

La recuperación en los últimos años de la figura del valenciano Fernando Almela (1943-2009), gracias a la impecable labor de la Fundación que él mismo fundara para preservar el legado de Alberto Solsona y el suyo propio, está permitiendo conocer en profundidad el trabajo de un creador que, bien situado a finales de los setenta y principios de los ochenta entre los cultivadores del (mal) llamado *retorno de la pintura*, no llegó sin embargo a alcanzar posteriormente el reconocimiento que merecía. Esta situación ha cambiado recientemente con la presencia en importantes muestras y colecciones, entre las que destaca la del IVAM, de la obra de Almela. Con la presente exposición se ofrece al público levantino la posibilidad de disfrutar de una parcela fundamental de su producción, sus bodegones. Un género en el que se encarnan de manera modélica los principios fundamentales que regirán su carrera desde principios de los ochenta hasta su muerte, hace ahora seis años.

Previamente, durante los años setenta, Almela y Solsona habían formado pareja artística con una obra *pop*, ácida y desacomplejada, teñida de sabor local y a menudo crítica con el régimen franquista. Eran creaciones marcadas por las circunstancias, pero de una solidez y honestidad ejemplares, y no tan alejadas de las que aquí se pueden contemplar como podría pensarse: el gusto por los objetos, la recuperación de lo cotidiano, el aprecio por lo artesano, el cuidado en la composición o el desinterés hacia los dogmas artísticos son solo algunos de los aspectos a los que nuestro pintor fue fiel a lo largo de toda su carrera. Con el fin de la dictadura, Almela, como muchos otros artistas de corte crítico, debe encontrar un nuevo horizonte para su obra. Los tiempos traen aires posmodernos, que en lo artístico abogan, dentro y fuera de nuestras fronteras, por el retorno de la pintura (en realidad nunca se fue completamente), el fin de las etiquetas formales (y del viejo debate abstracción vs. figuración, aunque esta última salió reforzada) y la revisión desprejuiciada de las vanguardias históricas. Nada de esto es realmente nuevo para Almela, quien en varios textos, firmados conjuntamente con Solsona, apuntaba ya a principios prácticamente idénticos como clave de bóveda de sus trabajos. Con el viento a favor, pero sin caer en seguidismo alguno de esas fórmulas importadas (neoexpresionismo y transvanguardia, entre otros) que tanto éxito tuvieron en España, Almela comienza un minucioso trabajo de búsqueda de una *raison d'être* para su obra, que encontrará al filo de la década de los ochenta.

La libertad creativa que supone el fin del darwinismo estilístico le lleva a ahondar en sus intereses primigenios, y con ello vuelve al primer plano su amor por las cosas sencillas del día a día: los cacharros de cocina, las plantas del jardín, los paisajes desde su ventana. Por otro lado, con la vuelta de la pintura retornan también valores que desde 1945 se venían considerando anacrónicos, cuando no directamente espurios, en el mundo del arte: la maestría compositiva, el dominio de los materiales, la sensualidad del color, la fuerza evocadora del lirismo y, en fin, el valor intrínseco de la belleza (no tardarían, todo sea dicho, en volver a ser desterrados). Finalmente, la nueva mirada que desde el mundo del arte se lanza sobre los orígenes de la modernidad permite recuperar a algunos *heterodoxos* cuyo trabajo desafiara el implacable dogmatismo artístico del siglo XX. Desde los tardo- y posimpresionistas hasta Hopper o el último De Chirico, numerosos artistas son reivindicados por textos y exposiciones que, a partir de finales de los setenta, se lanzan a reescribir la historia del arte, despojándola de la parcialidad y el jacobinismo que había contagiado por igual a artistas, críticos e historiadores. En este contexto, Almela encuentra sus faros en Cézanne y Morandi, dos figuras capitales para entender su obra. Del primero toma la paradójica relación entre obra y realidad, su rigor constructivo a partir de la pincelada y, sobre todo, el valor esencial del blanco de la tela como parte constituyente y límite a un tiempo de la pintura. Del segundo, el misterio inefable que es la mera existencia de las cosas, la sutileza y elegancia del dibujo y la composición, la delicadez infinita de un colorido limitado en tonos pero de infinitos matices.

La brillantez y originalidad con las que el valenciano asimila las enseñanzas de ambos queda de manifiesto en esta selección de sus bodegones. Que este sea, junto con el paisaje, uno de los géneros preferidos de Almela tampoco resulta sorprendente. Considerados

“menores” hasta finales del s. XIX, ambos serán precisamente los preferidos por los artistas de las vanguardias históricas en su tarea sistemática de “volver a mirar” el mundo con nuevos ojos, empezando precisamente por lo más cercano: la naturaleza y los objetos que nos rodean. Del mismo modo, Almela nos ofrece su particular poética de las formas en unas obras en las que su interés por lo cotidiano deviene un riguroso ejercicio compositivo y colorístico, pero también poético y cognoscitivo.

Esto es ya evidente en la primera –cronológicamente– de las obras expuestas, **Ventana cuadrada nº 2** (1983). Se trata no obstante de una obra absolutamente madura, donde brilla particularmente la inversión cromática de la dualidad fondo/figura, una de las señas de identidad del arte de Almela, quien colorea el primero para “recortar” en negativo la segunda, de un blanco deslumbrante. El juego de presencias y ausencias así construido evoca el misterio de la existencia misma de un mundo físico aprehensible por los sentidos y al mismo tiempo siempre esquivo, como bien sabía Cézanne, a su plasmación bidimensional. La pintura, muy líquida, sugiere un mundo vegetal de colores secundarios perfectamente armonizados, donde se aprecia la influencia tanto de Solsona como del grupo de Cuenca, afín al pintor tanto en lo personal como en lo artístico, particularmente en la paleta y el rigor geométrico. El mismo principio rige **Frutas y hoja** (1983) y su **boceto** (1986), muy delicados en su tratamiento de la pincelada y el color, así como **Sin título** (1991), más vigoroso en ambos aspectos.

Como un paso natural en sus investigaciones en torno al papel de la silueta en la conformación de la figura, al igual que el último Matisse, Almela comienza a experimentar con el *collage*. Esta técnica le permite depurar aún más el juego de tensión entre los diferentes planos de la obra, aprovechando sabiamente los matices aportados por los distintos perfiles de un papel ora recortado, ora rasgado, como puede apreciarse en **Plato blanco** (1991). En obras posteriores, estos recursos compositivos se combinan con una pincelada y un colorido más atrevidos, como en **Círculo blanco con violeta, Bodegón azul (boceto), Cosas chinas y Bodegón amarillo (boceto)**, todas de 1993. Las enseñanzas del *papier collé* redundan a su vez en la pintura. Dos magníficos lienzos de 1995, **Bodegón del 95 (libros)** y **Sin título**, muestran la destreza adquirida por el pintor a la hora de sugerir la siempre evanescente fisicidad de unos objetos que parecen disolverse por momentos en el espacio. La transparencia de la botella o la oquedad de las formas se construyen a partir de una suerte de palimpsesto, en el que la delicadeza del cromatismo y los raspados de la costra pictórica remiten a un Morandi en permanente (de)construcción.

En este punto, no sorprenderá al espectador la fascinación de Almela por Oriente. La delicadeza –plástica y conceptual– del arte chino a la hora de evocar la fugacidad e inaprehensibilidad última de la naturaleza interesaron siempre al valenciano, que revisitó en repetidas ocasiones la famosa obra *Seis caquis* de Mu Qi, aquel monje budista zen del s. XIII famoso por la delicadeza de sus pinturas. Los azarosos degradados del monotipo recrean con brillantez montañas y frutas en **Sin título** y evocan magistralmente el espacio en lontananza en **Paisaje, caquis y mesa**, ambas de 2000. La combinación de las soluciones compositivas de Almela con el espíritu oriental se refleja en los acrílicos **Sin título** (2000), donde los caquis se transmutan en casas en un paisaje, y **Variación Zaragoza** (2001), en la que reaparecen con una cualidad casi fantasmal. Los últimos lienzos de la exposición, dos obras **Sin título** de 2005 y 2007, vuelven sobre el diálogo fondo/figura estructurado a través de reservados en negativo que dejan ver la imprimación blanca o incluso la propia tela, en contraposición a una pincelada fuerte y contrastada, casi tachista.

En los últimos años de su vida Almela realizó una serie de bodegones escultóricos a partir de viejos cacharros de cocina, en los que sus preocupaciones de siempre saltaban coherentemente al ámbito tridimensional con unos resultados fascinantes. Si en una obra muy anterior –**Sin título** (1991)– optaba por el tradicional fundido en bronce para mostrar la dialéctica espacial entre la materia y el vacío, en **Sin título y Bagdad**, ambas de 2007, son los objetos cotidianos mismos los que, con sus desconchados y manchas de herrumbre, dan

cuenta del paso del tiempo y de la belleza que en él late. Cierran la muestra dos esculturas en madera y latón, ambas *Sin título* y de 2008. En ellas, todo el saber acumulado por el artista se encarna en unas creaciones de una simplicidad conmovedora: sendas jarras acogen maternalmente dos humildes tazas. La nobleza de los modestos materiales, el sencillo pero meditado colorido, las formas cambiantes ante una mirada siempre en movimiento, la geometría irregular de la vida, el ritmo pausado pero incansable del día a día: en definitiva, el misterio de la vida, de la presencia del mundo ante nuestros ojos, y del tiempo en el que todo, incluidos nosotros mismos, nos acabaremos disolviendo.

Esa es la materia última de la obra de Almela, en todas y cada una de sus variantes y técnicas. Y el deslumbramiento ante el milagro de la existencia es su resultado.

Daniel A. Verdú Schumann