

Alfonso Ariza en el patio de su taller.
Fotografía de Rafael Aguilar



Homenaje a Alfonso Ariza

El 3 de Marzo de 1999 ha sido el décimo aniversario de la muerte de Alfonso Ariza, el artista rambleño que ha inspirado nuestra beca de escultura en barro que lleva su nombre. Hemos querido por ello dedicarle unas palabras en nuestra revista, a pesar de que

está presente entre nosotros, pues es en su casa, ahora casa-museo, donde precisamente este verano pudimos por primera vez desarrollar dicha beca y rendir un homenaje público a su memoria, para el que invitamos a Maribel González Carrasco, estudiosa de

Mostramos en esta tercera edición de ConBarro la obra del artista, aunque nos limitaremos a la parcela que atañe a esta revista: el barro, ya que una visión general de su producción fue expuesta por Ángel Luis Pérez Villén en el primer número.

lo indecible y lo informe: el barro en la obra de Alfonso Ariza

Carmen Osuna

No es fácil condensar en unas pocas líneas las ideas que uno tiene sobre la obra de un artista, pero tampoco es fácil hablar de una parcela de una extensa producción, compuesta por pinturas, esculturas, dibujos, cerámica, etc., realizada con diferentes técnicas, materiales y soportes. No obstante, existe una intención en torno a la cual gira toda la trama de la obra de Alfonso Ariza: mostrarnos el fondo de la vida en que vivimos, ir más allá de las apariencias, o quizá como diría Nietzsche mostrar lo más profundo: la superficie. Ésta

será la diana en la que nos centraremos para hablar de su obra cerámica.

Después de muchos años de búsqueda, este artista polifacético encontró que cualquier piel, la de un árbol, de una piedra, una fruta o la de su propia mano son

suficientes para mostrar la ansiada Forma, la Idea, o dicho de otro modo, fue precisamente en lo informe, lo imperfecto y en lo perecedero donde Alfonso Ariza encontró la clave de lo único de lo que podemos hablar.



El taller del artista (1989).

(Pág. anterior) *Sin Título*, 1988, cerámica esmaltada, 15 cm

El desafío comienza cuando un buen día el artista cordobés, prestigioso pintor de bodegones, se deshace de cacerolas, frutas y botellas y se lanza a la aventura de lo no dicho: de la abstracción. Una abstracción que no es geométrica o racionalista, sino cercana a ese espiritual proclamado por Kandinsky, pero sobre todo cercana al informalismo matérico. La textura será desde ahora la protagonista de sus cuadros, de sus esculturas de hierro y de sus primeras cerámicas. Esto sucede allá por 1955-57, aunque venía experimentado desde la década anterior un cierto gusto por el surrealismo.



Este vertiginoso salto lo coloca en un lugar actualizado del arte -que no privilegiado si uno no se sabe vender- a costa de renunciar a la vida de lujos materiales que le auguraba su pintura de corte burgués.

La decisión fue tomada cuando se encontraba de vuelta en Córdoba, después de haber renunciado al amaneramiento de la escuela sevillana; después también, de haber copiado a los maestros del Museo del Prado y de haber visitado a Llorens Artigas.

Corría entonces la década de los años cincuenta y Córdoba estaba viviendo uno de sus mejores momentos artísticos. Jorge Oteiza se establece en la ciudad de la Mezquita dejando una clara huella en lo que iba a ser posteriormente el grupo de artistas llamado *Equipo 57*, entre los que se encontraba Ibarrola y Duarte entre otros. Pero no Alfonso Ariza. Las premisas estéticas básicas del grupo son



Sin Título, s/f, cerámica, piedra y hierro



Vasijas esmaltadas, 1968-9

compartidas por este artista pero no el contenido político. Su obra tridimensional, en principio hecha en hierro y luego en terracota, muestra que acabó la época de lo macizo: el “espacio masa” y el “espacio aire” han de comportarse con la misma fuerza. La escultura había dejado de entenderse como una masa rodeada de espacio para convertirse en la configuradora del mismo.

Nació en el año 1920, y murió 69 años después un 3 de Marzo, en La Rambla, un pueblo alfarero de la provincia de Córdoba. Eran malos tiempos (en esta zona había bastante pobreza) pero podían ser peores, y lo fueron: medio pueblo tuvo que emigrar después de la guerra, parte de su familia lo hizo. Cuentan que de niño, viviendo en el campo, apenas iba a la escuela, aunque le gustaba dibujar y otros parientes y amigos en mejor situación le regalaban lápices y pinturas. Pudo estudiar en Córdoba a duras penas, con una beca concedida por la Diputación Provincial de la ciudad. Luego fue a Sevilla, a Santa Isabel de Hungría, pero allí no se podía aprender el arte de vanguardia así que abandonó la

escuela. Se casó con Antonia Carballo cuando ya ambos eran mayores. No tuvieron hijos. Ella se convirtió en uno de los pilares fundamentales de su vida, el otro fue el arte.

Recuerdo que unos meses después de su muerte entré por primera vez, con él ausente, en su casa, taller o “santuario”,

donde tantas conversaciones habíamos mantenido años atrás sobre la esencia del arte, de éste como modo de vida, de la necesidad de alternar varias facetas artísticas para poder subsistir, etcétera, etcétera. No fue fácil aceptar su falta, porque todos sus gestos te abrazaban al cruzar la primera puerta; todas las huellas que una persona grava en una vida estaban allí, materializadas de la forma más sincera que jamás he visto.

Cientos de cuadros, de esculturas, de cerámicas, incluso poesías, reunidos para hacer el museo con el que había soñado.

La mayoría de la obra producida durante los últimos treinta años lo acompaña hasta su muerte, creciendo en cantidad y en calidad. Quién sabe si fue ese apego tan fuerte lo que hizo que se mantuviera fiel a sus principios, permaneciendo al margen del vapuleante mercado del arte a pesar de su digna pobreza.

Una de esas alternativas a través de las que buscó una cierta rentabilidad económica fue la cerámica, que desarrolló



Cucos esmaltado, s/f



Sin Título, 1977 terracota, 25 cm altura

habían de tener paciencia con las exigencias del artista que dirigía la operación escrupulosamente. Después de encontrar la forma deseada, era en su taller donde aplicaba los arriesgados esmaltes, pues no se trataba sólo de conseguir un tono perfecto, también era importante la textura a base de engobes vítreos donde los colores se unen sin perder la vibración cromática y la luminosidad propia. Una amplia gama de estos colores se desliza por la superficie de los vasos sin enturbiarse: blancos y amarillos con azules y negros. Las capas de esmalte parecen golpes de forja sobre un blando metal; al palpar estas piezas cerámicas la lisura se mezcla con las protuberancias como si de la piel naranja de un animal enorme pero manso se tratara.

Sus cuadernos se van llenando de anotaciones, de fórmulas y recetas que, supongo, iría abandonando para buscar otras nuevas: es la búsqueda, el descubrimiento lo que le apasiona, no la optimización técnica u económica. Hemos

con fuerza en la década de los sesenta, aunque no toda ella resultó ser comercial. Su ansia de experimentación hacía de sus vasos cerámicos verdaderos objetos artísticos, que difícilmente podía vender a un precio razonable en el Zoco de Córdoba donde tenía un "bakalito". La España de la posguerra no había forjado precisamente una población sensibilizada con el arte moderno. A pesar de ello, él siguió insistiendo en lo artístico por encima de lo comercial. Así, la obsesión de Alfonso Ariza por lo matérico fue plasmada no sólo en sus cuadros, también y de forma paralela en su cerámica. Una cerámica hecha para deleitar la vista pero también el tacto; la superficie te incita a tocarla, a pesar, a veces, de su extrema fragilidad. Decenas de vasos esmaltados poblaban las estanterías de su taller, formalmente todos parecidos pero realmente todos distintos. Se trata de formas sacadas con esfuerzo del virtuosismo de las manos alfareras. Alfonso, la mayoría de las veces, se

desplazaba a las alfarerías de los mejores torneros para encargar sus diseños, puesto que era consciente de la superioridad en la rueda de los maestros de su pueblo natal. Estos hombres acostumbrados a sus jarras y porrones



Sin Título, 1970 terracota polícroma, 32 cm altura

Sin Título, 1981, gres, 13 cm altura

Sin Título, s/f, cobre, 12 cm altura

de tener en cuenta que en esta época no existía el auge del que hoy disfruta la cerámica, que los esmaltes no se conseguían con la facilidad y variedad de ahora, que las técnicas no eran tan avanzadas y difundidas, de hecho, en La Rambla, muchos alfareros habían abandonado su profesión porque no era rentable, el número de alfarerías había disminuido y las que quedaban se ceñían a la cerámica tradicional sin ninguna pretensión investigadora.

Sin hacer una clara distinción entre cerámica y escultura, pues ya se ha hablado demasiado de la disolución de los límites entre los géneros artísticos, me gustaría aludir a una serie de esculturas que hizo en terracota, que se alejan de la estética del vaso cerámico y las superficies esmaltadas. Son obras realizadas en la década de los años setenta -aunque los bocetos son muy anteriores- siguiendo las premisas que la forma le iba exigiendo. Ésta no ha de representar nada concreto, su existencia se ha de obtener gracias a una constante comunicación entre concavidades y convexidades. Planos curvos y rectos de superficie bruñida que a veces policromaba en frío. Son esculturas



versátiles respecto a su posición, pues pueden ser giradas encontrando distintas superficies de apoyo. Obras que parecen blandas, irreales: A. Ariza sabe que el artista ya no necesita limitarse a lo empírico, es capaz de crear nuevos lugares, mundos imposibles que nos remiten al inconsciente, donde el azar encuentra su verdadero sitio.

Otra de sus facetas cerámicas

posteriores, fue realizar pequeños cuencos tan finos como la "cáscara de huevo" que recogen en su interior intensos y brillantes esmaltes colorados, azules, plateados... y que uno no se atreve a tocar por miedo a quebrarlos. Oquedades que parecen guardar la esencia en su interior. Se podría pensar incluso que se ha querido crear un lugar donde fuera posible expresar lo inexpresable, si no conociéramos el hilo que vertebra toda su producción artística. Un hilo que quiere indicarnos con un guiño la respuesta a lo inefable: *si de la forma pura no se puede hablar, sólo es posible representar lo amorfo*. La *antiforma* ha sido el eje, el corazón que ha animado de una manera u otra toda su obra: sus hierros oxidados, sus cuadros informalistas, sus blandas terracotas, e incluso la superficie de los geométricos vasos cerámicos, revelándose definitivamente, en la obra que desarrolla durante los últimos años de su vida: cientos de pequeñas informes



Sin Título, s/f, barro chamoteado, 10 cm altura
Construcción con patata seca

esculturas que amontonaba para no perder tiempo. Sabía que ya contaba con poco.

Estas diminutas piezas, dispuestas desordenadamente por el suelo del taller, las estanterías o apiladas en espuestas, daban la sensación de estar hechas mecánicamente, sin embargo al cogerlas y observar cada una detenidamente te dabas cuenta de por donde iban los derroteros de su mente. Él las tenía todas memorizadas, y por supuesto firmadas, incluso a algunas les había dedicado un poema, que pudimos escuchar de su propia voz poco antes de su muerte. La idea de unicidad y sublimidad del artista romántico había impregnado la conciencia o el inconsciente de Alfonso Ariza

condicionándolo hasta el final de su vida.

Sus últimas jornadas de trabajo se convirtieron en una mezcla de desafío técnico -que lo llevaba a desarrollar un virtuosismo obsesivo- y de encuentro fortuito y espontáneo expresado en esas miniaturas cargadas de libertad que a veces reducía a un simple gesto, aunque luego las hiciera pasar por el fuego. La constante contradicción entre su asombro por lo efímero de la realidad y el deseo apasionado de trascendencia no le permitió concebir una obra totalmente perecedera.

Estas últimas obras nos ofrecen una especie de conclusión final, que nos lleva directamente a la idea primera que

exponíamos: lo inexpresable es la Forma.

Pasó media vida construyéndose herramientas con las que enfrentarse al barro y doblegarlo a su voluntad, para terminar desprendiéndose de toda prolongación hasta quedarse sólo con sus propias manos. Manos que querían mostrar las cosas más sencillas y menos

(fotografías de Ignacio Rejano)

Este artículo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación "La escultura y el diseño cerámico" (PB98-1349) subvencionado por el Ministerio de Educación

5 pequeñas esculturas en terracota sin titular, 1988



Alfonso Ariza y el mito del artista moderno

<<Nunca he tenido ante mis ojos a un gentilhomme que sufriera tanto como yo sufrí ...
La naturaleza nos ha dado las lágrimas los gritos de dolor, cuando el hombre no puede soportarlo más -y a mi sobre todo-
En el sufrimiento me da la melodía y la palabra para satisfacer el abismo de mis carencias:
Y cuando el hombre calla en su tormento un Dios me hace decir lo que sufro. >>

(GOETHE, Tasso, V, 163)



“CORDOBA- ZOCO -ARIZA -81” (en el cuenco)

Maribel Glez. Carrasco

Esta imagen del artista como alguien que sufre por estar dotado de una sensibilidad diferente a la del resto de los seres humanos es muy habitual y conocida en nuestro entorno cultural. De hecho, la idea se generaliza con el apogeo de las primeras vanguardias del presente siglo, durante el cual esta actitud se estereotipa y se entiende como una de las claves de la llamada "modernidad". Por lo tanto, el ser "diferente" pasa a ser una cualidad implícita del ser "moderno".

Pero, esta condición conlleva un doble y contradictorio sentimiento, que los británicos denominan "Spleen" y que por una parte provoca sufrimiento, a causa de la incomprensión que rodea al artista comprometido y por otra le hace experimentar autocomplacencia en su propia originalidad, ya que, el sentirse fuera del espíritu gregario de la mayoría le provoca la satisfacción de ser él mismo frente al mundo y pertenecer a un grupo de

elegidos al que le son revelados conocimientos ocultos para el resto de los mortales.

La idea del creador o artifex como ser distinto podemos rastrearla en la historia más allá de las primeras vanguardias del XX. Ya a finales del XIX, encontramos artistas como Toulouse Lautrec, Van Gogh o Gauguin, que se convierten en paradigmas y modelos para sus sucesores de principios del s. XX. Además, Estos modelos son asumidos tanto por sus propuestas artísticas como por las posturas vitales que plantean.

Aún, podemos seguir retrocediendo y remitirnos al movimiento romántico. En esta etapa encontramos el deseo de originalidad y subjetividad junto al "spleen", como rasgos definitorios del carácter romántico. Esa euforia y tristeza simultáneas se identifica con la vida diferente que debe vivir un artista, la diferencia que aparta al hombre moderno

del tradicional. Esta idea fue conformada durante el Romanticismo y desarrollada durante todo el siglo diecinueve con figuras como Sthendal o Delacroix cuando apostaba "hay que ser siempre modernos", así como con Baudelaire y su intenso vitalismo que le lleva a poner el arte al servicio de la vida.

Remontándonos todavía más en la historia, encontramos en el Renacimiento el inicio de la consideración hacia el artista como individuo especial y diferente al resto, figuras como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci así lo testimonian.

También, la figura del "ser extraño entre los suyos" aparece con sorprendente frecuencia dentro de las tradiciones míticas de la antigüedad grecolatina y judeocristiana. Es el mito del profeta tocado por la divinidad capaz de guiar y enseñar al pueblo la dirección hacia la que debe dirigirse. Esta guía se plantea unas veces para avanzar en el progreso hacia la

cultura, como en el caso de Prometeo y su fuego, y en otras ocasiones como orientación hacia el cumplimiento de la voluntad divina y el camino de la salvación, como es en el caso de Moisés, Jacob, los profetas o el mismo Cristo.

En todas las situaciones, este don, concedido sólo a unos cuantos, comporta siempre una especie de sentimiento de culpa por haber accedido a un nivel inmerecido para un ser humano. Por ello, el elegido se verá abocado a sufrir desgracias y penalidades suficientes para purgar ese atrevimiento. De este modo, el individuo especial se erige al tiempo en guía de la comunidad y en chivo expiatorio de la misma. Él se sacrifica para que el resto pueda seguir avanzando y conquistando bien sea la cultura, como en "el Fuego de los Dioses" prometeico, la Tierra Prometida de Moisés o la Vida Eterna de Cristo. Tal Como apunta Eckhard Neumann "... él podría convertirse en símbolo del conflicto entre la creatividad de cuño individual y el respeto a la autoridad que dificulta la identidad, que ha de liberar desde el principio a todo individuo creativo". (Neumann, E. 1992, p.75)

El compromiso que Alfonso Ariza contrajo en su día con el que él llamaba "arte puro" puede considerarse como una especie de estigma aceptado por él sin reservas. Esta postura le hizo nadar contracorriente y enfrentarse con dificultades y situaciones en las que el interés personal le aconsejaba una flexibilidad y transigencia con las que habría vivido una vida más fácil y acomodada. En cambio, su fuerte carácter y su firme voluntad le impidieron adoptar posturas de consenso general. Muy al contrario, su elección fue la obstinada determinación de hacer las cosas de distinto modo que la mayoría y esto se tradujo, dentro de su obra, en una constante búsqueda de lo raro y lo extraño. Actitud que encuadra su trabajo dentro de

la estética de lo deforme. Tendencia que le lleva a aceptar otra belleza en la que lo amorfo, lo asimétrico, lo distorsionado y lo extraño se erige como una pura exaltación de "lo diferente".

Es decir aquello que en su momento se denominó el "Arte otro".

A través de esta inquietud, Ariza encuentra en la misma naturaleza la superación de los límites de la imaginación. Se dedica a rastrear en la propia tierra, en los retorcidos troncos de olivos, las cepas de los viñedos y las piedras. Se sumerge en los elementos propios del entorno físico en el que había nacido y en el que vivía para investigar sobre sus formas y ritmos internos. Con la particularidad de que, durante este trabajo, se acerca, se implica tanto con el motivo estudiado que se aleja de la objetividad y nos ofrece una visión apasionada, plena de exaltación.

Ariza necesitó comunicarnos el sufrimiento vital que le acompañó, durante toda su vida. Sentimiento y exaltación que nacía desde lo más profundo de su ser y que encontraba reflejado en todo lo que le rodeaba. Para transmitir ese latir, el artista

buscó los materiales más elementales y los utilizó en su empeño por traducir un sentir trascendental y eterno.

Es por todo ello, que su genio exaltado e inestable, su torturada vida interior, sus dificultades de comunicación, aumentadas por su sordera, y la profunda religiosidad que profesaba, le llevaron a la búsqueda de sí mismo en la actividad artística. Y esta inquietud le condujo a volcar sus ímpetus creativos dentro de los presupuestos del surrealismo y del informalismo. El primero por sacar a la luz de la conciencia los mundos oníricos y del subconsciente, creados y recreados a partir de los propios fantasmas y obsesiones, el segundo por permitir la libre expresión interior traducida en manchas, líneas, grafismos, desarrollos de masas y volúmenes.

Pero, y sobre todo, hay que destacar el uso que hace de "la materia" como unificadora de los dos mundos, el interior y el exterior. Nos encontramos ante el elemento primario a través del cual el artista, demiurgo, crea su propio universo. Ariza inventa un mundo de formas que es el reflejo de la existencia que transcurre en su



Sin Título, 1968-69, mural de azulejos esmaltados



Sin Título, s/f, gres, 14 cm. altura

las piezas de los pueblos primitivos con las últimas manifestaciones del arte de las llamadas culturas avanzadas. El resultado de las enseñanzas recibidas por Ariza fueron las innumerables obras llevadas a cabo después en su taller de La Rambla. En las piezas cerámicas del cordobés se une la técnica depurada con la experimentación científica de los materiales y con el dinámico juego formal en el que las vasijas se achatan, se alargan se abomban o se ciñen como cuerpos vivientes. De esta forma, también en estas obras logra plasmar el ritmo de la vida interior y exterior que fluye por todos sus trabajos.

Y, continuando con la materia, se dirige también el creador hacia el metal. Mineral que sale de la tierra y que el hombre transforma en líneas y planos con los que el artista juega y se recrea como si la dureza del material no fuese un impedimento para desarrollar las formas por él imaginadas y los seres tremendos surgidos de su impresionante creatividad. Pero, en estas obras el interés por la materia le lleva a respetar el proceso natural de la oxidación metálica, implicando a la obra en proceso vital de transformación en el tiempo y que le confiere ese aspecto rudo del material

interior y que finalmente materializa en la tierra, origen y destino de todo, madre que sufre y de la que surgen hijos atormentados. A través de ella nos muestra el dolor del que crea y del que vive. La obra del autor es reflejo de su soledad y dificultad comunicativa y se plantea como única salida para materializar el patetismo que le envuelve.

Aparecen así sus "térreas plásticas", en las que los materiales se mezclan para superar la tradicional división de las artes. Lo gestual, la expresividad marcan estas obras a las que las texturas de la tierra aportan un matiz de credibilidad que las hace tan reales como el propio suelo del que salieron.

Salen del lienzo y adoptan la tridimensionalidad de sus esculturas en barro. Las terracotas arrancan los retorcimientos de la vida libre y caótica de los terrones levantados por el arado, de los troncos y se transforman en fantasmagóricas imágenes que surgen de los secretos de la tierra y de la mente del autor. En otras ocasiones aparecen suaves y rítmicas, con sensuales curvas o intentos

geometrizantes. Pero siempre escapan a la norma y se adentran por los laberintos de un caos creador, incontenible y libre.

La tridimensionalidad sigue atrayendo al artista, sin abandonar el barro. La tradición ceramista de su pueblo no puede serle ajena. Alfonso Ariza se preocupa de aprender con el mejor y se marcha a Barcelona para beber de la fuente que manaba del

maestro Lloréns Artigas. Este artista catalán logró hacer realidad la síntesis entre arte y artesanía y fundió la teoría de



Piedra natural
Sin Título, s/f, terracota, 15 cm.



5 pequeñas esculturas en terracota
sin titular, 1988

cual se asume la estética de lo asimétrico y desmedido como una postura tan válida en el arte como pueda ser aquella otra que opta por el canon clásico y su equilibrada contención.

La vida del hombre del siglo veinte ha cambiado totalmente, el desarraigo, la pérdida de anclajes en los sistemas y roles que durante siglos hemos venido utilizando produce vacío y desorientación en el ser humano. Esta confusión lleva a la búsqueda de nuevos esquemas y tipos de relaciones que a su vez se traduce en nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión dentro del arte. Dinámica que mueve a todo el panorama del arte del siglo XX.

En este sentido, existen mentes iluminadas, entre las de se pueden contar las de algunos artistas dotados de una sensibilidad más acusada que los demás, que son capaces de ver y sentir estos cambios y esta confusión antes de que el resto de la sociedad tome conciencia de ellos. Es difícil, mientras se está inmerso en un proceso vital, tener suficiente perspectiva y claridad mental para contar y traducir lo que se está viviendo. Estos hom-

desnudo y sin tratar que nos remite al "Art Brut".

La elección de lo monstruoso y deforme, junto al deseo de mostrar los aspectos de la vida mas libres y fuera de la norma, puede decirse que se mantendrá como una constante en toda la obra de Alfonso Ariza. Por ello, al hablar de patetismo hay que pensar en el concepto helenístico del "pathos", la pasión barroca que se contrapone al control y serenidad del canon clásico. Esta elección muestra un sentido trágico de la vida que nos resulta tan familiar en el arte andaluz y que, también, entronca en la tradición de la España Negra, interior, austera y profunda, trágica y doliente con la que tan magistralmente nos enfrentó Goya en sus caprichos.

También con dicha tradición comulgaron muchos de los artistas españoles de las vanguardias de postguerra. Para ello baste recordar a los componentes de "El Paso" o "Dau al Set", y concretamente a Saura y Tapies. En esta trayectoria, todos estos artistas participan de ese sentido

exocizador y catártico del arte con el cual tratan liberarse de sus propios y personales fantasmas materializando el "sueño de la razón" en sus obras.

Esta tendencia hacia lo irregular apunta, también, y se instala en las últimas tendencias postmodernas, dentro de lo que Omar Calabrese llama el "Neobarroco" y que enlazaría con lo expuesto anteriormente con un hilo conductor en el



Sin Título, s/f, terracota
Sin Título, 1981, gres
Sin Título, s/f, hierro

bres, capaces de ver los cambios individuales y sociales que nos vienen sucediendo, tratan de comunicarlo al resto del grupo, pero éste muchas veces le responde con incomprensión e, incluso, marginación. Ya que, la mayoría prefiere seguir aferrándose a los viejos y caducos esquemas, conocidos que enfrentarse a la realidad de que ya no son válidos para las nuevas condiciones de vida en las que se desenvuelve el ser humano.

Sin embargo los hechos, tarde o temprano, se imponen y los cambios han de ser aceptados por la sociedad a causa de su evidencia. Es en ese momento en el que llega el reconocimiento a aquellos que fueron capaces de vislumbrar entre las sombras las nuevas líneas y los parámetros que se estaban conformando. Entonces, los antes incomprendidos son considerados como nuevos profetas y guías que supieron abrir vías por las que poder caminar en el presente.

Cabe en este momento recordar las palabras de Nietzsche cuando dice que "... A ellos se les atribuye una visión inmediata en la esencia del mundo, al igual que un agujero en el manto de las apariencias, y se cree que ellos, sin el esfuerzo y el regir de la ciencia, pueden con esa mirada vidente aportar algo definitivo al hombre y al mundo". (En NEUMANN, E. 1992, p. 85)

Uno de estos hombres es sin duda Alfonso Ariza, dotado de una sensibilidad tan acusada que le hizo vivir intensamente todo el dolor, dramatismo y exacerbación del desarraigo y la confusión del hombre moderno, en un medio difícil y miope que se negaba a ver la realidad de un mundo distinto y que trataba de aplicar a estas nuevas circunstancias viejas recetas inservibles. Sin embargo, el mérito de Alfonso, como el de otros tantos artistas, literatos y pensadores de su misma condición, no es sólo el de poseer una vista sana y clara capaz de distinguir las líneas esenciales del movimiento vital, sino que también fue capaz de aceptar todos los

sacrificios y dificultades que su condición de artista comprometido implicaban.

Los cuarenta años de vida artística y profesional de Alfonso Ariza van a discurrir a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y coincidirán con un momento clave para la historia del arte de Andalucía. Ya que, se produce un cambio total en cuanto a la participación andaluza en la construcción del edificio del Arte Contemporáneo. De hecho, se produce una evolución del panorama artístico andaluz que lo lleva a homologarse con el del resto del país a través de grupos y de individualidades con peso específico.

En este proceso es importante tener en cuenta las especiales circunstancias que rodean a la cultura en Andalucía, pues aquí la evolución del arte contemporáneo parte de cero al no existir una tradición renovadora dentro de nuestro territorio antes de 1936. De hecho los importantes nombres andaluces del arte contemporáneo tuvieron que marcharse fuera para llegar a deslumbrar al mundo. El trabajo de los que se quedaron fue, por tanto, lento y poco visible hasta ya bien entrados los años setenta en los que ya se puede constatar una actividad considerable y participativa de la tónica general del país.

En el resto del mundo las secuelas de la postguerra mundial se transforman en los "nuevos replanteamientos artísticos que dieron como resultado el auge del informalismo en Europa y en EE.UU. con grupos como Nuova secesione, Grupo Cobra, Escuela de París, Escuela de New York, Escuela del Pacífico, etc. y con individualidades como Vedova, Appel, Dubuffet, Pollock, Rothko o De Kooning entre otros".

Alfonso Ariza supone una prueba de la presencia de Andalucía en la "modernidad", y esta presencia tiene además el mérito de ser llevada a cabo desde la periferia de la periferia. Pues, si ya el hecho de trabajar dentro de las fronteras españolas en el siglo veinte supone el estar alejado de los centros neurálgicos de la actividad y el mercado artístico, (París hasta la Segunda Guerra Mundial, y Nueva York después), todavía más alejada de los acontecimientos plásticos de vanguardia estaba Andalucía y como a años luz podría encontrarse un lugar como La Rambla.

Pensemos que Alfonso Ariza se desarrolla como artista inmerso en un medio rural al que escasas o nulas informaciones podían llegar con respecto a las nuevas problemáticas o planteamientos artísticos que circulaban en los circuitos de las metrópolis. En cambio, gran parte del mérito de este artista consiste precisamente en el esfuerzo titánico que lleva a cabo para mantenerse informado del arte último que se viene planteando en su tiempo.

Alfonso Ariza representa, sin ninguna duda, una de las personalidades más interesantes que, desde dentro de Andalucía y de España, muy tempranas, apuestan por un arte de renovación y por lo que se le puede considerar como protagonista, junto a otras relevantes figuras coetáneas, de la plena incorporación del arte andaluz en el resurgir plástico que se produjo a partir de finales de los años cuarenta en el panorama artístico español y mundial y que se viene manteniendo en el momento presente.



6 pequeñas esculturas en gres sin titular, 1981