

## Juncal Ballestín: una creadora de “objetos con memoria” durante los años 80

IÑIGO SARRIUGARTE\*

**RESUMEN**  
**LABURPENA**  
**ABSTRACT**

La artista alavesa Juncal Ballestín desarrolla una obra caracterizada principalmente por sus referencias al arte objetual, el surrealismo y el arte povera. A partir de aquí, recaba su interés en la búsqueda de diversos objetos con una marcada memoria, es decir, objetos ya utilizados y que han recogido diferentes experiencias, pensamientos y vivencias de sus antiguos dueños, lo que proporciona a su producción escultórica una sólida base significativa, social y vivencial.

*Juncal Ballestín artista arabarraren lanean, arte objektualaren, surrealismoaren eta arte poveraren eragina nabarmentzen da bereziki. Hortik abiatuta, oroimen jakin bat duten —hots, dagoeneko erabili direnez gero, lehengo jabeen esperientzia, pentsamendu eta bizipenak gorde dituzten— objektuak bilatzen ditu, eta horrek oinarri sendo eta esanguratsua ematen die haren eskultur lanei, gizartean eta bizipenetan oinarrituta*

The artist from Alava, Juncal Ballestín, produces work characterised mainly by its references to concretism, surrealism and Arte Povera. From here, we can dig further into his interest in searching for different objects marked by memory, meaning objects that have already been used and which have collected different experiences, thoughts and experiences from their former owners, giving his sculpture production a solid base of significance, sociability and experience.

**PALABRAS CLAVE**  
**HITZ KLABEAK**  
**KEY WORDS**

Juncal Ballestín, arte objetual, surrealismo, povera.

*Juncal Ballestín, arte objektuala, surrealismoa, povera.*

Juncal Ballestín, concretism, surrealism, Povera,

\* Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitatea

Fecha de recepción/Harrera data: 15-05-2009  
Fecha de aceptación/Onartze data: 12-06-2009

## 1. BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

Juncal Ballestín nace en Vitoria el 1 de septiembre de 1953, siendo una de sus pasiones desde la infancia el mundo artístico, lo que le llevará posteriormente a estudiar pintura y grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en 1972-1977. Sobre su etapa como estudiante en Bellas Artes, comenta lo siguiente: “Empecé a pintar de pequeña. Realmente cuando fui a Bellas Artes ya había estado pintando bodegones del natural y modelos, por este motivo, cuando fui a la Facultad quería hacer cosas diferentes y originales, aunque con el paso del tiempo ves que tu originalidad no existe para nada, ya que ha habido gente que ha hecho cosas maravillosas y que simplemente tú no las conocías. Fue una etapa muy política, eso no sé si es bueno o malo, pero lo cierto es que nos tocó entrar con Franco. Lo más interesante de Bellas Artes en el curso 72-73, es decir, la cuarta promoción de Bilbao, fue la gente. Realmente, éramos como una familia, de 50 que empezamos acabamos unos 15. En mi curso estaban, entre otros, Alfonso Gortazar, Iñaki Bilbao, Txupi Sanz y Gonzalo Jauregui. En cualquier caso, lo que también me gustó fue conocer a todos esos profesores catalanes, muy modernos que habían llegado a la Facultad, que te hablaban de Beuys, Kassel, etc.” (1)

Antes de la licenciatura, consigue una beca para pintar en Segovia, donde realiza la serie “Horizontes”, en clara referencia a los paisajes de Segovia. Diferentes profesores de la Facultad de Bellas Artes, entre ellos el de la asignatura de “Paisaje”, solían elegir a 2 alumnos becarios para pintar en esta ciudad, siendo elegido junto a Juncal Ballestín el artista Txupi Sanz, permaneciendo ambos en esta ciudad un verano.

Más tarde, imparte durante 9 años clases de dibujo en un instituto público de Vitoria. Durante todos estos años, debemos destacar su afición a la fotografía, actividad que proviene del interés mostrado por su padre hacia este arte.

Su vida se centra en el pueblo de Otazu, a 5 minutos de Vitoria-Gasteiz, un lugar tranquilo y apacible, en una casa de campo, donde se aprecia por doquier las actividades agrícolas, el bosque y las antiguas casas labriegas.

La artista se muestra como una verdadera arqueóloga a la hora de buscar los objetos, de hecho, la arqueología ha sido una labor que la ha apasionado, participando en varias excavaciones. Sobre esta actividad, afirma lo siguiente: “lo que más me gustaba era excavar, pero en la arqueología hay que dibujar mucho y tomar muchos datos, y esto siempre me tocaba a mí. Se tienen que tomar muchos datos, porque

(1) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada en su casa de Otazu (Álava) el 9-2-99, pregunta n. 13. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

cada nivel que se levanta es como una página de un libro, que no puedes quemar, ya que no puedes ir para atrás. Hay que tener mucha capacidad analítica de vida y hay que hacer de detective en esta actividad y esto me gusta mucho. De la misma manera, el mundo de las artes es una manera de conocerse a sí mismo.” (2)

Esta dedicación a la arqueología le permitió conocer personalmente a Juan María Apellaniz, arqueólogo y profesor de Prehistoria en la Universidad de Deusto, con el que mantiene en la actualidad una excelente amistad. De igual manera, conoce a José Miguel de Barandiaran, con el que estuvo una semana alojada en su casa con el propósito de realizar diversos dibujos de piezas arqueológicas para el Museo de Vitoria, resultando esta estancia una verdadera experiencia para la artista (3). Esta práctica y hobby ya más bien abandonado por sus ocupaciones actuales le ha llevado a comportarse realmente como una arqueóloga de objetos, que busca en diferentes lugares como fábricas abandonadas, casas labriegas y bosques.

También, ha tenido un interés evidente por el mundo del teatro. A este respecto, comenta lo siguiente: “Tengo muchos amigos actores y, de hecho, tengo mucha relación con el director del Centro de Arte Dramático de Madrid. Me gusta mucho el teatro, pero tiene una disciplina muy dura. Hace mucho tiempo que no colaboro aunque me han ofrecido distintas propuestas, pero es muy duro ponerte de acuerdo para buscar un equilibrio entre todos los elementos que intervienen en un teatro. Todo empezó a partir de mi participación en diseños y escenografías en los 70 cuando se formó una cooperativa de teatro en Vitoria, la Cooperativa Denok, ubicada donde está ahora Ajuria Enea. Se formó esta cooperativa, con personas que habían estudiado arte dramático, mediante una selección de gente de toda España, montándose obras importantes, desde Cervantes a comedia en verso, etc. Participé bastante con ellos, realizando diseños de vestuario y escenografías. Otras veces cuando eran montadas por Paco Nieva, simplemente estaba de acompañante con este, una persona muy interesante que vivió en París y fue vecino de Arp.” (4)

Juncal Ballestín ha estado casi 13 años sin realizar exposiciones individuales, reconociendo la dificultad para buscar espacios y luga-

(2) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada el 12-4-97 en su casa de Otazu (Álava). Esta entrevista no está transcrita.

(3) Este hecho es narrado en un fragmento transcrito de una carta suya, que me envía el 2 de junio de 1997. Ver última página del Anexo. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(4) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada en su casa de Otazu (Álava) el 9-2-99, pregunta n. 18. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

res donde exponer. Sobre este tema, señala: “Realmente, empecé a hacer exposiciones muy pronto, pero las galerías se cerraban. Por ejemplo, expuse en la Galería Rekalde del Banco Unión, al lado de la Galería Ederti. Esa galería la inauguró Miró y la cerré yo y esto fue en el 80. Se fueron cerrando las galerías y entramos en un impasse donde era muy difícil salir. Hice algunas exposiciones con algunos compañeros de Vitoria en el Museo de Bellas Artes y otros lugares, cuando hacía cosas geométricas de gran formato, síntesis de color e instalaciones. Lo que ocurrió es que me harte también de que no hubiera una salida fácil y no me apetecía nada tener que ir buscando sitios donde exponer. En aquellos momentos estaba dando clases en un instituto y unido a que no tenía paciencia para buscar sitios para exponer lo único que hice fue crear obra y almacenarla. No hubo posibilidades de enseñarla. Fue un periodo duro.” (5)

Entre las diversas exposiciones individuales en los años 80, destacamos las siguientes: 1978-Las series “Pintura geométrica” y “Horizontes”, que se exponen en la Galería Eder Arte en Vitoria; 1979-Galería Rekalde en Bilbao; 1981-Realiza su serie “Circular”, ubicando esta exposición en la Feria Arteder en Bilbao; 1993-Exposición en la Sala América en Vitoria; 1997-Casa de Cultura de Basauri; etc. Como se puede observar, no es una artista que haya desarrollado un amplio número de individuales, siendo su principal presencia en las colectivas, de las cuales resaltamos las más sobresalientes:

1978-“Euskadi Margolaritzan”, Art Centrum, Praga; 1979-“Euskal Erakusketa”, Donibane Lohitzun; “Euskadi Iberoamérica”, Museo de Bellas Artes, Vitoria; “La Trama del Arte Vasco”, Itinerante; 1981-“Pintores y escultores Vascos pro Nicaragua”, C.A.M., Bilbao; 1982-“Fuera de formato”, Centro Cultural de la Villa de Madrid; 1985-“Una corbata para el domingo”, C.A.M., Bilbao; 1987-“Exhibition of Visual Poetry with Artist from the Mediterranean. Ulysses today”, Galeri 3, Atenas; Esposizione internazionale di Mail Art “Segni delle città e del mondo”, Istituto d’Arte P. Petrocchi Pistoia, Italia; 1988-Mail Art Exhibition “A Quinientos Años de la Llegada de Colón a América”, Escuela de Artes y Oficios Aplicadas, Ibiza; Mail Art Exhibition “Homenaje a Federico García Lorca”, Churriana de la Vega, Granada; 1989-“Homenaje a Jorge Oteiza”, Sala San Prudencio, Vitoria; 1990-An International Mail Art Exhibition by the Versorgungsamt Heilbronn in Cooperation with Henning Mittendorf “The Disabled”; Anteproyectos para Expo’92 en Sevilla; entre otras. En la actualidad, se centra en su actividad artística y en la venta de obras como principal fuente de recursos.

## 2. DE LA POSMODERNIDAD AL DISCURSO FEMINISTA

El trabajo de esta artista alavesa se puede enmarcar dentro de la postmodernidad y el creciente papel protagonista de la mujer-artista, con las diferentes crisis de autoridad (6) y cambios culturales que se dieron en los años 80. En definitiva, se trata de un periodo donde se busca una nueva identidad cultural. Como afirma Craig Owens: “los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino.

La obra posmodernista intenta alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio.” (7) Se trata de un periodo fundamental en la búsqueda de la heterogeneidad y la discontinuidad respecto a la representación masculina. Para Craig Owens, “entre las prohibiciones de la representación occidental, a cuyas representaciones se las niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de las irrepresentables (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.)” (8)

Para este mismo autor, se producen dos elementos importantes: la crítica feminista a la cultura del patriarcado y la crítica postmodernista de la representación, aspecto que engloba una buena parte del sentir y el quehacer de estos años y de estas artistas. En este sentido, en los años 80 se plantea seguir el rumbo rupturista marcado por el postmodernismo y el feminismo. Evidentemente, uno de los aspectos de nuestra cultura postmoderna es la presencia de la visión feminista, resultando este aspecto, para este autor, claramente compatible con el pensamiento postmoderno, pero siempre intentando evitar entrar cuestiones de análisis binarios, ya que estos suelen conllevar un tratamiento de subordinación.

Ana María Guasch (9) afirma que Craig Owens cuestiona los sistemas de representación esencialistas a través del análisis de las prácticas artísticas de Sherrie Levine, Barbara Kruger y Cindy Sherman, planteando que el nuevo arte feminista condenaba el discurso falocrá-

(6) Por autoridad entendemos, tal y como lo define Javier San Martín, “aquella justificación tradicional del lenguaje científico, que es el lenguaje persuasivo por excelencia”. Véase “Arte del siglo XX”. Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Curso 1985/86, pág. 299. Por otra parte, A. Brunner ha definido la autoridad como aquellas ordenaciones especiales que sólo tienen valor para la comunidad con objeto de un fin concreto. Estas ordenaciones son leyes positivas, porque no proceden inmediatamente de la naturaleza humana, sino que, en vista de determinadas circunstancias, emanan de un puesto o lugar autorizado. Tal lugar autorizado se llama autoridad. Para más detalles dirigirse a A. BRUNNER: *Ideario filosófico*, Editorial Razón y Fe, Madrid, 1952, pp. 234-5, 265-6, 275.

(7) Craig OWENS: “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en Hal FOSTER (ed.): *La postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, p. 95.

(8) *Idem*, p. 96.

(9) Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 540.

tico (negación del papel del falo como significante privilegiado y como signo visible de diferencia sexual), forzando una renovada alianza con la teoría, a través del concepto de narrativa de J.F.Lyotard, la ideología de L. Althusser y, sobre todo, las nuevas definiciones del significante de J. Lacan.

Para Jo Anna (10), si las mujeres artistas han estado trabajando en los márgenes es porque ha sido el único lugar del que disponían. En los ochenta ocurrió algo sumamente notable: los márgenes se convirtieron en nueva frontera. Las teorías semióticas, psicoanalíticas y post-estructuralistas empezaron a abordar la lógica de los sistemas y las relaciones que dotaban de identidad a una frase, un signo, un individuo. Creció la conciencia de que las mujeres se jugaban mucho con las nuevas ideas sobre las formas de generar y organizar significados en todas las áreas de la práctica cultural.

En los años 80, se observa como la moderna práctica feminista cuestiona la teoría y los fundamentos estéticos. De igual manera, el arte postmodernista habla del empobrecimiento de los valores marcados y asentados por la modernidad. En general, se puede decir que en esta década ha emergido una práctica de las artes visuales animada por la teoría feminista y dirigida, más o menos explícitamente, al problema de la representación. En este contexto, el pensamiento feminista puede ser fructífero ya que “ha dado el adiós definitivo a la necesidad de esas certezas reconfortantes que sólo las formas ideológicas absolutizadas pueden ofrecer” (11) y por supuesto sin caer en ese mismo error por mucho que pueda ser una postura estratégica.

La perspectiva feminista reclama y recupera su propia condición, ya que supone una reflexión específica de la cultura, pero con la incorporación de manera activa de nuevos valores existentes en la actualidad para el desarrollo crítico de este contexto. En este sentido, el postmodernismo se ha relacionado claramente con la inclusión de lo reprimido (12), y por este motivo, ha mantenido una clara relación con

(10) Jo Anna ISAAK: “La imaginación dialógica”, en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 321.

(11) Franco CRESPI: “Ausencia de fundamento y proyecto social”, en VV.AA.: *El pensamiento débil*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 346.

(12) La búsqueda de nuevos argumentos y vías culturales, algunas de estas reprimidas históricamente, ha sido tratada por diversos autores, entre estos Derrida, Lyotard, Rorty y Foucault. Véase, por ejemplo, Susan BORDO: “Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism”, en VV.AA: *Feminism and Postmodernism*, edited and with an Introduction by Linda J. Nicholson, Routledge, London, 1990. En el capítulo “Foucault on Power: A theory for Women?” de Nancy Hartsock del mismo libro se hace alusión a Foucault, Derrida, Rorty y Lyotard, como autores que intentan romper con la visión más tradicional del pensamiento occidental y la necesidad de que afloran nuevas propuestas y argumentos, caso de la visión feminista. También, sobre esta cuestión véase “Derrida”, en “Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism” de Susan J. Hekman. Polity Press. Cambridge. 1990 y “Feminism and Deconstruction” de Diane Elam. Routledge. London. 1994, p. 10. Recordemos que para Derrida la deconstrucción es una especie de principio

las necesidades del movimiento feminista. Asimismo, la inclusión de las cuestiones feministas en el arte y su debate son aspectos que se han unido y encadenado a otras problemáticas dentro de la visión postmodernista, como los derechos de los gays, el derecho a las minorías étnicas, etc.

En cualquier caso, el debate feminista trata de canalizar las visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, para así enriquecerlo, ampliarlo y poder construir nuevas ópticas. El discurso feminista ha intentado moverse hacia el centro del discurso intelectual, aspecto que ha posibilitado parcialmente la fomentación del papel de la artista en la sociedad, con el propósito de generar nuevas perspectivas en torno a esta. Por este motivo, el desarrollo de un discurso plástico o pictórico sin tener en cuenta el punto de vista de esta puede resultar claramente insuficiente.

La estética feminista se asume como una perspectiva distinta, bajo la cual enfocar razonamientos, juicios, e ideas consideradas hasta hace muy poco como pertenecientes a un territorio nuevamente masculino. Su objetivo es desenmascarar discursos patriarcales y sistemas de pensamiento. Este arte feminista incorpora al arte áreas que han sido hasta ahora ignoradas, generando una revisión de conceptos, que interrogan la visión convencional y las jerarquías, así como las nociones de vanguardia y originalidad.

Los estudios realizados sobre la estética femenista llegan a la conclusión de que el género es un factor decisivo en cómo crean e interpretan las mujeres artistas las imágenes (13). Esto se debe a que su experiencia del mundo es diferente a la de los artistas masculinos

Por otra parte, debemos resaltar que la evolución, expansión y necesidad de un mercado artístico en vías de crecimiento ha ayudado claramente a ampliar el número de artistas, resultando este un segmento realmente importante. Dentro del mercado artístico, se ha apreciado, tanto a nivel individual como de género, la valoración que hace la mujer artista en la realización de la obra artística. Como afirma Mary Kelly “la mujer artista ve su experiencia en cuanto mujer, concretamente en términos de la posición femenina como objeto de la mirada,

---

de fisuración interna, lenta pero irresistible del discurso tradicional. Hay un intento de enfrentarse con el pensamiento occidental. Para más información, remitirse a Cristina DE PERETTI: “La estrategia general de la deconstrucción”, en Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 126-127.

(13) Mercedes VALDIVIESO: “La influencia del movimiento feminista en el arte”, en Paloma RODRÍGUEZ-ESCUDERO; Xabier SÁENZ DE GORBEA; Ana OLAIZOLA (coord.): El papel y la función del arte en el siglo XX, Vol. II (Comunicaciones), Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, p. 367. También, véase Amparo SERRANO DE HARO: “Arte y feminismo”, en Paloma RODRÍGUEZ-ESCUDERO; Xabier SÁENZ DE GORBEA; Ana OLAIZOLA (coord.): El papel y la función del arte en el siglo XX, Vol. II (Comunicaciones), Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.

pero también debe explicar el sentimiento que experimenta como artista, al ocupar la posición masculina, como sujeto de la mirada.” (14)

No obstante, en el caso del País Vasco, este crecimiento de la presencia de la mujer-artista ha venido marcado más que por el mercado por la existencia de diferentes premios y certámenes: Gure Artea, Bizkaiko Artea, Ertibil y becas del Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia, Gipuzkoa, Araba, entre otros.

La presencia de la mujer-artista en el ámbito cultural aparece en Euskadi de una manera más determinante en la década de los 80, y más exactamente a finales de la década, siendo su principal asentamiento en los años 90. Un ejemplo de esta situación son las colectivas de mujeres que se han desarrollado en los 80, lo que ya marcaba no sólo un interés por acrecentar esta dinámica, sino a su vez por tratar de ver el espectro de cada uno de los trabajos de las diferentes creadoras. Con la aparición de estas colectivas, se pueden observar los lenguajes y discursos de la mujer-artista de esos momentos. Entre las colectivas más relevantes, podemos destacar las siguientes: “Emakumeok gaur II” en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en 1983; “Euskadiko Emakumeen bigarren topaketa” en el edificio de la Universidad del País Vasco en Leioa en 1984; “Emakume Erakusketa” en el Ayuntamiento de Donostia en 1988; “Emakumeak” en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en 1989; “10 pintoras – 11 escultoras” en la Casa de Cultura de Basauri en 1990. En muchas de estas exposiciones, participan creadoras como Rosa Agrada, M<sup>a</sup>J. Aira de Aza, Ana Arnaiz, Juana Cima, M<sup>a</sup> Jesús Cueto, Mari Puri Herrero, Carmen Isasi, Elena Mendizabal, Carmen Olabarri, María Luisa Fernández, Reyes Romero, Dora Salazar, Gentz del Valle, entre otras.

En los años 80, se puede hablar de la aparición de un considerable número de escultoras, caso de Elena Mendizabal, Miren Arenzana, Gema Intxausti, Reyes Romero, M.J. Aira de Aza, Txaro Fontalba, etc. En general, en la actualidad aparecen más mujeres en el campo de la pintura que en el escultórico, ya que se mantienen determinadas pautas tradicionales que favorecen la participación de la mujer en esta primera actividad. No obstante, la presencia de la mujer-escultora resulta muy relevante en el País Vasco, tanto en su número como en obra realizada, en comparación con otras comunidades autonómicas.

Tampoco, podemos olvidarnos de nombrar la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, centro que ha marcado un paso evolutivo realmente importante en la formación de la mujer escultora, ya que aquí se han forjado un gran número de creadoras, que han

(14) Mary KELLY: “Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna”, en Brian WALLIS (ed.): Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001, p. 98.



podido acceder a numerosos debates y, de esta manera, participar y concienciarse de su papel en la sociedad. Evidentemente, este centro ha permitido impulsar la aparición de la artista formada teórica y técnicamente y con un reconocimiento social que le ha servido para desarrollar su trabajo. Esta facultad no sólo ha formado, sino que también ha favorecido el surgimiento de una colectividad emergente de mujeres artistas. En este sentido, el referente profesional y creativo ha comenzado para una gran parte de las actuales escultoras vascas desde este centro universitario.

### 3. RELACIÓN DE LA OBRA DE JUNCAL BALLESTÍN CON EL ARTE OBJETUAL

#### 3.1. Referencias al objeto neodadaista:

En la segunda mitad de la década de los 80, la vuelta al objeto fue consecuencia de la recuperación de la figura de Marcel Duchamp, recuperación en la que desempeñaron un papel importante las reflexiones de Thierry de Duve. Para Achille Bonito Oliva, el trabajo con esta neobjetística no supone un trabajo con objetos aislados en su soledad metafísica, sino con objetos atravesados por distintos procesos de contaminación que sedimentan un cierto espesor temporal en tanto que objetos de pasado y presente, de antes y ahora (15).

Durante esta década, pero especialmente en la segunda mitad de los años 80, aparecen numerosos artistas que hacen uso del objeto sea reproducido, alterado, ensamblado, reciclado, pero que en todos los casos pertenecen a la matriz original de Marcel Duchamp, cruce que se da con poéticas minimalistas y warholianas en los norteamericanos y con Joseph Beuys en los europeos (16). Los artistas neobjetuales europeos incentivan el uso combinatorio de diversos materiales y sistemas lingüísticos y ponen énfasis en los conceptos de subjetividad e ironía. Se dan una serie de travestismos que configuran una nueva realidad con procesos de contaminación. En esta línea, la apropiación le permite al artista absorber sus distintos orígenes y aplicarlos con nuevos códigos de forma, color y textura.

Se ha planteado generar en el objeto un punto de vista más amplio, potenciando una ampliación del valor semántico del objeto; en este sentido, el objeto permite generar una serie de relaciones diversas de carácter social, ideológico, emocional y psicológico con el medio. En esta línea, se inscriben los objetos de Juncal Ballestín, ya que participan de un amplio entramado de relaciones emocionales, psicológicas y sociales. Un ejemplo de esto sería la utilización de las muletas, en

(15) Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 419.

(16) Thomas CROW: "El retorno de Hank Herron", en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 113.

“Accidente”, de 1986, como representación de una situación vital, que está sucediendo alrededor de la propia artista, con diferentes personas convalecientes y enfermas. Se presenta una silla que es levantada y adosada a cuatro muletas, que se unen a las patas y apoyaderos de la silla mediante escayola. Sobre esta obra, la artista comenta lo siguiente: “Tenía un amigo que le habían operado, al igual que a mi madre que andaba con muletas. Todo el mundo a mi alrededor tenía problemas con muletas y decidí realizar una obra representativa de esa situación. Hay una silla que la rompí un día en un arrebato y la escayolé a cuatro muletas.” (17)

El mundo de lo objetual asume referencias relativas al entramado perceptivo-visual y mental del artista, mediante el análisis de sus propiedades físicas y asociativas, ya que en el objeto podemos descifrar numerosas y diversas características, que se dieron en el proceso temporal en que se originó la obra, así como la personalidad y el medio donde se mueve el artista. Por ejemplo, en el caso de la anterior obra, tanto el título, como la composición de la obra con escayola, las muletas y la silla rota enfatizan propiamente un momento vivido por la creadora.

Con la presencia de los ready-mades, para Simón Marchán Fiz (18), se aprecia una práctica de declaraciones extra-artísticas, así como una problemática epistemológica en torno a una apropiación básica y crítica de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte=vida.

Duchamp sometió al objeto a una descontextualización semántica que provocó toda una cadena de diversas significaciones y asociaciones. Los dos momentos determinantes son la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone una expansión específica del objeto cotidiano y de sus características significativas.

Después de la aparición del movimiento dadaísta, algunos de los objetos seleccionados eran declarados obras de arte sin alteración alguna, mediante el proceso de la descontextualización, en cambio otros eran rectificadas o sufrían algún proceso de transformación. En esta misma línea, Juncal Ballestín plantea diferentes descontextualizaciones de objetos de uso cotidiano y colectivo, para ser ubicados en la galería de arte. A muchos de estos objetos, no les cambia su propiedad externa, sino que continúan existiendo sin cambio alguno desde que fueron encontrados o regalados por algún amigo, caso de la

(17) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada en su casa de Otazu (Álava) el 9-2-99, pregunta n. 28. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(18) Simón MARCHÁN FIZ: Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974, Akal, Torrejón de Ardoz, 1986. p. 161.

palangana en “Pintura sumergida”, de 1984; las cajas para la fruta en “Naturaleza muerta”, de 1987; el cazo en “Tente en pie”, de 1989 y los zapatos en “Un Postre de cine”, de 1991. Por ejemplo, en la primera obra, en “Pintura sumergida”, encontramos una camisa con el dibujo de un rostro. Esta prenda se sitúa en una palangana con agua en 7 secuencias diferentes. La imagen presentada sobre la tela es alterada, de acuerdo a un proceso de manipulación de esta en el agua, produciendo un juego de variadas y diversas posiciones. Cada secuencia muestra diferentes momentos de la manipulación realizada por la artista. En este sentido, mientras la secuencia primera comienza con la ocultación del rostro y la secuencia final acaba de la misma manera, las intermedias muestran diferentes variaciones del rostro. En general, el agua permite conjugar con mayor posibilidad tridimensional la tela y alterar el rostro de la imagen. El agua consigue crear un efecto más volumétrico, ampliando el espacio de los pliegues. Hay un intento de referenciar el valor objetual, de la misma manera que ciertas pinturas cubistas, como los retratos de Vollard y Kahnweiler de Pablo Picasso, donde una multitud de planos diminutos refuerza esta impresión de objetualización.

Por otra parte, también, se dan numerosas transformaciones del objeto, mediante la intervención del color, al pintar el objeto entero, caso de “Paisaje” y “Sacrificio”, ambas de 1988, donde ramas y abanicos son pintados de color negro mate de oxicrón, o “Al artista desconocido incluso por el mismo”, de 1987, donde aparece una jaula con un madelman con las piernas rotas en su interior pintado todo de color rosa carne, con el propósito de que los dos elementos sean uno.

Incluso, se puede pintar sólo una parte del objeto, tal y como ocurre con “Al arte flamenco” de 1987 y “Retrato de familia” de 1989. En esta primera, se aprecian varias escobas de mijo, típicas de los ambientes agrícolas. Estas cuatro escobas pintadas de rojo están unidas por un único palo, creando una dinamicidad progresiva de movimiento. Juncal Ballestín pretende que al primer golpe de vista se vea en vez de una escoba un clavel, ya que estas se recortan en picos como si fueran un clavel. También, otros artistas han empleado este objeto, caso de Joseph Beuys en “(d’argento)”, de 1972. En el caso, de “Retrato de familia” de 1989, se disponen una serie de escobas que representan a una madre, una hija y una abuela. Las dos primeras son, por orden de altura, la madre y la hija. La escoba que representa a la abuela tiene una forma diferente, ya que está desgastada por el tiempo. Esta se sitúa junto a un brasero con carbón y pintura reflectante en su parte inferior. Este trabajo alude al sentido castizo de la familia española, donde se puede observar principalmente el papel tradicional de la mujer española y como su rol generacional continúa siendo el mismo. Gran parte de las obras de esta artista retoman parcelas de lo social, de este modo, llegan a ser un espejo de la sociedad con sus características.

Muchas de las asociaciones de objetos creadas por Juncal Ballestín se han construido sólo para las exposiciones colectivas e individuales, siendo desarticuladas posteriormente con la terminación de la exposición. Kaprow afirmaba respecto al trabajo objetual, los ensamblajes y su temporalidad física que “en un número creciente de ejemplos, se intenta que la obra dure un tiempo breve y se destruya inmediatamente después de su exposición. En casi todos, si su obsolescencia no está planificada deliberadamente, es esperada.” (19) Aunque, como ya hemos dicho, la existencia compositiva de un buen número de las propuestas de Juncal Ballestín se ajusta al periodo que dura la exposición, también la artista reutiliza los mismos objetos en posteriores exposiciones. Por lo tanto, en algunos casos se desmantelan para siempre y en otros se guardan para futuras muestras.

Juncal Ballestín tiene una formación de pintora y este aspecto aparece de manera continuada en sus diferentes trabajos. Tal y como estamos observando, este elemento es utilizado con el propósito de transformar la apariencia superficial de muchos objetos. Según esta creadora, “los objetos alterados son los mínimos y más bien de la primera época. No sé que decirte, pero cuando tengo una brocha en la mano soy muy peligrosa y no puedo parar; me suele apetecer pintar todo lo que tengo a mano. Pienso que esto se dio, porque venía de una época donde pintaba más.” (20)

En general, casi toda su obra mantiene una clara relación con la pintura o como ella lo suele definir con “esa sustancia que mancha” (21). Se intenta continuamente hacer una apología de la pintura y que la pintura aparezca de distintas maneras:

1-Liberando el soporte, mediante manchas, caso de “La Ley de la Gravedad” de 1985. Aquí, nos presenta una banqueta de estructura circular, con dos aros de diferente radio. A su vez, estas se unen al soporte superior por tres barras, lo que permite una incorporación de los componentes espaciales. La mancha de pintura azul oscura demuestra su relación con el objeto tridimensional, así como su propia proyección bidimensional, generando una comparación entre ambos niveles. Para Juncal Ballestín, siempre que aparecen estas manchas de pintura en el suelo existe un deseo de liberarla de su soporte.

Hay un intento de corromper el medio ortodoxo de la pintura. De hecho, esta se muestra bajo una clara articulación con el objeto, no

(19) A. KAPROW: *Assemblage, environments & happenings*, Abrams, New York, 1965, p. 167.

(20) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada en su casa de Otazu (Álava) el 9-2-99, pregunta n. 6. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: *Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(21) Ídem, pregunta n. 6.

manteniendo un análisis introspectivo dentro de su habitual soporte. En esta línea, Douglas Crimp afirmaba que numerosos artistas en los años 80 solían corromper un medio por medio de otro (22).

Juncal Ballestín revela como este tipo de piezas conjuntan dos mundos diferentes de características individualizadas, pero que pueden ser perfectamente compaginados. En esta obra, a la artista le interesa más utilizar las propiedades volumétricas y físicas del objeto, para el consiguiente juego comparativo con la pintura, que las propias posibilidades signícas.

2-Utilizando algunas de sus cualidades, como el pegado en la serie “Atrapado por ella” de 1990, donde se plantea el estudio de nuevas características de la pintura en su relación con el objeto, caso de su capacidad de adherencia (“Vida o muerte” de 1990). En esta serie, los objetos personifican a todos aquellos creadores que se dedican a la pintura y que realmente no pueden escapar de ella.

3-Haciéndola pasar a través del soporte, como en la serie “Pintura viajera” de 1991. Esta nos recuerda la obra titulada “Contingent” de Eva Hesse, de 1969, donde aparecen 8 piezas colgadas, recubiertas de caucho y fibra de vidrio y dispuestas de manera similar a estas anteriores.

4-No viéndola, caso de la serie “Pintura oculta” de 1987-89, pero sentida por el reflejo, que transmite;

5-Representándola de manera objetualizada y haciendo mención de que no puede vivir sin ella, como en la serie “El gusto de la pintura” de 1989-1990; etc., donde se aboga por la presentación materializada y objetualizada de numerosos pedazos y trozos de pintura (“La digestión” de 1989) en utensilios domésticos, como ensaladeras, platos y sartenes. En cambio, en “Paisajes íntimos”, el objeto es el medio y el referente donde quedan reflejados y agrupados distintos procesos pictóricos. En estos objetos, se aprecia, mediante rastros y restos de pintura, una síntesis de los numerosos procesos pictóricos llevados a cabo.

Igualmente, encontramos objetos que no son alterados por el color, sino por la acoplación de otras estructuras o elementos no originarios al objeto en cuestión, caso de la silla en “12 de agosto San Julián” de 1988, al incorporar en el respaldo una radiografía o en “Accidente”, de 1986, incorporando a la silla unas muletas o en “Bailadora”, de 1991, donde se añaden a los zapatos espinas de rosal. Tal y como ya habíamos afirmado en “12 de agosto San Julián”, se presenta una silla con el respaldo de una radiografía. La ausencia de la persona, la radiografía y la presencia de una toalla negra producen la sensación de una situación trágica para el espectador. El proceso de esta obra surge a

(22) Crimp DOUGLAS: “Imágenes”, en Brian WALLIS (ed.): Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001, p. 176.

raíz de la visita de un amigo de la artista que decide marchar a Praga, pidiéndole que le dejara una guía sobre esta ciudad. Juncal Ballestín había estado en Praga en el 1978 con motivo de la exposición “Euskadi Margolaritza”, en el Art Centrum de esta misma ciudad. Cuando se puso a buscar este libro encontró unas radiografías que ni se acordaba que las tenía. Entre estas, había una perteneciente a una caja torácica, que fue situada en el respaldo de una silla. Realizó esta obra el 12 de agosto, día que se conmemora a San Julián.

Estas obras anteriores recuerdan algunos de los trabajos de Joseph Beuys, donde se unían diferentes objetos, caso de “No title [bathtub]”, de 1960, donde realiza un nuevo híbrido mediante la unión de una bañera esmaltada, con un soporte ajeno a esta, junto a una banda adhesiva y gasas. Igualmente, estos últimos trabajos, como “Un deseo”, de 1989 y “Bailaora”, de 1991, nos acercan a los objetos-poema de Joan Brossa, ya que estos están dispuestos de acuerdo a diversas sugerencias de ampliación y diversidad del código emotivo y psicológico. Recordemos de Joan Brossa la obra “Espía” o “Sandalia amb clau” de 1988-91.

Uno de los puntos más destacados de la obra de Juncal Ballestín, al igual que en la de Joan Brossa, es la asociación de diferentes códigos encaminados a producir la ruptura de numerosas convenciones. En estos trabajos, se plantean tratamientos que afectan y conectan la realidad cotidiana y cercana de la artista con amplios fundamentos subjetivos.

Joan Brossa ha utilizado numerosos objetos procedentes de ámbitos domésticos: zapatos, cerillas, agujas y pinzas, así como de contextos más teatrales al igual que en Juncal Ballestín (recuérdese la lente del foco de teatro en “Para Andy”). Todos estos objetos pueden desarrollar una multiplicación de asociaciones en el ámbito del sentido. En todos estos, se deben observar tanto los valores visuales como los simbólicos.

Las obras objetuales de Joan Brossa, entre 1989 y 1991, descubren una profunda carga crítica respecto a lo social, con una visión traumática de la sociedad, donde conviven miseria y opulencia. También, en una línea cercana, debemos destacar algunas de las obras del escultor británico Richard Wenworth, con combinaciones de distintos objetos, caso de “Housey-Housey”, de 1986, donde se coloca una silla de manera inversa en la parte superior de una mesa con un mantel, o combinaciones de palanganas, como en “Year ending”, de 1986.

Las transformaciones del objeto plantean concepciones irónicas, satíricas y críticas. También, resulta evidente la combinación de varios objetos en la misma obra, sin la alteración física de cada uno estos, generando una serie de nuevas relaciones significativas e interpretativas, caso de “Desplazamiento laboral”, de 1989, donde se combina un maletín, un bombín y una sección de una reproducción anatómica antigua. Esta combinación aborda una problemática de tipo social,

que se ve acentuada por la impresión efectista de la presencia de una sección anatómica. Debemos plantear que en las obras de gran parte de los primeros dadaístas, neo-dadaístas y artistas del pop, siempre ha habido un intento de transmitir al espectador una cierta provocación al insertar una serie de artefactos con un carácter de sorpresa (23). En este sentido, la obra de Juncal Ballestín pretende impresionar al espectador, tanto por el objeto empleado, como por la combinación entre estos y los propios materiales que puedan participar en su elaboración o alteración, caso de las pantys en “Naturaleza muerta”, de 1987.

En sus asociaciones, no vale cualquier objeto, sino aquel que mantiene determinadas propiedades físicas, emocionales, psíquicas y sociales. En este sentido, utiliza aquellos que aportan verdaderos valores comunicativos y simbólicos, por lo que la selección resulta muy importante. Para José Luis Brea “cualquier objeto, en esa medida, puede ser empujado hacia su límite, llevado más allá de sí, hasta valer otra cosa, hasta decir algo otro. Hasta expresar, hasta escribir, para ser más preciso, una diferencia que se enunciaría allí, en él, a través de él. Todo objeto –pero también toda imagen, todo signo, todo gesto o todo trazo- puede así ser conducido en arrebatada alineación hacia esa ventriloquía, devenir el lugar de enunciación en el que alto otro es dicho.” (24)

Habitualmente, busca objetos que hayan sido utilizados previamente, ya que estos han aprehendido una larga serie de experiencias y usos dados por sus dueños dentro de un conjunto de hechos vitales, es decir, objetos que han transcurrido en el tiempo y que mantienen el recuerdo de su dueño, caso de “Bailadora”, con un par de zapatos de baile usados realmente por una bailadora de flamenco, una lente rota de un foco de teatro en “Para Andy”, de 1990, el propio delantal y la paleta usada por la artista en “Paisajes íntimos”, de 1990, etc. Sobre este asunto, comenta lo siguiente: “Puede ser un poco por deformación de los amigos Dada, que me han fascinado toda la vida. Estos objetos tienen vida y son antiguos y, de hecho, la arqueología me ha gustado siempre. Además, me ha gustado siempre disfrazarme en la vida real con cosas viejas. Siempre me ha interesado utilizar cosas antiguas. Me siento más cómoda con las cosas antiguas. Son más amables a la hora de rodearte de ellas.” (25)

(23) Sobre este tema remitirse a la sección “Neo-dada / Pop-art”, en “Arte del siglo XX” de Javier San Martín. Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Curso 1985/86, pp. 268-278 y la sección “Una tecnicultura gloriosa” de Marco Livingstone en el catálogo “Arte Pop”. Museo Nacional Reina Sofía. Royal Academy of Arts, Londres. Electa. Madrid. 1992.

(24) José Luis BREA: “1989: Por una economía barroca de la representación”, en Ana María GUASCH (ed.): Los manifiestos del arte posmoderno, Akal, Madrid, 2000, p. 229.

(25) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada en su casa de Otazu (Álava) el 9-2-99, pregunta n. 2. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

En esta misma línea, para José Luis Brea, “todo objeto es memoria de su pasado, alegorizando su anterioridad: ahí la particular significación alegórica de la ruina. A la melancolía de esa mirada que se tiende de conciencia del pasado aún se suma la certidumbre de la inagotabilidad última de toda tarea de escritura del sentido: ninguna posteridad cumplirá su acabamiento, su clausura como culminación, satisfacción acabada del sentido, melancolía ahora ligada a imaginación de una insuficiencia de futuro para dar cumplido sentido a la enunciación que así, se aboca a un delirio recursivo, cuyo orden última se revela inencontrable.” (26)

También, aparecen elementos del ámbito agrícola, como los bioldos, sombreros para el sol y diferentes útiles pertenecientes a este medio. Estos trabajos nos recuerdan la obra de Pino Pascali “Atrezzi agricoli”, de 1968, donde aparecen utensilios contruidos de madera para la agricultura, junto con la paja. Igualmente, los elementos naturales aparecen con claridad en sus trabajos, ya que el hecho de vivir en el campo aporta materiales y referencias procedentes de este medio, caso de ramas, pelo de cabra, troncos, hojas, etc. Junto a estos, igualmente, encontramos elementos de origen industrial, como cables de cobre, así como evidentemente objetos provenientes de la propia producción seriada: sillas y banquetas metálicas, ropa y calzado.

Una buena parte de los objetos seleccionados los relaciona con el ámbito doméstico, centrándose en un contexto cercano a la mujer. Se observan objetos representativos como escobas, útiles de cocina, agujas de coser, servilletas y pestañas postizas. Estas obras compuestas de objetos domésticos han sido definidas como mitologías domésticas (27), ya que reflejan determinadas situaciones sociales y psicológicas (28). También, parte del material que se emplea en la elaboración o alteración de los objetos es cercano al mundo de la mujer, como pantys enrollados en “Naturaleza muerta” y laca de uñas en “Al arte flamenco”. Recordemos que también Annette Messager ha empleado las medias en algunas de sus instalaciones, caso de “Las Picas” de 1992-93.

Ya en 1968, Baudrillard cuestionó en su libro “El sistema de los objetos” la ilusión de la objetividad de los objetos de consumo (mer-

(26) José Luis BREA: “1989: Por una economía barroca de la representación”, en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 229.

(27) Amparo SERRANO DE HARO: “Arte y feminismo”, en Paloma RODRÍGUEZ-ESCUADERO; Xabier SÁENZ DE GORBEA; Ana OLAIZOLA (coord.): *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Vol. II (Comunicaciones), Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, p. 355.

(28) Encontramos numerosas obras que hacen uso de objetos domésticos por parte de Silvia Mangold (Floor, Mirror, Wall), Irene Siegel (Unmade Bed Series), Judy Chicago (The Dinner Party), Miriam Shapiro (Night Song) y Miele Laderman (Washing Tracks, Maintenance). Las artistas que trabajan con este tipo de objetos representan una determinada vivencia relacionada con ese objeto que emplean.



cancías, bienes, servicios..), ya que de la misma manera que se admite el valor en sí mismos, con el pretexto de que tienen un coste y un precio determinado, se suele admitir también que tienen un valor en relación con las necesidades humanas, sin embargo hay que tener en cuenta, que los objetos son objetos-signos o mercancías-signos, que permiten descifrar las relaciones sociales, los valores jerárquicos de una sociedad, y que como tales signos se remiten a una totalidad que les fija un lugar y un valor determinados.

El objeto proyecta una conformación puramente de función-signo dentro de este marco de utilización por parte del artista. Esta escultura ha traspasado el valor de cambio económico en valor de cambio/signo y el monopolio del código capitalista por el de reflexión/signo dentro de la concepción artística. Para Juncal Ballestín, importa tanto el estatuto del objeto y su identificación social, como también el contenido icónico. La objetualidad que plantea esta escultura se mantiene con claras directrices significativas.

Analiza todas las características de los objetos, estudiando en primer lugar la forma con su capacidad estructural y su disposición cromática, textura, brillo, así como sus posibilidades de ubicación y articulación con otros objetos.

El trabajo “1 kg de blanco”, de 1988, asume ciertas referencias de la “acumulación” (29), ya que en esta modalidad los objetos de uso de distinta naturaleza son amontonados. En esta propuesta, introduce distintos objetos, agrupados en la caja de un frigorífico (30), caso de una chaqueta, calcetines, zapatos, un plato, una manzana, un molde, dos huevos y una servilleta. Estos son alterados físicamente mediante la pintura, de hecho, se emplea un 1 kg de pintura blanca para eliminar las características de cada elemento, simplemente parte de un calcetín

(29) Para más información sobre “la acumulación”, remitirse a “El principio collage y el arte objetual”, en Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1986, pp. 166-168.

(30) Esta escultora colecciona objetos en cajones, maletas y cofrecillos. Este fue el método preferido de los escultores del “Nouveau Realisme”. Este movimiento sintió la influencia dadaísta y surrealista, pero retrocede hacia los objetos encontrados con un claro valor estético y formal. Debemos tener en cuenta que el producto por excelencia de la sociedad industrial, o sea el objeto manufacturado, sigue siendo el elemento imprescindible en el lenguaje del Nuevo Realismo de los años 60. Este movimiento considera la transformación estética del objeto como algo decisivo. Le saca de su contingencia mediante la elección, atribuyendo a este acto una expresividad potencial y una elevación-declaración a obra de arte, tal y como lo hace Juncal Ballestín en numerosos trabajos. En el Nuevo Realismo, no interesa el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, sino aquel que genera cuestiones irónicas, satíricas y críticas. En esta misma línea, el arte objetual de J. Ballestín se nutre de distintas posibilidades imaginativas y asociativas, que desencadenan toda una gama de nuevos procesos significativos.

El arte objetual debe reconocer la realidad sociológica de los objetos, pero al mismo tiempo rechazar las connotaciones optimistas y conformistas implícitas, así como los valores simbólicos del sistema establecido.

quedará sin colorear, por la falta de pintura. Para Craig Owens (31), este tipo de obras vienen marcadas y definidas como alegorías, ya que evidentemente en este inventario de objetos debe haber una propiedad común que los pueda asociar coherentemente. Para Krauss y Steinberg, este tipo de obras buscan una analogía con la mente humana, es decir, se convierten en alegorías de la conciencia, o quizás del inconsciente.

Esta última obra nos sirve para crear un interesante enlace con los trabajos de Marcel Broodthaers, no sólo por la utilización de las cáscaras de huevos, sino por la profundización en la elaboración de unas estrategias que abordan el núcleo mismo de la presentación artística y recepción comunicativa, además de mantener sus constantes poéticas.

La utilización de las cáscaras de huevo y los mejillones en diferentes contextos objetuales, como cestas y zapatos, más que referenciar las virtudes de los componentes y sentidos afrodisíacos y de fertilidad recaban en procesos simbólicos de carácter personal. Los objetos de Broodthaers son fácilmente reconocibles y caracterizados por una gran complejidad en su desarrollo relacional entre cada parte, cada imagen, entre todos y respecto a nosotros mismos.

Este escultor también trabaja con otros objetos, como jarras y botellas, durante mediados de los años 70. A las botellas les ponía diferentes etiquetas con diversas frases poéticas (igualmente, esta actividad ha sido realizada por José Ramón Sainz Morquillas, añadiendo frases como “El amigo del vino es enemigo del sindicato” a botellas durante los años 90). Todos estos objetos mantienen en común asociaciones con la comida. Recordemos que esta misma asociación se da en la serie “El gusto de la pintura” de Juncal Ballestín.

Este artista proporciona una asociación con los objetos, que Duchamp había presentado como seres estéticos. Los objetos elegidos por Broodthaers son seleccionados para resaltar la cualidad estética más que para un compromiso basado en excesivos objetos elaborados. Aparte de Broodthaers, ocasionalmente Joseph Beuys también ha empleado cáscaras de huevos, junto a otros objetos, en la instalación del Hessischen Landesmuseum en Darmstadt de 1990 (Sala número 5, vitrina 1).

### 3.2. Referencias al objeto surrealista:

La diferencia en la concepción dadaísta y surrealista en torno al azar sería la siguiente: Para Duchamp, el azar es un medio de subrayar la

(31) Craig OWENS: “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian WALLIS (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 226. Ver la explicación que hace Craig Owens de la obra “Allegory” de Rauschenberg y su comparación con la alegoría. De hecho, para Craig Owens, los fragmentos y objetos allí incrustados son en muchos casos piezas difíciles de recuperar, este es el lugar en el que todo alcanza su descanso eterno.

despersonalización del objeto. El azar era una entre muchas estrategias empleadas para desconectar la personalidad del autor de la estructura de la cosa hecha. Aunque los ready-mades eran en realidad elegidos por Duchamp, él no vio este acto de elección como una proyección de su propio gusto, el objeto no quedaba marcado por la personalidad de su descubridor, sino por el contrario, como una manifestación de la belleza de la indiferencia. Breton hablaba del azar objetivo, que procedía de las energías del inconsciente que operan en contradicción de la realidad. Predice que la libido que opera en el interior del sujeto configurará la realidad según sus propias necesidades mediante el hallazgo en la realidad del objeto de su deseo (32).

Los artistas que han abordado el objeto surrealista han puesto gran énfasis en el azar, entendido este como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El objet trouvé (33) se conforma de acuerdo a una elección promovida por estructuras psíquicas impulsadoras de vivencias. En esta misma línea, se encuentran un buen número de los objetos que emplea Juncal Ballestín en sus trabajos.

La búsqueda de objetos fue ampliamente desarrollada por los surrealistas, caso de Breton. A este, le seducían los objetos descubiertos en el Marché aux Puces de Saint-Ouen, describiendo este proceso en estos términos: “Voy allí a menudo en busca de esos objetos que no se encuentran en ningún sitio, pasados de moda, fragmentados, inutilizables, casi incomprensibles, perversos, finalmente, en el sentido en que lo entiendo y en que me gusta, como por ejemplo, esta especie de medio cilindro blanco irregular, barnizado, que presenta relieves y depresiones sin significado para mí, con estrías horizontales y verticales rojas y verdes, cuidadosamente guardado en un estuche, bajo una divisa en italiano, que me he llevado a casa y que, al examinarlo bien, he acabado por admitir que corresponde únicamente a la estadística.....” (34) De igual manera, Louis Aragon se interesó por las cosas desdeñadas y amontonadas en los lugares de desecho y por los

(32) Rosalind KRAUSS: Pasajes de la escultura moderna, Akal Ediciones, Madrid, 2002, p. 130.

(33) El objet trouvé u “objeto encontrado”, que aparece en las primeras obras de Kurt Schwitters, se convierte en una de las categorías centrales del Surrealismo y en uno de los recursos más frecuentes del arte objetual. Está ligado al azar psíquico y a la elección inconsciente de productos de desecho, que se reúnen casualmente, y de los que se desconoce su utilidad o es puesta a un lado para acentuar en un encuentro causal y espontáneo con el sujeto un efecto específico de la reunión alegórica. El objet trouvé es una elección al azar, dirigida por el ojo y promovida por estructuras psíquicas impulsadas por vivencias. Los objetos preferidos en esta práctica son las cosas a medio destruir, cuyos usos y origen ya no son evidentes. Para más información, remitirse al “Diccionario del arte moderno”. Dirigido por Vicente Aguilera Cerni. Fernando Torres Editor. Valencia. 1979.

(34) André BRETON: El Objeto Surrealista, IVAM, Centre Julio González, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1997, p. 33.

objetos que conservan su misterio una vez que son nombrados o identificados. Para este creador, todos los objetos encontrados podían ser mágicos y capaces de todas las invocaciones y revelaciones.

Sobre este mismo tema, Juncal Ballestín afirma lo siguiente: “Algunos de los objetos y materiales llegan a mí por azar, traídos por las inclemencias del tiempo (un fuerte viento que derriba un árbol y con él, cae la hiedra que lo abraza). Otros, por las labores propias del campo, como la poda, o la búsqueda de -tutores- para la huerta. O quizá aparecen por hallazgo de algunos amigos, que, sensibilizados con mi forma de trabajar, rescatan o me informan de la existencia de los más variados elementos.....Muchas veces el cierre de una empresa me concede la oportunidad de usar materiales sugerentes y no premeditados.

Esta forma casual de llegar los materiales, y el deseo de trabajarlos, no son siempre fenómenos rápidos y directos, sino que la mayor parte de las veces, esos objetos esperan años a ser redescubiertos en el almacén” (35).

De igual manera, la presencia del azar no sólo se da en la búsqueda y encuentro con los objetos, sino también en la propia disposición y combinación de estos en una misma obra, caso de “1 Kg de blanco”, donde se amontonan diversos objetos al azar en la caja de un frigorífico, o “En silencio”, donde se sitúan al azar diferentes secciones rotas de una guitarra de manera circular.

No obstante, debemos comentar que esta actitud no se aplica constantemente en la obra de Juncal Ballestín, ya que muchos de sus trabajos y procesos son muy meditados y responden a esquemas mentales muy organizados, caso de “Tente en pie”, compuesto de un cazo y unos plomos de pesca. Aquí, se estudia el peso y número exacto de plomos que hay que colocar para que el cazo, colocado verticalmente, no pierda el equilibrio.

La desfuncionalización del objeto de uso, como predecesor del “objet désagréable” u “objet dangereuse” del surrealismo, fue retomado, entre otros muchos, por Francis Picabia y Man Ray, caso de “Regalo”, de 1921, donde a una plancha se le pone una hilera de clavos. Este objeto nos recuerda a uno de los últimos trabajos de los años 90 elaborado por Juncal Ballestín, donde aparece un machete con numerosas espinas de rosál. Esta misma desfuncionalización se aprecia en otras propuestas como “Un deseo”, de 1989, donde aparece un libro atravesado por un clavo (36). También, encontramos el ejemplo

(35) Juncal BALLESTÍN. Véase el texto introductorio en “Juncal Ballestín”, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1993, p. 19.

(36) Esta obra surge cuando se empezaron a publicar las cartas de Kafka con una novia suya. Este le había dejado encargado a un amigo que velará por la discreción, pero parece ser que no se respetó este deseo de Kafka. Por lo tanto, esta propuesta surge a modo de protesta por lo que estaba sucediendo.

de “Bailaora”, donde se desfuncionalizan los zapatos al insertar espigas de rosal en el interior de estos.

Como afirma Rosalind Krauss (37), en las esculturas surrealistas, una simple coincidencia desencadenaba una larga serie de asociaciones narrativas, bien fuera la sensación de violencia o de color dramáticamente provocada por la fila de clavos dispuestos con la punta hacia fuera en la parte lisa inferior, caso de “Regalo” de Man Ray. Esta combinación de dos entidades disparejas envuelve al objeto en la temporalidad de la fantasía. Puede convertirse en receptáculo de la profunda experiencia del espectador que proyecta sus asociaciones sobre esta superficie. Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador, le invitan a traer a la consciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objeto ha de estructurarse en términos de condiciones temporales de fantasía.

El primer *Manifeste du surréalisme* (38) define desde la primera página (en la segunda frase) el nuevo movimiento como una conciencia particular de los objetos. En este sentido, se planteaba ensanchar la experiencia de los objetos, liberando su vida y sus significaciones latentes. De ahí, exposiciones posteriores como la realizada en 1936 en la galería Charles Ratton de París, donde toman parte H. Bellmer, S. Dalí, Man Ray, O. Domínguez, K. Seligmann, M. Oppenheim, etc. Se trata de una exposición de objetos surrealistas, con diferentes modalidades: objetos matemáticos, naturales (vegetales, minerales recogidos, escogidos), salvajes, irracionales, encontrados, ready-mades, incorporados, interpretados, móviles, etc.

Todos estos objetos ofrecen el carácter de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño. También, aparecieron otras variantes como el poema-objeto y objetos de funcionamiento simbólico. En especial, destacó la obra “Homenaje a Lautréamont” de Man Ray, donde se unían varias realidades extrañas, situadas en el mismo plano. En este trabajo se parafraseaba la afirmación del Primer Manifiesto Surrealista de A. Breton: “El surrealismo se apoya en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta hoy en día.....” (39) Las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el objeto, procuraban ante todo desarrollar el desplazamiento, es decir, separar el objeto de su dirección racional y utilitaria para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto.

(37) Rosalind KRAUSS: Pasajes de la escultura moderna, Akal Ediciones, Madrid, 2002, p. 130.

(38) Para más información sobre el Manifiesto del Surrealismo y este tema, dirigirse a “El Objeto Surrealista”, IVAM, Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1998, p. 32.

(39) Remitirse al “Objet Trouvé”, en “Diccionario del arte moderno”. Dirigido por Vicente Aguilera Cerni, Fernando Torres Editor, Valencia, 1979.

En el caso de los objetos de Juncal Ballestín también se produce un claro desplazamiento, pero no con la idea de plantear una irracionalidad pura, sino con la idea de proyectar nuevas asociaciones de ideas e imágenes, caso de “Una pareja”, de 1989, donde a dos estuches de gafas les pone una nariz postiza y unas pestañas postizas o “Narcisismo”, de 1989, donde se produce una asociación de ideas mediante la combinación de un disco (409 con unos auriculares).

Para Roger Caillois, el objeto va más allá del utensilio, situándose en la esfera de los residuos irracionales de lo concreto: “Es evidente que la función utilitaria de un objeto nunca justifica completamente su forma, en otras palabras, el objeto siempre rebasa el instrumento. Así, es posible descubrir en cada objeto un residuo irracional, determinado entre otras cosas por las representaciones inconscientes, del inventor o del técnico” (41). En esta línea, Juncal Ballestín estudia las características físicas y simbólicas del objeto con el propósito de utilizar este bajo otra funcionalidad claramente distinta respecto al original, caso de la radiografía que es usada como respaldo en “12 de agosto San Julián”, de 1988; los huevos que hacen la función de tacón en unos zapatos en “A Meret”, de 1996; una rama que hace de contenido simbólico de un libro en “Ensayo”, de 1989, etc. En este sentido, resulta interesante esta última pieza, compuesta de una rama sin hojas, una cubierta de un libro sin páginas y varias conchas. Este libro, que era un muestrario de telas, se lo regalaron Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández. Se sustituye lo que es el contenido material del libro por una rama, que asume una carga simbólica y metafórica. Se pretendía dar la idea de un libro de la naturaleza con este elemento natural en su interior. Nuevamente, el reflectante aparece dentro de la cubierta, siendo la zona más representativa e impactante del conjunto, así como la parte más crucial y enigmática del conjunto. Es una artista que generalmente emplea colores vivos y toques anecdóticos, en este sentido, aunque el conjunto se presenta como un verdadero ensayo tridimensional el valor del reflectante resulta el principal elemento de análisis y reflexión dentro de la obra.

La ubicación e interpretación de numerosas obras de J. Ballestín se adecua, en algunos casos, a los términos en que se anunció el 21 de marzo de 1934 la creación del grupo surrealista de Checoslovaquia:

(40) Debemos recordar que este objeto ha sido empleado por un amplio número de artistas, como Dubuffet, Laszlo Moholy-Nagy, Duchamp, John Cage, Nam June Paik, Lawrence Weiner, Christian Marclay, etc. Estos artistas han percibido el disco no sólo como presencia musical, sino como un objeto óptico, generando una ruptura con las ideas convencionales que se tenía de este objeto y de la música. Entre estos destaca, a principios de los años 60, Milan Knížák, quien llamó a sus collages de discos “Broken Music”. Igualmente, Joseph Beuys ha empleado este objeto en propuestas como “Silent gramophone”, de 1962 y “Ocean Symphony”, de 1964.

(41) Roger CAILLOIS: *El Objeto Surrealista*, IVAM, Centre Julio González, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 73.

“Las experiencias psicológicas con objetos surrealistas nos parecen mucho más útiles que la escritura automática, en la que el hombre, con la mediación de su mano, por otra parte, determinada por una u otra costumbre, se enfrentaba consigo mismo como una piel de manzana desconocida destinada a llenarla. Aquí, se encuentra ante una disposición inhabitual de objetos utilitarios o fuera de uso como ante su propia imagen, tal como se ha depositado sobre esos objetos en su funcionamiento cotidiano, para recuperar la significación múltiple que conoció en ellos durante sus juegos de infancia y en el sueño cuya llave ahora podrán entregarnos.” (42) En este sentido, muchos de los objetos que llega a utilizar esta creadora mantienen claras referencias con su infancia, caso de “Corpus Crhisti” (43), de 1990, donde se disponen 37 figuras de comunión de plástico, así como todas las propuestas realizadas con el cobre, material que utilizaba para realizar pulseras de pequeña. También, hay referencias al ámbito donde creció, de ahí el constante interés por la utilización de objetos rurales y antiguos, que generan numerosos recuerdos en la artista.

### 3.3. Referencias al arte povera:

Esta modalidad del arte objetual se desarrolla a finales de los años 60 y principios de los 70. Evidentemente, el título viene condicionado por el uso de materiales humildes y de carácter pobre, en este sentido, esta creadora emplea un amplio número de materiales con estos condicionantes: ramas (“Un momento de atención” de 1983), arena (“Circular” de 1985, “Al artista desconocido incluso por él mismo” de 1987 y la instalación “El explorador” de 1991), espinas de rosal (“Bailadora”), carbón (“Retrato de familia”), semillas (instalación “El explorador”), pelo de cabra (“Ese desconocido” de 1990), etc. En esta misma línea, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Robert Smithson, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Mario Merz y Joseph Beuys, entre otros también han empleado anteriormente minerales, troncos, flores y ramas. Por ejemplo, este último en “Una rosa por la democracia directa”, de 1973, presenta una rosa insertada en un tubo de ensayo con agua.

En el arte povera, los materiales son los protagonistas de las obras. Principalmente, hay una elección de materiales encontrados, sin una voluntad rígida de configuración, presentados como antiforma. En el caso de Juncal Ballestín, estos materiales son parte de una combina-

(42) Ídem, p. 99.

(43) Esta obra mantiene claras referencias con la obra titulada “Soporte para vírgenes”, de 1987-89, de Katharina Fritsch. Aquí, aparecen 9 niveles escalonados con el mismo número de figuras de vírgenes en escayola en cada nivel, con una posición circular y separados por láminas de aluminio.

ción objetual más compleja y que no queda únicamente limitada al carácter antiforma del povera.

También, dentro de esta vertiente artística se plantea la transformación del material y su apariencia, siendo este elemento más escaso en la obra de esta artista, exceptuando limitados ejemplos, como las velas encendidas, que se van desgastando en “Buenas Noches”, de 1989. Sobre este trabajo, Juncal Ballestín afirma que “se trataba de un juego, con una imagen muy apacible, donde aparece la idea del fuego, un aspecto que me gusta. En mi casa tengo una chimenea y me gusta tenerla encendida y escuchar su sonido. Le puse los candelabros incorporados con la idea del fuego y lo que significa.” (44)

De igual manera, las velas fueron ya utilizadas en varias obras de Giuseppe Piretti. En definitiva, Juncal Ballestín elige el elemento natural sabiendo que con la temporalidad de la exposición puede haber una transformación y reacción de sus propiedades físicas, caso de las ramas que se van secando en “Un momento de atención”, de 1983.

Dentro del arte povera, se subraya el carácter energético de los materiales, siendo esta característica visible en algunas obras de esta creadora (45). En este sentido, encontramos la utilización que hace del cobre en numerosas piezas, caso de “Sin título”, de 1987 y “Ese desconocido”, de 1990.

Hay un acercamiento al reino natural, incluido el mundo animal, al emplear en numerosas obras, huesos, espinas de pescados, dientes, lana, pelo de cabra, caparazones de caracoles, como en “Sin título”, de 1996 y abejas muertas en “Mano dura”, de 1995. Anteriormente, Marcel Duchamp en “Sculpture morte”, de 1959, había situado una serie de insectos sobre unas hortalizas realizadas en mazapán pintado. También, en “Torture-morte”, pone moscas en un pie realizado en plástico pintado sobre una base de papel. Estos trabajos ironizaban sobre los conceptos clásicos de la pintura. Por otra parte, Joseph Beuys utilizó las abejas muertas en “Bienen (Giocondologie)”, de 1963, y huesos de animales durante diferentes años. Estas obras se pudieron observar en la instalación del Hessischen Landesmuseum de Darmstadt en 1990, en la Sala 5, vitrinas número 1 y 3. Por otra parte, en “Lisca di pesce (aringa)”, de 1970, Beuys sitúa en el interior de una caja el esqueleto de un pez colgado desde la parte superior.

El arte povera abandona la reconstitución del objeto, respondiendo a una colección heterogénea de sustancias y formas. A veces, se ase-

(44) Juncal BALLESTÍN. Entrevista realizada en su casa de Otazu (Álava) el 9-2-99, pregunta n. 25. Publicada en Iñigo SARRIUGARTE: Tesis Doctoral: La escultura en el País Vasco en la década de los 80, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco. 21-04-2005.

(45) Idem, pregunta n. 26.



meja a un montón de desperdicios, traídos y amontonados en una galería, tal y como aparece en algunas obras de Juncal Ballestín, como el amontonamiento de arena en “Circular”, el cobre en “Algunas apariencias engañan”, ambas de 1985 y cable galvanizado en “Blancos rotos”, de 1985. Estos elementos y materiales no aparecen solos en la obra de la artista, sino que están acompañados de objetos, generando una conformación simbólica de mayor complejidad, a diferencia de muchos de los trabajos del arte povera más ortodoxo. Recordemos que Joseph Beuys en su instalación “Stag Monuments 1948-1982” para la exposición “Zeitgeist”, en Martin-Gropius-Bau de Berlín, en 1982, además de reunir numerosos objetos, amontonó también tierra en el suelo. Igualmente, en la obra “Tram Stop, 1961-1976. A monument to the future”, para la edición número 37 de la Biennale de Venecia, amontona rocas junto a un mástil con una cabeza en hierro colado y en “Cairn”, de 1974, realiza una especie de montaña de piedras.

En general, este movimiento ha tratado de reestablecer las relaciones arte-vida, mediante un proceso de desculturalización de la imagen y de restauración de la unidad del hombre más allá del sistema consumista y tecnológico. En el caso de esta creadora, se trataría igualmente de buscar esta relación mediante la ampliación referencial del propio objeto antiguo y su combinación con otros elementos.

Juncal Ballestín ha tenido un especial interés en la obra de Giovanni Anselmo. Por ejemplo, en “Senza titolo”, de 1968, aparece una lechuga emparedada entre dos piezas de granito abrazadas por un alambre de cobre. La lechuga se tiene que reponer temporalmente, ya que este material orgánico se va marchitando a la vez que pierde volumen, de esta manera se evita que la estructura de la pieza se desmonte.

De igual manera, en 1968 este escultor italiano emplea en otra obra del mismo título que la anterior una gran cantidad de algodón que por ciertas partes toca el agua que hay en un recipiente de acero. Con el paso de las horas, el agua del contenedor es absorbida y desciende de nivel. Este busca una serie de transformaciones visibles y rápidas mediante la confluencia de distintos materiales. Recordemos que también Juncal Ballestín emplea telas y cuerdas de algodón con el propósito de absorber ciertos tintes de colores, como en la serie “Absorciones” y “El Explorador”, ambas de principios de los 90. Por ejemplo, en “Absorciones”, se utiliza como material principal el algodón, apareciendo este en mantas, telas y cordones. Se muestra una serie de telas introducidas en tintes de diferentes colores. Las telas absorben el tinte de la ensaladera, retomando por una parte un amplio abanico de tonalidades cromáticas, lo que favorece la sensación de los valores sensitivos y poéticos y, por otra parte, aparece un punto de fricción en el lugar donde la tela no puede absorber más tinte. Se puede comprobar claramente a que nivel se ha introducido la tela, y como desde este mismo nivel comienza a ser absorbida la tinta líquida.

Todavía no llega a abandonar la aparición de los objetos, como las ensaladeras, aunque en este caso su uso y aparición tienen un valor únicamente funcional. Con estas obras, se produce un alejamiento respecto al estudio mantenido en la anterior etapa de su trayectoria.

Igualmente, en “Penetrable”, nos encontramos con una serie de cordones, que generan un juego visual a modo de plano bidimensional. Cada cordón mantiene diferentes colores que producen una notable riqueza cromática y visual en el conjunto.

Si realizamos una mirada desde lejos se tiende a producir la sensación de un lienzo bidimensional, pero en el momento en el que el espectador se acerca se puede comprobar como la composición de estos cordones da una idea del juego espacial existente en la obra, y como su disposición nos da una proyección de la conjunción pintura-espacio en otro nivel diferenciado al más ortodoxo, ya que aquí el soporte se compone de diferentes unidades independientes, que tanto en grupo como por individual mantienen una personalidad propia.

En esta serie, realiza dos propuestas diferentes con este material: 1- Los cordones se cuelgan desde dos varas de avellano dispuestas horizontalmente respecto al suelo, que enganchados a este material permiten caerse hacia el suelo, desarrollando una determinada composición lineal y visual. 2- En la obra “Espiral”, crea la misma forma del título con los mismos cordones, generando un juego de difusión concéntrico. La variedad cromática de cada uno de los cordones permite desarrollar un tratamiento diversificado, que acentúa el juego no sólo por la variedad, sino porque, en este caso, al tratarse de una disposición de carácter circular y concéntrico se acentúa el juego rítmico.

Es evidente que prima el color y la investigación cromática en esta etapa de su carrera, pero no nos podemos olvidar realmente de su interés por articularlo con otros elementos que le permitan ampliar el marco de referencias sígnicas y discursivas, por este motivo, se debe hablar en esta etapa de la ecuación: pintura-soporte (material)-espacio.



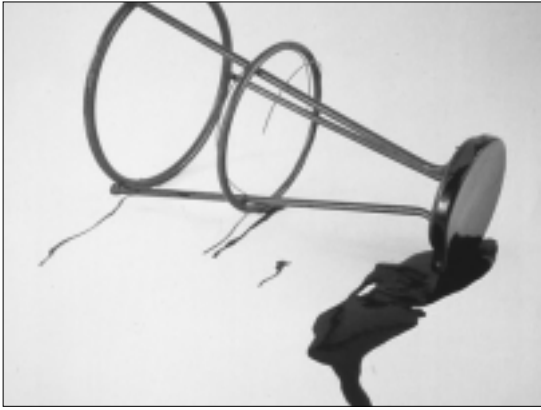
1-Accidente, 1986



2-Al arte flamenco, 1987



3-Retrato de familia, 1989



4-La ley de la gravedad, 1985



5-Vida o muerte, 1990



6-La digestión, 1989



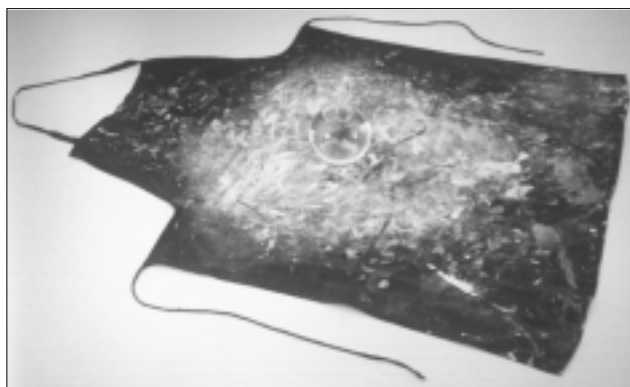
7-Bailaora, 1991



8-Desplazamiento laboral, 1989



9-Naturaleza muerta, 1987



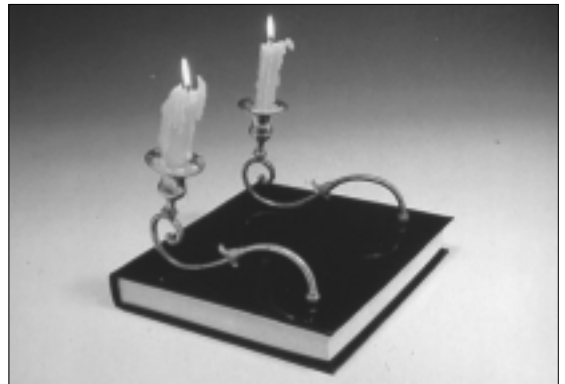
10-Paisajes íntimos, 1990



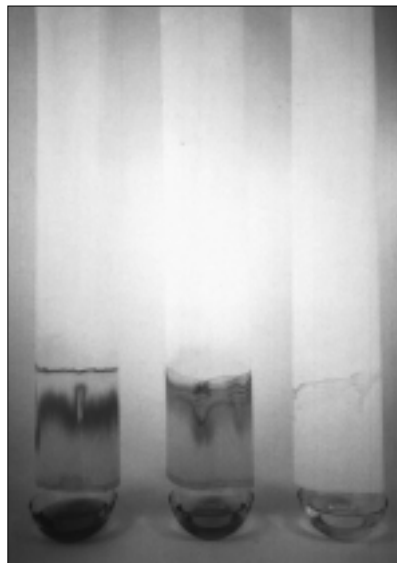
11-1 kg. de blanco, 1988



12-Ensayo, 1989



13-Buenas noches, 1989



14-Absorciones, principios de los años 90