

José Morea (1951-2020). El hombre que se pintó a sí mismo

Manuel Muñoz Ibáñez

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
manuelmuib@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo es fruto de la labor de investigación en torno a las reflexiones teóricas documentadas a lo largo de la biografía del pintor contemporáneo José Morea, recientemente fallecido (Chiva, 1951- Valencia, 2020).

El trabajo comienza con la contextualización cultural de los años 80, década en la que nuestro biografiado irrumpe en el universo artístico valenciano, para más tarde estudiar la evolución plástica del mismo en relación a ese contexto, a través de un juicio analítico, y hasta llegar, finalmente, a unas conclusiones razonadas.

Caracteriza el trabajo el estudio de toda su producción biobibliográfica: catálogos, publicaciones especializadas, afiches, notas, fotografías, testimonios, etc. constituyendo un extenso material extraído de bibliotecas y hemerotecas, pero muy especialmente, de los fondos documentales custodiados por su propia familia, a la que agradecemos su colaboración.

Palabras clave: José Morea / Arte Contemporáneo / s. XX / Pintura / Vanguardias

ABSTRACT

This work is the result of the research work around the theoretical reflections documented throughout the biography of the contemporary painter José Morea, recently deceased (Chiva, 1951- Valencia, 2020). The work begins with the cultural contextualization of the 80s, a decade in which our biographer breaks into the Valencian artistic universe, to later study its plastic evolution in relation to that context, through an analytical judgment, and until arriving, finally, some reasoned conclusions.

The work is characterized by the study of all its bio-bibliographic production: catalogs, specialized publications, posters, notes, photographs, testimonies, etc. constituting an extensive material extracted from libraries and newspaper archives, but very especially, from the documentary funds guarded by his own family, to whom we thank for their collaboration.

Keywords: José Morea / Contemporary Art / s. XX / Painting / Vanguard

El propósito de este trabajo de investigación vinculado con un pintor contemporáneo -recientemente fallecido-, es documentar sus evoluciones plásticas, incorporando una selección de los textos analíticos que examinaron sus obras, e identificar la bibliografía más significativa generada en torno suyo, para concluir con una discusión teórica abierta a determinadas conclusiones.

Para poderlo lograr, se han recabado catálogos, publicaciones especializadas, afiches, notas, archivos personales, fotografías y testimonios, constituyendo un extenso material extraído de bibliotecas y hemerotecas, pero muy especialmente, de los fondos documentales custodiados por su propia familia, a la que agradecemos especialmente su colaboración.

En una introducción previa, vamos a proceder a ubicar el contexto cultural en el que se realiza su obra, considerando especialmente el de la década de los años 80, no solo porque fue en ella donde comienza sus exposiciones y desarrolla su más amplio recorrido, sino, también, porque fue a lo largo de aquellos años cuando se experimentó un largo proceso de reflexión sobre los contenidos estéticos, especialmente en Europa.

Como no podía ser de otro modo, aunque en su trayectoria se desplazó a numerosos lugares, residiendo fuera incluso por largos periodos de

tiempo, en los que trabajó incansablemente, su punto de partida y de retorno siempre fue su ciudad de origen, y por tanto será asimismo aconsejable, reparar en la secuencia de los acontecimientos del arte valenciano, en el que, de un modo variable en intensidad, no dejó en ningún momento de integrarse.

El método utilizado en el trabajo ha supuesto la lectura de numerosos textos teóricos acerca de su obra, procediendo a la incorporación de aquellos más significativos; escritos, sin embargo, por un reducido número de autores que, por su proximidad e interés, se ocuparon de cada uno de sus momentos creativos.

INTRODUCCIÓN

Han existido pocas décadas en la historia del arte moderno en las que se detecte una coincidencia cronológica entre el tiempo y el discurso teórico sustentado. Sin embargo, esto se produjo en los años 80, en los que, desde el comienzo, se planteaba una revisión de los grandes relatos, aquellos en los que la originalidad era un valor añadido dentro de una secuencia construida y desarrollada como un continuo establecido, o bien como una sucesión de oleadas superpuestas o contrapuestas en permanente evolución. En el periodo post-bélico, mientras el expresionismo abstracto americano de los años 50 se configuraba con una proyección internacional, el Pop-art como reacción estética profunda, desplazaba aquella subjetividad como valor, desarrollando años más tarde, iniciativas que utilizaban las imágenes de los medios de difusión de masas como instrumentos de creación. Este proceder tuvo infinidad de variables (en nuestro país el realismo crítico o Crónica de la Realidad: Equipo Crónica; Genovés, Equipo Realidad, Equipo 57, Canogar y otros), si bien, en ambos casos, conformando oleadas sucesivas, insertos -inexorablemente- en el nuevo "universal" de la obra como objeto de mercado.

La reflexión que planteó los 80 fue distinta, promoviendo, de un lado, una atomización de los lenguajes, y, de otro, una vinculación de los mismos a un cierto contexto cultural que, en

Fig. 1.-*Pareja obsesiva*. Pedralba, 1982. Técnica mixta sobre tela, 150 x 130 cm. Catálogo de la exposición “7 series, viajes i vidas: siete series, viajes i vidas”, Riba-roja de Túria, Espai d’Art Contemporani “El Castell”, del 23 de febrero al 27 de mayo de 2018. Riba-roja de Túria, Turisme i Patrimoni, Ajuntament de Riba-roja de Túria, 2018, p. 19.



Alemania y en Italia, llegaron a tener una cierta naturaleza propia, vinculada a las tradiciones seculares. A este respecto cabe reflejar lo publicado por Alain Touraine al realizar, unos años después, su análisis del periodo, relativo a la cultura: “La decadencia del modelo social de la modernidad deja dos posibilidades. La primera es la solución postmodernista, que acepta la desvinculación social, entre economía y cultura, entre los mecanismos de objetivación y los mecanismos de subjetivación no hay nada en común, desaparición de las Grandes Narrativas, dice Lyotard, y, por tanto: un

extremo pluralismo cultural...”, “Nos hallamos pues con esa doble imposibilidad de unificación, por la crisis de principios universalistas institucionalizados, y por la vigencia de la diversidad, el multiculturalismo total”¹.

Como ha venido sucediendo casi secularmente, aunque las iniciativas estéticas tuvieran sus centros en otros lugares, fueron los filósofos franceses los que al final definieron mejor y se arriesgaron más a la hora de definir el contexto. Gilles Lipovetsky analizaba así lo acontecido en una publicación de la segunda mitad de la década: “La edad posmoderna, en ese sentido,

¹ TOURAINE, Alain: “¿Después del postmodernismo?... La Modernidad” en RODRÍGUEZ, R. M^a; VIDAL, M^a C. (coors.): *Y después del postmodernismo, ¿qué?*. Barcelona, Anthropos, 1998, p. 24.

no es en absoluto la edad paroxística libidinal y pulsional del modernismo; más bien sería al revés, el tiempo posmoderno es la fase cool y desencantada del modernismo, la tendencia a la humanización a medida de la sociedad, el desarrollo de las estructuras fluidas moduladas en función del individuo y de sus deseos, la neutralización de los conflictos de clase, la disipación del imaginario revolucionario, la apatía creciente, la desubstanciación narcisista, la reinvestidura cool del pasado”².

En el ámbito de las artes plásticas europeas, se detectaron dos epicentros teóricos distintos, que ejercieron un determinante atractivo durante aquellos años: la nueva pintura alemana, conocida popularmente como neo-expresionista o “salvaje”, y la Transvanguardia italiana, cuyo teórico fundamental, Achile Bonito Oliva, se prodigó por todo el continente promocionando su alumbramiento. De este último, deseamos extraer algunos conceptos ilustrativos como los que siguen: “El problema no estriba en combatir la historia con arma blanca o con instrumentos inadecuados o con armas impropias, sino de ensanchar los espacios de creación, dilatando la óptica de revisión de la cultura y afianzando la especificidad operativa del arte”; “En los setenta y ochenta el arte de la transvanguardia ha pasado de ser un arte de representación, en cuanto denuncia voluntariamente y con extrema naturalidad la imposibilidad de darse como medida de sí y del mundo”³. Así, no era un movimiento que propusiera una “manera”, ni siquiera, un “objetivo”; sino un modo de concebir, incorporando, tanto a pintores figurativos con un cierto contenido simbólico (Mimmo Paladino), como a neo expresivos

(Enzo Cucchi), o próximos a la no-figuración (Nicola de María).

El Neo-expresionismo alemán, que durante aquellos años también fue concebido como ámbito del movimiento Neue Wilde, coincidió en el tiempo con la Transvanguardia, pero sus raíces eran distintas, favorecidas por sus vínculos históricos con los expresionistas que en su país les precedieron (Kirschner, Heckel, Bleyl, Müller), en cuya obra se proponía una visión interior como posición anticonvencional al uso. Este movimiento de los años 80 al que hacemos referencia, aglutinó a un extenso número de autores, en su mayoría figurativos, con obras realizadas con tonos saturados, rasgos gestuales y, por tanto, de trazo rápido y gesto intenso. De entre ellos, cabe destacar a Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck y Rainer Fetting, por su más extensa trayectoria posterior. El teórico y mentor de la década que estudiamos fue Cristos M. Joachimides, quien en el catálogo de la exposición *Origen i Visió: nova pintura Alemanyà* (1984) apunta: “Estos pintores determinaron el modelo de una visión del arte estrechamente relacionado con los fondos de la tradición cultural alemana: un sentimiento marcado por el romanticismo y una visión del entorno estática y expresiva”⁴.

Si bien, como coda, cabe hacer referencia a un párrafo de Jürgen Habermas originariamente publicado aquellos años, en el que defiende la pervivencia de un movimiento moderno aún no desarrollado: “Creo que en vez de renunciar a la modernidad y a su proyecto como causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado

2 LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1986, p. 113.

3 BONITO OLIVA, Achile: “La Transvanguardia italiana” en BONITO, Achile; CORRAL, María (coors.): *Italia: la Transvanguardia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones de Madrid, febrero/marzo de 1983). Madrid, Obra Social de la Caja de Pensiones, 1982, p. 6.

4 JOACHIMIDES M. Cristos (ed.): *Origen i Visió: nova pintura Alemanyà*. (Catàleg de l'exposició celebrada en Barcelona, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 5 d'abril - 6 de maig de 1984). Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, p. 7.

5 HABERMAS, Jürgen: “Modernidad versus postmodernidad” en PICÓ, Josép (coor.): *Modernidadpostmodernidad* (prefacio, introducción y compilación de Josep Picó). Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 98.



Fig. 2.- *Mercurio Lunar*. 1983. Óleo y sintético s/papel, 70 x 50 cm. "José Morea". Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, marzo-abril, 1984. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, p. 27. Colección privada. La Eliana.

negar la modernidad”⁵; “Más o menos en todo el mundo occidental, se ha desarrollado un clima que fomenta los procesos de modernización capitalista, así como las tendencias críticas hacia la modernidad cultural. La desilusión producida por los propios fracasos de aquellos programas que reclamaban la negación del arte y la filosofía ha llegado a servir como pretexto a las posturas conservadoras”⁶.

Entretanto, en Londres, la prestigiosa revista *Art&Design* publicaba un extenso trabajo del arquitecto y teórico norteamericano Charles Jencks, presentando una propuesta radical hacia una nueva sensibilidad estética: *The classical sensibility*⁷, apoyando a jóvenes valores del ámbito internacional como Milet Andrejevic, Thomas Cornell, Lennart Anderson o William Wilkins, todos ellos autores de los 80, con una obra en la que las figuras se hallan en el campo a modo de habitantes de una arcadia feliz, entre la alegoría y un universo complicado e idílico. En España, esa década fue la propia de un incremento exponencial del mercado del arte contemporáneo, en cuyo desarrollo intervino la Feria de ARCO que inauguró su primera edición en Madrid el 10 de febrero de 1982, con la concurrencia de 264 artistas de catorce países,

convocados por la galerista Juana de Aizpuru. De periodicidad anual, supuso el lugar del intercambio y del conocimiento, promoviendo la obra de jóvenes creadores, paralelamente a la de los clásicos de la vanguardia: Calder, Miró, Picasso, Gris, de Chirico, Julio González, Bacon; o también, la de aquellos de las vanguardias de la posguerra española: Chillida, Tàpies, Saura, Millares, Feito, o Canogar. La eclosión del mercado, propició la ubicación de artistas emergentes: Pepe Espaliú, Juan Muñoz, Miguel Ángel Campano, José M^a Sicilia, Peio Irazu, Txomin Badiola, José Manuel Broto, Susana Solano, Cristina Iglesias y Miquel Barceló, entre otros.

En paralelo, las reflexiones teóricas no se hicieron esperar: Simón Marchán Fiz⁸, Victoria Combalía⁹, Eduardo Subirats¹⁰, Juan Antonio Ramírez¹¹, José Tono¹², Francisco Calvo Serraller¹³, Alfonso de Vicente¹⁴, M^a Carmen África Vidal¹⁵, José Luis Brea¹⁶ y otros más, se dispusieron a analizar el fenómeno de la posible crisis de las vanguardias y la parición de un nuevo concepto, ambiguo, desapasionado, híbrido y objetual, en el que parecía que iba a introducirse la estética y la sociología del arte, sin que llegara a cristalizarse un reflejo puntual en la creación, más allá de algunos cortos

6 *Ibidem*, p. 100.

7 JENCKS, Charles: “The classical sensibility” en *Art and Design*, vol. 3, nº 7/8 (1954), pp. 48-68.

8 MARCHÁN, Simón: “La utopía estética e Marx y las vanguardias históricas” en RIAÑO, José M^a: *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, ed. Blume, 1980, pp. 9-45; MARCHÁN, Simón. *La “condición posmoderna” de la arquitectura*. Lección inaugural del curso 1981-1982. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981; MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid, Akal, 1986.

9 COMBALÍA, Victoria: “El descrédito de las vanguardias”. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, ed. Blume, 1980, pp. 115-131.

10 SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1984.

11 RAMÍREZ, Juan A.: “Catecismo breve de la (post)modernidad” en TONO MARTÍNEZ, José (coord.): *La polémica posmodernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1986, pp. 15-25; RAMÍREZ, Juan A.: *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*. Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1994.

12 TONO MARTÍNEZ, José: “Los dos poderes (y el baile de San Vito)” en TONO MARTÍNEZ, José (coord.): *La polémica posmodernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1986, pp. 181-191; RAMÍREZ, Juan A.: *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*. Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1994.

13 CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte contemporáneo*. Madrid, Taurus, 1987.

14 VICENTE, Alfonso de.: *El arte en la posmodernidad. Todo vale*. Barcelona, Ediciones del Drac, 1989.

15 ÁFRICA VIDAL, M^a Carmen: *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante, Universidad de Alicante, 1989.

16 BREA, José Luis: *Las auras frías*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.



Fig. 3.- *Encontre romá (la lloba)*. Setembre, 1984. Técnica mixta sobre tela, 200 x 152 cm. (Fotografía Attilio Maranzano). Catálogo de la exposición “José Morea: viaggio in Italia”. Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, del 15 de febrero al 3 de marzo, 1985. Valencia, Caja de Pensiones, 1985, p. 13.

ejercicios efímeros como retorno a una neofiguración fría e indolente.

En la Comunidad Valenciana no se produjo un influjo significativo de los movimientos postmodernos en la década de los 80¹⁷, pero sí un auge del mercado de arte contemporáneo, en el que participaron importantes galerías: Val i 30 (1966); Theo (1971); Punto (1972); Lezama (1986); Palau (1980); Temple (1983); Luis Adelantado

(1985); Postpos (1985); Pascual Lucas (1987); Paral.lel (1988); Rita García (1988); My name's Lolita Art (1988); Nave Diez (1989) y Cánem en Castellón, la mayoría desaparecidas¹⁸.

Al inicio de la década de los 90, se desarrolla en Valencia una nueva pintura de contenido narrativo y de acento personal, que remite al arte como instrumento de la intimidad: pintura neo-metafísica, que encontró un lugar de

¹⁷ ROS PARDO, V. (com.): *Entre los ochenta y los noventa*. (Catálogo de la Exposición Universal de Sevilla, Pabellón de la Comunidad Valenciana, mayo-junio-agosto de 1992). Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.

¹⁸ HERAS, Artur (dir.): *R que R: 13 propuestas de Galerías de Arte en Valencia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Sala Parpalló, 1989). Valencia, Diputación de Valencia, 1989.

presentación en la sala de exposiciones del Club Diario Levante, dirigida desde 1991 por Juan Lagardera. Su exposición central fue *Muelle de Levante* (1994)¹⁹. Críticos como Juan Manuel Bonet, Nicolás Sánchez Durá, David Pérez o Carles de Marco apoyaron estas opciones de la que formaron parte pintores evocadores de la soledad, narratividad y cuidadosa ejecución: Manuel Sáez, Calo Carratalá, Fernando Cordón, Juan Cuellar, Paco de la Torre, Marcelo Fuentes, Joel Mestre, Dis Berlín, Gonzalo Sicre, Carlos Foradada o Ángel Mateo Charris, que también fueron respaldados por galerías privadas: My name's Lolita Art y Postpos, entre otras.

José Morea (Chiva, 1951- Valencia, 2020) irrumpe en el universo artístico valenciano en 1980, de la mano de Vicente García Cervera, el propietario de la Galería Val i 30, si bien, previamente había realizado dos exposiciones: en 1975 en el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia, y en la Sala CITE de Valencia, en 1976. A este respecto, es oportuno analizar cuál era el significado de Val i 30 en el panorama artístico y su importancia para un autor desconocido y de formación autodidacta.

Val i 30 había sido fundada en 1966 con una exposición de Amalia Avia y de Isabel Baquedano, adoptando desde el principio una posición de compromiso social, incorporando en 1967 muestras del Equipo Crónica y del Equipo Realidad, si bien sucedidas por otras de gran atractivo, como apuesta y esfuerzo ante un incipiente mercado valenciano poco interesado por la vanguardia contemporánea. Así, en 1968 presentó a Millares, Lucio Muñoz, Gordillo, Equipo Crónica, Guinovart y Hernández Mompó, constituyéndose en un lugar de referencia, de encuentro, de tertulia amistosa y de intercambio de pareceres. Conjuntamente con Galería Theo (fundada en 1971) y con Galería

Punto (1972), fue la más relevante durante las siguientes tres décadas.

Con riesgo y esfuerzo, Val i 30, en 1973 (tras programar una extensa colección de Juan Genovés) participó con un stand propio en la Feria de Arte de Basilea, repitiendo en el certamen en el año 1974, con una muestra monográfica del Equipo Crónica. Tras ello, sus exposiciones se sucedieron en ARCO (desde su creación en 1982), y en INTERARTE, en Valencia²⁰. La apuesta inicial de Vicente García Cervera por José Morea fue muy decidida, presentando su obra, asimismo, en las anualidades de 1981 a 1985 en ARCO. Es decir: un pintor autodidacta, sin apenas biografía estética, recibe de un modo sorpresivo, el impulso del galerista más acreditado. En aquellos años la confianza de Val i 30 en el futuro de José Morea presentaba pocas dudas, coincidiendo con un cierto despegue comercial, cuando en el universo creativo se imaginaba un futuro prometedor. Participando de esta concepción posibilista (que con los años se vio truncada por una distinta realidad), las instituciones públicas programaron muestras apostando por la inclusión de las nuevas generaciones alternadas con los autores ya consolidados, en el seno del arte vinculado a la teoría de la vanguardia, y de ello se benefició también el trabajo de aquel Morea emergente. Efectivamente, tras conseguir el I Premio en el X Salón de Otoño de Caja Sagunto (1980), expone en la Galería Lucas de Gandía, y en 1981 obtiene la Beca de la Casa de Velázquez del Ayuntamiento de Valencia, con una permanencia de dos años en Madrid, participando en la exposición colectiva *Recién Pintado (1983-84)*²¹, patrocinada por Consellería de Cultura Educació i Ciencia. Es decir, estaba iniciando una proyección exponencial, en un periodo muy corto de tiempo.

19 BONET, Juan M.; LAGARDERA, Juan (coords.): *Muelle de Levante* (Catálogo de la exposición *Muelle de Levante*, celebrada en Valencia, 1994). Valencia, Club Diario Levante, 1994. Edición facsimil en formato PDF editado con motivo de la celebración de su 20 aniversario en el marco de la exposición *Travesías*. Diciembre, 2014.

20 *Ibidem*, p. 7.

21 *Recién pintado (1983/84)*. Exposición celebrada en Alfázar, Sala de Exposiciones Edgar Neville, diciembre-enero 1983.

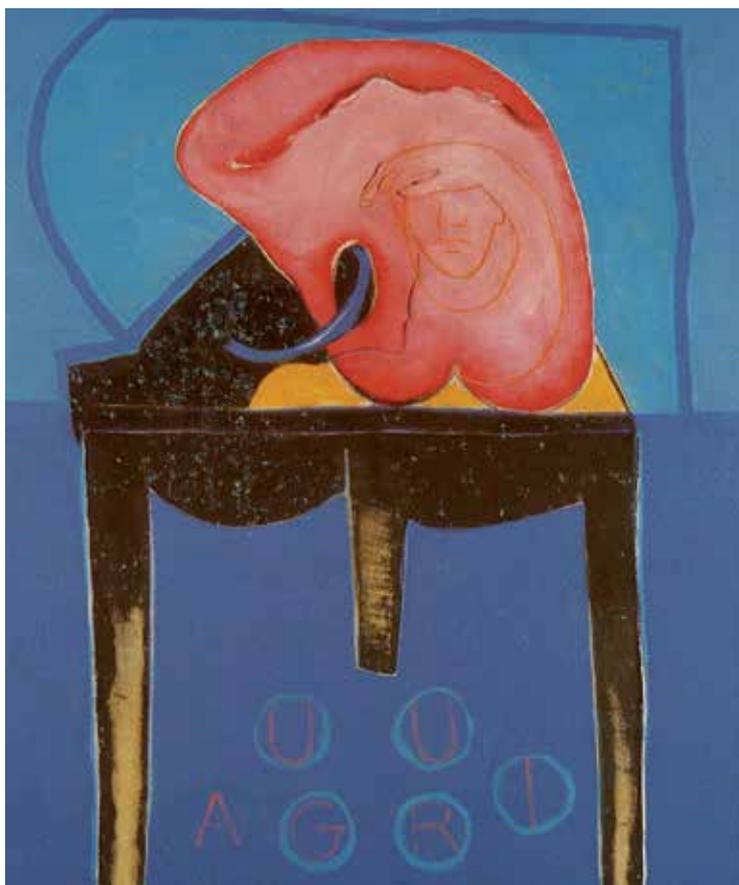


Fig. 4.- *Auguri*. Valencia, 1988. Mixta sobre tela, 200 x 160 cm. Catálogo de la exposición “7 series, viajes i vidas: siete series, viajes i vidas”, Riba-roja del Turia, Espai d’Art Contemporani “El Castell”, del 23 de febrero al 27 de mayo de 2018. Riba-roja de Túria, Turisme i Patrimoni, Ajuntament de Riba-roja de Túria, 2018, p. 86.

En este punto, cabe constatar que fue durante los años de su vinculación con la Galería Val i 30 (1980-1985), cuando ya un buen número de críticos de arte valencianos optaron por analizar su obra, como es el caso de Manuel García con sus textos titulados *El discurso artístico del*

*autodidacta*²² (Exposición en Val i 30, Valencia 1980, y en la sala de Exposiciones de Torrent), y *José Morea, bajo el volcán* (publicado en la revista *Cimal*)²³; los de Pablo Ramírez: *José Morea*²⁴ (Galería Lucas, Gandía 1980) y *José Morea: del objeto encontrado a la figuración objetual* (*Cimal*)²⁵; el

²² GARCÍA GARCÍA, Manuel (text.): “El discurso artístico del autodidacta” en *J. Morea* (Folleto ilustrativo de la exposición celebrada en Valencia, Galería Val i 30, mayo de 1980). Valencia, Val i 30, 1980.

²³ GARCÍA GARCÍA, Manuel: “José Morea, bajo el volcán” en *Cimal. Cuadernos de Cultura Artística*, nº 11-12 (1981), pp. 78-80.

²⁴ RAMÍREZ, Pablo (text.): *J. Morea* (Folleto ilustrativo de la exposición celebrada en Gandía, Galería Lucas, del 14 de noviembre al 4 de diciembre de 1980). Gandía, Galería Lucas, 1980.

²⁵ RAMÍREZ, Pablo: “José Morea: del objeto encontrado a la figuración objetual” en *Cimal. Cuadernos de Cultura Artística*, nº 11-12 (1981), pp. 74-76.

de Vicent Todolí: *Morea la metamorfosis del objeto (Cimal)*²⁶; o el de Vicente García Cervera: *Teoría del retrato, en torno a José Morea*, publicado también en la ya mentada revista²⁷. Hay que tener presente, que *Cimal* fue la publicación de arte más prestigiada de la Comunidad Valenciana durante los años 80, editada por Pascual Lucas Catalá, dirigida por Vicente Aguilera Cerni, y cuyo redactor jefe era Juan Ángel Blasco Carrascosa.

Así, Vicent Todolí reflexionaba en su ya referido texto: “Si en un principio su obra está caracterizada por una estética del desperdicio, del desecho, de lo feo, por una recuperación de los objetos aparentemente insignificantes del medio en el que se desenvuelve (maderas, cartonajes industriales, botellas...), probablemente es debido al carácter autodidacta de su formación, que le hace rechazar toda clase de tipo de esteticismo o de refinamiento técnico, sinónimo para él de formación académica”; “La elaboración es sustituida por la simple elección, que en ocasiones corrige dejando intervenir al azar o mediante primitivas manipulaciones que ponen de relieve la intervención del sujeto sobre el objeto. Pronto estos planteamientos dejan paso a otros que ya se insertan netamente dentro del campo de la pintura con destino-a-ser-colgada”; “La energía que se desprendía de los actos de incorporación se ha transmutado en gesto, reproductor a otros niveles de la relación directa que antes existía entre el sujeto y el objeto, que ahora es sustituido por el soporte”; “El cambio al que nos hemos referido viene dado por las series “Formas con paisajes” e “Interiores con T.V.” que expone en Val i 30 junto a una serie de objetos (botellas, envases) que ahora son ya presentados como soportes pintados, al lado de desplegados de papel y portarretratos de táblex”. Por otro lado, apunta:

“En las series “Personajes en su contexto” y “personajes-retratos-portarretratos” el repertorio objetual a que recurre está en la línea de las obras interiores. Son los objetos de su entorno más cercano: objetos-fetichismo con cierto carácter provocador como en el caso de las tazas de water, que nos remiten de algún modo al urinario de R Mutt (M. Duchamp). Otros están provistos de claras connotaciones sexuales como el lápiz-falo, lenguas, paletas personificadas... agrupadas en torno a dos polos: masculino y femenino. Es la sexualidad como fuerza motriz que anima al acto de pintar, a la vez que una reflexión sobre el proceso artístico: representar el instrumento de la representación”²⁸.

En su escrito, Pablo Ramírez señala: “La cama, el lápiz, el patrón de costura, el W.C. y la paleta van introduciéndose paulatinamente en el táblex, esbozados por el lápiz grueso y densificados por ese cromatismo austero gris-azulado que todo lo inunda (“Formas con paisaje”) y que a veces sale incluso del marco para teñir objetos reales. De todos modos, la definición formal del objeto no basta y es preciso determinar su actitud, su vida, así como su inserción en un espacio concreto (“Interiores con T.V.”); “Con la serie posterior “Personajes en su contexto” entrará de lleno en el tema de la pareja y sus relaciones explícitamente eróticas y frecuentemente polémicas. Esta serie se basa en la constante del personaje masculino puesto en contacto con el femenino, ubicándose ambos en un espacio nítido y específico. La resolución cromática diluye el protagonismo del grafismo, al incorporar planos de color (rosas, azules, naranjas) que al superponerse discontinuamente crean el contorno”²⁹.

En las reflexiones publicadas en aquel número 11-12 de *Cimal*, por Vicente García Cervera, se puede leer: “Sus cuadros no tienen anteceden-

²⁶ TODOLÍ, Vicente: “Morea: la metamorfosis del objeto” en *Cimal. Cuadernos de Cultura Artística*, nº 11-12 (1981), pp. 73-74.

²⁷ GARCÍA CERVERA, Vicente: “Teoría del retrato, en torno a José Morea” en *Cimal. Cuadernos de Cultura Artística*, nº 11-12 (1981), pp. 76-78.

²⁸ TODOLÍ, Vicente (1981), *Op. Cit.*, pp. 73-74.

²⁹ RAMÍREZ, Pablo (1981), *Op. Cit.*, pp. 75-76.



Fig. 5.- *Atardecer en bahía*. Técnica mixta sobre tela, 110 x 130 cm. Catálogo de la exposición “Las Américas de José Morea”, Valencia, IVAM, del 27 de marzo al 15 mayo de 2012. Valencia, IVAM, 2012, p. 34.

te, aunque alguno parezca tan obvio, porque no se apoyan en ninguna paternidad: ni pasada, ni presente. Son como el homúnculo faustiano, hijos de la nada, de la alquimia, del secreto que a su autor le sugieren no se sabe qué Mefistófeles. Imaginadlo a brazo partido con su obra, y comprenderéis lo que estoy diciendo. Morea, que no data, va solo con sus armas, como Lancelot del Valle, en liza permanente con su obra. Cada cuadro –cada retrato, pero dejemos el tema- es aventura repleta de experiencias. Un código

cada vez más congruente. Desde las primeras manchas –y ponedme otro ejemplo que iguale la intuición que para el color tiene Morea- que empiezan a definir el cuadro, hasta los chisporroteos cromáticos y la grafía del humo en un cigarrillo, todo es búsqueda, invento, hallazgo y práctica”; “Voy a adelantar una afirmación para que la cojáis por donde os parezca: Morea no sabe lo que pinta. ¿Comprendéis ahora la fascinación que siento por sus cuadros?”³⁰.

Seguidamente, hemos extraído un fragmento

³⁰ GARCÍA CERVERA, Vicente (1981), *Op. Cit.*, pp. 77-78.

significante de las aportaciones al respecto de Manuel García García, en el que expresa:

“...Porque este pintor del campo venido a la ciudad, crea con la retina y la voracidad a flor de piel de quien quiere llegar lejos, apenas iniciado el camino. La vena erótica de José Morea se inicia con la masculinidad, casi prepotente, del falo travestido de lápiz cuya presencia, casi obsesiva, en una serie de cuadros, resulta a veces abrumadora

La nota nacionalista es más discreta y se traduce en livianas alusiones a la cuatribarrada de carácter puramente anecdótico.

Otra historia corresponde a los arcoiris reiterativos, como elemento agreste de color en él, a veces, abusivo uso de lápiz polícromo. Son aspectos de su obra a equilibrar, a ponderar, a matizar.

Y luego ese chisporroteo de partículas, casi volátiles, a menudo demasiado elaboradas para ser lo suficientemente espontáneas.

Y las mesas, y los televisores, y las ollas a presión...

Tras el temporal empieza a llegar la esperanzadora calma creadora de este pintor, plentórico de ideas, cuya factura, bastante definida, empieza a madurar una personalidad propia³¹. Las obras de aquellos años (1981-82) de una figuración narrativa, están realizadas con tonos pastel; las anatomías junto al mar insinúan o explicitan carnaciones o referencias genitales, si bien se descomponen a modo de cómic surreal, donde el automatismo ya es explícito, y los títulos insinuantes: *Adán el de las hormigas en trance psicodélico* (1981) o *Pareja obsexiva* (1982).

Aunque la extensa muestra antológica de Morea celebrada en el Espai d'Art Contemporani “El Castell”, de Riba-Roja del Turia (2018), el pintor la centrara con su título *7 series viajes vidas de Morea*³², y la subdividiese en periodos amplios: Personajes/Forzudos; Egipcios/Doñana; Italia; Nostalgia porcina; Acid B Mallorca; Orientalia y Las Américas, tal y como hemos podido comprobar en los textos publicados en *Cimal* (1981), en los años iniciales, los autores puntualizan subperiodos con un detalle mayor. Es el caso de José Garnería, quien en uno de sus textos, apunta: “De hecho Morea casi siempre se ha basado, ha referenciado su obra, en series temáticas; un breve y rápido resumen nos permite citar “Formas con paisajes”, “Interiores con TV”; “Personajes en su contexto”, “Forzudos”, “Sandía Sunday Bugui”, lo egipcio, lo italiano, los volcanes, y ahora una referencia a Chiva y su “torico”³³.

Con motivo de la exposición *Forzudos, deportistas y otras perversiones* que Morea realizó entre 1982/83, en Val i 30, Galería René Metrás de Barcelona y Sen de Madrid, el crítico Manuel García elaboró el texto *La furgoneta pictórica de José Morea*³⁴, con algunos párrafos significantes, los cuales refieren: “Lejos de la placidez de las historias familiares, que nos contaba antaño, con perros, balanzas, cerditos, y después de algún chapuzón por las islas baleáricas o pitiusas, y el reflejo barroquizante saturado de color, con cegadora luz y locos chiringuitos, entre refrescos, sandías y sombrillas, José Morea inicia ahora la historia urbana del Madrid de la transición...”; “Forzudos plentóricos de sexo. Señoritas de afilado tacón. Son historias para ver. Pinturas para mirar. Colores para paladear. José Morea va tan

31 GARCÍA GARCÍA, Manuel: “José Morea, bajo el volcán” en AGUILERA CERNI, V. (dir.). *Cimal. Cuadernos de Cultura Artística*, nº 11-12 (1981), p. 79.

32 URÍS, P.; RAMÍREZ, P.; GARCÍA, M.; STABILE, U. [et al.] (textos): *7 series, viajes i vidas: siete series, viajes i vidas*. (Catálogo de la exposición celebrada en Riba-roja del Turia, Espai d'Art Contemporani “El Castell”, del 23 de febrero al 27 de mayo de 2018). Riba-roja de Túria, Turisme i Patrimoni, Ajuntament de Riba-roja de Túria, 2018.

33 GARNERÍA, José (text.): *José Morea* (VI Semana Cultural “Villa de Chiva”). Chiva, Ayuntamiento de Chiva, 1985, p. 1.

34 URÍS, P.; RAMÍREZ, P.; GARCÍA, M.; STABILE, U. [et al.] (2018), *Op. Cit.*, p. 35.



Fig. 6.- *Nefertiti y Lota. Transformaciones. Serie Egipcios. 1983. Óleo sobre tela, 205 x 141 cm. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.*

deprisa que casi no da tiempo a paladear sus personajes”.

En la ya referida muestra *Recién pintado (1983-84)* escribía en su catálogo Pablo Ramírez: “Desde el principio Morea eligió el camino de la autobiografía, siendo el universo doméstico, con sus rincones y objetos prosaicos, lo que primero en-

tró en sus cuadros. El paso siguiente consistió en la construcción de personajes y situaciones cotidianas mediante sus objetos primerizos. Y sólo recientemente, hace un año, más o menos, Morea se sirvió de la anatomía para dar cuerpo a sus personajes”³⁵.

Los personajes egipcios surgen en sus pinturas

³⁵ GARCÍA, Manuel; RAMÍREZ, Pablo. (text.): *Recién pintado (1983/84)*. (Catálogo de la exposición celebrada en Alfáfar, Sala de Exposiciones Edgar Neville, diciembre-enero 1983): Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, 1983.

de 1983: *Egipto estándar con erección; Nefertiti y Lota. Transformaciones* (1983) o *Triángulo egipcio*, realizados en Madrid o Valencia alternativamente, pero que, asimismo, aparecerán de nuevo unos años más tarde, alternados con periodos intermedios. Esta referencia temática fue presentada en Valencia en marzo-abril de 1984, en la exposición *José Morea*³⁶ ubicada en la Casa Museo Benlliure y en el Círculo de Bellas Artes. En el catálogo de la muestra se incorporó un texto de Joaquín Lara, quien refería: “Esa y otras noches en Madrid, interiores dionisiacos de Rock-Ola, con personajes de taburete contorsionándose en torno a sus copas, que vibran, se agitan y estallan...La barra humeante del RAS, tan lejos del mar...Con la música muy fuerte alrededor me presentaron a Morea, y muchas de nuestras posteriores charlas han tenido como fondo los mismos ritmos machacones que inspiran al artista”; “Conocía del Morea anterior un mundo doméstico, que no por limitado en la temática, lo era en la expresión plástica; las neveras eran exhibicionistas, los bidets transformados en pick-ups, paletas derramando acordes de color mientras los pianos se convierten en proyector de opacos. Casi siempre en sus temas como idea de la luz, domésticas bombillas, la idea-bombilla que se enciende en las cabezas”; “Aparecieron entonces las playas, escenarios de luz y lujuria desbordantes con personajes que se buscan mediante tentáculos penetradores- absorbedores, sudor renal sobre el eterno mar de Pinazo, ante el cual se paseaban ya algunos forzudos. La sed de imagería y de tiempo es satisfecha casualmente a Morea por un pensionado en la Casa Velázquez de Madrid, donde empieza a hacer personajes tan buscadores de información que

tienen cabeza de video-cámara, luego un flash-back mediterráneo, los forzudos”; “Quizá una de las claves profundas de su obra, sea esa capacidad suya de reflejar lo fugaz, de superponer instantáneas y tics desde múltiples puntos de vista, los que tiene el que todo lo mira. Su mirada traduce lo cotidiano a códigos a veces herméticos, a veces obscenos, a veces rituales, donde lo gestual todo lo posee. Morea reordena a través de su kaleidoscopio el mundo de cristales en orden-desorden-sorpresa que somos y juega con esa imagen simétrica contándonos las trampas. Ese juego y otro más vital, de espejos, de lo pintado a lo vivo y de lo vivo a lo recién pintado, le llevan a introducir, rizando rizos imposibles, cotidianeidad en el hieratismo de sus actuales personajes egipcios”³⁷.

Vicente García Cervera, su mentor y marchand durante aquellos años, publicó en ese mismo catálogo, un texto titulado *Retrato de pintor en negro*³⁸ que, pasados los años, tiene un valor significativo, aunque en su momento contuviera un relato de ficción:

“Bastantes años antes de sellarle la boca su propia muerte, Morea fue tan parco en palabras como la famosa tumba de Miccerinos. Así que a partir de la tarde en que lo hicimos bajar a la suya más modesta de arcilla para hacer su mutis definitivo, nadie volvió a preguntarme las razones de sus silencios. Mientras para muchos de quienes lo conocimos Morea pasaba por ser el colmo de la ingeniosidad, para otros nunca dejó de ser un zoquetón con la suerte de cara. En cuanto a mí, que hube de sufrirlo más cerca que nadie, ponedme en el bando que mejor queráis.

³⁶ *José Morea*. (Exposición celebrada en Valencia, Casa Museo Benlliure- Círculo de Bellas Artes de Valencia, marzo-abril, 1984).

³⁷ LARA, Joaquín: “Morea-Foto-Matón” en BISQUERT, Amparo (coor.): *José Morea*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Casa Museo Benlliure- Círculo de Bellas Artes de Valencia, marzo-abril, 1984). Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, pp. 23-26.

³⁸ GARCÍA, Vicente: “Retrato de pintor en negro” en BISQUERT, Amparo (coor.): *José Morea*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Casa Museo Benlliure- Círculo de Bellas Artes de Valencia, marzo-abril, 1984). Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, pp. 55-61.

Hay quienes sostienen con buena pluma que Morea eligió pescar en las aguas del Nilo, a comienzos de su carrera, por no se qué historia de Eros y Tanatos. Pero yo que lo he visto con la boca prieta y arrimando su nariz de pez espada en las conversaciones, sé que lo hizo así por ser los constructores de pirámides los seres más silenciosos de la Tierra, a excepción de él mismo. Sólo una cosa desataba su lengua: los porros y el alcohol. Un cálido maridaje que le hacía chispear los ojos y hervir la boca, por la que soltaba las carcajadas más estruendosas vinieran o no a cuento, y una sarta de despropósitos que a todos encandilaban menos a mí. En cuanto a si era el pintor que afirma su leyenda, dejadme que me ría. Darnos a cualquiera los padrinos que tuvo, y su inmensa suerte, y ya me contaréis. Lo mejor de Morea, porque algo bueno tuvo y habrá que decirlo aquí, fue no ser un pintor de laboratorio. Y quiero decir con esto que su vida y su pintura fueron siempre uña y carne. A Morea sólo le interesó una cosa profundamente. Destapar agujeros y asomarse dentro. Lástima que a veces le faltaron ojos para ver lo que tenía delante”.

José Morea parte hacia Italia el 8 de septiembre de 1984, y existe un testimonio que ilustra tanto la fecha como sus intenciones. Se trata del catálogo de la exposición *José Morea, viaggio in Italia*³⁹, muestra que realizará a su regreso. En él, Uberto Stabile se muestra compañero de viaje y lo refleja a modo de diario: “Valencia 7 de septiembre de 1984. Mañana saldremos hacia Roma. Esta última semana fue una prueba de nervios. Los sucesivos retrasos se han debido a los cuadros que Morea ha querido terminar antes del viaje. Quiere echar la llave a una puer-

ta que cierra toda una época. Hoy acabaremos con las interminables despedidas, y mañana cogemos la carretera. No hay tristeza antes del viaje. Ahora solo nos queda tener bien abiertos los ojos”⁴⁰. Siguiendo con un testimonio en el que se percibe el mantenimiento de un excelente contacto con su galerista (que aún lo presentará en ARCO 1985) podemos leer: “Cannes 8 de septiembre de 1984. Llovía cuando salimos de Valencia. Vicente García estuvo ayudándonos a cargar los cuadros en la furgoneta. Apenas hablamos. Morea es un genuino cáncer, cuando quiere puede llegar a ser la persona más introvertida que pueda imaginarse. Se pliega sobre sí mismo, en su pintoresco caparazón y clava los ojos sobre la carretera. De vez en cuando me pide que le pase el coñac o que le encienda un cigarrillo”⁴¹. En el mismo diario Stabile describe su modo de trabajar: “Roma 22 de septiembre de 1984. Morea se despierta y se pone a pintar. Se llena de pintura, pinta con las manos, con los pies, con palos, pinta con todo. Se pone encima de esas enormes telas en la terraza, y gira y gira sobre ellas. Derrama pintura aquí y allá, y salta de una tela a otra. Ahora el suelo está lleno de columnas, lobas, barcos, lunas, agua y volcanes por todas partes”⁴².

En la ya referida muestra de 1985⁴³, su pintura ha cambiado. A este respecto hay que tener presente el significado que Italia tuvo en el arte europeo de los 80, cuando el peso de la Transvanguardia se fue extendiendo a través de la difusión internacional que promovía Achille Bonito Oliva, su mentor. Un historiador un tanto narcisista que procuró defender un movimiento posmoderno (al que se ha hecho referencia en la introducción), con matices nacionalistas evi-

39 GARCÍA, Manuel; STABILE, Uberto (text): *José Morea: viaggio in Italia*. (Catàleg de l'exposició celebrada en València, Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions, del 15 de febrer al 3 de març, 1985). València, Caixa de Pensions, 1985. (Texto traducido del valenciano).

40 STABILE, Uberto: “Scritti sulla tavola calda” en GARCÍA, Manuel; STABILE, Uberto (text): *José Morea: viaggio in Italia*. (Catàleg de l'exposició celebrada en València, Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions, del 15 de febrer al 3 de març, 1985). València, Caixa de Pensions, 1985, p. 7 (Texto traducido del valenciano).

41 *Ibidem*, p. 31.

42 *Ibidem*, p. 32.

43 *José Morea: viaggio in Italia*. (Exposició celebrada en València, Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions, del 15 de febrer al 3 de març, 1985).

dentes en sus declaraciones, como la que sigue: “De este modo el arte y su producción determinada, van unidas a la nacionalidad determinada de los pueblos”⁴⁴. O bien, manteniendo una posición conceptual: “El nihilismo es, pues, la justa posición de salida del artista, pero es un nihilismo activo que recupera a Nietzsche sin desesperación”⁴⁵. La nueva figuración narrativa italiana adquirió un peso sustancial en el país, y pintores como Sandro Chia, Francesco Clemente y Enzo Cucchi, se conformaron como referentes.

Al reaparecer José Morea en la muestra referida, su viaje a Italia ha supuesto una irrupción en su trabajo. Sus pinturas han dejado la claridad precedente, aparece un simbolismo historicista que nunca tuvieron sus “egipcios” precedentes, y que incluso se ve reflejado en títulos como: *Encontre romà (la lloba)*; *Prometeo confos*; *Sant Sebastià observant les parelles*; *Gran judici. Elecció entre les Tres Gracies aclaparadores*; o *Suite volcànica 5. Suicidi volcànic*. Las figuras han perdido la luz, los tonos son apagados y oscuros; ya no existe ni la ingenuidad, ni la ironía, y aparece una narración más literaria. Acompañando al catálogo⁴⁶ encontramos citas de Federico Fellini, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino, Malcolm Lowry, Arthur Rimbaud, William Blake, y un poema de Konstantin Kavafis. El título del texto de apoyo escrito por Manuel García, *Tinieblas sobre el Tíber*, ya es demostrativo, en él se lee: “La obra romana de Morea, fruto de ciertas tinieblas sobre el Tíber, simplifica la presencia de elementos narrativos de sus historias, profundiza la textura pictórica de sus cuadros y define, finalmente, la iconografía peculiar de los protagonistas de los lienzos”; “Esta muestra

es, pues, la obra de la iconografía del cuerpo, de la mitología del paisaje clásico y de las historias personales del pintor saturado de una experiencia valenciana abrumadora, que busca un desahogo en medio de la maraña cosmopolita y cultural romana”⁴⁷.

Es evidente que su obra se ha transformado, y que ha acontecido su desvinculación con la Galería Val i 30, la cual se había convertido en una plataforma de apoyo con proyección en otras galerías importantes, presencia en ARCO y colaboraciones de relevantes teóricos del arte valenciano, tal y como hemos podido comprobar. Desde este momento, sus idas y venidas a Italia se suceden, y además de exponer en La Caixa de Pensions, lo hace también en la VI Semana Cultural Villa de Chiva (1985)⁴⁸, y en Bagheria, Italia (1987)⁴⁹, integrándose en una figuración narrativa que recorre aquel país de norte a sur. A propósito, en un texto de esta última muestra, Sergio Troisi, hace referencia a su obra como partícipe de aquel movimiento que recuperaba una parte de los planteamientos artísticos del pasado, así, apunta: “Si de expresionismo es necesario hablar a propósito de Morea, ocurre ahora precisar que se trata de un expresionismo que profundiza en la propia raíz del sentimiento barroco.”⁵⁰

Entre este momento y su retorno a Valencia, prolonga un extenso recorrido expositivo italiano en Crotona, Palermo, Turín y Bari. Reside seis meses en Turín, luego en Milán y posteriormente en Sicilia donde se queda al menos cinco años. En 1988 trabaja en Pollensa (Mallorca), y en la Galería Baluart realiza una muestra acompañada de poemas.⁵¹

44 BONITO OLIVA, Achile (1982), *Op. Cit.*, p. 8.

45 *Ibidem*, p. 7.

46 GARCÍA, Manuel; STABILE, Uberto (1985), *Op. Cit.*

47 GARCÍA, Manuel; STABILE, Uberto (1985), *Op. Cit.*, pp. 30, 31.

48 *José Morea*. VI Semana Cultural “Villa de Chiva”. (Exposición celebrada en Chiva, 1985).

49 *José Morea: viaggio in Sicilia*. (Exposición celebrada en Bagheria, Italia, 1986).

50 TROISI, Sergio (text./preface): *José Morea: viaggio in Sicilia*. (Catálogo de la exposición celebrada en Bagheria, Italia, 1986). Bagheria, Italia, Ezio Pagano, 1986, p. 7. (Texto traducido del italiano).

51 LÓPEZ TENA, Alfons: “Once octavas reales” en LÓPEZ TENA, Alfonso (col.). *José Morea* (Catálogo de la exposición celebrada en Mallorca, Galería Blau Art, 1988). Mallorca, Galería Blau Art, 1988, p. 16 (Texto en catalán).

En un posterior retorno a Valencia (1988), expone en la galería Rita García (*Nostalgia Porcina*) y el análisis crítico no es de sus teóricos habituales, firmándolo en esta ocasión Alfonso Ninyerola. A este respecto, hay que tomar en consideración que, cuando José Morea realiza la ya referida exposición antológica *7 series viajes i vidas de Morea* en Riba-Roja en 2018, uno de los periodos que incluye es precisamente el de esta exposición. Entretanto, como elemento referencial cabe apuntar que, antes de ocuparse profesionalmente a la pintura, Morea tenía y trabajaba en una granja porcina. En su texto, apunta Ninyerola: “Lo primero que salta a la vista es la desdramatización –reconozco que la jerga política ha dejado inservible esa palabradel color y de la escena. Si en las exposiciones italianas de Trotona, Palermo, Torino y Milán predominaban los negros, marrones, ocre grises y granates, ahora dominan amarillos, verdes, rojos y azules un punto más ácidos que aquellos pasteles de entonces, pero igualmente luminosos”⁵². El artista retorna a una pintura más plana, cargada de una cierta ironía, como un retorno a la claridad después de atravesar tantos años en el universo neo-expresionista y narrativo. Tras ello se traslada de nuevo, en esta ocasión a Barcelona, donde trabaja dos años.

Los referentes seriados siguen siendo una constante en la biografía artística del autor, y en su extensa muestra de 1991 en Catania⁵³, el referente simbólico es el ojo. En el catálogo, los textos hacen referencia a la vinculación de las obras con el territorio en el que se realizaron (Sicilia), y en la atención a sus significantes: “El ojo de Morea ha viajado siguiendo las huellas de la historia, del mito y de la realidad siciliana. Su ojo ha tenido la esencia erótica y fanática, pasional y violenta, de una tierra que por feliz accidente

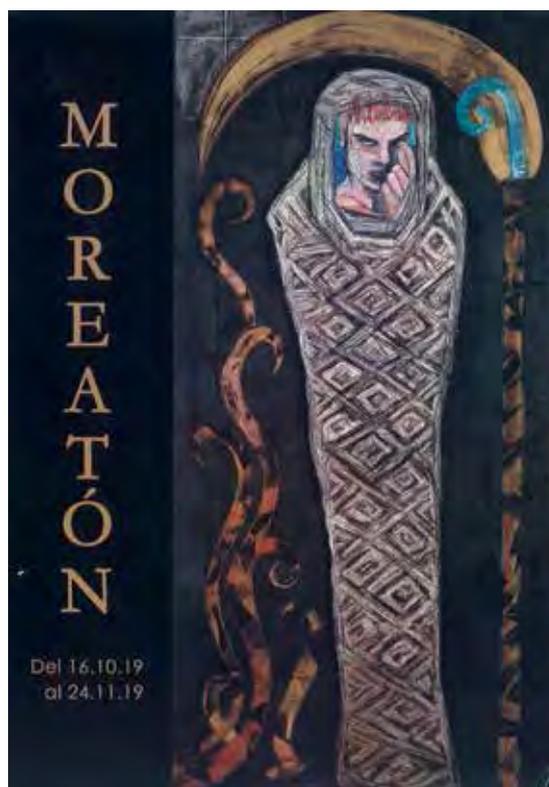


Fig. 7.- Folleto ilustrativo. Moreaton (Exposición celebrada en Valencia, MuViM, del 16 de octubre al 24 de noviembre de 2019). Valencia, MuViM, 2019.

vive a la sombra de un cono de fuego, de un tótem llamado Etna”⁵⁴. En el mismo catálogo José Carlos Cataño considera en su escrito *El ojo del volcán*: “Ahora he observado lo último de Morea como una adecuación entre su real naturaleza y la naturaleza de una realidad, la que a tientas y a ciegas ha encontrado en Sicilia...”; “Montaña de cráteres, su pintura. La boca del volcán es un ojo, un agujero, un polifemo, una tela de araña, el objetivo del fotógrafo alemán tuberculoso que sacaba desnudos sicilianos, un omphalos del

⁵² NINYEROLA, Alfonso: *Morea: Nostalgia porcina*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Galería Rita García, octubre de 1988). Valencia, Rita García Galería de Arte, 1988, pp. 9-11.

⁵³ *AmoreAmoreA*. (Catálogo de la exposición celebrada en Catania, Palermo, 1991). Catania, Palermo, Arte Club Catania, 1991

⁵⁴ Daniela Fileccia: “El ojo, el huevo y la muerte” en ANASTASI, V. (ed.): *AmoreAmorea*. (Catálogo de la exposición celebrada en Catania, Palermo, Arte Club Catania, 1991). Catania, Arte Club Catania, 1991 p. 71.

que brotan falos y cactus, capiteles o espadañas, las mismísimas tablas de la ley”⁵⁵.

La mutación en los lugares de trabajo, también se sigue en la producción, e incluso en las salas donde presenta su obra. Así en 1994, ha cambiado en Valencia a la Galería Charpa. En 1996, ya es entendido como un pintor de recorrido itinerante, intermitente e inestable, manteniendo una producción extensa dentro de esa narrativa que se va adaptando a los lugares que habita. Ese año, expone en la Sala de exposiciones de la casa de Cultura de Alzira, reiterando el análisis sobre su trabajo Vicente Jarque, uno de sus críticos preferidos. En torno a su deambular inestable incluye en el catálogo: “Su convulsivo peregrinar, no suele tener mucho de contemplativo, de pausadamente teórico, sino que forma parte de la vida activa en toda su plenitud”. En este sentido, hace referencia a su intermitente retorno a Chiva, haciendo hincapié en el espacio pleomorfo de su enorme vivienda: “Ha conseguido establecerse en una casa que es como una especie de laberinto abierto, un espacio sin límites visibles y definidos: un reino sin simetrías, una especie de habitáculo fractal”. Sin embargo, Jarque le proporciona un tratamiento literario a su constante trasiego, a pesar de su insistencia en la figuración narrativa: “...Morea, más de veinte años después a su primera exposición individual, siga manifestándose como uno de los artistas menos dócilmente pendientes de lo que acontece en el mundo del arte, en la escena donde se cuecen las penúltimas tendencias, las retóricas postreras y las actualidades ficticias”, es decir, situándolo como un “otro”, investido por una infrecuente libertad creadora. Añadiendo un comentario analítico que se convierte en una constante alternancia en su obra:

“Morea parece moverse entre su lado amable y su lado oscuro con una facilidad asombrosa, saltando de uno a otro sin apenas transiciones”⁵⁶, como referencia concreta a la vinculación de su pintura con sus cambiantes estados anímicos, como extensión de aquella de su realidad diaria. En relación a esta muestra, el propio autor incluye un comentario, en otra exposición sucesiva, realizada en 1997 en la que señala: “La exposición de Alzira es una selección del trabajo de los últimos cuatro años. He querido montar una especie de caos ordenado, con trabajos realizados en Italia, en Barcelona o recientemente en Chiva”⁵⁷, en la que aparecen referencias figurativas orientales: “La japonesa de Yakutaky”; o “El gran Mikado”, junto a otras diversas: aves, gatos, incluyéndose el texto de Vicente Jarque de la exposición del año precedente, ya referida de Alzira.

En 1998 el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana le promueve una muestra antológica itinerante, comisariada por Victoria Combalía, con textos suyos, de Emmanuel Guigón y de Vicente Jarque. En su análisis, Combalía hace referencia a la pintura de este periodo: “Desde mediados de la década de los noventa aparece su fascinación por el arte oriental, y más tarde por el arte japonés... De la misma manera que trató el arte egipcio de los ochenta, así trata Morea a sus japonesas, casi procedentes del arte de la ilustración, o cuanto menos de la estampa, en los noventa”⁵⁸. En la misma publicación refiere Guigón: “Y siempre hay en sus obras un claro placer por la enumeración. Hay miradas francas y miradas veladas, miradas cariñosas y miradas amenazadoras, miradas que nos sostienen como un constante estímulo. Que esconden a veces la perversidad bajo un exterior engaño-

⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁶ JARQUE, Vicente (text.): *Morea don't worry*. (Catàleg de l'exposició celebrada en València, Sala Municipal d'Exposicions Casa de la Cultura, Alzira, 19 abril - 12 maig 1996). Alzira, Ajuntament d'Alzira, 1996, pp. 3-9.

⁵⁷ “RAMÍREZ, P; JARQUE, V. (text.): *José Morea: Animala Est*. (Conversación con Pablo Ramírez). (Catálogo de la exposición celebrada en Chiva, Casa de la Cultura, 1997). Chiva, Ayuntamiento de Chiva, 1997, p. 18.

⁵⁸ COMBALÍA, V. (text.): *José Morea. Pinturas 1980-1999*. (Catálogo de la exposición celebrada en Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (Uruguay), 21 de mayo a 23 junio de 2002). Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 15

so. Miradas celosas, indiscretas, escrutinadoras, miradas frías, hostiles, incrédulas, obstinadas, cerradas o, al contrario, miradas abiertas, confiadas, cálidas, llenas de inteligencia o simpatía”⁵⁹. Por otro lado, Vicente Jarque reflexiona sobre algo inherente a su proceder, así, apunta: “Una vez ubicado en la pintura, Morea no ha dejado nunca de mezclarla de uno u otro modo con su vida afectiva, con la experiencia que su existencia le va proporcionando, y que él busca sin descanso”⁶⁰.

En su permanente cambio de ubicación, José Morea decide trasladar su residencia y su trabajo en 2001 a Salvador de Bahía en Brasil, primero en el barrio de la Ribeira y posteriormente (entre 2004 y 2008) en una chácara, y más adelante en la Ladeira do Deseterro. Un tiempo después (2012) el IVAM promueve la exposición *Las Américas de José Morea*, comisariada por Vicente Jarque, el teórico que más ha publicado sobre el autor, el cual razona en su texto: “Porque ese punto de dramatismo unido a la distancia irónica no contrasta, sino que se conjuga bastante bien con ese tipo de pintura experimental que desde siempre viene practicando Morea, y en donde (Eros y Thanatos, siempre juntos, de la mano) los instantes de exultante vitalismo se entremezclan con otros en los que se hacen presentes cosas más sombrías, vinculadas a la muerte”⁶¹. Añadiendo más adelante un comentario que, entrelazado con el precedente, sirve de elemento clave para el acercamiento a su trabajo creativo: “Lo que en ella (su pintura) apa-

rece tiene que ver con intereses patentemente subjetivos, vinculados a la vida del artista”⁶².

En 2006 realizó también en las Reales Atarazanas de Valencia y en la Llotja del Peix de Alicante la exposición *Autor-retratos*⁶³. Se trató de una muestra antológica extensa también comisariada por Vicente Jarque, que comprendía obras desde 1981 hasta el momento. En las pinturas posteriores, los tonos son más apagados, con fondos agrisados, y las figuras con marrones, lilas, verdes y con frecuencia el trazo negro. Ello se hizo patente en la exposición titulada *Big Bang Morea* (2017)⁶⁴. En febrero de 2018 realizó otra antológica ya referida: *7 series viajes i vidas de Morea*.

La exposición de octubre de 2019, unos meses antes de su muerte: *Moreaton*, incluye el espacio del cubo del MuVIM. También el análisis es de Vicente Jarque, y puede entenderse como premonitorio por su título y contenido, en *Virviendo sin miedo*, en el que el teórico apunta: “La temática de la muerte no podía ser ajena a un artista de tan enfática vitalidad como José Morea. De hecho, se ha ocupado de ella de diversas maneras en su obra, a veces en imágenes torvas, o en connotaciones peligrosas o directamente auto-destructivas, o en otras en las que manifestaba su asombro ante los mártires. Pero siempre sin hacer de ella un drama”⁶⁵. En el mismo presenta tres tablas pintadas muchos años atrás, en las que aparecen representadas tres momias egipcias. A ellas las acompañan pinturas muy diversas de sus distintos periodos, a modo de síntesis

59 GUIGON, Emmanuel (text.): *José Morea. Pinturas 1980-1999*. (Catálogo de la exposición celebrada en Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (Uruguay), 21 de mayo a 23 junio de 2002). Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 27.

60 JARQUE, Vicente (text.): *José Morea. Pinturas 1980-1999*. (Catálogo de la exposición celebrada en Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (Uruguay), 21 de mayo a 23 junio de 2002). Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 37.

61 JARQUE, Vicente (com.): *Las Américas de José Morea*. (Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, IVAM, del 27 de marzo al 15 mayo de 2012). Valencia, IVAM, 2012, p. 21.

62 *Ibidem*, p. 23.

63 JARQUE, Vicente (com.): *Autor-retratos*. (Exposición celebrada en Valencia, Atarazanas, de febrero a marzo de 2006 –Alicante, Lonja del Pescado de Alicante, de abril a mayo de 2006).

64 URIS, P. (com.): *Big Bang Morea*. (Exposición celebrada en Godella, Asociación Cultural de Arte, mayo-septiembre de 2017).

65 Folleto ilustrativo. *Moreaton*. (Exposición celebrada en Valencia, MuVIM, del 16 de octubre al 24 de noviembre de 2019). Valencia, MuViM, 2019.

o de resumen. Cabe, de nuevo, entresacar un texto del último párrafo de Jarque: “Finalmente, lo que encontramos es una confrontación de la muerte junto al repaso y celebración de la vida”⁶⁶.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis planteado, en el que se incorporan fragmentos de los textos analíticos más significativos sobre la pintura de José Morea, nos establece varios puntos destacables. Inicialmente, su potente e ilusionante periodo inicial, extendido entre 1980 y 1984, bajo el amparo de la Galería Val i 30, que incluye la Beca de la Casa Velázquez, en la que se expresa espontáneo, original y creativo, con un futuro de apariencia emergente. Sin embargo, su naturalidad se ve desplazada en su muestra de 1985, *Viaggio in Italia*. En este punto se ha contaminado de la neofiguración narrativa al uso, e incluso acompaña el catálogo de citas literarias impropias en una personalidad autodidacta, sencilla y natural, como la suya. Desde este momento, sus idas y venidas, interpuestas con sus prolongadas estancias italianas, se convierten en el reflejo de su propia vida: vital y expresiva, compleja e introspectiva, inestable e insegura.

Hay un momento posterior: *Nostalgia porcina* (Galería Rita García, 1988) en el que se parece atisbar un intento de retorno a sus orígenes, tanto temáticos como plástico-estéticos, pero es imposible, porque su pintura ya está inferida por una nueva narración y por una existencia sin retorno. La relación de su obra con sus vivencias aparece como una constante mostrada por sus teóricos. También las autorreferencias, incluso físicas, surgen con cierta frecuencia, y su retorno a un cierto pasado se nos presenta al final también en la muestra del MuVIM, en la que incluye pinturas de más de 20 años, mientras con ellas reflexiona acerca de la inmediatez.

En su convivir diario, fue un personaje afable, en ocasiones tímido, sin dejar de ser auténtico entre la vitalidad y la tristeza, entre el Eros y el Thanatos. Un hombre cuya pintura fue el fiel reflejo de su propia vida hasta los últimos extremos. Un hombre que siempre se pintó a sí mismo.

Fig. 8.- Torre I. José Morea. *Mestres i nous valors de la Pintura i la escultura del País Valencià* (Sala Municipal d'Exposicions de l'Ajuntament de Torrent, Valencia, 1980); *J. Morea* (Galería Val i 30, Valencia, 1981); *J. Morea* (Galería Lucas, Valencia, 1980); *J. Morea* (Galería Val i 30, Valencia, 1980); *José Morea. Forzudos, deportistas i otras perversiones* (Galería Sen, Madrid, 1983); *José Morea (agíptica)* (Galería Nicanor Piñole, Gijón, 1984); *AmoreAmoreA* (Arte Club Catania, Catania, Palermo, 1991); *Morea* (Galería Charpa, Valencia, 1994); *José Morea* (Casa Museo Benlliure-Cercle de Bells Arts, Valencia, 1984); *José Morea* (Barcelona.); *José Morea. Viaggio in Italia* (Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions, Fundació Caixa de Pensions, 1985); *José Morea* (VI Semana Cultural “Villa de Chiva”, Chiva, Valencia, 1985); *Jose' Morea. Viaggio in Sicilia* (Associazione “Artecontemporanea”, Bagheria, Italia, 1986); *Morea. Nostalgia porcina* (Galería Rita García, Valencia, 1988); *José Morea* (Galería Blauart, Mallorca, 1988); *Morea. Don't Worry* (Sala Municipal d'Exposicions, Casa de la Cultura, Alzira, 1996); *José Morea* (Sala de Exposiciones Caja Rural de Huesca, Zaragoza, 1996); *José Morea* (Galería María José Castellbí, Barcelona, 1997); *Morea Animala Est* (Chiva, 1997); *José Morea. Por amor al arte* (Oporto, 2000); *José Morea: pinturas 1980-1999* (Museo Nacional de Artes Visuales Montevideo, Uruguay, 2002); *José Morea. Brasil. Uma visao baiana* (Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador de Bahia, Brasil, 2003); *Bodegones, Flores y Cacerías. José Morea* (2005); *Autor-retrats. José Morea* (Atarazanas, Valencia, 2006); *Piel de Brasil. José Morea* (Palau de la Música de Valencia, Sala de Exposiciones, 2006); *Pinturas de la Chacara. La sombra, las luces y otros deslices* (Paulo Darzé Galería de Arte, 2009); *José Morea. ABCaos* (Museo de Arte Contemporánea Florencio de la Fuente, 2011); *Las Américas de José Morea* (IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, València, 2012); *7 series, viajes i vidas: siete series, viajes i vidas* (Espai d'Art Contemporani “El Castell”, Riba-roja del Turia, 2018); *Big Bang Morea* (Asociación Cultural de Arte, Valencia, 2017); *Moreatón* (MuVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2019).

66 *Ibidem*.



Fig. 8.- (pie en página anterior).