

Fig 185

An abstract painting featuring a complex composition of overlapping, textured brushstrokes. The color palette is dominated by various shades of teal, turquoise, and deep blue, interspersed with warm, earthy tones of reddish-brown, terracotta, and ochre. The overall effect is one of dynamic movement and layered depth, with some areas appearing more saturated and others more muted. The texture of the paint is visible throughout, suggesting a thick application of pigment.

JULIO JUSTE



# JULIO JUSTE

*Armonía difusa*  
1982-2006  
*Pintura y obra en gran formato*

INSTITUTO DE AMÉRICA DE SANTA FE

2020 • 2021

## *Instituto de América de Santa Fe*

Alcalde-Presidente  
MANUEL ALBERTO GIL CORRAL

Concejala de Cultura  
PATRICIA CARRASCO FLORES

Director  
JUAN ANTONIO JIMÉNEZ VILLAFRANCA



## *Exposición*

Organiza  
INSTITUTO DE AMÉRICA DE SANTA FE

Comisariado del Legado Julio Juste en Santa Fe  
JUAN ANTONIO JIMÉNEZ VILLAFRANCA  
JOSÉ VALLEJO PRIETO  
JAIME GARCÍA  
JOSÉ MARÍA RUEDA  
JOSÉ ANTONIO ORTEGA HITOS

Transporte y montaje  
FELTRERO DIVISIÓN ARTE, S.L.



## *Catálogo*

Edición  
JUAN ANTONIO JIMÉNEZ VILLAFRANCA

Transcripción de textos  
BEATRIZ RODRÍGUEZ PÉREZ  
MARTA CORTES MARTÍNEZ  
CRISTINA MANZANO GONZÁLEZ

Fotocomposición, diseño e impresión  
BODONIA ARTES GRÁFICAS, S.L.

Encuadernación  
OLMEDO, HNOS. S.L.

Fotografías de la obra  
RAYUELA FOTÓGRAFOS

Fotografías personales  
SUS AUTORES

Edita  
AYUNTAMIENTO DE SANTA FE

© de la edición: AYUNTAMIENTO DE SANTA FE  
© de los textos: SUS AUTORES  
© de las imágenes: SUS AUTORES

ISBN: 978-84-      - -  
Depósito legal: GR 1421-2020

# Sumario

Prólogo • JUAN ANTONIO JIMÉNEZ VILAFRANCA.....	9
Paraíso cerrado de la pintura • JUAN MANUEL BONET.....	27
Las Vegas de Julio Juste y la pintura como lugar imposible • FRANCISCO RIVAS.....	33
Julio Juste • JOSÉ MARÍA RUEDA.....	37
Entrevista con Julio Juste • JOSÉ MARÍA RUEDA.....	41
El mirador. Pinturas • FERNANDO HUICI.....	47
Los papeles de J.J. • JUAN MANUEL BONET.....	51
Paisaje después de la batalla • VICENTE MOLINA FOIX.....	55
Tránsitos • OCTAVIO ZAYA.....	59
Reales sitios. Sitios reales • JOSÉ RAMÓN DANVILA.....	65
A la manera de Julio Juste • EDUARDO QUESADA DORADOR.....	69
La cisterna de Estambul • JOSÉ RAMÓN DANVILA.....	73
La opulencia clandestina • LUIS ANTONIO DE VILLENA.....	79
Los aristócratas del crimen • SERGIO GOZALO.....	83
Parodia y vencerás • JULIO JUSTE.....	87
Alto contraste fotográfico y político • JULIO JUSTE.....	91
Julio Juste. Tiempos y recuerdos, trágica poética • JOSÉ RAMÓN DANVILA.....	95
√2. La raíz cuadrada de dos • NICOLÁS TORICES ABARCA.....	99
De Marx a Alf • JULIO JUSTE.....	101
La gigantesca lona de las Elegías • JULIO JUSTE.....	107
Julio Juste, del lienzo a la pantalla • FRANCISCO SOTOMAYOR ROMÁN.....	111
El arte es un veneno sin antídoto • CÁRMEN GONZÁLEZ CASTRO.....	125
• <i>Catálogo</i> .....	137
• <i>Relación de obras expuestas</i> .....	207
• <i>Biografía, exposiciones y reseñas periodísticas</i> .....	211



**IMAGEN GRAFICA Y PUBLICIDAD  
POLITICA EN LAS ELECCIONES DE 1977  
POR  
JULIO JUSTE**

"La Tetulia." Pintor López Mezquita, 3. Jueves, 28 de Abril, 9 de la noche.

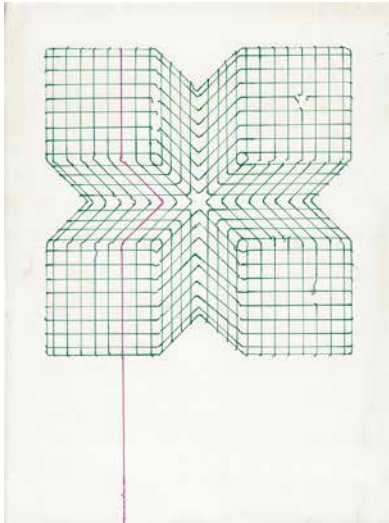
proyección de diapositivas.

# Prólogo

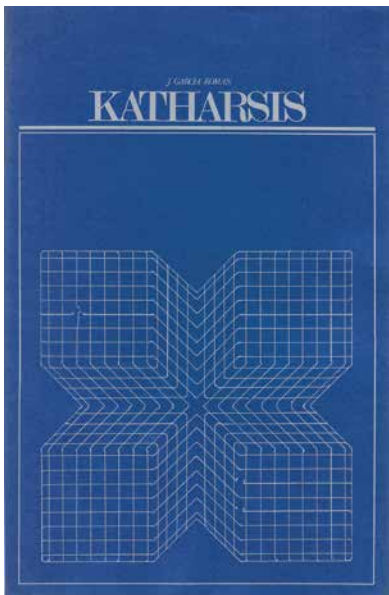
JUAN ANTONIO JIMÉNEZ VILAFRANCA  
*Instituto de América de Santa Fe*

La exposición *Julio Juste. Armonía difusa*, a la que este libro acompaña, y que se ha organizado con motivo del depósito del Legado Julio Juste, por parte de sus herederos, en el Instituto de América de Santa Fe, recoge obras realizadas por el autor entre los años 1982 y 2006. La exposición se abre con *Mar Rojo* de 1982, obra que formó parte de su primera gran muestra individual en Granada, *Las Vegas, óleos y dibujos*, que venía a certificar el éxito obtenido por su autor en el año anterior en Madrid, con *Paraiso cerrado*, en la galería Antonio Machado. *Artes de engaño* (2006), por su parte, cierra la exposición; una obra incluida en la muestra *Nebulosa de elegías*, exhibida aquel año en las salas del Instituto de América de Santa Fe y que hasta la fecha ha sido la única exposición individual de Julio Juste en nuestra ciudad. Ambas obras son el principio y el final de un círculo creativo que abarca tres décadas de producción de Juste, que parte de la abstracción lírica, para continuar por una fase de figuración experimental y cerrar su trayectoria volviendo a la abstracción, esta vez, con un carácter más geométrico pero sin olvidar del todo su primitivo lirismo.

En su época universitaria, el artista Julio Juste (Beas de Segura, Ján, 1952-Belicena, Granada, 2017), simultaneaba su especialización en historia del arte, y sobre todo en el fenómeno urbanístico, con tareas de diseño gráfico, técnica y práctica del grabado, y la pintura. En el texto de José María Rueda del catálogo de la exposición *Las Vegas*, de 1982, Rueda hacía referencia a una primera época figurativa de Julio Juste, caracterizada por su admiración hacia pintores como Chagall y Modigliani, y remarcaba el autor del texto, la precocidad del artista en definir en una etapa tan juvenil, un modo y una actitud ante la pintura que le sería válido para el futuro, y al que permanecería fiel durante toda su carrera, una actitud caracterizada por un profundo conocimiento del medio y de su historia. Sucedería a esta primera etapa figurativa, un cambio radical en el planteamiento de su creación artística. Desarrollo en la misma, un abstraccionismo geométrico de carácter normativo, dominado por otra de sus



*Katharsis*. 1977.  
Tinta sobre papel. 38 x 28 cm



José García Román *Katharsis*.  
Caja General de Ahorros.  
Granada. 1977

grandes pasiones: las matemáticas. Estas dos etapas, que podemos denominar como formativas, preludian algunas de las características de sus creaciones de madurez.

Su labor como grabador, en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y en el Taller de la Fundación Rodríguez-Acosta, sería fundamental para el desarrollo de su obra, y marcará una deriva estética de su manera geométrica a una abstracción lírica, materializada en la carpeta *Soto de Roma (paisajes)*, de 1979. La carpeta estaba organizada, en palabras de su prologuista, Mateo Revilla Uceda, como un discurso visual constituido por ocho grabados, que tienen por objeto pensar figurativamente una ciudad: Granada, ciudad que junto a su Vega, será uno de los puntos cardinales de su actividad creadora. En esta obra, y en las pinturas presentadas en sus tres siguientes exposiciones, la huella de artistas como Cy Twombly y De Kooning, del lado americano, y el grupo de Cuenca y Rafols Casamada, del español, es patente. Esta forma lírica de entender la pintura abstracta, alcanzaría en los cuadros de las exposiciones *La figura y el lugar*, de 1981, en la galería Laguada de Frasco Morales (junto al prematuramente desaparecido pintor Alfonso Medina), *Paraíso cerrado*, en la galería Antonio Machado de Madrid, también en 1981, y la mencionada *Las Vegas*, de la galería Palace de Granada, sus más altas cotas, al mostrarnos un artista que domina de forma absoluta el color y la forma, con una técnica pictórica digna heredera de la *action painting* americana.

Referencia obligatoria sería, en este punto, hacer mención a la influencia del artista granadino afincado en Nueva York José Guerrero sobre la obra y el pensamiento de nuestro creador desde finales de los 70 y principios de los 80. Juste sería en ese momento uno de los muchos pintores españoles que reconocían en el maestro Guerrero una figura a seguir, ya que significaba para ellos, un puente entre la modernidad y la vanguardia americana y el arte español más avanzado. A ello, hay que sumar, en el terreno de las



*Sin título*. 1979. Aguafuerte (incluido en la carpeta *Soto de Roma*.  
Edición de 65 ejemplares). 44,5 x 34,5 cm.  
ANTONIO UBAGO EDITOR. GRANADA



*Convalecencia del aire*. 1981. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.  
Obra de la serie *La figura y el lugar*.  
COLECCIÓN PARTICULAR

influencias, la huella del artista americano Richard Diebenkorn, que será otro de los rasgos más visibles en sus lienzos de esta primera época ligada a la abstracción lírica, sobre todo los planteamientos estéticos del Diebenkorn de *Ocean Park*. Grandes campos de color, son interrumpidos por gestos vigorosos y rápidos, acotando cielos, piscinas *hockneyanas*, y en todo caso paisajes, pues Juste es entonces un pintor mayoritariamente de paisajes, en palabras de Juan Manuel Bonet, que expresa abstractamente *el espíritu del lugar* en sus obras.



Richard Diebenkorn, Granada 14.1.1982  
(Desde el hotel Alhambra Palace).  
Tinta sobre papel. 21,3 x 27,6 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR

Una muy interesante serie de esta época, la producida entre 1983 y 1984, y exhibida a caballo entre las exposiciones *Pabellones del agua*, de la galería Fúcares de Almagro, y *El sitio de Granada o Buenos tiempos para la lírica*, de Málaga y Marbella, muestra ya una madurez plena en el planteamiento de los lienzos, haciendo el artista cada vez más suyas todas las influencias recibidas a principio de la década. Es el momento de la aparición de algunos elementos figurativos que serán recurrentes en etapas posteriores de su carrera; las banderolas con las iniciales J.J., los puentes y las ventanas entreabiertas, que nos hacen pensar en un Julio Juste posimpresionista.

En 1985, coincidiendo con su primera exposición neoyorkina, en la galería Tossan-Tossan, se produce un giro radical y calculado en la manera de entender la pintura por parte de Julio Juste. En Nueva York, Juste presentó una serie de papeles y pinturas, donde lo cotidiano y lo figurativo se tornan protagonistas y la huella del Matisse de los interiores y los bodegones está muy presente. La exposición *Other Continents. Paintings & Drawings*, mostraba, además de algunos paisajes urbanos fácilmente reconocibles, la incursión de Juste en otros géneros de la pintura. Es el caso del bodegón, ligado a interiores de lugares míticos de la geografía hostelera madrileña, y el interior doméstico, con ventanas y referencias al campo de lo personal.

Esta figuración vigorosa y colorista, que fue evolucionando hacia un expresionismo con incursiones en elementos de la cultura popular, estaría presente en su obra hasta el final del milenio. Son las exposiciones *Tránsitos*, de 1986, *Reales Sitios*, de 1987 y *Fandango Club*, de 1988, las que recogen los mejores ejemplos de la pintura en gran formato de los gloriosos 80 de Julio Juste.



De izquierda a derecha y de arriba abajo:  
José Salazar y su hija, Alfonso Medina,  
María José Serrano, Julio Juste  
y Juan Manuel Bonet,  
José Guerrero y Quico Rivas.

FOTOGRAFÍA DE PABLO SYCET. MADRID. 1980

Julio Juste en la Alhambra.

FOTOGRAFÍA DE FERNANDO ZÓBEL. 1982

Pablo Sycet, Julio Juste, Alfonso Sánchez Rubio  
y José María Rueda.

FOTOGRAFÍA DE LUIS PÉREZ-MINGUEZ.

Stand en la feria ARCO de la  
galería Palace de Granada. 1984

Julio Juste en su estudio de Sevilla. 1986.

FOTOGRAFÍA DE AUTOR DESCONOCIDO





Eduardo Chillida y Julio Juste en un taller durante los Festivales de Navarra de 1986.  
FOTOGRAFÍA DE AUTOR DESCONOCIDO

Julio Juste ante su obra *Imperial Court*, en el estudio de la calle Manuel de Falla de Santa Fe. 1986.  
FOTOGRAFÍA DE JOSÉ ANTONIO ORTEGA HITOS

José Ramón Danvila, Julio Juste, Pablo Sycet y Javier Pérez Grueso *Furia*, en el estudio de la calle Veneras de Madrid, 1988.  
FOTOGRAFÍA DE PABLO PÉREZ-MINGUEZ



GREENSBORO, NORTH CAROLINA, U.S.A.  
 reportaje: Jaime Peñafiel. produce: ediciones Paulinas © JJ 83

Se le suponía en Miami produciendo una portada para el último disco de su amigo el popular cantante J.I. Pero el olfato de reportero nos orientó hacia un bar rock, donde se div

JJ JJ JJ JJ JJ

# RESISTE

SI TU RESISTES

montando un búfalo mecánico, consumiendo cerveza, coca con alcohol... divirtiéndose. Comentamos su exposición en Las Vegas y sus conversaciones con T.W. sobre la superioridad de la vanguardia española frente a la americana... En fin, JJ resiste

1983

Nuestro artista emprende un periplo creativo con el que pretende, y sin duda logra, aunar modernidad con casticismo y erudición. Es la época en la que realiza alguno de sus más conocidos trabajos: *Imperial Court*, *Plaza de España*, *El mercado de las flores* y *El triunfo de la heterodoxia (El pendón de J.J)*, todos de 1986, presentados en la exposición *Tránsitos*, en Madrid (Sen), Sevilla (Rafael Ortiz), Fuengirola (Sala Municipal) y Granada (Palace). *Ascensión real*, de 1987, de la serie *Reales sitios*. O la reivindicación de la *clandestina opulencia* (en palabras de Luis Antonio de Villena), del mundo sacromontano de cuevas, flamenco, matores y mantillas, que resume la serie a la que pertenece *Príncipes de la oscuridad*, de 1988.

Mención aparte, merece por su especial calidad, la serie *Castillo interior*, presentada en la galería Palace de Granada en 1988, y pintada en Barcelona en la primavera de aquel año. Aunque se trate de obras casi íntimas, realizadas con materiales de muy difícil conservación; chapas finísimas de maderas pintadas, con elementos en collage de papel, cartón... Toda la serie dedicada a la Alhambra y a la manera única que tenía Julio Juste de mirarla, con una labor detallista, propia de un espíritu muy granadino, realizada desde la distancia y la nostalgia.

En los 90, Julio Juste diversifica sus temas, sus técnicas y sus preocupaciones estéticas. Se vuelve un artista más conceptual, donde el mensaje, muchas veces secreto, que hay detrás de sus telas e instalaciones, a veces se hace más importante que la propia realización de las mismas. La mitología, las esferas celestes, la geometría arquitectónica y los héroes de cómic, van alternándose en una producción heterogénea en técnica y planteamientos, que tendrá su inicio en la realización de la bóveda de la Universidad Euro-árabe de Granada y el muro del bar La Marquesa, ambos de 1989, y que continuará con la exposición *El futuro en tres capítulos*, de la galería Sen de 1990, con un universo poblado de héroes. Héroes, al principio clásicos, que irán siendo sustituidos por otros héroes más mundanos, más cercanos a lo pop: Prince, Alf, el Ché, El Duende, Batman, son referencias a un mundo lleno de injusticias, que se acabará convirtiendo en un mundo extraño para el artista, que a su vez terminará por mutar en un ser casi extraterrestre, refugiado, cada vez más, en un universo virtual; y que con la llegada



Pablo Sycet, Julio Juste y Frasco Morales (director y propietario de la galería Laguada de Granada). Madrid. 1980.  
FOTÓGRAFO DESCONOCIDO



*Postrimerías*. 1990. Terracota, bronce y plata.  
9 lápidas de diversos tamaños.  
Parque del Oeste, Madrid.  
FOTOGRAFÍA DE JAVIER PÉREZ GRUESO FURIA

de *Second Life* (2003), sería solo cuestión de tiempo que se materializara.

Terminaba también, la década de los 80 Juste, con una exposición en la galería Trazos Tres de Santander, con la inclusión en su panorama figurativo de unas, cada vez más evidentes, referencias a lo macabro: el pan de oro, el terciopelo, los puñales, los cráneos y los clavos de la pasión de Cristo culminarán en una obra maestra de la escatología, la instalación *Postrimerías*, presentada en 1992 en

la exposición *Julio Juste. Discípulo meridional del Giotto*, realizada en el patio del rectorado de la Universidad de Sevilla. En la patria de Valdés Leal, Juste homenajea con su fina ironía a héroes caídos desde el Olimpo de la fama y la gloria: las lápidas de Pasolini, Orton, Gil de Biedma, el galerista Fernando Vijande, la pareja artística Costus, Keith Haring, el actor Rock Hudson o Robert Mapplethorpe nos recuerdan el *finis gloriae mundi* barroco, y un desapego cada vez mayor por parte de Juste a los rituales sociales que ella comporta.

En esta década Julio Juste visita las principales islas del Caribe, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. Estos viajes le sirven para reflexionar sobre el Tercer Mundo como crisol de creación (ya había visitado y estudiado el urbanismo de las ciudades clásicas de Marruecos, tema sobre el que llegó a publicar un ensayo), acentuando si cabe, su interés por la música, en este caso la de la región: mencionar que Juste fue un melómano heterodoxo, que iría de Wim Mertens a Falla, pasando por Prince, y que acabaría realizando su propia música para sus vídeos cuando las nuevas tecnologías se lo permitieron (aparición del sistema MIDI a principios de los 90 en España). Esta incursión en las nuevas tecnologías, sobre las que Julio Juste llega a ser un profundo conocedor crítico, completarán la década, que con el cambio de milenio, dará otro giro a su estilo, acogéndose de nuevo a la abstracción.

Las exposiciones *Pintura es pintura*, de 2002, en la galería Sen de Madrid, y *Pintura muy frágil*, de 2004, en la galería Paupa de San Sebastián, muestran una obra, que se va deshaciendo paulatinamente de los referentes figurativos (hay un antecedente para este proceso, en la pintura *Armonía difusa*, de 1998, que presta nombre a esta exposición). Algunas obras presentadas en la exposición de 2002 en Sen, como *Precisión y sentimiento*, *En el jardín*



D. Felipe de Borbón, Príncipe de Asturias,  
Julio Juste y José Rodríguez Tabasco,  
Alcalde de Santa Fe inaugurando la  
placa conmemorativa del 500 aniversario  
de la fundación de Santa Fe. 1991.  
FOTOGRAFÍA DALDA, MADRID

*Castillo interior*. 1988.  
Técnica mixta.  
100 x 70 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR



Olvido Gara Alaska y Julio Juste en la inauguración de la exposición  $\sqrt{2}$ . *La raíz cuadrada de dos*, en la galería Sen de Madrid. 1997.

FOTOGRAFÍA DE JOE BORSANI

*del samuray*, o *En casa del samuray*, todas realizadas entre 2001 y 2002, muestran cada vez más leves referencias a lo figurativo, referencias que se van haciendo obvias y acaso innecesarias, pero que ponen en el cuadro una nota poética, remedo de aquel lirismo del comienzo de su carrera. Coincide esta vuelta a la abstracción en la obra de nuestro artista, con el estudio exhaustivo que Julio Juste realiza sobre el color parietal de diversas calles del casco histórico de Granada; calles Elvira y San Matías, que culminará con su estudio sobre el color de la Alhambra. En su archivo fotográfico, Juste atesora miles de imágenes de detalles de paramentos de la ciudad, auténticos fragmentos abstractos donde intuye un nuevo universo pictórico que le ocupará gran parte de la década.

Las obras de la exposición *Nebulosa de elegías*, exhibidas en estas mismas salas en 2006, hablan ya de un Juste completamente abstracto, y sirven de colofón para esta muestra. Es ahora la técnica pictórica la que se adueña del lienzo. Las obras aparecen muy trabajadas, con innumerables veladuras que le otorgan a las mismas una profundidad y una complejidad admirables. Tiene este ciclo como fuente de inspiración, las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke, un ciclo poético muy querido para el artista. Octavio Zaya, en el texto del catálogo *Tránsitos* de 1986, le confesaba a Juste que había encontrado un ejemplar subrayado de las *Elegías* en la librería del apartamento del artista, en la calle San Antón de Granada. El propio Juste confiesa en el texto de la exposición de Santa Fe, que se ha propuesto realizar la serie de cuadros que componen la muestra, paralelamente a la lectura de las *Elegías*, que para él siguen siendo un enigma, tras más de veinte años de relecturas. Son, en todo caso, dos ciclos poéticos, el literario y el pictórico, muy complejos, no habiendo entre ellos, según el artista, en principio, ninguna relación de tipo causal, pero “quizá”, recalca, “haya una similitud última en el proceso de invisibilidad de elementos, cuyo sacrificio, propicia desentrañar significados más profundos”.

La obra de Julio Juste seguirá evolucionando en la década posterior, hasta su muerte en 2017, haciéndose más ambiciosa en la utilización de medios y técnicas, abrazando el mundo digital con todas las consecuencias, y recurriendo a la autoreferencia, de vez en cuando, como tantos maestros en su postrera etapa, pero esa es otra historia.



*Armonía difusa.* 1998.  
Acrílico sobre lona. 153 x 247 cm

*En la casa del  
Samuray* 2001-02

Acrílico sobre lona

143 x 283 cm

## 2

Como la mayoría de los nuevos pintores españoles, Juste se encuentra todavía bajo el impacto del modelo americano. En sus cuadros, eso se nota bastante: el género de espacio corto que el color construye, ciertas armonías audaces, la identidad de color y dibujo, la tendencia a implicar el cuerpo entero en la acción de pintar. Mas no hay aquí violencia ni crudeza. Juste, además, no es de los que se conforman con un modelo para armar. Lo americano, él lo está aclimatando, lo está tejiendo con otros hilos. Hilos franceses, ingleses (de paso un guiño hacia Hockney), italianos. Hilos españoles: Rafols, la escuela de Cuenca –véase su exposición *Cinco pintores líricos*– pero sobre todo el cercano ejemplo sevillano, todo medida. Hilos, por último, locales: la ciudad, lo que con ella han hecho músicos y poetas, lo que en alguno de sus pintores (Guerrero, esencialmente) de ella se trasciende. Esta encrucijada de valores culturales y vitales, más un trabajo concienzudo, más naturalmente una buena dosis de talento y de inspiración, son los que explican el nacimiento del pintor Julio Juste. Granada por una parte, e Italia por otra, sin duda son los dos polos principales. Hace dos años, el pintor editaba una carpeta de ocho aguafuertes acompañados por fragmentos de Leonardo. El título –*Soto de Roma*– aludía a un preciso lugar de la toponimia granadina; se fundían así, felizmente, los perfiles de dos ciudades amadas. En cuanto al subtítulo –*Paisajes*– no podía ser más explícito. Mateo Revilla, prologuista de la carpeta, subrayaba con razón que los aguafuertes “tienen por objeto pensar figurativamente una ciudad: Granada”. Pensarla, en ese caso, desde una tensión romana que constituye por sí sola un completo y complejo proyecto cultural, naturalmente imposible como suelen serlo los proyectos de poetas y pintores.

A comienzos del presente año, Juste exponía en la galería Laguada, acompañado por el ya mencionado Alfonso Medina. Aquella exposición, francasteliana en cuanto a su título –*La figura y el lugar*– marcaba sin embargo la definitiva asunción, por parte de ambos pintores, de una actitud lírica ante la pintura. Poco o nada tiene que ver ese lirismo con lo que por *abstracción lírica* se entendía a comienzos de los años cincuenta dentro de la Escuela de París. Al decir que Juste y Medina son pintores líricos, me refiero a que el principal objeto de su pintura son notaciones reales, vividas; y a que pintar consiste para ellos –como escribir para el poeta simbolista– en elaborar esas notaciones en el plano más abstracto, sin que por ello se marchiten. En el caso de Juste, cabe referir ese proceso, de modo muy directo, al mundo granadino, al reto granadino. La Vega, la Alhambra el Generalife, los cármenes, Sierra Nevada están presentes tras su pintura, como están presente California tras la de Diebenkorn, Lisboa tras la de Vieira de Silva, Sevilla tras la

de Gerardo Delgado o los múltiples paisajes entrevistados tras la de Zóbel. La lista podría alargarse hasta el infinito. Por supuesto, no se trata de similitudes formales, sino de una actitud, de un talante para expresar abstractamente *el espíritu de un lugar*.

### 3

En la pintura de Juste siempre existe una tendencia al paisaje. Si su *Soto de Roma* se titulaba *Paisajes*, no era por capricho sino porque efectivamente aquellos aguafuertes evocaban, por su modo de articularse, paisajes. *El natural* está siempre presente. También como el poeta simbolista, respecto del natural el pintor practica el impresionismo y la cinestesia. De ahí la calidad como evanescente. Como frágil de sus lienzos y de sus dibujos.

*Convalecencia del aire* se titulaba, preciosamente, uno de los mejores cuadros de la muestra de Laguada. En aquel cuadro ya se manifestaba un delicado colorista, un evocador de cielos, un lírico andaluz. Ahora, en esta nueva exposición, varios cuadros nos dicen lo mucho que el pintor ha avanzado este verano; y lo aquilatados que se encuentran ya, plásticamente hablando, los sentimientos y las sensaciones con los que ha decidido intentar la pintura. *Puente Verde*, que alude a un concreto puente sobre el río Genil, se ordena según el esquema obvio de un puente: corriente de agua acotada por una estructura. *Jardín botánico* es un cuadro basado en una impresión fugaz donde las haya, la de un árbol amarillo, pura lluvia de oros contra el cielo del atardecer. Está inspirado en un poema de Elena Martín Vivaldi, en cuya obra, de herencia tan simbolista, el color amarillo ocupa un lugar importante. Resuelto a base de un *dripping* muy controlado, que provoca dentro del color movimientos líquidos equivalentes a los de las hojas de un árbol, el cuadro es uno de los más importantes de la presente exposición: logro de una imagen única, con medios puramente plásticos. Resulta interesante, además, el hecho de que entre los motivos que presiden su génesis se encuentre una de las más puras palabras poéticas de la Granada moderna.

Pero el *Paraíso cerrado* que el pintor va componiendo, va cultivando cuadro tras cuadro, recoge también, y aclimata, otras especies, e impresiones más difusas y lejanas. *Piscina* por ejemplo es un ácido homenaje a Hockney, imagen de confort y de zambullida. *Punta Umbría* se constituye sobre la contraposición entre una zona superior saturada de rojos, y una zona inferior azul, transparente, marina, dominada casi por el blanco; sin olvidar unos bordes verdes guerrerianos, que vibran. *Mar del Plata* –¡cuántos mares en este carmen particular de Juste!– está igualmente construido sobre una estructura binaria, con sugerencias de costa.

Pero aquí ambas zonas se encuentran intercomunicadas, y de la zona superior amarilla caen –un poco al modo del árbol y de la pintura en *jardín botánico*– jirones de luz rosa y blanca. *Arno* vuelve sobre la alusión florentina ya practicada en la carpeta *Ponte Vecchio*. Efectivamente, se trata de un cuadro mucho más construido, mucho más *sólido* y monumental que los cuadros andaluces. En él se equilibran, discretamente, rosas y azules. En cuanto a *Parterre al Sur*, cuadro de mayor formato y de mayor ambición que los demás, es el único con *Jardín Botánico* donde el motivo del jardín es efectivamente central. Sólo que no es éste un huerto recoleto, sino un deslumbrante parterre, yo diría que franco-andaluz, en el que las manchas de óleo y el dibujo a la cera se entremezclan en cálidas armonías.

#### 4

Los cuadros y dibujos aquí expuestos, ya lo he dicho, pertenecen casi todos ellos a la producción veraniega de Juste. Ello resulta una prueba de su sorprendente facilidad para la pintura. Las notaciones sobre las que se construye ésta, naturalmente, no son necesariamente las de un verano. *Arno* es un cuadro muy frío. *Jardín botánico* nos hace dudar entre primavera y otoño. En cualquier caso, resulta difícil escribir estas equivalencias, siempre tan sutiles, tan frágiles, tan abiertas a los propios sentimientos del espectador. Por otra parte, ha hemos visto que no es posible interpretar el título –*Paraíso cerrado*– como otra cosa que una declaración de intenciones, una alta meta poética, una referencia. Juste no ha pintado el *paraíso cerrado* de Soto de Rojas, sino que imitando al clérigo y poeta, ha empezado a construir su propio jardín, su propio paraíso, acarreando materiales diversos, eligiendo especies, podando, trasplantando.

Es, repito, alta la meta. Son, por fortuna, abundantes el talento y la inspiración. En dos o tres años, este pintor ha conseguido definir claramente el territorio de su pintura, acotarlo, trabajar en él con cada vez mejores resultados. Comparando los primeros cuadros con los que ahora enseña en Madrid, la distancia es enorme. La expresión plástica, sobre todo, es mucho más apurada, mucho menos vacilante. Naturalmente Juste sabe que por el camino que ha elegido el secreto está en lograr conservar en el cuadro algo de la impresión inicial; con toda su frescura e incluso con todas las vacilaciones, que en el pintor produce. Ir a más por ese camino, conservando frescura y vacilaciones, conservando una cierta capacidad para sentir las: de eso se trata. La pintura, además, tiene sus leyes; es por ellas por las que ha de pasar ese cúmulo de ideas y sensaciones. Ahora, pasen ustedes y vean la primera “mansión”.

Del catálogo Julio Juste “Paraíso cerrado” (1981), Madrid, galería Antonio Machado.



*Soto de Roma*. 1982. Óleo sobre lienzo. 183 x 130 cm.  
Obra de la serie *Las Vegas*.  
COLECCIÓN PARTICULAR

# Las Vegas de Julio Juste y la pintura como lugar imposible

FRANCISCO RIVAS

**E**l título de esta exposición y también del cuadro que más me gusta en ella –LAS VEGAS– propone un equívoco tan simple como sugerente. Todo en estas pinturas nos afirma en la necesidad de mantenerlo. Charo Baeza y Zulema, los ríos de neón y los ríos de Granada, cármenes y ruletas, la voz y el agua haciendo juego, verde contra verde, golpe a golpe, copa a copa, electricidad mineralizada ¿No os acordáis de aquel poema de Cernuda. –*Quizá mis lentos ojos no verán más el Sur / De ligeros paisajes dormidos en el aire...*– que muchos tomaron por nostalgia andaluza hasta que el propio autor hubo de aclarar, maldita la falta que hacía, que el sur de su poema era el de Estados Unidos y en sus versos en vez de quejíos flamencos había que rastrear notas sincopadas de saxofón negro? El autor, desde luego, sus razones tendría, de lo que no estoy seguro es que tuviera razón.

Julio Juste también quisiera estar en el Sur. No me contesten que, afincado en Granada, ya lo está, y es suficientemente conocido además por su capacidad nada común para aunar el cultivo de la pintura, siempre en primer plano, al de otras diversas actividades en campos como el diseño gráfico, la enseñanza, la promoción cultural, la intervención y la investigación sobre temas urbanos y arquitectónicos... Con esto sabemos tan sólo que se trata de un pintor empadronado e inquieto, como debe ser.

En el catálogo de la exposición madrileña de Julio Juste, la temporada anterior, Juan Manuel Bonet hizo una lúcida pormenorización de los hilos americanos, franceses, ingleses, italianos, españoles y, por supuesto, locales que intervienen en su pintura. A él me remito.

Existe, qué duda cabe, una trama cultural y cualquier espectador avisado podría plantarse delante de un cuadro e ir tirando de sus hilos como si se tratara de deshilar la tela. Pero los buenos pintores, como las buenas zurcadoras, saben sacar partido de ellos, utilizarlos positivamente sin que su presencia interfiera el resultado final. Y ahora que tan de moda se ha puesto el eclecticismo, la originalidad, digan lo que digan, la cualidad diferencial, y menos mal, aún sigue siendo importante. Cosa distinta sería hablar del talante del pintor, de su posición en la cultura, de su libertad para bandearse entre un aquí y un allí constantes.

Pero hay que hablar también de una trama impresionista, condensación de golpes de vista, sugerencia de olas y velas, el sabor de una piscina o una puesta de sol, ilusión de movimientos, tan importante en esta pintura, si no más, que la anterior. Podría, pienso, hablarse de una suerte de impresionismo ilustrado que en España tiene sus raíces más inmediatas en algunos de los llamados pintores de Cuenca y en Rafols Casamada, pero también en De Kooning o en Diebenkorn, por poner sólo dos ejemplos de a que podría ser su vertiente más intensa y la más intelectual.

¿Pero a cuantos jóvenes pintores hemos visto estos años quedar anclados entre rampolnas delicuescencias líricas, bonitas a veces, puede, pero intrascendentes y fáciles casi siempre? Dentro de lo que genéricamente y cada vez menos, podemos seguir llamando abstracción, este fenómeno ha sido, si cabe, más evidente, como si de tanto divagar sobre el papel del color y el trabajo en superficie se diera por buena o suficiente la más cómoda superficialidad. Uno puede perfectamente imaginarlos delante del lienzo, como si se tratara de resolver el crucigrama del día o el damero maldito de los domingos, incapaces de meter las narices más allá de unos problemas cuyos términos suponen ya dados, trabajando un poco en plan colorín-colorete-este-lienzo-está-acabado.

El principal problema, en mi opinión, de buena parte de la pintura que ahora se está haciendo es su falta de sustancia, uno enreda un poco entre sus tramas y se deshilacha. La buena pintura, por el contrario, siempre es el resultado de una elaboración compleja, capaz de trascender los límites de su cocina y de su fábrica interior. La pintura, aun pretendiéndolo, antes que un lugar concreto nos sugiere otro lugar, un lugar imposible, paradigma de su misma imposibilidad, de ella se nutre y le da cuerpo, forma.

Como el entrañable Tarín de Sánchez Mazas, un pintor debe ser ante todo persona de *ilustraciones*, muchas y dispares, devorador infatigable de la inmensa y variopinta carnaza visual que el mundo moderno le pone por delante, entramado de influencias, destellos

e intuiciones que luego cristalizan sobre el lienzo. Los pintores son los verdaderos judíos errantes de nuestro tiempo, pero antes que el viaje recién hecho la pintura es la realización del viaje que no puede ser. A nadie puede extrañar que sean tan pocos los capaces de arribar a buen puerto cargando de sentido el desconcierto actual.

El mayor mérito de Julio Juste estos últimos años, esta exposición viene a refrendarlo, pienso que ha consistido en saber asegurar su propia intención en esa rosa de los vientos que es hoy la pintura, afirmar y sugerirnos un lugar distinto, otro Sur, otras Vegas cuya belleza le es propia. Y tengo la impresión que ese lugar especial que ya son los cuadros antes más serenos y disciplinados de Julio Juste, en el último año se ha ido crispando. Ofrecen ahora mayor profundidad esos velos de pintura, esos cielos rojos por ejemplo, como de cabaret cardenalicio, densos a veces, anegados en agua otras, verdes-mar vegetales, salpicados, sólidas transparencias, sedería retiniana a través de la cual uno puede atisbar esas perlas negras que, según Nizar Kabbani, pasean al mediodía por las calles de Granada, más inquietantes y sensuales cada vez, como diciéndote: estar en tu Sur yo también quisiera.

Del catálogo Julio Juste "Las Vegas, óleos y dibujos" (1982), Granada, galería Palace.



*Puente del diablo*. 1981-82. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm.  
COLECCIÓN BBVA MADRID

# Las Vegas de Julio Juste

JULIO JUSTE  
JOSÉ MARÍA RUEDA

## I

**N**o deja de causar cierto asombro, al menos para algunos pocos que hemos comentado el tema, que a Julio Juste se le conozca en nuestra tierra por sus oficios secundarios más que por su auténtica decisión vocacional: la pintura. Bien es cierto que pocos son los pintores, al menos hoy, que dejan arrinconadas las expectativas económicas de su labor creativa para, dedicarse, sin rémoras, a ella.

El caso de JJ es significativo al respecto, al menos para quienes lo conocemos de cerca. Yo lo he oído hablar alguna que otra vez de su primera exposición individual del año 70, cuando sólo tenía 18 años: en la sala de la Caja de Ahorros de Almuñécar y en el Colegio Mayor Fray Luís de Granada. Presencí su inclusión en muestras colectivas desde mediados de la última década en adelante, junto con otros pintores y grabadores granadinos. Es, sin embargo ésta, la primera exposición individual que presenta en Granada, posterior, paradójicamente, a *Paraiso cerrado*, en la galería Antonio Machado de Madrid.

Cierto es que JJ no ha dejado en ningún momento de prestar minuciosa atención a sus facetas de diseñador gráfico e investigador sobre temas urbanísticos, es más, las ha simultaneado con la práctica de la pintura en una labor conjunta de formación intelectual que le ha definido desde el inicio de sus estudios universitarios, allá por el año 73. He comentado con él también, bastantes veces por cierto, que la trayectoria debe marcar profundamente las actuaciones de las personas y el renunciar a etapas de la vida o alardear falsamente de experiencias ficticias, a la larga descubre comportamientos infantiles, de una inconsciencia exacerbada.

*Trayectoria*, pues, es la palabra que define de forma más clara el caso que me ocupa y a ella me voy a referir para comprender este ejemplo singular de pintor-diseñador-investigador.

Trayectoria porque sin ella lo único que podría decir de su actual pintura sería una sucesión de alabanzas a las resoluciones formales y coloristas de sus telas, a su acción de pintar y a todos los elementos acertados de la obra expuesta. Esto no valoraría en su justa medida lo que significa para el pintor ésta primera exposición individual en su tierra, y mi interés es que queden el menor número posible de cabos sueltos.

El aprendizaje de un artista se desarrolla durante toda la vida y es claro que no se conoce ningún caso de precocidad en el que ya en la primera juventud se defina un “modo de pintar” válido para el futuro. Sí se define, sin embargo, una “actitud ante la pintura” y en el caso de Julio, desde el principio, sí que esto ocurre; me estoy refiriendo a un lejano recuerdo de un lienzo suyo, de una lejana época figurativa de la que él me ha hablado poco. En él destacaban unos brillantes azules, de referencias claras a Chagall creo recordar también que las formas se asemejaban a las de Modigliani. Este cuadro, que debía ser de los primeros, mostraba un aprendizaje de la técnica tradicional del manejo del óleo. Claudio Sánchez Muros creo que tuvo que ver bastante en este aprendizaje.

Unas pequeñas tablas de fondo negro en las que, con técnicas mixtas se representaban problemas geométricos perfectamente resueltos, matemática y visualmente, son el segundo momento que extraigo de su trayectoria y, ciertamente, he de decir que debieron ser claves en cuanto a la comprensión de algo que considero de vital importancia: en la creación de imágenes no se pueden obviar los códigos, las jerarquías, el orden y el ritmo de los elementos que componen el plano.

Su actividad como grabador, plenamente integrado ya en las concepciones abstractas se simultánea con los inicios de su incursión en el diseño gráfico. Transcurría la primera mitad de la pasada década. De esos momentos hay numerosos recuerdos en las paredes de las casas de los amigos y significaban el prelude de la edición de la carpeta *Soto de Roma*, cuyo texto crítico se incluye en esta publicación íntegramente y que significó la conexión, aún espontánea, con la abstracción de fuera de nuestras fronteras, personalizada en este caso, quizás, en Twombly.

Pero vayamos por partes. Estábamos hablando de trayectoria y hay que referirse a las experimentaciones que Julio Juste llevaba a cabo en los años del inicio de lo que se ha dado en llamar la segunda generación. A aquellos momentos corresponden unos módulos de aluminio montados sobre bastidores, con un trasfondo rojo que aparecería tras los cortes y dobleces aplicados al metal; significaban una incursión en el trabajo de volúmenes que no

tuvo una continuidad expositiva, ni creo que tampoco comercial, pero sí establecían una conexión con experiencias posteriores que se concretaron en la utilización de papeles plateados y áureos como base a grabados y diseños de carteles. La investigación sobre tipografías como elemento constitutivo fundamental de la imagen impresa coincidió con el principio de un planteamiento profesional del diseño gráfico, apoyado en la seriedad profesional de los componentes del taller de Gráficas Solinieve, S.A.

En los últimos años de la década su actividad como pintor se definió ya claramente en los límites de la abstracción tras un periodo dilatado de investigación de recursos y gestos que se definieron al filo de los 80 con la pujanza de la ya referida “segunda generación” al lado, y que por mucho tiempo lo sea, de Pablo Sycet, que junto con él constituye una de las realidades más positivas de la pintura actual.

## II

Las Vegas son la sugerencia plural de dos ambientes recogidos por el pintor en la muestra que ahora contemplas: Granada, “paraíso cerrado”, junto con el cosmopolitismo americano de la ciudad del desierto. Son también la síntesis entre la vocación europeísta del pintor y el reconocimiento de la importante tradición americana sobre la que se ha fundamentado la abstracción contemporánea. Relatan el viaje, aún no realizado, en el que el artista va a develar misterios que han hecho posible la confluencia de su pintura con la “action painting” y el “espacialismo” de la vanguardia del nuevo mundo. Sintetizan el momento crucial, el paso adelante, en el que las señas de identidad están perfectamente definidas en los cuadros y dotadas de la suficiente fortaleza para evitar la evanescencia de las formas y la vacilación del color.

La ampliación del formato de las telas es un nuevo hito en el compromiso con la acción de pintar, contempla la posibilidad de descontrolar más aún el gesto rápido, apuesta por la valentía de estropear o terminar en un solo trazo el cuadro, comprobando después que la temeridad ha dado resultado. El proceso de licuar cada vez más las pinturas para intervenir sobre una tradicional distribución espacial de los colores básicos se comprende como una acentuación de la importancia del gesto, posterior a un dilatado paréntesis reflexivo. Son estas telas el resultado de largos periodos de contemplación y cortos momentos activos, seleccionados en adecuados hitos emotivos y vivenciales. Las dimensiones del cuerpo humano se han visto sobrepasadas por las medidas del bastidor, obligando a los impactos, tanto para quien realiza la obra como para quien la observa.

Se tambalea por momentos la figura del “pintor lírico” en las secuencias que ahora contemplamos y se manifiesta una nueva agresividad en las imágenes creadas. Todo ello es producto de una declaración de intenciones ante la nueva etapa que se avecina; los colores aclaran definitivamente la conexión de los dos lugares “pensados” en la pintura: el campo y la ciudad. Las Vegas, en su conjunto, recogen y mezclan las referencias de color de un verde jardín punteado por flores amarillas o agredido por una cascada de lilas con verdes y rosa neón de un letrero publicitario, el inescrutable color del cielo de un atardecer en Granada con los acerados rayos de luz de un *pub* radical, los tranquilos paisajes idílicos con los luminosos y centelleantes rompeolas de los “wind surfistas”. Se trata de expresar una vocación de juvenil cosmopolitismo que transmita nueva frescura a la creación.

La reciente pintura de Julio Juste se sustenta, pues, en las bases de una radicalidad moderna, dejando en un segundo plano el “lirismo” acertadamente declarado por dos de los más genuinos representantes de la joven crítica de Madrid –Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas–. Establece una conexión entre los elementos lúdicos de la nueva juventud y la pintura de vanguardia en una práctica en la que las diáfanas imágenes que imponen a la ambigüedad de las palabras que las titulan: en las Vegas subyacen concepciones formales y vitales que trascienden las puras referencias espaciales, existe un claro compromiso con las nuevas formas de vida. Es una pintura de hoy.

Encarte del catálogo Julio Juste “Las Vegas, óleos y dibujos” (1982), Granada, galería Palace.

# Entrevista con Julio Juste

JOSÉ MARÍA RUEDA

**J**ulio Juste acaba de inaugurar con éxito en la galería *Palace* su exposición individual, hace ahora un año en la galería *Antonio Machado*, de Madrid con la muestra *Paraíso Cerrado*. *Las Vegas* está constituida por la producción más reciente del artista jiennense-granadino. Centrada principalmente en los meses de primavera y verano, supone un nuevo hito en su trayectoria de pintor, cuya obra se sustenta en una serie de constantes definidas en la vida diaria en los lugares cotidianos... Hablamos con él:

— *La ambigüedad del título de la exposición sugiere dos lugares homónimos: Las Vegas del Genil y la ciudad norteamericana. “Paraíso Cerrado” ya refería poéticamente a Granada a través de Soto de Rojas. La mayoría de tus cuadros tienen nombre de lugar... ¿Existe realmente una conexión entre tu pintura y los ambientes vividos?*

- En principio mi pintura es de “lugares”, pero no son lugares localizables ni tampoco son lugares que puedan verse correspondidos con la realidad. Son lugares de sugerencias de captaciones momentáneas. Su correspondencia con la naturaleza se centra exclusivamente en que ésta es el paradigma abstracto de mi proyecto figurativo y cromático.

Yo creo que la renovación de la pintura desde la revolución impresionista ha descansado instintivamente en dos pilares: en la aceptación de la naturaleza como paradigma reflexivo —este es el caso de los propios impresionistas o de Matisse—, o en la aceptación más o menos expresa de la existencia de unas líneas cósmicas seculares y ocultas que han argumentado eternamente el arte —el ejemplo de Klee es significativo en este aspecto—. Para mí, desde luego, la naturaleza sigue siendo el ejemplo secreto de las sugerencias cromáticas

y su significado. En la se encuentran singularmente armonizadas la arbitrariedad formal y la coherencia cromática. En ella, por ejemplo los rojos y los verdes se corresponden según unas leyes irreducibles a términos científicos.

### GRANADA EN EL TRASFONDO

— *Has hablado de lugares naturales, pero ¿qué importancia tiene el espacio urbano en que se desarrolla tu pintura?*

- Sí, se ha dicho que Granada aparece en el trasfondo de mi obra pintada, pero esto no debe entenderse como que la ciudad se ofrezca como objeto de mi pintura. Sino más bien como objeto figurativo que me permite conectar con ciertas líneas universales y, hasta cierto punto, esotéricas del espíritu. Granada, lejos de lo que pudiera parecer y fuera de sus mitos localistas, es un centro donde se ha acumulado una gran epistemología expresiva. Tiene sin embargo, sus inconvenientes, porque el arte, además de una experiencia privada sensible es una concurrencia de objetos que se demandan en un mercado, y nuestra ciudad, en este sentido, aún no es del todo sensible. Este tema, de alguna manera se amortigua con sucesivas salidas a otros mercados: de ahí justamente que primero expuse en Madrid antes que en Granada.

— *¿El color sustenta todo el artificio de los lugares que creas en tu obra?*

- Yo creo que el color no es separable de la forma y, sin embargo, su elección y selección ocupa un lugar destacadísimo en el acto de pintar. La conjunción formal y cromática es una práctica que depende del espíritu, es decir, de la inteligencia, pero no es deliberada, aunque sus resultados no son ni arbitrarios ni aleatorios. Las decisiones de un pintor en proceso de elaboración de un cuadro no se rigen por leyes científicamente constatables, como pudiera desprenderse de la poética de un Delacroix o un Seurat. Son elecciones instantáneas que conectan y expresan vivencias vinculadas a la sensibilidad.

— *Tu pintura conecta de forma muy clara con la abstracción americana, pese a que no ha habido un contacto cercano con ella, sino una experiencia radicada claramente en España...*

- Ocurre que los lenguajes plásticos se han universalizado y las necesidades visuales no conocen límites nacionalistas. Es cierto, sin embargo, que el complejo plástico americano goza de gran autonomía dentro de los parámetros internacionales y la generación de pintores que nacimos en los 50 y otros que ahora empiezan a surgir nos hemos educado en esta

epistemología. Ya que tras la catástrofe de la guerra fue América la que obligó a repostar a la vanguardia, también fue en ella donde se canalizó la gran demanda de la pintura europea. En definitiva es en América donde se consolidó y custodió una tradición de pintar.

Ahora bien el que las generaciones jóvenes reivindicamos esta tradición no significa que subsistamos bajo el paradigma americano. De la misma forma que cuando hoy se estudia la figura de Murillo no se plantea como elemento sustentador la tradición italiana, al referirnos a la experiencia actual española no podemos asimilar sin más a América. Creo incluso, que dentro de poco tiempo se podrá observar a la pintura española actual como un cuerpo perfectamente consolidado y coherente de experiencias.

### SALTO CUALITATIVO Y COMUNICATIVO

— *Queda claro, pues, que no existe una conexión formal y sí una reivindicación de la tradición de pintura. ¿Y una conexión vital?*

- No, no existe tampoco una conexión vital con la pintura americana o, al menos, no es lo esencial. De lo que se trata es de sincronizar la brújula de la pintura con el rumbo preciso para dar un salto cualitativo, en el sentido de conmover los hábitos tradicionales del elemento figurativo de adecuarlo al momento que vive nuestro país, es decir, llegar a un estado en que las demandas de arte conecten con el consumo diario de las personas: que el comprar un cuadro deje de ser un hecho excepcional.

— *¿Qué características tendría este salto cualitativo?*

- Un salto comunicativo, diría yo. El artista, donde opera, es en la sensibilidad visual. Su esfera de influencia se reduce a modificar la sensibilidad del público. En este sentido, yo creo que el pintor puede darse por satisfecho cuando es capaz de llamar la atención con su obra –bueno, quizá llamar la atención sea un término poco adecuado–, que su obra “cale” en la gente, sí, esto sería más correcto. El que ésta se demande en el mercado depende de otras cuestiones institucionales principalmente. A mí lo que me interesa es persuadir con mis cuadros. Si esto lo consigo, el mercado no es problema.

— *Hablaste antes de tu “programa”. Tu trayectoria parece que está muy definida en todos los aspectos...*

- Cuando yo hablo de “programa” no me refiero a pasos muy calculados, estoy hablando más bien de la responsabilidad de conducir coherentemente unas creencias formales y

expresivas, del reto de ser *definitivamente* pintor, y creo que la responsabilidad que esta decisión conlleva es enorme, tanto más cuanto que el momento nos exige una respuesta radical, dado el ritmo social que ha adquirido el mundo a menos de veinte años del final de siglo.

— *Parece que ésta década va a ser vital para el futuro ¿no?*

- Sí, yo la considero especialmente significativa. No tanto porque crea que existen décadas prodigiosas como por su coincidencia con acontecimientos muy importantes en el debate plástico actual. Se habla incluso de crisis, pero en el sentido más positivo, como momento de reflexión que permita vislumbrar las soluciones que el arte actual requiere. Me parece que esta década ha coincidido con las nuevas ilusiones, con la recuperación de los valores colectivos y sociales, con el consumo de lo lúdico. Hemos desterrado los grises y aparece un repertorio cromático y expresivo sin precedentes... Pienso que en el terreno de la práctica artística en España hay un despertar como nunca lo hubo en los últimos 20 años... Se descentralizan los puntos habituales del poder, aparecen “bascas” de artistas amplísimas, se practica el eclecticismo y parece como si los contrarios habituales de los últimos años entre abstracción y figuración han dejado de ser el eje de la polémica, aceptándose que la pintura, en general, se encuentra en un estadio pos-expresionista que nos exige dar un paso importante en la apertura de un nuevo camino para la sensibilidad figurativa.

— *Esto se entendería mejor como conseguir una nueva sugerencia de las formas.*

- Sí, ese es el momento al que se va.

### COMPROMISO CON LA SOCIEDAD

— *¿Se plantea también, frente a la pintura atemporal, la pintura de hoy como una forma de compromiso social?*

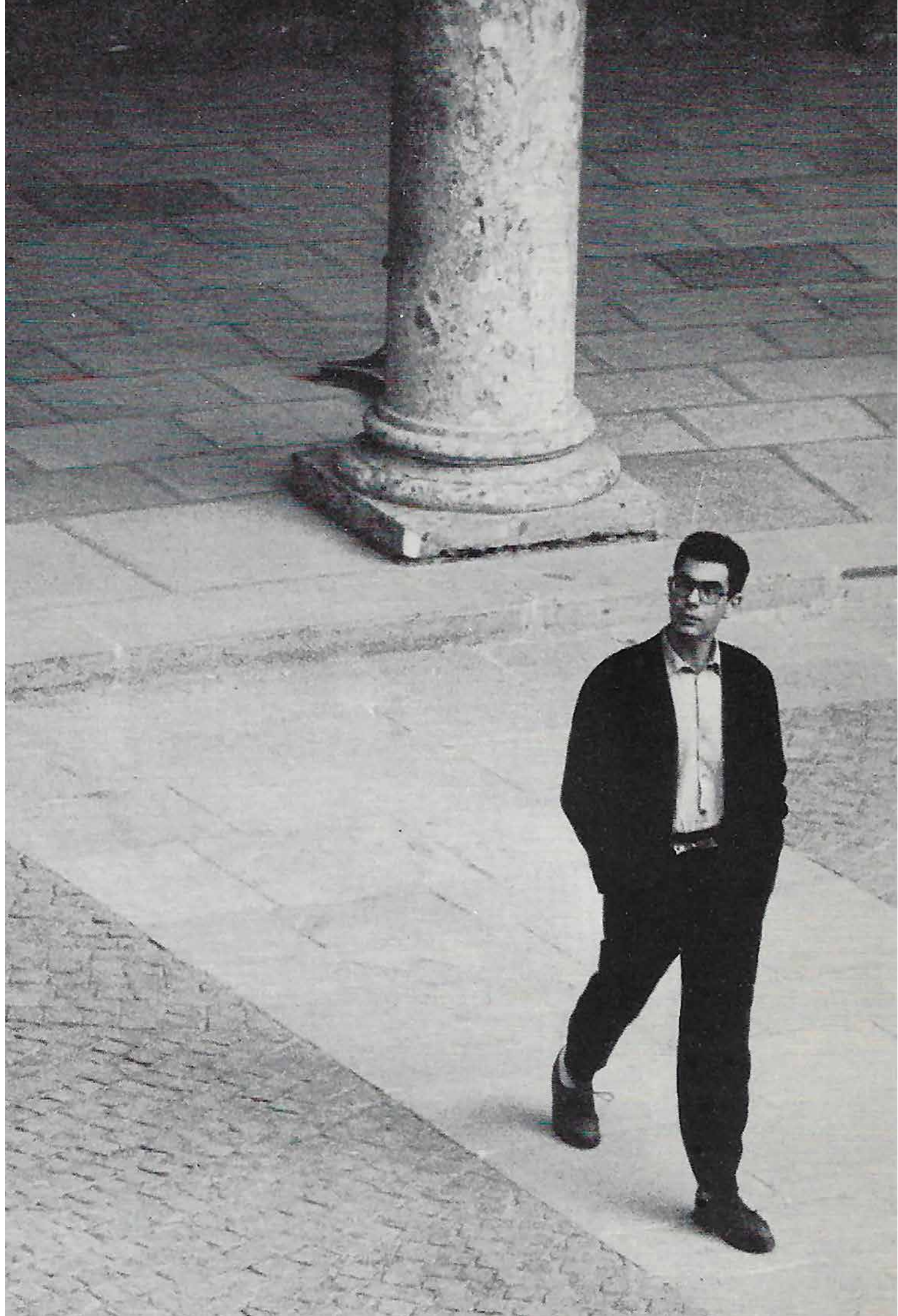
- Claro, cuando un pintor se propone, como disciplina y como desafío, contribuir a configurar el mundo visual en su momento, revolucionando, proponiendo nuevas formas de expresión, creo que está implícitamente comprometido con la sociedad a que pertenece. Hay otros compromisos más expresos que vienen dados por conscientes coincidencias políticas e institucionales. Estos, de hecho, se dan, pero no es éste mi caso.

— *Yo me refería a un compromiso con las formas más avanzadas de la vida moderna.*

- Sí, esto es cierto. Por las características del ámbito en que se mueve el pintor. Las decisiones son audaces, intuitivas, avanzadas. Esto sitúa la práctica social, un papel avanzado.

En este sentido, una pintura se inscribe en un programa de renovación y se conecta con otros ámbitos igualmente inconformistas. De ahí la coincidencia y permeabilidad en posiciones formales y en coincidencias personales con otros responsables de la renovación sensible: literatos, arquitectos, músicos... En Granada, de hecho, esos deseos de renovación en los últimos años se han visto incrementados: se indaga en el diseño arquitectónico, se edita mucha poesía, se inauguran exposiciones, surgen conjuntos de música moderna, se fabrican chapitas, la gente edita sus "fanzines"... Yo creo que es el revivir de una llama que pareció languidecer en los 70. A mí, en definitiva, me gusta pintar en los 80. Me satisface contribuir a un cambio de sensibilidad y actitud.

Encarte del tríptico Julio Juste "Pabellones del agua" (1983), Almagro, galería Fúcares.  
Entrevista originalmente aparecida en Diario de Granada (23/XI/1982)

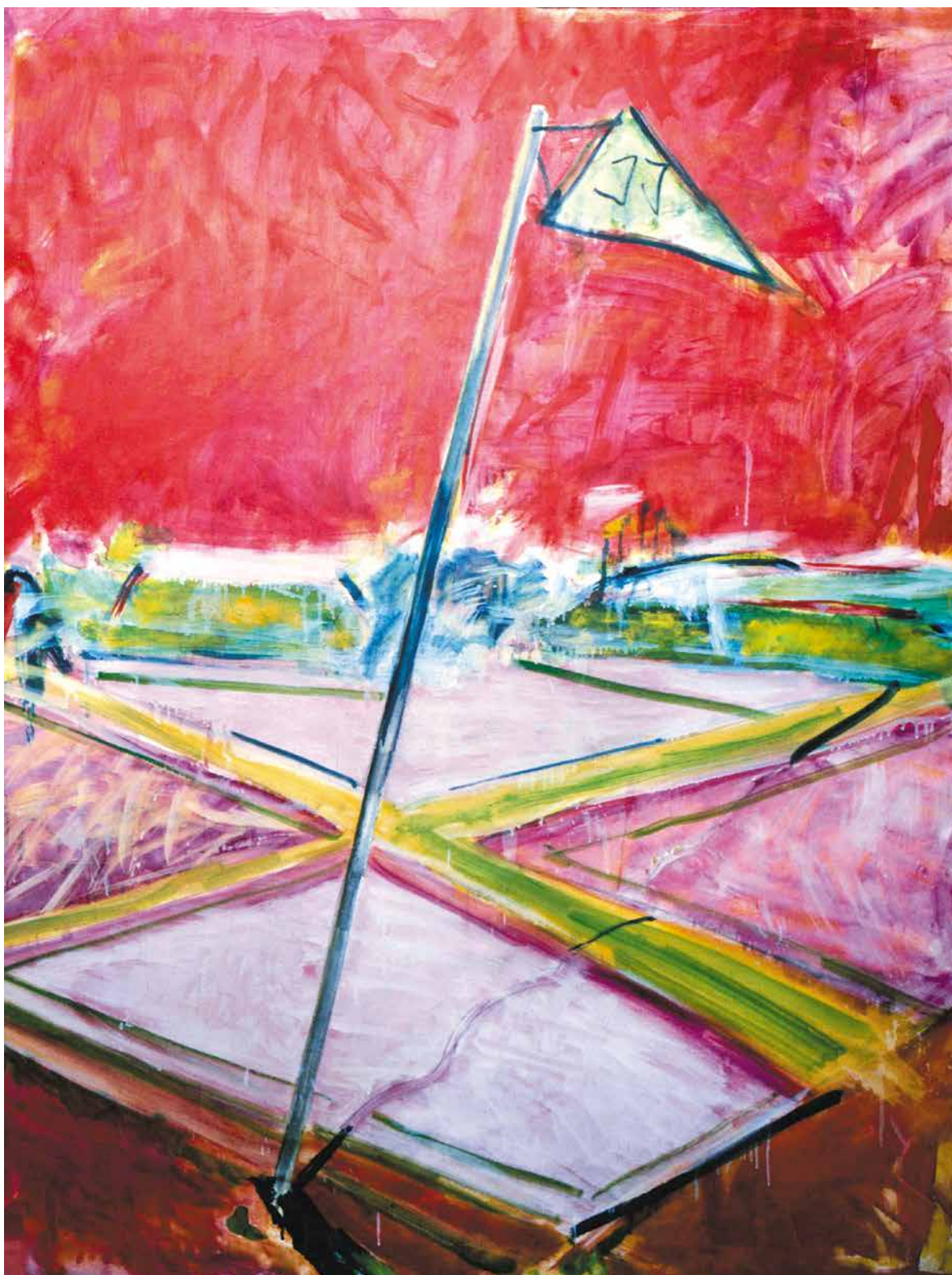


# El mirador. Pinturas

FERNANDO HUICI

**D**e Granada a Madrid, de un mirador a otro mirador. El camino recorrido por Julio Juste desde su anterior exposición individual madrileña constituye un paisaje espectacular. Juste pertenece a esa clase rara de pintores que saben madurar jugando en contra de su propio estereotipo sin por ello desmentirse, que saben emparar su obra de un fuerte acento generacional sin compartir itinerarios comunes. Quienes recuerden bien aquel “Paraíso cerrado” que le trajo a Madrid, hace ahora tres años, se asombrarán, sin duda, al asomarse al panorama descrito desde el mirador que hoy nos propone. Y, sin embargo, el abismo que parece separar a uno y otro Juste, ese salto desde la recreación de un espacio mental cerrado a la de otro abierto es, mucho más que un capricho, la sucesión lógica de dos momentos de un mismo proyecto.

Pintar en y desde Granada ha sido, lejos del accidente geográfico, algo que nos define en Juste una actitud compleja y arriesgada frente a la creación. Siempre he pensado que mantener fronteras, establecer categorías entre las diversas actividades plásticas de Julio Juste no era sino una peligrosa manera de desdibujar el sentido final que cobra su actitud. No hay un Juste mayor, el Juste pintor, y otros Juste menores, ya sea en el diseño o en el hostigar la cultura urbana. Por más que la pintura sea la tarea primera e íntima, la que marca el aroma que cobrarán todas las demás, no puede separarse de ellas so pena de oscurecer su particular naturaleza. Y es precisamente en ese pintar en Granada, en ese hacer posible una pintura granadina, –o, lo que es más cierto, hacer posible Granada a través de la pintura–, donde se hace transparente el caudal en que confluyen tantos Juste. Y ahí, también, cobran sentido esas dos etapas que simulaban la perplejidad de un salto.



*Santa Fe I*. 1983. Óleo sobre lienzo. 185 x 130 cm.  
Obra de la serie *El sitio de Granada o Buenos tiempos para la lírica*.  
COLECCIÓN PARTICULAR

El Juste de ayer, el de la ciudad mental como paraíso cerrado, buscaba aún la raíz más digna con que justificar el lugar. Pintar Granada, hacer Granada en la pintura, era entonces tarea de evocación, el ánimo marcado por una pasiva atención, un ojo lúcido y a la vez perezosamente enamorado. Y ello dio lugar a una visión y a una pintura esencialmente líricas, a un lienzo poblado de ecos precisos, resonancias del lugar y de la pintura. Lo que va de ayer a hoy, de aquellas a estas telas, es, esencialmente, el paso que separa la contemplación de la acción. La ciudad no es ya un paraíso cerrado sino un mirador abierto a la promesa de infinitas imágenes nuevas; el pintor no es un ojo-esponja que se alimenta de los más delicados rumores del paisaje, sino un ojo de neón zigzagueante que construye en el paisaje su propia posibilidad. Julio Juste intuyó y demostró que era posible pintar en Granada; hoy hace más. Hoy hace que cuando pensemos en la Granada del presente su imagen tenga cada vez más, en gesto y color, el temblor de su pulso.

Del catálogo Julio Juste "El mirador. Pinturas" (1984), Madrid, galería Sen.



*Buenos tiempos para la lírica*. 1983. Óleo sobre lienzo. 185 x 130 cm.  
I Premio del II Concurso de arte contemporáneo de los  
Festivales de Navarra, 1984

# Los papeles de J.J.

JUAN MANUEL BONET

**J**ulio Juste, nacido en una Andalucía alta y ya casi castellana, ha vivido durante muchos años en Granada, ciudad donde se formó y que ha constituido motivo recurrente de su pintura.

Pintor inscrito en un principio dentro de una tradición abstracta, ya en 1981 advertíamos en su obra “una tendencia al paisaje”. Dentro de esa abstracción, se sintió siempre más próximo, es evidente, de aquellos pintores que incorporan a sus lienzos alusiones al mundo de las apariencias, que de aquellos otros para los cuales la pintura es sólo un sistema, un “programa” a realizar. Más cerca, por decirlo con ejemplos americanos, de Diebenkorn que de Sol Le Witt.

Todas las exposiciones de Julio Juste, desde hace por lo menos cinco años, han llevado un título explícitamente figurativo, y han estado plagadas de referencias de la misma índole. Cuando *designaba* un *Paraiso Cerrado*, sus cuadros recreaban efectivamente la atmósfera granadina, placentera, recoleta, de los “cármenes”, viviendas rodeadas de un jardín, sobre las que versaba el poema de mismo título de un barroco local, Pedro Soto de Rojas. Y cuando se trataba de *Las Vegas*, aparte de guiñar el ojo moderno del lado de la ciudad norteamericana del juego y de los anuncios luminosos, tenía presente el recuerdo más inmediato de las vegas que rodean la ciudad. Siempre en Julio Juste encontramos esta voluntad impresionista de vehicular, a través de la pintura, sensaciones y paisajes. Abstracción lírica, por decirlo con un término ya antiguo y manido. ¿Abstracción? Me parece que una abstracción que se preocupa por dar con la nota que fije un crepúsculo, o que nos haga escuchar la lluvia, ya no es tan abstracta.



Café, coca y puro. 1985.  
Técnica mixta sobre papel. 70 x 50 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR

Como se ha visto en Olite –donde Julio Juste consiguió el primer premio, compitiendo con otros pintores españoles de renombre–, y como ha confirmado su última individual madrileña, poblada de bodegones, de luces y de trajes de luces, en los últimos tiempos se ha vuelto mucho más explícita la búsqueda de apoyaturas figurativas. Es como una necesidad de ordenar, de precisar más las cosas. Pero ello no está reñido con la gracia de siempre, con el frescor de la impresión.

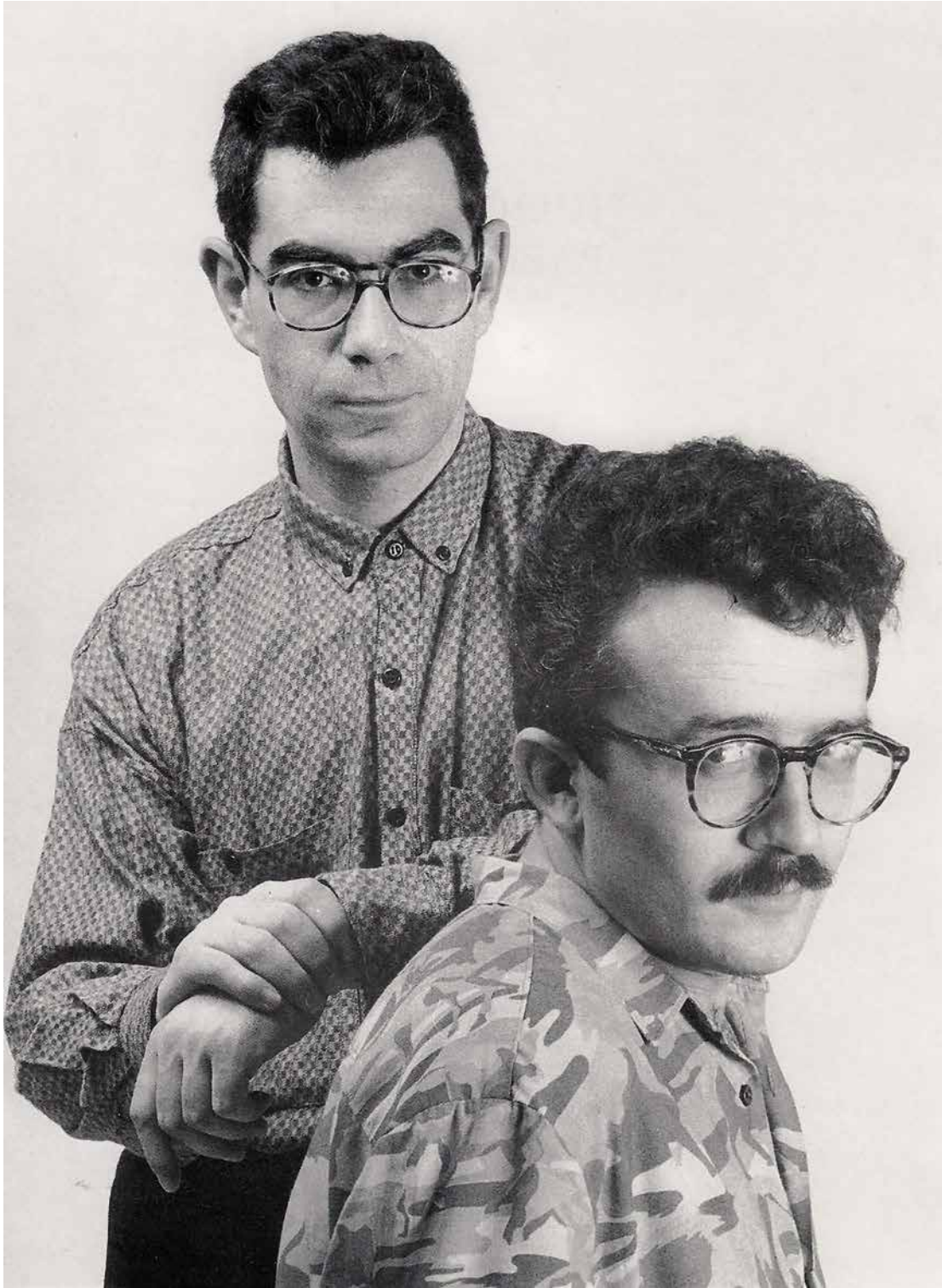
Del trabajo reciente, creo que son particularmente dignos de mención los papeles. Por dos razones. Primero, porque constituyen un auténtico *diario íntimo* del pintor, en un momento en que su vida sufre cambios importantes (ha decidido trasladar su lugar de residencia a Madrid, ciudad obviamente mucho más ajetreada y dura que Gra-

nada). Segundo, porque me parece un detalle valiente, encomiable, el atreverse, en una plaza como Nueva York, a dar la cara sencillamente, con una obra que todavía algunos, equivocadamente, pueden estar dispuestos a considerar “menor” por el simple hecho de estar realizada sobre papel.

Diario íntimo, voz baja. Fijar estados de ánimo, sentimientos pasajeros, humores, horas del día. Hablar de ciertos ámbitos familiares, de un tiempo lento pintado de prisa. Rozar, aludiéndola, la realidad. Un Madrid de invierno. Las tazas, sin lavar, que se acumulan en el fregadero. La jaula en la que duerme un pájaro de *colores fauves*. Por la ventana, entre visillos, la visita de un sol débil de enero, de mañana madrileña de enero. Sobre una mesa camilla, se marchita un ramo de flores amarillas, y reposa abierto un libro, también amarillo como lo eran los de los poetas del pasado fin de siglo. En el café literario, junto al ventanal, la luz juega sobre unas consumiciones, y tiembla ligeramente el fajo de servilletas (*collage*: irrupción de un elemento real, en bruto, como lo hacían los cubistas) de papel. En la estación de Atocha, puerta del Sur, por la que llegaban los poetas andaluces del pasado fin de siglo, y por la que hoy llegan los pintores del próximo, el reloj entre cristaleras, marca

la hora. Unos kilómetros más arriba, en la Puerta del Sol, kilómetro cero de las carreteras de España, una torre, otro reloj y a su alrededor la red, gráficamente expresada en el aire del papel, del más Diario íntimo, pintado a diario, pintado con soluciones atrevidas, con ligereza, sensibilidad, buen hacer, humor, lirismo. Cualidades todas que de siempre, en España, han distinguido al andaluz. Juste, andaluz, español, pintor en Granada, en Madrid, en Nueva York mañana mismo.

Del catálogo Julio Juste "Other Continent. Painting and Drawings" (1985),  
Nueva York, Tossan-Tossan Gallery.



PABLO PÉREZ-MINGUEZ. Pablo Sycet y Julio Juste. 1985

# Paisaje después de la batalla

VICENTE MOLINA FOIX

**L**a guerra del espacio de la pintura abstracta ha tenido lugar en campos de batalla oscilantes, pero cuenta con estados mayores, estrategas, héroes, mutilados, luchadores de infantería, vencidos.

Esa guerra, a punto ahora de cumplir ochenta años, surgió como una escaramuza, consiguió victorias sonadas, fundó colonias, y llegó a convertirse en una guerra de religión.

Hoy las fuerzas de la abstracción son menos numerosas y se agrupan en escuadrones no tan homogéneos. Quedan los veteranos, y algunos belicosos convencidos comparten la camaradería novata de los conversos, pero en sus filas se ha producido un repliegue, quién sabe si estratégico; otros hablan de armisticio con el campo enemigo. Hay heridos irrecuperables, guerreros que no levantan cabeza.

Y hay los que, en paz consigo mismo han cruzado la línea de trincheras y vuelven a la casa de la pintura con alguna cicatriz bien curada y ganas de integrarse en la reconstrucción ecléctica del arte.

Así Julio Juste, no se olvida la delicadeza de sus esfumados informalistas al gusto de los últimos años 70 ni sus bellas divagaciones cromáticas pasadas por América, pero desde hace dos o tres años le vemos construyendo un repertorio nuevo de cifras figurativas y emblemas recurrentes. Su apertura a ese mundo de contornos precisos e imágenes de una materialidad inmediata ha sido lenta, fruto de un progresivo despojamiento y no de un bandazo. (Entre artistas algo mayores que él pero de semejante inspiración, se podrían encontrar paralelismos en las trayectorias de Gloria García y Campano).

En 1982, la elegante *suavitas* de los difuminados campos de color que Juste a veces animaba con manchas y grafismos de corte chinesco fue turbada por un gran resplandor. En su importante exposición de ese año, titulada un punto juguetonamente “Las Vegas”, Juste marcaba la superficie de muchos de sus lienzos con un rojo violento y avasallador que desbordaba a sus hermanos de espectro —algunos muy vivos—, insinuando un movimiento épico del alma en este pintor antes tan reposado, tan meridionalmente brumoso. Pero aquella ardorosa evocación del paisaje de las vegas granadinas que, por la vibración del colorido y el disfraz de los objetos asomados, bien podría aludir perversamente a las Vegas menos secretas y más chillonas de Norteamérica, yo creo que a Juste le sirvió de purgante.

Su obra posterior —hasta la más reciente, la de hoy mismo— retoma el lirismo de sus antiguas abstracciones, pero dándoles forma, atreviéndose el pintor ahora, pincel en mano, a penetrar en la opaca espesura de las sombras imaginarias, dando nombre a los perfiles más rotundos de lo real. Dos insistencias llaman la atención en la *manera* actual de Julio Juste. Una es la altura desde la que las cosas se observan. La otra es el reducido caudal de esas mismas cosas que el ojo del artista ha seleccionado para continuar —en tonos muy distintos y diapasón igual— sus fuertes jugadas de color. Abunda el *picado* en estos cartones y lienzos que Juste pinta en la actualidad. Y no hay por qué hablar del picado cinematográfico que Orson Welles tanto utilizó como recurso expresionista; al igual que Manet y otros impresionistas de la primera tanda, Juste enfoca hacia abajo no para subrayar sino por descubrir mejor y mirar con ventaja, obteniendo *vistas* insólitas de lo que hasta ahora no se veía o estaba tapado.

En el descubrimiento impresionista de la perspectiva aérea tuvo mucho que ver la arquitectura de la ciudad moderna y la mecánica; el artista de la segunda mitad del XIX, el parisino sobre todo, tenía ahora la posibilidad de mirar a la calle desde lo alto de los primeros rascacielos del bulevar, desde el globo aerostático, y también con la tercera dimensión que le proporcionaba la recién inventada imagen fotográfica. Juste no sube tanto, ni utiliza artilugios. Simplemente se inclina sobre la mesa de la naturaleza, viva y muerta. Como Bonnard un día enseñaba su casa sin recato, Juste ahora nos abre su despensa. Y sea desde arriba, en esa angulación que favorece el *trompe-l'oeil*, o a la altura del plano pictórico, hace un inventario sincopado de su entorno: gatos, platos, espejos, guantes con y sin mano, sillas de interior, y, cuando sale al aire libre, un árbol, un banco.

En la estela de los grandes maestros del color, Juste reduce el número de ingredientes temáticos para ampliar la gama de variaciones cromáticas, atrayéndonos a lo primordial; un

gato mirón puede ser verde y amarillo, un plato puede estar ayudado en su forma por el resto de un plato auténtico de cartón *collé*, a un bodegón de frutas de colores muy cálidos le da relieve la blancura de una bolsa de papel que el pintor ha guardado de algún viaje.

Interior o exterior; arriba, abajo. Julio Juste, tras el fragor de las antiguas batallas, quiere mostrarnos los que su nuevo ojo material empieza a vislumbrar detrás de las sombras. Hombre de pudor, lo primero que saca a relucir es el utillaje de su intimidad, el paisaje de su obsesión. Todo lo pinta con el coraje de un colorista en eso sí impudoroso.

Del tríptico Julio Juste "ARCO 86. Galería Palace. Granada. Tossan-Tossan Gallery. New York" (1986), Feria ARCO, Madrid.



*De vuelta a casa.* 1986. Acrílico sobre tela. 205 x 135 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR

# Tránsitos. Pinturas recientes

OCTAVIO ZAYA

Querido Julio:

Entre los estantes de la librería que tienes en tu apartamento de San Antón, en Granada, encontré una versión bilingüe de *Las Elegías de Duino* de Rilke. Mientras procedía a abrir las páginas, advertí que lo que aparentaba un libro virgen había sido abierto ya, exclusivamente por aquellas que recogían estos versos subrayados:

*Ahí, el marchito, el arrugado levantador de pesas,  
viejo, que ya sólo toca el tambor,  
encogido en su poderosa piel, como si ésta hubiera antes  
contenido a dos hombres, y uno  
yaciera ya en el cementerio, y éste sobreviviera al otro,  
sordo y a veces un poco  
perdido, en la piel enviudada.*

No pretendía realizar una arqueología o un inventario de tus afinidades literarias, ni trataba de imponer una chaqueta sublime sobre los cuadros que me habías enseñado en tu apartamento madrileño. Después que decidiera enviarte un comentario sobre esas pinturas que realizaste en Sevilla, pensé que en tu librería granadina podría encontrar una justificación para entender el esfuerzo obsesivo que me acompañó en el tiempo muerto de las literas vacías de la RENFE en el trayecto nocturno Madrid-Granada. El esfuerzo obsesivo era el desarrollo del concepto de *gravedad*, con el que me entretuve desde el momento en que dejé tu estudio, horas antes de tomar el tren. Y no es que yo me suela entretener a menudo con

esas cosas, pero no parecía que me pudiera escapar tan fácilmente a la oscura asociación que me empeñaba en establecer entre los cuadros que me enseñaste y la *gravedad*.

Para el arte en general y para el artista en particular, siempre parece existir una tendencia entre la atracción en virtud de la que algo parece dirigirse a un centro y esa otra acepción de la *gravedad* que se refiere al momento difícil, arduo, serio y peligroso de una enfermedad. Situar tus pinturas en ese contexto apenas explicaría otra cosa que no fuera la pertenencia de las mismas a una tradición, lo que ya es obvio para cualquiera. Lo que no sería obvio es el centro al que se supone se dirigiría esa pintura.

Algunos se han referido con insistencia a ciertos miradores que ven el centro, y voces parecidas hablan de *diarios íntimos* que aluden a realidades o aires. Algunos hablan de Granada como si fuera una plaza a conquistar y de Madrid como una etapa ulterior en el camino hacia el centro. Pero hoy, sin duda cuando el centro se ha dispersado por razones bastante lejanas a la enfermedad del Arte, está especialmente justificada la mentalidad provinciana y la añoranza, estética o patológica. Parece como si algunos críticos no supieran hacer otra cosa que destacar las habilidades ilustradoras, reveladoras y representacionales, filtrantes y esponjosas de los pintores. O quizás necesitan otra perspectiva más humilde para referirse a la Naturaleza.

Cualquiera que fuera el centro de este o aquel momento de tu pintura, yo entiendo esas telas realizadas en Sevilla –que el catálogo quiere recoger bajo el genérico de “Tránsitos”– como una ausencia de específicos. Con seguridad no es un itinerario, pero tampoco es una dispersión. Sería, mas bien, una especie de viaje que nunca acaba. *The never-ending story*. Pero no un viaje rectilíneo –vertical u horizontal– entre dos puntos, sino un viaje espiral cuyo trayecto fuera simultáneamente centrífugo y centrípeto, como el trayecto que podría experimentar una enfermedad fatal: la recuperación y recurrencia.

El título general de “Tránsitos” me ayuda ahora a establecer aquella conexión obsesiva entre la *gravedad* y tu obra. De hecho, el *tránsito* es una acción de paso o el momentáneo detenimiento entre dos puntos, entre los dos extremos de un viaje, de un movimiento. Pero el tránsito es también un trayecto de atracción hacia la muerte, el momento difícil y arduo con el que entendemos la *gravedad*.

Así, ahora la atención se desplaza de cualquier referencia geográfica específica. La tendencia que se experimenta en tu pintura ya no remite necesariamente al espacio determinado, aún cuando algunos de los títulos que eliges para las telas sugieran lugares o situaciones



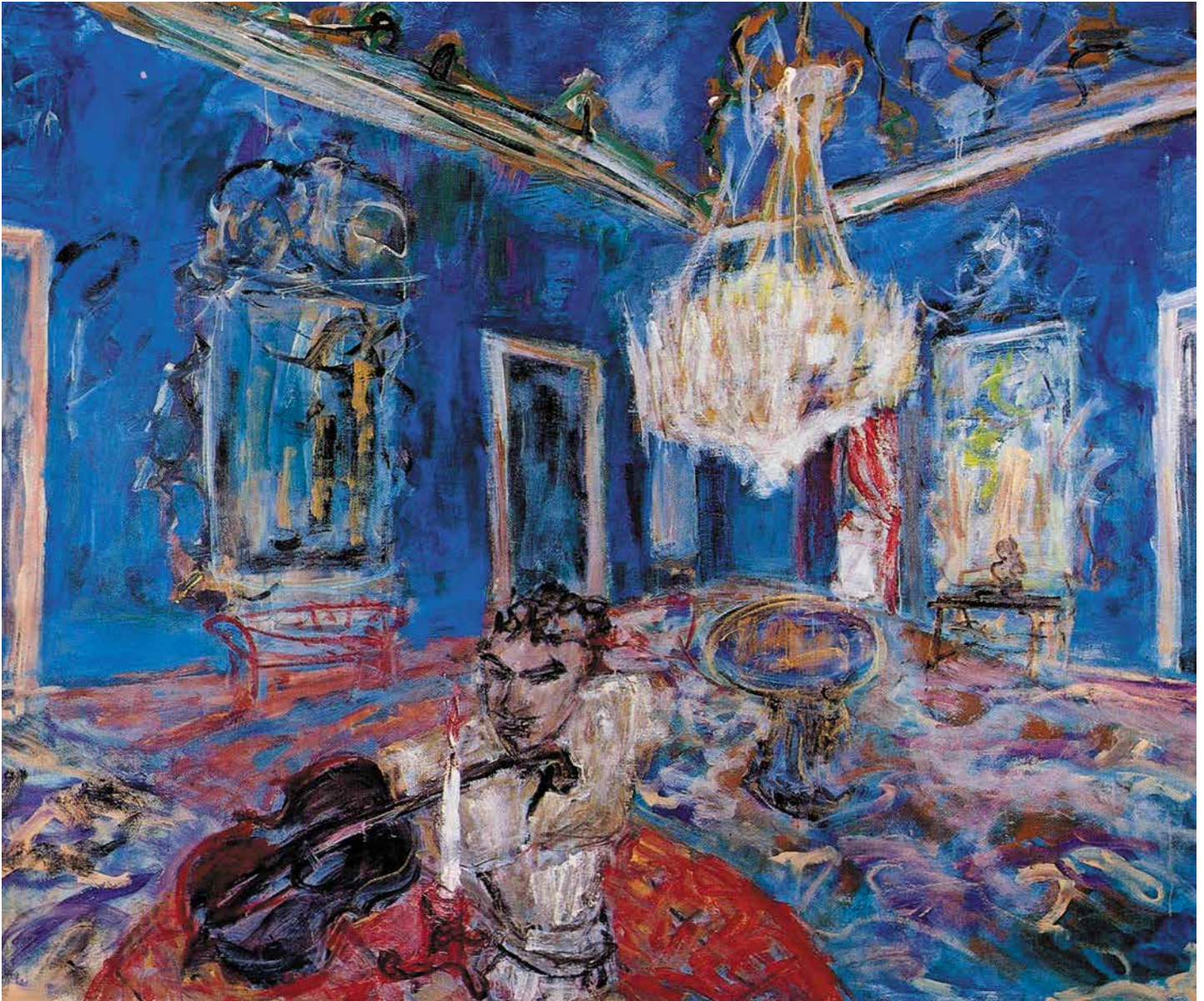
*Imperial Court*. 1986. Acrílico sobre tela. 200 x 280 cm.  
COLECCIÓN DIPUTACIÓN DE GRANADA

determinadas. Pero lo mismo podríamos decir de uno que establece ese movimiento de tránsito: “(Todo va) sobre ruedas”. En efecto, todo parece subrayar deliberadamente una trayectoria hacia algún sitio. Y ello sucede porque cada cuadro parece establecer –en aquella tendencia ultra-espacial, ultra-referencial– una voluntad de hacer de sí mismo un tránsito rigurosamente equivalente a los demás. El tránsito es el denominador común y ese tránsito se determina a partir de la técnica fluida, también provisional. Adorno explicó que el enigma de las obras de arte toma su forma determinada “en la técnica, que es racional, pero no conceptual” y que “gracias a ella es posible hacer juicios en esa zona en la que no existen los juicios”. “La técnica, a la vez que salvaguarda la «lógica» de la obra, es también la causa de su suspensión”. Los “Tránsitos” de los que hablo son, así, tránsitos de la técnica, los que dejan atrás el lugar conocido, ya muerto, para adentrarse en “la piel enviudada” del conocimiento, en el más allá del conocimiento.

“Tránsitos”, por ello, es una obra de gran madurez, decisión y suspensión, una obra abierta y enigmática, una obra de repaso y una obra en transición. Pero no a la manera en que podríamos referirnos a “Otros Continentes” y otras pinturas presentadas en Nueva York. Lo que podría haberte relacionado con cierta recuperación de la pintura expresionista, que identificó “la verdad” con los hechos de la experiencia y trató de extrapolar generalidades universales de manifestaciones particulares; lo que pudo emparentar tu pintura a una filosofía de lógica interna establecida a partir de las convenciones formales de los ochenta y cuyo fundamento se determinaba en las emociones producidas por el fenómeno exterior, filtradas a través de una visión del mundo particular, parece disolverse ahora. Pero no quiero decir que no sea indiscutible tu actitud reverente hacia el entorno que vives, hacia tu cultura y hacia tus raíces, sino que la relación de tu pintura con éstos, con sus figuras y lugares, con sus monumentos y naturalezas muertas etc. se presenta ahora desligada. “Tránsitos” es una pintura menos interesada en transmitir emociones relacionadas con lugares y circunstancias o en revelar intuiciones sobre las relaciones que existen en el entorno, que en la creación de un proceso –un tránsito– pictórico con el que se produce una composición armoniosa. La importancia, pues, no la establece la representación específica sino su potencial formal, colorista y las relaciones espaciales. Quiero decir que pintaste cualquier cosa que tuviste “a mano”, que estaba allí. La psicología de las imágenes –y tu reacción emocional frente a éstas– está esencialmente subordinada al diseño. Por ello, mientras puede decirse que las pinturas sirven como inventario de donde estuviste y lo que viste, “Tránsitos” no revela los matices emocionales de ninguna experiencia concreta.

Lo que revela es una disposición, un proceso irresuelto, un “work in progress” lo suficientemente indefinido y seguro de lo que ha dejado atrás para ser convincente. Lo que ha dejado atrás tu pintura, obviamente, es la apariencia, la necesidad de transmitir esto o aquello. Y en su “tránsito” actual, es su continuada y espiral trayectoria hacia el centro improbable, hacia la pérdida que es el abandono de la seguridad, la técnica parece buscar una criatura en la que la transformación de lo visible en lo indefinido –que esta vez me parece ampliamente lograda– aparezca ya consumada. Y llegado a este punto, ahora sí puedo entender aquella obsesiva búsqueda entre los estantes de tu librería de Granada. Rilke, de nuevo, me va a ayudar a poner los puntos de esa atracción: *Denn das Schöne ist nichts als des Scheelichen Anfang, den wir noch grade extragen* (Porque la Belleza es solamente el margen tolerable de un saber que no pudimos resistir).

Del catálogo Julio Juste “Tránsitos. Pinturas recientes” (1986-1987), Madrid, galería Sen. Sevilla, galería Rafael Ortiz. Fuengirola, Sala Municipal de Exposiciones. Granada, galería Palace.



Gasparini. 1987. Acrílico sobre tela. 160 x 200 cm.

# Reales sitios. Sitios reales

JOSÉ RAMÓN DANVILA

**E**l estudio de un pintor es un mundo tan particular como su pintura. El madrileño de Julio Juste está en el tercer piso de una casa que casi se sale del “Madrid de los Austrias”. Sobre las mesas y las paredes la pintura alterna con otros muchos proyectos de diseño; porque JJ es pintor, grafista y diseñador, todas ellas actividades complementarias entre sí y que mantienen un diálogo común para conseguir idéntico plan de trabajo.

Comenzamos a ver pintura y Julio me explica que va titular la exposición “Reales Sitios”. Inmediatamente pienso que daría lo mismo si se invirtieran los términos porque en su pintura, desde hace tiempo, hay mucho de “sitios reales”. Al momento se me ocurre hilvanar ideas, prácticamente cuando grapa sobre la pared del fondo del taller la primera tela. En el subconsciente se originan los datos de forma siempre sutil y se me ocurre si esto de “Reales Sitios” tendrá algo que ver con el giro absoluto hacia la figuración que adoptó su obra desde hace algo más de un año.

Conocí los primeros cuadros de Julio Juste a finales de los años setenta y entonces era la suya una pintura totalmente abstracta. Como tantos pintores jóvenes de aquellos años había quedado deslumbrado por el interés cierto y verdadero, las imágenes y demás circunstancias de la llamada “escuela de Cuenca” y la herencia del expresionismo abstracto americano. Representando ambos una de las mejores apuestas y casi el único sistema “moderno” al que apuntarse. Pasó el tiempo y cuando preparaba una exposición que titulé “El mirador” ya estaba apuntando el camino posterior a recorrer. Pero la sorpresa mayor llegó cuando hace algo menos de dos años me enseñó la obra para la primera exposición de Nueva York. En

cuya obra había ya adoptado un aire absolutamente figurativo. A partir de entonces, JJ se encontró, eso se nota, perfectamente a gusto con su trabajo y las pinturas surgían a borbotones; cada vez pintaba más y los límites de sus posibilidades eran más dilatados.

Y ahora estoy de nuevo en el taller viendo la obra última, “Reales Sitios” como realidad de estar en la vida y adaptarse a las situaciones que la vida proporciona. O sumergirse en otras que se desean. Sitios que conviene valorar desde opciones diversas pero que en el fondo son siempre lugares comunes, bien con esquemas logrados, bien con una serie de quimeras. Porque la idea de sitio es la más exacta si se tiene en cuenta la localización de algo, pero la más ambigua si lo que tratamos es de justificar unos límites precisos para esa misma cosa.

Tal vez sucediera como una casualidad más, pero creo fundamental el orden en que Julio me fue enseñando las pinturas. “Donde habite el olvido” fue la primera y realmente comprendí que la imagen, –la Puerta de Hierro–, era una invitación especie de metáfora para adentrarse en el mundo abigarrado y sobrio, sereno y colorista, restallante y silente, puro contraste siempre, que después se desgranaría sobre la pared del estudio.

La segunda tela me llevó a una interpretación luminosa, casi festiva, del espacio y el decorado de la escalera del Palacio Real de Madrid. Aquí, como en otras muchas ocasiones, Julio juega con una intuición historicista, no solo a partir de las formas, sino también con los conceptos. Pero su “d’après” no es una circunstancia simplista de aire académico, ni está teñida de aires culturalistas que sólo servirían para conseguir un falso grado de inexpressión. El juego es bastante más intelectual y queda de manifiesto hasta en el propio título: “Ascensión Real”. Se valoran ideas que trasponen las imágenes, al tiempo que se conserva un inamovible respeto que le impide llegar a la heterodoxia, aunque se recree en sostenerse justo en su límite. Por eso el aire de invento se me antoja como el pretexto para intervenir o completar lo que, en este caso, Sabatini tuvo que esforzarse y contenerse para no transformar en ironía.

En el recorrido, cuadro a cuadro, Julio me conduce ahora al mundo del agua. Siempre he sostenido que lo acuático es importante para el carácter andaluz; si no, ahí están su historia, su folklore, su trabajo y sus costumbres. Los tres cuadros siguientes podrían formar un tríptico porque en ellos el principal protagonista es siempre una fuente. La idea general se vuelve distinta en cada uno de ellos pues cada fuente pertenece a un mundo radicalmente distinto. La de la Granja –“El gusto por la vida”– es un espacio abierto y privado, la del Patio de los Arrayanes. –“Trama de espejos”–, está inserta en un mundo cerrado e íntimo, reservado

para una forma de entender los placeres bien distinta, y por fin la del estanque del Retiro, –“Revisitando”–, forma parte de un mundo abierto y público y se vuelve monumento y misterio en clave de paradoja. Son tres cuadros en los que el tema genérico de la exposición se confunde más con las ideas. ¿Reales sirios o sitios reales? Aquí convendría mejor hablar de lugares vitales.



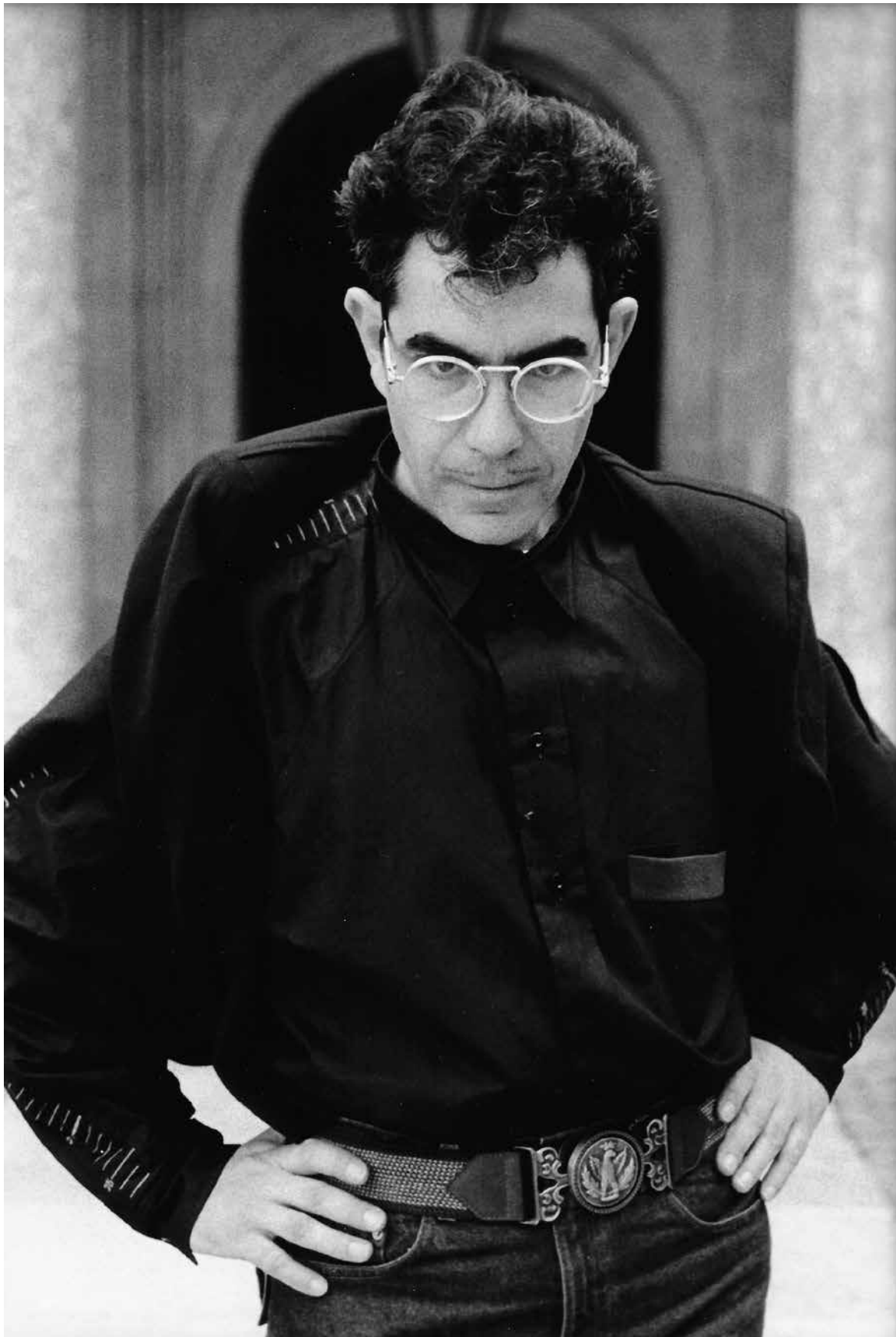
MAR Toby. 1987. Acrílico sobre tela. 90 x 125 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR

El último capítulo de la pintura sería el dedicado a una obra grande, el mayor cuadro de la exposición, que parece ir un poco por libre. Julio lo llama “Llegando hasta el final” y recoge una visión audaz por forma y por su mundo de azules, del Viaducto de Madrid. La teoría tiende aquí a multiplicarse porque las valoraciones pueden ser infinitas. De entre todas ellas preferiría optar por un significado de puente, de enlace que se establece entre sitios y lugares comunes, convirtiéndose así un poco en el símbolo rector de un conjunto de signos, en pantalla y emblema de lo que de igual manera sirve para llegar que para marchar, para acoger que para rechazar.

En la obra de Julio Juste la pintura sobre papel es importante. Los temas que seleccionamos hablan de un mundo de referencias siempre; referencias en ritmo de culto a su formación cultural: temas barrocos, otras veces relacionados con el “pop”, homenajes silenciosos, almacenes de ideas en metamorfosis continua, lo lúdico de un juego convertido en motivo mucho más serio y la cadencia soberbia y grave cifrada en discreto pasatiempo. De cualquier manera, hay en todos ellos un denominador general: la idea del collage. A veces como objeto incorporado, siempre como suma de datos que al final nos conducen a un solo resultado.

He visto mucha obra de Julio Juste antes de ahora y no es la primera vez que escribo sobre ella. Sin embargo he de reconocer que la que da cuerpo a estos “Reales Sitios” corresponde a un momento que convendría clarificar como “maduro”, aunque dudo mucho que la madurez llegue alguna vez a ser un hecho radicalmente constatable. El arte es un poco intentar sonar con la belleza y de momento nadie ni nada pueden explicarnos de donde parten los sueños, ni de que están hechos, ni hasta donde nos llevan.

Del catálogo Julio Juste “Reales sitios” (1987), Granada, galería Palace.



FRANCISCO FERNÁNDEZ. Julio Juste. 1987

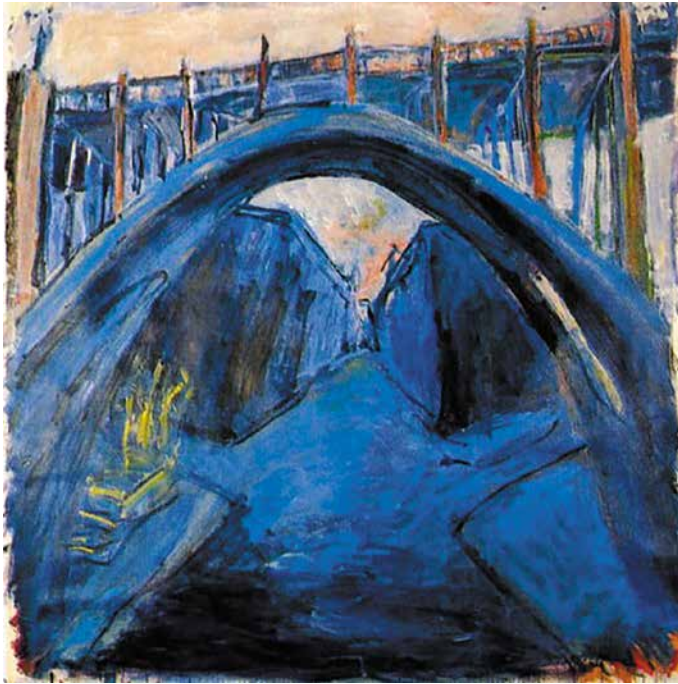
# A la manera de Julio Juste

EDUARDO QUESADA DORADOR

**N**o hace mucho –o, al menos, eso me parece–, tuve oportunidad de referirme a Julio Juste en relación a su obra, considerada ésta en términos generales, y lo hice definiéndolo como *amante de la suntuosa sensualidad del color y la pincelada*. Sospecho que semejante definición puede resultar imprecisa o demasiado abierta y, sin embargo, no acierto a encontrar otra, igualmente breve, que caracterice en lo más esencial a los diversos pintores que a lo largo de su trayectoria de pintor ha sido, autores, entre todos, de lo que ya puede denominarse *su manera* –que es, ni más ni menos, que aquello que hace aparecer a Julio Juste tal y como aparece en mi escueta definición.

Como un río, pues, la manera de este artista es y no es la misma en la totalidad del desarrollo de su obra o, por continuar con el símil, en todos y cada uno de los distintos tramos de su cauce. Formada a partir de múltiples fuentes –de entre las que apenas pueden distinguirse las constituidas por Bonnard, Chagall o Matisse, por un lado, y por De Kooning o Rothko, por otro–, discurrió en sus inicios a través del fragante paisaje de lo que se ha dado en llamar *abstracción lírica*, bajo la sombra e irradiando el reflejo de una viva admiración hacia Diebenkorn o Cy Twombly y, al mismo tiempo, hacia Guerrero o Rafols Casamada. Tras aquellos momentos, influida por un sucederse de nuevas inquietudes plásticas y personales –vertiginoso, en ocasiones, apacible y sosegado, otras veces–, la manera del pintor ha corrido en rápidos e, incluso, saltado en torrentes, ha descrito sinuosidades y formado remansos, nunca, sin embargo, se ha estancado ni parece haber habido tentación alguna a ese respecto.

En buena medida, este peculiar discurrir se ha visto determinado por la sucesiva aparición de diversos e inéditos intereses iconográficos, destinados a hallar concreción bajo la



Llegando hasta el final. 1987.  
Acrílico sobre tela. 200 x 200 cm

forma de nuevos motivos. Para ir plasmándolos, el artista no ha estimado necesaria otra cosa que hacer evolucionar en el sentido oportuno el tipo de tratamiento pictórico que, anteriormente y merced a análogas maniobras, había ido definiendo otras tantas etapas de su producción. Creo que está claro, por cierto, que al hablar de ese tipo de tratamiento pictórico me estoy refiriendo a su manera, manera entendida, pues, no ya como un rígido recetario condenado por propia naturaleza a precipitar al pintor en lo que me atrevería a denominar un *automanierismo*—dando a este término el más peyorativo de sus significados—, sino, muy

al contrario, como un modo de proceder, controladamente flexible y abierto, cuyas evoluciones vienen dadas por las que va experimentando la sensibilidad del artista (mucho más difíciles de seguir y analizar, como puede suponerse).

*Amante, insisto, de la suntuosa sensualidad del color y la pincelada*, Julio Juste ha practicado y practica en sus lienzos el despliegue de un cromatismo rico y matizado, asistido por una factura extraordinariamente fresca, netamente pictórica—*factura valiente*, que hubieran dicho en el siglo XIX—, que da vida perdurable a los siempre ágiles movimientos de los pinceles empapados en pintura muy diluida. En sus trabajos sobre cartón o papel, que suponen un capítulo nada desdeñable de su producción, este modo de operar se ha visto y continúa viéndose complementado por la intervención con tizas, ceras y lápices, así como—más recientemente, sobre todo— por un mayor o menor recurso al *collage*, procedimientos cuyo empleo combinado otorga una grata y característica amenidad a las superficies en que se desarrollan.

Dado, por otra parte, que acabo de aproximar mis comentarios a la obra última de Julio Juste en cuanto a sus aspectos técnicos concierne, encuentro pertinente la referencia, siquiera sea muy de pasada, a los motivos más habituales en ella—lo que no quiere decir que sean los únicos ni, desde luego, que el artista se haya fijado cualquier tipo de limitación temática—. De un lado, es observable un claro interés por concretar determinado tipismo,

fundamentado en el uso de una serie de imágenes tópicamente españolas que, pese a constituir un filón iconográfico en apariencia agotado, resultan tan satisfactorias como las que más, tras verse involucradas en un proyecto plástico eminentemente contemporáneo. Atendiendo a su idoneidad respecto a un tratamiento u otro, tales imágenes pasan a poblar lienzos de gran formato y vistosidad extrema o, por el contrario, papeles o cartones en los que, si se me permite el término, el pintor hace gala de un cierto preciosismo, destacando sus *collages* a base de etiquetas impresas que suponen un personal homenaje tanto a la herencia cubista cuanto a la tradición *pop*. Por otro lado, y constituyendo objetos de una interpretación pictórica no menos imaginativa, se encuentran motivos tales como monumentos y, en general, conjuntos de carácter arquitectónico o urbanístico, motivos cuya elección delata al Julio Juste historiador del arte y de la arquitectura que iniciaba su carrera de pintor al tiempo que, animado por una verdadera veneración hacia figuras de la talla de Benevolo o Francastel, desplegaba una notable actividad en ese campo. El pronto abandono de ésta en favor del ejercicio de la pintura –aunque, como puede verse, las preocupaciones que le dieron origen afloran en su obra última a modo de inevitable atavismo– no se ha visto acompañado, afortunadamente, por una renuncia al cultivo del diseño gráfico, comenzado también por entonces y que ha venido dando excelentes frutos de los que, por cierto, vale como muestra el catálogo en el que puede leerse el presente texto.

Un sucederse de innumerables inquietudes plásticas y personales ha incidido e incide, en fin, en el desenvolvimiento de la obra de Julio Juste, inspirada en múltiples y cambiantes motivos e informada por una manera dinámica y fluyente, como la corriente de un río, que jamás se ha estancado ni parece haber sentido tentación alguna a ese respecto.

Del catálogo Julio Juste "Suite Iberia" (1987), Milán, galería Fac-Simile.



PABLO PÉREZ-MINGUEZ. Julio Juste. 1987

# La cisterna de Estambul

JOSÉ RAMÓN DANVILA

**L**as relaciones del arte moderno con la historia, y no sólo con la del arte, hacen posible la orientación de los comentarios hacia una visión de corte tradicional, ya que una gran parte de los trabajos recientes remiten siempre hacia lo pretérito, y a la vez son divagación y nueva toma de posiciones. No es que los temas se estén agotando, aunque algo de eso ocurra, sino que un sector amplio de la creación se ha sumado a una actitud referencial sobre el pasado y a las aportaciones que de él llegan, caracterizando así con fuerza y determinación al panorama actual, por lo que resulta prácticamente imposible descartar la cuestión historicista cuando se trata de definir en profundidad cualquiera de las últimas tendencias.

Para entender íntegramente la obra de un pintor ha de conocerse su historial y la línea de su trabajo, y no reducirse solamente a una fase o etapa determinada, con lo que se entenderían unas imágenes más o menos enlazadas por un criterio, pero no se captaría la coherencia y el discurso de una obra. Julio Juste arrancó, como tantos otros pintores de su generación de los reductos del arte abstracto americano a través de la interpretación española informalista, por la vía del lirismo, entendiendo a la forma y al color como asuntos argumentales. En un momento determinado, en un paso gradual y no brusco, quiso dar la vuelta a sus conceptos formalistas y adoptó una línea figurativa. Se fueron sucediendo las series, al mismo tiempo que la pintura se surtía de una iconografía inspirada en lo “gipsy” o folclórico, las costumbres y el arte clásico, Andalucía y modernidad, la arquitectura junto al detalle suntuario o los objetos tomados desde su valor simbólico, articulándolo todo como interrogación y respuesta a un ritmo de vida preciso: el suyo.

Las últimas exposiciones de Julio Juste han sido la réplica obsesiva, pero bien urdida, en la que el pintor se ha expresado con un lenguaje basado en el empleo de la parábola y la metáfora para solucionar a la vez investigación, propuesta, cuestiones y problemas.

No es nueva en su obra la idea de reflejar los ambientes con un resorte ambiguo en el que se invite a dudar hasta de los sentidos de las cosas. Las pinturas realizadas en 1986 y 1987 pretendían dejar claro, aparte de lo que el ojo es capaz de ver, que cada motivo o argumento puede ser leído de distinta manera según se enfoque, sobre todo si al hacerlo se pone en marcha la imaginación y la fantasía. Hay cuadros de aquellos momentos que resultan imprescindibles para comprender este juego de pintor. “Imperial Court”, “Ascensión real” o “El triunfo de la heterodoxia”, sacan de su contexto a los elementos reales para trazar con ellos una escenografía utópica en la cual pueda transformarse el orden de algunos valores y sobre todo de lo fijo en variable, interviniendo lo que es natural por la inclusión de una serie de objetos, y trasladando el tema a un estado y sentido diferentes.

Ya se podía observar entonces la incipiente irrealidad que empapaba a objetos y personajes, carácter que en las pinturas de sus series más recientes Juste ha conseguido llevar a situación francamente surrealista. Para quien haya visitado las cuevas del Sacromonte granadino no habrá pasado desapercibida la fuerte particularidad misteriosa que se respira en su ambiente, un clima que, a fuerza de ser vivido, ha pasado el umbral de la realidad para entrar en una zona donde importa más la magia del invento. Intentando hacerlo físico es donde Juste encuentra el apoyo y la energía para levantar su teoría surreal, aportando en su combinación el romanticismo de ciertos recuerdos, como personajes, conexiones con lo literario o algunos otros homenajes silentes.

“Fun d’ango club” es el título con que JJ reúne en serie a algunas de las pinturas más recientes, queriendo agruparlas sentimentalmente con la clave ambiental de ese mundo ancestral, gitano, tópico y especial, y al mismo tiempo cargando cada una de sus historias con la dosis de romanticismo que por buena lógica, y siendo fiel a la realidad, debe suministrarles.

Y dentro de la serie, las pinturas de las cuevas son uno de los argumentos que se repiten con mayor convencimiento. A través de una comunicación indescriptible donde la sugerencia representaba un poder sin discusión, la visión de éstos cuadros me hizo trasponer tiempo y distancia para trazar una línea de relación entre la estructura de una cueva granadina y el espacio existente en la “Cisterna de Estambul”. La Cisterna Basílica es un monumento arcano y singular conservado en la antigua Constantinopolis desde el siglo VI y, aunque su



*Fauna ibérica*. 1988. Acrílico sobre tela. 200 x 220 cm

interés arquitectónico debe más a su particularidad que a la categoría de la construcción, lo más llamativo que se siente cuando se visita es la cantidad de vibraciones que transmite.

Arquitectura y agua, temática confluyente que han utilizado un buen número de pintores para orquestar la obra basada en una sensación mágica y enigmática. No sólo es cuestión de dos elementos que se relacionan o contraponen, sino la posibilidad de teorizar sobre cuestiones más profundas capaces de aclarar puntos filosóficos, literarios o sobre la religiosidad. En cualquier caso, es la facilidad para crear un nudo romántico que transforme la narración en la cifra de un lenguaje absolutamente sutil.

“En cualquier rincón” fue la pintura que me dio la clave para entender y sentir las relaciones de la pintura de Juste con la teoría oriental sobre los espacios místicos y cerrados, de acotar lindes para lo que es visible y no quiere ser observado, para separar lo íntimo del mundo exterior, para llevar sensitivamente lo general a lo particular por la vía más ambigua: limitar el espacio tan finamente que ni siquiera sea preciso recurrir a lo macizo, ni a lo opaco, sólo trazando un muro transparente, de cristal, pero que sabiendo que está ahí, es suficiente.

Julio Juste se ha ceñido desde hace cierto tiempo a ser el cronista fiel de lo que puede entenderse como “jardín cerrado”, sin ajustarse exclusivamente al espacio, sino al volumen espacial definido por las paredes de una estancia convertida en recinto y escenario para representar los argumentos. Unas veces las cosas son conducidas al misterio de la cueva y otras a la luminosidad de una estancia palaciega. A mitad de camino estarían las ocasiones en que Juste aprovecha el espacio neutro, no identificable.

Sea como sea, la escena es el telón de fondo donde tiene lugar la reproducción física de una historia convertida en objeto, y cuyo conjunto narrativo se presenta en forma de “bodegón” teórico en el que se explica la intención, el guiño, el juego y el discurso, y se establecen paralelos y divergencias, contrastes, diálogos, críticas, metáforas y realidades.

En parte, las intenciones de Julio Juste están aclaradas en pinturas como “Vanitas de palacio”. En ella desarrolla un espacio suntuoso y barroco, retórico pero sabiendo prescindir en él de lo accesorio, que sirve de foro a un escueto bodegón en el que, con sentido clásico, intercambian significados unos útiles de pintor, una cabeza de caballo de mármol blanco y un cráneo humano. La tradición española, empapada de un sentido dramático existencial y cuyo punto culminante estará en el hecho ineludible de la muerte, de cuando en cuando deja traslucir el dato y el reflejo de convertir en documento este sentimiento. Valdés Leal, Pereda o Solana han plasmado el pulso más trágico en esa relación real de lo que es mundano, con el fin de la existencia, para explicar los contactos entre vida, vanidad y muerte; algo que, paradójicamente, es el espíritu mismo del barroco, fuera de doradas cornucopias, telas brillantes, colores o argumentos. Y Juste aquí también recupera un pulso historicista que le permite explicarse en ese mismo tono de “vanitas”, con el lenguaje de los clásicos pero con los medios y las imágenes que tiene más cerca.

Los itinerarios sentimentales están trazados por medio de un ejercicio de memoria y, de cuando en cuando, pasan de largo por la situación romántica para detenerse en un paisaje mucho más tensional, en donde lo expresivo cobra más vigor. “Príncipe de la oscuridad”

cambia la vena romántica por la trágica. El azul del agua-suelo se vuelve signo de fuego, genio puro que manifiesta un gesto más audaz a la hora de pintar y temperamento más poderoso para crear simbolismo, para agrupar personajes y objetos, en parte como citas aún de índole romántica, pero ahora hermanados en un afán mítico que quiere dominar el vacío y manifestar la existencia de la desolación merced a ciertos mecanismos referenciales.

A través de éstas notas hemos ido revisando lo que pueden ser las claves para interpretar la última pintura de Julio Juste: tradición, recuperación, surrealismo y expresión, gesto, representación y memoria, signos y objetos, lo sentimental y el nervio.

Articular y organizar con estos conceptos la obra, que pasa así a ser un hecho físico, es la ocasión para demostrar que todavía la pintura no ha muerto. Tras una época en que el arte en general ha sido cuestionado porque en realidad todo era cuestionable, un tiempo en que se han sucedido y acumulado los defectos y la falta de sinceridad en la línea personal de muchos creadores, se han querido recuperar tendencias como lo *minimal*, *povera* o conceptual como la única salida posible a situación tan conflictiva. Resulta pues positivo y es una manifestación de confianza, encontrar casos como el de Julio Juste, donde se hace patente la lucha de la pintura por la pintura, en la acepción más universal, mediante la cual la obra se muestra como un hecho tangible y la respuesta al reto de convertir en presente la tradición y, por este camino, autorizarla a figurar en la historia.

Del catálogo Julio Juste "Príncipes de la oscuridad y otras pinturas" (1988),  
Barcelona, galería Yerba, Nieves Fernández.



*Matador gitano*. 1988.  
Técnica mixta sobre cartón. 100 x 75 cm  
COLECCIÓN MICHÈLE E YVES GOUGEON

# La opulencia clandestina

LUIS ANTONIO DE VILLENA

**M**irando la pintura de Julio Juste uno siente brotar las palabras *postmodernidad* y *transvanguardia*, pero como se trata de términos polisémicos y a los que no se ha dado el debido uso, hay que ponerse en guardia. O sea, hay que referir a tales palabras su genuino valor. Quizá Julio Juste frecuente los saraos de la *movida*, y sepa los vericuetos más modernos de la vida alegre, pero nada de eso tiene que ver con la aplicación a su obra de los antedichos términos. Su pintura es *postmoderna* y *transvanguardista*—y prefiero esta segunda denominación, más pura— porque está más allá de las vanguardias históricas (como el mejor arte de hoy) habiendo aprovechado, sin embargo, la lección que aquellas vanguardias dejaron.

La pintura de Juste vuelve a la tradición simbolista frente a la tradición impresionista. Busca una *pintura poética* mejor que una *pintura visual*, mera mirada; pero no olvida que toda pintura está relacionada con la visión. Y que, por tanto, ésta comunica con ella y puede contribuir a la poesía. La pintura de Julio Juste rinde un sabio homenaje —por citar una vanguardia— al preciosismo abstracto, pero no quiere quedarse (y no se queda) en un brillante jugueteo de rayas o colores fulgentes. Quiere que esos colores signifiquen, evoquen, narren, sugieran, digan, hablen de un mundo a través de metáforas: por eso he aludido a la *poesía pictórica*, tan cara a los simbolistas, y a uno de los primeros que reutilizó el preciosismo (entre otras cosas), el francés, magnífico, Gustave Moreau. ¿Qué quiere sugerir, transvanguardísticamente, Julio Juste? Un cierto orbe oculto, un universo que no se entrega a cualquiera —parcialmente marginado— donde

lo que cuenta es el lujo, esto es, el exceso, lo sobrante, lo innecesario. Un mundo vital, intenso, donde lo que importa –para certificar esa vida– es la pasión. Cuevas del Sacromonte (Juste es granadino) donde se lucen con inusitado descaro y esplendor los cobres y las perlas de los gitanos. Como la poesía de Lorca, la pintura de Julio no trata de esos gitanos. Los utiliza como metáfora: de lo libre, de lo transgresor, de lo físicamente opulento, y de la vida entendida como la mejor frontera de la vida misma, es decir, el encumbramiento de lo pasional.

Así es que *gitanos* pueden ser *Prince* –rockero negro, diabolizante– el torero Paula, o aquel Chorrojumo, mítico rey de los auténticos calés. Pero junto a estos retratos –más sugeridores que estrictamente realistas– vemos copas y botellas (bebida), coronas, abanicos, retratos enmarcados, alfanjes; lo que unido al interior de las grutas sacromontinas connota una mezcla sólo aparentemente antagónica: lujo y ocultamiento, orientalismo y ahora, religiosidad y arrebató, miseria y exceso, nocturnidad e iniciación a ritos que pueden contaminarse de erotismo. Se nos muestran metáforas –que tienen siempre una apoyatura real– y que conducen invariablemente a una fiesta transgresora y oscura, con pieles brumas y embriaguez, no sólo alcohólica. Como debe leerse aquel mandato de Baudelaire: *Il faut être toujours ivre*. Y los colores van por la misma ruta (los colores son muy importantes en Juste porque no sólo decoran o exhiben, sino que simbolizan) fuertes tonos rojos y verdes, con matices mórbidos, profundos, y sobre todo un dorado relacionado con la purpurina, que además de sugerir un lujo hodierno, precipita algo antiguo, bizantino, tremendamente fastuoso, que agobia y erotiza. Es decir, gélido y cálido, muy ardoroso y frío al tiempo mismo.

En un libro de memorias refinado y divertido, *Adiós a Hollywood con un beso*, su autora, Anita Loos –la que escribió, asimismo, *Los caballeros las prefieren rubias*– comenta que una de sus experiencias o sensaciones predilectas era, a altas horas de la madrugada, arrastrar el lamé o los brillos de su vestido de noche por el serrín –no muy limpio, hemos de suponer– de algún tirado *saloon*. Algo similar debe deducirse del universo pictórico de Julio Juste. Se trata de un clima moderno, clandestino, *lumpen*, sugiere sexo y diversión, exceso, pero a la par, vocación de plenitud, de totalidad, de nocturnerío, de vida vivida plenamente y hacia arriba (con voluntad de ideal) que es lo que el lujo dice.

Contradictoria, la pintura de Juste retrata una de las zonas más sugestivas de nuestra realidad; y su mezcla de eco vanguardista y voz simbolista –en el tono exacto del propio

pintor– nos trae al mirar uno de los más característicos modos del arte de la pintura hoy: tradición (en busca de contenidos sugerentes) y asimilada vanguardia, en el uso del color, y en el trallazo irregular de las formas. Al servicio de un territorio apetecible, ultravital, aún prohibido, sin duda por ser todo en exceso.

Del catálogo Julio Juste "Fandango Club" (1988),  
Coin-Marbella, galería Marbella Geá.




*Muro de los lamentos.* 1989. Técnica mixta sobre retor y madera. 150 x 240 cm

# Los aristócratas del crimen

SERGIO GOZALO

*Es más: había aún otro interés más inmediato en juego. Su propia seguridad podía verse comprometida por un accidente probable.*

TOMAS DE QUINCEY: El asesinato, considerado como una de las Bellas Artes.



**C**onfieso que mi único interés por algunos de los pintores coetáneos es indagar en los aspectos más íntimos de su creación, profanar sus secretos, conocer el lado privado y oculto de su trabajo; por decirlo de algún modo, tener acceso a la *caja negra* de su creación; en definitiva, me interesan todos aquellos recortes, objetos, y anotaciones que inciten o generen sus imágenes. Reconozco que me conducen a esta osadía una mezcla de cleptomanía y pequeña (y tardía) venganza contra las normas educacionales de mi niñez, acerca del respeto por la correspondencia y documentos íntimos. Este es el resumen de una abrumadora broma que protagonicé.

A principios del año 1989 Julio Juste habilitó como estudio la planta inferior de una casa de campo al noroeste de Madrid –Villa Melody–, cuyas demás dependencias, en la planta superior, albergaban los instrumentos informatizados de un estudio de grabación, y cálidas estancias de parquet, en la parte posterior del inmueble.

Un seco y soleado invierno invitaba con frecuencia al pintor a dar placenteros paseos bordeando la suavidad de la colina, casi siempre acompañado de la perra, celosa guardiana de la mansión y anfitriona de más de un party del club de canes desvalidos en que se transformaba el jardín de Villa Melody coincidiendo con el ocaso.

Una tarde, en una visita por sorpresa, encontré el estudio abierto sin amo ni guardián. Antes de que me diera un vuelco el corazón disponía de un sobre íntimo raído, durante mucho tiempo deseado, y con un contenido decepcionante: recortes de esferas de reloj de

anuncios de revistas americanas y españolas; una hoja de *Vogue* con una fotografía de Espartaco a medio vestir de torero y la camisa desabrochada, agudizado su dramatismo por unos trazos de lápiz plomo y sobre la que se había escrito “Ecce homo”... y un papel satinado con anotaciones negras, que deslicé, sin poder leerlo, rápidamente en mi bolsillo, avisado por la algarabía de la perra al entrar en el recinto de la finca.

La cara de felicidad que disfrutaba JJ, y que me apresuré a elogiar, la justificó con ligereza el interesado achacándola a la vida placentera que ofrecía Villa Melody: cenas y tertulias con músicos y estrellas (profesión ésta que más admira), largas horas de lecturas, tranquilos paseos por la colina mientras al sol secaban los cuadros...

Sin embargo, pensé, conociendo al pintor, que la clave de su satisfacción la encerraba el aspecto que ofrecía el estudio: a escasas fechas de ocuparlo estaba atestado de imágenes, cuadros a medio trabajar, cartones, dibujos, puñales,... una pesquisa más atenta sobre la obra en marcha me hizo comprender que estaba en un error (excepto que JJ sea un cínico, cosa que dudo: su entrecejo siempre lo traiciona); no era tanto la soltura con que sus manos y pinceles se deslizaban configurando un amplio repertorio de cuadros, como lo que representaban: *Calles del Dolor* (como cantaban Las Grecas), *los Dolores*, un muro de los lamentos, cuatro cuadros (en realidad cuatro versiones de una misma imagen) cuya precisa instalación definía un crisol místico. Por esto opiné que la placidez del pintor y el dolor de su obra tendrían una explicación más próxima a la relación del Venablo del querubín y a la sonrisa con que le responde la Santa, que a las explicaciones de confort mundano de un diletante, con que el pintor despachó apresuradamente el asunto.

Reconozco que el cuadro del muro, al primer golpe de vista, me decepcionó. JJ debió interceptar mi juicio porque de la mano sacó 3 puñales que incorporó al cuadro, satisfaciendo el vacío que me había embargado con la primera visión. *El Mayor Dolor* me gustó: los puñales levitando (o lloviendo, según se mire) sobre un manto tornasolado se mostraban esquivos. Por el contrario, en *La Rendición de Eva* me interesé por lo que tiene de inoportuna esta reivindicación. En otro sentido, *Música callada*, desvela una historia que se desarrolla en el interior de lo insondable.

De hecho, insondable era para mí el misterio de los recortes de esferas de reloj que había encontrado en el sobre íntimo del artista. La hoja de *Vogue* tenía un uso más evidente: JJ había comentado alguna vez su intención de pintar una Pasión en clave taurina. Después el pintor me expresó su proyecto, al llegar a Villa Melody, de hacer un cuadro parodia de

*Times Square*, abierta y llena de anuncios de relojes, por lo que llevaba varios meses recorriendo esferas con sus correspondientes manecillas, pero cuando se puso sobre una superficie de retor virgen, se decidió por un muro cortante, lugar de lamentos. “A veces –añadió– se deslizan imágenes que están acumuladas en otra memoria; el desdoblamiento es inevitable; la soledad es la otra cara de la felicidad”.

Desconcertado e inquieto consulté, por acto reflejo, el papel que había deslizado furtivamente en mi bolsillo. Una frase que ocupaba el centro de la octavilla satinada alivió mis temores: *“La esquizofrenia ocupa la base de la autocrítica. Sentadas estas premisas, sostengo que el hombre más virtuoso tiene derecho a disfrutar del fuego y silbarlo, como ocurriría con cualquier espectáculo que suscitara la expectación del público para luego defraudarla”*.

Del catálogo Julio Juste “Doblemente. Pinturas” (1989),  
Santander, galería de Arte Trazos Tres.



*De púrpura a turquesa.* 1990. Acrílico sobre lino. 90 x 195 cm

# Parodia y vencerás

JULIO JUSTE

*Siempre nos quejábamos.  
Pero sabíamos que aquellos eran los tiempos dorados.*

RICHARD AVEDON

Aquella tarde fue de pesadilla. Detesto la defensa corporativa del arte, pero me duelen más los chismes del mundo artístico, lo que empobrece el concepto de creación y, sobre todo, le da un carácter excesivamente local. Y sin buscarlo tuve que lidiar con un conocido personaje del mundo del arte cuya frustración y escasos éxitos personales le han hecho refugiarse en juicios escépticos, cuando no hirientes, para desquitarse de su amargura. El innumerable se coló en la casa que disponía de estudio a las afueras de Madrid –Villa Melodie–, con un grupo de amigos a los que iba a mostrar los cuadros que siete meses más tarde exhibiría en esta ciudad. Conforme caía la tarde yo demoraba mi proyecto de mostrar aquella colección de cuadros y, desde luego, ralentizaba mi intención de intervenir ante aquella cascada de estupideces que rezumaban rencor hasta que, coincidiendo con el crepúsculo, en un arrebatado de bilis, el polizón descalificó la capacidad imaginativa de la comunidad artística internacional, tachándola de mezquina, y me vi en la necesidad de intervenir, no tanto porque este estúpido juicio necesitara respuesta, como por una defensa de la profesión, donde un considerable número de pintores nos ganamos con esfuerzo la vida.

Mientras mis invitados empezaban a incomodarse.

Reconocí que vivimos un debate con demasiada importancia al éxito y la gloria inmediata y que esto podía llevar a situaciones de mezquindad; no obstante, esto repercute con alguna ventaja: dentro de este éxito cambiante nadie tiene de por vida un puesto asegurado, lo que provoca que el artista actual redoble su actividad y su imaginación. Y en concreto, en España, había repercutido con una renovación de la inventiva, aunque sobre la base de una

crisis; pero esta coyuntura para mí era preferible a una situación de madurez. Porque como dijo el poeta plenitud es decadencia.

Me puse frívolo cuando reprobó el excesivo carácter comercial de las ferias en las que el dinero había sustituido al debate artístico. Le repliqué que nadie arriesga dinero si no va a obtener plusvalía, y adoptando un tono desenfadado añadí que es más fácil contabilizar ganancias que discutir sobre el sexo de los ángeles, además de más útil y práctico. Mi salida, vista en una perspectiva actual algo estúpida, surtió un efecto espectacular, con una acelerada despedida del imprevisto contertulio.

Entonces la reunión volvió a adquirir su sentido originario. Advertí que la colección de cuadros que procedía a mostrar había sido consecuencia de una noche que no pude reconstruir con precisión, pero distaba mucho de la pesadilla que acabábamos de sufrir. No supe si aquella noche padecí insomnio o un conato de sonambulismo. La verdad es que a la mañana siguiente encontré junto a mi cama una cuartilla plagada de azaras anotaciones con la ansiedad de un moribundo que tuviera el macabro privilegio de dejar constancia de su viaje al centro del tifón, y se regodeara en ese luctuoso trayecto para apurar al máximo las sensaciones pertinentes. Cuidadosamente anotado en el lateral de aquel trozo de papel aparecía la frase *El futuro en tres capítulos* que me apresuré a adoptar como título de la exposición; aunque algo narrativa, me interesó entendiendo el futuro no como un cúmulo de fenómenos potenciales, sino como arquetipo de valores inquietantes.

El tercer capítulo se refería vertiginosamente a un tema de héroes –*Vidas ejemplares*– en cuya ejemplaridad pesaba la manera santífica con que habían llevado su cruz. Sin embargo, en la práctica introduje ciertos cambios de identidad en los protagonistas. En este instante procedí a mostrar un cuadro pintado sobre un lino virgen cuyo fondo había adquirido la textura de una lona del ejército baqueteada. Cuando desplegué el cuadro todos mis invitados sonrieron, señal de que se había olvidado el incidente que nos demoró. Este lienzo, junto con otro que mostré a continuación, evidenciaba una preferencia por sustituir unos héroes por unas vidas igualmente *ejemplares*. Pablo Sycet en *Iconoclastia* y Antonio Alvarado en *De púrpura a turquesa* se ubican en vastas quimeras: el primero invade un terreno de simbologías heterodoxas; el segundo especula en regiones improbables. Por el contrario, la referencia a Prince está marcada por el único vínculo posible –la música–, y sus soluciones son tan abstractas como este discurso. En *Purple Rain* alguien advirtió que su acabado es tan brillante como la moto que el cantante exhibe en la película, a lo que yo añadí que la parte

central, más titubeante, se debe a la torpeza que transmite la ternura. *Universo púrpura* es, sin embargo, un itinerario por su álbum estrella.

Aquel proyecto sonámbulo era muy poco preciso en lo referente al primer capítulo, por lo que me apresuré a configurarlo con alguno de esos *caprichos* que uno tiene en el estudio, y que normalmente se muestran al público cuando el pintor ha muerto para desvelar todas las intimidades del autor. Un San Jerónimo pintado sobre muaré, instantes antes de reprimir la tentación, un mantón de Manila, un juego de palabras sobre un pañuelo y el mundo, y una santa cena, piezas todas ellas que contribuirían a un carácter más autobiográfico de la exposición.

El contenido del segundo capítulo coincidió con el tercer güisqui: el despliegue de aquellos mapacelis se vio acompañado por el tintineo del hielo contra el cristal que prelude el primer trago. Hablé sobre una nueva edad de los signos y el trazado de su ubicación, sometidos como los héroes a contradicciones paradójicas y ejercicios irónicos. Mis explicaciones provocaron tímidas sonrisas, como provoca en un neófito la lectura de un ejemplar de Marvel-Héroes. A mí, por el contrario, me han incitado al uso de la primera persona, de la imagen unitaria y de la parodia como método expresivo. Precisamente *Parodia y vencerás* lleva por título el último cuadro que mostré: la escena la inundan dos personajes a los que se les supone cometiendo una gamberrada. El equilibrio del cuadro pivota entre la complicidad de los protagonistas y la manera en que está ejecutado. Al igual que una mano alterara la superficie de una extensión de agua y fuera capaz de congelar a su vez ese instante. Observé a mis invitados que el cuadro incluye un error: a ninguno de los dos personajes se les ha visto jamás bañarse con esa soltura en el mar. Cuando identificaron al dúo protagonista hubo una carcajada general. Alguien sirvió una copa y el shock seco del hielo en el vacío del vaso me despertó. Me froté los ojos y vi sobre mi pecho, presionado por la mano izquierda, un ejemplar de Mefisto y la Patrulla X de Marvel, doblado por la penúltima página, en cuya cabecera y en caracteres negros estaba escrito: “Parodia y vencerás”, y más abajo una frase subrayada: “La burla ha corrido paralela a los héroes”.

Del catálogo Julio Juste “El futuro en tres capítulos” (1990), Madrid, galería Sen.



# Alto contraste fotográfico y político

JULIO JUSTE

**E**n la exposición de fotografías *Canto a la realidad*, abierta estos días al público en el Centro Damián Bayón, de Santa Fe, se encuentran reunidas algunas fotografías de Alberto Díaz (Korda) entre las que destaca, por popular, el retrato de Ernesto *Che* Guevara obtenida el 5 de marzo de 1960, al parecer improvisadamente, durante un mitin en una concentración de masas convocada para contrarrestar el efecto de un sabotaje a la recién inaugurada revolución cubana.

La instantánea presenta un busto del revolucionario, algo contrapicado, que recorta la abundante y negra cabellera sobre un purísimo fondo blanco, aislando la imagen de cualquier elemento ajeno. La acumulación de densidades negras en los ojos y en la sombra de la nariz, la nítida definición de los pómulos por la disposición del pelo al aire, así como la desenfadada curva del bigote, parecen predestinar la fotografía a una aplicación masiva como emblema *pop*, cuando los medios tonos del original desaparezcan, por resultado de la aplicación del alto contraste fotográfico y por exigencias de su abaratamiento para su difusión masiva.

Cuando los tonos grises desaparecen de esta fotografía, el rostro sombrío del *Che* se aplana, pero gana en luminosidad, una luz que procede del fondo, como atravesando la imagen, y adquiere la profundidad de un *Santo Rostro*, una especie de preludio de un Cristo *superstar*, reivindicado por los movimientos juveniles de los años 60.

La circulación mundial de este icono coincide con profundos arreglos formales y conceptuales producidos por el arte *pop* americano, especialmente por Andy Warhol y Roy Lichtenstein. Ambos artistas tomaron medidas formales contrapuestas, pero complementarias,

para el desarrollo de los nuevos lenguajes artísticos. Así Andy Warhol eligió fotografías publicadas en populares revistas gráficas y las llevó al alto contraste, eliminando los valores medios de la fotografía, sustituyendo el modelado de los *puntos bendéi* por tonalidades planas de color. Roy Lichtenstein, por el contrario, elevó a rango estilístico los efectos producidos por una trama de puntos bendéi, ampliando su escala, y confirmando este recurso como identidad de su estilo, a lo largo de toda su obra artística.

La trama de puntos bendéi es un recurso técnico, inventado por Benjamín Day, hacia 1880, que consiste en una trama regular de diminutos puntos que cubren una gelatina transparente, y tienen la cualidad de sustituir armónica y fielmente los tonos medios de una fotografía, facilitando su reproducción impresa. Con la generalización de este sistema de reproducción analógica, el fotograbado propició la proliferación de la información gráfica en los medios impresos, y setenta años después de la generalización de este procedimiento, un grupo de artistas fija una parte de su estética, durante la década de los años 60, en la manipulación de estos recursos técnicos.

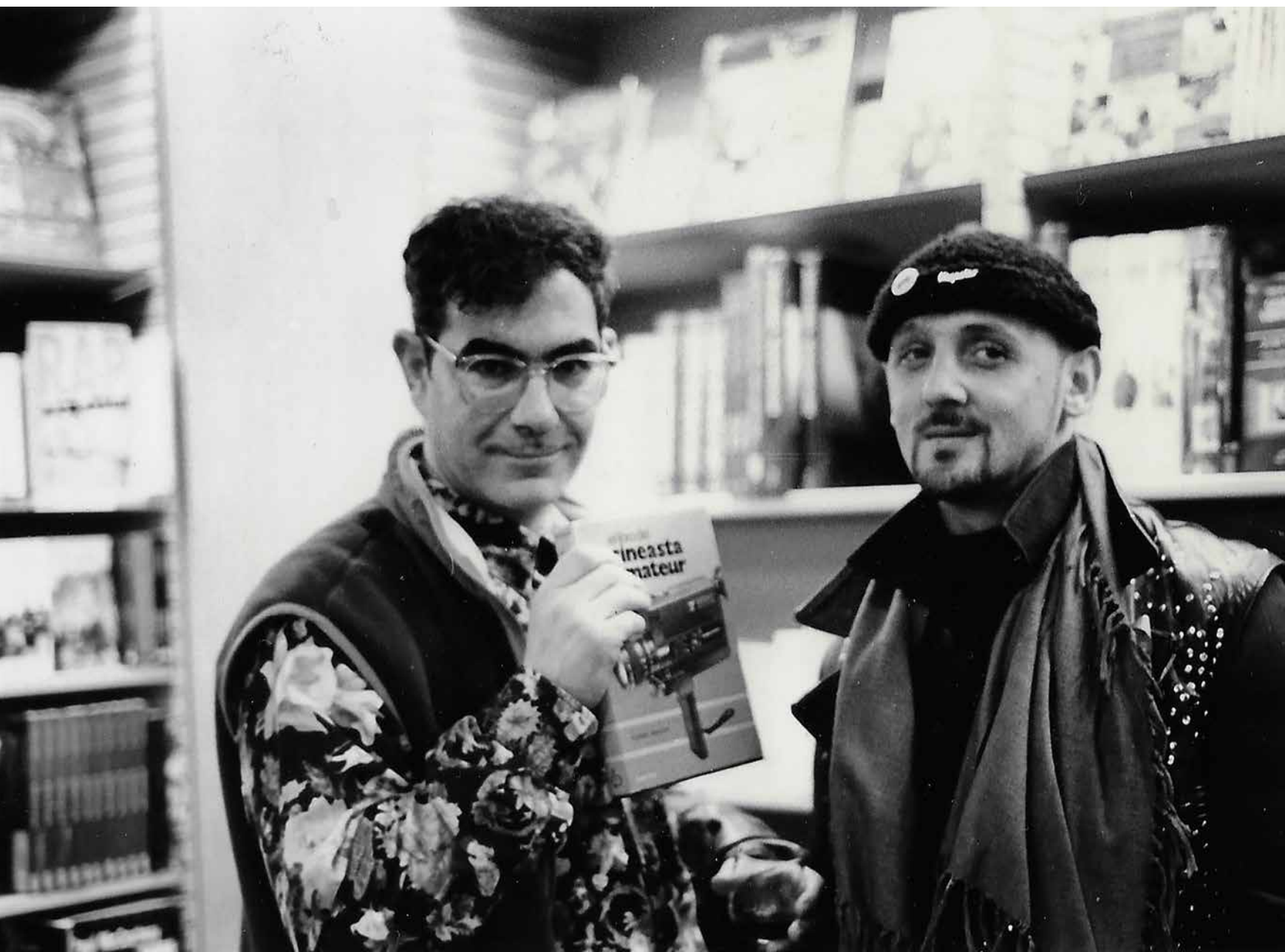
El *Che Guevara* de Korda y la *Marilyn Monroe* de Warhol ocuparán, por efecto del alto contraste fotográfico, el centro de la iconografía de aquellos años, y se imponen, por sus procedencias políticas tan contrastadas, en emblemas de comunidades (y bloques) cada vez más contrapuestos y que sólo, por una universalización de los hechos artísticos, parecen coincidir en la textura de los recursos comunicativos; es como si el encono de la guerra fría y del bloqueo, lo apaciguaran las coincidencias iconográficas. Sin embargo, la eliminación de los medios tonos no debemos entenderla como un capricho vacuo. Este hecho se inscribe en un conjunto de situaciones, formalmente hablando, muy próximas a la época del cine en blanco y negro (el cine de la *pantalla plata*) que llevó a declarar a principios de los años 60 a Andy Warhol escuetamente: «el plata es el color ideal». Y lo demuestra en la práctica encargando al joven decorador Billy Linich la estilización de la *Factory* con papel de aluminio y pintura plata. Para la gente próxima a la *Factory* de Warhol el plata representaba el futuro, el espacio y los astronautas; pero según Víctor Bockris, biógrafo del pintor, el mencionado color también representaba el narcisismo y los espejos. Esta circunstancia de forrar con papel de aluminio los muebles y las paredes del estudio de Warhol, transformó el espacio de la *Factory* en un gran reflector que marcaría las imágenes de las películas rodadas en este local: imágenes contrastadas, con una luz que procede del fondo del soporte como si el dibujo de los rasgos de los rostros se produjera sobre un destello blanco.

Pero el retrato del Che Guevara y su generalización mundial es importante también por su fácil aplicación e identificación. La precisión de los contornos de esta imagen lo hace un *logotipo* de fácil aplicación en carteles, camisetas, llaveros, etcétera, representando en el mundo del consumo, los contornos distorsionados de una revolución estigmatizada, desde su nacimiento, por la crisis de los misiles. Siempre he sospechado que el impacto mundial que tuvo esta imagen identificada con el bloque comunista no debió dejar indiferente a Warhol cuando ideó la serie de retratos de Mao, coincidiendo con la normalización de las relaciones chinoamericanas: la curiosidad, por no decir la morbosidad, que produce en las sociedades liberales lo prohibido.

Warhol obtiene de Mao un busto oficial muy próximo al plano que presenta el retrato del Che de Korda, renunciando al primerísimo plano que utilizó en el retrato de Liz Taylor o de Marilyn Monroe, pero resulta sosegado y estable, como la comunidad que encarna, con una mirada picada sobre sus súbditos. Ernesto Che Guevara, también hombre de estado, ministro de sanidad por estas fechas, refleja la crudeza de la inestabilidad de una revolución todavía de contornos imprecisos, y sus ojos, vueltos a la dirección del viento que mueve su pelo, muestran la suspicacia del centinela que recela de los peligros que se ciernen ante un proyecto social no concluido. Estas situaciones políticas, de las que no pueden escapar los autores de estas obras, marcan el semblante de los dos mandatarios.

Donde sí me pareció apreciar una cierta simetría, cuando recogía ilustraciones para este artículo, fue entre los rostros de Marilyn y del Che, a pesar de la delicada sonrisa que presenta la estrella y el ceño fruncido del revolucionario; de procedencias tan contrastadas, sin embargo ambos parecen expresar con sus respectivas muecas y trágicos destinos, el fondo decepcionante de las sociedades, sea cual sea el soporte económico de sus relaciones políticas.

Artículo inédito. Abril, 1994



FOTÓGRAFO DESCONOCIDO. Julio Juste y Javier Pérez Grueso, *Furia*. 1994

# Julio Juste. Tiempos y recuerdos, trágica poética

JUAN RAMÓN DANVILA

**P**ier Paolo Passolini, Costus, Robert Mapplerthorpe, Rock Hudson, Keith Haring, Joe Orton, Jaime Gil de Biedma. Fernando Vijande, Michel Foucault y Andy Warhol son los personajes a quienes Julio Juste dedica las lápidas de su obra “Postrimerías”, curiosa evocación de la tragedia desde ese lado ambiguo y siempre enternecedor de la admiración. La cultura desde distintas vertientes, es el soporte sobre el que se ha movido el artista y ello ha provocado un discurso bastante historicista en el que están presentes las maneras clásicas –el obelisco, el frontón triangular, el medio punto, las pilastras o las cenefas..., y la terracota, la plata o el bronce–, y otro repertorio recalcitrantemente moderno del que forman parte una cruz que de inmediato remite a Beuys, la textura propia de un lenguaje apoyado en la materia, el insinuar como ejercicio conceptual, la iconografía en respuesta a unos arquetipos insertos en el espíritu contemporáneo y la alusión que supone adentrarse en el juego de las metáforas.

Para Julio Juste la historia reciente es una posibilidad de ejercitar la memoria barroca, cualidad que, como andaluz ejercitante que es, demuestra sutilmente cada vez que toma la trascendencia como eje de un tratamiento cotidiano de la existencia. El barroco no es sólo ampulósidad de madera dorada y estofada, luminosos rompimientos de gloria o ropajes de rico brocado, colores brillantes o gestos teatrales; el espíritu barroco, la verdadera y solemne idiosincrasia de una época personalísima aunque a muchos les cueste trabajo reconocerlo –como muy bien demuestra Valdés Leal en los terroríficos *vanitas* del sevillano Hospital



RAMÓN GATO. Julio Juste. 1995

de la Caridad de los que J.J. ha tomado prestado el título para su instalación—, es tragedia, consideración de esas variantes inexorables que son el tiempo, el destino, la caducidad de las cosas o la verdad incontestable de la vida. No hay que olvidar que la Contrarreforma, timón que orientó la evolución estética de nuestro barroco, determinó unas claves aleccionadoras para la existencia a partir de un planteamiento del arte en el que fue indispensable el componente terror.

Que las tradiciones son motivo de inspiración en el trabajo de J.J. está fuera de toda duda; basta recordar momentos del mismo para asegurarlo. Ritos ancestrales o fiesta de toros, estancia palaciega o zambra gitana, personajes mitológicos o mitos de la actualidad, material académico o ensayo de cualquier tipo de sugerencia objetual, su trabajo incorpora un inmenso catálogo de posibilidades del que sería posible extraer un gran repertorio de enseñanzas.

*Postrimerías* trata de rendir cuentas de unas emociones, lo que equivale a decir que es una especie de crónica anímica del pensamiento del autor en función de una serie de pensamientos culturales y estéticos a él afines. Los autores a los que J.J. rinde sus homenajes son testigos mudos y espectrales de la marcha de unos acontecimientos que marcan la vida de hoy: la enfermedad como plaga que determina incluso cambios en el comportamiento, el desequilibrio de la mente que lleva a un irremediable final a quien lo padece, la amenaza de algunos peligros sociales en los que la víctima es sólo eso, sacrificio, o la institución de ciertos vicios capaces de coartar desde la libertad a la vida, son el sustrato de lo que sin duda es una crítica subyacente al tributo.

En cuanto al lenguaje, magnífica demostración de un equilibrio iconográfico y material, indica un conocimiento de las herramientas de la escultura que va más allá del tiempo y de lo cotidiano. Es la pieza fundamental utilizada por quien sabe insertar en la práctica de hoy los recursos tradicionales, sacando provecho a eso tan fácil pero tan complejo del empleo de los materiales sin que su identidad haga perder otras identidades.

Del catálogo de la exposición colectiva "Ecos de la materia" (1997), Valencia, Reales Atarazanas.



Errata. 1997. Acrílico sobre retor y madera de balsa lacada. 95 x 90 cm

# $\sqrt{2}$ . La raíz cuadrada de dos

NICOLÁS TORICES ABARCA

**F**ormando parte de la importante colección Burlington Devonshire de dibujos de arquitectura (integrada en los fondos de la biblioteca del Royal Institute of British Architects), se conserva el proyecto de Iñigo Jones (1573-1652) para una ventana con dovelas. Jones fue el arquitecto que introdujo la corriente paladiana en la Gran Bretaña y su diseño de ventana con dovelas en resalte –inspirado en Serlio– se convertiría, tras ser popularizado con algunas variantes por James Gibbs, en el modelo favorito de hueco ornamentado de los arquitectos georgianos. Pero Jones, como demostró R. Wittkower, estaba más interesado en la planificación geométrica de los elementos arquitectónicos, que en sus (atractivos, sin duda) efectos plásticos. Lo que Wittkower había observado en su análisis del proyecto de Jones era la aplicación por parte de éste de una ley métrica, basada en cocientes simples, que vinculaba orgánicamente las partes con el todo. Y, además, que el empleo de tal sistema modular, fundado sobre la utilización de razones y proporciones numéricas, se inscribía en una tradición culta, humanista y platónica, que entendía la belleza como la armonía y concordia de todas las partes.

A partir de una reflexión, a la vez intelectual y visual, sobre el dibujo para una ventana de Jones, Julio Juste realiza una serie de propuestas figurativas sobre la lógica compositiva derivada del uso de armazones geométricos fundamentados en las razones  $\sqrt{12}$ ,  $\sqrt{13}$  y  $\sqrt{15}$ . No pretende con ello reinstaurar en el plano creativo las complejas argumentaciones neopitagóricas de las *proporciones divinas* ni de las *geometrías sagradas*. El interés de Juste en las bases geométrico-aritméticas, subyacentes a tantas composiciones pictóricas o arquitectónicas, se inscribe en una preocupación más amplia por clarificar los límites de

la representación. Sobre todo, lo hace en un momento en que los sistemas representativos *analógicos* parecen haber entrado en crisis. Por ello, la presencia de cierto instrumental –plantillas curvas, escuadras, etc.–, y de pautas compositivas geométricas remiten a modos de construcción de la imagen periclitados por lo digital.

Interrogarse acerca de los límites de la representación es hacerlo sobre los de la pintura. Sobre la pintura como actividad cognoscitiva, y técnica, como metodología. Julio Juste manifiesta en las obras ahora exhibidas una doble operación –aunque de acontecer simultáneo–. Por una parte, se manifiesta sobre el soporte, que aparece desprovisto de tratamiento. Y, por otra, en la reducción cromática de la paleta, dominada por el negro. Con ambas operaciones busca establecer el carácter irreductible de la pintura como alteración de la superficie por un procedimiento material de pigmentación. De ahí, la elección del negro (considerado por muchos como un no-color) tanto para el soporte como para el pigmento. De esa manera, obliga al ojo del espectador a ajustar su umbral perceptivo y le invita a captar el múltiple juego de matices –producto del juego de la luz ambiental con la materia pictórica–, que modelan, sin ninguna concesión a la anécdota, la figura. Y es precisamente en esa ausencia de narración, en donde Juste esconde el sentido último de la pintura: imágenes que fascinan por lo que son, no por lo que cuentan.

Del catálogo Julio Juste “ $\sqrt{2}$ . La raíz cuadrada de dos. Pinturas sobre lona y retor” (1997), Madrid, galería Sen.

# De Marx a Alf

JULIO JUSTE

“El ciberespacio. (...) Una complejidad inimaginable, líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja”.

WILLIAM GIBSON

## 1

Sean Lennon cumplía ocho años, y como desde hacía varios aniversarios, Andy Warhol, llegó puntual a la celebración, con un retrato de Sean como regalo, fiel a su costumbre, al apartamento del edificio Dakota, según cuenta el artista en sus *Diarios*. Aquel día, el segundo hijo del matrimonio Lennon - Ono recibió excelentes obsequios, entre ellos un PC, lo último en informática. El funcionario que supervisaba la configuración del ordenador, descubrió a Warhol entre los invitados. Tras presentarle su admiración, se refirió al milagro en curso de la informática, ofreciéndole los avances de su corporación: Señor Warhol, mi empresa ha pensado en usted. La respuesta fue un gesto de indiferencia y el silencio, ante la sorpresa del empresario. Entre ambos rostros podemos abrir un paréntesis para aclarar la verdadera realidad del momento.

Andy Warhol, efectivamente, encarnaba el proto-artista multimedia: pintura, serigrafía, diseño, fotografía, cine, productor de música, empresario de cine porno, editor y pionero de la tv por cable, son algunas de las claves de su actividad cotidiana, integradas en su *factoría*, término que se ha impuesto para definir la actual multiplicidad de lenguajes. Sin embargo, en los años que precedieron a su muerte, Warhol reivindicaba el calificativo de “artista comercial”, la misma etiqueta que le horrorizaba en sus años prepop. Esta reivindicación tiene que ver con su idea de seriar y clonar imágenes, y la transferencia de éstas obtenidas mediante la fotografía y sometidas a retoques y manipulaciones artesanales, cuyo método tiene que ver con la paleta de opciones que hoy ofrece una aplicación muy popularizada: Photoshop.



MANUEL CRESPO. Julio Juste y Eugenia Niño. 2002

Pero por aquellas fechas de mediados de los años 80 los sistemas operativos distaban mucho de un control de procesos múltiples y de comunicación entre ellos. Las interfaces estaban muy lejos de las soluciones gráficas actuales. Aunque ya se habían fijado las bases esenciales de sus servicios, puertos y periféricos, así como aplicaciones relacionadas con el cine, la fotografía o la música quedan muy distanciados de lo que encierra un ordenador personal hoy en día. Pero el informático que ofreció sus servicios iba muy encaminado cuando se dirigió al rey del pop, porque, a pesar del retraso, y de los limitados recursos comercializados, la morfología de la obra warholiana (y su método) era, en toda su extensión, proclive a los software que se avecinaban. Lo que faltaban eran lenguajes que se comunicaran entre ellos (demóticos), que los ordenadores fueran dotados de ojos (webcam, escaner, cámaras y lectores digitales), así como la posibilidad de que los documentos pudieran exhibirse y aplicar sus resultados artísticos.

Las consecuencias de la incorporación de estas aplicaciones multimedia han provocado el relanzamiento del mercado de PC, según señalan los estudios divulgados en las secciones especializadas de los medios de comunicación. El hecho de encontrar en un PC, con el que se realizan operaciones habituales, fuentes tipográficas interminables, ediciones de vídeo, fotografía o música, transiciones y efectos, retoques insólitos, que requerían antes grandes esfuerzos, transforma a los usuarios en sujetos capaces de crear trabajos expresivos, con una buena factura asegurada.

## 2

La realidad muestra como las aplicaciones y nuevos software son aplicados inmediatamente al campo creativo y a la contribución de la imaginación moderna. Este es un hecho que se sucede en los escritorios de los ordenadores o circula por internet. Está por ver qué posibilidades tienen de acceder al espacio expositivo con frecuencia, dadas las dificultades de acceso al hardware y las exigencias para su puesta en escena pública. Por ejemplo, el vídeo de creación, que ya tiene un largo recorrido, recurre a los medios y escenificación del cine. Las facilidades que ofrecen estos medios se contradicen con las dificultades de la materialización de su espectáculo, especialmente en contraste con la súper compatibilidad de los lenguajes artísticos que proceden de la tradición, que son en sí mismos “auto ejecutables” (por utilizar una terminología acorde), que no necesitan medios añadidos para su visualización y disfrute.

No resulta extraordinaria ninguna de estas aclaraciones. Pero la idea de una convivencia entre anacronismo de medios y herramientas últimas, en las opciones que se ofrecen a los autores de hoy día, y la facilidad para operar con medios innovadores y elegir recursos de tradición libremente es un hecho interesante, digno de resaltar. En la práctica, esta diversidad de opciones muestra la capacidad de pasar de una acción en torno a un objeto, a ejecutar un programa que funciona sobre un paradigma que jerarquiza los procesos y decisiones, y establece la tolerancia de la herramienta elegida, hasta desencadenar el evento perseguido. El contraste señalado entre realidad física y realidad ficticia (el fingimiento de la interface gráfica) adquiere un sentido paradójico en el concepto de peso; una ficción que permite comprender la especificidad de los lenguajes, y la relativa equivalencia entre calidades y resolución. Mientras que la calidad de la obra plástica es un hecho inherente al buen hacer y los logros no modifican sustancialmente sus parámetros físicos, los programas se mueven entre resolución y peso, una batalla que libra en la contradicción máxima resolución/mínimo peso.

Esta exposición pretende reunir la diversidad de lenguajes que caracterizan la actividad de un artista de hoy día, aunque escenificada coralmente por distintos autores, que en esta ocasión aparecen especificados con determinado lenguaje, uno de los varios que cada uno de ellos puede ejercer. Es difícil pensar que un creador quedara impávido ante los lenguajes que ofrecen los medios de la sociedad informatizada y su uso se redujera a prestaciones domésticas y/u ofimáticas. i-conia constata este interesante hecho.

Los planteamientos de partida pueden inducir a concebir i-conia como una reunión de últimas tecnologías y aparatos muy sofisticados. En realidad, i-conia es un espacio de evaluación de la incidencia de los nuevos software demóticos, en los discursos de los artistas de hoy día. Así el visitante podrá disfrutar cuadros, objetos tridimensionales, fotografías, vídeos, creaciones macromedia interactivas, performance o tiras de comics.

### 3

Los autores invitados proceden del campo de la pintura, la arquitectura, la fotografía, la música, etc... Representan un amplio espectro generacional y estilístico. Todos coinciden en haber incorporado, de alguna manera, los nuevos medios a sus producciones y/o actividades.

Una primera evaluación de los datos disponibles permite adelantar algunas conclusiones.

- La actual encrucijada se caracteriza, más que por la exclusión de lenguajes, por la adición e incorporación de otros a los consolidados en términos históricos.

- No se advierte ninguna lucha por la hegemonía; consecuentemente, los medios tradicionales no asumen un papel anacrónico en un medio marcado por la innovación. Por el contrario, la fotografía, cuyos instrumentos y procesos están sufriendo una gran revolución, se ha consolidado como *obra de arte*. Independientemente de su matriz analógica o digital, circulan por la red hasta las terminales que las transfieren a un soporte.
- El espacio inercial (en sentido estadístico), que rige algunas de las obras tridimensionales, es competencia de los conocimientos y comprobaciones empíricas de sus autores, aunque podrían apoyarse en patrones calculados con auxilio de un programa informático.
- Ciertos objetos de la civilización, ponen de manifiesto su vigencia perceptual y poética.
- Los deseos y las nuevas posibilidades narrativas han impuesto la metáfora respecto al símbolo. La situación actual del arte que podemos calificar como inflacionista (es decir; una amplia oferta artística muy superior a la capacidad de la sociedad y del mercado para encauzarla) contradice la tristeza y el pesimismo de la transición de siglos que puede deducirse de conceptos tales como “caída y salvación”, y “muerte” del arte, o el “fin de las vanguardias históricas”, según desde qué ideología se teorizaran los asuntos artísticos.

Del catálogo de la exposición colectiva “i-conia” (2004), Baeza,  
Universidad Internacional de Andalucía.



GASPAR VERDAGAY. Julio Juste. 2006

# La gigantesca lona de las Elegías

JULIO JUSTE

“[Las] obras de arte son, de hecho, siempre productos del ser en peligro, de ir al final en una experiencia, a donde el hombre no puede llegar más lejos.”

R.M.R.

1

**N**o comparto los puntos de vista de artistas que, muy celosos del control de su discurso, desestiman aciertos expresivos muy atractivos, no previstos, que consideran resultado del azar. No los comparto, porque creo que hay una confusión conductista en el ejercicio del arte. Aunque existe un vínculo entre decisiones, acción y resultado, lo más probable es que el accidente, como se denomina a determinado logro expresivo no consciente, sea, en realidad, la solución de las decisiones previamente tomadas, más o menos meditadas, y la equivocación radique, no tanto en el resultado, como en la previsión de lo que se quería obtener. Si el arte se rigiera por parámetros unívocos nos encontraríamos ante una actividad común, que podría ejercerse siguiendo el orden de un formulario, un neocademicismo en el que el control del medio se identificara con la construcción de un objeto determinado. Si esto fuera así, la producción estaría asegurada respecto a unas exigencias cuantitativas, pero lo más seguro es que el mecanismo de autosorpresas y la satisfacción personal, que caracteriza la relación del autor con su objeto, quedarían mermadas.

¿Cómo se puede prever una obra presuponiendo cómo va a ser, sin que se encuentre desarrollada? Rainer Maria Rilke, al que hacen alusión estas notas (como a continuación el lector podrá comprobar), en un momento previo al desarrollo de su obra definitiva, las *Elegías de Duino*, había dado por finalizado su ciclo poético; se quejaba de cómo, sintiéndose “preparado y entrenado para la expresión”, pudiera encontrarse personalmente tan superfluo. Sin embargo, le esperaba un largo trabajo, que se demoraría hasta la primera

posguerra europea. Un proceso complejo, sembrado de las más insospechadas situaciones, que comenzó y finalizó, sin que hubiera una razón para presuponer cuál y cómo sería el largo proceso. La obra artística radica en lo que finalmente se ha materializado de aquel proceso, en el que concurren los hechos sensibles sorprendentes, y de los que forman parte su génesis y evolución. La práctica demuestra que las capacidades no son suficientes; se requieren situaciones que agranden esas cualidades y se impongan en forma de síntesis, haciendo invisible el esfuerzo y el proceso. Creo que la obra de arte se centra en los resultados, y difumina los esfuerzos.

## 2

Para mí, las *Elegías de Duino* son un enigma, si comparo lo que interpreto, con lo que opinan los especialistas. Es un texto que deseo conocer en su complejo significado, pero también su proceso y génesis. Si es inquietante el texto, no es menos los aspectos que lo rodean. Retomo su lectura cada cierto tiempo, y lo hago con entusiasmo. Confío que sucesivos asaltos me faciliten, finalmente, sortear su apariencia, y adentrarme en el enigma. Desde la primavera de 2005, emprendí una nueva lectura de las *Elegías de Duino* al filo de mi actividad en el estudio que suelo ocupar hasta otoño. Me propuse que ambas actividades –pintura y lectura– corrieran paralelas, con un mismo destino.

Con una cierta distancia temporal cabe preguntarse qué relación existe entre los cuadros realizados (parte de los cuales presento aquí) y el texto de Rilke. En principio, no veo ninguna de tipo causal; quizá haya una similitud última en el proceso de invisibilidad de elementos, cuyo sacrificio, propicia desentrañar significados más profundos. Y, probablemente, en que los discursos, que no son lineales, se demoran hasta alcanzar situaciones propicias. En ese momento, uno actúa con la certeza que da la seguridad de dominar un espacio y termina conjurando situaciones de las que no se es consciente. En definitiva, el espacio acotado se agranda, como si estuviera libre de las leyes de la gravedad, y se presenta propicio para la acrobacia: la oposición entusiasmo / sobrecogimiento se resuelve, a veces, en la solución de cuestiones que aparecían como obstáculos insalvables. En esta situación, todo lo que pudiera parecer imprevisible, mantiene una relación con el conjunto del espacio trazado: entonces, las acciones trascienden las decisiones. El cerebro define el modelo perfecto en términos ideales, y la realidad se materializa defectuosamente inquietante.

### 3

Dos lustros tardó Rilke en transformar “inquietud” e “indecisión”, en una entrega irrefrenable. El ejercicio del arte puede parecer casual. Pero eso se debe a que nos faltan datos sobre la relación entre el método y la naturaleza subjetiva que ha alcanzado la creación artística. La construcción de un hecho artístico mueve demasiadas instancias como para pensar que un creador, asistido con sus respectivos instrumentos, normalmente limitados, pueda conocer y controlar cada detalle del proceso creativo. El caso de las *Elegías* es un ejemplo extremo de complejidad discursiva: sentimientos, situaciones y demoras, formaron parte de la materia creativa. Conforme me interesaba por este texto poético, no me parecía menos interesante el conocimiento de las circunstancias que rodearon su génesis. Y casi lo prefería como tema de estas notas, toda vez que disiento de la interpretación crítica que se hace de las *Elegías*, demasiado correcta, y proclive a aumentar sus componentes metafísicos; un discurso poético que particularmente interpreto descarnado, donde el poeta se desgarró en un debate inconfesable. La princesa Marie von Turn und Taxis, con su inteligencia característica, pone orden en tanta especulación: “Usted es un gran poeta, un grandísimo poeta, Seráfico [alias con el que cariñosamente se refería a Rilke], y lo sabe muy bien. Está enamorado (¡no proteste!), está enamorado ahora y siempre (da lo mismo de quién, cómo y dónde)”

La impresión que me quedó de los hechos que precedieron al verso prístino fue que los componentes de su círculo esperaban algo extraordinario, a excepción del propio Rilke. Todos los detalles se cuidaban para la *ocasión*. Dentro de las posesiones de Duino, el bosque sagrado y el pabellón que ocupaba el claro del centro del mismo, en el que desembocaban cuatro caminos, se descartó como residencia del poeta durante el invierno que se avecinaba, por carecer de instalaciones, configurándose el castillo y sus parajes como centro de las experiencias sensoriales-espaciales y poéticas, que el horizonte presagiaba.

La dedicatoria de las *Elegías*, con la expresión posesiva “Propiedad de la Princesa...”, pudiera evocar resabios de las relaciones artísticas y de mecenazgo medievales tardías. Pero la lectura atenta de los *Recuerdos de Rainer Maria Rilke* de la princesa Marie von Turn und Taxis, muestra una complicidad con el poeta que trasciende el hecho de la relación protectorista o de una simpatía mutua extrema. La influencia de la Princesa en el encuentro de Rilke con la obra de Goethe, y sus aclaraciones sobre la obra de Dante, *Vita nuova*, ante los deseos del poeta de traducirla, muestran el interés de la protectora por una relación intelectual y sensible cómplice. Pero los episodios vividos en Venecia camino de la galería Querino

Stampalia y Santa María Formosa (y, con posterioridad, en las cercanías de San Zaccaria) parecen adelantar la transmutación de la realidad que conduce a la creación: el tiempo y el espacio se congelaron, las notas de una flauta eran el único trazo en aquel silencio “remoto”; experiencia que la Princesa consideraba como probable incursión en la “cuarta dimensión”.

Pero faltaba la soledad:

“...¡Ay! ¿A quién podríamos  
recurrir entonces? ...”

Y quizá la noche. La huida de algo que resultaba tan vital como prosaico agrandó la voz del poeta, cuando mayor era el sobrecogimiento:

“¿Quién, si yo gritara, me oiría entre los coros  
de los ángeles?...”

La respuesta se demoraría dos lustros.

Del catálogo Julio Juste “Nebulosa de elegías” (2006), Santa Fe (Granada), Instituto de América.

# Julio Juste, del lienzo a la pantalla

FRANCISCO SOTOMAYOR ROMÁN

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

JORGE LUIS BORGES, *Las ruinas circulares*

**D**eseo, sueño, representación. A grandes rasgos un *taumaturgo* es el artífice de cosas maravillosas. Seres que no conciben la existencia sino bajo determinados designios –revelación y videncia–, la creación como experiencia totémica, hermética, anticipatoria. En cierto sentido, el pensamiento mágico subyace al objeto creado, emana de su más íntima materialidad simbólica. Formas extraídos del vacío de la mente y organizadas con las propias manos para, más tarde, ser expuestas a un intercambio entre conciencias.

Nuestra primera colaboración tuvo lugar en torno al año 2000. Julio juste me propuso componer la banda sonora para un proyecto de cortometraje que rodaría en super-8, al que daría por título *El lector*, basado en *Él*, un relato de ensoñación neoyorkina de H. P. Lovecraft. Aún conservo copia del guión gráfico, confeccionado a lápiz. Incluye anotaciones personales, cuadros de texto, indicadores temporales de secuencia y viñetas ilustrativas. Se estrenó en una vieja fábrica azucarera, hermoso edificio que amenazaba ruina. Se apagaron las luces, el público permanecía silencioso en sus asientos y nos disponíamos a lanzar los dispositivos. Contaríamos hasta tres para activar *play*, Julio en su proyector de cine mudo y yo en mi reproductor de discos compactos. Aquel preciso instante uniría para siempre nuestras vidas.

La inevitable imprecisión en la sincronía nos mantenía expectantes, pero todo fluyó como debiera, imagen y sonido marchaban fielmente de la mano, a su libre albedrío. Con el tiempo, Julio Juste sentiría cada vez más el entusiasmo de la cámara y del montaje, experimentando con cine, vídeo y animación, hasta inferir de todo ello lo que él mismo denominaría *efecto Juste*, esfuerzo mental por el que cada uno de nosotros aplicamos cierta

lógica de ajuste antes distintos fenómenos sensoriales que se simultanean, por ejemplo, música e imagen en movimiento, variando su desarrollo de acople rítmico de manera aleatoria en el conjunto de la secuencia temporal. A este respecto, escribiría: «En cualquier momento de la película, en el que el proyector se ponía en marcha y los músicos accionaban *play* (acciones manuales difíciles de coordinar con precisión), siempre ocurría una sincronía sorprendente: como si ambos discursos se gobernaran mutuamente, y encontraran un punto de coincidencia, en momentos culminantes de la acción. Esto terminó siendo una constante, desarrollada desde el año 2000-2004».

La literatura, por otra parte, se convirtió para nosotros en un lugar de encuentro, a la par que crecía el ambiente idóneo para colaboraciones esporádicas. Al poco le propuse que montara un *videoclip* a partir de un tema musical compuesto para un recitado poético en lengua inglesa a partir de un poema de estética tardo-victoriana titulado *Song*, de Edith Sitwell. Sus ojos brillaron de entusiasmo, verdadero experto en iconografía del corazón, parecía encontrar en aquel texto un eco directo de resonancias internas.

Somos las tinieblas en el ardor del día.  
Las desenraizadas flores en el aire, la frescura. Somos el agua  
Posada en las hojas en presencia de la Muerte, nuestro sol  
Cuyo intenso calor nos arrebata... Nos confundimos  
Con el corazón de la rosa, hija de la belleza.<sup>1</sup>

Alamedas invernales en la Vega de Granada. Efectos de solarización y frenéticos movimientos de encuadre. El artista se autorretrata con una cámara entre las manos vagando entre los árboles. Reverdecen las hojas de la vegetación y una rosa ocupa el primer plano. Versos rotulados recorren la pantalla repitiendo: «Corazón de la rosa, hija de la belleza».

Más tarde le tocaría el turno al poeta Rainer Maria Rilke. Hablábamos de mi interés por seguir los pasos del escritor germano a través de la ciudad de Ronda, con la intención de añadir música e imágenes improvisadas a su reverenciada *Trilogía española*, allí escrita.

No tiene más nada que mundo,  
tiene mundo en cada elevación de la mirada, en cada inclinación: mundo.  
Le ahonda lo que a otros les gusta poseer,  
de manera inhóspita como música,  
y que ciega en la sangre y se vuelve a su devenir.<sup>2</sup>

Julio Juste llevaba tiempo fascinado por las *Elegías a Duino*, esa gran cima poética (la quinta elegía le fue inspirada a Rilke por *Los Saltimbanquis* de Picasso, 1905). Me animó a

presentar mi proyecto de videoarte en su certamen *InCINEeración*, al que dedicaba grandes esfuerzos. Dirigía y orquestaba audazmente esta convocatoria anual donde tenía cabida –especie de ritual vanguardista– todo tipo de proyectos experimentales de vídeo, cine o animación, siempre limpios de pretensiones comerciales, centrados específicamente en el medio y la metáfora audiovisual.

Un día di a conocer a Julio mi libro de cabecera por aquel entonces, *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*, a cargo de la princesa Marie von Thurn und Taxis. Su lectura le impresionaría hasta tal punto que pasaría a convertirse, de algún modo, en el hilo conductor de una serie de pinturas que expuso en Santa Fe bajo el título *Nebulosa de Elegías* (2006). Llegó a sentir una profunda y sincera devoción por los recuerdos de *la princesa*. Aún hay una nota de Julio, autógrafa, que permanece en el libro a modo de señalador, un simple listado de recados personales, en la página 26, donde se registra el breve relato de una epifanía del tiempo detenido.

Y después, de improviso, nos hallamos en un lugar tan extraño... Una calle larga (no precisamente lo que se llama una *calle*) con una pequeña fuente a cada extremo, y a ambos lados casas grandes y altas, casas tristes y desnudas, sin la ornamentación de caras y las ventanas partidas que se acostumbra a ver en los barrios pobres de Venecia, y un silencio... un silencio que parecía manar de épocas remotas y que aún intensificaban más las notas penetrantes de una flauta que tocaba sin cesar una extraña melodía oriental. Ambos nos detuvimos, y contemplamos, con la misma sensación de inquietante angustia, el deteriorado pavimento, por entre la crecida hierba (¡hierba en Venecia!), las casas cerradas, mudas, miserables, las ventanas enrejadas por las que no asomaba nadie. la calle desierta. No se oía en toda la zona ningún sonido, a excepción de las notas extrañas, monótonas y lastimeras de la flauta...<sup>3</sup>

Uno de los grandes lienzos pertenecientes a *Nebulosa de Elegías* pasó a formar parte de mi modesta colección de arte. En el reverso lleva escrito *Señuelos en red, Julio Juste, 2007*. Con ello parecía meditar con cierta crítica, a través de una propuesta formal, sobre redes sociales, contactos personales a la deriva y *paraísos artificiales*, parafraseando a Baudelaire. Hablábamos mucho de puesta al día en todo lo referente a programas de creación infográfica mientras diseñábamos su página web. Mi larga experiencia como diseñador en entornos digitales y también como músico electrónico se me antojaba nimia ante la magnitud de su extensa trayectoria como pionero y visionario del diseño gráfico –y de la poesía visual– en España, desde los años 80, en cualquiera de los medios plásticos a su alcance. Le conminé a adquirir un Mac y yo, por mi parte, me ofrecía a proporcionarle software y soporte para su iniciación. Recuerdo su feliz risa estentórea al cruzar el umbral de mi estudio portando un flamante PowerBook de Apple.

*Tres bemoles y una incursión* (2007), para el Instituto de América, Santa Fe (Granada), significó una primera gran realización expositiva de sus experimentos audiovisuales, que fueron adquiriendo gradualmente un carácter de producción autónoma. El artista y pintor abordaba el arte electrónico con la profusión de conceptos que lo caracterizaba. «Una investigación, aún no concluida, sobre coincidencias y disidencias entre discursos sonoros y cromáticos, derivó a una propuesta ambiental, sonora y visual», en palabras suyas. Entrábamos de lleno en la galaxia McLuhan:

El nuestro es un mundo flamante de repentinidad. El «tiempo» ha cesado, el «espacio» se ha esfumado. Ahora vivimos en una aldea *global*... un suceder simultáneo. Hemos vuelto al espacio acústico. Hemos comenzado a reestructurar el sentimiento primordial, las emociones tribales de las cuales nos divorciaron varios siglos de alfabetismo.<sup>4</sup>

Me llamaba a menudo por teléfono desde su domicilio en Madrid y los temas artísticos se deslizaban en la conversación, consideraciones de índole diversa, estética, crítica o historiográfica. Se sentía cada vez más en posesión de un mayor dominio en el control técnico y teórico de los procesos. Había comenzado, a su vez, a componer música electrónica para acompañar sus *teoremas* visuales. Fotografía, vídeo, música y universos inmersivos comenzaban a ocupar un importante espacio en su complejo imaginario como artista. Transcurrían los años y el interés por los nuevos medios digitales de creación se incrementaba, al tiempo que desplegaría un inmenso saber hermenéutico en la elaboración de su tesis doctoral, a la que consagró un enorme esfuerzo, imbuido en compilar, bajo un elegante recorrido argumental, intuiciones muy sofisticadas en todo lo relativo a conexiones inéditas entre arte y entornos virtuales.

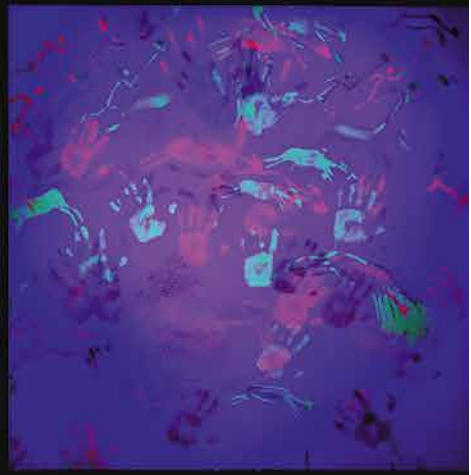
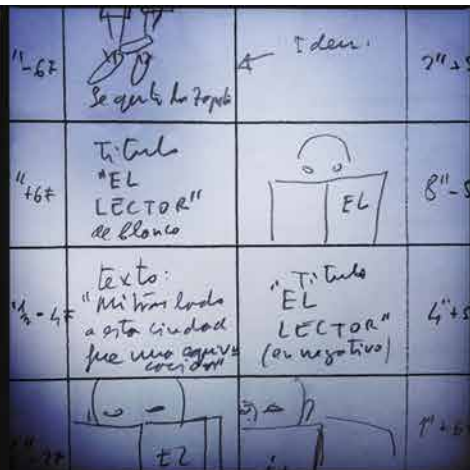
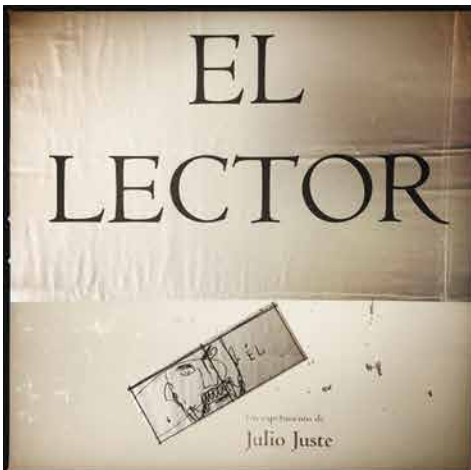
Intercambiábamos al respecto opiniones, planteamientos, bibliografía. En mi caso, yo sentía ciertas reticencias a caer bajo el hechizo de plataformas aún demasiado embrionarias en el proyecto electrónico de emulación de lo real. Pensaba que un tipo de conocimiento, en cierto sentido heterodoxo, como el de los artistas o el de los místicos, no necesariamente científico-tecnológico, propiciaba el uso de experiencias cognitivas perfectamente satisfactorias para el análisis y aprehensión espiritual –y sensorial– de lo fenoménico. Introduje la lectura de Ludwig Wittgenstein como telón de fondo a nuestro debate.

5.6 *Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo

5.621 Mundo y vida son una sola cosa.

5.63 Yo soy mi mundo (el microcosmos).

6.44 No es lo místico *como* sea el mundo, sino *que* sea el mundo.<sup>5</sup>



El auge de las –erróneamente– llamadas *nuevas* tecnologías estaba originando un descenso alarmante en el valor económico de la copia para infortunio de la industria musical, editorial, cinematográfica, etc. Sin embargo, le comentaba, la pintura como tal se mantendría a salvo de la quema ya que ninguna réplica *pixelada* reemplazaría jamás al original. Para mí Julio Juste era, por encima de todo, un pintor. En relación a estas pesquisas, cierto día me telefoneó para hablarme de una reciente visita al Museo del Prado. De vuelta a casa se había enfrascado apasionadamente en un gran lienzo de trasfondo velazqueño que versionaba el célebre cuadro de Manet, *El pífano* (1866). Ambos artistas, separados por los siglos y por las épocas, se hallaron alineados bajo el influjo de Velázquez, ante la fuerza plástica que emana de la figura que parece flotar en el cuadro conocido por *Pablo de Valladolid* (datado por José López Rey entre 1636-37).<sup>6</sup> En una carta de 1865 a su amigo Henri Fantin-Latour, Manet escribe:

Las más asombrosa de estas espléndidas obras y quizá el más fascinante lienzo que jamás se haya pintado es el cuadro señalado en el catálogo como el retrato de un célebre actor de la época de Felipe IV. El fondo desaparece: es aire lo que rodea a ese hombre todo vestido de negro que parece estar vivo.<sup>7</sup>

Julio Juste tituló su cuadro *El pífano sin techo* (2013): «Sobre este cuadro, Francisco Sotomayor, hemos hablado varias veces. Es más interesante al natural, por como está pintado, especialmente el rostro, un solo gesto definitivo. Primero escribí un texto rimado y después me dije que lo debería pintar. Por otro lado, lo motivó una reflexión más general sobre las consecuencia de las vocaciones. En ocasiones somos esclavos de los objetos que amamos y que nos permiten realizar nuestras vocaciones. De ahí que sujeto e instrumento estén fundidos. Otro día pondré el rimado: un sin techo también tiene derecho a un ejercicio de narcisismo y auto estima, me dije. No somos nadie sin tótem».

En 1984 se concatenaron, de forma sutil, tres hechos que transformarían la visión que poseíamos del mundo. Era el año de Orwell y su distópica *1984*, Apple lanzaba el primer Mac y, también en Estados Unidos, se publicaba *Neuromancer*, la aclamada novela de William Gibson, en cuyas páginas apareció, por vez primera, el célebre –e irrenunciable– término de *Ciberspacio*. Sería 2007, aproximadamente, cuando di a conocer a Julio el legendario fragmento que tanto le seduciría:

El ciberespacio. Una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones, por niños a los que se enseña altos conceptos matemáticos... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como luces de una ciudad que se aleja...<sup>8</sup>

Disponíamos además de un importante precedente en la ciudad, un modelo al que admirar, el genio granadino –de desbordante visión– José Val del Omar. Artista polifacético, poeta, inventor de sistemas y formatos tecnológicos y, por encima de todo, cineasta, o mejor dicho, *cinemístico*. Julio Juste había gozado del privilegio de maquetar esa joya editorial que en cierto modo recuperaría la memoria de aquel del olvido bibliográfico, *Val del Omar Sin Fin* (1992). Resulta inevitable encontrar similitudes biográficas entre ambos creadores. Por un lado, en el uso combinado de medios orientados a un fin expresivo, por otro, en el despliegue plástico de la palabra escrita. Los collages de Val del Omar resultan reveladores al respecto: «IMPULSE COMPUTERAT / Matemáticas de Dios», «En busca de un nuevo lenguaje ...pero ¿qué dice su mensaje?», «Sound + Image», «Modelado infinito de un mundo que no para», «nous soutons de la galaxie Guteberg pour entrer dans la galaxie Faraday», «Notre revolution culturelle c'est l'alphabet + l'électricité», «LAS IMAGENES DEL SONIDO / ANALOG 7», «COLOR MEDIA», etc.<sup>9</sup> Y también el aliento precursor de su poesía:

#### CELESTE

Ángeles y arcángeles eléctricos  
sin gravedad de estómago  
ni obligación de sexo.

Dios, finalidad de gozo colectivo.  
Poesía, ilusión antes.  
Religión, ilusión después.  
Arte, expresión subreal del instante,  
inteligencia prelógica.

Eléctrico éxtasis:  
Movimiento continuo en alta frecuencia  
temblor vertical que se sumerge en la clarividencia  
ardor, temblor de viva luz. (...) <sup>10</sup>

La literatura de ciencia ficción se emparenta con el mito cada vez que fantasea sobre la simulación de seres o universos virtuales, clonaciones más o menos imperfectas del modelo. Auguste Villiers de L'Isle-Adam, en calidad de verdadero pionero del género, había creado el concepto de *androïde* en su novela de 1886, *La Eva futura*. A partir de aquí, la larga lista de referencias se extenderá más allá de un siglo hasta culminar en forma de apoteosis posmoderna en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, película basada en una novela de Phillip K. Dick, *¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?* (1968). Humanoides mecánicos acaban por



JAIME GOROSPE. Julio Juste. 1990

convertirse en avanzados replicantes capaces de elaborar deseos y sentimientos.

Rainer Werner Fassbinder también abordaría algunos de los dilemas inherentes a la idea de una imaginaria virtualidad cibernética en una serie de TV, compuesta de dos capítulos y realizada en 1973, titulada *El mundo conectado* o *El mundo en el alambre* (*Welt am Draht*). Un delirante universo computacional ha sido creado con fines espurios por una gran corporación industrial. Los humanos son transportados a través del *Simulacron*<sup>11</sup> a un mundo paralelo por medio de «Unidades de identidad programadas». Reflexiones distópicas que infieren una problemática de índole metafísica a partir de la proliferación de audacias contemporáneas en materia de robótica y virtualidad electrónica:

«No se puede durante años llenar un ordenador de información con el objetivo de simular el comportamiento humano sin preguntarse si ahí no estará surgiendo algo parecido a una conciencia humana», se pregunta uno de los personajes.

Más tarde, William Gibson ahondará en esta hipótesis para adentrarse de lleno en la ficción electrónica, donde un vertiginoso universo en 3D parece fluir bajo la superficie de vastos océanos de información generados por una inmensa red de computadoras. Sus personajes se sumergen directamente en él, navegan e interactúan dentro de un laberinto inaprensible de situaciones controladas por terminales remotas. El ciberespacio de Gibson fecundó el imaginario *ciberpunk* y todo lo referente al género literario de la ciencia ficción en sus versiones más próximas a nuestro presente tecnológico. Relatos *neofuturistas* armados de un cierto aliento de «trascendentalismo tecnomístico», claman por concebir realidades de diseño infográfico, en una especie de «tecnoesfera» o universo intensamente renderizado.<sup>12</sup>

La lectura de uno de ellos, la aclamada novela *Snow Crash*, de Neal Stephenson, publicada en Estados Unidos en el año 1992, desplazaría, inexorablemente, la actividad artística y reflexiva de Julio Juste –alimentando y renovando su creatividad– hacia la pantalla electrónica. El mundo virtual de *Snow Crash* es un vástago directo del ciberespacio de Gibson, pero concede una mayor relevancia al concepto de *virus* informático. La narración

se encarga de establecer laboriosas conexiones, a veces de índole ontológica, por medio de múltiples y complejos razonamientos *arqueologicistas*, con determinados mitos extraídos del panteón sumerio. textos impresos en tablillas de arcilla como primeras tentativas de registro de código fuente. La historia humana ha quedado atrapada en una suerte infausta de bucle babélico: *Infocalipsis*. Un sistema político de aspiraciones neofascistas se está desarrollando a través un control «infocrático» del medio electrónico, donde el héroe debe de desactivar el núcleo de un red de infinitas sinapsis víricas que amenazan el mundo. Neal Stephenson denominó *Metaverso* a este nuevo entorno espacio-temporal.

No está viendo gente de verdad, claro. Todo forma parte de la imagen en movimiento trazada por su ordenador según las especificaciones que le llegan por el cable de fibra óptica. Las personas son fragmento de código, llamados *avatares*. Son los cuerpos audiovisuales que usa la gente para comunicarse en el Metaverso.<sup>13</sup>

Linden Lab creó, en 2003, quizá el más prestigioso de los metaversos que circulan por la red: *Second Life*. Al cabo, Julio Juste configurará su propio avatar, bautizándolo como *Holala Alter*, para sumergirse en este universo de imágenes de síntesis y quedar fascinado por las posibilidades ilimitadas de interacción dentro del propio entorno representativo, esto es, en pleno corazón del simulacro. Un mundo escrito con caracteres binarios, que surge y desaparece a partir de un movimiento de ratón o de un *click*. La inmediata disponibilidad de un sueño emulado. La imaginación es el hábitat natural del explorador y del artista.

«Particularmente considero mi avatar como una prolongación de mis recursos artísticos, que me permite sondear un mundo y desarrollar ideas formales distintas, no asequibles en la realidad. Desde el comienzo, el 3 marzo de 2008, he concebido *Second Life* como un medio distinto a la realidad, profundizando en las posibilidades de la física de este mundo, y descartando cualquier influencia mimética. Considero el avatar y sus relaciones como un juego de imágenes interpuestas que arbitran las relaciones del yo, en la metáfora».<sup>14</sup>

«*Second Life* plantea una particular relación entre escritura e imagen. En cierto modo, se trata de escribir el imaginario. En el metaverso, las imágenes ópticas dinámicas y su física son expresión de la escritura subyacente».<sup>15</sup>

«Particularmente considero el avatar como el *encuentro conmigo mismo*».<sup>16</sup>

En una de sus primeras incursiones en *Second Life* visitará, por ejemplo, un espacio museográfico virtual llamado *Pop Art Display*. Contempla obras de Warhol y disfruta introduciendo su avatar en el seno de una de ellas. La plataforma le permite vincularse al uso

de nuevas herramientas de desdoblamiento y *reproductividad digital* en un escenario alusivo, venciendo las resistencias y las presiones del medio físico y del mercado a la actividad creadora. En otro nivel de sentido, a veces, ponemos la esperanza en una transitoria liberación de la angustia que la sociedad produce en nosotros, la sociedad y su excesiva saturación de roles.

Puede que nos ayude a comprender mejor determinados aspectos de su particular visión creadora, donde todo fluye interrelacionado, un comentario suyo (facebook, 2013) en referencia al soberbio cuadro del antiguo maestro italiano Pontorno, la *Deposizione o Trasporto di Cristo* (1525-1528): «Sólo los dioses y los grandes pintores tienen el privilegio de desafiar la gravitación universal. Cuando hacía prácticas de arte en Florencia durante los veranos, en mi época de estudiante, era visita casi a diario a la iglesia de la Santa Felicita. Ahora, tras mi experiencia en la ingravidez, admiro esta obra más si cabe». El sentido místico de la *ingravidez* quizá sea la verdadera clave para entender la fascinación de Julio Juste por los entornos virtuales, pues todo cuanto sucede detrás de la pantalla cae forzosamente bajo su dominio.

«Por su parte, el metaverso es una síntesis matemática plausible, que simula visualmente una física ficticia, un mundo de relaciones sociales sin gravedad; sugiere a la vez la caverna y la utopía, y evoca un encantamiento místico. Es la construcción simulada de un mundo visible en el que subyace un haz de fórmulas, de sombras».<sup>17</sup>

«Magia, fantasía, sueño, deseo, imagen, mente, caverna, utopía, bytes».<sup>18</sup>

«Solipsismo, inmanencia, sueño, magia y caverna, ahora sintetizados en la simulación».<sup>19</sup>

Atraviesas el umbral y te adentras en un espacio bañado por completo de color *led*, color que cambia de azul a rojo, amarillo o verde. Sobre las paredes descubrimos figuras fluctuantes de arte rupestre, humanas y zoomórficas, improntas de manos y elementos gráficos estilizados. Es *La cueva y la pantalla* (2016), una instalación de Julio Juste. Aquí lo vemos operar en otro medio, un método inmersivo para abordar el drama semiológico de la representación, que no escapa, a pesar del tiempo, al idealismo platónico. «No nos hemos liberado de la caverna, sino que hemos profundizado en ella y la hemos transformado en un *lugar* más confortable. [...] No hay objetos, sino representaciones de representaciones», escribe Julio.<sup>20</sup> Convendría recordar aquí las palabras memorables del antiguo filósofo griego:

—Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros.

—Pero son como nosotros. Pues en primer lugar, ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente a sí?<sup>21</sup>

Quizá una de las últimas grandes aportaciones de Julio Juste al lenguaje conceptual del arte sea su metáfora del *homo cam*. El artista obtiene, primero, un autorretrato fotográfico frente a un espejo y, más tarde, elabora un cuadro titulado: *Yo soy el homo cam (2)*, de 2011. La cámara como prótesis y/o el ojo como cámara oscura, especie de sala de proyección que acoge a un espectador solitario, el mundo como revelación y el *yo* como sensor.

Llegados a este punto, resulta inevitable la alusión a Dziga Vertóv, sacerdote supremo de buena parte del cine de vanguardia del siglo XX, quien estrena, en 1929, *El hombre de la cámara*, un film documental soviético que se convirtió en máxima expresión y manifiesto visual de su propuesta de *cine-ojo*: «Montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más característico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico-visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un extracto de *yo-veo*», dejó escrito.<sup>22</sup>

En sintonía con todo ello, en el catálogo de su última exposición, *Conjeturas del corazón*, Julio Juste argumentó: «La cámara, que identificamos con un invento relativamente reciente, ha permitido a la humanidad ver, memorizar y desarrollar sus secuencias imaginarias. Sin embargo, en su esencia, la cueva y los refugios paleolíticos, adoptados por razones ambientales perentorias, son duplicaciones externas de la cámara del ojo del hombre. Opino que el modelo conformado (oquedad y foco de luz) tendrá consecuencias en la configuración de un imaginario».<sup>23</sup>

«El espejo le devuelve a uno la inquietante verdad de la apariencia», le digo a Julio. «¿Qué sería, Francisco, de nuestro yo sin un reflejo?», me responde.

Julio Juste ha cerrado el círculo. El mago nos ha hablado del calor del fuego y del que se consume en nuestros corazones, y también de las sombras que nuestros cuerpos proyectan sobre las paredes de una caverna. Ha imaginado mundos semejantes a sueños y se ha sumergido en ellos. Ha creído y ha creado. Nos acompañó a través del viaje desplegando signos orientadores. Jugó con las formas y dominó los medios para darles vida.

«El arte es un veneno sin antídoto», concluye.

Artista polivalente, manejó recursos dispares que de un modo u otro terminaban siempre por alcanzar a su pintura. Su método de trabajo consistía en una especie de combinación de espejos, la imagen reflejada de una idea que se distorsiona para transcribirse

en materia, composición, mancha o figura. Todo, al fin y al cabo, volvía siempre al principio, desembocaba en la pincelada, el acto primitivo. Su mano formaba parte de un circuito de alta tensión emocional. Y su pintura parece emanar del lienzo con la fuerza eléctrica de un talento *sin fin*.

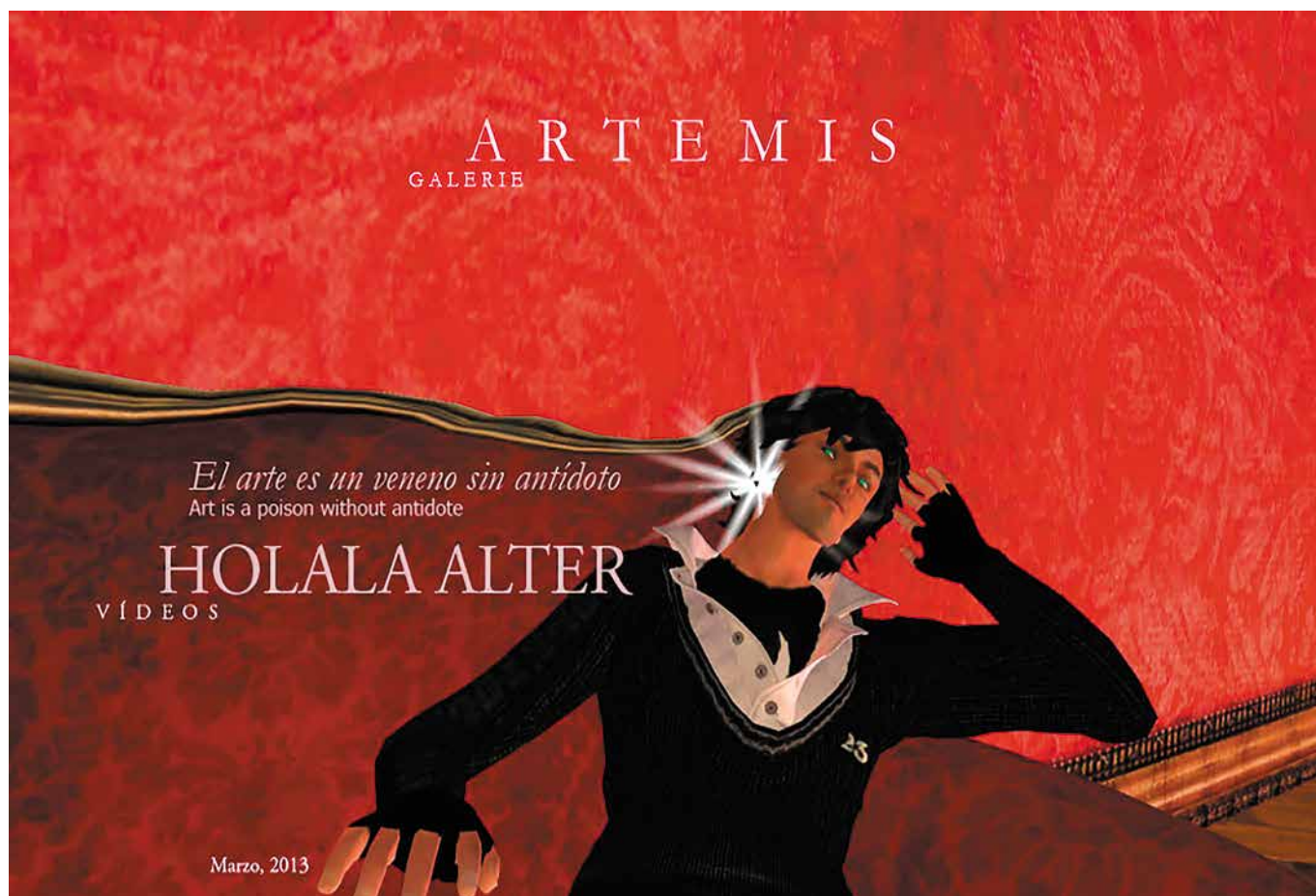


PABLO PÉREZ-MINGUEZ. Julio Juste y P.P.M.. *De rojo a dorado*. 1997

---

N O T A S

- 1 Edith Sitwell, *Cánticos del sol, de la vida y de la muerte*, Colección Visor, Madrid, 1971, pág. 53.
- 2 Rainer Maria Rilke, *Trilogía Española*. Traducción inédita a cargo de Carolin Bohner.
- 3 Marie von Thurn und Taxis, *Recuerdos de Rilke*, Ediciones Pairós, Barcelona, 2004, pág. 26.
- 4 Marshall McLuhan, *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Paidós, Barcelona, 1995, pág. 63.
- 5 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1981.
- 6 José López Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis*. Taschen, Köln, 1996, Cat. 82, pág. 204.
- 7 *La España de Manet*, Edinexus, Marbella, 2003, pág. 64.
- 8 William Gibson, *Neuromante*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1984, pág. 69.
- 9 *Val del Omar Sin Fin*, Diputación Provincial, Granada, 1992, Vol I, pág. 331-354.
- 10 *Ibíd.*, Vol II, pág. 16.
- 11 El telefilm de Fassbinder está basado en la novela de Danis F. Galouye, *Simulacron-3*, 1964.
- 12 Una amplia introducción a los conceptos y la terminología al uso en la estética ciberpunk, en Mark Dery, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Siruela, Madrid, 1998.
- 13 Neal Stephenson, *Snow Crash*, Gigamesh, Barcelona, 2017, pág. 41.
- 14 Julio Juste Ocaña, *El Metaverso: la escritura del imaginario. De «Snow Crash» a «Second Life»*, Tesis doctoral inédita, presentada en la Universidad de Granada el día 7 de julio de 2010, pág. 206.
- 15 *Ibíd.*, pág. 9.
- 16 *Ibíd.*, pág. 132.
- 17 *Ibíd.*, pág. 92.
- 18 *Ibíd.*, pág. 146.
- 19 *Ibíd.*, pág. 160.
- 20 Julio Juste, *Conjeturas del corazón*, Catálogo de la exposición, Diputación de Granada, 2018, pág. 26.
- 21 Platón, *Diálogos. IV. República*, Editorial Gredos, Madrid, 1986, pág. 338.
- 22 Dziga Vértov, *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinocks)*, en *Textos y Manifiestos del Cine*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, pág. 34.
- 23 Julio Juste, *op cit.*, pág. 26.



Julio Juste. Invitación virtual para la exposición *El arte es un veneno si antídoto*. 2013. Galerie Artemis. Second Life.

# El arte es un veneno sin antídoto

CARMEN GONZÁLEZ CASTRO

Los conceptos más evocados en SL son «sueño», «magia», «ensueño», «deseo», «ilusión», «emoción» y «sentimiento», y todos señalan un determinado estado intelectual. Ante este despliegue emocional ¿cómo una persona que le entusiasma el arte podía mantenerse al margen de esta experiencia metafísica?<sup>1</sup>

Cuando me propusieron escribir este texto sobre Julio Juste y su relación con Second Life, el primero que escribo sobre él, casi un año después de su desaparición, desconocía el medio y estaba cargada de ideas preconcebidas sobre esta plataforma, cuya finalidad casi ni distinguía de algunas redes sociales con las que estoy familiarizada. No tuve más alternativa que sumergirme en ese metaverso que él hizo suyo y en el que pasó sus últimos años de vida, creando, coleccionando arte e impartiendo clases. En su tesis doctoral, *El metaverso: la escritura del imaginario. De «Snow Crash» a «Second Life»*<sup>2</sup>, Julio Juste analiza la historia de Second Life en clave mítica, simbólica, social, antropológica y artística, y hace un apunte crítico en relación a la gran cantidad de textos escritos sobre esta plataforma cuyos autores la desconocen, pues no han puesto el pie en ella. Comprendí que, si quería llevar a cabo una inmersión real, un verdadero trabajo de campo, debía registrarme ahí y crear mi propio avatar, JJtotal, que nació el 31 de julio de 2018, tal y como había hecho Julio al inicio de su investigación académica, el 8 de marzo de 2008, dando vida a HOLALA Alter. Lo que sucedió entonces fue sorprendente, hasta para alguien familiarizado con la interfaz de diferentes videojuegos, como quien escribe.

Debía escoger una plantilla-tipo-modelo para mi avatar, que luego podría ir modelando según mis deseos, y, de manera inconsciente, elegí la figura de un ángel de sexo masculino, lo que plantea cuestiones identitarias que desarrollaré más adelante. Poco después, a medida que me adentraba en este mundo desde la teoría y la experiencia, mi avatar evolucionó hacia la mimesis de mí misma, hacia mi autorretrato, según comprendí que debía ser, al hilo de las reflexiones de Julio en su tesis doctoral.

Lo que yo buscaba era encontrarme con el personaje que había creado Julio Juste y estudiar, por medio de sus atributos, sus objetos y los restos de su paso por Second Life (en adelante, SL), la posibilidad de encontrar un paralelismo con quien yo había conocido en sus últimos años de vida. O podría encontrar todo lo contrario: un avatar ajeno, quizá ideal, que mantuviese una vida más separada que vinculada a lo que en la jerga de este metaverso se conoce como Real Life, o vida real (en adelante, RL).

Me sumergí en la plataforma para encontrar a HOLALA Alter, o al menos visitar sus espacios, su casa, sus cosas, sus obras de arte, casi a modo de reconstrucción arqueológica. Podría encontrar una figura inerte, inactiva desde hacía meses, o no encontrar su avatar, que tal vez había sido desconectado por el sistema al no advertir actividad alguna. No pude encontrarlo usando los buscadores y tuve que preguntar a cuantos avatares encontré en ese espacio conocido como Help Island y que a Julio le parecía lo más cercano a una fiesta juvenil en la calle, según él mismo decía<sup>3</sup>. Mi primera pregunta desplazándome por aquellos escenarios fue: “¿cómo puedo encontrar a alguien que ya no existe?”. Silencio. No quise pronunciar la palabra *muerte* y nadie entendió mi pregunta. Entonces comprendí la fuerza de la necesidad de lo virtual sobre lo real que es inherente al ser humano. Y entendí que en esa virtualidad residía la esencia que relaciona SL con el hecho artístico.

Releí mi pregunta en clave metafórica. Sin saberlo, había emprendido un viaje extraño por un lugar que desconocía para encontrar a un amigo desaparecido, como Dante buscando a Beatriz por el cielo y el infierno. No era consciente de haber iniciado viaje alguno hasta que mi Virgilio particular, la artista, galerista y comisaria en SL Duna Gant, me tomó de la mano para ayudar a alguien que se interesaba por esta vida de Julio en la que yo me había colado por una rendija. Con Duna como informante (en términos antropológicos), como intermediaria que introduce al investigador en una tribu o comunidad –una «aldea global» eléctrica en este caso, usando el concepto de Marshall McLuhan<sup>4</sup>– para conocer sus códigos y costumbres, gran parte de mis análisis y conclusiones en este texto se deben a su valiosa colaboración. Su ayuda, fruto de su profundo cariño y admiración por Julio y HOLALA Alter me hizo tomar conciencia de que el mío se trataba, efectivamente, de un viaje a un nuevo lugar, ajeno, un no-lugar, creía yo, del que nadie que no fuese usuario podría saber nada. Un lugar secreto e invisible para muchos, donde había vida, donde había todo lo que se necesita para ser considerada así, reducida a lo esencial: la emoción. Sin esperarlo, tendría el privilegio de conocer esta faceta de Julio Juste más de lo que podrían cualquiera de sus amigos y compañeros más cercanos en RL que no fuesen usuarios de SL. No había

sido así hasta mi aparición en SL como JJtotal, a pesar de largas conversaciones, más bien monólogos de Julio, en torno al metaverso, que yo ni podía intuir entonces qué era, de qué se trataba.

La poesía de esa formulación me hizo imaginar por un momento que encontraba a Julio, que vivió tanto en esa dimensión ingravida<sup>5</sup> como en esta, la de la materia tangible. Esta sería la segunda metáfora de lo que entiendo yo que es la pintura. Desde esas asociaciones pretendo abordar mi escrito sobre Julio Juste, donde haré lo posible por usar su *modus operandi* de interrelaciones de elementos dispares que forman un discurso creativo, inusitado y coherente.

A Julio Juste lo conocí desde mucho antes de haberlo visto por primera vez. En ese momento en que uno empieza a configurar su carácter y lo que será como persona, Julio ya era una presencia de la que oía hablar en todas partes. Después comencé a conocer su obra. Primero sus cuadros. Uno de ellos, especialmente, me acompañó a lo largo de muchas vivencias, fue espectador y receptor, un cofre en el que han quedado guardadas. Mirar sus cuadros en el contexto frío de la galería, cuadros que yo había vinculado a mi propia biografía, a distintos espacios en Granada, se me hacía ajeno y extraño. Porque son todo menos fríos. Sus cuadros últimos, que expuso en la galería Antonio de Suñer en diciembre de 2016 son ráfagas, momentos fugaces, bien con toda la complejidad que caracteriza la obra de Julio, en sus lenguajes y sus pensamientos –pintor, videocreador, teórico, diseñador–, bien con toda la sencillez con la que se es capaz de recordar un instante breve. Son una imagen en proceso de cambio para convertirse en otra. Y eso, por el camino de la pintura en este caso, conduce al vídeo, la formalización literal de este estar siempre a punto de moverse y transformarse.

Second Life fue fundamental para Julio en su obra y sus vivencias. Dos años después del nacimiento de HOLALA, en 2010, Julio leyó su tesis doctoral y no se apartó ya de SL. En marzo de 2013 realizó su primera exposición individual allí con la galería Artemis, de la que Duna Gant era directora. En su trayectoria como galerista, fue un hito su descubrimiento de HOLALA como artista visual. Se habían conocido un año antes, y desde entonces entablaron una profunda relación emocional y profesional.

Second Life nace en Linden Lab en 2003 y es creada por Philip Rosedale, fundador de la compañía. Desde entonces se suceden revueltas sociales a gran rapidez, de tal modo que SL reproduce en breves períodos de tiempo hechos de la historia mundial, entre los que hay que destacar el reconocimiento de los derechos de la propiedad intelectual de los creadores.

No se trata de una red social, o no sólo, sino de un mundo que corre paralelo a la vida real, con empresas de todo el mundo, públicas y privadas, que desarrollan sus actividades y su trabajo ahí. La construcción en 3D se hace, como es habitual en este género de arquitectura digital, a partir de mallas de triángulos que han llegado a un alto nivel de sofisticación en cuanto construcciones digitales, conocidas como *mesh*. Siguiendo el principio de eficiencia geométrica de la cúpula geodésica de Buckminster Fuller, las mallas en SL no necesitan sostener ningún peso, paradójicamente, a diferencia de la invención de este arquitecto, que se caracteriza por su alta resistencia sin la necesidad de refuerzos adicionales. Los avatares podrán evolucionar en su anatomía, sus gestos, su vestimenta. También crear en *sandboxes*, relacionarse con cualquiera, practicar el sexo virtual e incluso formar familias. En SL participan arquitectos, diseñadores, docentes, artistas, músicos y otros profesionales que también lo son en RL. Es, en definitiva, una nueva forma de comunicación, mal entendida al principio como un juego online, como señala Duna Gant.

Es un mundo donde se «plantea la cuestión sobre dónde interactúa la conciencia, y esta situación proclive en el metaverso ha sido relacionada con varias teorías entre mente y realidad: la hipótesis de la simulación (si realmente la simulación puede crear universos, cuyos habitantes no perciben su naturaleza ficticia), o el solipsismo: nuestra conciencia sólo tiene certeza de la existencia de nuestra propia mente y la realidad es un estado de la misma; o si el metaverso es un exocerebro, en tanto que sistema simbólico con el que actúa la conciencia»<sup>6</sup>.

He observado que en la motivación para formar parte de SL caben dos posibilidades fundamentalmente, cada una con distintas variables: utilizar la realidad virtual como prolongación de la realidad tangible o hacerlo para sublimar esa misma realidad. Ambas opciones no son compartimentos estancos, pueden darse simultáneamente, que es lo que frecuentemente sucede. Podrían sintetizarse cuatro categorías que derivan de ambas actitudes en este metaverso y que atañen a la relación entre SL y RL: el reflejo, donde SL es una extensión de RL; la relegación, de RL por SL; y, por último, la de la inversión, más una hipótesis, donde SL se convertiría en un simulador de vuelo de RL.

En la dicotomía entre RL y SL, entre realidad y representación, referente y signo, Baudrillard establece las siguientes fases de la imagen, que concluyen en la sustitución, antes que la inversión, antes referida, de la realidad por su simulacro. En lo que él llama las fases de la imagen, se advierten analogías con los usos de la virtualidad o las actitudes que pueden adoptarse ante ella:

“Las fases sucesivas de la imagen serían estas:

- es el reflejo de una realidad profunda.
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
- enmascara la ausencia de realidad profunda.
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”<sup>7</sup>.

Cabe pensar que un mundo, SL, donde el principio de partida es el mismo para todos, donde se han anulado las diferencias sociales –todos son jóvenes y atractivos, se puede subsistir sin dinero, no existe la enfermedad, no existe la discriminación por el género, la orientación sexual o la raza– y el espacio es un lienzo en blanco, coincide con la definición de utopía, o, según su origen etimológico, de no-lugar, un lugar inexistente, distinto al concepto de Marc Augé antes mencionado. Un mundo no rodado, con todas las posibilidades de transformación y cambio, una *tabula rasa*. Nunca hubo circunstancias más propicias para la revisión y proliferación de los mundos utópicos.

Sin embargo, profundizando sólo un poco, es fácil observar que un mundo creado por una empresa con intereses económicos que parten de un modelo medieval y que ha heredado muchos de los vicios de RL podría fácilmente convertirse en distopía. Vicios como cualquiera de los defectos que constituyen al ser humano y comportamientos como el gregarismo, el abuso verbal, las violaciones e, incluso el asesinato, en un espacio dedicado expresamente a hacer la guerra, que acabó cercándose con un muro en el simulador (*sim*) Jessie. Frente a las protestas pacifistas que suscitó ese lugar, el muro acabó desmontándose y conservándose una pequeña sección en recuerdo de lo sucedido. Así, pues, en la escalada en la desdicha humana, en última instancia podía sobrevenir la muerte. No obstante, estas metáforas podrían revertirse con un *script* mediante la sustitución de un código por otro<sup>8</sup>.

Todo ello conduce a la primera de las categorías establecidas, la del reflejo de RL en SL, donde el espejo es la pantalla del ordenador. Queda dicho que SL no es nada parecido a un juego virtual y es mucho más que una red social. Existen códigos morales y normas de cortesía bajo los que subyacen el orden social y las condiciones actuales del hombre postmoderno: preeminencia del determinismo y desindividualización del individuo. Como afirma Bauman:

En una sociedad de individuos, todos *deben* ser individuos; en ese sentido, al menos, los miembros de dicha sociedad son cualquier cosa menos individuales, distintos o únicos. Todo lo contrario: son asombrosamente *parecidos*, ya que deben ser la misma estrategia vital y utilizar señas compartidas (comúnmente reconocibles y legibles) para convencer a otras personas de que así lo hacen.

[...] Paradójicamente, la «individualidad» está relacionada con el «espíritu de la masa» ya que se trata de una exigencia cuya observancia está vigilada por el colectivo<sup>9</sup>.

La identidad se diluye a pesar de los esfuerzos por evitarlo, porque no es posible señalarse entre sujetos que han perdido su singularidad cuando todos la persiguen. No hay una cabeza visible de la que diferenciarse. Pero, ¿cuáles son las motivaciones?:

La identidad es un sueño de una absurdidad patética. Se sueña con ser uno mismo cuando no se tiene nada mejor que hacer. Se sueña con ello cuando se ha perdido toda singularidad. [...] La identidad es la obsesión de reconocimiento del ser liberado, pero liberado de la nada, y que ya no sabe en absoluto qué es. Es una garantía de existencia”<sup>10</sup>.

Se busca la singularidad en el mito –el arquetipo– desde el momento en que se tiene que escoger entre unos pocos patrones de avatares sobre cuya configuración se reflejarán después los cambios que el usuario desee hacer. Una figurada modelada a imagen y semejanza de su autor o de cómo desea ser, bajo, sin embargo, un profundo anonimato, que contribuye a potenciar las viejas costumbres. Julio Juste advirtió de un uso generalizado donde «la virtualidad de los medios ha prefigurado un discurso cada vez más reducido que a veces se identifica con lo insustancial. Es cierto que nos encontramos en el comienzo de un cambio que promete un brillante futuro, pero también se percibe un ensimismamiento en la experiencia. Los resultados, analizados críticamente, son una emulación de la experiencia real. De tal manera que podemos considerar que la herramienta de la simulación resuelve importantes problemas de la realidad, pero no se explotan sus posibilidades imaginativas potenciales, las que corresponden a un mundo ingrátido, flexible y reversible. Se cae con demasiada frecuencia en el error de considerar Second Life como un reflejo del mundo real. Existe la fácil tendencia a emular la realidad»<sup>11</sup>.

Habría cabido la posibilidad –quizá ya es tarde, o no–, si las viejas maquinarias sociales más nocivas no hubieran seguido creciendo, de colocar al ser humano en otro punto de partida, de interceptar su destino, que conocemos, y que Baudrillard analiza así:

Yo no «condeno» al individuo y no reduzco el destino a «todo lo que nos queda». En individuo *ready made* es un producto ultramoderno. No es el concepto del individuo burgués, es el de la postmodernidad. No es un sujeto, se ha convertido en una especie de clon. Su estatuto es extraño, es como una partícula, un corpúsculo, una molécula, un electrón libre, una mónada. Ese individuo ya no es el objeto de un destino. En cierto modo ha cambiado su destino por una experimentación fatal sobre sí mismo [...] Se enfrenta a todos los riesgos a los que, antes, la naturaleza y el destino le habrían expuesto. Antes habría luchado por sobrevivir. Hoy se ve forzado a recrear artificialmente las condiciones de la supervivencia. Es alucinante ver esta invención de los riesgos artificiales. Incluso en el propio cuerpo, con la experimentación genética. Todo ello para, como mínimo, mantener la ficción de una alteridad, del otro. Pero ya no se trata de la alteridad de la seducción, sino de la alteridad, artificial, de un laboratorio de la alteridad, de un destino de tramoya, engañoso<sup>12</sup>.

Este combate artificial contra lo mismo de siempre arroja un rayo de luz sobre un terreno nuevo, una condición de posibilidad como es SL. Desde luego, cabe imaginar que RL y SL no son idénticas, o, de lo contrario, SL estaría deshabitada. Al mismo tiempo que los vicios de RL se ratifican y se hacen fuertes en esa ratificación, también sus virtudes se amplifican. SL es una gran metrópolis, cosmopolita, sin autóctonos, y sus usuarios prefieren omitir lo relativo a su vida en RL a excepción de lo profesional. Como en toda ciudad con esas características, quizá en mayor medida, se produce el intercambio del don que examinaría Marcel Mauss. Una cadena de favores de hospitalidad y correspondencia que, en algún momento, revierten positivamente en quien la practica.

¿En qué medida Second Life puede ser suficiente para vivir una vida entera? Pasamos a la segunda de las categorías, la de la relegación. En primer lugar, para que esta situación sea posible, para que SL y RL puedan llegar a solaparse deben darse dos circunstancias, a mi modo de ver: por un lado, la apariencia de realidad, que se consigue desde los gráficos 3D, el discurso inmersivo y la recreación del espacio, que responde a unas coordenadas cartesianas (se puede visualizar el mapa de SL desde el menú para orientarse por el mismo); por otro, que, empezando por el lenguaje, desde el que se naturalizan cosas inverosímiles, como hablar con un loro o volar, se sigue por atender a códigos de civismo (los Big Six: intolerancia, acoso sexual, agresión, falta de confidencialidad, indecencia y alteración de la paz) y se desemboca en el sentir. Esa es la máxima consecuencia y la principal búsqueda, la emoción, venga de donde venga. En SL se generan vínculos afectivos especiales. Esta es quizá la situación más clara donde hay un correlato y una repercusión de SL en RL. La fisicidad ha pasado a un segundo plano.

Los gráficos no son en absoluto tan sofisticados como en otros metaversos, pero el valor simbólico se impone al valor técnico. La convención visual que es la malla 3D, el símbolo, se impone sobre el referente y lo eclipsa. Los rostros de los avatares pueden mostrar expresiones gracias a las animaciones *bento*, aunque éstas no son fáciles de usar y debe manejarlas el propio usuario, pero quitan rigidez al avatar y le procuran organicidad.

Es en esta categoría donde está más presente lo social, pues, al fin y al cabo, las emociones se experimentan en comunidad. Y en SL se suceden con rapidez. Se han dado casos de violaciones por las que se han interpuesto demandas. El daño moral infringido a la persona que hay detrás del avatar puede ser mayor o menor dependiendo de varios factores, entre otros, haber sufrido una experiencia similar en RL<sup>13</sup>. Los usuarios más frágiles son los

menores, pues para ellos, encerrados en sus habitaciones, SL puede ser una ventana abierta al mundo exterior donde la simultaneidad entre lo real y lo ficticio puede diluir la frontera entre ambos mundos y disparar las emociones:

La ilusión que procedía de la capacidad de arrancarse de lo real mediante la invención de formas –capacidad de oponerle otra escena, de pasar al otro lado del espejo–, la que inventaba otro juego y otra regla del juego, es ahora imposible porque las imágenes han pasado a las cosas. Ya no son el espejo de la realidad. [...] La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual. En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo<sup>14</sup>.

Pero hay otras formas de vivir las emociones en SL. Gente enferma, incapacitada físicamente o con problemas de socialización, encuentra ahí una realidad mejorada, una sublimación de RL. Ese es el espíritu que animó a Philip Rosedale a modelar la realidad «para que las personas pudieran ser quienes quisieran ser y hacer lo que quisieran sin ser juzgadas»<sup>15</sup>.

Para usuarios que la utilizan como herramienta de trabajo, como Duna Gant o el propio Julio Juste, profesionales de la creación, SL les proporciona nuevas posibilidades de desarrollar ideas que, de otra forma, no podrían darse en RL.

Cuando comencé a conocer un poco más en profundidad Second Life, obtuve datos sobre el mundo del arte que no imaginaba y desmonté prejuicios hacia el mismo que provenían de mi desconocimiento y el error de equiparar ambas realidades. A la primera conclusión llegué después de reflexionar sólo un poco: en SL hay un altísimo respeto por la figura y el trabajo del creador. En términos casi teológicos, los creadores son los dioses, son los hacedores sin los cuales ese mundo nunca habría existido. Por tanto, el valor simbólico del arte es mucho mayor que en RL, donde el creador ha pasado a ser un generador de productos que simplemente *adornan* o embellecen el mundo, en el mejor de los casos, en un momento en que la crisis económica demanda otro tipo de artefactos, funcionales, que generen un resultado visible. Se busca una repercusión rápida mediante un producto de consumo fácil y vida pasajera. En SL, en cambio, los artistas *crean* el mundo a diario, y, sin embargo, el mercado de arte apenas mueve dinero. No existe la especulación con el objeto artístico, pues se aspira al arte sin una motivación económica. Esta vuelta a la utilidad del símbolo que es la obra de arte me hace pensar en una concepción renacentista de la misma, donde el arte *significaba*. Así lo expresa Julio en el texto que escribió para su primera exposición individual en SL, en la galería Artemis, *El arte es un veneno sin antídoto*:

El arte del metaverso, que, desde el punto de vista del mercado, no genera plusvalías, nos sitúa en la esencia misma del arte. Sin presiones externas ni finalismos, la producción artística SL se instituye en el «arte por el arte» de hoy día, y recrea, de una manera ideal, un profundo humanismo<sup>16</sup>.

Sobre la naturaleza del arte en SL, a Julio le interesaban fundamentalmente tres cosas: la trascendencia de la antigua, aunque vigente, idea de maestría en las Bellas Artes –en SL una obra se puede crear al margen del dominio de la técnica, aunque hay muchos niveles de dificultad–; la dimensión temporal, donde espacio y tiempo se funden –lo que lleva al vídeo, uno de los lenguajes que más le interesaban y con el que multiplicó sus posibilidades en SL–; y la interacción del espectador con la obra, que puede tocarse y modificar al propio espectador.

Julio afirmaba que la percepción del arte en SL había engrandecido su propia percepción de la pintura en la historia del arte. Esto le permitiría profundizar en artistas como Friedrich, quien logró llevar un paso más allá la relación obra-espectador. La introducción de sus personajes vueltos contra el observador es un dispositivo para lograr la identificación del propio espectador con el personaje sin rostro que mira. A dónde: al paisaje, generalmente vacío, que le devuelve su propia proyección. Esa es la línea que conecta el romanticismo alemán con el expresionismo abstracto americano, la última fase de ese proceso de solapamiento del espectador con el personaje pintado, primero, de introducción en la escena, después, y, finalmente, de la supresión del marco del cuadro y su expansión hacia el espacio que le rodea, el del espectador. SL, al igual que muchos videojuegos, utiliza este recurso, que permite ver al protagonista dando la espalda al usuario, o bien ver el mundo desde sus ojos.

Llegados a este punto, la consecuencia máxima de esta secuencia sería ese mecanismo por el cual la obra de arte modifica al espectador, en lo que establezco un paralelismo con la última de las categorías descritas al principio de este texto: la de la inversión. En SL, al espectador le está permitido *tocar* la obra. Y, cuando esto sucede, la obra misma tiene la posibilidad de transformar al avatar, sus movimientos y su comportamiento. El avatar puede entrar a formar parte de la obra y flotar e interactuar con ella de muchas formas, en función de los *scripts* con los que esté hecha. Es lo que se espera de toda obra de arte en RL en un sentido metafórico que aquí, desde la metáfora que es el propio metaverso, sucede literalmente.

Si no es para que generar una repercusión positiva en RL, ¿cuál es el sentido, entonces, de formar parte de SL? Queda dicho que ambos mundos no son en absoluto independien-

tes, pero un puñado de *bytes* no siente por sí solo. Siente quien los maneja. Así, sucedería que lo real quisiera parecerse a lo virtual. Que SL se convirtiese en un simulador de RL para retornar a la vida real con una serie de experiencias que tuviesen una aplicación práctica en RL y la mejorasen. No para establecerse en la ficción virtual para siempre, sino para ver la vida real con otra luz, una vida empalidecida que empieza a querer imitar al mundo virtual. Intuyo que así lo entendió Julio y este fue su uso para él, y para ello es imprescindible disponer de una mente creativa y genial como la suya.

Cuando me preguntaba por el lenguaje que siempre le interesó por encima de todos, el de la pintura, y la traducción de su sensualidad al mundo digital e intangible de SL, encontré lo que él mismo dice en su tesis:

Mente y materia se funden, y la calidad de la obra no depende, como en el caso de la realidad, de un soporte y su especial y personal modelado o modificación. Se trata de un mundo mental basado en datos. Un imaginario sin soporte, o mejor dicho éste es común, pero irrelevante plásticamente, porque lo que cuenta es un imaginario que es puro imaginario, y por tanto es manipulable en un continuo que «... puede transformar *las imágenes de su cabeza* en una especie de *realidad pixelada*». Es decir, trasladar los acontecimientos de la interacción entre mente y materia al espacio inmaterial de la imaginación<sup>17</sup>.

Además, la confluencia entre el hecho artístico y SL se da en lo que el propio Julio afirma justo antes, que «Second Life, en tanto que cosmos, es una obra de arte, y que el talento de su creador se mueve desde la física teórica a la imaginación creativa y artística»<sup>18</sup>.

Querría concluir este ensayo casi de la manera en que comienza y desde mi propia relación con Julio Juste en los años que le traté. HOLALA fue su propia extensión, pues no podía ser de otra manera, conociendo el rigor, la seriedad y la profundidad con que abordaba cualquiera de las empresas que emprendió a lo largo de su vida. No puedo no mencionar su faceta humana que quienes le conocieron en SL y RL también destacan. No hubo proyecto mío que no apoyase y agradeciese, incluso desde el agotamiento que él mismo a veces pudo llegar a sentir. En nuestra última conversación, que fue virtual, en relación a la vocación que nos unía, le dije: «Julio, parecemos quijotes», a lo que él respondió: “parecemos quijotes porque estamos locos. Mi definición especial del arte: el arte es un veneno sin antídoto”. Desde entonces me he preguntado si SL, además de todo lo referido, no fue para Julio catártico, un modo de reconciliación con un mundo, el del arte en RL que le había traído tantas satisfacciones como sinsabores.

---

N O T A S

- 1 Juste Ocaña, Julio. Folleto de la exposición *El arte es un veneno sin antídoto*. Galería Artemis, 2013.
- 2 Juste Ocaña, J. *El metaverso: la escritura del imaginario. Del «Snow Crash» a «Second Life»*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2010.
- 3 *Ibid.*, p. 162.
- 4 Marshall McLuhan, citado en *ibid.*, p. 10.
- 5 Con este vocablo definió Julio la vanguardia artística en Second Life. Juste Ocaña, Julio. *La colección HOLALA Alter* [en línea]. <[http://citywiki.ugr.es/wiki/La\\_Colecci%C3%B3n\\_Holala\\_Alter](http://citywiki.ugr.es/wiki/La_Colecci%C3%B3n_Holala_Alter)> [consulta: 04-08-2018].
- 6 Juste Ocaña, J. *El metaverso: la escritura del imaginario*, pp. 19-20.
- 7 Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1984, p. 18.
- 8 *Ibid.*, p. 153.
- 9 Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona, Planeta, 2012, p. 28.
- 10 Baudrillard, J. *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*. Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 81-82.
- 11 Juste Ocaña, J. *El metaverso: la escritura del imaginario*, p. 170.
- 12 Baudrillard, J. *El paroxista indiferente*, pp. 80 -81.
- 13 [En línea] <<http://www.radiocable.com/violacion-y-acoso-en-second-life-4563.html>> [consulta: 05-08-2018].
- 14 Baudrillard, J. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid, Amorrortu, 2006, p. 28.
- 15 Juste Ocaña, J. *El metaverso: la escritura del imaginario*, p. 145.
- 16 Juste Ocaña, J. Folleto de la exposición *El arte es un veneno sin antídoto*.
- 17 Juste Ocaña, J. *El metaverso: la escritura del imaginario*, p. 144.
- 18 *Ibid.*



The background is an abstract painting with a complex, layered texture. It features a grid-like pattern of rectangular blocks in various shades of blue, teal, purple, and red. The colors are applied with visible brushstrokes, creating a sense of depth and movement. A prominent dark blue horizontal band is positioned in the upper middle section, serving as a backdrop for the title. The overall composition is dynamic and visually rich.

*Catálogo*

*Mar Rojo* 1982

Óleo sobre tela

150 x 120 cm



*Pabellones del agua* 1983

Óleo sobre tela

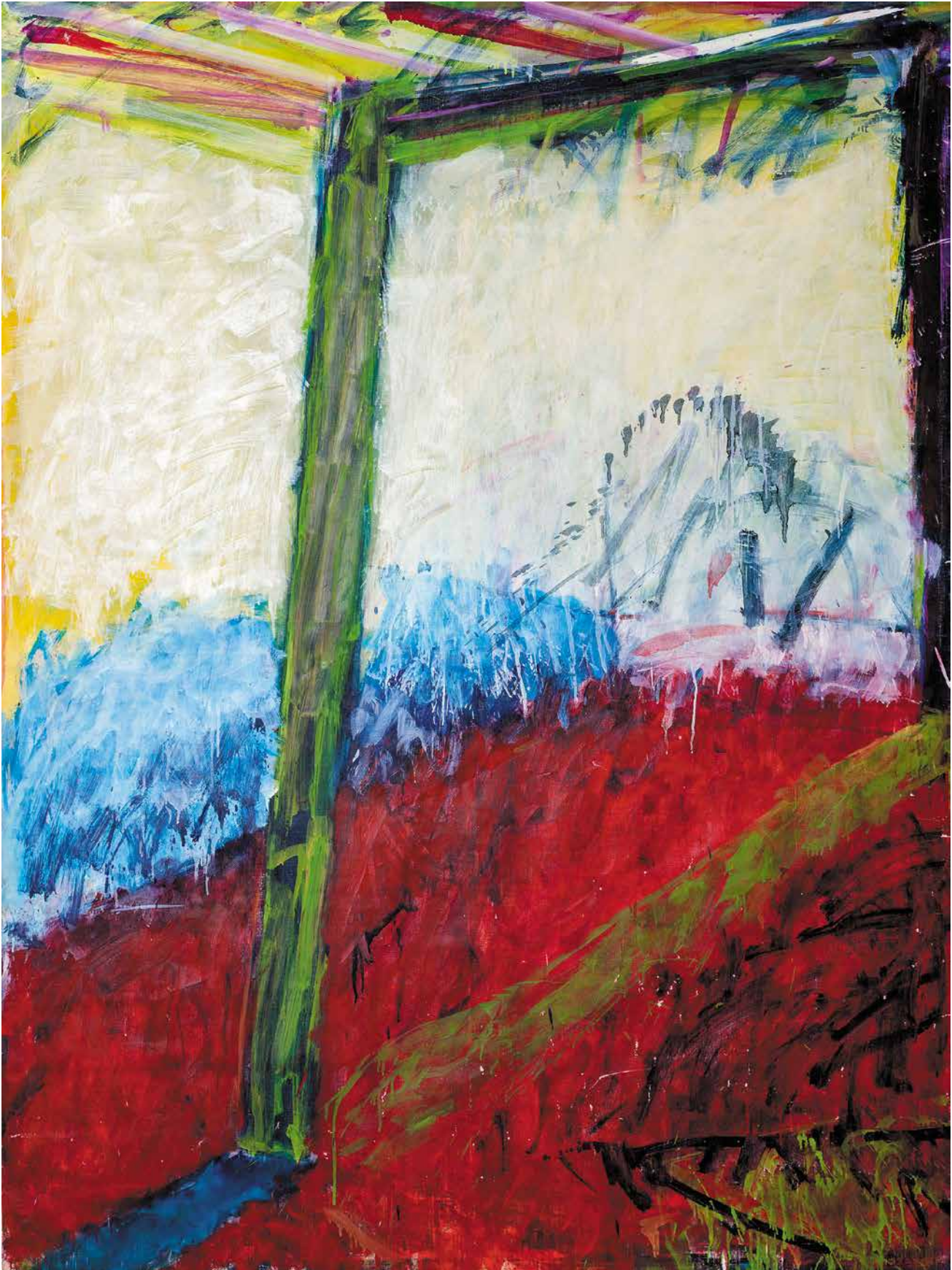
181 x 130 cm



*A popa* 1983

Óleo sobre tela

199 x 148 cm



*Costa oriental* 1983

Óleo sobre tela

195 x 90 cm



*Nostalgias en derribo* 1984

Óleo sobre tela

195 x 130 cm



*Plaza de España* 1986

Acrílico sobre tela

205 x 237 cm



*El triunfo de la  
heterodoxia* 1986

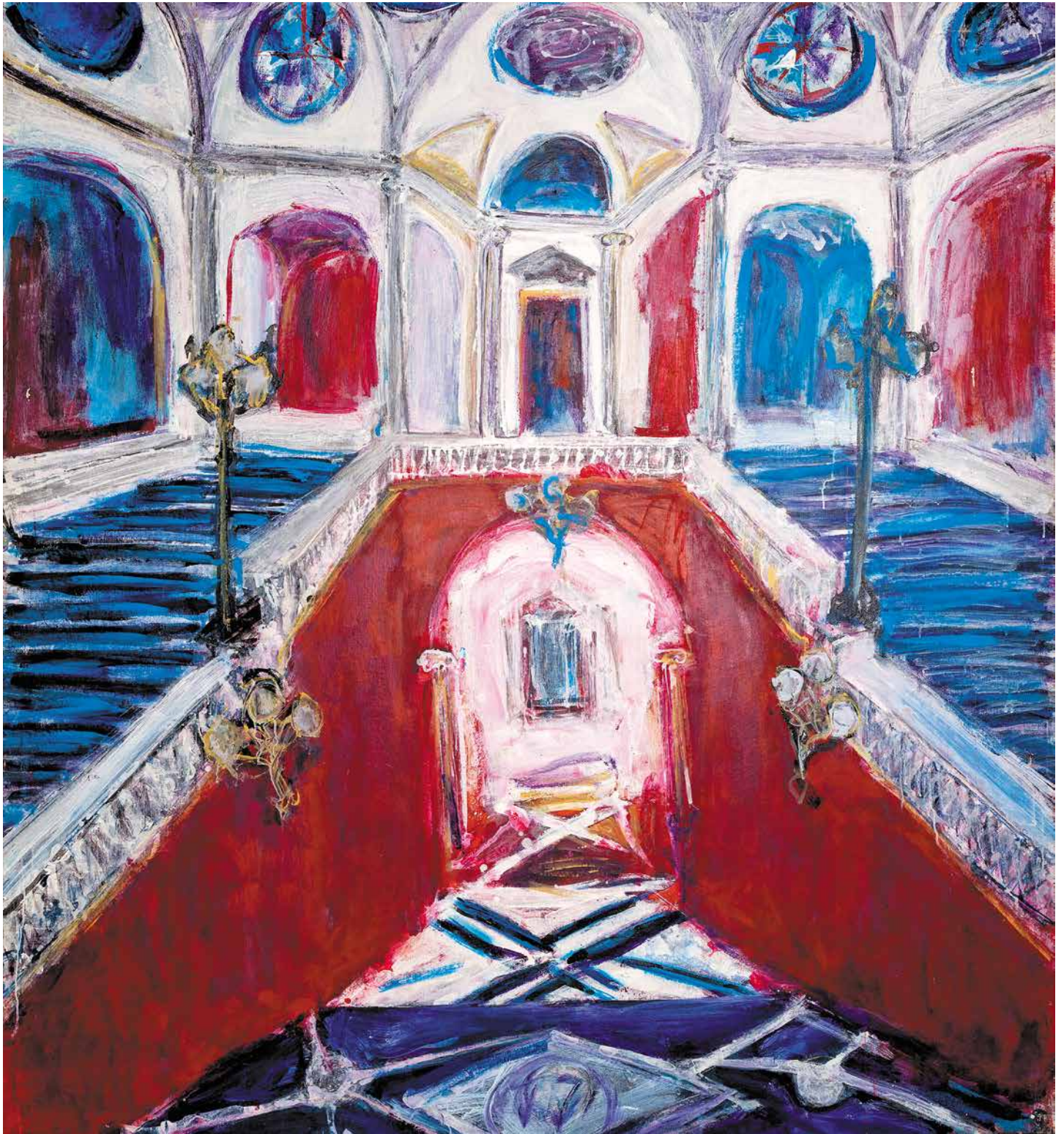
Acrílico sobre tela  
205 x 170 cm



*Ascensión real* 1987

Acrílico sobre tela

200 x 185 cm



*Siempre en el aire* 1987

Acrílico sobre tela

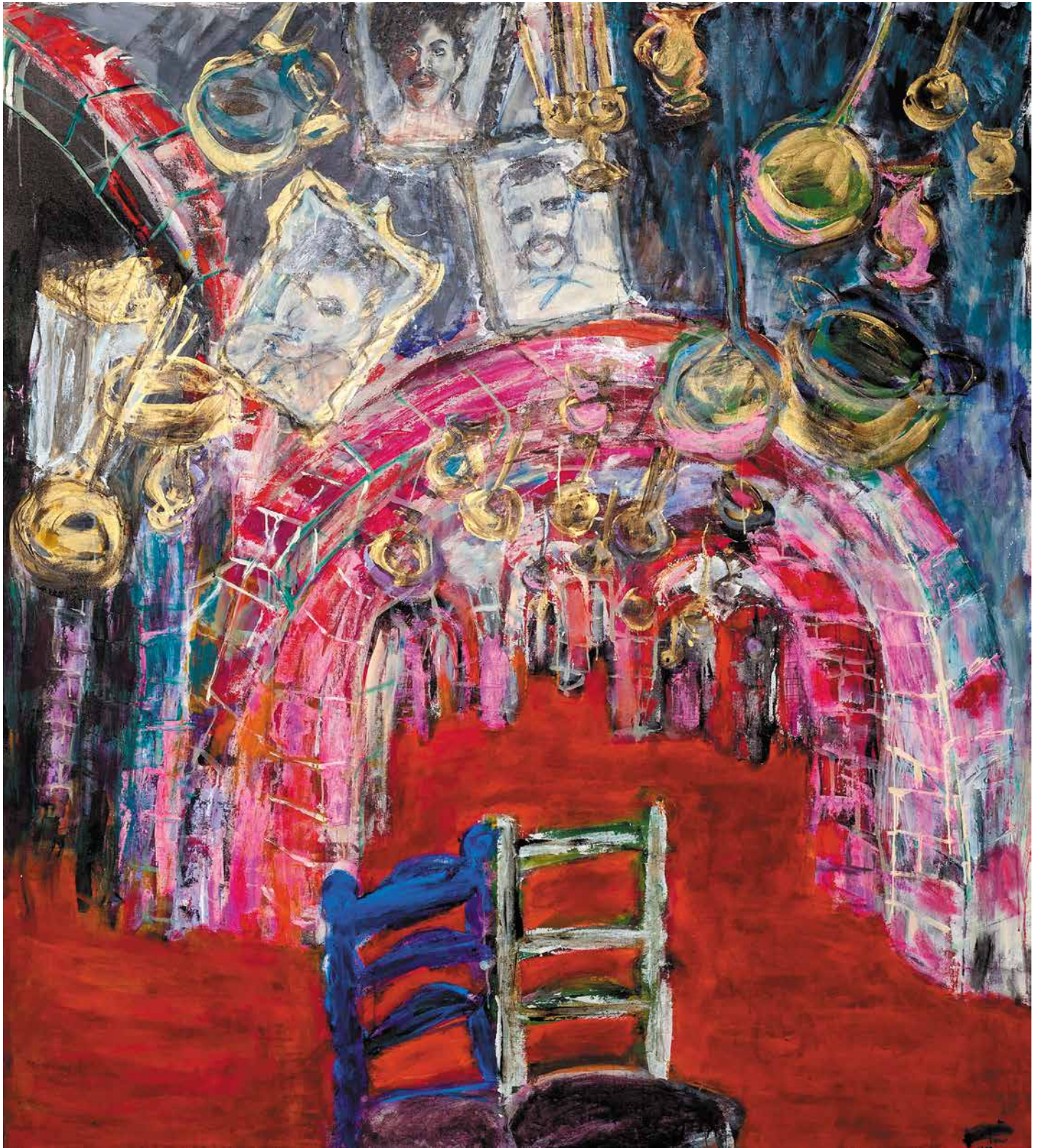
200 x 105 cm



*Príncipes de la  
oscuridad* 1988

Acrílico sobre lienzo

223 x 200 cm



*Iconoclastia* 1990

Acrílico sobre lino

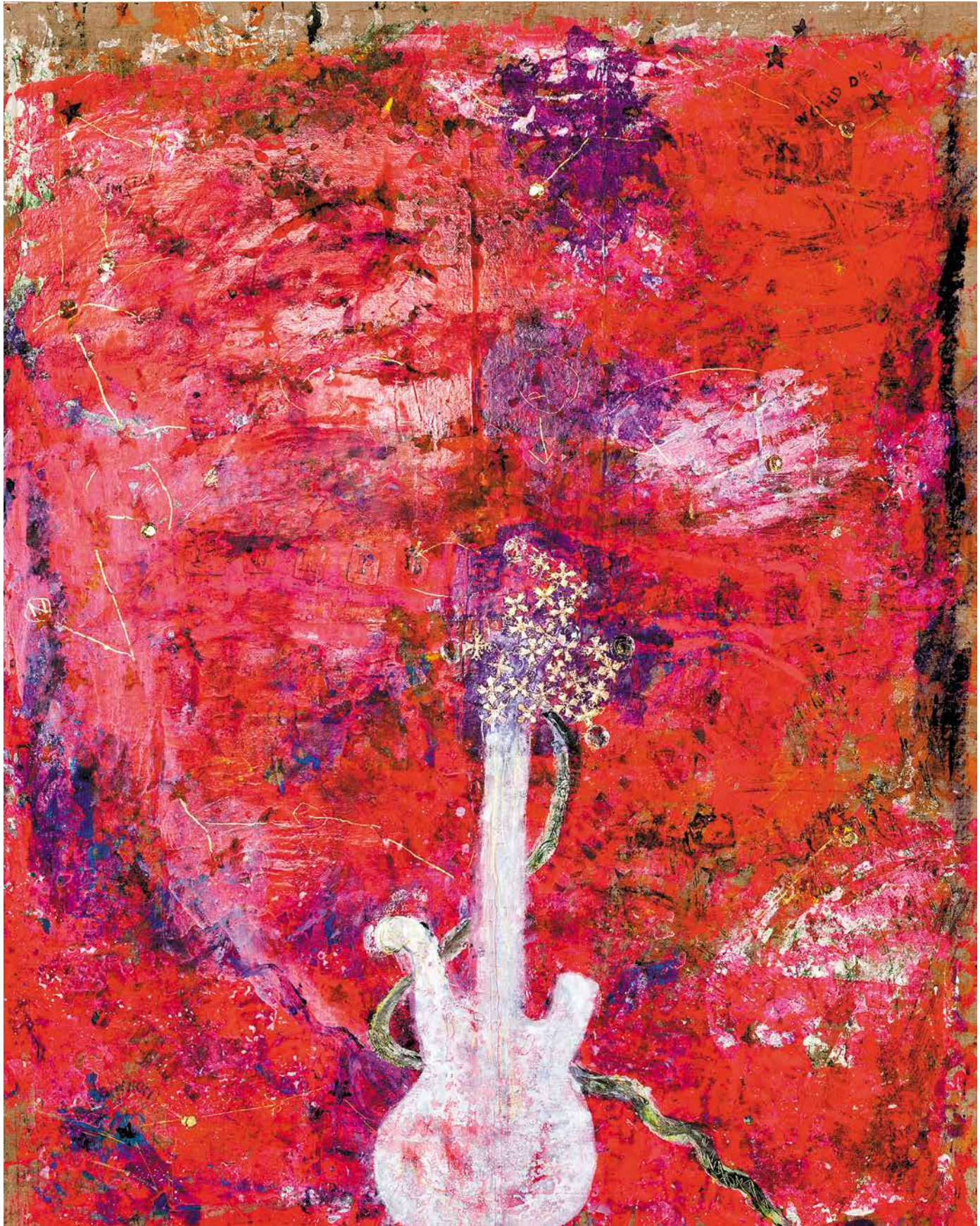
190 x 193 cm



*Universo púrpura* 1990

Acrílico y collage sobre lino

200 x 160 cm



*Dauro la nuit* 1989-90

Acrílico sobre lino

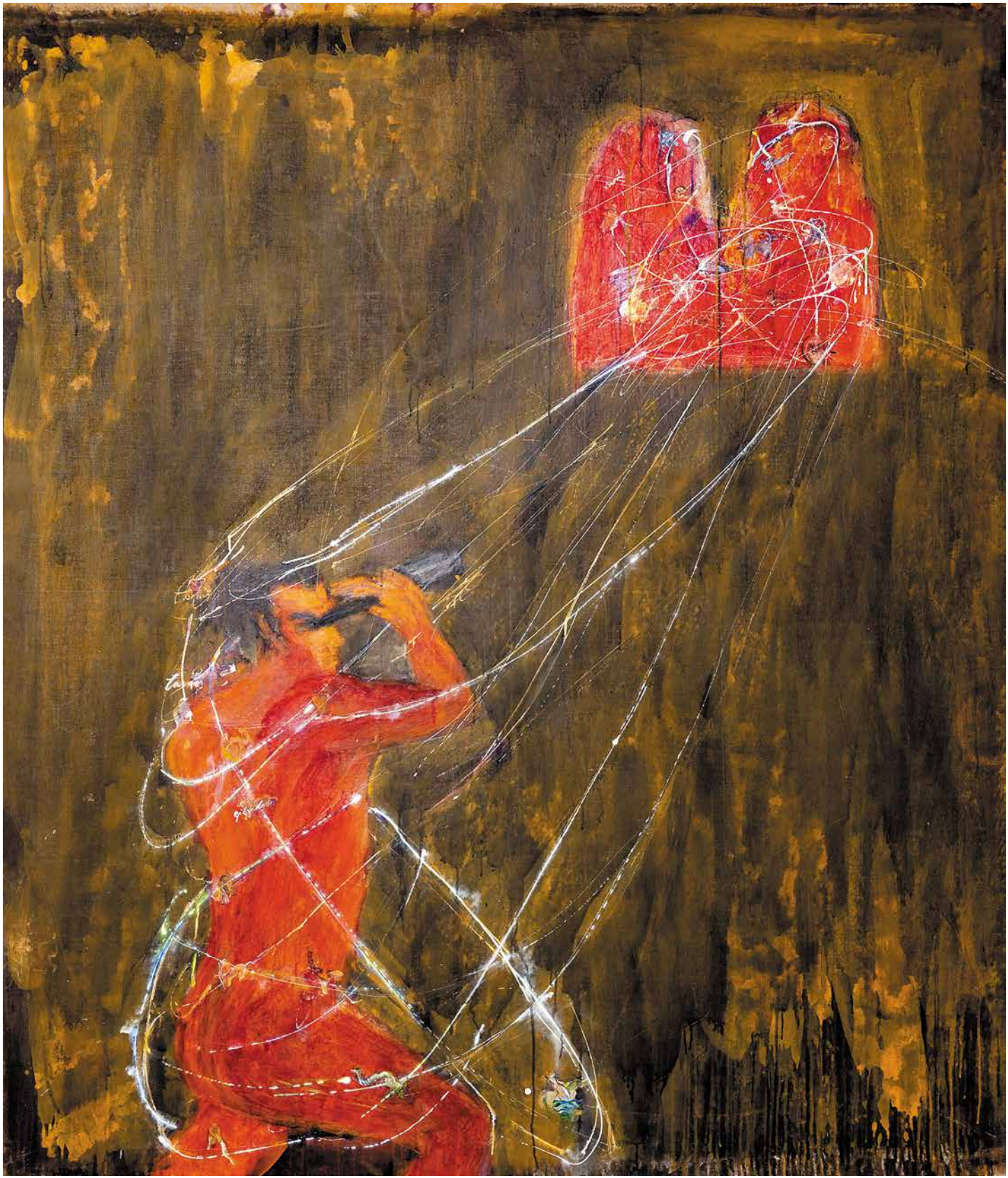
112 x 70 cm



*Soy el filósofo* 1990  
(Retrato de un romántico)

Acrílico sobre lino

200 x 160 cm



*Los ríos del Paraíso* 1990

Acrílico sobre lino

Ø 170 cm

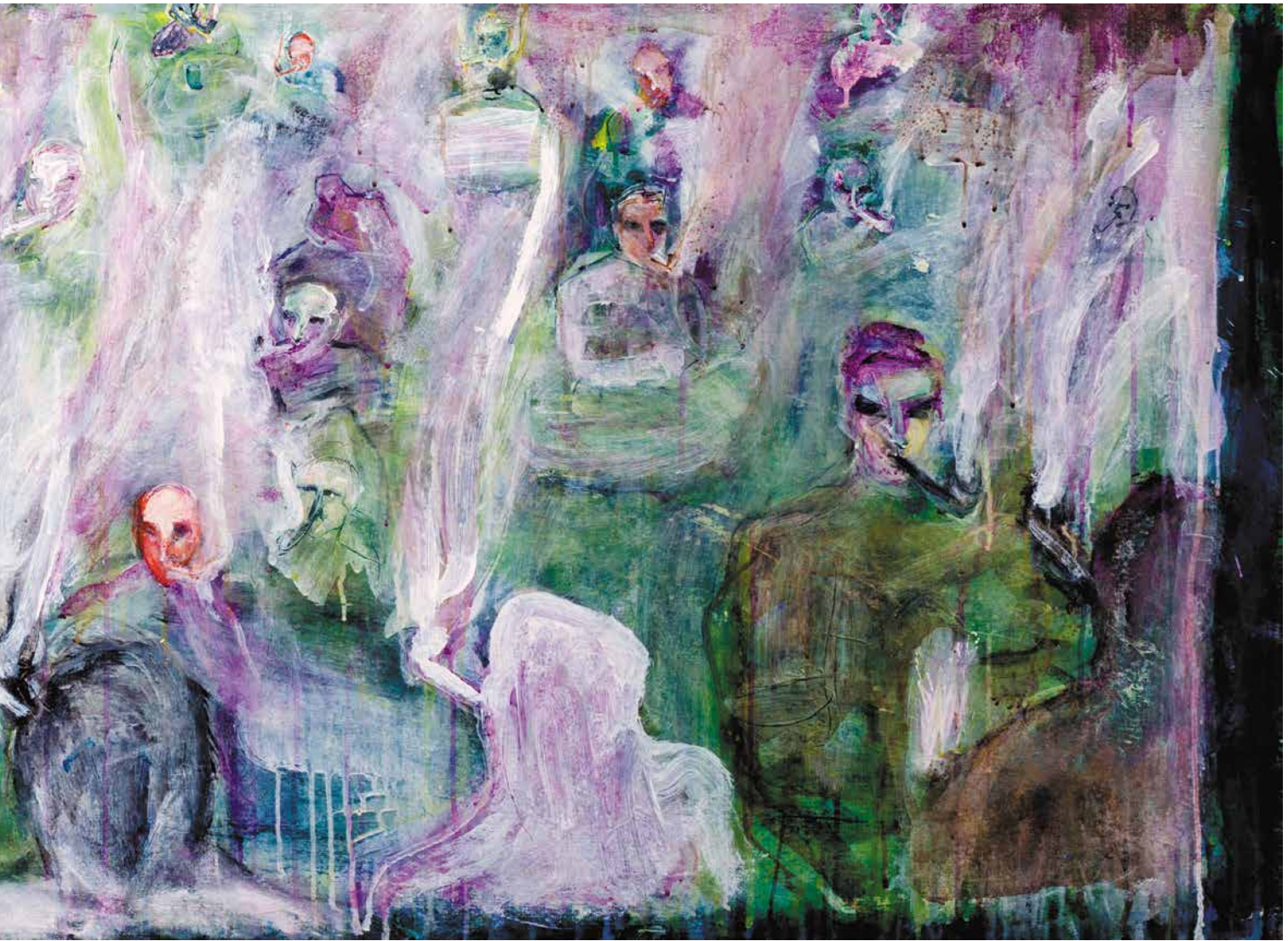




*Cedar Bar* 1992

Acrílico sobre lino

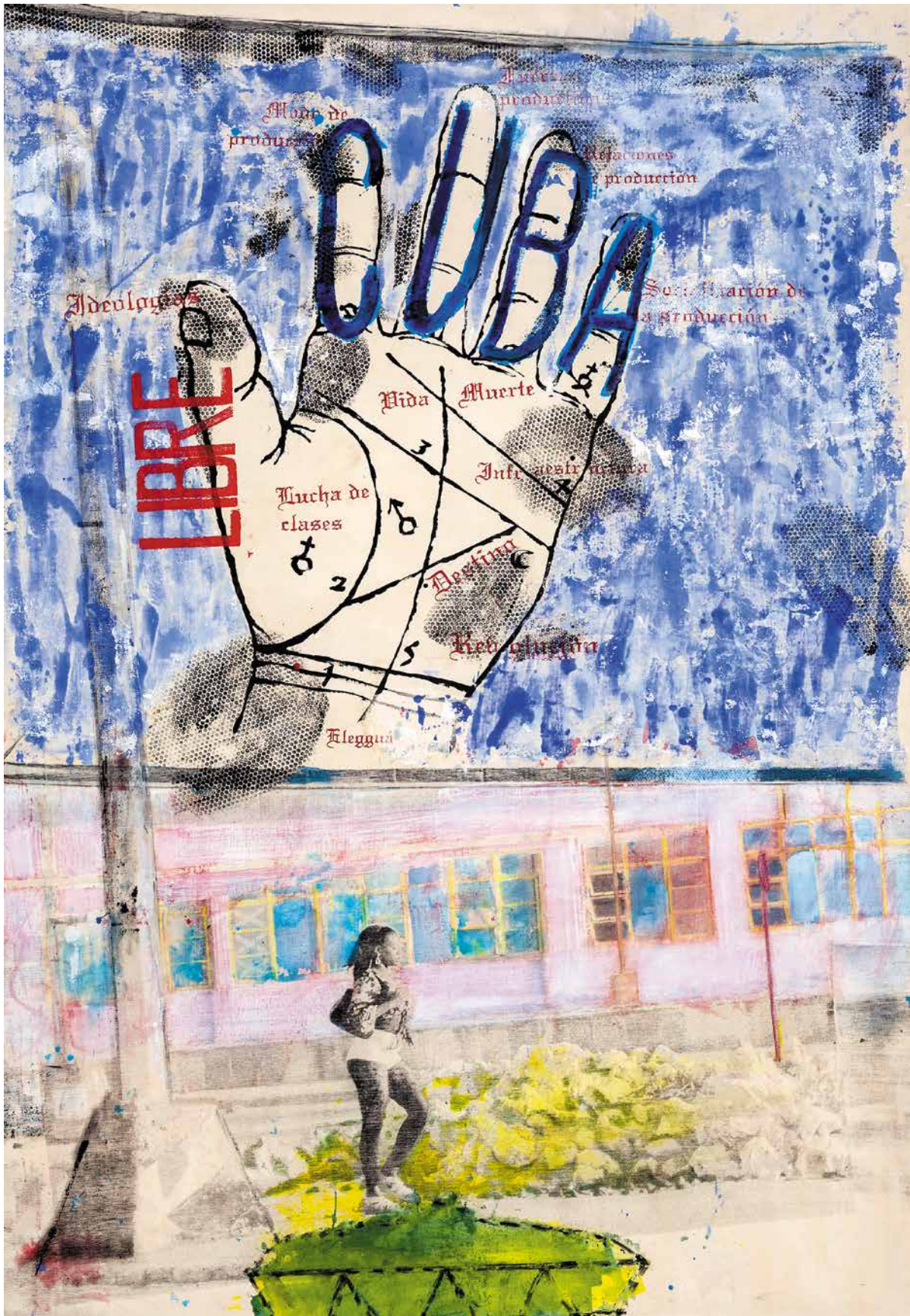
72 x 200 cm



*El estratega* 1992-93

Acrílico sobre lino

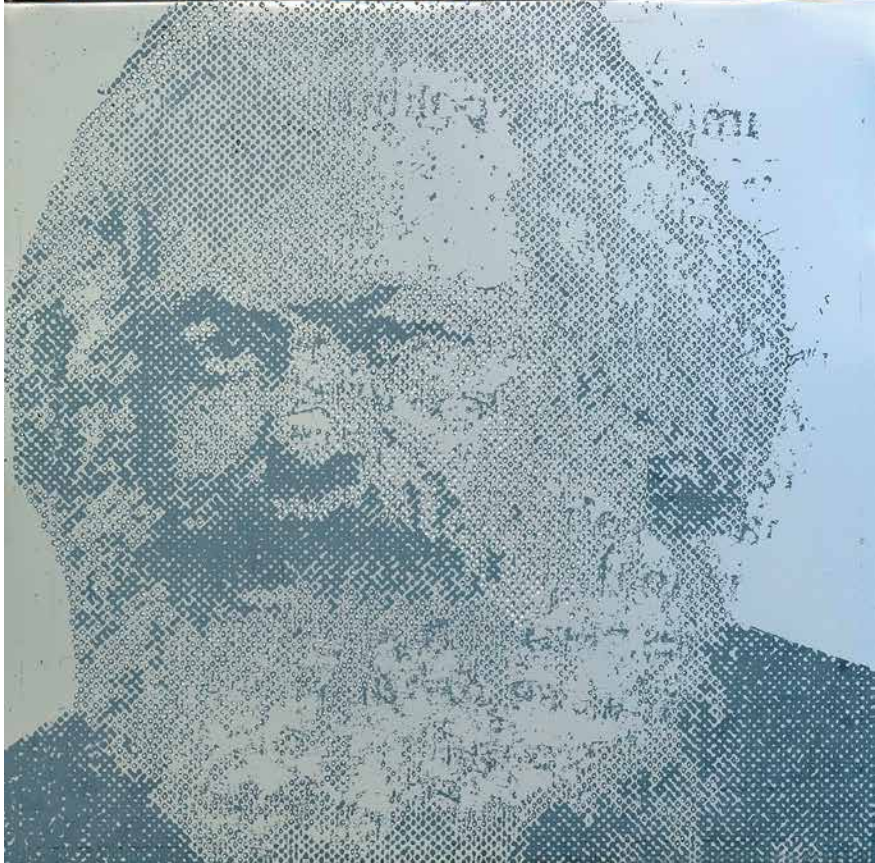
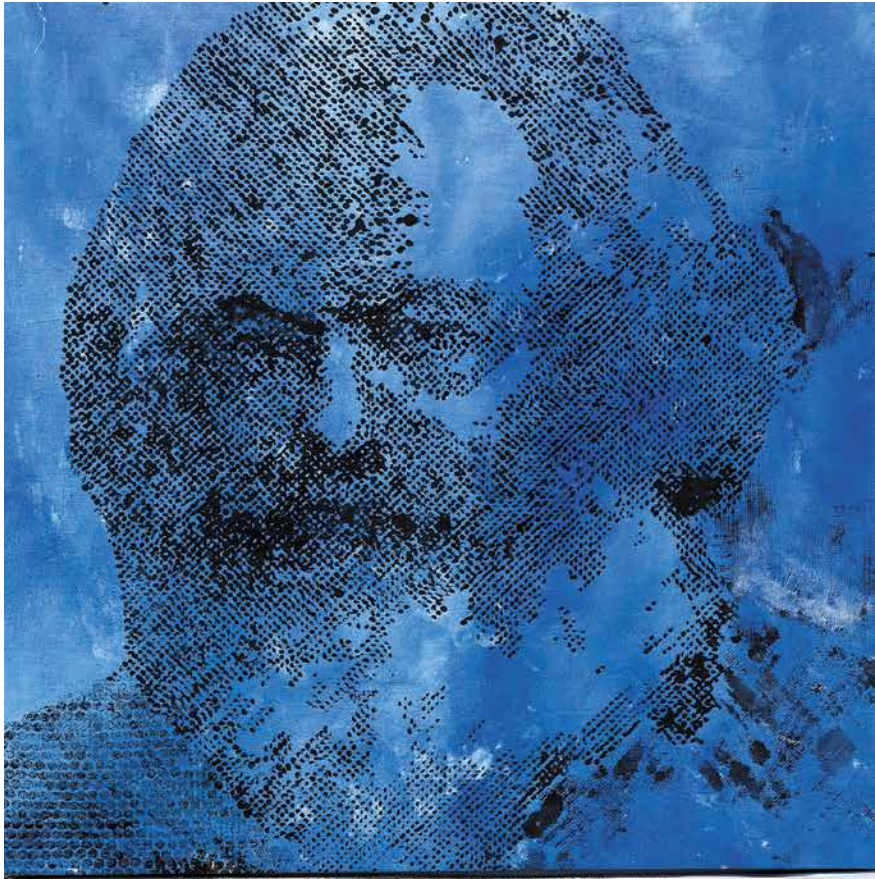
165 x 112 cm



*Crítica del reflejo* 1998

Acrílico sobre lona y serigrafía  
sobre aluminio cincelado

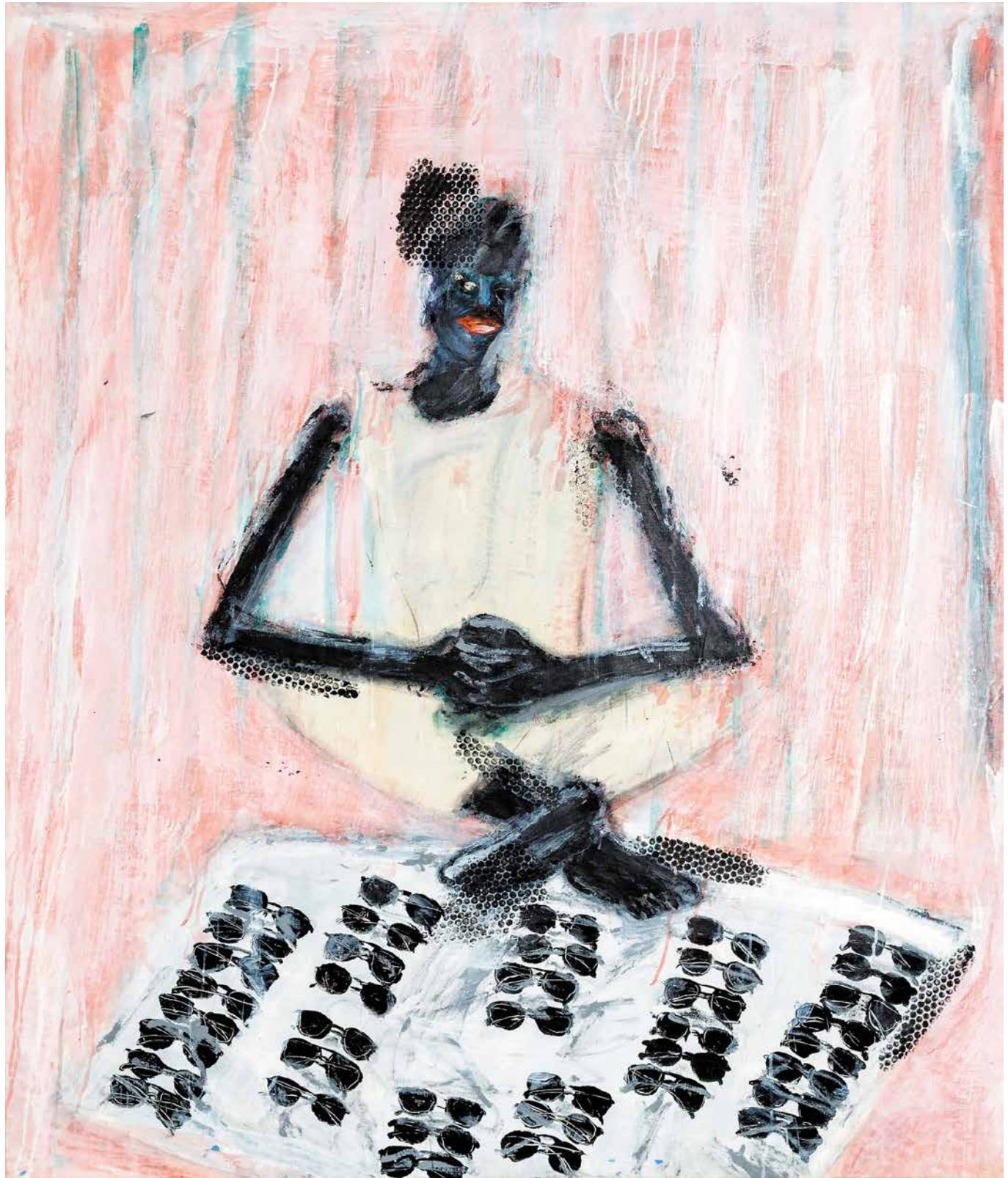
180 x 90 cm



*Del norte al sur* 1998

Acrílico sobre lona

165 x 140 cm



*El Duende* 1998

Serigrafía sobre gesso y lona

115 x 80 cm



*Especulaciones de  
El Duende y CH.* 1999

Instalación, serigrafía sobre lentejuelas  
y acrílico sobre tela y madera

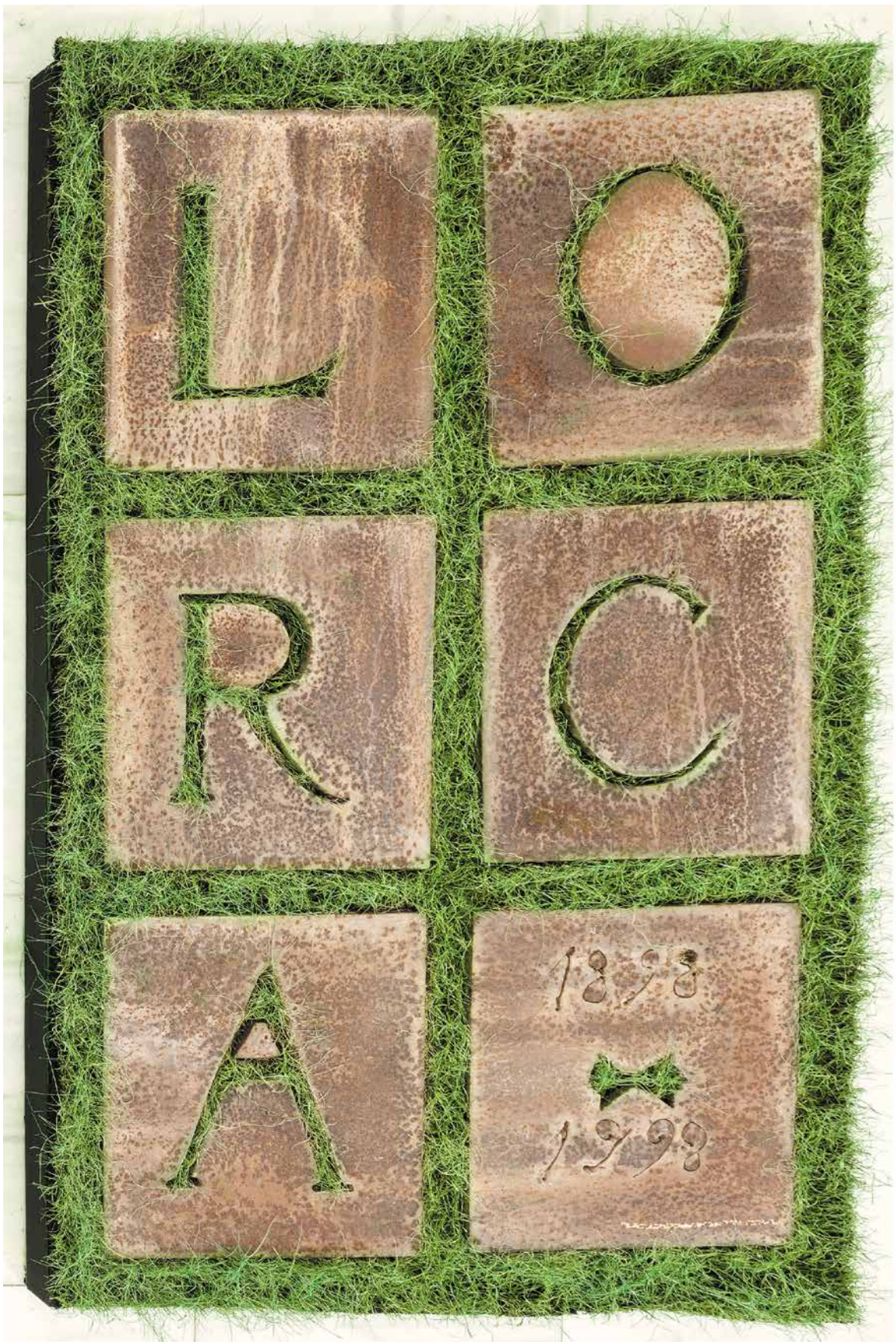
200 x 160 cm



*LORCA* 1998

Acero cor-ten sobre césped

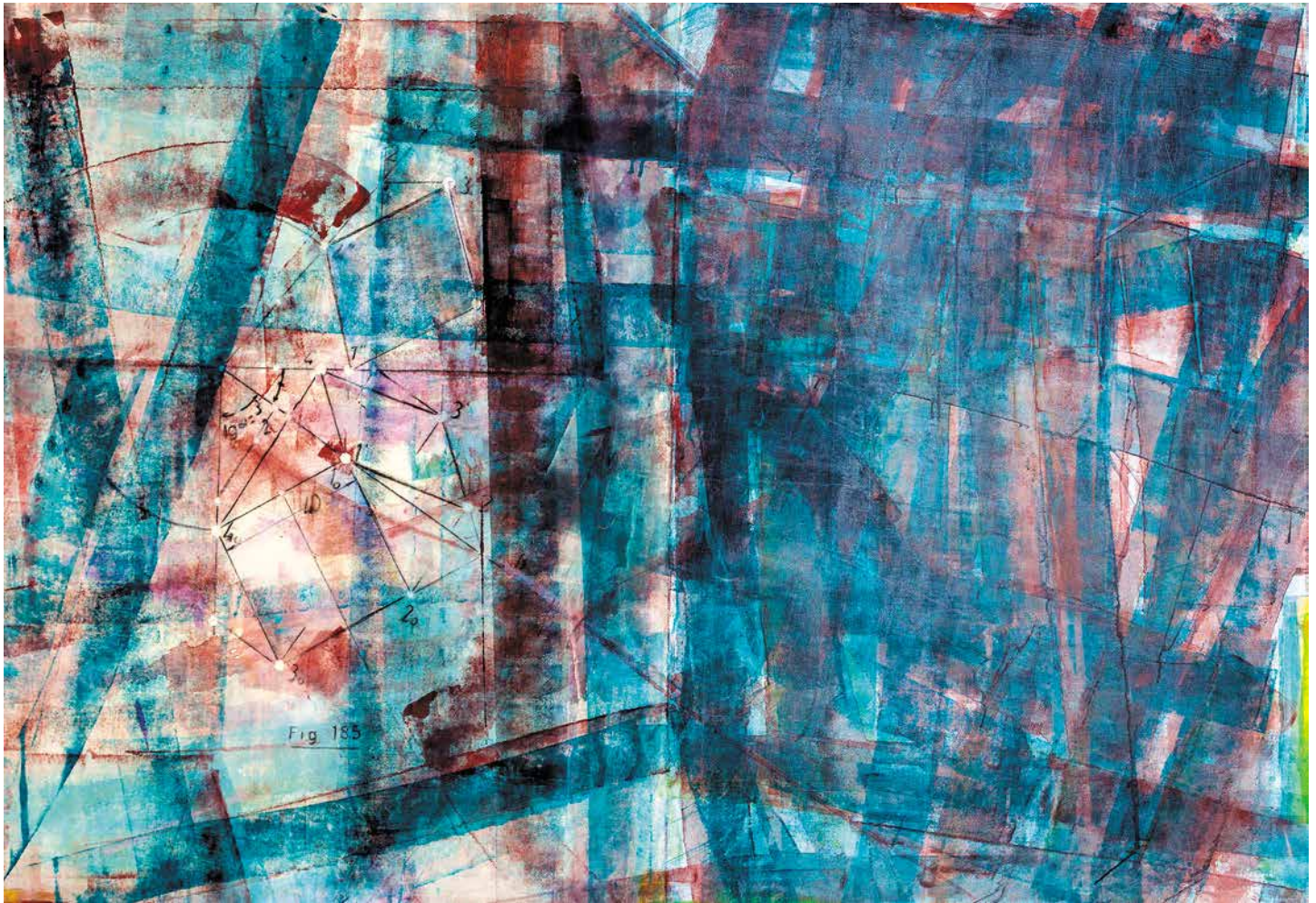
180 x 120 cm



*Homotecia y semejanza* 2001

Acrílico sobre lona

146 x 210 cm



*Miradores enfrentados* 2001

Acrílico sobre lona

240 x 280 cm



*Camino de Rubicón* 2005

Acrílico sobre lona

203 x 146 cm



*En blanco* 2005-06

Acrílico sobre retor

226 x 278 cm

An abstract painting with a complex composition of colors and textures. The background is dominated by various shades of blue, from deep navy to light sky blue. There are prominent vertical strokes of bright green and horizontal strokes of red. The overall effect is one of dynamic energy and layered depth. A semi-transparent dark blue rectangular box is centered over the middle of the image, containing the text 'Relación de obras expuestas' in a white, elegant serif font.

*Relación de  
obras expuestas*

*Mar Rojo* 1982

Óleo sobre tela. 150 x 120 cm

*Pabellones del agua* 1983

Óleo sobre tela 181 x 130 cm

*A popa* 1983

Óleo sobre tela. 199 x 148 cm

*Costa oriental* 1983

Óleo sobre tela. 195 x 90 cm

*Nostalgias en derribo* 1984

Óleo sobre tela. 195 x 130 cm

*Plaza de España* 1986

Acrílico sobre tela. 205 x 237 cm

*Mercado de las flores* 1986

Acrílico sobre tela. 195 x 340 cm

*Cúpula 2* 1986

Acrílico sobre tela. 1995 x 195 cm

*El triunfo de la heterodoxia* 1986

Acrílico sobre tela. 205 x 170 cm

*Ascensión real* 1987

Acrílico sobre tela. 200 x 185 cm

*Siempre en el aire* 1987

Acrílico sobre tela. 200 x 105 cm

*Príncipes de la oscuridad* 1988

Acrílico sobre lienzo. 223 x 200 cm

*Soy el filósofo (Retrato de un romántico)* 1990

Acrílico sobre lino. 200 x 160 cm

*Dauro la nuit* 1989-90

Acrílico sobre lino. 112 x 70 cm

*Iconoclastia* 1990

Acrílico sobre lino. 190 x 193 cm

*Los ríos del Paraíso* 1990

Acrílico sobre lino. 170 cm dia.

*Universo púrpura* 1990

Acrílico y collage sobre lino. 200 x 160 cm

*Cedar Bar* 1992

Acrílico sobre lino. 72 x 200 cm

*El estratega* 1992-93

Acrílico sobre lino. 165 x 112 cm

*El espíritu de Yemayá* 1998

Acrílico sobre lona. 80 x 210 cm

*Revolución y destino* 1998

Acrílico sobre lona. 305 x 210 cm

*Crítica del reflejo* 1998

Acrílico sobre lona y serigrafía sobre aluminio  
cincelado. 180 x 90 cm

*Del norte al sur* 1998

Acrílico sobre lona. 165 x 140 cm

*El Duende* 1998

Serigrafía sobre gesso y lona 115 x 80 cm

*LORCA* 1998

Acero cor-ten sobre césped. 180 x 120 cm

*Especulaciones de El Duende y CH* 1999

Instalación, serigrafía sobre lentejuelas y acrílico  
sobre tela y madera. Medidas variables

*Homotecia y semejanza* 2001

Acrílico sobre lona. 146 x 210 cm

*Miradores enfrentados* 2001

Acrílico sobre lona. 240 x 280 cm

*Caminos del Rubicón* 2005

Acrílico sobre lona. 203 x 146 cm

*En blanco* 2005-06

Acrílico sobre retor. 226 x 278 cm

*Artes del engaño* 2006

Acrílico sobre lona. 143 x 300 cm



An abstract painting featuring a vibrant palette of blue, red, and white. The composition is dominated by thick, expressive brushstrokes. A large, bright red shape is positioned in the upper left quadrant, contrasting sharply with the surrounding deep blues and lighter whites. The lower half of the painting shows a complex interplay of colors, with white and light blue strokes creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of dynamic energy and emotional intensity.

*Biografía,  
exposiciones y  
reseñas periodísticas*



De izquierda a derecha: Julio Juste, Alfonso Guerra, Vicepresidente del Gobierno, Juana de Aizpuru, Directora de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO y Pablo Sycet.  
FOTÓGRAFO DESCONOCIDO. MADRID. 1983.



De izquierda a derecha: Juan Antonio Jiménez Villafranca, Julio Juste y Antonio García Bascón en el estudio de la calle Manuel de Falla de Santa Fe.  
FOTOGRAFÍA DE JOSÉ ANTONIO ORTEGA HITOS. 1986.

De izquierda a derecha: Nicolas Torices Abarca, Jaime Albardiaz y un amigo, Valentín Albardiaz, Tizia Sánchez, Valentina Albardiaz, Julio Juste, José Antonio Ortega Hitos, José Ramón Danvila y Pablo Pérez-Minguez.  
FOTOGRAFÍA DE PABLO PÉREZ-MINGUEZ. GRANADA. 1996.



De izquierda a derecha: José García, Elena García de Paredes, Jaime García, Yvan Nommick, Alfonso González Chacón y Julio Juste, durante el montaje de la exposición Val de Oscuro.  
FOTOGRAFÍA DE ARTURO OTERO. GRANADA. 1998.



# Biografía

---

J U L I O   J U S T E

1952

Nace en Beas de Segura (Jaén).

1978

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada.

1982

Beca del Ministerio de Cultura.

1984

Primer Premio del II Certamen Internacional de Pintura "Festivales de Navarra" (Olite).

1985

Beca en Nueva York del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa.

1986

Beca de la Casa Velázquez, Madrid.

2010

Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada.

2017

Fallece en su casa de Belicena, en la Vega de Granada.

# Exposiciones

---

## INDIVIDUALES

1970

Caja de Ahorros, Almuñécar (Granada). Colegio Mayor Fray Luis de Granada, Granada.

1981

*La figura y el lugar*, galería Laguada, Granada. *Pa-raíso cerrado*, galería Antonio Machado, Madrid.

1982

Galería Jabalcuz, Jaén. *Las Vegas*, galería Palace, Granada.

1983

*Una cuestión meridional*, Sala Barbasán, Zaragoza. *Pabellones del agua*, galería Fúcares, Almagro (Ciudad Real). *Una lección de melancolía*, Posada del Potro, Córdoba.

1984

Exposición itinerante, Caja Postal de Almería, Huelva y Jerez de la Frontera. *El sitio de Granada o Buenos tiempos para la lírica*, Colectivo Palmo, Málaga. Sala Municipal de Exposiciones del Ayuntamiento de Marbella. *El mirador*, galería Palace, Granada. Galería Sen, Madrid. Galería Alameda, Coín (Málaga).

1985

*Pinturas y dibujos*, galería Dieciseis, San Sebastián. Galería 11, Alicante. *Other continents*, Tossan-Tossan Gallery, Nueva York.

1986

Artista invitado de los Festivales de Navarra, Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, Pamplona. *Tránsitos*, galería Sen, Madrid. Galería Rafael Ortiz, Sevilla. Casa de la Cultura, Fuengirola (Málaga). Galería Palace, Granada.

1987

*Reales sitios*, galería Palace, Granada. Palacio de los Condes de Gabia, Granada. Sala de Exposiciones de la Fundación Municipal Federico García Lorca, Melilla. *Suite Iberia*, gallería Fascsimile, Milán. *Brandy brindis*, galería Alameda, Coín (Málaga).

1988

Sala de Exposiciones de la Excma. Diputación de Jaén. *Julio Juste (1986-1988)*, Chapelle du Musée, Vire, Normandía. *Príncipes de la oscuridad*, galería Yerba/Nieves Fernández, Barcelona. *Fandango Club*, G.A. Galería de Arte, Marbella. *Castillo interior*, galería Palace, Granada.

1989

Stand monográfico, galería Palace, Arco'89, Madrid. *Doblemente*, galería Trazos Tres, Santander. Galería Esse, Orense.

1990

*El futuro en tres capítulos*, galería Sen, Madrid.

1991

*Río de lágrimas*, galería Palace, Granada.

1992

*Discípulo meridional del Giotto*, Antigua Fábrica de Tabacos, Universidad de Sevilla. *Las mejores marcas*, galería Trazos Tres, Santander.

1993

*Según sentencia del tiempo*, galería Helene Rooryck, Pamplona. *Historia de una miopía*, galería Sen, Madrid.

1994

*Historia de una miopía*, Universidad de Málaga.

1996

*Falla Hondo*, galería Debla, Bubión (Granada).

1997

$\sqrt{2}$ . *La raíz cuadrada de 2*, galería Sen, Madrid. *Notas sobre la ventana*, galería Trazos Tres. Santander.

1998

*Imágenes, metáforas, alegorías*, galería Sandunga, Granada.

2001

*La pintura y el Duende*, galería Cercle 22, Barcelona. *Clases particulares*, galería Tránsito, Toledo. ARCO 2001, Stand de la galería Sandunga.

2002

*Pintura es pintura*, galería Sen, Madrid.

2004

*Pintura. Muy frágil*, galería Paupa, San Sebastián. *El árbol: conocimiento y cobijo*, galería Debla, Bubión (Granada).

2005

*Son perlas, a pesar de su tamaño*, galería Birimbao, Sevilla.

2006

*Nebulosa de elegías*, Instituto de América, Santa Fe (Granada).

2013

*El arte es un veneno sin antídoto* (como el avatar Holala Alter). Galerie Artemis. Second Life.

2015

*Corcheas vs leds*, Ruiz Linares Anticuario, Granada.

2016

*A un tuit de ti*, galería Antonio de Suñer, Madrid.

2017

*Conjeturas del corazón*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

2018

*JJ. Total*, Hospital Real y Sala de exposiciones de la Universidad Euro-Árabe de Granada, Granada.

2020

*Armonía difusa. Pintura y obra en gran formato*, Instituto de América, Santa Fe (Granada). *Espacio Juste*, Instituto de América, Santa Fe (Granada).

---

#### C O L E C T I V A S ( S E L E C C I Ó N )

1981

*Postrimería*, galería Estampa, Madrid. Galería Jamate, Cuenca. Taller 7/1 O, Málaga. Galería 11, Alicante.

1982

*Otros olvidos de Granada*, galería Palace, Granada.

1983

*Julio Juste y Pablo Sycet*, Círculo de Bellas Artes, Tenerife.

1985

*Julio Juste y Pablo Sycet*, Queens College, Nueva York. V Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. Rumores, galería Palace, Granada. Galería Ángel Romero, Madrid.

1986

*El sueño de Madrid*, exposición itinerante Turín, Milán y Roma. *Seven Spanish Artists*, The Art Society of the International Monetary Fund, Washington.

1987

*Sobre la Pasión*, Palacio de Viana, Córdoba. Teatro Infanta Isabel, Madrid.

1989

*El sueño de Andalucía*, exposición itinerante Dublín, Bruselas, Copenhague, Salzburgo, Amsterdam y Düsseldorf.

1990

*A propósito de Arquitectura y Pintura*, Granada, Sevilla, Madrid y Buenos Aires.

1992

XI Bienal Martínez Guerricabeitia, Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia.

1993

*Las amistades peligrosas*, Sala de Exposiciones La Madraza, Universidad de Granada.

1994

*Ecos de la materia*, Reales Atarazanas, Valencia y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.

1995

*Manuel Prieto y el Toro de Osborne*, Claustro de Exposiciones, Palacio de la Diputación, Cádiz.

1996

*A la pintura. Pintores españoles de los 80 y 90 en la Colección Argentaría*, Sala Municipal de la Lonja del Pescado, Alicante.

1997

*Al aire de Granada. Homenaje a José Ramón Danvila*, galería Sandunga, Granada. En Granada con color, Centro Cultural Gran Capitán, Ayuntamiento de Granada.

1998

*El lenguaje de las fuentes*, galería Sandunga, Granada.

1999

*Granada de fondo. Colección Diputación de Granada*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

2000

*Contemporary Plastics Artists in The Strait of Gibraltar*, Spanish Institute, Nueva York. *Granada, la ciudad carolina y la universidad*, Centro Cultural La General, Granada.

2001

*Nace la envidia. Homenaje a José Ángel Valente*, Sala Debla, Bubión (Granada).

2002

*Donaciones de obra gráfica a la Biblioteca Nacional de España. 1993-1997*, Biblioteca Nacional, Madrid.

2003

*Ecos de su memoria. José Ramón Danvila y sus amigos*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, Córdoba.

2004

*Manolo Alés in memoriam*, Centro Cultural Provincial, Diputación de Málaga.

2006

*El efecto Guerrero. La pintura española de los 70 y 80*, Centro José Guerrero, Granada. *El Legado Andalusi. Una propuesta plástica*, Instituto de América, Santa Fe Granada). *La Movida*, Sala Alcalá 31, Comunidad de Madrid, Madrid.

2007

*Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía*, Centro Cultural Caja Granada, Granada.

2014

Colección de Holala Alter. Galerie Artemis. Second Life.

---

P I N T U R A M U R A L E I N S T A L A C I O N E S ( S E L E C C I Ó N )

1989

*Arqueología del saber*, Finca La Marquesa, Granada.  
*El cielo de la memoria*, Bóveda de la Universidad Euro-Árabe, Granada.  
*Oasis*, pintura- instalación, Bar Planta Baja, Granada.

1991

Placa conmemorativa, Puerta de Granada, Santa Fe (Granada).

1997

*Val de oscuro*, Archivo Manuel de Falla, Auditorio Manuel de Falla, Granada.  
*El punto 690/D*, Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

1998

*Ave Marina*, Arte en la calle, Junta de Andalucía, Adra (Almería).

2000

*Genealogía carolina* y *Gabinete carolino*, instalaciones en la exposición *Granada, la ciudad carolina y la Universidad*, Centro Cultural La General, Granada.

2004

*Video en tiempo real y otros lenguajes*. Murallas de Essaouira. Festival des Andalouses Atlantiques, Essaouira (Marruecos).

2005

*Solio*, instalación en la exposición *La Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005*, Palacio de la Real Chancillería, Granada.

2007

*3 Bemoles y una incursión, ambiente sonoro y visual*, Instituto de América, Santa Fe (Granada).

---

O B R A S E N M U S E O S Y C O L E C C I O N E S

Museo de Arte Abstracto Español, Casas Colgadas, Cuenca.

Biblioteca de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada.

Museo Vázquez Díaz, Nerva (Huelva).

Diputación Provincial de Huelva.

Museo Taurino de Córdoba.

Diputación Foral de Navarra.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

The Hispanic Society of América, Nueva York.

Grupo Editorial 16, Madrid.

Junta de Andalucía, Sevilla.

Casa de la Cultura de Fuengirola, Málaga.

Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.

F.R.A.C. Normandie, Caen, Francia.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Dirección General de la Guardia Civil, Madrid.

Legado Andalusí, Granada.

Colección de la Diputación Provincial de Granada.

Fundación la Caixa, Barcelona.

Colección BBVA, Madrid.

Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Instituto de América de Santa Fe (Granada).

# Reseñas periodísticas

## Julio Juste expone en Almuñécar

El pintor jienense Julio Juste da una muestra de su obra pictórica a partir del seis de septiembre en el salón de exposiciones de la Caja de Ahorros de Granada, en su sucursal de Almuñécar.

En los medios artísticos granadinos existía una verdadera expectación ante tal acontecimiento, dado que Julio Juste pese a su juventud, es uno de los más claros valores de la pintura de la ciudad hermana, habiendo quedado constancia de ello en una breve manifestación de su arte en las salas de la Casa de América del Instituto de Cultura Hispánica, que tuvo lugar el pasado año.

El catálogo, magníficamente editado, contiene una valiosa colaboración de los poetas de Granada, representados por Ramón Burgos, Dámaso Chicharro, Carmelo Sánchez Muros y Juan de Loxa.

*El Faro, Motril,  
8 de septiembre de 1970*

MARINO ANTEQUERA

## Exposición de óleos de un pintor inédito

El número de pintores en Granada es asombroso. Todos los días surgen nombres nuevos y jóvenes. Hasta hace unos días ha estado abierta en el Colegio Mayor Fray Luis de Granada una exposición de obras del joven artista Julio Juste. Son óleos y dibujos, estos ligeramente lavados y con intención de ofrecernos novedades dentro de lo figurativo. Como pintor, y por consiguiente, como preocupado por el color, el joven Juste se nos ofrece enamorado de los matices fríos; azules y grises, y como dibujante, más que la línea expresiva, le atrae la que se limita a encerrar formas que en este artista,

un tanto tocado de abstraccionismo, no están nunca del todo definidas. Estas características y estas gamas de color acercan a la pintura del expositor a la última época de Gerardo Rosales.

La significación del sector figurativo de Juste se nos aparece un tanto confusa, tanto más cuanto que no ha titulado sus cuadros, pero sus figuras aparecen por lo común con la boca entreabierta con expresión de estupor y las formas se apretujan en confusión, que para que no sea total el pintor las contonea con trazos blancos o negros. Esta indeterminación somática, junto a la delicadeza de matices, acerca estos cuadros a los de Pancho Cossío, pero un Pancho Cossío mucho más brusco y recio que como Juste apenas funde las tintas, sino que las yuxtapone y emplea como soporte la tosquedad de la arpillera. Como se ve, el artista mantiene contactos con la pintura de su tiempo y en muchas ocasiones incluso con el propósito de efectos inéditos.

La transparencia de las aguadas da mayor belleza cromática a los dibujos que a los óleos y en unas y otras obras advertimos un sano empeño en crear una obra personal y de intenciones dotadas de ingenio.

*Ideal, Granada,  
8 de octubre de 1970*

JUAN BUSTOS

## Dos nuevas obras de Julio Juste

Pocos ejemplos de capacidad de trabajo tan notables y constantes como el que nos viene dando el joven pintor e investigador granadino Julio Juste, para quien —a tenor de su obra reciente— parece como si los días tuvieran más horas que los de los demás mortales. En Granada, la gran mayoría de las publicaciones que ven la luz —libros, revistas,

catálogos, etc.—, llevan la firma de Julio Juste como autor de sus diseños y confecciones. A la hora de exponer sus cuadros, Julio los presenta en la galería Antonio Machado, considerada como la más vanguardista y «progre» de Madrid. Mientras tanto, el artista no desatiende su actividad en la galería Laguada granadina, ni sus clases en la Escuela de Artes y Oficios de nuestra ciudad. Pero no es esto todo. Julio Juste, autor de libros esenciales sobre la Granada reciente, entre otros «La reforma urbana de Granada de Gallego Burín», acaba de terminar dos obras más, también de señalada importancia. El «Catálogo de edificios y elementos de interés a conservar en la ciudad de Granada» y «Arquitectura doméstica del Albaicín». En esta etapa de la vida granadina que estamos atravesando y en la que cada día se valoran más los episodios más diversos de nuestra historia, qué duda cabe que los dos nuevos trabajos eruditos de Julio Juste están llamados a tener la mejor aceptación por parte de ese público constantemente acrecentado, que se desvela por conocer Granada en todos sus aspectos. Enhorabuena anticipada al autor y a ver si edita pronto ese «Manual para aprovechar el tiempo», que sin duda Julio Juste puede escribir como pocos granadinos.

*Patria, Granada,*  
4 de diciembre 1981

ANDRÉS TRAPIELLO

### Julio Juste, El Sitio

Julio Juste ha tomado como referencia de su exposición la definición de Rojas y la confluencia del aire en sus alturas. Pero cuando la definición más se atiene a la verdad, más anónima se nos presenta. Más anónimas y, debe decirse ya, más universal. Ese gran poeta que fue Cavafis y que las cotufas patrias convirtieron en marabú de sus solapas, lo dijo con certera justeza: *y las ciudades todas van a donde yo voy*. Así en esta pintura, en esta exposición, *El Arno* es afluente del Genil y el Darro. Su *Mar del Plata* tiende su enemigo puente por la Vega, y el pintor en su *Piscina*, homenaje a Hockney, lleva al Norte fuentes del Sur, albercas y arrayanes de rosas.

El sitio del pintor es punto de mira. Mira de otras ciudades y pintores, Diebenkorn, Roma, San

Francisco o el aire atlántico de un fragmento de De Kooning, Florencia. El sitio del pintor es aposentarse y abrir vías de luz en la muralla del aire. No son los paisajes lo importante en una pintura o en un verso, sino la voz que en ellos se abre, la posición o el lugar de la palabra. Por encima de las fintas rosáceas de la corza lorquiana, en ese laberinto de hierro, está el laberinto del propio poeta, o en este caso del pintor; decimos, entonces, el mundo del pintor. Este es ahora, paraíso cerrado, sutilísimo y abstracto, abre sus puertas al cristal del laberinto que es aquella ciudad. La formulación son colores, el dibujo, paisajes, pero el todo es la voz del pintor que pone sitio a los pasos no perdidos. La pintura así se acerca a la esencia de la ciudad, se olvida de su autor, y Granada es ya, como antes fue encrucijada de veletas, hierros de aire. Invitación a la pintura, como quien abre la cancela de un carmen hasta ahora para pocos franqueado. Y allí, aposentados, sobreviene una invitación a iniciar otro nuevo sitio: sitio de la voz, sitio al corazón de la ciudad que descansa en la mano del pintor, como cabeza de un amigo en pecho amigo.

Decir de pintura me ha parecido siempre en laberintos un sitiar las mismas cosas desde las mismas orillas. Seguir con la palabra la espiral del trazo. Seguir, como las aguas, el curso de unos árboles sin olvidar los árboles que quedaron atrás, en otro espejo. Hablo así de esta pintura, como me acuerdo ahora de Granada: recordando los ladrones de su agua y la jabalina rosa y rota de las torres. ¿Robadas por quién, rotas por qué? Ese anonimato, aun con su firma en el ángulo oscuro, es la prueba mejor de que nuestros pasos no están perdidos, ni en la ciudad ni en la pintura.

En el catálogo que acompaña a la exposición, modelo y ejemplo de finura y discreción impresora, el prologuista, Juan Manuel Bonet, llegando a la cancilla de este paraíso, abierto ya, decía: “En tanto que pintor, él está llamado a convertirse, de proseguir el camino que se ha trazado, en un nuevo definidor de Granada”. Y sí, pues que definir es ya olvidarse de lo que se define en la pérdida del sentido. Ciudad, altura, fortaleza, río o hierro florecen así como un jardín, jardín cerrado de tanto entrecruzar un andar no vacilante. Definir, lo decía antes, es sitiar, establecer un sitio, como sitio y victoria fueron los versos del Diván. Fortuna de la anónima letra cursiva. Anónimo que precedió, universal y elocuentísimo,

cuando Manuel Machado quiso definir, entre todas las andaluzas, la ciudad más amada por él, encerrándola en unos puntos suspensivos. Así, esta pintura se pierde en los pasos no perdidos. Así el paraíso abre sus puertas a quien lo busca tan callando [...].

Pueblo, Madrid,  
13 de septiembre de 1981

ÁLVARO SALVADOR

### Un viaje a Las Vegas

La primera exposición que Julio Juste individualmente presenta en “nuestra ciudad” es ejemplar por muchos motivos. En primer lugar por lo que supone un acontecimiento de este tipo en una ciudad que, aún hoy, con su personalidad, eminentemente cultural, más o menos trazada, se debate en estériles y agotadoras polémicas entre el “ser” y el “deber ser” de la práctica concreta de cada uno de sus artistas. Quiero decir que, hoy por hoy, cuando el cambio se anuncia como nuevo, en una ciudad como Granada que en los últimos años todos contribuimos a “imaginar”, haya quienes todavía, tengan que sorprenderse ante la existencia en nuestras calles de un pintor cuya bandera es la Modernidad. Y quienes justifiquen sus estupor estableciendo la clásica distinción entre los niveles del conocimiento: el empírico (Julio Juste diseñador, JJ teórico, JJ “enfant terrible”, en suma) y el trascendental (¿Julio Juste pintor?).

Por esta razón es por la que hago mía la única clave de todo este luminoso asunto: *trayectoria*, que diría en el catálogo José María Rueda, a la que además añado una adjetivación *profesional*. Desde este punto de vista es desde el que también, y en segundo lugar, esta exposición es ejemplar. En un país de chapuceros “amateurs” que se han creído genios cada mañana, al mirarse al raído espejo de las derrotas, el vuelo de un profesional es rara avis. Máxime en esta ciudad oscura y maravillosa, en la que ciertos duendes han sido utilizados no pocas veces como pantalla de mediocridad e impotencia provinciana. Por esta razón quienes como Julio Juste (o Juan de Loxa, o Javier Egea, por citar a algunos de los que últimamente “sorprenden”) han mantenido

una línea firme de investigación, de trabajo, de profesionalidad, sujetando al genio que llevaban dentro con sabias bridas, hoy pueden ofrecernos la madurez de un asunto duramente resuelto: su lugar en el mundo como profesionales, como artistas. No hay más truco. Eso sí, tapones de hermoso mármol contra cualesquiera que sean las sirenas.

Y esa es la tercera y ejemplar razón que nos muestra *Las Vegas de Julio Juste*, galería Palace, del 19 de Noviembre al 18 de Diciembre, calle Arteaga, ciudad de Granada, al mundo: una exposición que podría estar ofreciéndose en New York, San Francisco o París con iguales o mayores honores. Porque no se trata simplemente de trabajar con el informalismo, de agotar las propias obsesiones en los esquemas de la abstracción, acercando la tímida faz a uno de los soles que más calientan. Se trata de mirar con unos ojos, que son nuestros ojos de hoy mismo, la realidad urbana cercada de salvaje agricultura que nos rodea. Se trata de ir precisamente desde el “Soto de Roma” hasta “Las Vegas” por el camino de la Modernidad. Pero ¿qué Vegas? ¿La ciudad de Las Vegas, estado de Nevada, EEUU donde triunfa, donde se inicia y donde subsiste (nadie se pregunta por qué) el informalismo plástico? ¿O Las Vegas de Granada, penetradas de neón, asfalto y sabor de whisky y gasolina?

He ahí el desafío que la pintura de JJ ofrece al ojo del espectador, JJ no es sólo pintura, sino mucho más.

Diario de Granada,  
23 de noviembre de 1982

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADÉ

### Novedad y pasión en la pintura de Julio Juste

Confieso de entrada que la pintura que Julio Juste ha colgado en la galería Palace no es precisamente la que provoca en mí delirios estéticos de placer. Pero, en coherencia con mi postura crítica, me acerco a ella con el ánimo de desvelar los valores que, sin duda atesora como representación de intenciones artísticas perfectamente definibles en nuestra contemporaneidad. Y es que no podemos consagrar nuestro gusto personal, como baremo absoluto de calidad, y menos aún descalificar lo que no llegamos a comprender: en todo caso -y dejando

siempre un margen para el error que también es humano-, nos compete el deber de ayudar a los demás a conectar con lo que inconscientemente les representa. Si no me equivoco, la crítica debe ser un puente tendido entre el artista y la sociedad para sintonizar intenciones, ilustrar conciencias y dar los suficientes arrestos al respetable para que él mismo juzgue, apruebe o deseche con conocimiento de causa lo que el mercado del arte (con lacras y fraudes, como cualquier otro sector humano) le presenta hoy, o le oferte mañana. En otras palabras, vaya por delante mi total sinceridad en lo que digo, por si alguien alberga sospechas de complicidad con "alguna mala arte" en el gran escaparate plástico al que me acerco todos los días, con el principal afán de servir de algo para alguien y no de servirme de alguien a costa de algo...

Es fácil, a primera vista encuadrar los grandes formatos que Julio Juste expone en la Palace, dentro de contextos americanos ("action painting") o incluso de autores que pueden haber inspirado su pintura inmediatamente anterior a esta muestra, como podría ser Ráfols. Críticos hay que consideran este tipo de pintura como una manifestación más de la debacle contemporánea donde se ha perdido el sentido de la estética y donde la belleza brilla por su ausencia. Pero habría que preguntarse si estos pintores y Julio Juste entre ellos, buscan "esa belleza". Podremos juzgar su éxito cuando hayamos calado en los verdaderos objetivos y no decir que no cumple porque no consigue el resultado que apriorísticamente le endosamos como propósito.

Es posible que Julio Juste no busque siquiera el ser comprendido, por lo que nadie debe de extrañarse de no llegar a calar en su "representación". Y tampoco sirven ya los cánones con que algunos autores han querido encorsetar el arte moderno, hablando de corrientes, estilos y categorías, a las que el pasado nos tenía acostumbrados, que, a todo lo más, actúan como telón de fondo de este gran teatro.

Con la palabra "teatro" llegamos quizá, al núcleo de lo que representa la pintura de julio: el teatro se ha puesto de moda, y no porque el mundo se haya vuelto un circo, sino porque se está descubriendo el interés del arte vivido dinámicamente, en continua creación, en progresiva libertad, en total desinhibición. De ahí que resurja la "Comedia

del Arte", el mimo, la expresión corporal pura, el casinillo ambulante, el teatro de muñecos y la pintura de Juste.

Yo conozco al Julio diseñador, que deja siempre en blanco dos cuartillas por cada verso; al Julio Juste que necesita de una cartulina para lanzar a mar abierto alguna pincelada que, tras larga meditación, ha conseguido el privilegio de salir de sus manos: conocía al Julio Juste de lluvias transparentes con vientos de izquierda radical. Y no faltan retazos de ese inefable Julio Juste de portadas y maquetas: me lo recuerdan las impolutas manchas garabateadas antes o después, y solas en el ancho mar de un folio blanco.

Pero el Julio que hoy se presenta es mucho más sorprendente y enfadado: necesitaba novedad, y la ha encontrado saltando desde el mismo trampolín.

Que nadie se moleste si se considera olvidado por el cuerpo de Julio que se mueve alrededor del cuadro dejando girones de óleo en cada pasada, derramando caldos de trementina casi transparentes sobre el impasible lienzo, hasta que, como verdugo o amante (según los puntos de vista) considera pagado su deseo. En el caso de Juste, vale también aquello de que el pintor pinta para sí mismo, antes de que para la sociedad.

Por eso no hay que enojarse porque los títulos de los cuadros, con claras referencias figurativas, no nos permitan figurarnos lo que en principio podríamos esperar: todo es posible si dejamos suelta la imaginación. Pero yo prefiero imaginar al Julio Juste pensativo, absorto, preocupado, esclavizado por un juego importante, y sobre todo al Julio Juste sorprendido. Su dinámica "acción de pintar" se convierte en algo espontáneo, irracional y sin propósitos que no sean parientes de la más radical de las sorpresas: porque los pintores como Juste no pueden aguantar la rutina, ni siquiera de los más apasionados protagonistas del *espontaneismo* pictórico; necesita chafar su propia consecución estética; a pesar del gran formato, se queda pequeño el espacio, para llenar el delirio de oquedades en las que se pierde su pincelada. Existe, ciertamente un objeto, pero no es eso lo que interesa a Julio: ¿para qué desmenuzar entonces su protagonismo? [...]

*Ideal*, Granada,  
5 de diciembre de 1982

FRANCISCO CALVO SERRALLER

### El mirador pictórico de Julio Juste

**N**acido en Beas de Segura, (Jaén) el año 1952, pero formado en Granada, donde reside en la actualidad. Julio Juste pertenece a la última generación de pintores andaluces que tantas personalidades interesantes, está incorporando al arte español joven. Temperamento sensible y activo, no puede olvidarse tampoco la importante labor de animación cultural que ha estado llevando a cabo en Granada mediante las iniciativas más diversas, realizadas siempre con buen gusto e ingenio. Mas la relación de Juste con la bella ciudad andaluza no se acaba ahí, porque, además, la ha convertido en el tema central de inspiración para su pintura, como puede comprobarse en la exposición que ahora exhibe en Madrid con el sugestivo título de *El mirador*.

La búsqueda del rigor compositivo, de una delicada atmósfera lírica, de calidades sensuales y frescas, va transformando la pintura de Juste en un producto cada vez más refinado, no exento de una sutil emotividad. Dentro de esta estética de intemporal elegancia, la evolución última hacia un cromatismo más encendido, así como la construcción compositiva, más próximas referencias figurativas, que estimulan una mejor arquitectura de cuadro, contribuyen de manera muy eficaz a fortalecer la expresividad y la fragancia romántica de su pintura. En este sentido, el progreso experimentado desde su anterior muestra madrileña, que tuvo lugar hace tres años, ha sido notable y se ha logrado sin saltos en el vacío, con coherencia, lo que, desde mi punto de vista, es particularmente notable. La reciente obtención del premio en el II Certamen Internacional de Pintura de Olite (Navarra) no hace sino confirmar este buen momento de Julio Juste.

*El País*, Madrid,  
24 de noviembre de 1984

JOSÉ PÉREZ-GUERRA

### Julio Juste abre en Nueva York su diario íntimo

**P**inta paisajes para situar en ellos sus propias emociones. *Julio Juste* (Beas de Segura, Jaén, 1952) expone en Tossan-Tossan Gallery, Nueva York, las últimas páginas de su diario íntimo, donde

ilustra las impresiones de su llegada a Madrid, tras su larga residencia en Granada, ciudad que le abrió sus "cármenes" para que desde ellos divisase las vegas más lejanas. Son cuadros, técnica mixta sobre papel en su mayor parte, también algunos óleos sobre tela, que recogen grafismos y figura en un territorio que los colores azules, rosas, algunos amarillos y rojos, convierten en escenarios vivencias cercanas.

Julio Juste se abstrae para derramarse a través de figuras que son insinuaciones localizadas en entornos concretos; su riqueza cromática abre panorama hacia horizontes claros con presagios de bonanza y retrata sus querencias. Fue así en los inicios; se mantiene en el camino con la mochila repleta de afanes y con el firme propósito de innovar en libertad para alcanzar la meta que un día marcará su propia ilusión. En sus exposiciones se suele plantear un tema monográfico que viene a ser como un hito en su carrera [...].

[...]El pintor llegó un día del pasado invierno a Madrid y siguió plasmando su afán. Recogió en el papel su llegada a la estación de Atocha donde diviso un bosque de antenas y sintió el tic-tac del reloj de la Puerta del Sol, que marca la hora de España, era el "Presagio de corte". Fue al café Gijón y allí –"Café, coca y puro"– conectó con el pensamiento; después, contactos "Fin de fiesta", "Veladas de fuertes emociones", "Aire urbano", "Mirando el medio", "Horas vespertinas" o "Nuevas latitudes". Es un proseguir el camino desde otro kilómetro cero, con ilusiones y nostalgias. Y es, precisamente, éste capítulo el que ha llevado a Nueva York para mostrar en aquel continente lo que se siente y como se vive en éste [...].

*Cinco Días*, Madrid,  
10 de abril de 1985

PILAR ORTEGA

### Julio Juste. Exposición de la semana

**E**l tránsito, si nos ceñimos al estricto marco de la creación, es el instante en que estamos a punto, tras abandonar una forma de expresión, de definirnos por nuevos derroteros. Así titula Julio Juste (Beas de Segura, Jaén, 1952) su exposición actual madrileña, compuesta por nueve técnicas mixtas

y diez acrílicos sobre tela a través de las cuales el artista manifiesta con sus pinturas unos granados presagios que se convertirán más tarde en realidades ciertas al margen de contrapuntos coyunturales.

Juste en estos "Tránsitos" nos dice que no va a cambiar sus arquitecturas cromáticas, que a veces se ahogan en su misma sangre. Tampoco va a renunciar a la apariencia matérica de algunos de sus cuadros, ni la disposición espacial admitirá graves variabilidades, y la poesía continuará matizando cada pincelada, que termina siempre en un soporte que acoge, junto a las pinturas del artista jiennense, toda una gama de sensaciones que van desde la sensibilidad hasta la torpeza infantil, claramente y concienzudamente utilizada, de las colmenas colorísticas, hasta un neorromanticismo actualizado y adecuado a los tiempos que corren, ya que el término "Tránsitos" es usado en este caso por Juste como alusión geográfico-itinerante a estas creaciones que han tomado cuerpo a caballo entre Sevilla, Granada y Madrid, aunque la luz y el paisaje capitalino no parecen haber afectado al barroquismo flamígero que ondea al sur de Despeñaperros.

La exposición de Julio es coherente y rigurosa, vencida del lado del color, pero no puedo resistirme a citar tres obras que, a mi entender, representan los distintos aspectos de la muestra y, a la vez, se convierten en lo más vital de la misma, como son fuentes de la constancia, alusión a un libro poemático del escritor valenciano Juan Gil Albert, referencia literaria al Mediterráneo y sus luces danzando alrededor de las palmeras. "Buenas noticias" es un bodegón que recuerda a Juan Gris por su elegancia, con una levedad romántica por los elementos de la carta, la botella y las capas, y "Las aguas reiteradas" es el otro cuadro que completa la trilogía, con un Juste que parte de los volúmenes conocidos, botellas, rostros, puertas, pinceles agrupados bajo una techumbre que parece preservarlos de las inclemencias que aguardan fuera de esa estancia que transmite calor humano en su absoluta humildad.

Ya, Madrid,  
26 de noviembre de 1986

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADÉ

### Al borde de la Historia

Es justo reconocer que las apariciones de Julio Juste cumplen ese mágico principio de los creadores modernos para quienes repetición equivale a muerte. Cada muestra de Julio es un paso en el que importa sobre todo la diferencia y no la dirección. Desde su estudio madrileño Julio Juste se va afianzando en el paisaje pictórico nacional, con importantes excursiones internacionales (Nueva York, Milán, Turín, Roma), por su capacidad evolutiva desde un abstracto gestualismo hasta la figuración más descaradamente historicista. En la mitad del camino, Julio se sentó en un "mirador del sur" para ver las cosas cotidianas desde ángulos inesperadamente dramáticos. Ahora nos acaba de presentar con parecidas fórmulas técnicas, una serie de "Reales Sitios" junto a estampas festivas con enaguas robadas a Toulouse Lautrec, matizadas con sarcasmo goyesco, y pintadas casi al ritmo de J. Pollock.

A Julio le gustan los equívocos, conoce la Historia, y por eso sabe administrar a la perfección cualquier ingrediente de su propia imagen cada vez que se presenta en público. En esta última aparición, repartida entre la galería Palace, y el Palacio de los Condes de Gabia, aparece el pintor enamorado de esa grandilocuencia que tantas veces vitupera cuando se dedica a ensalzar lo execrado por la mayoría. En este momento, el tópico se trascendentaliza, y la tradición resucita con galas de modernidad. El clasicismo que en conversaciones de café resulta una cursilada, se convierte en fondo sublime de experimentación cromática. Los picados y contra picados dan paso a la ortogonalidad de Miguel Ángel, y, entre posibles ironías o inefables estremecimientos, Julio se deja poseer por el gran espectáculo de los "Reales Sitios", del Jarrón de las Gacelas, de las efimeridades del barroco, y de las ilusiones de las bóvedas imperiales. Al conocimiento erudito del historiador, suma recientes experiencias, para volcar sobre el lienzo no sólo formas y colores sugestivos, sino ideas tan viejas como las piedras, aunque tan poco conocidas como los entresijos texturales de su propia pintura. Por eso "vuelve a las andadas" con plena consciencia del retorno, y reflexiona sobre la "Ascensión real" cuando pinta la escalera del Palacio Real de Madrid, recordando

quizá el diseño que realizara años atrás para "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada" con el título de Escaleras Imperiales.

Esta nueva figuración, pues, no es mera representación paisajística, ni representa ninguna inflexión imaginativa, sino que viene a celebrar festivamente y con plena coherencia de procedimientos, lo que Julio Juste vive como forma pictórica avocada al espectáculo visual y mensaje plástico. La historia no se repite sin más. El posible eclecticismo que vive la última pintura contemporánea no es un «ismo» más precedido del mismo «neo». En el «teatro de su memoria» permanece la pincelada gestual, el color fauve, unas veces tímido, y otras provocadoramente contrastado, y, por fin, un tono siempre distendido dispuesto a romper tabúes sin desmelenar el tipo: sitiar y cercar a la historia, acercándose y alejándose de todo como en un interminable zoom, parece ser la mayor diversión de Julio Juste, que tan en serio se toma sus pinturas que hasta es capaz de algún guiño surrealista...

*Ideal, Granada,  
22 de julio de 1987*

MICHÈLE GOUJEON

### **Julio Juste en la capilla del museo. El reflejo de una cultura**

Julio Juste, pintor andaluz, expone en la capilla del museo hasta el 30 de septiembre. España no ha podido encontrar mejor embajador para mostrar lo que es hoy. Este país de pasiones y contrastes vive actualmente a un ritmo de desarrollo galopante. La economía y la cultura explotan, las mentalidades evolucionan, pero el ferviente apego a las tradiciones y el folclore permanecen intactos entre los españoles. La exposición de Julio Juste es todo esto al mismo tiempo: una obra original, grandiosa, colorida, decididamente moderna, que se inspira en el pasado, presente y futuro de Andalucía.

En Francia, el nombre de Julio Juste probablemente no significa nada para muchos de nosotros. Hay que recordar, sin embargo, que en España este pintor goza de una notoriedad indiscutible. La prensa nacional suele hablar de él. Más de una docena de escritores y críticos de arte

han escrito libros sobre su pintura. Italia y Nueva York lo han reconocido. Vire es su primera exposición en Francia [...].

[...] Gracias al hermanamiento entre Vire y Santa Fe (a 10 km de Granada), se establecieron los contactos entre el pintor y la ciudad francesa. Largos meses de trabajo en un lado y otro de la frontera, hicieron posible esta exposición. Julio Juste, que vive entre Madrid y Barcelona, pasa sus vacaciones en Santa Fe.

El departamento de cultura de la Diputación Provincial de Granada, ha sido quien ha financiado y producido el bellissimo y original catálogo que recoge las cuarenta pinturas de la exposición [...].

[...] Julio Juste y Normandía. Cuando Juste (los españoles lo llaman J.J.) llegó a Vire para la inauguración de su exposición a finales de junio. Encontró la capilla del museo, un edificio sobrio y elegante, muy adecuado a la iluminación cromática de su obra. Si la iluminación, difícil de controlar en esta región, requiere en ocasiones buscar el mejor ángulo para apreciar los cuadros, el tamaño de la sala permite que los cuadros de mayor tamaño se muestren a su gusto. "El mercado de las flores", acrílico sobre lienzo de 1,95 m. por 3,40 m. casi parece pequeño. Toda una serie de lienzos típicamente granadinos, que expresan climas muy diferentes: el morisco, el gitano, hacen un matrimonio armonioso con lo "barroco" donde el uso del oro aporta luz y "barroco" a lo ya de por sí barroco.

Julio Juste, pintor andaluz por excelencia, ofrece en esta exposición el reflejo de la cultura múltiple y homogénea del sur de España donde, para siempre, Oriente y Occidente se han unido.

*Ouest-France, Caen, Francia,  
1 de agosto de 1988*

JUAN RAMÓN DANVILA

### **Julio Juste y la tradición de un pueblo. Vire (Normandía)**

No es frecuente que un artista recoja en su obra con demasiado detenimiento o de manera general su propio carácter racial y étnico, sobre todo ese conjunto de cualidades que marcan la idiosincrasia del andaluz, ya que a fuerza de ser utilizados, los tipismos se hacen tópico y muy pocos se

atreven y gustan de jugar con lo que, vulgarmente, se entiende como sincopado y se califica de lugar común. Andalucía es una tierra llena de tipismo, de resortes que por ser tan mágicos se han visto enormemente condicionados por su propia magia, aunque el tirón que pueden seguir provocando sea tan poderoso como para condicionar la obra de un artista.

Julio Juste es intérprete muy particular de un mundo andaluz que pasa por ser generalidad. Equivocados están los que piensen que Andalucía ha sido alguna vez una región exclusivamente de pandereta. En las tierras del Sur se han planteado y gestado muchas cosas, y no ahora, sino a lo largo de la historia. Y de ahí es precisamente de donde arranca Julio Juste, de algunas de las tradiciones que se identifican con esa Andalucía de pandereta y que son las raíces que alimentan a buena parte de un pueblo.

Los argumentos que Juste utiliza se abren en un abanico de posibilidades en cuyo país se apuntan temas variados que se refieren al folklore, lo religioso, la fiesta de toros y su mundo, el genio gitano y el ambiente en que se mueve su gente, la mitología popular, el color y la imagen festiva; de alguna manera, la forma de comunicarse. En realidad, cualquiera de ellos es un punto de partida que sirve, en parte, de excusa para ir desarrollando una teoría pictórica, porque Juste va más allá de la representatividad, ahonda en los significados, en las relaciones que una imagen tiene con lo vital a través de niveles sociales o históricos, deteniéndose en manifestaciones que pueden parecer cotidianas, para traspolarlas a un interés o a un enfoque que pasa a lo universal por sus caracteres potenciales.

Juste en todo esto se muestra como un maestro de ceremonias que se dedica a organizar las cosas para que cada una de ellas ocupe el lugar que le corresponde. Y al poner este orden quiere añadir una serie de elementos capaces de distorsionar la norma y provocar la reflexión indirecta. Cuando se descubre esto es cuando su obra deja de parecer una narración y se convierte en un sistema donde consideración y juicio se ponen en marcha.

Lo que Julio Juste debe a la historia del arte está claro. Comenzó su itinerario en tono abstracto, entre informal y americano, con padres muy concretos en la escuela de Nueva York, y eso está aún palpitando en su pintura, sobre todo en lo que conserva de

gestual, de corazón y nervio, a veces de visceralidad, normalmente de lirismo, siempre de razón; una pintura en la que es posible ver raíces y lazos con algo que puede denominarse teoría personal, una teoría segura y arriesgada al mismo tiempo y que, como todo lo vivo, se muestra palpitante.

*El Punto de las Artes,*  
Madrid, junio, 1988

JOSE CARLOS ROSALES

### Pinturas

No hace mucho tiempo que escuché por la radio del coche la entrevista que le hacían a un joven novelista. Su voz me era familiar y las frases tenían un hilo de certeza decisiva y sutil. Casi al final del programa expuso una personal clasificación de las novelas de esta época. Decía que hay dos maneras de dirigirse a los lectores. La de aquellos que escriben como si estuvieran hablándole a la gente en un estadio y la de aquellos que lo hacen como si tuvieran al lector enfrente, al lado, en la barra de un bar. Los primeros elevan el volumen de la voz y gesticulan con las manos; los segundos usan un tono confidencial y próximo, tienen sus ojos a nuestra misma altura y parece que nos hablaran al oído. Esta segunda clase sería la conveniente.

Recuerdo ahora esta división ante las últimas pinturas de Julio Juste. Me refiero a las expuestas bajo el sugestivo título de *Castillo Interior* en la galería Palace de Granada durante este mes de enero. Con estas pinturas, aproximadamente una treintena, Julio Juste acentúa los planteamientos esbozados en otras exposiciones anteriores. Siguen presentes los soportes débiles como el papel y las superficies humildes como el cartón. Sigue habiendo collage. Y sigue –sobre todo– habiendo osadía y riesgo calculado. Tanto en las evocaciones de esos lugares íntimos de la Alhambra, como en las sucesivas referencias literarias que, dispersas y avisadas, enlazan un dibujo con otro. Y esto hace que la galería Palace sea estos días como un libro abierto. Un libro se abre, un libro donde el lector pasea, mira y lee. Porque las pinturas de Juste pueden leerse. Y se leen con la Impresión de estar leyendo casi un texto privado, un diario, una carta. Un diario donde la

voz fluye sin gesticulaciones, sonando como el agua de una acequia escondida detrás de los ramajes. Es constante por eso la figura del agua en las imágenes de Julio y en *Castillo Interior* hay ejemplos hermosos: *Guardiana del bosque, El Iris del agua, Como espejismos*.

Pero también es valiosa la aparición de otros materiales hasta ahora inéditos. Me refiero al contrachapado y a la madera. Materiales que permiten a torres y almenas mostrarse rigurosas, solitas, estables. Me parece por eso que hay una adecuación exacta entre los materiales usados y las figuras conseguidas. Adecuación perfecta si pensamos que el *Castillo Interior* es una imagen segura del corazón y sus limitaciones. Ya Machado nos contó lo que ocurre en las galerías de ese castillo que es el alma. Lorca también hablaba de un corazón interior. Juste lo ha reconstruido con materiales pobres que respetan escrupulosamente su naturaleza. Y que el modelo sea la fortaleza de la Alhambra, con sus banderas y sus torres encerradas, es un regalo, un acierto. Pensemos en *Flameando banderas*. Recordemos *Una cuestión de detalle*. Miremos *Ladrón de agua*.

Estas pinturas nos traen unas figuras olvidadas. Cosas que reposaban en el fondo de la memoria y que nosotros deseábamos. Asuntos interiores, palabras murmuradas y los ruidos de un bosque con estanques. Siempre ha sido difícil pintar con la memoria y en *Castillo Interior* Julio Juste lo ha conseguido. Otra vez.

Granada 2000, Granada,  
26 de enero de 1989

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADÉ

### **Castillo interior, de Julio Juste**

La galería Palace acaba de presentar la última muestra individual de Julio Juste con el título "Castillo interior", un equivalente a lo que en música se llama "programático" por lo que tiene de "descripción analógica de sensaciones" y de alusión verídica, aunque subjetiva, sobre la naturaleza.

Como "argumento" monográfico que también glosa el poeta Antonio Carvajal al introducir el catálogo, Julio Juste acaricia la imagen y el

mito de la Alhambra tras un anterior capítulo de interpretaciones monumentales de la arquitectura clásica. En lugar del acrílico de gran formato que sirvió de pasaporte para aquella serie como convenía a su grandilocuencia histórica, Julio ha preferido esta vez el collage pequeño —a veces diminuto— a base de finas láminas de chapeado en madera susceptible de recorte, rasgadura o moteado pictórico de vibrante fantasía: como la Alhambra, también esta muestra resulta florilegio de grandes y sublimes pequeñeces.

Julio Juste venía trabajando últimamente en el collage de papel y plásticos, investigando texturas y contrastes ópticos de sutiles e inusitados cromatismos, pero para esta serie ha elegido un medio en perfecta sintonía con el espíritu que se presume en la arquitectura islámica que la Alhambra consagra como mito poético-plástico, a pesar de la efimeridad de sus materiales, gracias a la ilusión escenográfica resultante de combinar con excepcional gusto la luz, el agua, la vegetación y el espacio artificial de la arquitectura.

El pintor se hace eco de esta mágica receta para sugerir, con los mínimos medios de su aparente "arte povera", la suntuosidad dorada de un "castillo" concebido más para causar placer íntimo que para protagonizar batallas sangrientas. La Alhambra de Julio Juste es joya doméstica de inefable trascendencia emocional, y por eso su pintura se convierte también en "objeto-noble" interesante por su "artisticidad" y no por el lujo de sus materiales que, como decía Prieto Vives, "podrían reducirse a un montón de palitroques".

Junto a la singular visión cromática con la que Julio Juste se aparta de los tópicos, el eco por el que se reconstruyen estos fragmentados "romances pictóricos" demuestra que la Alhambra es todavía secreto inédito, y que cuando se tiene estilo creativo, por entre sus alamedas y celosías, incluso en los aburridos tiempos que corren, saltan las liebres. Por cierto, merece especial atención el ingenio, belleza y originalidad del catálogo que sin ostentaciones superfluas, retrata fielmente el espíritu y el gesto íntimo de la obra que presenta.

Ideal, Granada,  
15 de febrero de 1989

JAVIER BELLOT

Julio Juste

El estudio que J.J. tiene en Madrid no iba a ser una excepción. Tiene ese desorden-ordenado que crea un mundo en el que el rito es el habitante principal. Sobre la mesa de dibujo, una vieja televisión Siemens, casi siempre muda, ocupa el espacio que para otro artista ocuparía el monitor del ordenador. De esa televisión salió un día Alf, a quien pintó junto a él, no solamente porque es el personaje más novedoso que ofrece el mundo (un alienígena instituido por las ondas televisivas en parte de la vida diaria, sino «porque además representa el ideal de relación del artista –exótico y caprichoso– con el poder».

Al igual que Alf con los Tanner, el artista ejerce el puteo y se establece como conciencia mediante un sofisticado chantaje. Y encima exige la complacencia de los demás, Alf es más brillante a todas luces que Katy y Willy, pero no dispone del poder real, que queda en manos de sus anfitriones. Por eso la burla persigue a los héroes. «Por eso yo también me retraté con Alf en una extensión alterada de agua. Este es un medio poco confortable, bastante inhóspito para dos personajes que no saben nadar, por lo que esa zozobra del agua debe leerse en clave simbólica.»

Julio Juste, pintor granadino, nacido en Beas de Segura, provincia de Jaén, aterrizó a principios de la década de los ochenta en la calle Veneras de Madrid, justo enfrente de un centro municipal especializado en el tratamiento de venéreas. Posiblemente esto y la maldita enfermedad que en este centro no se cura haya contribuido a que Juste se planteara su último proyecto: Panteón, homenaje a una serie de artistas a los que al final de su vida ha unido la muerte y que alteró el concepto privado y popular de descanso en paz.

Esta colección de trabajos hace alusión a la gloria, pero también hay alusiones al dolor y a la muerte. Nociones reunidas en un panteón de hombres ilustres donde el artista presenta una colección de lápidas conmemorativas que reúnen a personajes cuyas trágicas muertes han sido públicamente enfatizadas respecto al interés de su obra. No olvidemos cómo algunos medios de comunicación dieron la noticia de la muerte de Jaime Gil de Biedma, realizando más el lado siniestro que la

verdadera noticia: la desaparición de uno de los más grandes poetas de nuestro siglo en lengua castellana. «Panteón es una reflexión de cómo la muerte, por circunstancias especiales, se convierte en fenómeno social de masas. De cómo la causa de una muerte se convierte en hecho exótico.» En este proyecto Juste vuelve a una tipología en desuso, la del arte funerario; para ello, ha salido de sus parámetros habituales, como el lienzo o el cartón, y se complica la vida con el barro y la plata, materiales con los que ha llegado a tener conatos místicos sin apoyarse en iconografías religiosas, sino ritualistas.

En los balcones de Veneras, al sol, se amontonan las lápidas funerarias de Keith Haring, Costus y Rock Hudson como se apiñan en un cementerio de pueblo las de sus habitantes, para nosotros desconocidos. Pero estos para nosotros no lo son. Y viven en nuestra memoria como lamentables víctimas de la década anterior. Una década que trajo ilusión por vivir y una plaga acompañada de muerte. «Si tuviera que definir los años ochenta en dos palabras pronunciaría *Purple Rain*. Cuando una década como la que vivimos empieza con bostezos nostálgicos, lo mejor es prolongar la menuda y prolongadora lluvia púrpura. Con el universo púrpura se inicia una cadena de rupturas aún no concluidas. El álbum está lleno de obviedades –caprichos, amores, pugnas–, pero el ojo protagonista y el intérprete son bien distintos.»

La materia de esta grabación se transforma en un enorme paraguas en el que guarecerse de los gustos culturales de unas administraciones progres o cerriles. Y esto ocurre porque en los ritos iniciáticos y en las ceremonias negras del autor no tienen cabida no tienen cabida los políticos y las acciones cursis. «Estoy en un momento de profunda religiosidad frente a la vida y la pintura, pero yo ya he abierto una puerta que durante los últimos años ha estado clausurada al mundo de las creencias en el que cierto público ahora está interesado.»

#### PINTURA FOLKLÓRICA

La práctica artística se sitúa en el centro de las dislocaciones generales del mundo. Con la reciente supresión del Ying-Yang que ha mediatizado el planeta en los últimos cuarenta años debido a la reconversión capitalista del Este. Parece como si

el arte, momentáneamente, contribuyera a una bienvenida festiva de los acontecimientos. Al igual que la placa sanguínea recompone los efectos del trauma cortando la hemorragia.

La cosa es que si se suprime el socialismo y por consiguiente la lucha de clases, clave de esta teoría social, ¿cuál es el papel del artista? No hablamos de la antigualla de la conciencia social del artista, sino de la materia sobre la que éste, en cuanto agente de ideología, va a trabajar: «Me temo que el futuro del arte es aburrido, tanto si es estar al lado de los pobres como al lado de los ricos; aunque en el primer caso contiene otras desventajas. Ante esta falta de expectativas, yo prefiero la parodia y la ironía.»

Elementos de un cóctel que, bien combinados, crean un sabor llamado folklórico, que nada tiene que ver con batas de cola, peinetas o claveles, y sí con lo racial y ancestral. Lo folklórico no sólo es una técnica, sino una actitud de pintar. «Hace tiempo pinté una Verónica con un santo rostro sobre un capote de torero. Con la actitud con la que yo pinto este tipo de cuadros, difícilmente se puede pintar un cuadro folklórico. Me enfrento de un modo valiente a formas del folklore sobre las que teníamos muchos prejuicios y en las que se manifestaban aspectos muy expresivos de formas artísticas contemporáneas, tocando ciertos sentimientos muy olvidados. Los ochenta han sido años de recomposición de sentimientos tradicionales y todo esto que pasó fue muy oportuno para nuestra sociedad y nuestro Arte. Lo que sí observo es que ir a veces con delantera en ciertos temas provoca una etiqueta. Pero hay artistas muy bien situados que lo han hecho con posterioridad.»

J.J. dio por concluido no hace mucho *El Cielo de la Memoria*, bóveda pintada en la sede del Rectorado de la Universidad Euroárabe. No fue necesario más que un poco de ingenio para llegar a unos resultados excelentes.

Aprovechó el basamento de las ruinas de una estancia de planta circular; construyó la cubierta utilizando como cimbras los nervios curvos de hojas de palmera. Un finísimo lino, arriestrado por veinticuatro clavos herrumbrosos completó la cubierta, en cuyo reverso pintó diversos temas en un estilo exótico. El día de su inauguración alguien observó la correspondencia entre el número de clavos y los nombres de Dios. De aquella jornada, en

la que se relataron mil y una historias y se prodigaron las enhorabuenas y las saluciones –por algo los habitantes de esta ciudad son hijos del pueblo árabe–, Julio Juste recuerda especialmente el estado de sus pies, que presentaban múltiples hematomas y úlceras debido a las horas de trabajo que había dedicado a la *Memoria del Cielo*. «Hasta entonces, pensaba que en el cielo se levitaba, pero comprobé que un mortal está condenado a registrar en su cuerpo, a veces con lesiones, lo que para el espíritu no es más que un viaje.»

¿Habiendo estado durante tanto tiempo inventándote el cielo sabrás lo que es la gloria?

«La gloria es como la señora de la limpieza, que nunca viene el día que ha dicho y cuando llega ya has fregado tú los platos. Llevo a rajatabla una cosa: ejerceré la pintura hasta el día que deje de erotizarme. No me mueven unas estereotipadas claves de éxito, me mueve un viento interno que no es transferible a los demás. Me gusta vivir mi época con todas sus exigencias y la pintura me facilita unos recursos y un bienestar que no tienen por qué coincidir con los criterios generales.»

#### J.J. EN VILLA MELODY

Entre Veneras y Granada, J.J. eligió un tercer estudio que le permitiera escapar de la ciudad para encontrarse a solas con el color. A principios de 1989 habilitó la planta inferior de una casa de campo al noroeste de Madrid –Villa Melody–, cuyas demás dependencias, en la planta superior; albergan los instrumentos informatizados de un estudio de grabación. En su habitación, recortes de revistas tiradas por el suelo, y entre ellas una hoja de Vogue con una fotografía de Espartaco a medio vestir de torero y la camisa desabrochada, agudizado su dramatismo por unos trazos de lápiz de plomo sobre la que se había escrito «Ecce Horno». Volvemos a encontrarnos, esta vez muy lejos del cielo, con la clave de su trabajo: religión, rito, muerte y gloria. Palabras que recobran todo su significado en la obra de un artista para el que «la necesidad de pintar no tiene límite, es como un enganche que no acaba y, como no es letal, el fin parece que nunca llega y te provoca un ansia vitalista... que como tampoco es letal, no tiene fin. Siempre lo tienes en la cabeza sin que se te convierta en obsesión. Hace que todo gire

alrededor de la pintura y terminas viendo todo desde la perspectiva plástica. A los pocos días de entrar en los noventa, lejos de llegar al aburrimiento, me sentía cada vez más escolar. Lejos de estar saturado, tenía la sensación de que algo nuevo empezaba»

Las horas de lectura y reflexión ocupan su tiempo mientras secan los cuadros, ya que la cocina no le quita mucho, pues el cuidado régimen alimenticio le obliga a comidas livianas. El seco y soleado otoño invita con frecuencia al pintor a dar paseos acompañado de su perra, perfecta anfitriona de cenas bajo noches estrelladas y tertulias con músicos (la profesión que J.J. más admira). Al volver al estudio, tras uno de estos paseos, la hoja de Vogue tenía, para mí, una lectura más evidente: J.J. me acababa de comentar su intención de pintar una Pasión en clave taurina. Después me expresó su proyecto de hacer un cuadro parodia de Times Square, abierta y llena de esferas de relojes, por lo que llevaba varios meses recortando esferas con sus correspondientes manecillas.

Pero cuando se puso sobre una superficie de retor virgen, se decidió por un muro cortante lleno de lamentos. «A veces se deslizan imágenes que están acumuladas en otra memoria; el desdoblamiento es inevitable, la soledad es la otra cara de la felicidad.» Y en la esquizofrenia con la que habita, pinta su presente con guiños al futuro. No sin afán de reconocimiento a posteriori. «El pasado es mayorcito para cuidarse solo y el presente existe en la medida que lo practicas. El futuro tiene tal dilatación que permite entender lo que se hizo en el presente.»

*Ajoblanco, Barcelona,  
noviembre, 1990*

JOSÉ RAMÓN DANVILA

### **Julio Juste. Crónica real del mito**

**B**uena parte de la figuración actual no sería nada sin la mirada continua a la historia. Tampoco lo sería si esa mirada atrás no fuera aprovechada y conducida en beneficio de argumentos incardinados en el presente. Adecuar el pasado en coordenadas de actualidad es algo que hace tiempo marca el trabajo de Julio Juste (Beas de Segura, Jaén, 1952), pero a diferencia de

bastantes artistas, la intención que en él predomina es humanizar la fantasía para después hacer del resultado objeto de sueños, haciendo subjetivo un lenguaje que fácilmente puede caer en tópicos.

Julio Juste no prescinde nunca de las alegorías para ejercer de perito de la historia. Mito y metáfora son la meta de un itinerario gráfico y mental al que Juste se apresura a conducirnos. Basta examinar el significado de todos los elementos de sus exposiciones para sacar la conclusión de que el pintor siente debilidad por todo aquello que es capaz de mover instintivamente a la consideración de lo emotivo como generador de opiniones.

«Río de lágrimas» es el simbólico y poético título de una exposición en la que Julio Juste retoma mitos clásicos geográficos y de hoy, de la historia y de la cercanía cotidiana. Ríos que concretan esos otros cursos de agua que tienen algo que ver con el mundo del pintor, ríos sentimentales que hacen críptico su significado, pero mantienen en su charada la reflexión sobre el tópico; ríos que aluden al fluido intelectual y a la iconografía popular, a la materia de la sabiduría y a la substancia de la vida.

Granada, lugar compartido normalmente con Madrid en el trabajo del pintor, es en estas obras lugar de encuentros y cifra de una larga serie de signos. A ellos afluye otro río sentimental manifestado por un cúmulo de datos siempre sutiles, elaborados una y otra vez por el pintor hasta convertirlos en la clave de un lenguaje propio. Datos visibles y datos sugeridos como traspolación del curso natural, cultural, histórico o sentimental. Aquí aparece todo ello con la emoción de un observador amante de lo cercano, un pensador reflexivo que imagina sobre lo presentido, seguro de un camino entre aquella cercanía y el horizonte, y seguro también que no hay claros tópicos, sino historias sabidas. Por ello se ha convertido en cronista del mito para así poder recrearse en la historia.

*El Punto de las Artes,  
Madrid, junio, 1991*

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADE

### Río de lágrimas, de Julio Juste

Julio Juste tiene que sorprender siempre, el modo de conseguirlo es transmitir al espectador su misma sorpresa, agarrada por los pelos a cualquier metáfora que, si es atrevida, perversa, irónica y beligerante, mucho mejor.

En ésta exposición muestra parte de la grandilocuencia cósmica en la que se hundió mientras pintaba la bóveda de la futura sede de la Universidad Euroárabe. Pero parte de ahí para bajar hasta el ridículo: parece como si él mismo se mofase de su propia obra, sin dejar perder esos comentarios lírico-jocosos que por mor de la erudición clásica y de la benevolencia contemplativa se convierten en mitos desmitificados por la literatura y sublimados por la pintura.

Porque para Julio Juste los grandes ríos nacen de inmensas meadas, las constelaciones cortejan a la Alhambra como en un cuento oriental, los frutos tropicales amagan pícaros disfraces de sexo, y Granada es un cúmulo de sugerencias ambiguas que sirven de pretexto para exquisitos bodegones de variada factura y procedimiento técnico: se juega al equívoco entre palabras e imágenes, se recortan con libertad los perfiles del formato, pero todo es una excusa para disfrutar del color con mentalidad de sibarita y regusto de *gourmet*.

Hay en Julio Juste una componente retórica de alcance universalista que se remonta a los héroes antiguos para colocarlos a la puerta de una cantina o en las márgenes de cualquier río de agua o de personas.

Pero hay también un claro eco de la realidad actual que el artista glosa en clave de humor no exento de ternura, de ingenio, y de ingenuidad. No es Julio un gran dibujante, pero sí un ardiente fabulador y un exquisito colorista.

Lo demás (formas, motivos, formatos, soportes y guiones de montaje) constituye la sorpresa de cada muestra que siempre vale la pena.

No llora por Granada Julio Juste, aunque con la cantidad de lágrimas que aquí se vierten desde el pedestal de la nostalgia parezcan llenarse los ríos que desembocan en el gran Betis, hoy llamado Guadalquivir.

*Ideal*, Granada,  
24 de junio de 1991

CARLOS GARCÍA-CALVO

### Julio Juste. Pintor-diseñador

Uno de nuestros pintores más internacionales nos sorprende con una colección de piezas alhajadas tan importantes como sus cuadros.

Los arquitectos y los escultores nos sorprenden de vez en cuando con la creación de objetos utilitarios o muebles de gran belleza. Los pintores rara vez lo hacen, pero cuando ocurre, el resultado nos llena de asombro. Es maravilloso ver cómo los artefactos que nos habían fascinado dentro de los cuadros por su inusual magia cobran vida y se hacen realidad. Son el sueño de cualquier coleccionista de arte, por el cual una Peggy Guggenheim hubiese dado segundos de su vida. Esto pasa en la nueva colección de Julio Juste (Jaén, 1952).

En las pinturas que ha expuesto durante los últimos años nos maravillábamos de detalles de un fascinante barroquismo propios de la puesta en escena de un ballet, una ópera, una película de vanguardia. Existen ahora, gracias a sus experimentos con toda clase de metales y maderas preciosas. Juste ha supervisado hasta el más mínimo detalle de la fabricación de estas piezas alhajadas, objetos, amuleto, objetos-fetiché, en talleres de orfebres andaluces. Las serpientes de bronce fueron creadas originalmente como tornapuntas para un lavabo y reconvertidas luego en surtidores para la fuente de un jardín granadino. Los puñales tienen como inspiración la Última Cena; de ahí que las empuñaduras sean antropomórficas. La fuente ha sido fabricada con cobre, latón y plata. Para el reloj-calavera, su inspiración vino del cine, "Es casi una transcripción", nos confiesa. Todas estas piezas forman parte de series numeradas.

*Casa Marie-Claire 16,*  
Madrid, n° 60, abril, 1992

JUAN LUIS TAPIA

### Texturas en movimiento

Julio Juste a sus cuarenta años parece un niño grandullón que juega con las pinturas. Lienzos en el suelo, pisadas, pasos sobre la isla de Manhattan. Habla desordenadamente, gesticula, se mueve: no para. El sigue en su evolución. «No quiero entrar en el parón de algo que tiene éxito. Lo que me gusta de la pintura es tener las mismas dudas y sinsabores que cuando terminé de pintar el primer cuadro. Son muy pocos los artistas que piensan así».

No permanecer inmóvil, continuar, seguir. Se ha dado cuenta de ese círculo, de esa magia que poseen los pintores de su altura. «Hay unas constantes, unas intenciones -dice- y la evolución es de mayor calidad. También se cambia la interioridad. Tengo la sensación de que si antes me gustaba la vega del Genil, ahora encuentro más referencias en un ritmo musical. Distancio mucho los cuadros cronológicamente, pero siempre hay una intención inconsciente de composición».

En el fondo se sigue un camino determinado que siempre es el mismo, pero distinto a la vez. La música le llama poderosamente la atención, porque los cuadros tienen su propio ritmo. «Mi problema con la música es que la desconozco y eso me alucina, porque no sé cómo se escribe o piensa. Esa alucinación ha hecho que me vuelque en la música y que ésta tenga repercusión en mi pintura. Cuando

pinto un cuadro siento un ritmo, tiene un ritmo. En ese sentido tiene una conexión» [...].

[...] Lo urbano, lo cosmopolita, el viajero, el ciudadano del mundo. Ahí, se sitúa Julio Juste. Nueva York fue importante. En la capital del arte conoció lo más local y universal. «En Nueva York se toma conciencia de algo local, pero a una escala en la que se mueve todo mundialmente. Eso te enseña a valorar muchas cosas. En cuanto a la raza y tradiciones hispanas, está muy bien porque conectas con mundos muy diversos. Esa amplitud y diversidad no entra en nuestras coordenadas. La diversidad de Manhattan es inusual».

Regresa al pasado, retoma las viejas aspiraciones, resume sus vivencias maceradas por el tiempo, y al final, la pintura le lleva al mismo círculo vicioso interno: al diálogo. «Me interesaba mucho retomar un tema que comencé en 1988 en Nueva York sobre una reflexión del sexo en Manhattan, lo que ocurre es que me pareció tan difícil por lo vulgar que podía resultar al poderse derivar en pornografía. Todo eso lo he recogido, todas esas ideas de los ochenta. La pintura me lleva cada vez más a un agradable círculo vicioso interno, pero que cuando salgo al exterior noto que hay una expectativa por lo que expongo y manifiesto».

Los materiales también le llevan a la transformación, a la investigación del pintor alquimista. El cobre ha sido su última incorporación. «Trabajo los distintos materiales con la colaboración



Sex Manhattan. 1992. Acrílico sobre retor. 75 x 193 cm.

de gente que conoce más su técnica y porque encuentras colaboraciones para realizar lo que quieres. El artista no puede ser un robot que ejecuta una serie de cosas por muy bien que las haga. Un pintor tiene un planteamiento más amplio del arte y eso repercute en lo que hace. A mí me interesó mucho lo que es el objeto tridimensional, trascender el espacio volumétrico que el pintor maneja». Todo consiste en no permanecer en ningún sitio, en el cambio. «Lo más interesante que he logrado es no ubicarme en un sitio concreto. Además es una actividad que está donde tú. Esto te da una perspectiva distinta. En cierto modo, el buen pintor es el ciudadano del mundo, el que conjuga una serie de aspectos que hay en la realidad. La idea de que el artista conozca una serie de sitios es interesante y fundamental».

También hubo un tiempo de relación entre lo de allá y acá, en el que los pintores intentaban superar a los genios. «Veo esa relación muy parada. Toda la idea de montar una pintura americana frente a los genios europeos causó muchos mártires. Pero creo que EEUU sigue teniendo una posición hegemónica en el mundo del arte. El mercado mundialmente se establece en Nueva York, aunque Alemania también tuvo su momento y conserva sus grandes centros. Hay lugares que confirman mundialmente a un pintor» [...].

[...] Los últimos temas que trata Julio Juste en sus exposiciones van desde el rap hasta la vida, la muerte, la filosofía de la calle. En la galería Debla de Bubión se sitúa en la calle, en su referencia urbana, aunque los artistas se aglutinen en La Alpujarra. «Me gustarla resaltar la singularidad de esta galería, el hecho de que la periferia vuelva a tener cierta relevancia. Es muy llamativo que artistas de ámbito nacional e internacional se reúnan en Rubián. Quizás también se deba al talante artístico y a la gran capacidad de lucha de Denisse Beltrán, que apuesta por traer lo que normalmente se ve fuera del ámbito específico de Granada».

Según Juste, *Soy el filósofo* tiene que ver con el título de una canción de un rapero portorriqueño que se llama Vico C. «Se refiere a un filósofo de la calle, sin embargo yo hice un filósofo que reflexionaba sobre el universo pero en realidad de percataba de toda esa complejidad cósmica que estaba en cada una de sus partes, órganos y miembros. En

ese sentido me interesó mucho la idea de poner título a la exposición porque era una reflexión que continuaba en el resto de cuadros que la configuran» [...].

*Ideal*, Granada,  
19 de septiembre de 1992

CARMEN PALLARÉS  
**Julio Juste**

No sé bien cómo tomar el título, "Historia de una miopía", bajo el que Julio Juste (Beas de Segura, 1952) nos ofrece las obras de su actual exposición. La literal es la primera significación que deshecho, aunque quizá haga mal y sea esa pura notificación de carácter físico la que debiera tener en cuenta, y no éstas otras hacia las que me inclino: la mirada sesgada o borrosa sobre una realidad todavía próxima, el juicio o la reflexión desenfocada en torno a unos modos y modas determinados, o la dificultad de apreciar nítidamente aquello que día tras día vamos viviendo. Lo que me tranquiliza es pensar que, aunque yo decida elegir un camino distinto al que él se haya propuesto comunicar con su "Historia de una miopía" no va a variar por ello la apreciable visión práctica que el pintor demuestra en estos cuadros, ni tampoco la lucidez a que esa "miopía" parece que pueda conducirle.

Hay en la muestra un acrílico sobre lino que lleva singularizado el título general: un paciente, decepcionado o reflexivo personaje -sin gafas- enseña al contemplador la portada de un libro con la ya aburrida frase "Cómo mirar un cuadro"; en torno vuelan libres cinco pares de gafas, dispuestas a dejarse elegir seguramente por quien más desasistido se encuentre ante tal lienzo o ante la pintura en general [...].

[...] Buena parte de la exposición está compuesta por "collages", en los que encontramos papeles, pequeños "toques" de madera y plástico, tejidos y pigmentos, todos ellos en función de gratificar a la propia experiencia de una nocturnidad festiva, o de actuar como crónica. Calidades y aciertos se combinan aquí con oportunidades perdidas, que ejemplifico por una parte en una composición tan acertada como "Son del sueño" y por la otra en "Sonora".

Dejo para el final del comentario el mejor sabor de boca, lo mejor según mi criterio, de la exposición: los dos sencillos, hondos y sinceros bronce –uno en el muro y otro en el espacio– cuya visualidad, volumen, tacto y contenido no resultan fáciles de olvidar.

ABC, Madrid,  
1 de octubre de 1993

JOSÉ RAMÓN DANVILA

### Julio Juste, formas depuradas

**E**n junio de 1994 se cumplió el cincuentenario del fallecimiento de Manuel de Falla. Con tal motivo Julio Juste (Beas de Segura, Jaén, 1952) concibió un grupo de figuras- símbolo que fueron instaladas entonces en una fuente árabe sita en el Auditorio que lleva el nombre del compositor en el recinto de la Alhambra granadina. Hoy, Juste presenta en Bubión, -un pueblo de las Alpujarras donde crece día a día la aventura de la galería Debla-, aquella escultura de bronce a la que acompaña una docena de vinilos retráctiles serigrafados con fragmentos extraídos de fotografías del maestro músico, imágenes que se ordenan con una cadencia que, de alguna manera, evocan la secuencialidad de la música.

La exposición responde al título de “Falla hondo”, un título que evidencia el doble sentido de la hondura en la introspección de lo que sin duda es personalidad del sujeto y de los significados de aquello que forma parte de su ámbito, pero que además supone un guiño al cante, como expresión de unos sentimientos que nacen en el ánimo, que anidan en lo más hondo del ser humano, donde residen las cualidades y las emociones. Iconográficamente, su trabajo, al menos el que nos ocupa, recupera el sentido del emblema a partir de objetos cotidianos. Las piezas de bronce trazan sobre la cazoleta de la fuente una composición que, teniendo una personalidad objetual, abunda en la carga conceptual. A partir del eje de una “F” que es inicial, atril, batuta, cayado y planta, crecen las letras del nombre como arbotantes que permiten la construcción de una especie de monumento intimista centrado en el rumor del agua, simbolizado en luces y sombras, pleno de calidad y de carga evocadora.

Las obras presentadas forman parte de un proyecto más amplio que el artista desarrolló para desmenuzar la identidad del personaje; en el trabajo se incluyen distintos aspectos gráficos que de una u otra manera están relacionados con Falla, bien desde la integración en su propia física, –manos, gafas, bastón...–, bien desde un entorno próximo, –casa, butaca...–, bien desde la vertiente del instrumental de su oficio, –batuta, atril–. Con todo ello, cosas que realmente tienen poco que ver entre sí, Juste armoniza una nueva realidad en la que los hechos son claves y las razones excusas de lo simbólico, persiguiendo esa realidad utópica que suele ser el objetivo del trabajo de J.J.

*El Punto de las Artes,*  
Madrid, abril, 1996

LAURA REVUELTA

### El pintor en su entorno Julio Juste. Numerología

**E**n Granada, tierra a la que siempre él y su obra han estado muy unidos, ha preparado Julio Juste su última exposición. Trece pinturas, las que ahora presenta en la madrileña galería Sen, para perderse o encontrarse entre los estudios pictóricos o arquitectónicos o numéricos, o todos a la vez. A Julio Juste se le puede considerar un personaje de una complejidad original, al que le agradan y atraen los requiebros, sean del tipo que sean.

El Toro de Osborne –o el toro español por antonomasia, tanto monta– aparece representado sobre una tela rojo intenso, enmarcada su figura por un círculo, que no es otra cosa que un bastidor de bordar, y atravesado su cuerpo no por estoques de sangre, sino por un esquema de líneas, parámetros geométricos.

Pese a que pueda parecerlo, no se trata de una mezcla extravagante, capricho de artista. En el fondo, este cuadro recoge una de las posibles soluciones a la operación que se enuncia en el título de esta muestra: “La raíz cuadrada de dos”. Sea cual sea la respuesta exacta a este problema del universo numérico, para Julio Juste sobrepasa los límites de la razón más pura y se adentra en el de las posibilidades infinitas, aunque, al fin y al cabo, también sea ésta una opción matemática.

A él no le resultan ajenas estas extrañas conjunciones de sueños y mente, incluso el propio Julio Juste se constituye en una representación de las mismas. Se le puede considerar un personaje de una complejidad original, al que le agradan y atraen los requiebros, sean del tipo que sean. Pintor, diseñador gráfico de inigualables recursos imaginativos –basta hojear sus trabajos para la revista literaria “Con Dados de Niebla”, auténticos trucos de magia sobre el papel–, o investigador erudito enfrascado en temas de innegable aridez (estudios de arquitectura, por ejemplo) Hay más, pero puede que resulte inacabable explicar las múltiples sendas por las que avanzan tan variados registros sin que ninguno intervenga en menoscabo del otro.

Su obra en la curiosidad intrínseca, ha tocado muchas teclas. Desde unos comienzos de naturaleza abstracta, con señas líricas, hasta una entrada triunfal en la figuración. Es en esta etapa cuando una serie de iconos muy familiares, entre el desenfadado y la seriedad, se convierten en instrumentos de su pintura. Jugueteando con ellos acomete toda clase de travesuras, “de trucos”. Clave, por encima de lo irónico, dirigida a reírse de uno mismo (acertada filosofía) es la que se evoca en el título de una de sus últimas exposiciones: “Historia de una miopía”

De semejante tono se tiñen los trece cuadros que presenta con la glosa de “La raíz cuadrada de dos”. El tema: denso (principios de organización geométricos y proporcionales) pero la lectura, al menos el enunciado, supone un ocurrente respiro, si bien es cierto que también se ciñe a la matemática conjunción de pintura y “numerología” (no de adivinos y videntes) y un deje romántico en ese deseo, que transita por algunos de los cuadros, de recuperar en la memoria aquellos instrumentos ya clásicos, en plena era del ordenador, del dibujo, como la escuadra, el cartabón ... Entramos de lleno en composiciones arquitectónicas: la raíz cuadrada de la pintura.

*Blanco y Negro, ABC Artes,  
Madrid, 14 de octubre de 1997*

BERNARDO PALOMO

### Las ilusiones de Julio Juste

Apasionante la exposición que se presenta en el granadino Centro Cultural de la Alhambra. En una Granada, este año más que nunca rebosante de espiritualidad, con Ángel Ganivet y Lorca en el recuerdo más inmediato, la obra de otro genio que tuvo en ciudad de los cármenes su privilegiado espacio vital y artístico, Manuel de Falla, sirve de punto de referencia para el trabajo de Julio Juste (Beas de Segura, Jaén, 1952), uno de los más activos y serios realizadores andaluces de los últimos tiempos.

Dentro del Auditorio Manuel de Falla, el pintor ha dispuesto una cámara oscura en la que se espacio ilusorio donde lo real ha dado paso a despliega un ambicioso programa iconográfico, unas formas que han diluido su apariencia desde la imagen del compositor gaditano al desembarcar en las playas Sancti Petri, hasta las inquietantes formas distorsionadas por los efectos ópticos, pasando por los murmullos del agua extraídos de las obras de Debussy, Ravel y el propio Falla. Se trata de un juego metafórico, de una recreación apasionante de lo mediático, de un desarrollo escénico en el que el artista, con un lenguaje ecléctico, descontextualiza una serie de formas dispares hasta provocar un entramado de recursos.

El espectador se siente atrapado en un espacio ilusorio donde lo real ha dado paso a unas formas que han diluido su apariencia externa. Y todo bajo el apasionante desasosiego emocional que produce una música que inunda de juegos sonoros el inquietante ambiente creado por Julio Juste.

En “Val de Oscuro” se encuentran latentes Falla y Granada, la Alhambra y el Generalife, Cádiz y la Atlántida, la luz y el agua, las ilusoria sombras de la noche y las imposibles formas de una ciudad mágica a la que el genial gaditano eternizó en los compases de su música sublime.

Interesante acción la que Julio Juste ha ideado para la ciudad de Granada; una ciudad inmersa en la suprema espiritualidad del recuerdo y que ha desplegado en la colina de la Alhambra los sonos mágicos de un inmortal episodio artístico.

*ABC, Madrid,  
19 de junio de 1998*

MARCOS-RICARDO BARNATÁN

### Volver a empezar

[ . . . ] En las paredes de Sen cuelga una bellísima muestra del andaluz Julio Juste, la sexta individual en Madrid, que lleva por nombre un grito de guerra: *Pintura es Pintura* [...]

*Metrópolis, El Mundo,*  
septiembre de 2002

MARÍA GARCÍA YELO

### Julio Juste

La exposición *Pintura es pintura* es una auténtica declaración de principios: en el fondo y en la forma, la sexta individual de Julio Juste en la galería Sen gira en torno al hecho pictórico. Prácticamente desde la aparición en la escena artística contemporánea de la abstracción, la confrontación de ésta con la figuración pareció irreconciliable; cada tendencia se convirtió en una suerte de ortodoxia y apoyar una significaba una traición a la otra.

Hoy, Julio Juste propone una exploración global de la pintura, donde no tiene sentido ni interés enfatizar o cerrar las fronteras. Las quince piezas en exhibición, ocho telas y siete *collages*, son una continua contraposición entre mancha y silueta. Es difícil imaginar desde dónde parte el artista: si el origen de las obras es el gesto, la acción o, por el contrario, las meticulosas estructuras geométricas -hechas de pigmento o con pedazos de papel celofán- y las figuras que las habitan (¿se trata de una abstracción ordenada o una figuración vencida por el caos?). En realidad, ambas posibilidades serían válidas, pues la clave es el conjunto de la pintura. Una y otra vez el artista superpone veladuras que, lejos de la transparencia, crean una densa oscuridad con toques de color, claro y brillante, que son las figuras. A menudo, un único lienzo se divide en dos composiciones contrastadas formalmente, como la sinécdoque (la parte -el tejado, el jardín-, por el todo -el edificio-) que representa *En la casa del samuray* o la metáfora de reconciliación plástica que es *Precisión* o *sentimiento* (2001). Es a las pequeñas siluetas, casi escondidas, a las que aluden los títulos y que, en

cierto modo, indican al espectador el significado de la obra. Quizás por ello, una de las piezas más significativas sea *Haiku del lago*, en la que sobre una esbelta ave que acaba de cazar una culebra destaca un *kanji*, sello del artista: no existe mayor maestro de la combinación armónica de lo abstracto y lo figurativo que la pintura tradicional japonesa.

*Pintura es pintura* es una reflexión en torno al hecho pictórico; a la dicotomía entre representatividad y abstracción, Julio Juste responde: ambas.

*Blanco y Negro Cultural,*  
Madrid, 21 de septiembre de 2002

JESÚS ARIAS

### Julio Juste: Mirada y modernidad

Increíblemente polifacético, poliédrico, Julio Juste (Beas de Segura, Jaén, 1952) ha hecho prácticamente de todo en el mundo del arte. Es el autor de las pinturas en el techo en el salón de actos de la Universidad Euroárabe, restaurador de las cubiertas de la Cuadra Dorada en la Casa de los Tiros, responsable de proyecto museográfico Universo Falla, creador del proyecto Incineración de la galería Sandunga, diseñador de portadas de discos y de libros. El mundo, para él, es ya un motivo artístico. El pasado sábado inauguró en Bubión la exposición *El árbol, cobijo y conocimiento* mientras prepara otra para San Sebastián. En sus ojos está la mirada de la modernidad.

“La verdad”, reconoce, “es que 2003 ha sido un año muy creativo para mí. He retomado proyectos que había dejado a medias en los últimos años y he ido cerrándolos. Eso me suele suceder a menudo: muchas veces empiezo a pintar un cuadro, y luego llegan momentos en que se demora hasta que, al cabo del tiempo, encuentro una solución. 2003 ha sido así”.

La muestra de la galería Debla, en Bubión, pertenece a ese universo sorprendente en el que siempre se mueve el pintor jienense. “Se trata de una galería muy peculiar, y quise hacer algo especial en ella. Está rodeando un árbol y el techo está lleno de ramas, así que decidí hacer objetos y pinturas muy relacionadas con el entorno. La exposición incluye

obras como *Altamira*, un juego de luces y espejos que refleja las ramas del techo y las proyectan por los muros de la sala, o *Faber-Juste*, que es una escuadra de dibujo técnico sobre la que se sustentan unas ramas”.

“Me gustan las exposiciones complejas en cuanto a su actitud. También me encantan los experimentos audiovisuales y, particularmente, las nuevas tecnologías”, asegura. “Ahora estoy envuelto en un proyecto que se llama *Demótica* con el que busco creadores que trabajen con ordenadores. Quiero sacar adelante aplicaciones informáticas que permitan hacer obras de calidad sin salir de casa, aprovechar las ventajas de la red ahora que el mundo se ha desfogado ya de Internet”. Para Juste, la red ha supuesto toda una revolución. “Photoshop, por ejemplo, es ya otra realidad. Permite quitar cables, quitar pájaros de una fotografía. No se trata sólo de juegos informáticos, sino de qué forma ese tipo de cosas va a hacer cambiar la mente. El futuro va a resultar realmente apasionante en ese sentido”. Juste sostiene la teoría de que en el futuro los ordenadores permitirán a un ciudadano común construir su propia obra de arte, ya sea en música, en pintura o incluso en literatura.

“Ahora, además”, agrega, “gracias a Internet puedes mandar tu obra a un galerista que está al otro lado del mundo. Está cambiando todos los parámetros del tiempo y del espacio. Va a producirse una auténtica convulsión. Estoy convencido. Es imparable. Que un usuario pueda crear, ser artista, eso ya, en sí mismo, es una revolución artística. Otra cosa será el nivel de calidad de esa obra, la voz personal que tenga. Ya lo decía Fernando Zóbel en 1983, antes de morir: que en el futuro el arte podría multiplicarse”.

¿Y qué opina de la situación actual del arte en España, de los artistas contemporáneos? “La veo muy bien”, dice, “en la medida que se incorpora mucha gente nueva a la pintura, que no es una disciplina que hasta ahora haya tenido muchas salidas. Pero, por otra parte, los nuevos pintores piensan más en el mercado que en la auténtica innovación. La modernidad es ahora una utopía. La situación creo que es un poco cómoda, demasiado cómoda”.

“Yo, con esa postura, no estoy de acuerdo”, añade. “Nunca hay que estar encerrado en nada. Es absurdo. La modernidad implica vivir el mundo

sin prejuicios, con un análisis en profundidad de la realidad, eso sí, pero sin prejuicios”.

Julio Juste achaca la falta de innovación en el arte durante los últimos años en un “bajón” del nivel cultural en España. “Por ejemplo, en periodismo”, explica, “la prensa rosa empezó a cubrir el vacío que dejaron los espacios culturales. La ascensión de la oligarquía rosa ha ido en paralelo al abandono de la información artística en las televisiones y los periódicos”.

“También me preocupa que el arte empiece a tener tratamiento de parque temático, eso de ofrecer el arte en pildoritas, de forma casi didáctica. Detesto la cultura de las pildoritas, la cultura desmenuzada para ser entendida”.

¿Por qué cree Julio Juste que Granada es una ciudad con un pulso artístico muy fuerte? “Creo”, señala, “que por su entorno en una ciudad muy proclive al arte. Además, tiene prestigio mundial respecto a eso. Creo que el que existiera en el pasado una cultura hispano-musulmana influyó mucho. La Alhambra no es sólo el último edificio islámico en Europa, sino que es de un refinamiento extremo. Fue la vanguardia de su tiempo. Granada siempre ha sido tierra de muchas vanguardias y, al mismo tiempo, una ciudad con muchos que estaban en contra de las vanguardias. En el Renacimiento, muchos de los vanguardistas europeos se instalaron en Granada. Y aún quedan los vestigios de aquello”.

Granada Hoy, Granada,  
17 de abril de 2004

JUAN LUIS TAPIA

### “Nebulosa” de Juste

El artista Julio Juste expone en el Centro Damián Bayón de Santa Fe la muestra titulada “Nebulosa de elegías”. Se plantea el arte no como representación sino como acción. En este sentido se decidió para sus acciones por las “Elegías de Duino”, de Rainer María Rilke, el poemario más extenso y complejo del autor alemán.

Juste presenta un total de siete obras en las salas del Centro, que llevan títulos como “Náutica”, “Caminos del Rubicón”, “Regata”, “Nebulosas” o “En blanco”. El título de la exposición se debe a

que «cuando me encontraba trabajando en estas obras estaba inmerso en la lectura de las “Elegías de Duino”, y esos poemas tienen mucho de llevar lo cotidiano a otro plano», dice el artista.

La obra de Juste no hace referencia directa a los versos de Rilke, pero sí al proceso de su realización. En estas “Elegías”, el artista es consciente de que la obra es producto de una acción física sobre el cuadro, «muy diferente a la idea que se quería plasmar en la obra». En ese discurso se une al poeta, que también consideraba que las palabras llevan al poema, que plasmar una idea no consiste simplemente en escribirla. «Uno toma decisiones que te llevan a unas acciones en el cuadro, que tienen que ver más con el hecho físico de la pintura que con la idea que querías plasmar», comenta el artista.

Juste no persigue una imagen determinada en sus obras, «sino que de la acción, del hecho de la pintura, surge la imagen». «La obra artística radica en lo que finalmente se ha materializado de aquel proceso, en el que concurren los hechos sensibles sorprendentes, y de los que forman parte su génesis y evolución», escribe Julio Juste en el catálogo de la exposición.

Sus obras, las que presenta en esta “Nebulosa de elegías” se han hecho, según el artista, «más abstractas». El pintor advierte de cierta evolución en

su obra; «en la que antes utilizaba más la acuarela, pero ahora uso materiales más sólidos y menos acuosos», porque es el proceso lo que parece que ya interesa en la obra, esa toma de decisiones que conduce hacia un resultado.

## POESÍA DIGITAL

La exposición se completa con la proyección de una serie de trabajos audiovisuales, entre los que se encuentra un grupo de imágenes que constituyen auténticos poemas visuales. Juste ha decidido proyectar en la sala los trabajos titulados “VideoPodcast”, en los que bajo la cabecera NowTV, una colección de videos abordan aspectos creativos de otros artistas multimedia, reseñan libros o reflexionan sobre arquitectura y urbanismo. Uno de los trabajos que más impactarán al espectador que acuda a la exposición de Julio Juste es el titulado “Apanorámico”. El artista modifica las imágenes capturadas en tiempo real a través de un cilindro de acetato y consigue unos efectos, que recuerdan la psicodelia. Pero con estas obras multimedia, también se pretende denunciar aspectos como la preocupación juvenil por la vivienda, la contaminación y la realidad urbana de las ciudades.

*Ideal, Granada,  
26 de mayo de 2006*





ACABOSE  
de imprimir este catálogo

JULIO JUSTE

*Armonía difusa*

1982-2006

*Pintura y obra en gran formato*

en los talleres de  
Bodonia Artes Gráficas  
el día 17 de noviembre,  
festividad de Santa Isabel de Hungría.

GRANADA, 2020

