos que el pintor plantea en los cuadros que realiza en esta época, quizás la más oscura de su pintura en lo que se refiere al color, donde la contraposición entre los tonos marrones oscuros y los ocres configura las bizarras formas que emergen del lienzo, y la más densa en el plano emocional, destaca en estas obras la presencia de lo extraño como eje vertebrador de la composición pictórica.



Garza y José María Párraga disfrutando de un día de campo.

1. Peñalver, Patricio: «Entrevista a Ramón Garza». Diario 16 Murcia. Murcia, 10 de abril de 1994, p. 88.

Entre estas obras resultan especialmente relevantes *Naturaleza muerta*, de 1975, un insólito bodegón que irradia una inquietante sensación de vida en la que parece percibirse una fusión del objeto inanimado con la pulsión carnal que lo emparenta, indudablemente de forma involuntaria, con la entonces emergente estética de la *Nueva Carne*; y *La modelo en el estudio*, de 1976, hermoso cuadro dedicado a su esposa Matilde, mi madre, donde la figura de la mujer emerge desbordante de la caja de embalaje donde se encontraba constreñida, descubriendo así el enorme poder de una femineidad que se exhibe monstruosamente voluptuosa e implacablemente seductora. Estas pinturas tienen una gran importancia no sólo por ser las más grandes de esta serie, sino porque recogen la quintaesencia de las inquietudes pictóricas del Garza de estos años. Esta fascinación por una iconografía de carácter marcadamente surrealista se aprecia incluso en mayor medida en los dibujos en tinta china que Garza realiza entre 1977 y 1978, cuya minuciosidad en el trazo y pulcro tratamiento del detalle remiten a autores del cómic underground como Moebius o Richard Corben a los que muy probablemente conoció a través de publicaciones coetáneas como Totem y 1984, que aparecieron en 1977 y 1978 respectivamente. En definitiva, estamos ante una obra que se sumerge de lleno en el terreno de la contracultura.



La modelo en el estudio, 1976.

La llegada de la luz: asentando las bases de su estilo

En los primeros años 80, quizá alentado por los cambios propiciados con la llegada de la joven democracia o simplemente por hallarse en un momento vital de mayor estabilidad, el estilo de Garza evoluciona hacia una sublimación del color y la luz que inundan su pintura de este periodo. De esta manera, el artista rompe de manera clara y meditada con la tendencia más oscurantista de sus primeras obras y su mirada se vuelve más optimista y luminosa. La primera manifestación pública de esta catártica reinención estilística en la que Garza apuesta por la simplificación de las formas, tendiendo así hacia la pureza geométrica como elemento fundamental de la composición pictórica, tendrá lugar en la exposición que inaugura en la galería Chys en marzo de 1981. Sin embargo, la utilización de la geometría no aparece aquí vinculada a un distanciamiento intelectual de la expresión artística con respecto a lo representado, sino que actúa más bien como representación idealizada del factor hedonista sobre el que se sustenta la esencia misma de la filosofía de vida mediterránea. Como tan bien supo captar Antonio Díaz Bautista en su crítica de la exposición:

«Ramón Garza ha tirado hacia el terreno de la geometrización, elegante, rigurosa, pero no aséptica. Ha logrado evitar la cerebralidad fría a que esta forma de hacer suele estar abocada, cambiando la rigidez por un hedonismo refinado, y casi burlón, que confiere vitalidad a sus lienzos; por eso se permite, en lugar de ensordecer el color, como es “preceptivo” en esta clase de pintura, exaltarlo en una alegre gama juvenil».²

Por tanto, dicha muestra, que viene precedida de seis años de silencio expositivo, es una suerte de renacer que parte de la fascinación que Garza sentía por el mar. Así mismo, el ejercicio de síntesis formal al que está sometida esta colección de pinturas tendrá una especial trascendencia en su posterior devenir artístico, pues es precisamente en la ruptura que se inicia con estos cuadros donde Garza comienza a asentar las constantes esenciales sobre las que se establecerá el resto de su obra. El propio pintor exponía así este meditado cambio de rumbo:

«Empezar porque lo de atrás ya he conseguido quitármelo de en medio. Ahora utilizo conceptos nuevos y simples a un tiempo. Sí, es algo así como un borrón y cuenta nueva. Esto es un primer paso, un paso hacia la luz, hacia el futuro que antes no veía muy claro. Ahora sí».³



Cartel de la exposición de Ramón Garza en la galería Chys, 1981.

3. Díaz Bautista, Antonio. *La Verdad*. Murcia, 8 de marzo de 1981.

4. López, A.: «Garza, borrón y cuenta nueva, expone en Chys». *La Verdad*. Murcia, 6 de marzo de 1981.

En mayo de 1984 Garza presenta una nueva colección de pinturas en la hoy desaparecida galería Zero donde la utilización del color como elemento detonante de una ferocidad alegre adquiere un protagonismo absoluto que se manifiesta bajo la forma de divertimento expresivo. La propuesta de Garza explora la violencia como una explosión vital necesaria para enfrentarse al mundo desde la ingenua posición del salvaje. Estamos, por tanto, ante una serie de cuadros que reivindican la esencia de lo primitivo como punto de partida para plantear una necesaria involución capaz de mitigar los males generados por el mundo civilizado que, asimismo, aparece representado en aquellos lienzos que muestran la crueldad de los mitos de Occidente (iconos como el lobo feroz y Drácula) desde una sensibilidad pop. En este sentido Garza se sitúa próximo al Paul Gauguin de la etapa tahitiana consiguiendo dotar a sus pinturas de un efecto sinestésico que logra trasladar al espectador una interferencia de sensaciones en las que parece posible saborear el color y escuchar el movimiento de los trazos plasmados sobre el lienzo. Por otra parte, el gran dinamismo cinético y el esquematismo premeditado de las figuras emparentan esta serie de cuadros con la obra del malogrado graffitero Keith Haring. La exposición, titulada *Viaje a África*, reivindica, por tanto, la vertiente más manifiestamente pop de cuantas componen el imaginario pictórico de Ramón Garza, que fue uno de los pintores elegidos para representar a la galería Zero en aquella orwelliana edición de Arco.

102



Ramón con el cuadro *Hombre con pipa*. Fotografía Paco Salinas.

En 1985 vuelve a producirse un jalón importante en su carrera cuando gana el primer premio de la I Bienal de Pintura de Murcia con *Hombre con pipa*, obra que inaugura una nueva vía de experimentación en su pintura que permite al artista continuar avanzando en su búsqueda constante de la perfecta disposición de las formas geométricas en el espacio. Este cuadro, quizás el más célebre de cuantos componen el corpus pictórico de Garza, se caracteriza por la incorporación de materiales pobres como el cartón y el papel que, junto al acrílico que empasta el conjunto, son conjugados con gran habilidad para indagar en la técnica del collage. Esta fusión de elementos otorga una inédita dimensión compositiva a la obra de Garza que parte del plano para encontrar una profundidad fundamentada en la variedad de texturas que ofrecen los distintos materiales utilizados. Estamos, por tanto, ante un momento de gran trascendencia para el pintor, pues *Hombre con pipa*, constituye un hito significativo que marca un antes y un después en la manera que Ramón Garza tiene de concebir su personal ideario artístico.

61

La paz está en las matemáticas: el artista geómetra

La concesión de una de las primeras becas de creación artística convocadas por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en 1986/1987, de las cuales el otro beneficiario fue Antonio Ballester, permitió a Garza centrarse plenamente en su pintura. Fue entonces, gracias al sosiego económico que le produjo esta ayuda, cuando mi padre pudo meditar en profundidad sobre el camino por el que debía encauzar su arte y dedicarse a trabajar sin preocupaciones externas para elevarlo al siguiente nivel. Sin duda, los cuadros que el artista desarrolló para la brillante exposición que tendría lugar un año más tarde en el Palacio del Almuñé, donde compartiría paredes con Ballester, supusieron un paso de gigante en el perfeccionamiento de su obra. Dicho progreso está marcado por la impactante sobriedad que desprenden estas pinturas, muchas de ellas de gran formato, en las que el artista ahonda en el estudio de la geometría, cuyo uso se impone al de los pigmentos (utilizados en su forma primigenia con escrupulosidad de experto alquimista) que se van retrayendo para ceder espacio a la textura y al color ocre del lino que actúa como soporte de las obras. Se produce, por tanto, un abandono voluntario de los elementos más superficiales de la pintura, asociados a un decorativismo fútil que se sitúa en las antípodas del concepto que Garza tiene del arte, para plantear un trabajo que se fundamenta en la importancia que ocupa la disposición del vacío en el espacio pictórico. Lo mejor será ceder la palabra a José Martínez Calvo que lo expresó con mayor precisión que yo en el texto que escribió en su día para el catálogo:



Ramón Garza en su estudio del barrio de San Andrés con su perro Rufo.

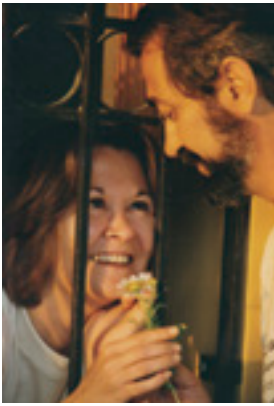
«El brillante cromatismo de otros tiempos se ha ido apagando y se ha hecho más sobrio y austero, con predominio de las gamas de los ocres y los grises contrastados con negros, a veces casi monocromo, matizado en una misma unidad tonal; otras veces el color le es escatimado al cuadro de tal forma que el pintor se vale del soporte matérico del mismo en su juego de creación de formas; y en otras ocasiones son éstas las que aúnan al color en un juego delirante de efecto vertiginoso. También en las formas se ha hecho evidente esa evolución al desarrollar el autor la vocación cubista que evidenciaban algunos de sus cuadros anteriores, con lo que éstas, las formas se han ido paulatinamente geometrizando hasta lograr en algunas de sus últimas obras, llegar casi a la abstracción».⁴

El sentido de la vida: años de retiro espiritual y encuentro con la naturaleza

En el verano de 1997 mis padres tomaron la decisión de dejar nuestro piso de la calle Navarra, donde durante dieciocho años yo experimenté las diversas fases que van de tierno infante a postadolescente desnortado y enfadado con el mundo, para trasladarse a vivir a la huerta con la intención de, al menos eso afirmaba mi padre con cierta sorna pero no sin convencimiento, escapar del mundanal ruido de la ciudad. He de reconocer que en aquel momento no fui capaz de entender esta repentina mudanza tan dramática para mi vida social de estudiante universitario, si bien es cierto que visto en perspectiva aquel fue un momento de metamorfosis vital profunda para mi padre, pues el Garza más noctámbulo y urbanita dio paso al más reflexivo y anacoreta. Este cambio de entorno pronto tuvo su plasmación artística. Así, en 1998 Ramón Garza presentaba en la galería La Ribera una nueva serie de pinturas que partían de fragmentos extraídos de planos topográficos del laberíntico paisaje huertano para construir un universo intimista donde la naturaleza se revelaba como protagonista absoluta. *Espacio para el juego* (1998), donde la representación cenital de los meandros formados por los carriles de la huerta emerge entre el intenso verdor polícromo del pigmento para evocar un idílico espacio de intensa emotividad telúrica, es quizás el cuadro donde mejor aparece representado el estado de ánimo del artista en aquel momento. Sin duda, aquel verano de 1997, cuando le faltaban unos meses para cumplir cincuenta años, mi padre encontró su lugar en el mundo y logró atisbar el sentido de la vida. Así fue como, a través de la contemplación sosegada de su nuevo entorno, Garza se sumergió de lleno en un placentero microcosmos personal que fue introduciéndose en la producción artística que realizó a partir de entonces.

Los años venideros fueron tranquilos y enriquecedores. Siguió pintando y creciendo como artista y persona, (re)descubrió la escultura como una nueva forma de expresión que le permitió incorporar una nueva dimensión a su arte y se entregó a la exploración de este nuevo territorio con la ilusión apasionada que ponía en todo lo que hacía, logrando así alcanzar un grado de maestría que se vio reflejada en la exposición que inauguró en estas mismas salas del MUBAM en 2010. Asimismo, durante este tiempo de recogimiento retomó caminos que parecían olvidados en su pintura. De esta manera, su bienestar anímico se expresa en la realización de cuadros menos crípticos donde la naturaleza muerta, la figura humana y el color son protagonistas junto a la textura de un nuevo soporte, los tableros OSB, que parece imprimir una remozada luminosidad a obras como *Sirena*, *Abecedario*, *Silla amarilla* y *Ajedrez extremo*, que habían permanecido inéditas hasta ahora y pueden verse por primera vez en el marco de esta exposición retrospectiva de Garza.

El primer contacto de mi padre con la labor escultórica probablemente habría que buscarlo en las clases de modelado que recibió en la Escuela durante sus años de juventud, si bien la primera prueba gráfica que he encontrado de una obra tridimensional realizada por él



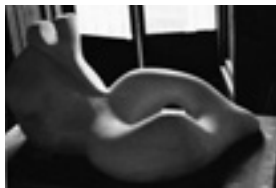
Ramón y Matilde en su precioso rincón de la huerta murciana.

113

146,
140,
153,
145

4. Martínez Calvo, José.: «La pintura de Ramón Garza», *Ramón Garza. Becados artes plásticas 86/87*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Consejería de Cultura, Educación y Turismo / Dirección Regional de Cultura / Departamento de Artes Plásticas. Murcia, 1988, p.8.

es una foto en blanco y negro de un molde de escayola datada en 1981 que personalmente me recuerda mucho a las odaliscas abstractas del británico Henry Moore. A continuación se abre un largo paréntesis en lo que se refiere a la escultura y hasta 1994, cuando le seleccionan una pieza en hierro titulada *Instrumentista* para la V Bienal de Escultura de Murcia, no vuelvo a tener constancia de ninguna otra obra suya en este campo. Esta pieza, basada en un minimalismo formal que remite al poder simbólico que alberga la imaginaria africana primitiva, constituye el germen de lo que será la obra escultórica en hierro y piedra que realizó entre finales de los 90 y comienzos de los 2000, que a su vez sirvió como punto de partida para desarrollar la estatuaria en bronce y aluminio, igualmente minimalista pero mucho más delicada y dinámica en sus formas, que compone sus últimos trabajos, en los cuales la influencia del clasicismo grecolatino aflora en lo temático y en lo conceptual desde una pureza que da la espalda al sarcasmo posmoderno para generar espacios y formas que nos permiten reconocer la belleza.⁵ En estos términos, que de facto también sirven como resumen de su particular visión del arte, exponía el propio Ramón Garza la intencionalidad de sus esculturas:



Una de las primeras esculturas de Garza, 1981.

«Están influenciadas por los clásicos, por el simbolismo mágico, por la búsqueda del “menos es más”. Lo simple me apasiona, me gusta más la arqueología que el barroco..., hay que huir del barroco y del adorno. Me da pavor lo barroco, incluso los conceptuales barrocos que rozan en ocasiones lo rococó. No es fácil esa huida tan necesaria, hay que tener la cabeza fría y saber cuándo una pieza está terminada sin añadir nada más; intento que las piezas no tengan ni textura para que la mirada pueda resbalar limpiamente por ellas».⁶

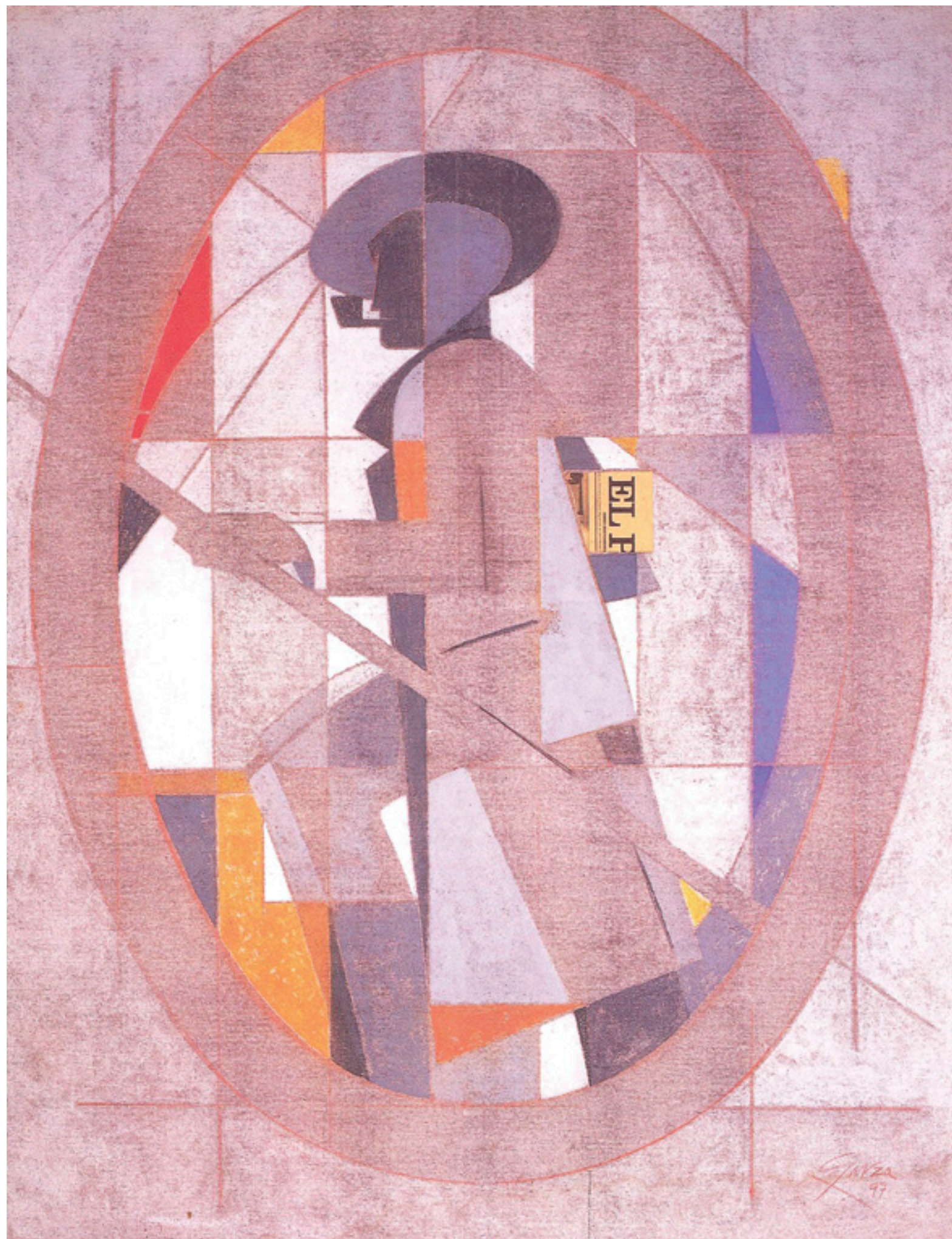
No puedo finalizar este texto sobre mi padre, cuya lectura espero os haya resultado tan interesante como catártica ha sido su escritura para mí, sin decir que se marchó con la elegancia y la gallardía del caballero que siempre fue, pues era plenamente consciente de que había vivido como le había dado la gana y, además, se lo había pasado muy bien haciéndolo. De esta manera, mi padre se mantuvo siempre fiel a sus ideales, siendo coherente consigo mismo y sin tener que pasar por el aro ni rendir cuentas ante nadie jamás. Dado que su forma de pensar se situaba en los márgenes de un sistema que, para bien o para mal, imponía las reglas en un ambiente tan superficial y melifluo como es el del mundo del arte, decidió dar la espalda a muchas cosas que no se adecuaban a sus valores, rechazando así buenas oportunidades para integrarse en el circuito *mainstream*. Sin duda, como todo el mundo, cometió errores en su vida y probablemente algunas de las decisiones que tomó no fueron las más adecuadas para lanzar su carrera artística a un nivel comercial, pero en última instancia creo que terminó ganando la partida.



Garza con su mujer y su hijo en Casas-Ibáñez (Albacete).

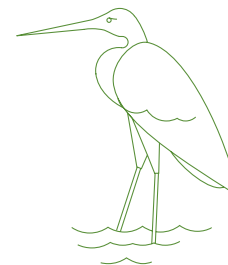
5. Castro Flórez, Fernando: «La sensual materialización del deseo [Aproximación a las esculturas de Ramón Garza]». *Ramón Garza. Esculturas*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Bellas Artes. Ediciones Tres Fronteras. Murcia, 2010, pp. 10-14.

6. Díez, Gontzal: Entrevista a Ramón Garza: «Hay que huir de todo lo barroco» *La Verdad*. Murcia, 28 de mayo de 2010.



LA VIDA DE LA VISIÓN. EL UNIVERSO LÚCIDO Y LÚDICO DE RAMÓN GARZA.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ



Me familiaricé con la obra de Ramón Garza a través de sus esculturas, cuando estaba preparando su exposición para el MUBAM; en una entrevista declaró que eran «esculturas de pintor, pero también un reto» en las que buscaba «la pureza y la vibración de la línea al moverse». El mismo autor apuntó que esas obras estaban inspiradas en los clásicos, cubiertas por la simplicidad de las formas «porque lo barroco —aseguraba— me da pavor». Para el catálogo de esa exposición escribí un texto que titulé «la sensual materialización del deseo» y en él me interesaba destacar la firme voluntad de Ramón Garza por defender un terreno en el que fuera posible la experiencia estética sin coartadas. En esa ocasión recordaba una consideración de Allan Kaprow según el cual los artistas «no pueden sacar provecho de la adoración a lo moribundo; ni tampoco combatir todas esas reverencias y genuflexiones cuando momentos después elevan a los altares sus actos de destrucción, objetos de culto para la misma institución que pretendían destruir. Esto es una impostura absoluta. Un puro ejemplo de la lucha por el poder».¹ Sin embargo, lo que nos queda es el sarcasmo² o la actitud infantil o psicótica de «cagar sobre el mundo entero».³ También funciona la llamada denegación fetichista: «Lo sé, pero no quiero saber que lo sé, así que no sé». Sabemos con certeza que la cultura del entretenimiento y la diversión, a fin de cuentas, no es nada divertida⁴ y que, en última instancia, todos los derramamientos de sangre, toda la crueldad artística no eran otra cosa que exorcismos o, para ser menos diletante, pura mascarada, *fake* estricto. No es fácil *esquivar*⁵ lo banal. En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó prácticas de negación, esto es, aquel «travestimiento» del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la torpeza deliberada y, por supuesto, a una

Hombre vestido subiendo una escalera, 1997 · Mixta - lienzo · 146 x 114 cm.

1. Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 25-26.

2. «El sarcasmo, sarcasmos, la burla que insulta a la carne igual que un perro muerde una pantorrilla, podría ser una respuesta al agnóstico, al que no cree que la muerte tenga sentido. “El poder de destruir no se le concede al hombre, en el mejor de los casos, tiene el de variar de formas, pero no el de aniquilarlas [...] ¿Qué le importa a la naturaleza, siempre creadora, que esta masa de carne que hoy conforma una mujer se reproduzca mañana en forma de mil insectos diferentes? [...] Ahora bien, si el grado de apego o más bien de indiferencia es el mismo, ¿qué puede importarle que, por lo que se llama crimen de un hombre, otro sea transformado en mosca o en lechuza?”. Así filosofaba en *Les Infortunes de la vertu del Marqués de Sade* Brissac ante la horrorizada Justine” (Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pp. 36-37).

3. «Este poder de dominio absoluto que el joven niño cree en efecto poseer sobre el mundo y sus prójimos se resume en la fórmula de Schreber, “cagar sobre el mundo entero.” Y el artista contemporáneo, que pretende ejercer

sobre sus sujetos espectadores un poder absoluto, “este hombre —apunta M. Gauchet— libre por excelencia, metafísicamente hablando, el hombre que se libera de su subordinación de criatura por su actividad”, se ha vuelto, sólo él, el individuo total, el niño absoluto» (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 92).

4. «El Estado es nuestra conciencia sin tapujos. La diversión, según parece, aún no es divertida; apenas nos ha desviado de la común “neurosis de fin de semana”, que nos deja con el ansia de jugar pero incapaces de hacerlo. Intentarlo conlleva una expiación mayor. Está clarísimo que no queremos trabajar, pero sentimos que hemos de hacerlo. Así que rumiamos amargamente y luchamos» (Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 56).

5. «No debéis —escribió Georg Kuhlmann en *El reino del espíritu*— machacar y destruir lo que os resulte un obstáculo en el camino, sino esquivarlo y dejarlo estar. Y cuando lo hayáis esquivado y dejad estar, dejará de existir por sí mismo, porque no encontrará ya alimento».

celebración de lo insignificante;⁶ una «ironía debilitada» convierte a la experiencia artística en un como si que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así a propósito. Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la impotencia, eso sí camuflada con una habilidad extraordinaria. Evidentemente, Ramón Garza es uno de esos artistas que no se deja llevar por la estética banalizante ni asume la ironía como coartada. Su visión del arte es antagónica con la pretenciosidad o con el pseudo-radicalismo que, finalmente, solo busca la subvención de aquellas instituciones que, en apariencia, «critica».

La escultura no es, ni mucho menos, el terreno ideal para las naderías. Ni tampoco es precisamente la meditación algo que genere entusiasmo en la neo-academia-retro-pos-moderna que tiene todas las respuestas preparadas diligentemente (como supositorios, panacea o placebo) porque en última instancia no interesa hacer ninguna pregunta. Garza no sufre la «angustia de las influencias» epocal, esto es, no deja que las tendencias le mareen; él ha tomado partido por un lenguaje propio en el que busca generar, antes que nada, placer estético, sin tener miedo ni a lo ornamental ni a la sensualidad, tomando partido por un sentido erótico de la belleza.

Parece como si la pintura, justamente en el momento en que Ramón Garza comenzaba a entregarse a ella con absoluta pasión, se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real:

«Resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal».⁷

La *lógica paradójica*, que es la que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la función del velo. La paradoja hace valer el elemento que no deja totalizar en un conjunto común, presentando la diferencia imposible de nivelar o anular en la dirección del buen sentido. En su ensayo «The End of Painting» encuentra Douglas Crimp en la obra de Daniel Buren formuladas una serie de cuestiones que suponen una crítica institucional del arte, especialmente desde el momento que se desestabiliza la idea de «cuadro» como algo evidente en sí mismo, más allá de cualquier tipo de condición epistemológica o fuera de estrategias de enunciación y dispositivos de visibilidad.⁸ Si la modernidad trata de expulsar del dominio del arte todo lo que le es impropio, la postmodernidad sería la intensificación *deconstructiva* de esa lógica moderna que apunta allí donde ambos extremos binarios se incluyen e implican: «estamos tentados de afirmar que la pintura ha llegado a su verdad, se ha apropiado de su terreno o problemática, excepto que esa problemática consiste precisamente en la impropiedad esencial de la pintura, su posibilidad esencial —y de gran dificultad— de perderse a sí misma».⁹ Conviene recordar, siguiendo a Rosalind Krauss, que si el dominio del placer de la modernidad es el espacio autorreferencial, éste se transforma en posibilidad semioló-

6. Clark defendía, abiertamente, una pintura que surgía de la incompetencia: «las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen lo suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos» (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

7. Jean Baudrillard: «Ilusión y desilusión estética» en *Letra internacional*, nº 39, Madrid, 1995, p. 17.

8. «What makes it possible to see a painting? What makes it possible to see a painting as a painting? And, under such conditions of its presentation, to what end painting?» (Douglas Crimp: «The End of Painting» en *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Massachusetts, 1993, p. 87). Stephen Melville: *Philosophy Besides Itself: On deconstruction and Modernism*, Manchester University Press, 1986, p. 87.

9. *Ibid.* p. 87.

gica del símbolo pictórico como algo no-representacional y no-transparente, el significado se convierte así en condición redundante de un significado cosificado.¹⁰ A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, habían surgido una serie de planteamientos artísticos que iban desde el nominalismo conceptualista a la fenomenología minimalista, la peculiar lectura maoísta-estructural o, lisa y llanamente, «telqueliana» de «Support-Surface» (prolongada en España en el grupo Trama),¹¹ la extrema fascinación por lo monocromo, que vendría a sugerir el culto al vacío,¹² como hace radicalmente Alan Charlton, situado entre el cuestionamiento de la pintura y su reducción al absurdo.¹³ Entre otras manifestaciones «radicales» de ese final del modernismo podríamos citar a artistas como Buren o Toroni que, junto a Mosset y Parmentier, realizaron una demostración en el Salon de la jeune peinture en París en 1967; el primer día presentaron cuadros de cada uno apuntando una «condición» en una frase sarcástica («Buren, Mosset, Parmentier y Toroni os piden que seáis inteligentes»), al día siguiente quitaron las pinturas y pusieron el slogan «Buren, Mosset, Parmentier y Toroni no exponen» y lanzaron, al mismo tiempo, una suerte de panfleto que termina afirmando que «pintar es dar valor estético a las flores, las mujeres, el erotismo, el ambiente cotidiano, el arte, el dadaísmo, el psicoanálisis y la guerra de Vietnam, Nosotros no somos pintores». Ramón Garza, como otros artistas que deseaban seguir pintando. Sin pedir excusas, tuvo que concentrarse en su vocación, sin tratar de mimetizarse con el relativismo epigónico y, por supuesto, evitando subirse al carro de las modas vertiginosas.

Más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una «originariedad» de una cierta práctica artística), es oportuno recordar, en relación con la práctica artística de Ramón Garza, la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: «posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad».¹⁴ La corporeidad de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente enérgica.¹⁵ Ramón Garza, efectivamente, insiste en la potencia de lo visible, desplegando una pintura que podríamos calificar como pluriestilística en la que no está dispuesto a compartir con ningún código dogmático.

En una crónica, publicada en ABC, con motivo de la exposición de Antonio Ballester y

10. «El símbolo no-representacional de la pintura moderna siempre representa algo, aunque sólo sea el deseo de no-representación. Puede tratarse de una versión del siglo XX del pintoresquismo decimonónico, la abstracción pura siempre es, hasta cierto punto, imagen o copia del ideal de no-referencialidad. Así se trata de un símbolo que se pone en relación con otros símbolos en relaciones de reduplicación y repetición» (Steven Connor: *Cultura postmoderna*, Ed. Akal, Madrid, 1996, p. 72).

11. Los miembros del grupo Trama fueron José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio y Gonzalo Tena, con la participación de Federico Jiménez Losantos. Cfr. Javier Lacruz: «Breviario del Grupo de "Trama"» en *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española 1969-1989*, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 141-147. La enorme importancia que tiene el libro de Pleynet *L'Enseignement de la peinture* (1971) y la producción textual de Tel Quel. Broto presentó, por ejemplo, el texto de Pleynet «contradicción principal, contradicción específica. La imitación de la pintura (descripción)» en la revista *Pliegos de Producción Artística*, n.º 3, Zaragoza, enero-febrero, 1975, s/p., reproducido en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 237. «El grupo Support-Surface –declara Broto– y la revista *Peinture Cahiers Théoriques* con Marcelin Pleynet a la cabeza, eran nuestra referencia teórica en Francia. Ellos hacían una relectura bastante acertada del expresionismo abstracto americano y de sus secuelas. Eso es lo que me interesó de ellos» (José Manuel Broto entrevistado por Javier Lacruz Navas: «La pintura silente» (1995) en *El grupo de Trama 1973-1978*, s.f., p. 121). Esta concepción de la pintura, inserta en el materialismo dialéctico, fue analizada por interés por Tàpies en su artículo «La revitalización de la pintura», en el que cita a Pleynet y Cane, publicado en el diario *La Vanguardia* a comienzos de 1975.

12. «El cuadrado monocromo tiene densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal –el vacío dejado por el diluvio, el vacío de la página en blanco» (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 166).

13. «As early as 1965, both Mel Ramsden and Víctor Burgin had begun making grey monochromes. This echoed both Rodchenko's and Reinhardt's endgame art. The monochrome was language in absentia –something made plain by Ramsden's sardonic claim that one of his paintings had an invisible content. The literature surrounding the subject was substantial, and the terms applied to it were many and various: "silent painting", "essential painting", "opaque painting", "fundamental painting". Common to them all is the notion that by returning to the very basis of paint, the question "What is painting?" could be clarified. For an artist such Alan Charlton, this was an end in itself: from 1972 his entire oeuvre consisted of grey monochromes. But for most, including Burgin and Ramsden, it acted as a reductio ad absurdum after which the could leave painting behind completely» (Tony Godfrey: *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres, 1998, p. 173).

14. John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

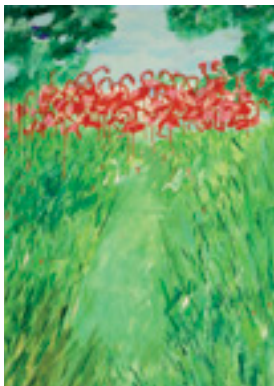
15. «Painting at its best can become an expression of personhood and individuality –perhaps their last refuge- to the extent it becomes and original psychic art» (Donald Kuspit: *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 2).



Portada del catálogo de Becados de Artes Plásticas 86/87 dedicado a la obra de Garza.

Ramón Garza en el Palacio Almudí de Murcia (celebrada como resultado de sendas becas de Artes Plásticas recibidas, respectivamente en 1986 y 1987), se recogía una declaración de José Martínez Calvo que indicaba que la pintura de Garza surgía desde un abandono voluntario y consciente de todo lo supérfluo: «el resultado son esos cuadros sobrios y hermosos, sin concesiones, fruto de una pintura pensada en profundidad, nacida de una seria y necesitada meditación».¹⁶ En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de la ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: «Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana».¹⁷ Aquella «agorafobia espiritual» de la que hablara Worringer en su libro *Abstracción y naturaleza*,¹⁸ queda corregida en esta visión de nuestro tiempo como crisis de la memoria, como una ausencia de lo concreto que lleva a una visión totalizadora. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, «de ese desmembramiento — escribe Trías en *La memoria perdida de las cosas*— surge la presencia de una reminiscencia».¹⁹ El arte, como demuestra esplendorosamente la pintura de Ramón Garza, sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las correspondencias como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad.

Revisando la obra pictórica de Ramón Garza encuentro una apuesta por la libertad estilística y una entrega al placer creativo que le permite abordar temáticas variadas. Desde una obra tan esencialista como *Interior* (1980) con las puertas abiertas y el espacio en el que el protagonismo lo tiene la estufa y el lienzo vacío en el caballete hasta *Flamencos rojos* (1982) que es un verdadero canto al color con las pinceladas verdes que trazan el territorio en el imponen su belleza las aves que son trazos gozosos; en algunas pinturas advierto la influencia de la abstracción geométrica o incluso de la concepción lírica y lúdica de artistas como Paul Klee: retículas nada rígidas, colores sutiles, trazos en los que no hay miedo a dejar que el temblor de la mano imponga su «ley». El cuadro *Espacio para el juego* (1998) encarna, en cierto sentido, el imaginario poético-pictórico de Ramón Garza con el fondo «informal» aunque nada dramático y las líneas trazadas con desenvoltura, como si la mirada y la mano estuvieran disfrutando de una danza para generar esa forma esquemática central en la que quiero ver un corazón. Esa configuración abstracta se puede convertir en «figurativa» como sucede en *Billar* (1998) que revela que este artista, al que sin duda le interesaba el ajedrez, sobre todo celebraba esos momentos que permiten profundizar en la amistad. Tanto en el tablero del ajedrez cuanto en la mesa de billar hay que saber «calcular» aunque en la pintura no todo es programable y siempre interviene el seguro azar. Si en algunos cuadros Garza aspira a una suerte de «imaginación cósmica», con formas circulares o cuadrículas, también tiende en otras a formular un cierto «de-collagismo» como si estuviera arrancando carteles de los muros de la ciudad. En el «abecedario» de este artista (como ese que realizó con el procedimiento collage) puede surgir lo abstracto, como he indicado, pero también aparecerá el gato negro (animal to-



Flamencos rojos, 1982.

16. Antonio Abril: «Ballester y Garza» en *Abecedario*, 21 de Enero de 1988.

17. Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

18. Cfr. W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, p. 135.

19. Eugenio Trías: *Op Cit.* p. 120.

témico de la modernidad baudeleriana) colocado en la ventana junto a las macetas o la vista del horizonte marino desde una terraza con unas hojas de una plantas en primer término. En cierto sentido, toda la pintura de Ramón Garza tiene que ver con esa situación, descrita por Regis Debray, de postpaisaje, cuando el malestar se ha desplegado en la naturaleza y en la representación. No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, «por el contrario es más fuerte que nunca, a la medida de las nostalgias».²⁰

Es importante recordar la consideración de Claude Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre el esquema y la anécdota), «un ser y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del acontecimiento».²¹

Es indudable que una de las características más significativas de la estética de este Ramón Garza es la tensión entre las estructuras geométricas y la rotundidad cromática, el gesto y la confianza en lo aparentemente inacabado, los juegos de la luz con la opacidad de la materia. En su espacio de juegos aparece el ajedrez como un «combate de la inteligencia» pero también acaso aludiendo a la pugna de lo racional con la emocionalidad.

Si Spinoza nos recordó que nadie sabe lo que puede un cuerpo, Ramón Garza no deja de sentir, en sus pinturas y en sus esculturas, la fascinación de las curvas del cuerpo, la gracia de un paso, el pliegue de nuestra anatomía. Sus esculturas están a punto de ponerse en camino, esbozan un paso, alegorizan el encuentro con el otro, aquel en el que reside la clave del deseo. Ramón Garza da por sentado que lo decisivo en el arte es generar espacios y formas que nos permitan reconocer la belleza. En una ocasión le preguntaron al escritor Vladimir Nabokov si en la vida le sorprendía algo, a lo que respondió que la maravilla de la conciencia, «esa ventana que repentinamente se abre a un paisaje soleado en plena noche del no ser». Ramón Garza abre, por medio de sus esculturas, esa *ventana* de lo maravilloso; frente al regodeo en lo repugnante²² impone formas sensuales, dibujos metálicos que definen el espacio, metáforas de la vida que hacen que nos adentremos en lo que salva: la poesía.

«¿Qué es la poesía? Por suerte —afirma Adam Zagajewski—, no lo sabemos muy bien y no necesitamos saberlo de modo analítico; ninguna definición (¡y las hay tantas!) es capaz de formalizar este elemento de la naturaleza. Yo tampoco tengo ambiciones definidoras. Sin embargo, resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento «entre» —la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba— y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones. Necesitamos de la poesía igual que necesitamos la belleza (aunque dicen que en Europa hay países donde esta última palabra está terminantemente prohibida). La belleza no es para los estetas, la belleza es para todo aquel que busca un camino serio; es una llamada, una promesa, tal vez no de felicidad —como quería Stendhal— pero sí de un gran peregrinaje eterno».²³

20. Regis Debray: *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada de Occidente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 170.

21. Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 48.

22. «Un mundo absolutamente repugnante no sería un mundo en el que quisiéramos estar conscientes mucho tiempo, ni desde luego vivir una vida que perdiera su sentido sin la luz del sol. Si yo señalo un cuadro y lo declaro sublime, alguien podría corregirme y decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime. Yo citaría entonces a Nabokov: contestaría que lo bello es sublime «en plena noche del no ser». Kant pone en juego estas

consideraciones en la formulación antes señalada: «Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos». Por mi parte, y no sin malicia, yo podría añadir: es sublime porque está en la mente del espectador. La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor» (Arthur C. Danto: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 223).

23. Adam Zagajewski: «En defensa del fervor» en *En defensa del fervor*, Ed. El Acanalado, Barcelona, 2005, pp. 26-27.

La ortodoxia de lo abyecto no reconocerá, en ningún caso, que la belleza no puede ser todavía, en el siglo XXI, un tabú. En cualquier caso, algunos artistas, como hace Ramón Garza, son capaces de liberarse de los estereotipos y de los dogmas pretendidamente «radicales» para realizar obras en las que la armonía es la clave estética decisiva.

El universo escultórico de Ramón Garza está articulado por la doble fascinación por los animales y por el cuerpo humano. El caballo, el perro, el toro, el perro, el pájaro, el león o los peces conviven con seres fantásticos como el unicornio o el mitológico centauro. Son formas que me atrevo a calificar como «simpáticas», realizadas a partir de una esquematización dibujística en la que deja tan sólo lo esencial para el reconocimiento. Por otro lado están las mujeres desnudas, reclinadas o sentadas, leyendo un libro o caminando, pero también la imponente nadadora y la sirena, el discóbolo y las meninas, el motorista y el jockey sobre el caballo. Si bien Garza cita, en ocasiones, la historia de la escultura, como es el caso de *El pensador* de Rodin, no hay en su estética pedantería ni apropiacionismo postmoderno. La tonalidad pop de su estilo está asentada, más que nada, en su talante lúdico pero, al mismo tiempo, los materiales y la composición remiten a lo clásico. Porque estas esculturas retoman el problema de la estatuaria y del desnudo, proponen una revisión de la estética representativa, apartándose de la ortodoxia.

La obra escultórica de Ramón Garza tiene algo de ensoñación, es como si el material pesado y rígido que empleara estuviera sugiriendo los meandros del sueño o la posibilidad de abrir nuestra mente a una dimensión de fantasía. Freud señaló que, tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente.²⁴ «La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su «todo está permitido» y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, reescenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer».²⁵ El sueño nos atrapa y nos lleva hasta el abismo de lo sublime-descomunal, de la ternura, de la sensualidad, tan presente en la estética del Garza. Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara, el ombligo de los sueños es *lo desconocido*, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual,²⁶ algo que resplandece, en algunos momentos, en las obras de arte. A veces hay que resistir el impulso a interpretar los sueños porque en ese proceso, sencillamente, termina uno por destruirlos.²⁷ «No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden so-



Unicornio, 2010.
Bronce - 50 x 68 x 7 cm.
Foto Ángel Fernández Saura

24. «Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento, la condensación cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño» (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

25. Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

26. «En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o

sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño» (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

27. «Son imprevisibles los daños que pueden causar los sueños interpretados. Esta destrucción permanece oculta, pero ¡cuan sensible es un sueño! No se ve sangre alguna en el hacha del matarife cuando arremete contra la tela de araña, pero ¡lo que ha destruido!... y jamás vuelve a tejerse lo mismo. Muy pocos sospechan el carácter único e irrepetible de todo sueño, de qué otra manera si no podrían desnudarle y convertirlo en lugar común...» (Eliás Canetti: *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 226).

portar (lo real que se anuncia en) sus sueños».²⁸ En el seno de la multiplicidad onírica vivimos la experiencia de la desaparición²⁹ pero también la necesidad de que aquel lujo pueda mantenerse con los ojos abiertos. Cuando Ramón Garza esculpe al unicornio, a la sirena o al centauro está, acaso, reivindicando la potencia poética de los mitos, la capacidad de esos seres imaginarios para sacarnos de la cotidianeidad más asfixiante.

Hasta un poeta inmenso como Mallarmé puede gritar una perogrullada: «Nada es sino lo que es». Aunque hubiera escrito del modo como el silencio se enrosca en el vacío justamente en la experiencia del naufragio no pudo o no quiso comprender que hay cosas que son incluso en la nada. En el arte contemporáneo encontramos a menudo brutales intentos de «retorno a lo real» que despiertan al espectador (o al lector) de su dulce sueño y le recuerdan que está percibiendo una ficción. «En lugar de conferir a estos gestos una suerte de dignidad brechtiana, y percibirlos como versiones de la alienación, deberíamos denunciarlos por lo que son: el opuesto exacto de lo que afirman ser: modos de escaparse de lo real, intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge al modo de un espectáculo ilusorio».³⁰ Lo que necesitamos son *operaciones metafóricas*³¹ intensas, tenemos que contar historias que generen sitio. Las esculturas de Ramón Garza, realizadas con honestidad y rigor, nos acercan un universo concreto de cuerpos y gestos, de animales y humanos, de pasos y pliegues, de sensualidad e incluso de humor. Malevitch profetizó que las cosas «han desaparecido como humo». Y, sin embargo, tras esa disolución iconoclasta³² seguimos fascinados por las cosas o, mejor, por la capacidad que el ser humano tiene para dotarlas de sentido. Ramón Garza retorna al arte del desnudo, esculpe pechos contundentes, cabellos al aire, cuerpos en camino o en reposo; traslada lo efímero a lo que sueña con la dimensión eterna, materializa su ideal de belleza, dibuja con sus líneas metálicas, colma un vacío sabedor de que es ahí donde el deseo.³³

Ramón Garza pintó alguna naturaleza muerta (como puede ser también su cuadro del tablero de ajedrez con las copas, la botella de tequila José Cuervo, los cigarrillos en el cenicero y el libro de E.A. Poe) en las que sedimenta *el juego de la vida*. Tengamos presente que los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en esas obras no sucede nada, a las cuestiones compositivas, aunque en un sustrato alegórico se manifieste un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la naturaleza muerta, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: «para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación».³⁴

Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven a sí



Bodegón con mojito, 2002.

28. Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 65.

29. «La aparición de lo real es la desaparición vertiginosa de la esperanza; la presencia absoluta de Todo es la ausencia universal de cada uno; el surgimiento de un objeto particular es el término final de una decepción, cenizas y escorias que deja la llama de un sueño» (Jean-Paul Sartre: *La lucidez y su cara de sombra*, Ed. Arena, Madrid, 2009, p. 97).

30. Slavoj Žižek: *Op Cit.*, p. 66.

31. «Las operaciones metafóricas pueden ser leídas como alusiones a lo que no se deja atrapar por conceptos unívocos, a lo que vivimos, y está en tensión con lo que podríamos vivir, entre lo estructurado y lo desestructurante» (Nestor García Canclini: *La globalización imaginada*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 58).

32. «Iconoclastico es el inicio solamente, el "antiguo pacto" en base al cual "los pintores deben expulsar al sujeto y a las cosas"; pero no es esta disolución, esta «liberación» lo que constituye en sí el problema del

cuadro: sobre las ruinas del significado, de la esencia y de la destinación de las cosas, sobre las ruinas de la bien fundada Tierra, aquí se teoriza el mundo puro de la forma, absolutamente exento de cualquier sentimental "Einführung", así como de todo elemento automático-inconsciente, de toda equívoca evocatividad» (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 240).

33. «El vacío llenado por la ficción simbólica creativa es el objeto a, el objeto causa del deseo, el marco vacío que proporciona el espacio para la articulación del deseo. Cuando este vacío está saturado, la distancia que separa a de la realidad se pierde: a entra en la realidad. Sin embargo, la realidad misma está constituida por medio del retiro del objeto a: podemos relacionarnos con la realidad «normal» sólo en la medida en que el goce sea evacuado de ella, en la medida en que el objeto-causa del deseo está ausente» (Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 124).

34. Omar Calabrese: «Naturaleza muerta» en *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

mismos o se transforman en su propio continente: «la naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito».³⁵ Ciertamente el tiempo es la reserva visual de lo que pasa en su exactitud o, en otros términos, el horizonte de los acontecimientos, un suceder de los momentos que, en la naturaleza muerta, ha sido detenido. Debemos subrayar el vínculo entre el género de la naturaleza muerta y los momentos de toma de conciencia de lo artístico.³⁶ «Los bodegones han sido deliberadamente colocados antes de comenzar a pintarlos: han sido dispuestos, a modo de composiciones, sobre la mesa o la repisa. Y están compuestos por lo general de objetos que intrigan o conmueven al pintor. El bodegón es un arte sedentario, conectado con la actividad de llevar la casa».³⁷ Ramón Garza quería salir de lo meramente doméstico para proyectarnos a un ambiente de complicidades amistosas, donde la pasión de la pintura lo que permite es sedimentar el pasar de las cosas que (nos) pasan.

Este artista supo afrontar la herencia de Cézanne, un pintor que nunca dejó de lado su fascinación por el paisaje y la naturaleza muerta, donde la pintura tiene que dar cuenta de una realidad relativamente inmóvil.³⁸ Ramón Garza comprende con lucidez aquel «sistema de intercambios» que describe Merleau-Ponty en torno a Cézanne, cuando advierte que ya que las cosas y mi cuerpo están hechos con la misma tela, es necesario que su visión de haga de alguna manera en ellos, o que su visibilidad manifiesta se duplique en una visibilidad secreta. El mismo Cézanne apuntaba que «la naturaleza está en el interior», obligándonos a pensar el enigma del cuerpo de la pintura.

«Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿por qué a su vez no podrían suscitar un trazado, también visible, en el que cualquiera otra mirada encontrara los motivos que sostienen su inspección del mundo?».³⁹

Ramón Garza reconsideró las lecciones de Cézanne y, particularmente, su obsesión por la profundidad y por el modo de pintar lo que está *entre las cosas*.⁴⁰ El pintor, como dijo Valery, aporta su cuerpo, «sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo».⁴¹

Ramón Garza no es, ciertamente, ni un pintor barroquizante ni tampoco se dejó tentar por la banalidad de un tiempo que hizo, en todos los sentidos, pop. «Llegará el día —escribe Foucault al final de su ensayo sobre Magritte— en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie.

35. Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 31.

36. «No por casualidad el interés por la naturaleza muerta coincide por regla general con los períodos en que la cuestión del estudio que realiza el arte de su propio lenguaje deviene un problema del que se tiene conciencia» (Iuri Lotman: «La naturaleza muerta en la perspectiva de la semiótica» en *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 22).

37. John Berger: «¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa» en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 61.

38. «La naturaleza que Cézanne admira y aísla existe principalmente para su contemplación. No se ha pensado en ningún momento en nuestros deseos y curiosidad. Al contrario que la naturaleza del paisaje tradicional, la de Cézanne es a menudo inaccesible e infranqueable. Esto no significa que no sintamos el impulso de explorar el espacio completo, pero lo hacemos sólo con los ojos. La elección de Cézanne de sus paisajes es viva y personal; es un espacio en el que puede satisfacer su necesidad de una relación distante y contemplativa con el mundo. De ahí la extraordinaria calma que infunden muchos de sus panoramas: una verdadera suspensión del deseo. La misma o parecida actitud preside su elección de naturalezas muertas. Esto puede parecer paradójico, ya que la idea de naturaleza muerta (un tema íntimo) implica un punto de vista diferente al del paisaje. De hecho, Cézanne es único en cuanto que presta casi la misma atención a ambos

tipos de temas. [...] Sin embargo, ambos tienen en común su relativa inmovilidad, su esencia no humana. El hecho de que Cézanne fuera capaz de representar la naturaleza muerta y el paisaje con la misma destreza muestra cuán profundamente poseído estaba por esa necesidad de pintar lo que es externo al hombre. Pero en la naturaleza muerta, como en el paisaje, lo importante es la elección del objeto y la relación del pintor con él» (Meyer Schapiro: *Cézanne*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1991, p. 14).

39. Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 19.

40. «Yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida» dice Giacometti y Robert Delaunay: «La profundidad es la nueva inspiración». Cuatro siglos después de las «soluciones» del Renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no «una vez en su vida» sino toda una vida. No puede tratarse del intervalo sin misterio que yo vería desde un avión entre estos árboles cercanos y aquellos lejanos. Tampoco del escamoteo de las cosas, una por otra, que me representa vivamente, un dibujo en perspectiva: estas dos vistas con muy explícitas y no plantean cuestión alguna. Lo que resulta enigma es el lazo entre ellas, lo que está entre ellas, pues veo las cosas, cada una en su lugar, precisamente porque se eclipsan mutuamente, y si son rivales ante mi mirada, es precisamente porque cada una de ellas está en su lugar. Es la exterioridad conocida de las cosas en su envoltura y su dependencia mutua en su autonomía» (*Ibid.* p. 49).

41. *Ibid.* p. 16.

Campbell, Campbell, Campbell».42 Eso ya ha sucedido hace tiempo: el pop impuso la sensibilidad estética post-histórica, en una hipertrofia de la pedestalización propiciada por el ready-made.43 El alimento enlatado e incluso potencialmente venenoso no tenía nada de enigmático, su mensaje era, como toda la anticipación warholiana de lo «real empantanado», la completa insignificancia: nothing special.44 Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el reality show fortifica la voluntad de patetismo, los sujetos consumen, aceleradamente, gatgets y los artistas derivan hacia el bricolage; incluso algunos llegan a asumir el delirio del mundo de una forma delirante.45 El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso ya es nulo: «Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia —la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido— es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella».46

Hay que volver a insistir en que la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad, despertando un delirio que no es otro que el de la visión misma. Sabemos que ver es tener a distancia y la pintura extiende esa caprichosa posesión a todos los aspectos del Ser que de alguna manera deben hacerse visibles para entrar en ella. Ramón Garza es un ejemplo de esa «visión devorante» que más allá de los «hechos visibles», «se abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita, como el hombre su casa».47 Meyer Schapiro señala, acertadamente, que una pincelada de un pigmento concreto no es en Cézanne sólo un poco de naturaleza, un modo de representar, por ejemplo, un árbol o una fruta, ni tampoco se reduce a una sensación como la que pueden transmitir el verde o el rojo, sino que también es un elemento constructivo que relaciona sensaciones y objetos. La pintura es finalmente una imagen que da un nuevo esplendor a los objetos representados. El pintor —afirmó categóricamente Merleau-Ponty—, cualquier que sea, mientras pinta practica una teoría mágica de la visión:48 las cosas pasan directamente al espíritu y éste sale por lo ojos para irse a pasear a lo concreto. El artista, como bien sabía Ramón Garza, busca la gracia del instante, esa experiencia del tiempo que no es tan fugaz, tan difícil y tan docta de la duración, «sino antes bien la experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su inmovilidad. Todo lo que es simple, todo: lo que nosotros es fuerte, todo lo que es incluso durable, es el don del instante».49 El arte hace que nos acerquemos al filo de lo inexplicable. «Todas las grandes obras —apunta John Berger—, las obras que nos esclavizan para siempre, están así de cerca de aquello que las inspiró. Los perros de Tiziano, un dibujo de Hokusai de una pareja follando, uno de los grandes brillos coloreados del último Rothko, «todos ellos se acercan lo máximo que uno puede acercarse».50 Ramón Garza, apasionado pintor y escultor, dedicó su vida a la búsqueda de la belleza que era, según su opinión, «algo que toca al espectador sin complicarle mucho la vida». Recordar que la belleza es la vida de la visión y una promesa de felicidad puede, acaso, mitigar la tristeza de no tener entre nosotros a un creador tan lúcido y lúdico. Sus obras nos transmiten su verdad.

42. Michel Foucault: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, p. 80.

43. «El primer gran golpe de teatro warholiano imitaba a Marcel Duchamp, al incitar a la gente a contemplar botellas de Coca, latas de sopa Campbell's y cajas de Brillo a través de esa especial modalidad estética de percepción reservada a contemplar cosas que no son funcionales» (Stephen Koch: *Andy Warhol Superstar*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 33-34).

44. «P.: ¿Qué intenta el arte pop? R.: No lo sé. P.: ¿Qué mensaje encierras sus latas de sopa Campbell? R.: Es lo que comía de niño. P.: ¿Qué representa para usted la Coca-Cola? R.: El pop» (Andy Warhol en «El arte pop es arte? Una reveladora entrevista con Andy Warhol» en *Art Voices*, Diciembre de 1962, reproducido en *Andy Warhol. Entrevistas*, Ed. Blackiebooks, Barcelona, 2010, p. 44).

45. Cfr. Jean Baudrillard: «Shadowing the world» en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 153.

46. Jean Baudrillard: «El complot del arte» en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

47. Maurice Merleau-Ponty: *Op Cit.*, p. 22.

48. Cfr. *Ibid.* p. 22.

49. Gaston Bachelard: *La intuición del instante*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 31.

50. John Berger en John & Katya Berger: *Tiziano: ninfa y pastor*, Ed. Árdora, Madrid, 1999, p. 45.

«Hombre libre: tú siempre
Adorarás el mar»

Charles Baudelaire

Este GARZA pintor, que no precisa
Promocional escudo difusorio,
Nos revela el secreto
que oculta el mar auténtico y rebelde
y sólo al hombre libre semejante.

GARZA sabe del mar.
De fondo a superficie.
Conoce sus matices, sus reacciones,
sus iras, sus bravatas, su inocencia
y su candor dorado: es como un niño
indómito y cruel, mas siempre bello.

El mar es soberano y adorable.
Un inmenso arco iris sumergido.

Y esto GARZA lo sabe y nos lo muestra
con la gracia de un dios indiferente.

Que por algo es pelásgico.
(Igual que tú y que yo, lector amigo).

Federico García Izquierdo, 1981

La modelo en el estudio, 1976
Acrílico - lienzo · 130 x 97 cm

RAMON GARZA



& C.

MADE

IN

MUY FRAGIL



Colgadas, 1977
Acrílico - lienzo · 61 x 50 cm
Colección particular



Muerte de un pájaro, 1975
Acrílico - lienzo · 55 x 73 cm
Colección particular



Naturaleza muerta, 1975
Óleo - lienzo · 100 x 81 cm



El fumador de sueños, 1977
Acrílico - lienzo · 46 x 55 cm



Niño sentado en silla, 1976
Óleo - lienzo · 52 x 63 cm
Colección particular



Armazón para una cabeza, 1975
Acrílico sobre cartón · 61 x 50 cm
Colección particular

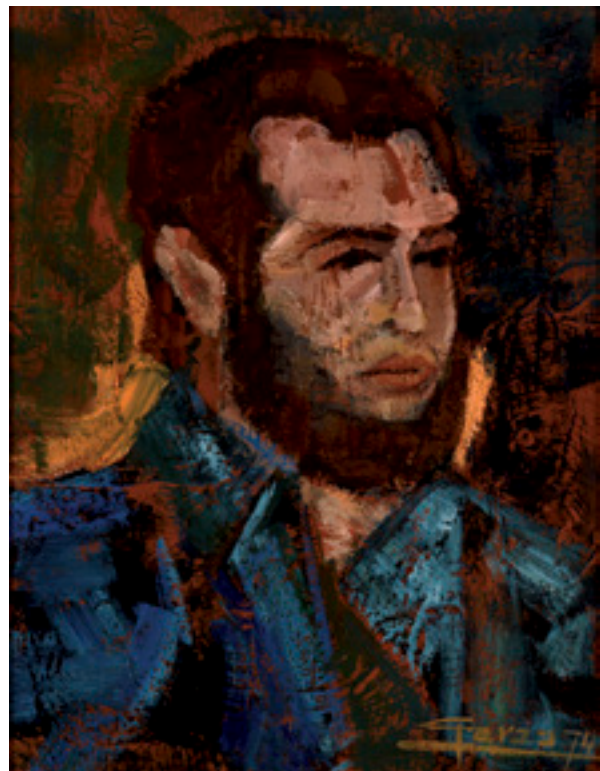


Retrato de Pedro Pardo, 1967
Cerámica pintada - 65 x 43 cm
Colección Particular

Retrato de un poeta, 1972
Óleo - lienzo · 55 x 46 cm



Retrato de Pepe Claros, 1974
Acrílico - tabla · 42 x 33 cm
Colección particular





Alumbración, 1971
Óleo - papel · 85 x 63 cm
Colección particular



S/T, 1972
Óleo - papel · 22,5 x 33,5 cm
Colección particular



S/T, 1972
Óleo - papel · 22,5 x 33,5 cm
Colección particular



Acordeonista, 1974
Acrílico - lienzo · 27 x 19 cm
Colección particular



S/T, 1972
Óleo - papel · 25 x 22,5 cm
Colección particular



La visita, 1973
Mixta - papel · 34 x 25 cm
Colección particular



Motocros, 1973
Tinta china - papel · 51 x 69 cm



Pájaro y caracol, 1975
Mixta - papel · 40 x 35 cm



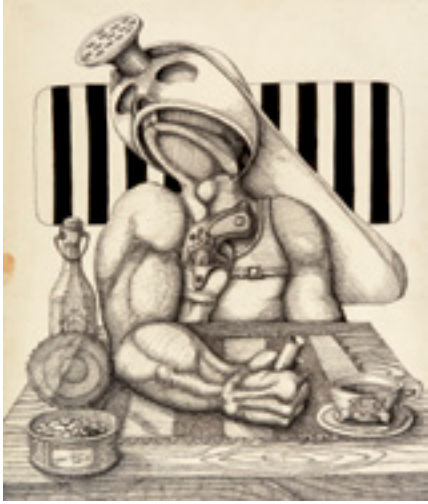
Mariposa, 1980
Tinta china - papel · 15 x 20 cm



Silla, 1979
Tinta china - papel · 38,5 x 33 cm
Colección particular

Mujer con florero, 1978
Acrílico - lienzo · 82 x 100 cm
Colección particular





Monstruo armado, 1978
Tinta china - papel · 43 x 36,5 cm



Museo de Historia Natural, 1977
Grabado · 42,5 x 34 cm



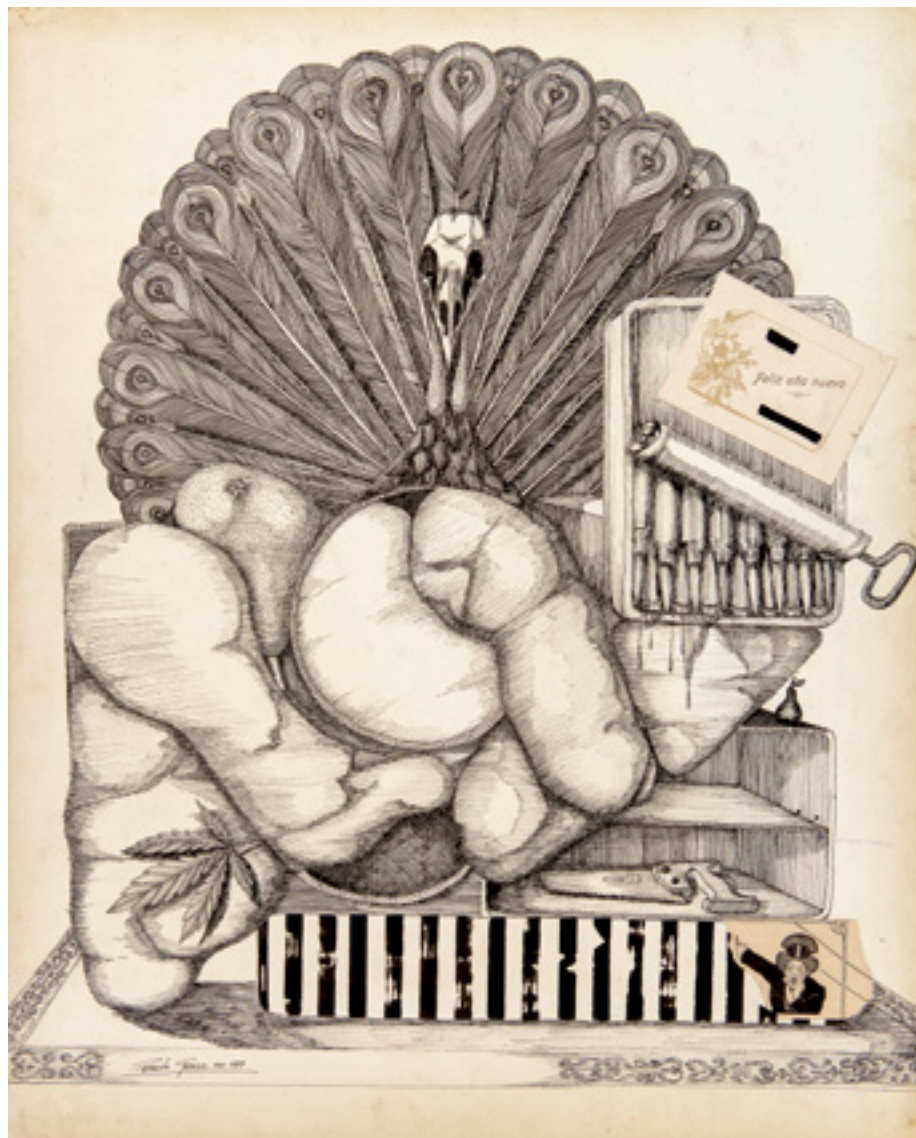
Bodegón con señora, 1977
Tinta china - papel · 65 x 52 cm



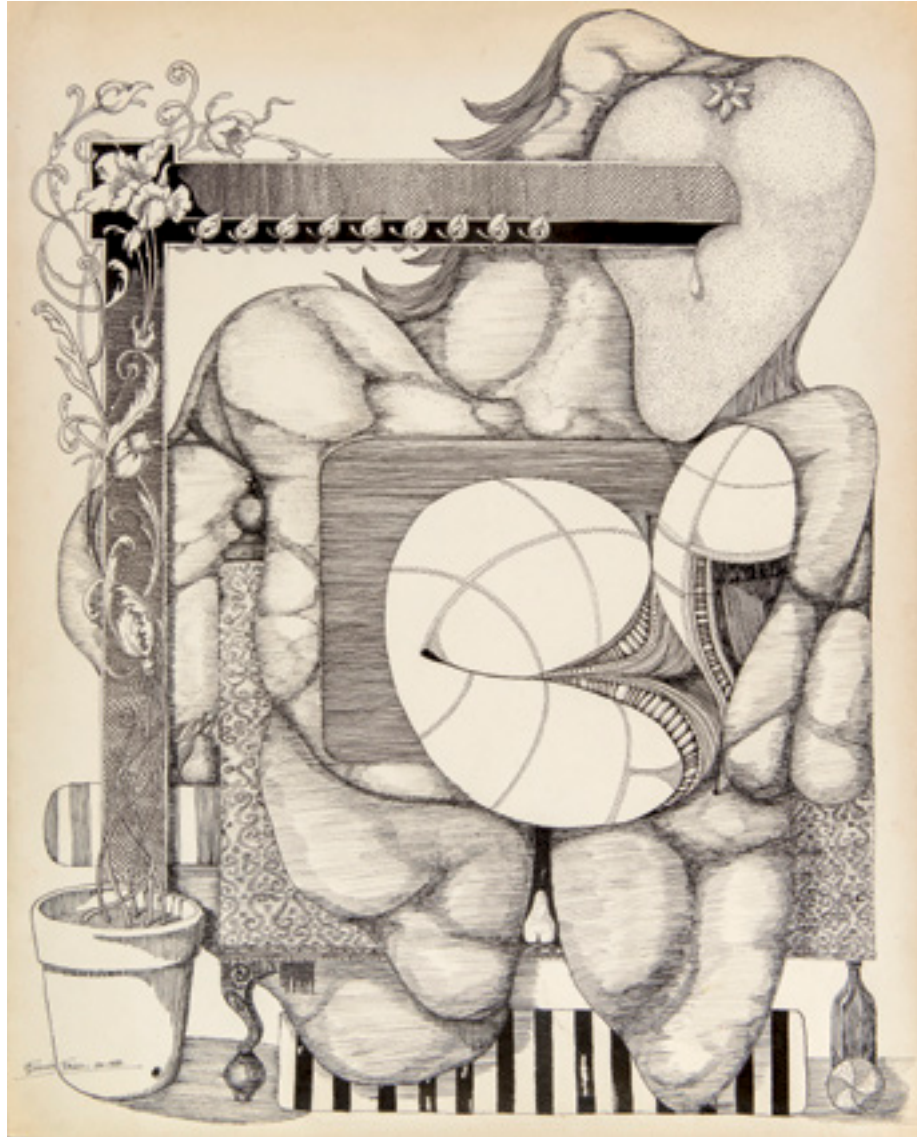
Sexo con amor, 1978
Grafito - papel · 70 x 45 cm



Bacanal (tríptico), 1978
Tinta china - papel
dos unidades de 36,5 x 25 cm
y una de 36,5 x 51 cm



Feliz año nuevo, 1977
Tinta china - papel · 65 x 52,5 cm



El descanso del pájaro, 1977
Tinta china plumilla - papel - 64 x 50 cm
Colección particular



Elementos metafísicos en un interior, 1981
Acrílico - lienzo · 116 x 82 cm



Interior, 1980
Acrílico - lienzo - 118 x 82,5 cm

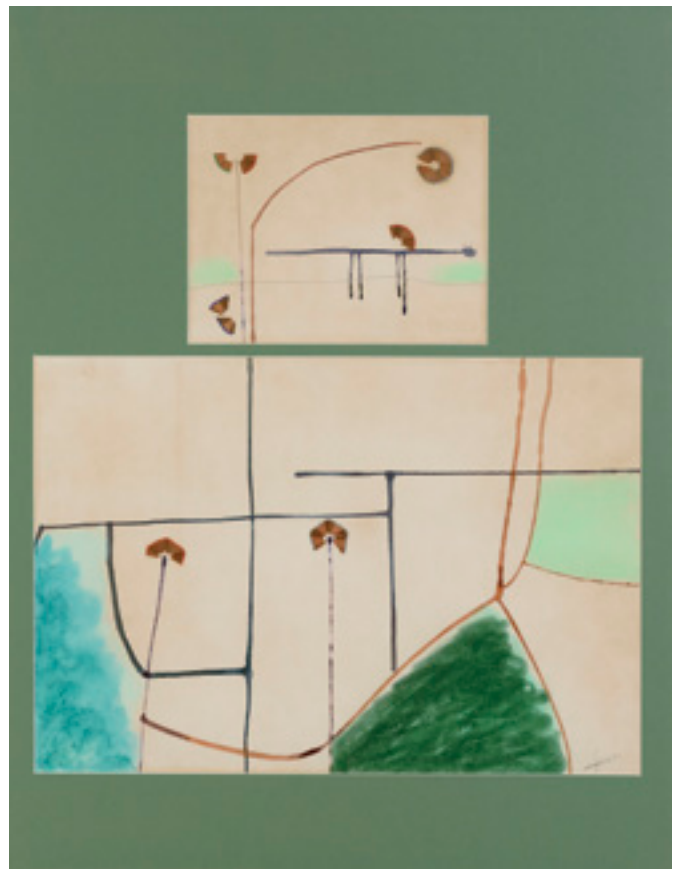


Banda de música, 1982
Cera - papel · 37 x 85 cm

Arco de medio punto, 1981
Mixta - papel - tabla · 140 x 90 cm



Paisaje, 1981
Collage · 94 x 73 cm





Retrato de Juachi, 1979
Carboncillo - papel · 45,5 x 40 cm
Colección particular



Paisaje, 1981
Mixta - papel · 65 x 52 cm



Homenaje a Monet, 1981
Cera - papel · 37,5 x 27,5 cm



Flores con avispa, 1981
Acuarela - papel · 55 x 44 cm



S/7, 1982
Acrílico - lienzo · 146 x 114 cm
Colección particular



Balcón, 1982
Acrílico - lienzo · 115 x 147 cm

Flamencos rojos, 1982
Acrílico - lienzo · 196 x 130 cm





Bodegón azul, 1984
Óleo - lienzo · 81 x 65 cm
Colección particular

El lobo comiéndose a Caperucita, 1983
Acrílico - lienzo · 146 x 114 cm
Colección particular



Drácula, 1984
Acrílico - lienzo · 61 x 100 cm
Colección particular



Piraña, 1983
Acrílico - papel pintado · 15 x 25 cm
Colección particular



Mi cuadro sintetiza todo lo que me gusta de la pintura, lo que más me ha gustado siempre, a lo largo de mi vida: los egipcios y el cubismo. (...) El cuadro que presenté a la Bienal está pintado en el suelo, y en un momento muy auténtico. Yo siempre he pintado este cuadro y, de alguna manera, pienso seguir pintándolo. (...) Para pintar, me motiva la gente guapa, que es la que me hace vivir diariamente. Luego, todo eso pasa por unos alambiques geométricos (ya digo que soy cubista) y se transforma en cuadro en un momento dado. La pintura es la vida misma, no tengo ningún método y punto. Lo mío es el resultado final de un proceso mental.

Ramón Garza sobre *Hombre con pipa*.

«La vida misma». Murcia, 1985

Hombre con pipa, 1985
Mixta - cartón montado en madera · 107 x 77 cm
Colección CARM



Sentado ante la máquina, escribo sobre Nueva York; Ciudad, monstruo, capitel de Hormigón, Coca-Cola fórmula genuina, judíos negros, orientales, ningún indio. Rascacielos impotentes ante su misión, limousines negras, taxis amarillas, vibración continua del subsuelo. Consumo. Placer a cualquier precio más impuestos. Alcohol con gabardina de papel prêt a porter. Policías por doquier, a pie, a caballo, sobre grandes motocicletas o rutilantes carros con ululantes sirenas. Dueños de perros recogen sus defecaciones sobre las aceras grises. Miles de religiones pululan en las bocas del metro compitiendo entre sí. Bellas modelos de todas las razas posan en la Quinta Avenida con América de fondo. Exquisitos museos donde el arte es mimado como ninguna otra cosa. Reflexiones de neón en Broadway. Sexo y lujuria en 42 Street. Atardecer bucólico con toda la gama de azules, verdes, amarillos, naranjas, rojos en el otoño de Central Park. Ancianos de colorines, jóvenes de luto riguroso, las calles en continua cirugía urbana. Relojes digitales, antigüedades carísimas, enormes papeleras desbordadas, discotecas en iglesias góticas. Lectores del New York Times dominical sobrecargados de peso descansan en los bancos públicos mientras sorben con fruición mil y una fórmula de refrescos, verdaderas maravillas de la química de vanguardia. Toda la parafernalia de recuerdos horteras, con gran manzana o sin ella. Gran derroche de papel, utensilios de plástico de todos los colores, paranoia colectiva en pos del verde dólar. Pintadas agresivas, reflexivas, sorprendivas, vomitivas, artísticas, banales, pueriles, colosales o estúpidas se superponen formando una maraña en la pupila. Ascensores proyectados a gran velocidad transportan a atónitos turistas en la vertical más larga de sus vidas, un olor definido pero indescriptible nos envuelve, mientras el vapor que surge de las alcantarillas nos va difuminando.

Ramón Garza

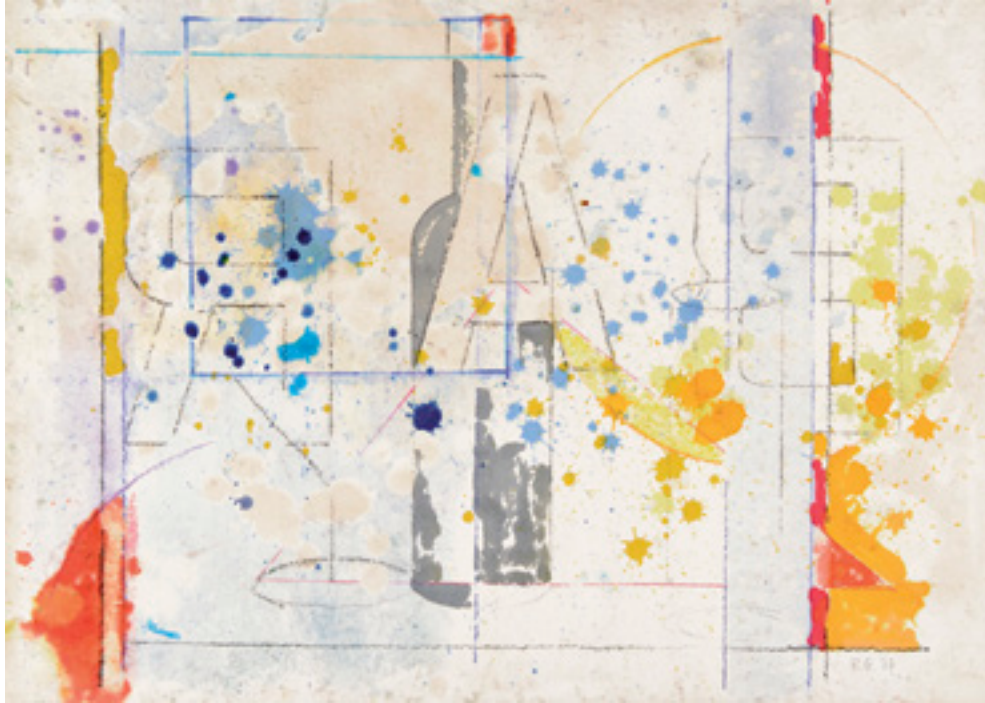
P.D/. Esto es NY. Aquel que más hallaré colóquelo a la cola de este escrito.

Jugadores de ajedrez, 1986
Acrílico - cartón - tabla · 104 x 144 cm









Bar, 1986
Acuarela - papel · 50 x 69 cm

(Página anterior)
Carteles rotos (diptico), 1987
Pigmento - lino · 162 x 260 cm



*Mambo alcohólico de media noche (jarra, copas,
botellines sobre la barra de un bar), 1990*
Acrílico - tabla · 66 x 84 cm
Colección particular



Once de espadas, 1986
 Acrílico - papel - 48 x 32 cm
 Colección CARM



Cuatro de oros (El color del dinero), 1992
 Acrílico - papel - 40 x 30 cm
 Colección CARM



Paisaje urbano, detalle de la puerta de caballos de la plaza de toros de Murcia, 1986
Mixta - cartón · 77 x 107 cm



S/T, 1987
Mixta - papel · 50 x 70 cm



Caballete, 1987
Pigmento - lino · 195 x 130 cm
Colección particular



S/T, 1987
Pigmento - lino - 199 x 196 cm
Colección CARM



Estructura aérea vertical de base circular, 1989
Pigmento - lino · 195 x 130 cm



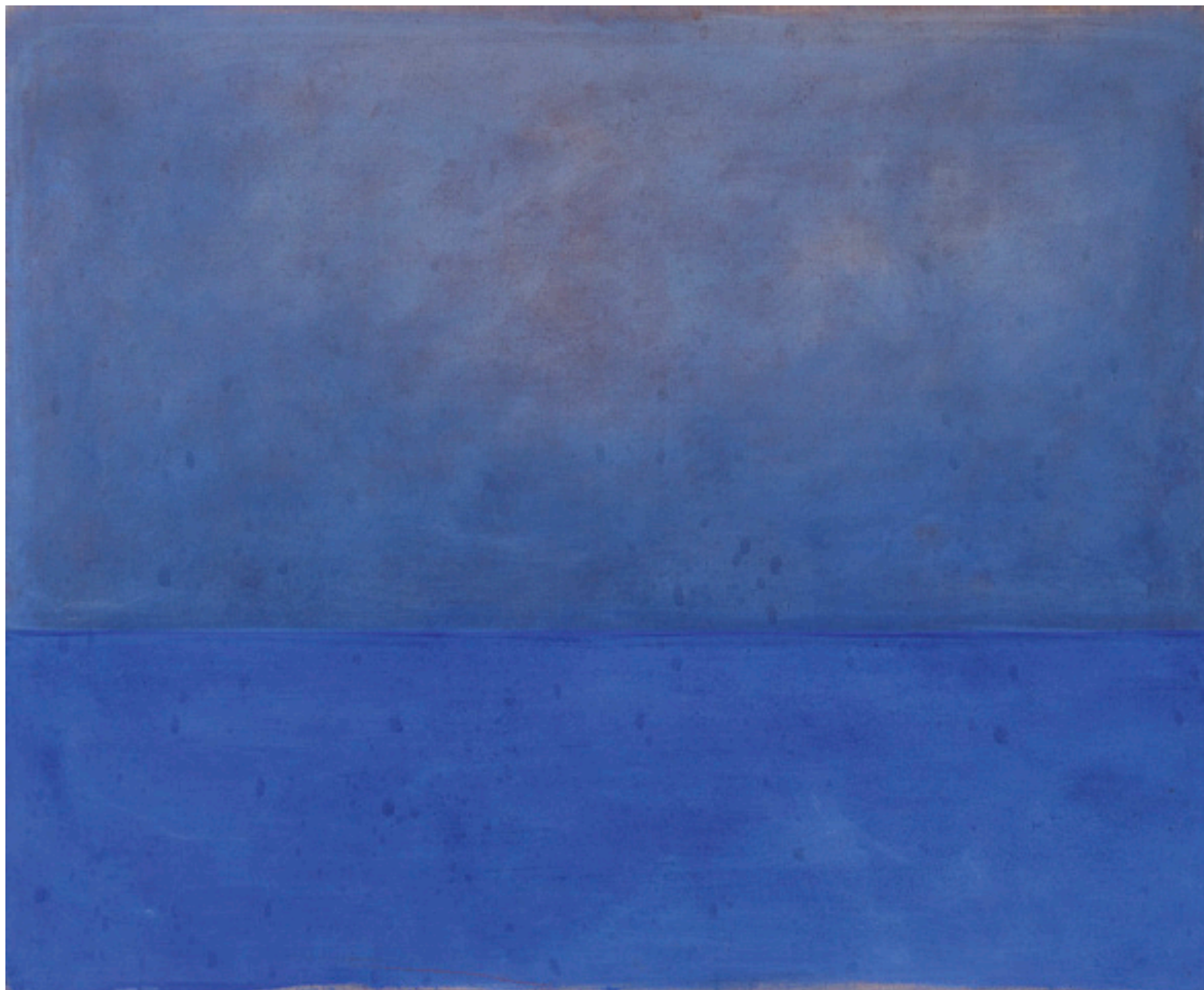
Cilindro exterior, 1989
Pigmento - lino · 195 x 130 cm



S/T, 1989
Pigmento - lino · 195 x 130 cm
Colección particular

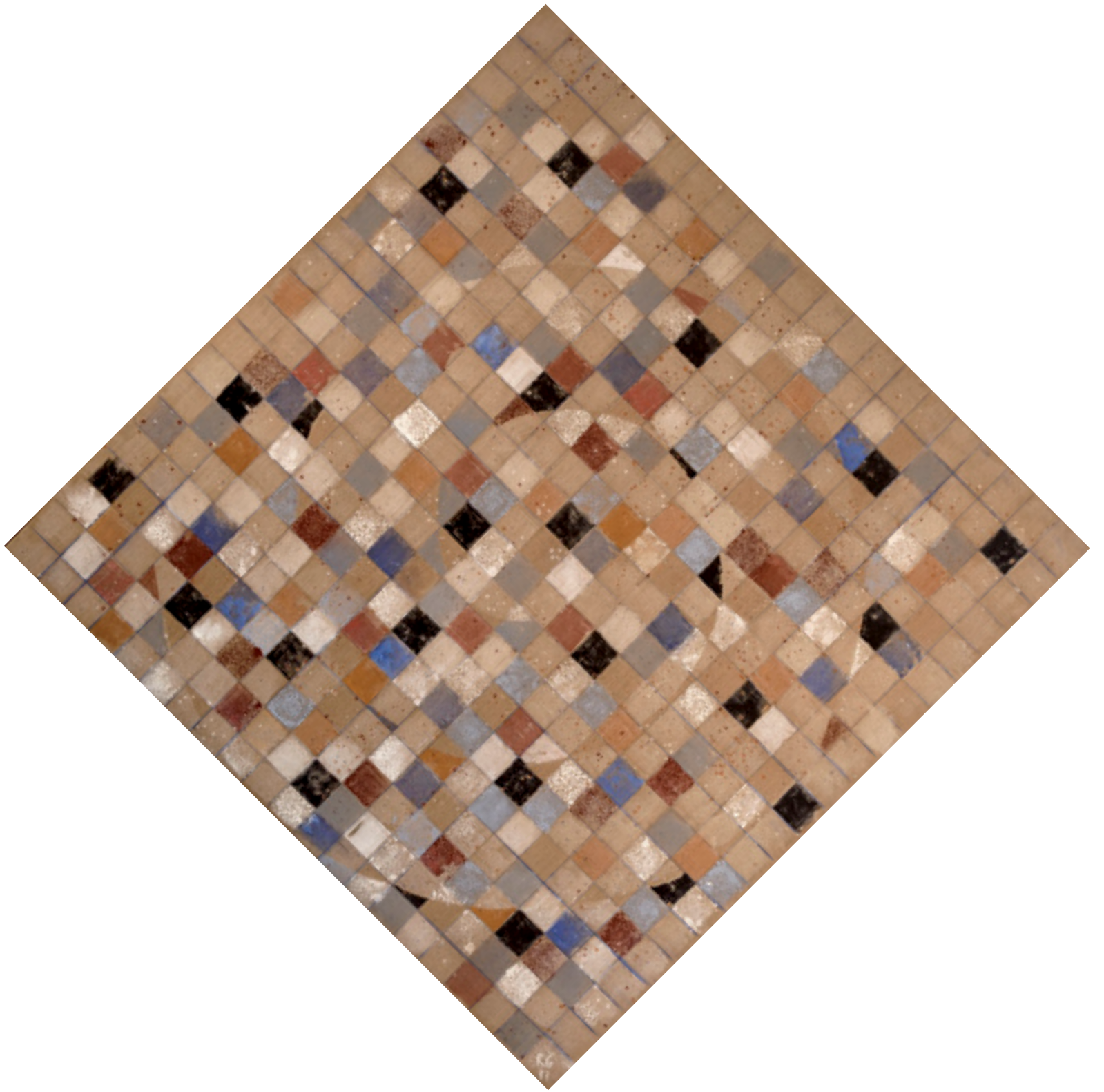


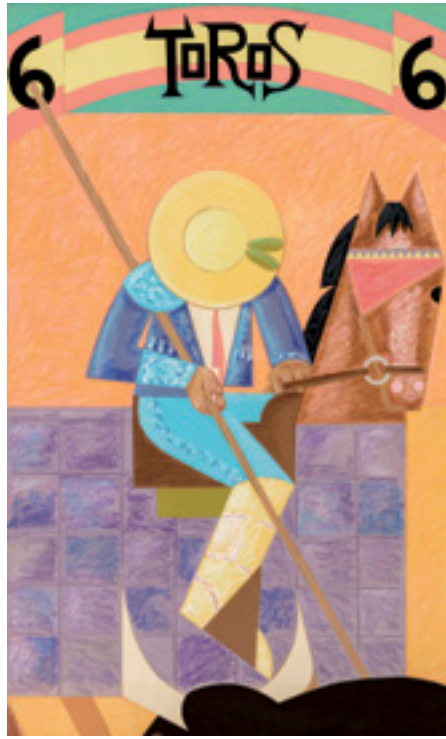
Paisaje marciano (Homenaje a Rothko), 1989
Pigmento - lino · 195 x 130 cm



Paisaje, 1987
Pigmento - lino · 130 x 162 cm
Colección particular

Espiral, 1987
Pigmento - lino · 195 x 195 cm





Cartel de toros Día de la Región, 1990
Collage · 129 x 76 cm
Colección particular



Cartel de toros, 1993
Collage · 128 x 78 cm
Colección particular



Cartel de toros, 1992
Collage - lienzo · 100 x 100 cm



Triángulo sobre círculo, 1990
Pigmento - lino · 195 x 130 cm





Violín, 1990
Cera - papel · 49 x 69 cm
Colección particular



Violín, 1992
Mixta - papel · 44 x 69 cm
Colección particular



Violonchelo, 1990
Cera - papel · 65 x 50 cm

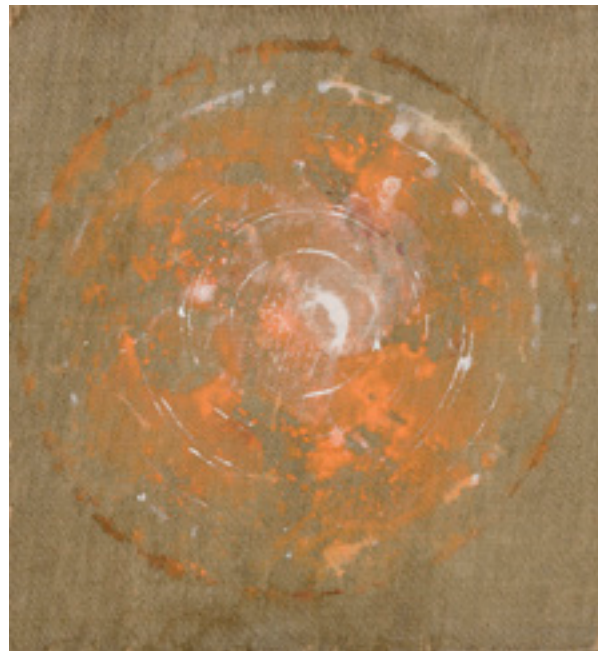


El universo infinito, 1987
Cerámica · 36 cm Ø
Colección particular

El 17 de febrero del año 1600
Giordano Bruno era quemado en
el Campo dei Fiori de Roma tras
haber consumado el crimen de
negar el geocentrismo y sostener
que el universo era infinito.



S/T, 1994
Pigmento - lino · 60 x 56 cm



Círculos concéntricos, 1994
Pigmento - lienzo - tabla · 40 x 38 cm



Paisaje lunar, 1992
Mixta - lienzo · 55 x 38 cm



Paisaje rural, 1994
Pigmento - lino · 50,5 x 60,5 cm
Colección particular



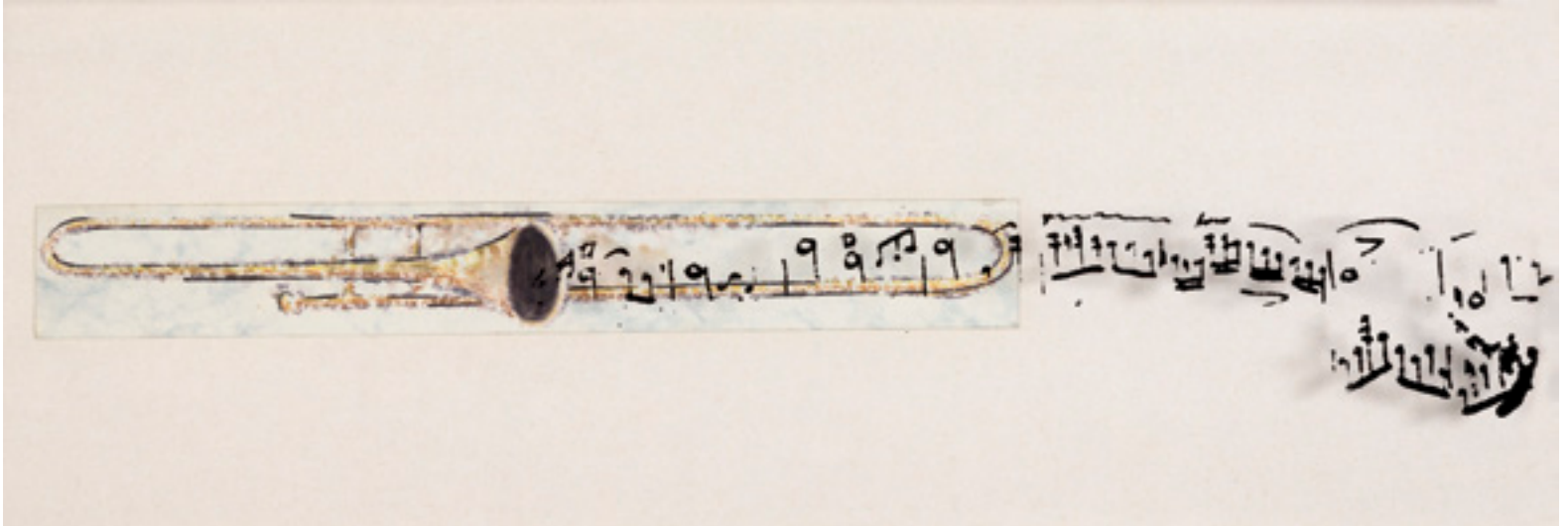
Marruecos, 1994
Pigmento - lino · 130 x 130 cm



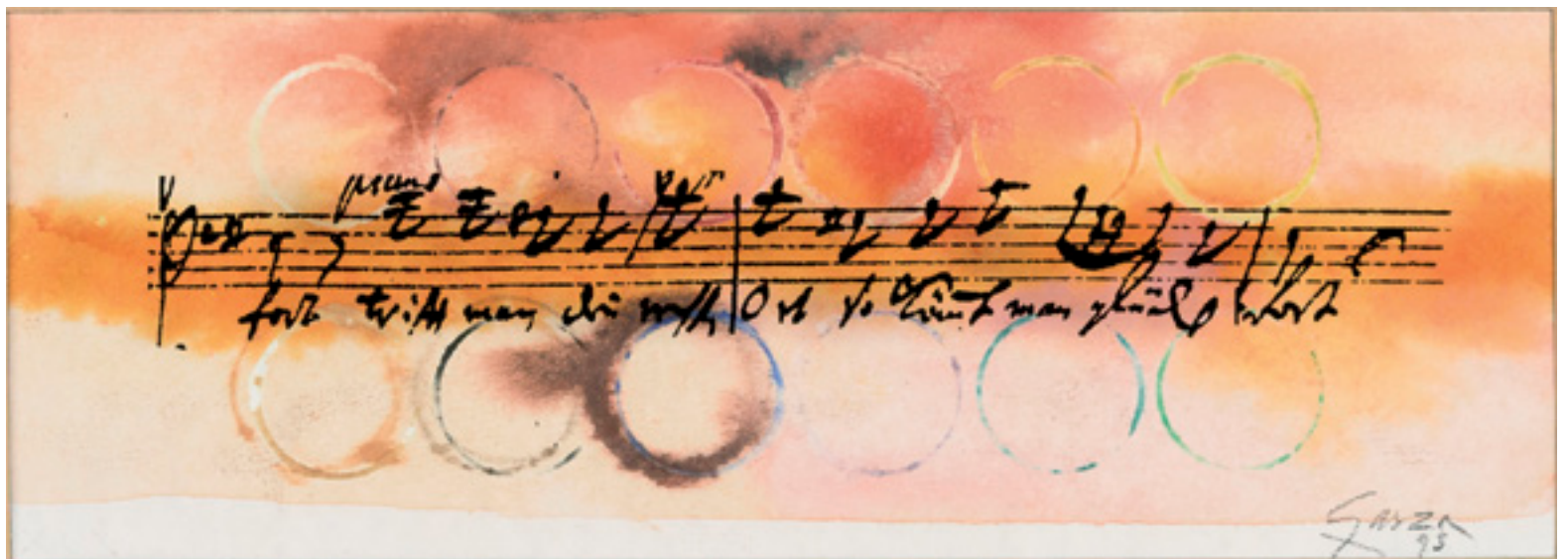
Piano de cola, 1995
Acuarela, tinta china - papel - serigrafía - cristal
30 x 50 cm



Ruido, 1995
Acuarela, tinta china - papel - serigrafía - cristal
42 x 48 cm

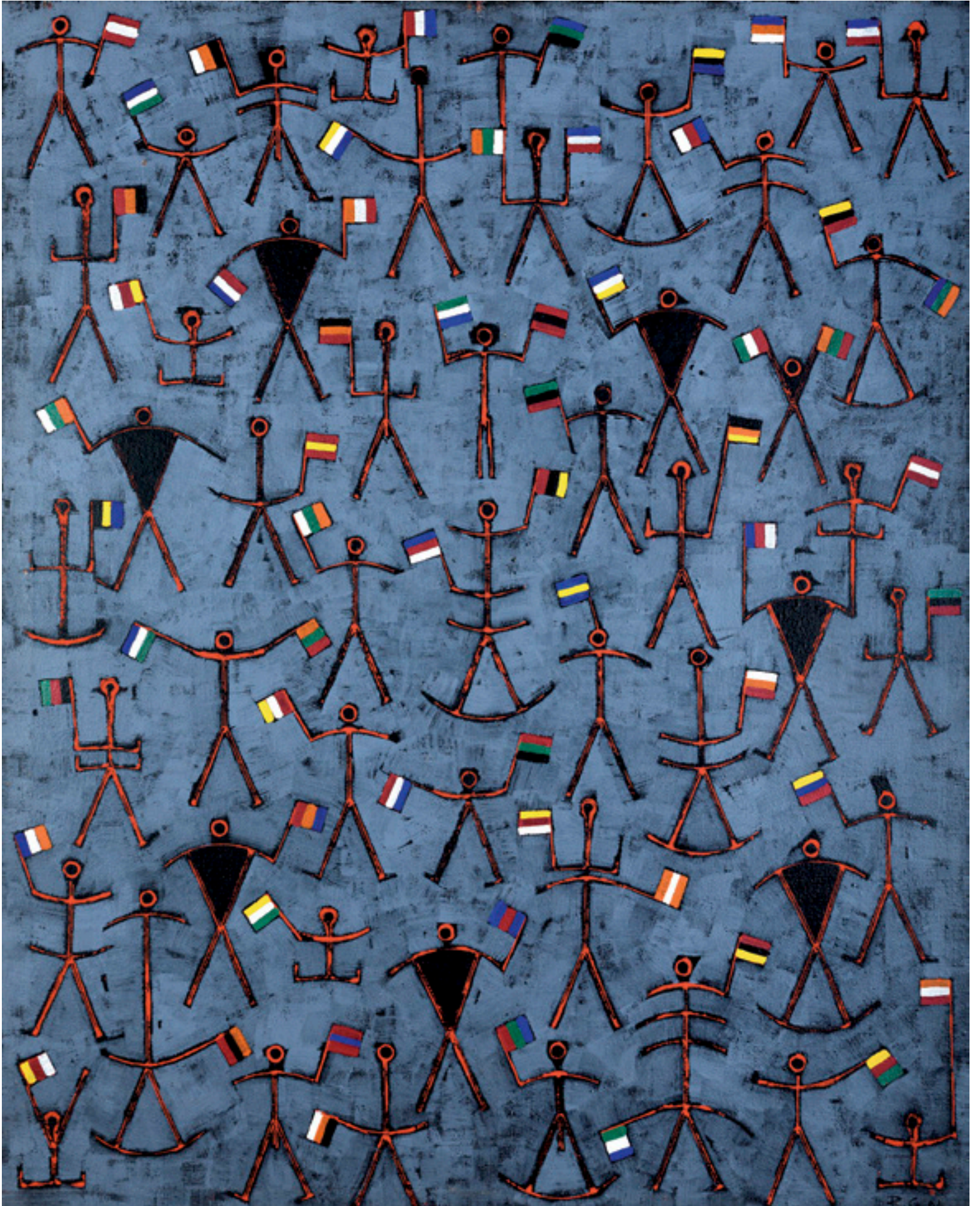


Trombón de varas, 1995
Acuarela, tinta china - papel - serigrafía - cristal
21 x 60 cm



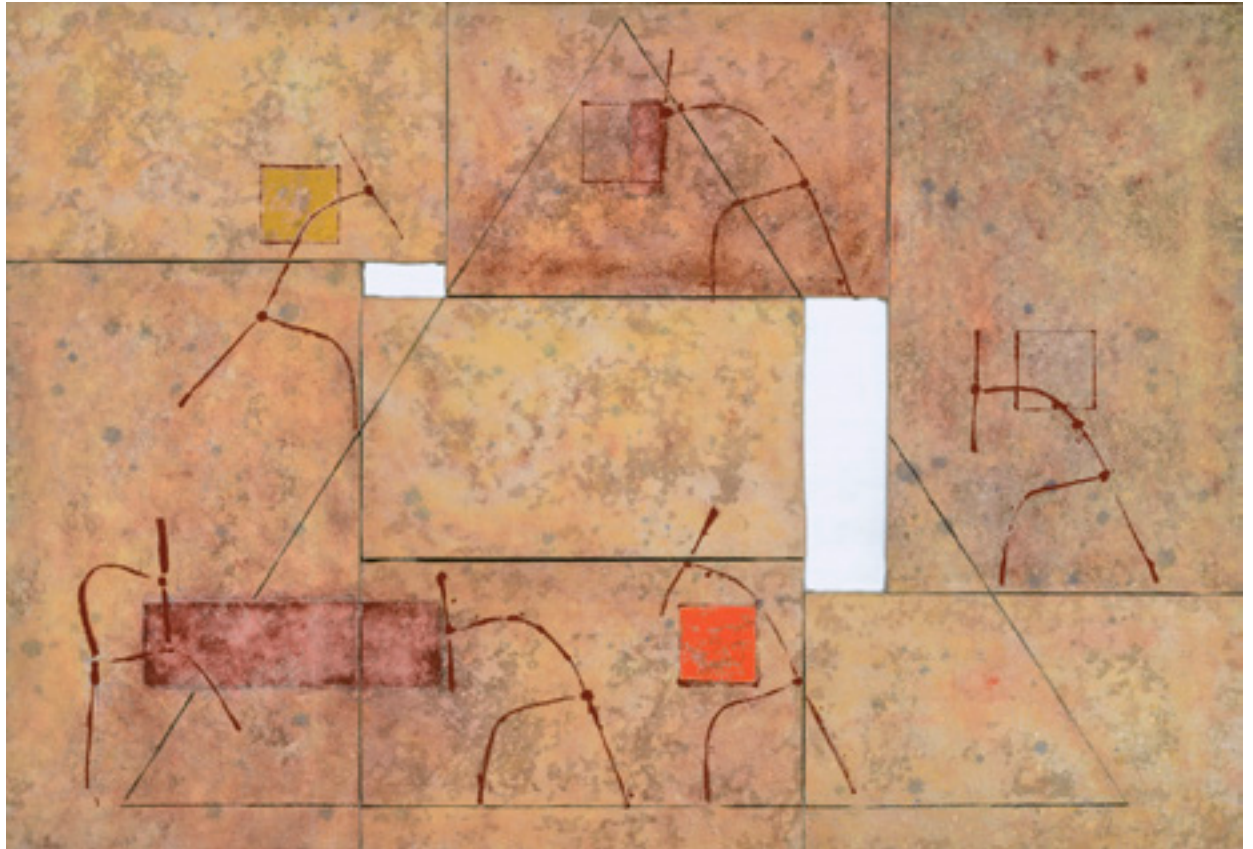
Caja de acuarelas, 1995
Acuarela, tinta china - papel - serigrafía - cristal
30 x 50 cm

Hombres con banderas, 1994
Acrílico - lienzo · 162 x 130 cm





Dos figuras, 1992
Pigmento - lienzo · 54 x 46 cm



Esclavos construyendo una pirámide, 1995
Mixta - lienzo · 79 x 115 cm



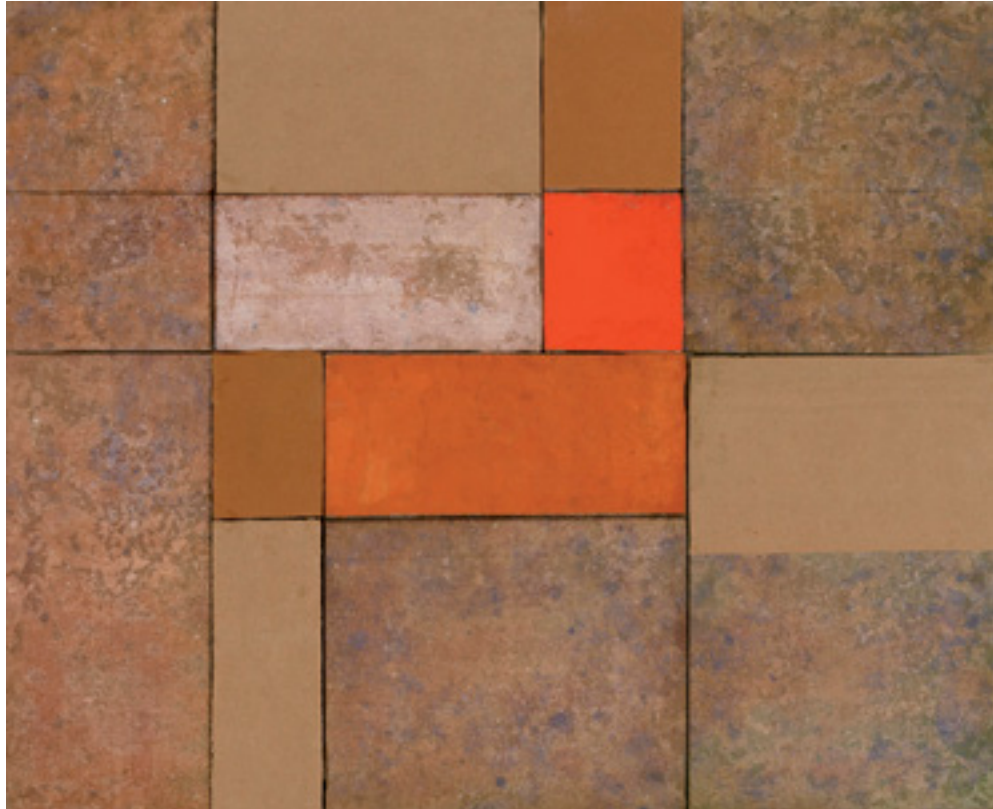
Tomando el sol, 1991
Acuarela - papel · 25 x 32 cm



Ojo de buey, 1996
Acuarela - papel · 20 x 20 cm



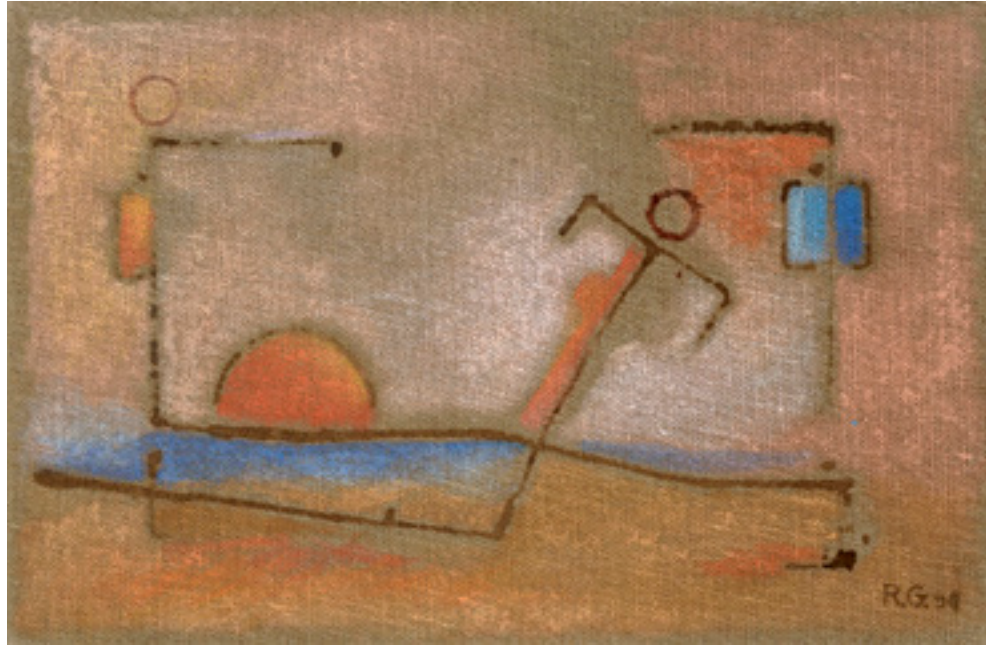
Caja de acuarelas, 1996
Acuarela - papel · 23 x 31 cm



Rectángulo sobre rectángulo, 1995
Mixta - lienzo · 63 x 76 cm



Homenaje a Mondrian, 1996
Acuarela - papel · 25 x 35 cm



Junto al mar y al sol no sentía la cabeza, 1996
Pigmento - lienzo - tabla · 23 x 36 cm



S/T, 1996
Acrílico - lienzo · 23,5 x 35,6 cm
Colección particular



Cuneiforme sobre fondo rojo, 1996
Mixta - lienzo · 35 x 55 cm



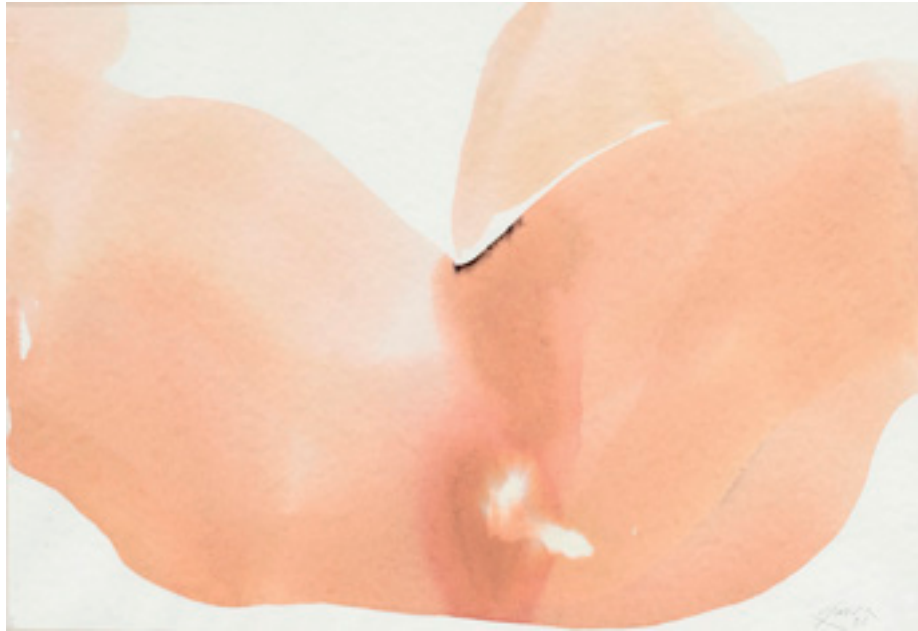
Escritura cuneiforme, 1996
Mixta - lienzo · 54 x 73 cm



Jardín de bambú, 1996
Acuarela - papel · 45 x 18 cm



Guerrero veleta, 1995
Hierro · 207 x 120 x 14 cm



Desnudo femenino, 1995
Acuarela - papel · 36 x 50 cm



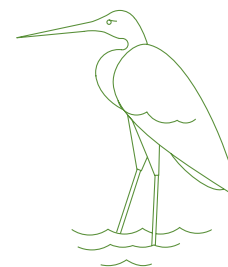
Diana cazadora, 1997
Hierro · 51 x 32 x 21 cm



Ramón Garza posa ante una de las obras de la colección *Viaje a África*, 1984.

GARZA, CON LA RAÍZ EN LA POESÍA

JUAN B. SANZ GARCÍA



En él, y en su obra era, es, indisimulable la raíz de todo su trasunto artístico al que pertenecía, al que pertenece, al verso enamorado del que procedía. Jugó con la plástica de la vida, el arte y las palabras, desde un principio. Aunó, incluso, en uno, sus dos apellidos, distinguiéndose para siempre en el universo de la pintura que le hizo aterrizar de forma consecuente, en la escultura: Quiso llamarse y firmar Ramón Garza. La obra del artista siempre es algo complejo, que no acaba de ser bien comprendida. Cuanto mejor y más profunda, más difícil es acceder plenamente a ella. Cada momento –no podemos hablar ya de generaciones– aporta su versión, que es dialécticamente contraria a la presente. No diseccionaremos ni la memoria ni la obra, pero sí la revisaremos para su absorción colectiva añadiendo verdad a lo desconocido, a lo que nos pasó, injustamente, desapercibido.

Escribo de él, del artista, del amigo, aún con la respiración contenida por su ausencia; tan paralizado mi suspiro ante su obra reivindicada en esta exposición que le recuerda. Necesaria por cuanto el autor, ya maestro de una generación, debe darse a conocer en dimensión exacta a su aportación generosa y equilibrada al arte de Murcia, al arte español del que él se negó, en gran parte a participar, según la cuota de mercado que le correspondía por su calidad y valencia. Es rotundamente cierto que ante una galerista importante, de esas que mueven los hilos y las cotizaciones, Garza, como aquel Modigliani –al que tanto me recuerda–, rebelde y dolido, sacó su orgullo de piel de cuero negro, de artista grande y desatendió con despecho –aún necesitándolo– la oferta suculenta a cambio de su libertad, de su pureza creativa. Fue por el tiempo pictórico del *Hombre con pipa*, hermosa pieza de su mano; «hágame cien como este», le pidieron; no sé si la cifra que menciono es la exacta, para el caso da igual. El pintor que era entonces, vio peligrar su limpieza de rango, su herencia poética, su austeridad emocional y dijo contundentemente, no; cuando no estaba tan de moda la negación de la conveniencia. Y, probablemente, no le entendimos en aquel momento.

El tono y el tino de Ramón era admirable en su inflexible visión de la vida, del arte y de la estancia a la intemperie de los desamparos que ser un artista en la provincia, en la periferia, llevaba implícito y abrochado a su chaqueta, única y verdadera, nunca en rebajas, ni liquidaciones posibles. Me resulta fácil recordar porque fueron muchas las vivencias compartidas y el aprecio que tengo por lo creado por sus manos que fueron siempre sin mancha,

ágiles y capaces, en meridiana compenetración con su talento y su finura, con su cerebro, imprescindible llamarle elegante, sobre cualquier otra apariencia. La bohemia simple, los cafés de entonces, los milagros pobres en atractivo paralelismo con el oficio autodidacta que ejercía; su vaso estaba siempre al amparo de las horas perdidas; y las siluetas de la amistad rodaban las noches y los días.

Sospeché de su capacidad artística desde aquellos monotipos que colgó junto a sus amigos, al sol y sombra del aire libre de la plaza murciana de la Cruz, sobre los muros de piedra catedralicios, espacio que, como es sabido, guarda muchos secretos del arte en Murcia; rincón fértil, maternidad de muchos y buenos plásticos mediterráneos, luminosos, barrocos y frutales. Pronto le quedó claro al artista que fue Ramón Garza en sus primeros intentos pictóricos, que no le era necesario un aprendizaje profundo de las formas y la disciplina contagiosa de dudosos maestros y, ante las opciones, eligió la de desarrollarse él mismo con suficiente suficiencia. Y así fue hasta el final, sin necesitar más ayuda técnica que lo intuitivo y aprendido en solitario.

Garza se parecía a sus pinceles; sus pinceles se parecían, a su vez, a su padre, Federico, poeta grande; la lírica del escritor era, fue, la primigenia esencia de su concepto plástico. Línea universal, temple de color en la planicie simple de muchas superficies y texturas. Como artista involucrado en su tiempo anduvo a la búsqueda del milagro y la magia de una aportación nueva. Porque en arte, da primero y dos veces, quien acierta con soluciones artísticas inéditas al conflicto que significa la inteligencia y la maestría creativa. En esta apreciación también se encuentra nuestro artista cuya ilustre ternura de su lenguaje deja al descubierto su afán investigador aprovechando la sabiduría que le es innata y haciendo feliz uso de todos sus recursos; de la sonrosada fabulación en la ironía de sus personajes; de trazo seguro e inmaculado en los desnudos femeninos, en la oronda apreciación de las carnes deseadas.

En el maestro Ramón Garza se encuentran unas claras convicciones que son el denominador común de todo lo pintado o modelado, de todas sus etapas, que las hay bien diferenciadas y con distintas preocupaciones. Siempre con la intención de la perfección, del orden respecto al color y/o al dibujo. A veces todo resulta matemático, en su sitio, en su descanso; los objetos, su propio estudio, sus movimientos que trazan, sus vitales aportaciones anímicas; sus juegos cuando nos cuenta los cuentos que le divierten. *El lobo comiéndose a caperucita* o *Desayuno sobre la yerba*; *Leda y el cisne* o *Adán y Eva expulsados del Paraíso*; cuando inventa un mundo que hace propio y que vive sin vivirlo: *Viaje a África* con los indígenas imaginarios danzantes y las recias mujeres negras con las palanganas de fruta en la cabeza y marfiles en las narices; haciendo de todos los verdes posibles y selváticos, el contrapunto de un rojo. Hoy recuerdo sus propias palabras: «siempre nos quedará Matisse».

Al creador no le importa llegar en ocasiones de la nada y volverse prodigiosamente sutil, ahí están los cuadros cuya textura primigenia es la propia tela de algodón o lino, un placer para los sentidos de Garza que acaricia, entonces, las grandes superficies con un mínimo que resalta por su extraordinaria justeza en la inmensa dificultad del límite y la meta. Él, como nadie, sabe llegar hasta el final que no ha de traspasar. Es otra de sus virtudes máticas, de la inteligencia cromática que posee y que le delata siempre. La contradicción es una de las mejores maneras de manifestarse eso que llamamos realidad. Y, en Garza, junto al juego tradición-modernidad, está el que podríamos plantear como construcción-destrucción. La voluntad de componer con rigor está presente desde el principio, a veces de manera muy tierna, incluso ingenua y nunca precipitada, jamás despeñada hacia el error. Algo nos está diciendo sobre esto también el mito de Penélope.

Las cosas siempre estuvieron claras en la obra de Ramón Garza. Estas telas a las que me he referido precinden de la caligrafía, de una filigrana dejando escueto el tejido de color, y el conjunto de esa época sale beneficiado. En la ordenación casi tectónica de algunos cuadros, en el gusto por situar un eje central de ecos figurativos en otros, se advierte una razón. Do-



Exposición al aire libre en la plaza de la Cruz. Murcia, 1970



Federico García Izquierdo

minio sentimental que deja paso a una nueva visión, provista de la cual, el pintor se siente capaz de asomarse a un vano para escudriñar los mundos exteriores. Y lo hace desde un interior remozado por las preocupaciones de lo que Hegel llamaba «sentidos teóricos». Un pulso razonado que vence a los instintos.

A Garza le molestan los convencionalismos y contra ellos se descara con la maestría que le invade su intuición; no atormenta nunca su interior y, en apariencia, es el dueño feliz de su mundo que, en alguna rara ocasión, parece un tanto naif, envuelto en un velo trasparente casi oculto a la mirada ligera del espectador. No debe juzgarse a la luz de sus acontecimientos artísticos, ninguna ausencia de voluntad de transgresión que queda evidente, por ejemplo, en la sinuosa y estudiada línea envolvente de su obra escultórica; sencilla y complicada a un tiempo; lineal y esférica si ello es posible jugando a los volúmenes prodigiosos. Y siempre renacido, atemperado en la inmensa gracia expresiva de la que está hecha su sustancia de artista; de diletante de la moda y los modismos fatuos, de la insignificancia de los corredores de apuestas artísticas.

A buen seguro, como ocurre en estos casos, de repente, encontrarte con un número suficientemente amplio de obras de un solo artista te hace ver hasta qué punto estábamos engañados, hasta qué punto habíamos creído a pies juntillas lo que de él sabíamos por otras manifestaciones, por sus escasas exposiciones o por apariencias no demasiado contrastadas que nos hicieron creer lo que allí se nos dijo. En Garza lo vamos a comprobar y a admirar situándolo en el nivel real de su importancia. Su obra reunida nos va a permitir apreciar mejor y con precisión su gran altura, la tragedia de su pérdida temprana con mucho por hacer; y nos convencerá de que él sí es un astro cercano de primera magnitud y que, quizá, no vimos bien, encandilados por la intensidad de su propio brillo.

En La Alberca, otoño de 2016.

Marcos Salvador Romera, Ángel Haro y Ramón Garza pintando en la Plaza de la Cruz de Murcia



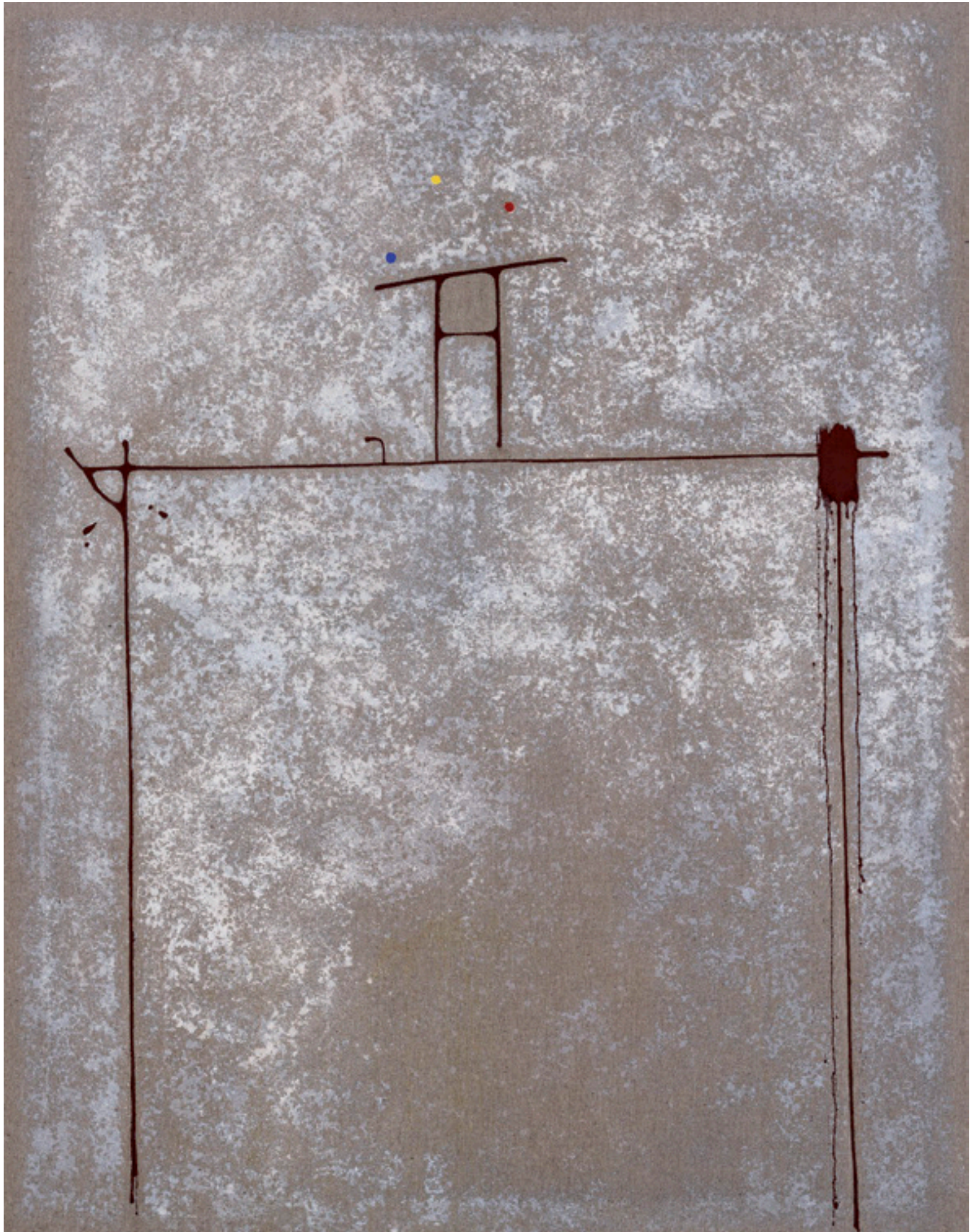
Hay que olvidarse un poco de la pintura como tal y volver a la expresión con los mínimos medios.

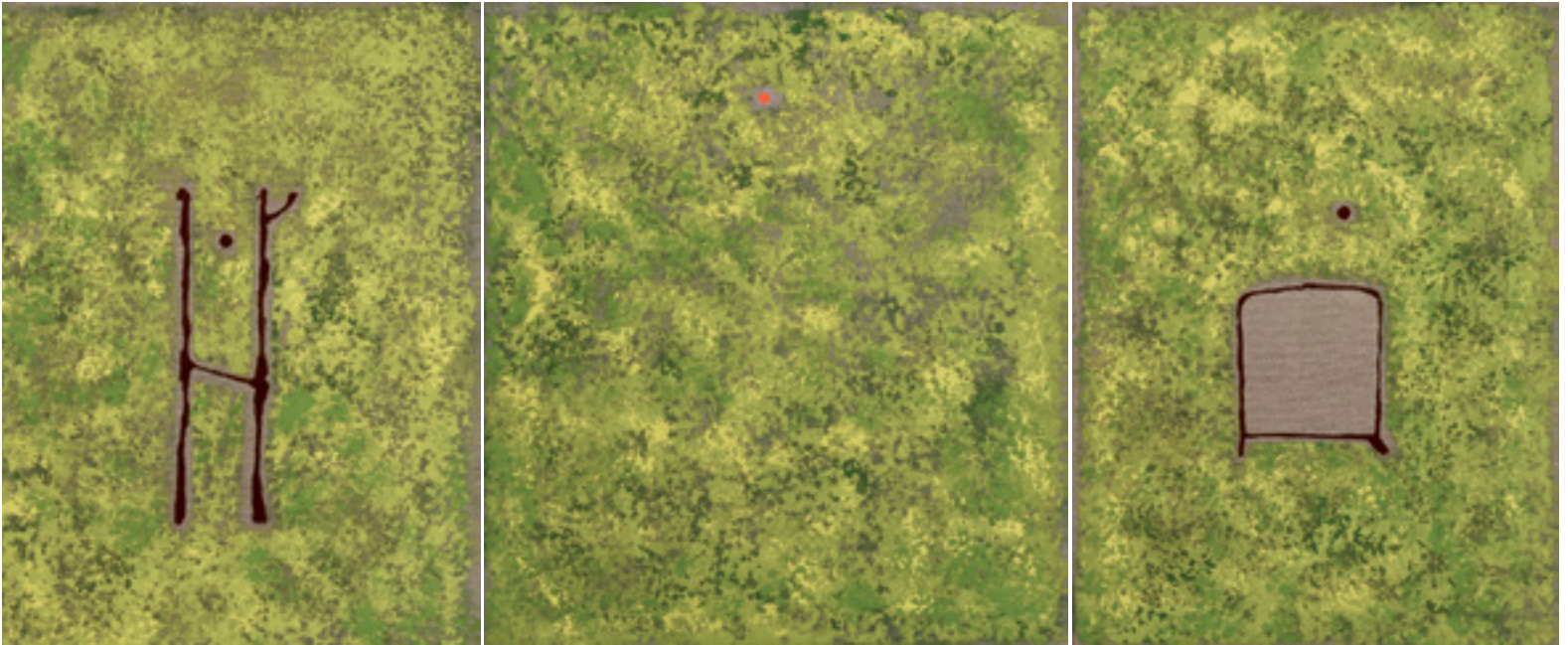
Ramón Garza, 1998



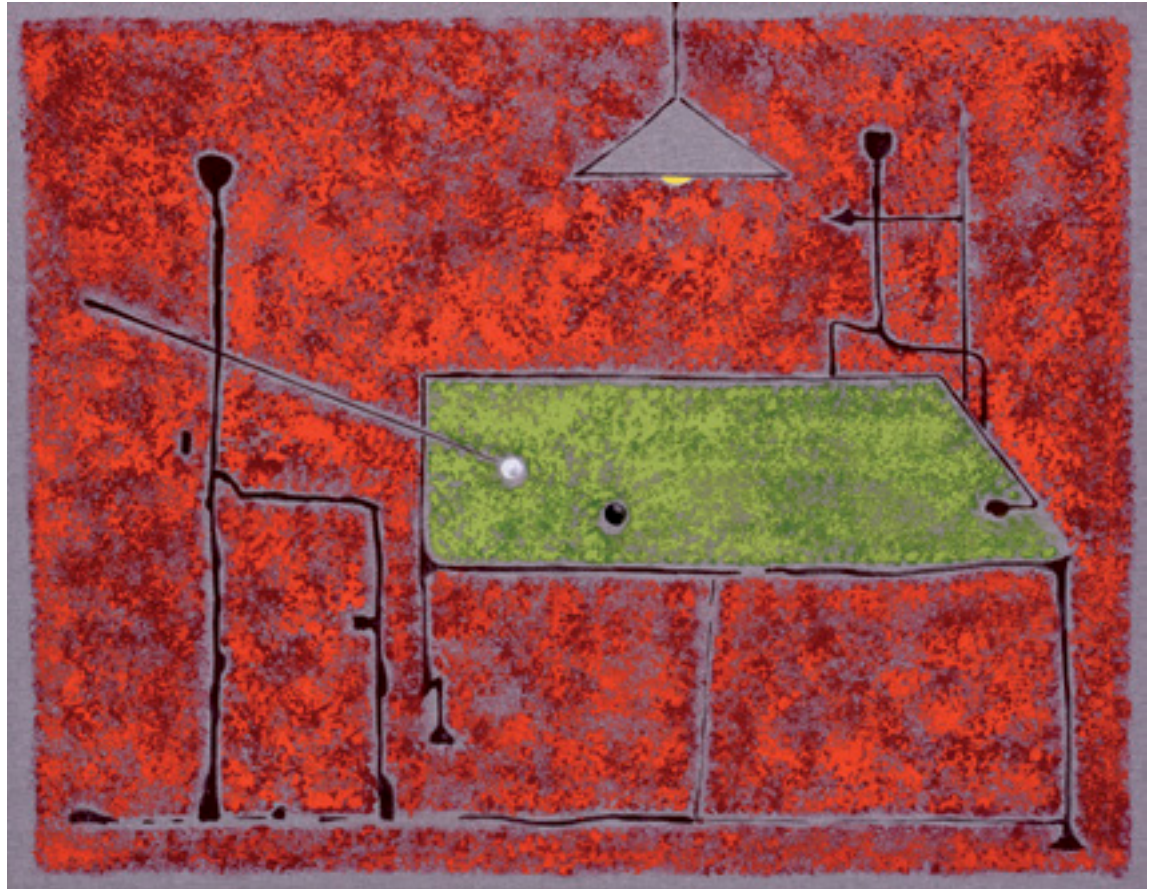
Autorretrato, 1998
Acrílico - lienzo · 35 x 27 cm

→
Equilibrista, 1998
Pigmento - lienzo · 146 x 114 cm





Tiptico, 1998
Pigmento - lienzo · 73 x 173 cm



Billar, 1998
Pigmento - lienzo · 114 x 146 cm







(en página anterior)
Espacio para el juego, 1998
Pigmento - lienzo · 114 x 195 cm

Currito de Utrera, 1998
Pigmento - lienzo · 73,5 x 73,5 cm



Mi perro Pancho, 1998
Pigmento - lienzo · 102 x 102 cm



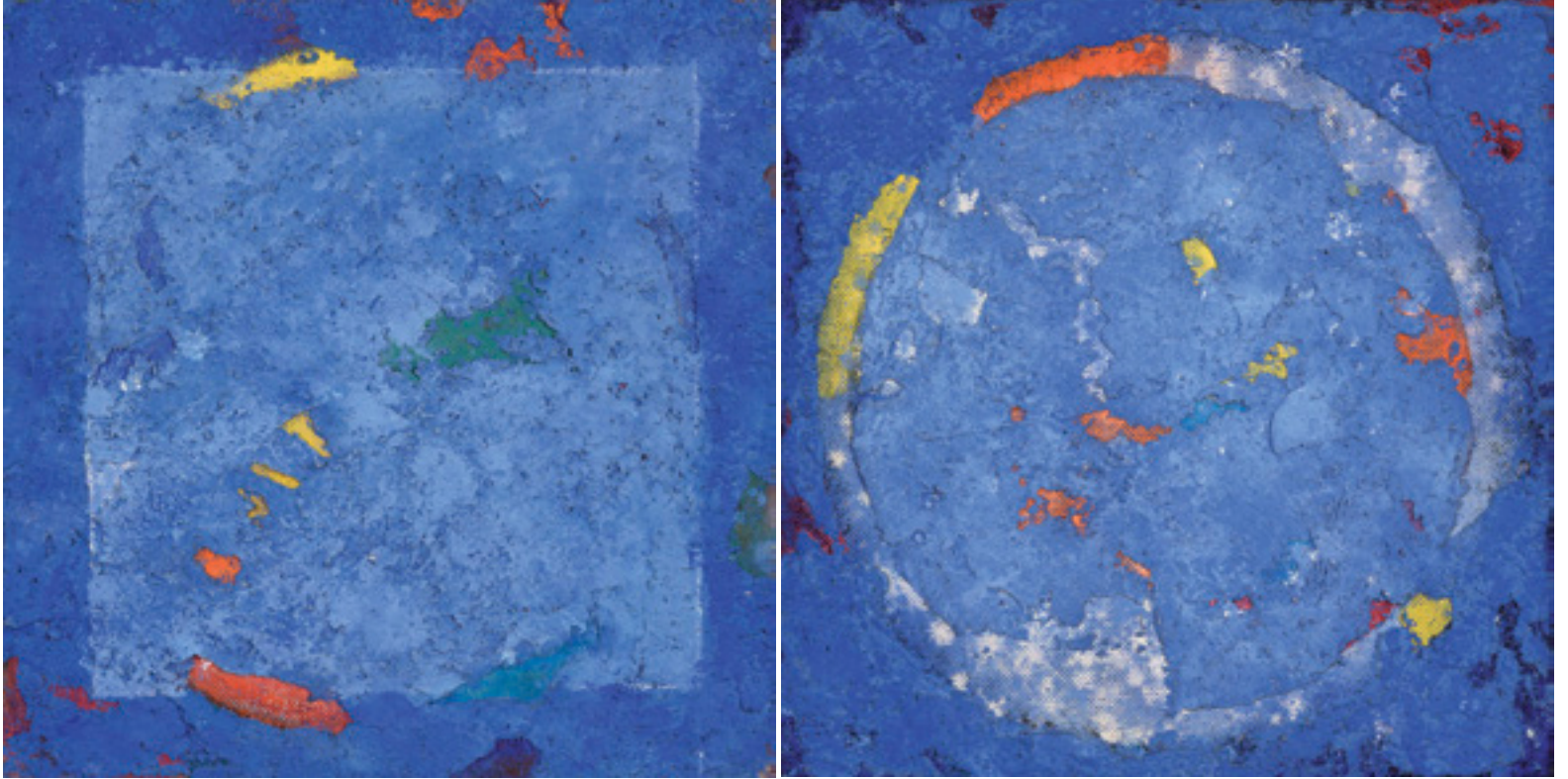
El Hombre de Vitruvio, 2001
Mixta - lienzo - tabla · 100 x 67 cm



Cuadrado sobre negro, 1999
Mixta - lienzo · 33 x 33,5 cm



Mañana de Reyes, 1998
Acrílico - lienzo montado en tabla · 37 x 45 cm



Cuadrado y esfera azules (díptico), 1999
Mixta - lienzo · 33 x 33 cm c/u

Adheridos al borde afilado de la lata de atún han quedado los restos de éste.
A los pocos minutos legiones de hormigas surgen de la nada y organizan su transporte al subsuelo, a la sombra de la palmera donde tienen su hábitat.
Para ello recorren un largo camino bordeando el cemento en un ir y venir famélico acuciadas por el sol.
El huertano se refugia bajo su sombrero y pedalea pausadamente con los talones coronado por una nube de mosquitos.
Procedente del río circula un hedor realmente sorprendente.
Se prevé que el verano va a ser seco.

Ramón Garza

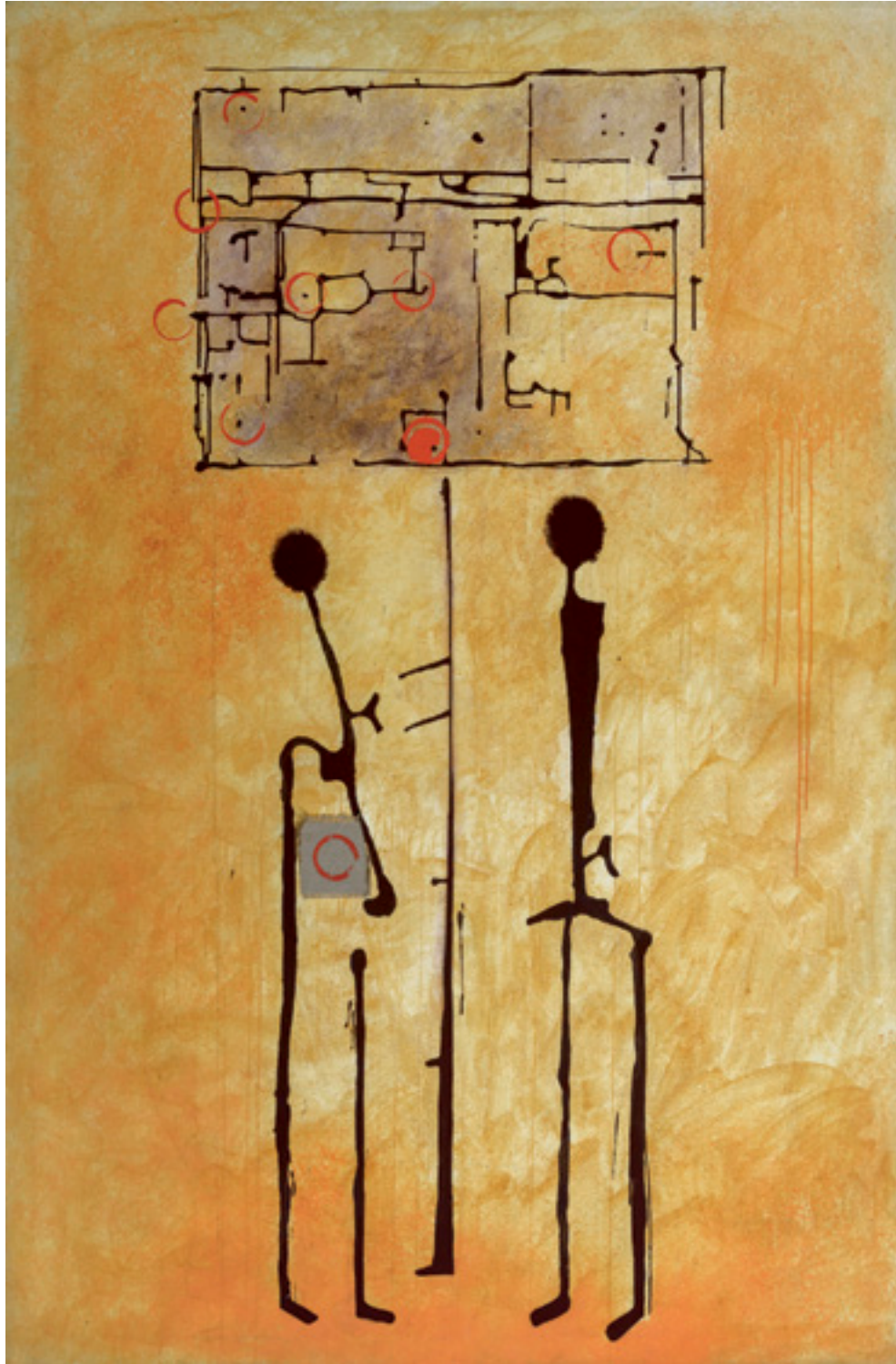
Catálogo «68 artistas+1. Pueblo Pro-Kosovo», Ceutí, 1999.

S/T, 1999
Mixta - lienzo · 100 x 100 cm
Colección CARM

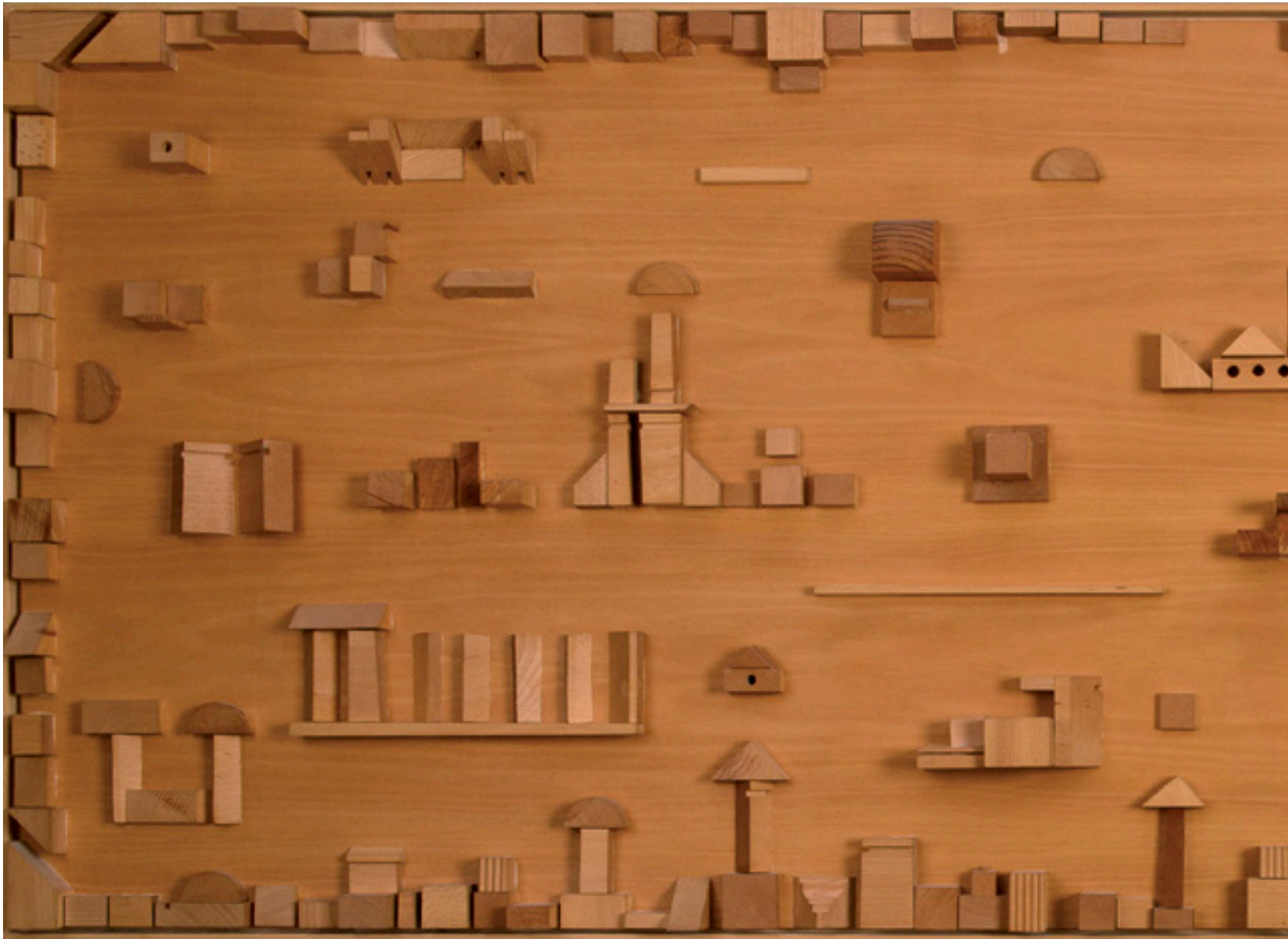




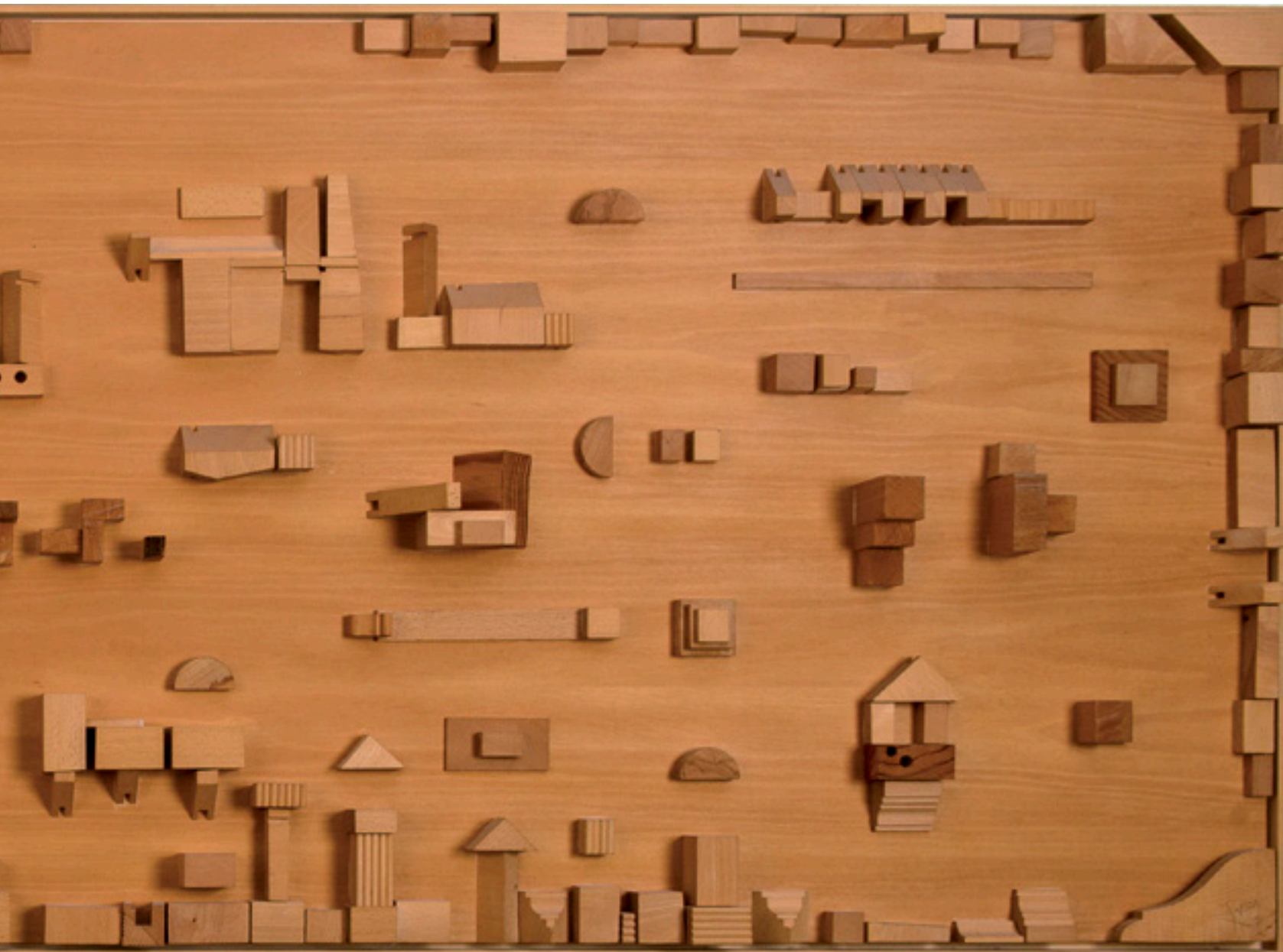
Paisaje huertano, 1999
Pigmento - lienzo · 82 x 132 cm



El jardín del Edén, 1999
Pigmento - lino · 195 x 130 cm



Metrópolis (México DF), 2000
Bajorrelieve madera · 93 x 254 x 5 cm





Vidriera gótica, 2000
Bajorrelieve madera · 127 x 64 x 12 cm



El árbol de la vida, 2000
Bajorrelieve madera · 146,5 x 92 x 2'5 cm

Bodegón con mojito, 2002
Mixta - lienzo - tabla · 90 x 62 cm





Toro de Guisando, 2004
Piedra · 34 x 45 x 27 cm



Desnudo, 2004
Piedra · 38,5 x 20 x 15 cm



Patricio romano, 2004
Piedra y hierro · 45 x 28 x 19 cm



Menina, 2004
Piedra y hierro · 40 x 29 x 17 cm



Mujer negra de ojos azules, 2004
Hierro y cristal · 158 x 45 x 45 cm



Pareja, 1999
Hierro · 143 x 39 x 28 cm



Pájaro (Urraca con fruta en la boca), 2003
Hierro · 84 x 94 x 17 cm



Garza, 2004
Hierro · 84 x 49 x 23 cm



Perro, 2004
Hierro · 37,5 x 63 x 16 cm



Árbol de la vida, 2004
Hierro · 60,5 x 57 x 36 cm



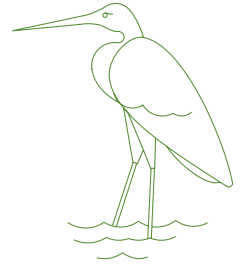
Caballo, 2004
Hierro y piedra · 183 x 163 x 41 cm



Ramón Garza de veraneo en La Torre de la Horadada (Alicante).

AVE, RAMÓN

JOSÉ BELMONTE



«Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos...».

Julio Cortázar, Rayuela

Salve, Maestro, estés donde estés. Porque cierro los ojos y puedo verte: barbado, tranquilo, de mirada limpia como un amanecer. Ulises antes del alba. Recostado sobre el lecho, sobre el triclinio, como un guerrero que ve alejarse las últimas naves. Esculpiendo y pintando, como tú sólo sabes, a todo Cristo. A ángeles y a demonios. Ave, Maestro, que estás donde estás. Enseñando a los santos, a los arcángeles y a los tronos a beber un Campari en condiciones, como Dios manda. Un Campari único e irrepetible: su naranja exprimida, oro bruñido de la huerta que habitabas, que tú conocías como la palma de tu mano. Hielo en su justa medida. Y un chorro de ese líquido amargo como el disgusto que a todos nos has dado al marcharte de esa forma, sin hacer ruido, con nocturnidad y alevosía, cuando aún no era tu hora, ni las campanas doblaban por ti, como en la novela de Hemingway, como en el poema de John Donne en el que el viejo vate nos dice que ningún hombre es una isla entera por sí mismo. Un Campari amargo y rojo como ese inferno (¡Oh luz y honor de todos los poetas!) que en nada te afecta, que tú divisas a lo lejos, desde lo alto de una mullida y algodonosa colina, donde suena música celestial y, en ocasiones, uno de esos rock and roll que interpreta tu hijo, Telémaco con una camiseta de AC/DC y vaqueros. Te veo, no te escondas. No sientas vergüenza de ser el rey de una isla desierta, dueño y señor de un gozo primitivo y salvaje. Y observo cómo dejas caer una de esas sonrisas tan zorronas y tan tuyas, que lleva tu nombre grabado a fuego. Porque el verdadero infierno lo has dejado aquí, maestro, soportando a una nutrida caterva de plastas y gorriones, parásitos de bobalicona sonrisa que te robaban el tabaco como roban las urracas, ataviadas con su gorro de astracán, los objetos brillantes que no valen para nada. Ave, Ramón, amigo de los perros. De los perruchos tristes y solitarios que no encuentran el camino de regreso, que bostezan a la salida de los grandes almacenes, mientras se disuelve en la boria el canto de los grillos que habitan en los bancales aledaños del Malecón. Bendícenos, oh Garza, con tus manos delicadas y gigantescas. Envíanos una señal del cielo. La cometa que tú mismo perdiste en la infancia y que voló hacia el infinito. Pinta las estrellas del color que a ti te parezca. Y hágase tu voluntad de todo cuanto deseas. De dar migas a las palomas mientras atardece. Y arrobas de vino al maestro Cacho, que tanto te quiere, que sueña con campos de yerba y confiesa echarte de menos.

No entiendo a la gente que se aburre; el que se aburre es porque carece de imaginación.

Ramón Garza, 2010

Abecedario, 2006
Mixta - OSB · 125 x 125 cm





Bodegón con tulipanes y champán, 2006
Mixta - OSB · 92 x 61 cm



Reja, naranjo y mirlo, 2006
Acrílico - OSB · 100 x 63 cm



Mogollón de Peña, 2006
Mixta - OSB · 106 x 125 cm



Ajedrez extremo, 2006
Mixta - OSB · 125 x 125 cm



Sirena, 2006
Acrílico - OSB · 125 x 250 cm





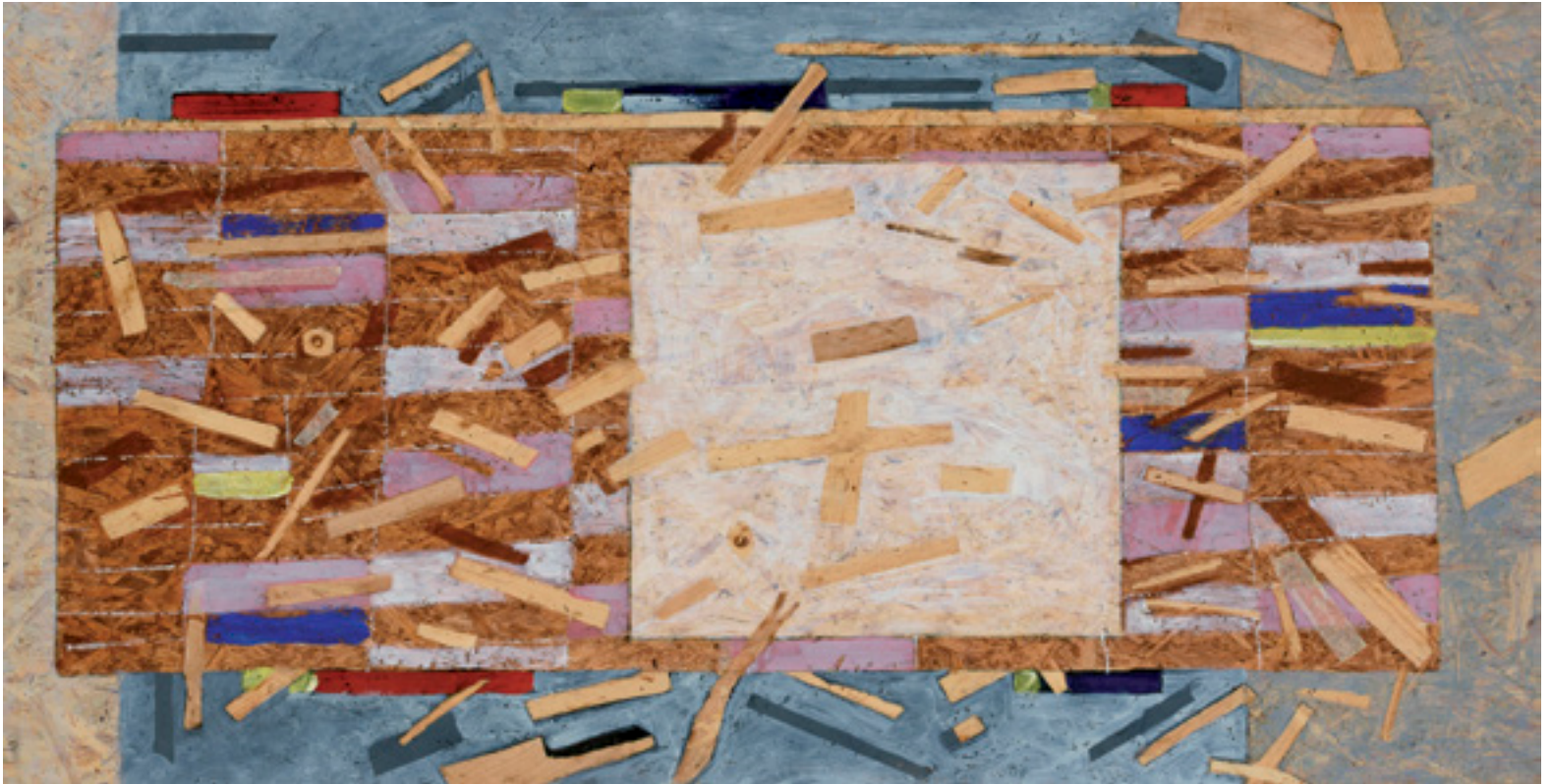
Peces, 2006
Mixta - OSB · 126 x 145 cm



Hoy cenamos japo, 2006
Mixta - OSB · 64 x 90,5 cm



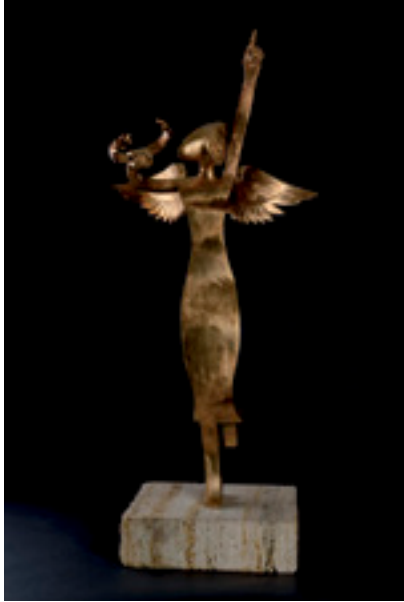
Hoy jazz, 2006
Mixta - OSB · 51 x 51 cm



Mesa de trabajo, 2006
Mixta - OSB - 63 x 125 cm

Silla amarilla, 2006
Acrílico - OSB · 91 x 125,5 cm





Victoria, 2010
Bronze · 94 x 52 x 45 cm





Cabra, 2010
Bronze · 44 x 41 x 12 cm



Galgo corredor, 2010
Bronce · 44,5 x 69,5 x 11 cm



Cristo, 2010
Bronze · 93 x 44 x 9 cm



Pensador, 2010
Bronze · 39 x 33 x 12 cm



Llegada a la meta, 2010
Bronce · 68 x 64 x 14 cm



Modelo en descanso, 2010
Aluminio · 144 x 124 x 74 cm
Colección CARM



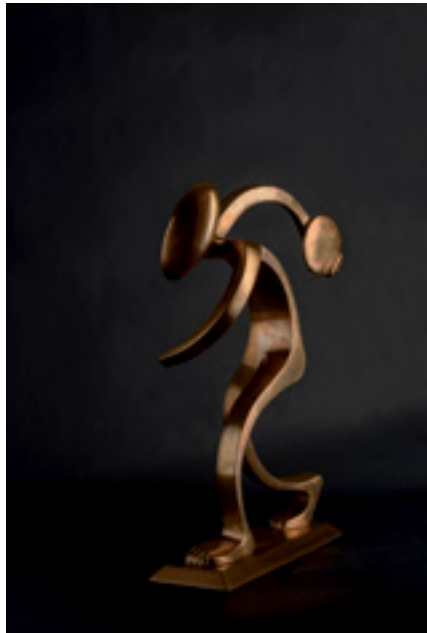


Nadadora, 2010
Bronze · 25 x 79 x 95 cm



Gran desnudo, 2010
Bronce · 47 x 34 x 47 cm





Discóbolo, 2010
Bronce · 49,5 x 38 x 12 cm



El penúltimo Campari, 2014
Acuarela - papel · 40 x 70 cm



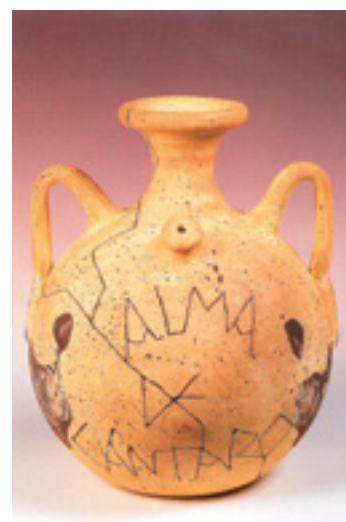
Unicornio alado, 2010
Bronce · 10,8 x 7,2 x 5,5 m
Colección CARM (obra pública)



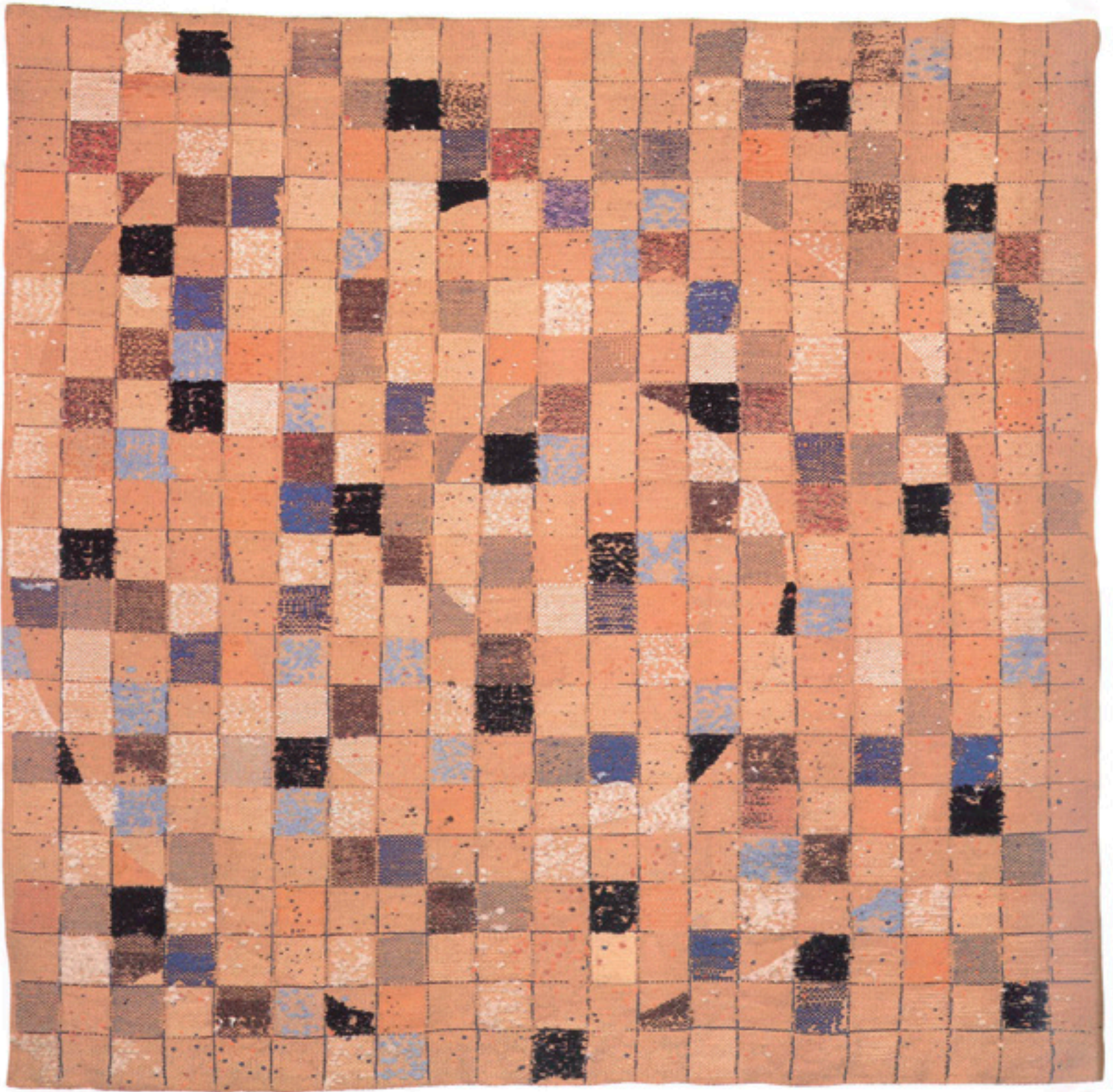
OTROS SOPORTES



Relój, 1999
Exposición *El tiempo de Párraga*,
Galería Detrás del Rollo, Murcia, 1999



Botijo, 2000
Exposición *¡Que viene la calor!*,
Sala Verónicas, Murcia, 2000



Tapiz, 1992
(Andrés García, Ramón Garza)
Tejido de alto lizo · 200 x 200 cm
Catálogo «Tapices, experiencia textil sobre
diez plásticos contemporáneos»,
Murcia, 1992

SERIGRAFÍAS

Tao I, 1991
Tres en uno (Cacho, Lolo y Garza)
33 x 22 cm

Violín con arco y fondo azul, 1997
50 x 70 cm

Violín azul, 1994
19 x 28 cm

Viaje a Africa, 1984,
9 x 39 cm

Cartel de toros, 1993
120 x 76 cm

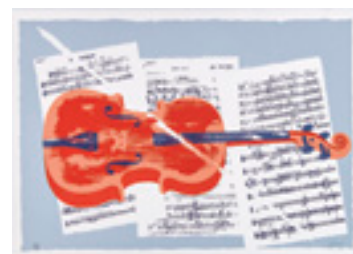
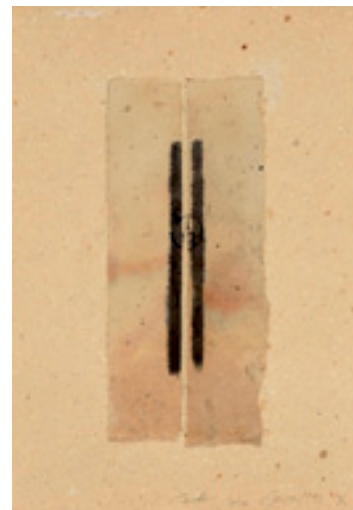
Violonchelo, 1994
67 x 50 cm

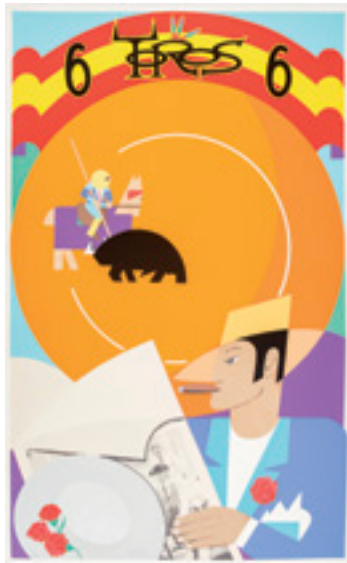
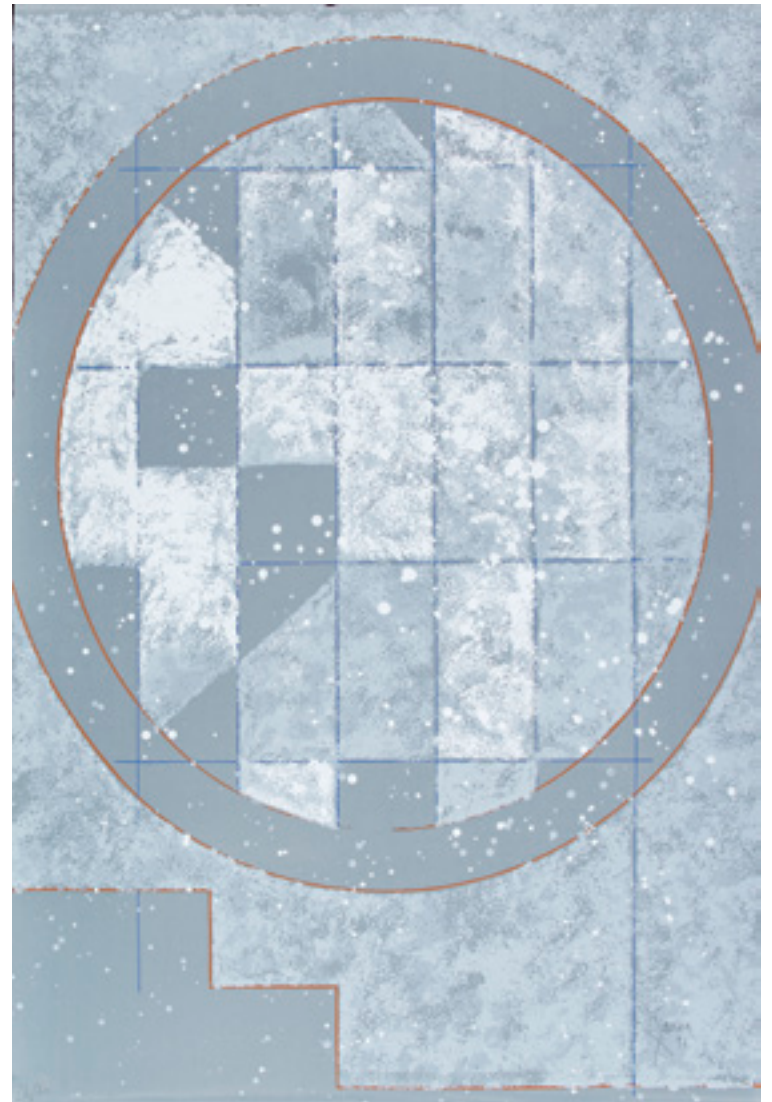
Violín naranja y morado, 1994
54 x 65 cm

Violín con arco velado, 1994
50 x 70 cm

Ventana oval, 1997
112 x 76 cm

N. Y. Con suma arte, 1986
(Pepe Franco, Ramón Garza, Ángel Haro, Paco Salinas,
José María Vicente)
47 x 99 cm





DISEÑO

Boceto para cartel de la Feria de Albacete, 1982.

Fiestas de primavera de Murcia, 1983.

Portada Fanzine La Cabra nº2, 2001.

Boceto para bar de copas en Madrid, 1993.

Portada libro *Antología Poética*, de Federico García Izquierdo. Editora Regional de Murcia, 1986. Diseño: José Luis Cacho y Ramón Garza.

VI Semana de Cine Español de Murcia, 1990.

I Bienal de Escultura de Murcia, 1986.

Jornadas sobre Metodología Arqueológica, 1986.

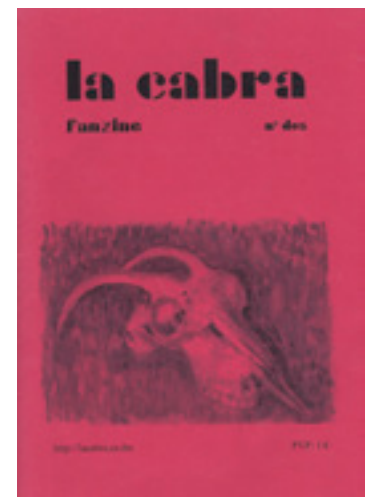
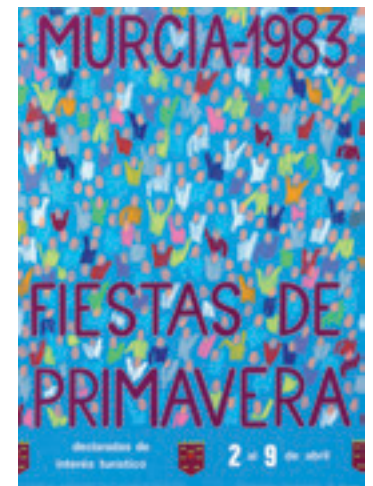
Serie de folletos para Casas de la Juventud de distintos municipios de la Región de Murcia, 1987.

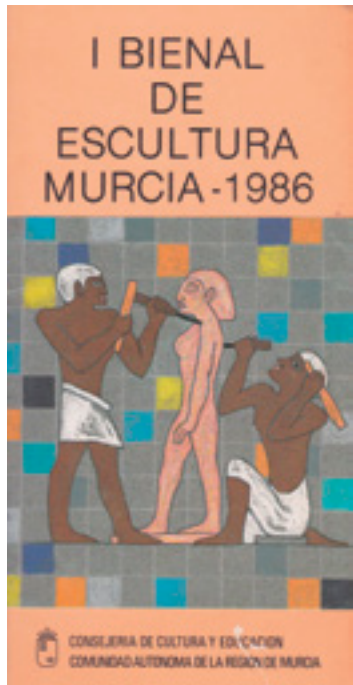
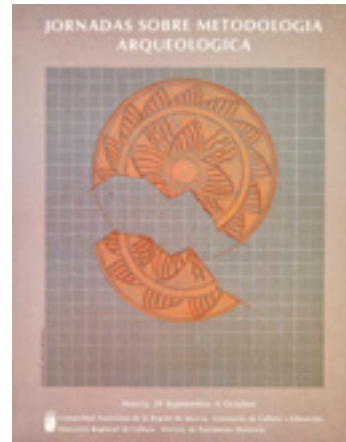
XXV Festival Nacional del Cante de las Minas de La Unión, 1985.

Boceto V Fiesta Partido Comunista de Murcia, 1980.

Cartel de toros para corrida del Día de la Región, 1990.

Portada del libro *Diálogo de los mundos*, de Antonio Campillo Meseguer. Editora Regional de Murcia, 1986.





CURRÍCULUM



1948-1969

Hijo de Federico y Encarna. Nace en el murciano barrio de San Bartolomé el 24 de enero de 1948, aunque pasa su infancia y juventud en Vistabella. Dibuja narices, ojos, bocas y un retrato de Pericles en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Cursa estudios de dibujo, modelado y cerámica en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia y conoce a José María Parraga, que es realmente quien le muestra el camino.



1969

Exposición del grupo *Arte Nuevo* en el Casino de Murcia.
Exposición individual en Caja de Ahorros del Sureste de España. Murcia.

1970

Primera *Exposición al Aire Libre*, Plaza de la Cruz. Murcia.



1971

Exposición individual en Galería Delos. Murcia.
Premio Ciudad de Murcia.

1972

I Salón de Invierno. Galería Delos. Murcia.
Murales homenaje a Miguel Hernández. Orihuela.
Alicante.

1974

Exposición individual. Galería Chys. Murcia.

1975

Exposición individual. Galería Studio. Elche. Alicante.
Exposición individual. Casa de la Cultura. Murcia.
Exposición individual Galería Zen. Molina de Segura. Murcia.



1976

Se casa con Matilde.
Mostra D' Art. San Cugat del Vallés. Barcelona
Nace su hijo José Ramón

1977

Colectiva. Asociación de Artistas Plásticos de la Región Murciana. Museo de Bellas Artes. Murcia.



1979

ARHUIPGE/79. Arte y Humanismo Internacional pro Guinea Ecuatorial.



1980

Penúltima Pintura Murciana. Barcelona.

Contraparada I 15 más 1 Murcia. Claustro Palacio San Esteban.

Salón Nacional de Pintura de la CAM. Murcia.

1981

Sobre Papel. Galería Chys. Murcia.

Premio Villacis, Murcia.

1982

Grabadores Murcianos. Sala Municipal de Exposiciones. Murcia.

Homenaje a Mariano Ballester. Galería Joan de Serrallonga. Barcelona .

4 Pintores Homenaje a Van Gogh Arles. Francia

Muestra de Pintura Lorca- Murcia. Iglesia de San Francisco. Lorca.



1983

Exposición individual. Galería Zero. Murcia.

Tendencias II Caja Murcia.



1984

Arco 84. Galería Zero.

Viaje a África. Galería Zero. Murcia.

1985

Arte en Murcia. 1862-1985. Museo Municipal de Madrid y Sala San Esteban de Murcia .

EUROPALIA Puerto de Amberes. Holanda.

Paisajes Ideados Sala de Exposiciones. Club de tenis La Moraleja. Madrid.

Vuelo Murcia Palma. Galería Joaquín Mir. Palma de Mallorca.

I Bienal de Pintura de Murcia. Premio Adquisición. Sala San Esteban.

Premio de Dibujo Municipio de Puerto Lumbreras. Murcia.



1986

Pintura en Murcia Siglo XX. Moscú-Riga. U.R.S.S.
Participación en La Semana de las Artes Plásticas en las Escuelas. Murcia.
Baraja Española de Pintores Murcianos (Caballo de espadas). Sala de exposiciones del Metro de Madrid, Embajada Española en Londres y Sala de San Esteban. N. Y. con *Suma Arte* Colectiva tras viaje a Nueva York. Sala San Esteban Murcia.
Beca de Artes Plásticas. Comunidad Autónoma de Murcia.

1987

II Bienal de Pintura de Murcia. Obra seleccionada. Sala San Esteban. Murcia.
Exposición colectiva en Muralla Bizantina. Cartagena.
Exposición becados artes plásticas 86/87. Palacio Almuadí. Sala de Columnas.
Exposición colectiva "20" en Galería Meca. Murcia.
Exposición colectiva en galería Callejón de la Parra. Cartagena.

1989

III Bienal de Pintura de Murcia. Obra seleccionada.
Murcia-Última Pintura. Centre D'Arts Plastiques Lieu Ressources. Lyon, Francia.

1990

Exposición *Homenaje a Rafael Rosillo*. VI Semana cultural de la U.R.S.S. Caja Murcia.
Diseño del cartel de la VI Semana de Cine Español de Murcia.
25 Pintores Murcianos XXV Aniversario de Caja Murcia.
Sala de columnas del Palacio Almuadí. Murcia.
Artistas Murcianos en Barcelona Casa Elizalde. Barcelona.

1992

Tapices. Experiencia textil sobre diez plásticos contemporáneos. Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia.
XX: Un Siglo de Arte en Murcia. Sala del Arenal. Sección Española para la Exposición Universal de Sevilla.
Con otra Mirada Pabellón de Murcia. EXPO 92. Sevilla.
Baraja de Pintores Murcianos (4 de Oros). Pabellón de Murcia. EXPO 92 Sevilla.

1993

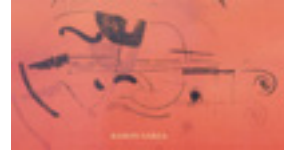
3 en 1. Galería Meca. Murcia *El Taller de Serigrafía de Pepe Giménez*. Iglesia de Verónicas. Murcia.

1994

V Bienal de Escultura de Murcia. Iglesia de San Esteban, Murcia.

1995

Exposición individual. *Un Concierto en la luz*. Galería Chys. Murcia.



1996

Detrás de Párraga. Colectiva en Galería Detrás del Rollo. Murcia.

20 x 20 Colectiva. Galería Detrás del Rollo. Murcia.

Exposición Sala Millares. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Latitud 37° 59' Longitud 1° 8' galería Dedato. Ámsterdam.

1997

Se traslada a vivir a la huerta y ubica su estudio entre naranjos y limoneros.

Verónicas, 43 Artistas en Murcia. El Taller de Pepe Giménez. Serigrafías. Iglesia de Verónicas. Murcia.

Exposición homenaje a J. M. Párraga. Palacio Almodí. Murcia.

Exposición I Premio Regional de Pintura José María Párraga. Iglesia de San Esteban. Murcia.

1998

Coleccionarte-98 Palacio Almodí. Murcia.

Exposición individual en Galería La Ribera.

68 Artistas + 1 Pueblo. Pro-Kosovo. Casa de Cultura de Ceutí. Murcia.

50 pintores en la Cámara. Sala de exposiciones de La Cámara de Comercio.

El Tiempo de Párraga. Esferas de Reloj decoradas por sus amigos. Galería Detrás del Rollo. Murcia.



2004

Cien Años Cien Artistas. Centenario del Diario La Verdad. Convento Las Claras y Centro de Arte Palacio Almodí. Murcia.

Artistas con Ceutí Exposición Colectiva pro ayuda inundaciones. Sala de exposiciones de Casa de Cultura. Ceutí. Murcia.

2008

Corrientes. Puerto de Mazarrón. Murcia.

Párraga y sus Contemporáneos. Centro Párraga. Murcia.

2010

Exposición individual *Esculturas*. Museo de Bellas Artes de Murcia.



2014

Nace su nieta Erica.

Pinta su último cuadro *El penúltimo Campari*.

En silencio, y con la elegancia de la que siempre hizo gala, dice adiós.

El rectángulo estrecho, perfecto y vertical de la ventana se proyecta sesgado, formando un trapezoide de luz sobre las losas del suelo en el estudio. Es el atardecer momento reflexivo; los pigmentos caídos sobre él, por azar o torpeza, mirados por el sol en su abandono, se olvidan por completo de su inútil destino y se muestran amables, incluso complacientes, irradiando por breves momentos la fuerza mineral que antaño poseyeron; el hierro, el molibdeno, el cinabrio y el zinc se mezclan sin pudor y a su libre albedrío con el blanco de España o el albayalde puro. Una mancha de almagra, marcando su carácter pisciforme, se extiende voluptuosa sobre un ocre amarillo de textura sutil, como sólo el pigmento sin fijación alguna es capaz de obtener, más allá, sobre el negro, unas gotas de azul de cobalto retransmiten mensajes con efectos turquesas que conectan de forma tangente con el charco de azul ultramar, producto de un trasvase no muy afortunado que ocurrió el otro día y que a cambio embellece el momento aportando la nota más grave, adecuada para esta armonía que construye anárquicas formas que siguen mutando en cuanto y que la luz les viene incidiendo de acuerdo al movimiento rotatorio del planeta soporte al que se hallan sujetas por fuerza gravitatoria, sin química ni truco manifiesto.

Los cuadros apoyados por todas las paredes, ante esta maravilla se sienten comprimidos dentro de su estructura formal y concebida, y quizás con envidia disculpable se ensombrecen un poco, mientras un bastidor aún más rebelde emite algún crujido inconformista.

La tarde va cayendo, el efecto de la luz ha terminado, por la radio se escucha un violín manejado quizá por un mago, y las luces se van encendiendo, y la luna se asoma despacio por el hueco entre dos edificios que contrastan con su gris pesado sobre el cielo teñido de rojo, naranja, violeta y morado; yo entretanto me lavo las manos, me despido del sol y recibo a la luna fumando.

Ramón Garza

