# ALFONSO ASCUNCE

**Museo Gustavo de Maeztu**

11 de Octubre-16 de Diciembre

2012

Ayuntamiento de Estella-Lizarra.

# Paisaje y malas hierbas

FRANCISCO JAVIER SAN MARTIN

"El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. No se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos ni tampoco a buscar nada en ellos".
María Zambrano[1] .

**Maleza…**

hierbajo, matorral, malas hierbas… el lenguaje se ceba con aquella parte de la vegetación que ha osado crecer por sí misma, sin la coartada de la *cultura*: malas hierbas que crecen a su antojo en las tierras incultas, la cara oscura de la naturaleza, su parte negativa, privada de las categorías positivas identificados con el espacio natural. La maleza es silvestre, pero carece del salvoconducto de la belleza. Pero en realidad, sólo se trata de la parte de la naturaleza que se autogestiona a sí misma, con un proyecto y un fin ajenos a lo humano. Por eso el hierbajo habita en la periferia, fuera del jardín, en terrenos incultos, como parte incivilizada, grotesca. Malas hierbas que sólo con dificultad podrían incluirse en el cultivo de las Bellas Artes. Pero Alfonso Ascunce, que merodea tanto por las orillas del jardín como por las de la institución arte, entra frecuentemente en estos terrenos alejados de lo pintoresco. No es que Ascunce, animado por un supuesto fervor expresionista, quiera mostrar lo grotesco que se esconde tras lo sublime, sino simplemente que el pintor ha decidido comprobar el estado estético de algo y de su contrario, de aquello y de lo que se le opone, con el fin de abordar una visión más amplia de lo pictórico, pero también —y quizás sobre todo— para probar su disposición y su capacidad de acometer diferentes aspectos de lo visible. Ampliar el panorama de la pintura más allá de lo pictórico, extender el sentimiento de emoción ante el paisaje más allá de lo pintoresco. En alguno de sus últimos cuadros en los que parece entreverse este tipo de vegetación —*Saturnales* o *Tormenta*, por ejemplo— también el tejido pictórico abandona su natural contención, su orden y se hace más salvaje o, empleando el término apropiado, más silvestre.

La mayoría de los cuadros que presenta ahora en el Museo Gustavo de Maeztu, realizados en los dos últimos años, tienen un acusado carácter abstracto, aunque sigue presente su característica referencia paisajística o, más exactamente, *vegetal*. En estos cuadros resulta sencillo identificar algunos elementos figurativos —carteles en un jardín, una fuente rodeada de vegetación, alguna figura solitaria, un trozo de pared— pero no así el argumento que los hace comparecer en escena, la narración —hilada o caótica— que los convoca en el cuadro. Se me hace difícil emplear esa metáfora tan usada de realizar "una lectura" de la imagen y a pesar de esos elementos reconocibles aquí y allá, sigo sin poder

[1] María Zambrano, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1977, pág. 11.

identificar un tema, un lugar, un relato, sigo sin poder situarlos en una trama narrativa. Sin embargo, por la presencia de ciertos objetos, por algunos retazos sueltos de conversación con el autor, puedo intuir que estos objetos dispersos, deshilvanados, se refieren a elementos íntimamente ligados a su biografía. Pero esto que acabamos de escribir es aplicable a muchos, por no decir, la mayoría de los pintores de antes y de ahora. Lo que hace distintivo el trabajo de Ascunce, lo que le incluye en un secreto grupo de iniciados, es el hecho de que no son sólo los temas, los motivos pintados, sino realmente su propia biografía la que se incluye en el cuadro en forma de estado de ánimo, de ansiedad o relajación, de temor y placer. De trabajo frenético y lagunas de inactividad. Y todo esto, que constituye la temperatura emocional de la pieza, es un ingrediente clave en su aparición final. Rastros de color sobre el lienzo, pero también huellas de un estado psicológico, de una conducta. "Pintar es una conducta", resumió acertadamente en alguna ocasión René Passeron[2].

**Cuerpo sutil**

"Cuerpos sutiles" llamó Aristóteles a aquello que, como la espuma o el musgo o la nieve, parecen tener una materialidad *disminuida*. Michelangelo Pistoletto los llamó *Ogetti in meno*, artefactos desviados o marginales, pero llenos de una realidad recién estrenada. Marginales pero próximos. En muchos cuadros de Alfonso Ascunce, el perfil de una hoja, el borde de una fuente o un tiesto, ceden paso al "cuerpo sutil", esa forma de materia —esa arena o esa rama— que está dejando ya de serlo, que se disuelve en el fluído emocional del trabajo. Sutil: delgado, delicado, tenue. Como el arte más sincero, a punto de desvanecerse.

**Paisajes en tránsito**

Paisajes en tránsito, concebidos como inversión de la idea de veduta, la captura de un entorno, un marco que detiene la realidad y la empaqueta al mismo tiempo que la destruye. Nada de la vida que contenían los paisajes, excepto su forma, ha logrado entrar en esos contenedores de imágenes que son las vedute, paisajes inmovilizados, ajenos incluso al destino de la muerte pues están ya muertos.
El grueso de las imágenes de estas exposición son precisamente paisajes en tránsito, incluso en proceso de degradación, algo que en una primera aproximación puede parecer muy poco pintoresco, pero que el trabajo sensible de Alfonso Ascunce se encarga de refutar. Paisajes en tránsito, malas hierbas otra vez, peligrosas incluso, contaminantes, aquejadas de alguna rara enfermedad de transmisión estética.

Pero todo este malestar estético, esta degradación del gusto por lo pintoresco, no es, paradójicamente, sino un signo de vida, una rebelión contra el esteticismo hueco, contra el puro y vacuo esplendor de la forma. Zygmunt Bauman viene en nuestra ayuda: "…estarás vivo siempre que estés degradándote; si has de durar en la eternidad, es que ya estás muerto…[3]". Ascunce apostilla con absoluta precisión: "Cada frase, por bien hilada, no deja de ser una forma que muere al ser concluida…"[4]. Por eso esos paisajes en estado de ebullición, a punto de desaparecer, de evaporarse en la atmósfera. Por eso su proximidad a los cuerpos sutiles. Por eso esa intensidad que descubre un trozo de realidad y la vive sabiendo que la belleza es un regalo que brilla y muere en un instante.

2 René Passeron, "Sobre la aportación de la poiética a la semiología de lo pictórico", en pág. 28.

3 Zygmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007, pág. 14.

4 En el catálogo *Alfonso Ascunce. Todo al arder se iguala*, Ciudadela de Pamplona, Polvorín, enero-marzo de 2011, s.p.

**Vida vegetal**

La pintura ha estado permanentemente acompañada, como una sombra indeseable, por la contradicción de representar la vida a través del medio inerte de la imagen, aunque pasó de puntillas por este problema a través del recurso a las condiciones específicas de la representación. Pero desde el comienzo de las vanguardias históricas algunos artistas que cuestionaban estos recursos comenzaron a denunciarlos. Entre muchos testimonios, es justamente célebre el *Manifiesto del realismo* de Naum Gabo y Antoine Pevsner, donde estos dos hermanos abogan por abolir la representación a favor de la construcción y el proceso real de la vida y los materiales.

Pero aún, en el interior de las convenciones de la representación clásica, parecía que el género paisaje quedaba más justificado que la figura humana, pues éstas mostraban claramente su condición "congelada" en el instante pictórico, ese aspecto "acartonado" que el Neoclasicismo radical incluso reivindicó. Pero al paisaje se le concedía una duración de *amplio* espectro, pues el mundo vegetal está vivo, pero muestra su vitalidad en una cadencia inapreciable, en un crecimiento que permanece fuera del alcance del ojo humano. Incluso Claude Monet, un profundo conocedor del mundo vegetal, está tan atrapado por la velocidad moderna, por el fetiche de la rapidez, que en muchas de sus instantáneas pintadas, parece no dejar tiempo a la naturaleza para florecer. Obsesionado por obtener una "impresión" instantánea de lo natural, parece olvidar que el verdadero conocimiento se debe a la penetración de la mirada, a su agudeza o intensidad, pero también a la atención prolongada, a la duración[5].

Pues bien, Alfonso Ascunce, con su pausada visión de lo vegetal, parece querer disolverse silenciosamente en esta cadencia invisible, vivir con ella una vida lenta, huidiza, discreta, una vida sincera y limpia, aparentemente inmóvil, pero realmente inscrita en el crecimiento inapreciable de lo vegetal, en su decadencia también pausada, en su desaparición silenciosa. Inscrita, por así decirlo, en una ecología *temporal*[6]. Cuando se patina sobre hielo quebradizo, la salvación está en la velocidad, escribió Ralph W. Emerson; pero la salvación depende tanto de la energía —la velocidad—, como del entorno —el hielo que puede romperse— así que cuando se camina sobre brasas, la salvación está en pisar fuerte, lo que se traduce en una forma específica de lentitud.

5 Citemos de pasada las certeras palabras que Brian O'Doherty dedica al pintor francés: "A menudo da la sensación de que Monet descubriera sus paisajes cuando iba o cuando ya regresaba de su auténtico motivo … el tema está cogido como por azar, de un vistazo, por una mirada no demasiado implicada", ver Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son ideologie*, éd. De Patria Falguières, JRP/Ringier, Zúrich, 2008, pág. 42.

6 La velocidad produce la inmediata accesibilidad de las obra y del artista, pero también hace de ambos un móvil *borroso* que pierde la definición de sus perfiles. Parece innegable que las obras de arte que más visibilidad tienen en una estética de consumo *on line*, son las que más candidaturas acumulan entre las que serán prescindibles en un futuro inmediato. Por eso, junto a una ecología del espacio, necesitamos paralelamente una "ecología del tiempo" que nos proteja de la imperiosa necesidad del instante, de la contaminación de lo rabiosamente actual, que amplíe el campo de visión y nos permita observar la rápida fuga de los acontecimientos desde una distancia razonable; ver Francisco Javier San Martín, *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado de bienestar*, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2007, pág. 46.

Buena parte de los cuadros de ésta exposición en Estella podrían servir como ejemplo de este aspecto de su obra, pero hay tres que lo expresan con especial claridad. Estudio para gramas *(Teresa),* Estudio para gramas y Paisaje para *Ofelia (anunciación)* son piezas que comparten un mismo tema: la *profundidad* real y metafórica del espacio natural observada con la cadencia de un *tempo* vegetal. Comparten también, físicamente, la misma altura, mientras que, en el orden en que los hemos citado, la anchura va creciendo progresivamente: forman un tríptico, pero también una sucesión que, como un río, se ensancha a medida que avanza. Más espacio: mayor penetración, más lentitud. En todo caso, hay una estructura común: la supresión de una visión en continuidad, de una *panorámica*[7], pues en estas imágenes, entre un primerísimo plano y un fondo alejado, se hurtan al espectador las distancias medias. Sin embargo, lo que el artista pretende no es mostrarnos el instante fulgurante, sino la cotidianeidad del paisaje: aquello que en un primer plano se nos muestra individualizado, rebosante de detalle, forma también la materia visual del fondo; entre lo micro y lo macro, lo próximo y lo lejano, se evidencia una profunda convivencia de lo percibido.

Pero también hay en estos tres cuadros, y en algunos otros que forman parte de una misma serie, un distinto tipo de identificación, *material* en éste caso: entre el vegetal vivo y el metal inerte de una cerca situada paralelamente al plano de la visión. Identidad también —fraternidad tangible— entre diferentes órdenes de lo material, entre lo orgánico y lo metálico. Panteísmo de la visión, emoción repartida unánimemente.

Estas cercas o vallas metálicas que aparecen en primer plano del cuadro, prácticamente en nada dificultan la visión del espacio natural, pero sí dificultan el *acceso* al mismo. Aparecen pues como símbolos —inconscientes o no— del hecho incuestionable de que el espacio natural se ha hecho inaccesible al sujeto contemporáneo. A finales del siglo XVIII, el impresionante auge del género paisaje era ya índice, precisamente, de la progresiva desaparición de la naturaleza tras la imparable maquinaria moderna aportada por la Revolución industrial. Más de doscientos años después, ese espacio perdido, y la melancolía de su pérdida, quizás aparecen en estos dos elementos tan característicos de las últimas pinturas de Ascunce: la maleza, como muestra de degradación vegetal y las cercas, como símbolo de inaccesibilidad.

**Teoría de conjuntos**

Trabajar en serie es una costumbre que tuvo un gran predicamento entre los pintores del siglo pasado y lo tuvo de forma diferente a como se ha había realizado en otras épocas en los talleres comunales de pintura, donde los encargos se sucedían a un ritmo laboral y la especialización en aspectos concretos de la imagen definía la serialidad del trabajo. Picasso o Matisse, Mondrian o Pollock, de formas muy diferentes pero, en el fondo, con una estrategia que no lo era tanto, realizaron conjuntos de pinturas que insinuaban que una sola pintura no agotaba el problema planteado o, dicho de otra forma, que el cuadro había devenido ya, en la fase madura de la modernidad, en objeto *incompleto* y necesitaba la ayuda de otro u otros para completar su significación, el conjunto de su programa estético. El trabajo con series de cuadros implicaba una extensión en el tiempo, una forma de *procesualidad* en la que cada

7 Aunque en el lenguaje moderno, especialmente en el campo de la fotografía y el cine, se reserva este término para vistas amplias en sentido longitudinal, su etimología griega es clara, *panorama*: "todo lo que se ve", un dispositivo visual que no omite ningún plano de lo percibido.

uno de los cuadros —siempre como partes de un conjunto— podían mostrar la "evolución" del tema propuesto, de manera que tras ese trauma darwinista en pos de la forma adaptada al medio, el objeto pictórico alcanzara, al final de un complejo proceso de adaptación, de depuración y especialización, su máxima expresión genética, su adecuación a las condiciones ambientales de la estética contemporánea: es la conclusión de la serie en una obra capaz de resumir la complejidad del conjunto.

A esta estrategia evolutiva de la serie, podemos añadir una segunda variante que llamaremos *experimental*, por emplear también otro fetiche del lenguaje artístico moderno. En este caso, el argumento central para extender el cuadro en otros cuadros se basa en la idea de *comprobación*, de modo similar a cómo en los laboratorios de investigación científica se realizan ensayos en serie para, a través del sistema de prueba y error, conseguir aproximarse paulatinamente al resultado buscado. Si la pintura clásica tendía a plantear y resolver los problemas en el interior de un solo cuadro, el pintor moderno, que parece aquejado de dos males incurables, curiosidad e impaciencia, tiende a derivar su investigación en piezas sucesivas. Así pues, tanto en su vertiente evolutiva como en la experimental, la idea de serie se instaló tozudamente en la modernidad avanzada, y desde entonces no se ha marchado.

Según sus palabras, Alfonso Ascunce no trabaja en series de cuadros, aunque un rápido vistazo a los que presenta en esta exposición parece desmentirlo. Presentados como dípticos o trípticos, de formato grande o pequeño, muy próximas o más distanciadas, buena parte de las piezas que el espectador ha podido contemplar aquí han sido producidas en un sistema de algoritmo que las sitúa en una relación rica de variantes y permanencias, de avances y paradas: el ritmo de un trabajo comprometido, situado en un equilibrio negociado entre los ritmos de la vida y la pintura. Quizás Ascunce desconfía de la dinámica fácil de la serie, siempre cuesta abajo, tan a menudo orientada a la producción indiferenciada y, por lo tanto, al mercado. Sin embargo, su trabajo parece necesitar el tiempo lento y el espacio ensanchado de esta forma de pintar. Ascunce parece haber quedado inadvertidamente contagiado por el trabajo en series y posiblemente esto se deba a que la lógica de su pintura lo necesitaba, aunque el pintor desconfíe de las modas.

Una hipótesis apresurada aunque verosímil: Ascunce está tan próximo a su obra, la vive con una intensidad tan absorbente, que es incapaz de analizarla: el viejo recurso al *bon sauvage*. Pero una observación más profunda de su trabajo, de su forma de hacer y de pensar, nos abre el camino a otra hipótesis, quizás no tan verosímil como la anterior, pero posiblemente más cierta: su forma de mirar no corresponde a la nuestra, lo que nosotros vemos como semejante, es diferente en su visión. Nosotros vemos cuadros aparentemente próximos; él ve el abismo del trabajo, las tardes desiguales, el clima físico y mental en el que ha trabajado en ellos, el humor y la disponibilidad diferente en cada ocasión. Una vida *con* el cuadro que nosotros nunca podríamos ver. Me inclino por esta segunda opción, apoyado por un dato esclarecedor: nosotros vemos el estadio final de las pinturas —su conclusión— mientras que es él quien conoce a fondo la maquinaria que las ha puesto en marcha, la lógica de su proceso, el camino que conduce desde cada paso hasta el final.

**La autoridad de la pintura**

La alternativa entre mostrar y ocultar, entre dar a luz o enterrar, entre enseñar o tapar, no es, en el trabajo de Alfonso Ascunce, equiparable a un juego de mesa, una estrategia en la que se muestran las

cartas boca arriba o se ocultan como parte de unas reglas asumidas. Ascunce insiste a menudo, con dolor pero también con indisimulado orgullo, cómo ciertas partes del cuadro en las que ha trabajado durante días o semanas, acaban ocultas bajo un último estrato de pintura, un arrebato de furor y de cambio; de cómo su trabajo queda irreversiblemente enterrado, de cómo lo que había sido pacientemente elaborado, se oscurece cubierto por gestos informes que más parecen querer ocultar algo que mejorarlo, que parecen en algunas ocasiones más producto de la impaciencia o la derrota que de una decisión serena. Es éste "cambio de ritmo" que se traduce en una factura muy diferente que en ocasiones puede descolocar al espectador. Pero es así como se expresa una cierta *autoridad* de la pintura, un valor moral del medio pictórico situado por encima del pintor. Y el valor de éste no reside tanto en ejercer su derecho a la libertad, sino saber someterse a leyes que él mismo ha asumido —y en buena parte creado— con su propio conocimiento. Sólo el mal pintor, o el ingenuo, son plenamente libres.

Porque a fuerza de oficio, el pintor maduro, el que a nadie quiere deslumbrar, se esfuerza por disimular su oficio; a fuerza de ejercer su libertad acata leyes a las que no podría desobedecer sin pérdida para sí. En última instancia, la pintura es sólo el sistema de relaciones producido en un triángulo: el pintor, en la cima, si imaginamos un triángulo equilátero, el referente y el espectador, ocupando los extremos de la base[8]. Cuando da la última pincelada, el pintor se convierte en el primer espectador. Después se retira y cede su puesto al espectador propiamente dicho. Este espectador contempla la realidad como antes la había contemplado el pintor. Desaparecido el pintor, el espectador se encuentra frente al panorama que éste había tenido ante sí. Toma su puesto y observa lo que él observó, y en éste proceso, en ésta sustitución, el espectador atento se convierte en cierta medida en pintor. Una vez más, el misterio de la pintura ha cerrado un nuevo capítulo de su ritual.

En *Paisaje previo para Ofelia*, un gran lienzo realizado en dos paneles en 2010, queda patente ese sometimiento a una autoridad más sabia —o quizás solamente más general— que las propias decisiones del pintor: una gran panorámica vegetal de acusadas insinuaciones acuáticas —quizás como el modelo de John Everett Millais, que traduce en imagen "aquel arroyo de lágrimas" con el que Shakespeare aludió a Ofelia— se ha visto bruscamente interrumpido por una avalancha de formas que, si bien respetan la gama general de color del paisaje previo, construyen con su especialidad diferente un nuevo lugar, un nuevo relato para este espectáculo mortuorio. Y esa autoridad de la pintura a la que aludíamos se ejerce incluso en la arquitectura del cuadro, pues esa nueva familia de formas recién llegada al sepelio de la belleza, ha trastocado tanto el lugar que ha reestructurado incluso el soporte: durante el proceso de pintura, el artista ha recortado ambos paneles con dos grandes cortes diagonales y ha intercambiado su posición, como en un vano intento de invertir el tiempo, de evitar la muerte. Ofelia se convierte en metáfora de una muerte flotante y "turbia" que sólo podría evitar un violento golpe de timón. Esta reorganización espacial ha sido realizada con una pincelada tan *profunda* que ha provocado el corte. No hay mejor índice del cambio que esa incisión y reordenación del lienzo, ese fluir de la propia estructura para adentrarse en un paisaje movedizo.

[8] Ver Thierry de Duve, "Face-à-face", en *Mondrian*, catálogo de la exposición en el Centre Pompidou, París, diciembre de 2010 – marzo de 2011, pp. 45-51.

**Escenario de vida, trabajo discontinuo.**

Una vez más, hay que recordar que pintar no es sólo disponer colores de forma más o menos ordenada sobre un plano —como se enunció ya a finales del siglo XIX, en los albores de la pintura abstracta— sino también y sobre todo seguir el proceso interno del cuadro como un suceso más de la vida, que ha alcanzado incluso su dimensión biológica, su pulso, su respiración, su temperatura, su nivel aceptable de incertidumbre, hasta alcanzar un estado de equilibrio inestable, de detención del pulso, un estado en el que previsiblemente cualquier cambio será a peor. Alcanzado ese estado, el cuadro se para, parece no necesitar más respiración. Pero ocurre que aunque el cuadro se detenga, el pintor no necesariamente lo hace. Al contrario, sigue respirando en su vida, aumenta o disminuye su pulso, y la vida diaria, la cotidianeidad, le conduce a un nuevo escenario desde el que, si observa el cuadro plácidamente detenido, es capaz de detectar sus errores o sus vicios aprendidos. Es entonces, otra vez, cuando algún cambio tiene posibilidad de ser a mejor, y se abre al riesgo de ser continuado. El cuadro comienza a andar de nuevo, con un rumbo solo intuido.

**Extrañamiento y reencuentro**

¿Un arte realista? En absoluto, pues no se encuentra condicionado ni por la fidelidad a la percepción visual ni por la idea de ofrecer narraciones o documentación precisa relativas a experiencias reales. Un arte que, incluso en algunas ocasiones, coloca barreras para impedir la penetración masiva de los hábitos cotidianos y su representación. ¿Un arte minucioso? Solo en ciertas ocasiones, cuando el ritmo pausado de la existencia concuerda con el ritmo de la representación, pero un arte que es capaz también de registrar el desorden del instante explosivo, de la acción concentrada. En el trabajo pictórico de Alfonso Ascunce hay un *distanciamiento* característicamente moderno, próximo al *Verfremdungseffekt* bretchtiano —el mecanismo de extrañamiento tan característico de sus piezas teatrales— una reelaboración intelectual de la representación que desvela al espectador los mecanismos de la ficción al tiempo que le sirve al pintor para ponderar sus dispositivos de funcionamiento. A pesar de la evidente *implicación* del artista con su obra, de su alta intensidad expresiva, de su radical sinceridad, su honestidad profesional, en Alfonso Ascunce hay una aproximación intelectualizada al proceso pictórico, una distancia construida de pensamiento que le impide caer en el torbellino de la pura manipulación de su imaginario y, sobre todo, en el torbellino de una complacencia en los saberes técnicos que ha ido acumulando en tantos años de trabajo.

Y en este sentido es muy significativo la orientación ética que Ascunce imprime a su trabajo pictórico, una orientación de clara filiación oteiziana[9], por la cual la obra, el cuadro acabado, la exposición inaugurada, no constituyen el fin del arte, aunque marquen su ritmo vital; pues el fin auténtico del arte es la construcción del artista, y la labor de representación del pintor tiende a penetrar en la bruma de su identidad, construir sus contornos, ofrecerle a él mismo, un cuerpo con el que convivir.

[9] "Así, pintar un cuadro es lo más extraño que uno es capaz de imaginar y que de tan extraño que es, cuando funciona, consigue convertirle a uno en persona y entonces los desvelos compensan aunque uno deje de ser persona poco después…", texto del artista reproducido en el catálogo *Alfonso Ascunce. Todo al arder se iguala*, Ciudadela de Pamplona, Polvorín, enero-marzo de 2011, s.p.

**Proverbios: pintura negra sobre "arte negro".**

Hay en esta exposición una serie de pinturas sobre papel muy definida, tanto desde el aspecto visual como narrativo. Pinturas realizadas sobre grandes láminas en la que ya se encuentran impresas diferentes imágenes de arte negro. El trabajo ha consistido fundamentalmente en tachar, en cubrir con pintura negra los negros rostros de máscara. Una tarea, podríamos decir, de *exclusión:* toda la superficie impresa ha sido cubierta, excepto ciertas zonas, que son las que se ofrecen al espectador. Sólo resultan visibles aquellos lugares por los que no ha pasado la marea negra de la pintura.
Un trabajo nihilista, ocupado en el borrado y la cancelación: una agricultura a la inversa. En la serie ~~*Proverbios*~~, una serie que se niega incluso al nombre, es la pintura, junto a la propia figura del artista, lo que parece ponerse en cuestión en una espiral de desapariciones que conduce a la oscuridad.

En ~~*Proverbios*~~, hay una inteligencia destructora, una cabeza borradora que más que con una brocha, parece armada de un fuego que todo lo quema. Una pintura de catástrofe que aún busca su redención en los restos del incendio que ella misma ha provocado. Aquí aparecen algunas marcas del artista "nacido bajo el signo de Saturno"[10], una melancolía de negatividad que corresponde a una estética en negro: un trabajo reflexivo, teñido en ocasiones de pesimismo, realizado desde "el error", desde, por emplear la expresión del propio pintor, "la expulsión del paraíso y Babel"[11].

Sin embargo, una vez más, la posibilidad de otro punto de vista, la lectura en positivo de éste arrasado campo de batalla cuando, en lugar de observar la destrucción realizada, centramos la vista en las armas empleadas en esta destrucción. Brochazos libres, de enorme amplitud, que parecen tener una capacidad casi omnipotente por dominar el campo pictórico; unos brochazos y un campo en los que resuena la pintura elegíaca del mejor Motherwell. También una disposición estratégica del ataque que ha medido con extrema precisión las zonas destruídas de aquellas otras en las que aún algo parece respirar. En este sentido, es sintomático que en la mayoría de las imágenes, las marcas de registro cromático en los bordes, aún sean visibles, como si entre las ruinas del campo arrasado, su presencia cromática y diminuta, anunciara la eterna regeneración de la pintura, la capacidad de la vida por encontrar siempre razones de supervivencia.

10 Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, (1963), Cátedra, Madrid, 1989

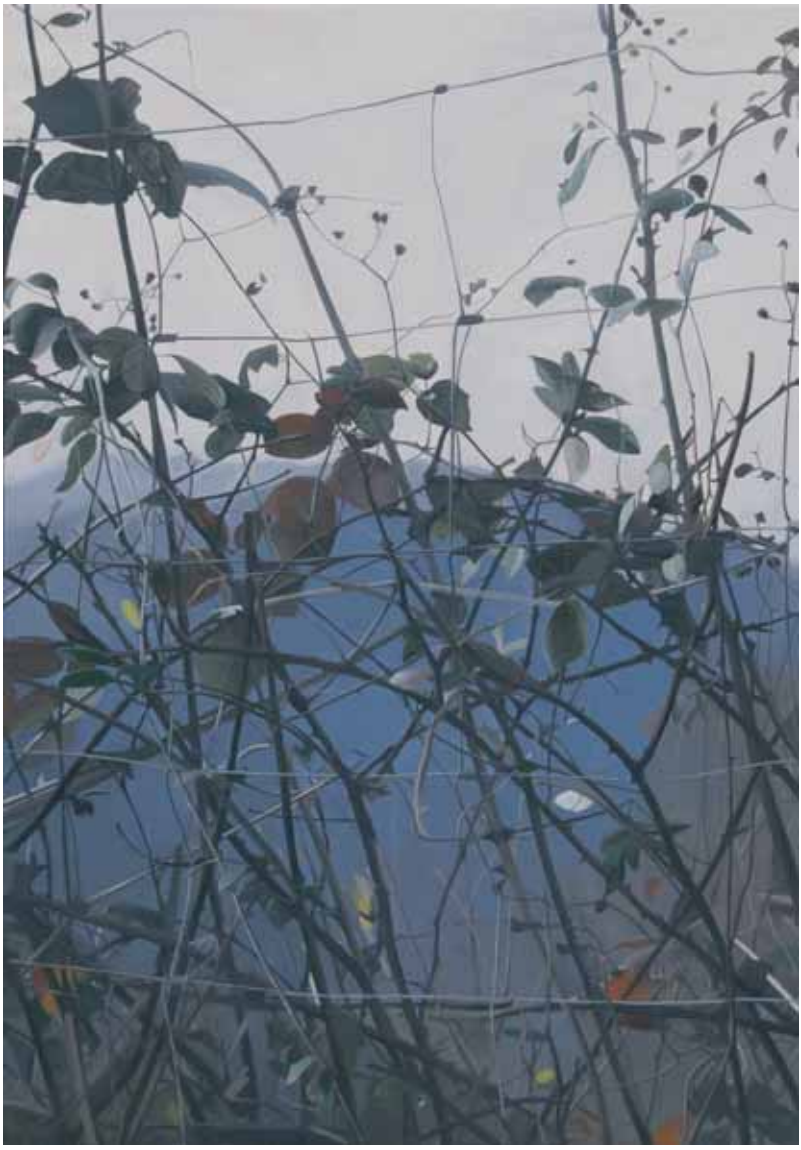
11 Alfonso Ascunce, texto *16-1-2004*, en el catálogo de la exposición *Alfonso Ascunce*, Planetario de Pamplona, febrero-marzo de 2005, s.p.

**Paisaje previo para Ofelia** Óleo sobre lienzo (díptico) 116-260 cm

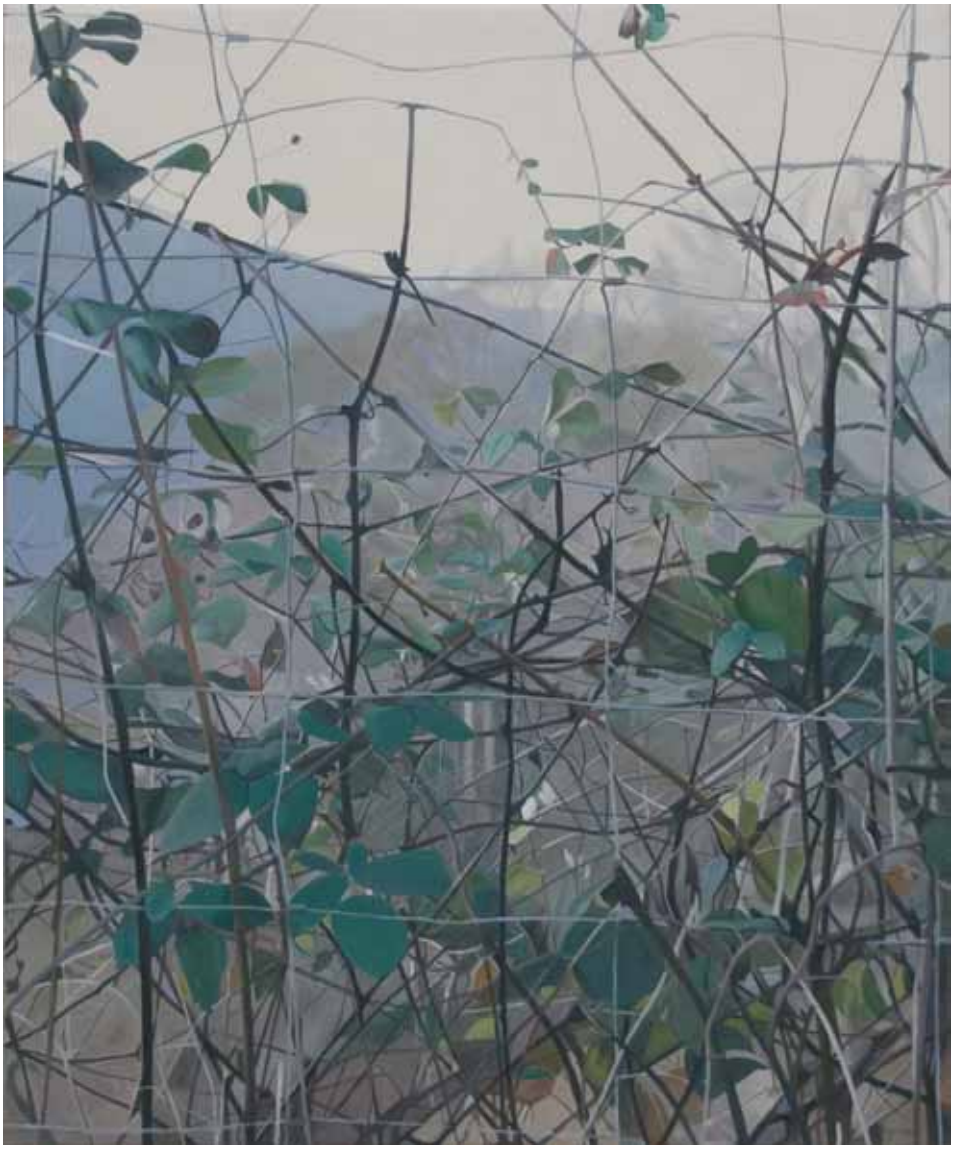
**Un país** Óleo sobre lienzo y tabla 56-65 cm

**Tahitianas** Óleo sobre lienzo y tabla 46-61 cm

**Estudio para gramas (Teresa)** Óleo sobre lienzo 195-130cm



**Estudio para gramas** Óleo sobre lienzo 195-162 cm



**Paisaje para Ofelia (anunciación)** Óleo sobre lienzo 195-195 cm

**S.T.** Óleo sobre tabla 49-40 cm

**S.T.** Óleo sobre tabla 49-40 cm

**Ofelia** Óleo sobre lienzo 195-324 cm

**Retiro 1** Óleo sobre tabla 57-63 cm

**Retiro 2** Óleo sobre tabla 57-63 cm

**LA CASA DE TODOS** 1-10

Óleo sobre lienzo 81-100 cm

**IIIK** Óleo sobre lienzo 195-162 cm

**Bosque verde (Grünewald)** Óleo sobre lienzo 195-162 cm

**Michael Phelps** Óleo sobre lienzo 195-162 cm

**Una vez** Óleo sobre lienzo 195-162 cm

**Tormenta** Óleo sobre lienzo (díptico) 130-232 cm

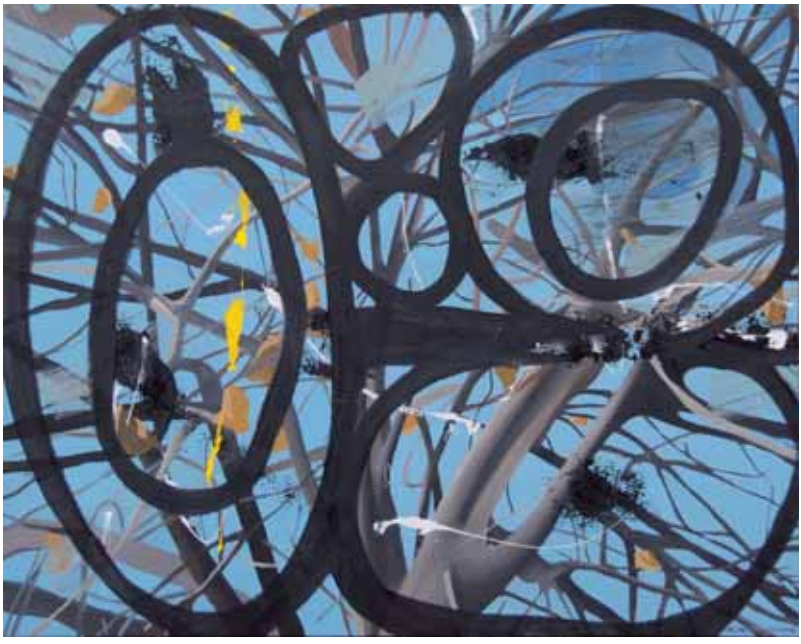
**Viable 1-2-3** Óleo sobre tela encolada en tabla 42,5-61cm.

**S.T.** Óleo sobre lienzo. 57-63 cm

**S.T.** Óleo sobre lienzo. 60-73 cm

**Saturnales** Óleo sobre lienzo. 260-116 cm

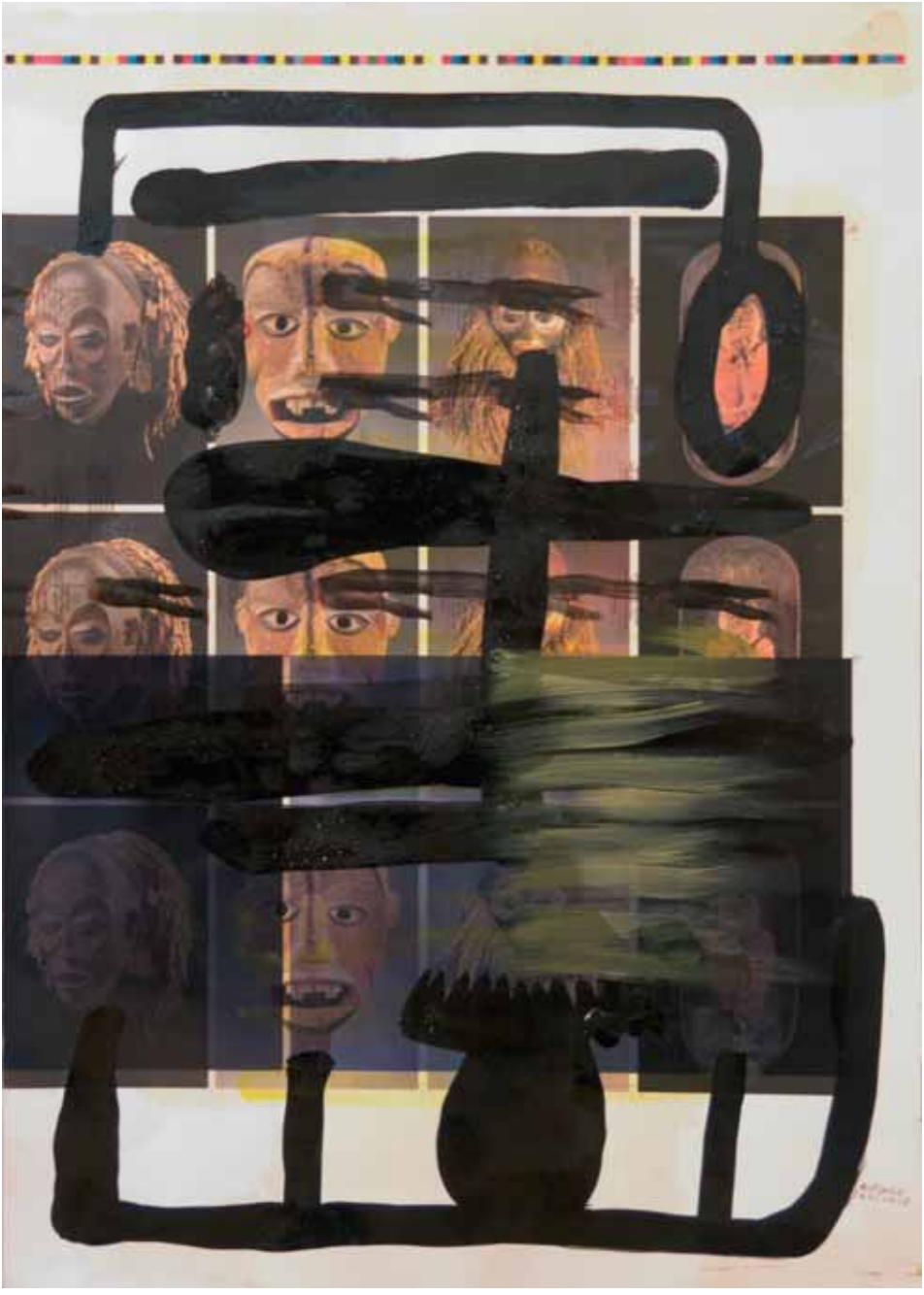
**Nana del río** Óleo sobre lienzo 48-60cm



**Campo de tiro** Óleo sobre lienzo 48-60 cm

~~**proverbios**~~—1-20

acrílico, gouache, tinta china y barniz filtro sobre papel impreso pruebas offset 70-50 cm



**abalorios vaticano**

**altruistas**

**casa de monos**

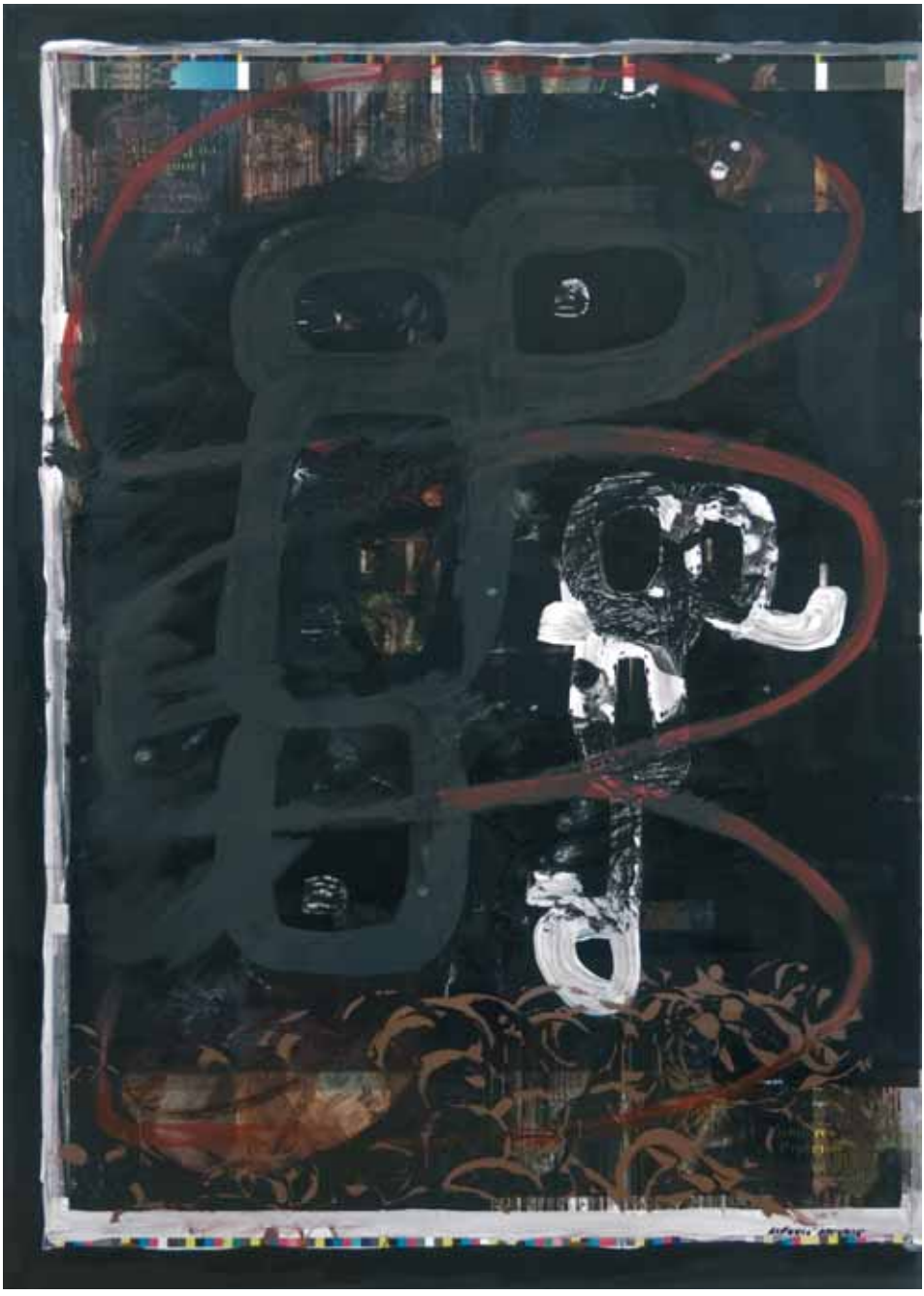
**comerse los trastos**

**devoción**

**el mono viene del hombre**

**guagua**

**la cama a los 85**



**la madre**

**la plaza del pueblo**

**la puta**

**los vecinos no dejan de hablar de nada**

**mentira tapada**

**multiombligo**

**perro ladrador**

**señores**

**susurrar a la oreja**

**trafalgar**

**trinidad negra**

**verdugo**

ALFONSO ASCUNCE
askunze@gmail.com

Licenciado en Bellas Artes U.P.V.
Cursos de Doctorado en Educación Estética y Musical. U.P.N.
Diseño de interiores y técnicas publicitarias. Escuela Arte de Pamplona.
Taller con Albert Oehlen. Montesquiu.
Taller de Arte Actual con Eduardo Arroyo. Circulo Bellas Artes. Madrid.

**Exposiciones individuales**

2012 Museo Gustavo de Maezto. Estella-Lizarra

2011 Sala del Polvorin. Ciudadela de Pamplona

2006 Sala Enate. Salas Bajas. Huesca. -Beca Enate 2005-
Galería Pintxel. Pamplona

2005 Galería Muelle 27. Madrid
Planetario de Pamplona.

2002 Galería Dieciséis. San Sebastián.

2001 Galería Agurcho Iruretagoyena. Pamplona.
Sala Juan Bravo. Madrid.

2000 Palacio Vallesantoro. Sangüesa.

1999. Galería Dieciséis. San Sebastián.

1998 Sala de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona.
Palacio de Aramburu de Tolosa. Guipúzcoa.

1997 Sala de Cultura de Zizur Mayor, Navarra.
Galería Berta Belaza. Bilbao.

1996 Palacio Vallesantoro. Sangüesa.

1995 Galería Dieciséis. San Sebastián.
Sala de Armas de la Ciudadela. Escultura-primer premio jóvenes artistas. Pamplona.

1993 La Cava. Pamplona.

1989 Ayudas a la Creación, Gobierno de Navarra. Castillo de Maya. Pamplona.

**Exposiciones colectivas 1995-2012**

2012 Arteaoinez´12 Pamplona, Bilbao, San Sebastián
2011 Bienal de Pamplona. Nafarroa Oinez. Ubidea-Cauce, Museo Gustavo de Maeztu
Colección de arte contemporáneo, Universidad Pública de Navarra
2010 Deproart. Pamplona. Bienal de Pamplona
2009 Fundación de las Artes Figurativas. Madrid, Barcelona. Nafarroa Oinez
Obras para un edificio. Palacio del Condestable de Pamplona
2008 20 pintores españoles para el siglo XXI. Baluarte. Pamplona
Nafarroa Oinez. Premio de Pintura de Plasencia
Bienal de Sevilla –stand ars fundum-
Colección Enate. Casa de Cultura de Lodosa -Navarra
2007 Premios Ángel de Pintura.(Segundo Premio) Córdoba. Bienal de Tudela
(Primera Medalla de Honor) –Silencios. 22 pintores navarros. Baluarte Pamplona. Salón de Otoño de Pintura de Plasencia
2006 ARCO 2006. Galería Dieciséis. Bienal de Estella. Foro Sur-Galería Muelle 27
Feria de arte de Lisboa-Galería Muelle 27. Premio Ángel de Pintura. Córdoba
2005 ARCO 2005-Galería Dieciséis. Feria de arte Santander-Galería Muelle 27. Bienal de Estella.
2004 Colección Testimoni, La Caixa. Sala Conde Rodezno. Pamplona.
ARCO 2004-Galería Dieciséis. Artea Oinez 04 Estella. Pamplona. Bilbao. San Sebastián.
Muelles y Mandalas. Galería muelle 27. Madrid.
2003 ARCO 2003. Galería Dieciséis. La Ciudad Recreada. Inauguración Sala Conde Rodezno. Pamplona.
2002 ¨ Europa ¨ Ciudadela. Pamplona.
"Abstracciones" Pintura Navarra actual. Pamplona. Bayona.
2001 Homenaje a Teresa Izu. Ciudadela Pamplona.
Concurso de pintura Parque natural Señorío de Bértiz.
"Una mirada" Arte navarro actual.
2000 Ríos de Navarra. Sala Juan Bravo. Madrid.
Nafarroa Oinez. Pamplona.
Premio de Pintura Caja Castilla La Mancha. Cuenca, Albacete, Toledo.
1999 Santa Marta 10, Ciudadela de Pamplona.
Premio Navarra de Pintura, Museo de Navarra.
1998 XX Salón de Otoño de Pintura de Plasencia.
Bienal de Estella. Museo Gustavo de Maeztu.
1997 Nafarroa Oinez, Tafalla.
Formas, Escultura al aire libre. Pamplona.
"Highlands-Navarra". Iona Gallery. Swanson Gallery. St. Fergus. Highlands, Escocia.
1996 Certamen de Pintura de la U.N.E.D. Palacio de Velazquez. Madrid.
Plástica contemporánea. Vitoria- Gasteiz. Bienal de Estella. Museo Gustavo de Maeztu.
Premio de Pintura L´Oreal. Centro Cultural del Conde Duque. Madrid.
"150 Aniversario Instituto Ximénez de Rada". Planetario, Pamplona.
1995 "Homenaje a Miguel Hernández 50 x 50", Itinerante. Premio de Pintura L´Oreal.
Centro Cultural del Conde Duque. Madrid, 10 años "Pamplona jóvenes artistas.

**Obras en colecciones:**

Museo Miguel Hernández
Ayuntamiento de Barcelona.
Premio I Bienal de Escultura Pública de Estella-Lizarra
Colección Fundación Caja Navarra
Colección Testimoni. La Caixa.
Colección Enate.
Colecciónes Ángel de Pintura.
Fondo Ars Fundum.
Colección Ayto. Pamplona.
Colección Universidad Pública de Navarra

## EXPOSICIÓN / ERAKUSKETA

ORGANIZACION / ANTOLATZAILEA
Museo Gustavo de Maeztu
Ayuntamiento de Estella-Lizarra

ALCALDESA / ALKATESA
Begoña Ganuza

CONCEJALÍA DE CULTURA /
KULTUR ZINEGOTZIGOA
Félix Alfaro

COORDINACION / KOORDINAZIOA
Camino Paredes

MONTAJE / MUNTAIA
Manuel Jordana
Desireé Gastón

ENMARCACIÓN
Roberto Martínez

DIDÁCTICA / DIDAKTIKA
Yolanda Úriz

## CATÁLOGO / KATALOGOA

EDITA / ARGITATZAILEA
Museo Gustavo de Maeztu

COORDINACION / KOORDINAZIOA
Camino Paredes

TEXTOS / TESTUAK
Javier San Martin

FOTOGRAFÍAS / ARGAZKIAK
Alfonso Ascunce (archivo)

DISEÑO / DISEINUA
Alfonso Ascunce- ***caralimpia***

IMPRESIÓN / IMPRIMATZEA
Gráficas Lizarr

MUSEO MUSEOA

AYUNTAMIENTO ESTELLA-LIZARRA UDALA

Gobierno de Navarra

SISTEMA DE MUSEOS DE NAVARRA

CALLEMAYOR publicidad+comunicación

## MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU MUSEOA

Del 11 de octubre al 16 de diciembre de 2012

_Horario de visita:
Martes a sábados de 11:00 a 13:00 h. y de 17:00 a 19:00 h.
Domingos y festivos de 11:00 a 13:30 h. / Lunes cerrado

_Bisita orduak:
Lan egunak 11-13 eta 17-19
Jai egunak 11-13:30 / Astelehena itxita

ENTRADA GRATUITA / SARRERA DOAN

www.museogustavodemaeztu.com