

EDUARDO MESA, UN PINTOR DEL VALLE DEL AMBROZ

EDUARDO MENA, A PAINTER FROM THE AMBROZ VALLEY

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla. España

El artículo plantea los fundamentos creativos de Eduardo Mesa, un pintor contemporáneo del Valle del Ambroz en contacto con ambientes artísticos de Salamanca, Zamora, Madrid, Cuenca y Sevilla, cuya obra permanece inédita. El interés prioritario en la manifestación de los estados de ánimo propios proyectó sus vivencias interiores sobre los procedimientos con los que determinó las etapas sucesivas que aquí se delimitan.

Palabras claves: pintura, Eduardo Mesa, valle de Ambroz, arte contemporáneo, siglo XX

This article establish the creative foundation of Eduardo Mesa, a contemporary painter of Ambroz Valley, in contact with artistic groups of Salamanca, Zamora, Madrid, Cuenca and Sevilla. The priority in the soul condition projected his sensitivity over the process and the successive phases delimited here.

Key words: painting, Eduardo Mesa, Ambroz Valley, contemporary art, 20th century.

Eduardo Mesa y su hija, Pilar, son artistas representativos del Valle del Ambroz, bello paraje de la zona norte de Extremadura, por el que se accede a la Meseta y a las ciudades castellanas de Salamanca, Zamora y Valladolid.

Localidades como Hervás, en la que reside y trabaja el artista, tienen inquietudes culturales que se manifiestan en las iniciativas del Museo Pérez Comendador, centro que alterna la exposición permanente con la obra de dicho escultor y la promoción de artistas contemporáneos mediante muestras temporales; y se reflejan, en otra medida, no menos intensa, en la vida cotidiana, en la que los locales con música moderna alternan y conviven con agradables tiendas y espacios expositivos, que animan las callejuelas rurales del centro urbano, y las medievales del barrio judío, repletas de casas rurales con un encanto especial, sobre las que sobresalen, en respectivas cotas elevadas, la Iglesia Parroquial y la Hospedería con sus excelentes instalaciones y una estimable iglesia barroca.

I. ORIGEN Y FORMACIÓN

Eduardo Mesa Arévalo nació en Plasencia, en 1953. Su vocación artística está vinculada a los recuerdos infantiles y a la intervención de su padre, aficionado al dibujo, que lo introdujo en tal práctica a temprana edad, como complemento de los ejercicios de caligrafía al uso.

La dirección paterna fue fundamental en la formación del niño, en el que incentivó la necesidad de dominio sobre el medio, primero el dibujo; desde los catorce años, la pintura. Las primeras que realizó, en colaboración con Enrique Jiménez Carrero, otro joven con inquietudes artísticas de su misma generación, fueron pequeñas representaciones de *Payasos*, a finales de la década de los sesenta del siglo pasado.

En esa época juvenil, frecuentó la Casa del Deán, centro en el que fue discípulo de Morales, pintor con el que completó sus conocimientos sobre el óleo y aprendió nuevas técnicas para el desarrollo de las texturas, éstas, como era frecuente en las vanguardias de aquellos años, con diversos materiales añadidos como soporte de las aplicaciones de color. Allí coincidió con Eloy Becedas y Enrique y Rafael Gallego, con los que compartió aprendizaje, inquietudes y logros¹.

La primera exposición colectiva en la que intervino, celebrada en 1970, fomentó expectativas truncadas por circunstancias personales. Eduardo Mesa inició una etapa de su vida en la que la pintura fue una necesidad interior, la posibilidad, casi nunca materializada, muchas veces soñada, de un medio de expresión de los sentimientos y las vivencias propias. Apartado de la pintura como práctica profesional durante veinticinco años, en todo ese tiempo no dejó de sentirse pintor, sintió la necesidad de información propia de los artistas, se emocionó ante pinturas de distinta naturaleza y estilos variados, y, sobre todo, imaginó y soñó pinturas que no realizó; aunque concibió mentalmente.

La actividad intelectual lo mantuvo en contacto con la pintura; la concepción de obras concretas lo indujo a la materialización de las mismas, era inevitable. La vuelta a la práctica se produjo en 1996, en el contexto de la Universidad Popular de Hervás, en torno a las actividades dirigidas por Enrique Ribes.

Eduardo Mesa trabajó desde entonces de modo intenso. Tanto pensó en cómo pintaría sus cuadros que, cuando lo hizo, lo de menos fue la elección de los temas, los motivos y los contenidos. Su aspiración fue la expresión de los estados de ánimo, de los sentimientos, mediante los modos de pintar, los métodos y las soluciones plásticas asociadas a ellos. El ingreso de su hija Pilar en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, y la reciente licenciatura de ésta, fueron estímulos añadidos que reafirmaron sus criterios.

Las primeras obras retomaron los planteamientos que fundamentaron sus inicios, a finales de los años sesenta; fue sólo el reinicio, pronto superado con propuestas diversas, en las que los procedimientos fueron los medios de expresión que posibilitaron

1 Museo Pérez Comendador, Hervás. II Muestra de artistas del Valle del Ambroz, 30 de abril a 10 de julio de 2005. Véase lo relativo a Eduardo Mesa en la documentación relativa a los días 21 a 29 de mayo.

configuraciones vinculadas indirectamente a los estilos asociados a ellos en las fuentes originales. Tal fundamento constituyó la esfera en la que las emociones y los estados de ánimo fueron reflejos inmediatos de la sensibilidad y los mensajes implícitos.

Ese equilibrio entre las características de las configuraciones, los métodos modernos que las fundamentan y la proyección de la interioridad del artista, contenida durante tantos años de inactividad, vincula a Eduardo Mesa con pintores y tendencias concretas, que no oculta ni simula, y, a la vez, define su personalidad y lo distingue.

II. LA ESTRUCTURA COMO FUNDAMENTO DE LA COMPOSICIÓN

La vuelta a la pintura después de tanto tiempo no fue fácil. Eduardo Mesa se vio obligado a la elección entre la continuidad de los principios adoptados a finales de los años sesenta y el desarrollo del estilo juvenil correspondiente y la actualización de los procedimientos, los criterios plásticos y los discursos estilísticos. Difícil dilema que resolvió con lucidez. Su objetivo, la expresión mediante procedimientos pictóricos, el reconocimiento de éstos como fundamento y objetivo en sí de su pintura, lo proyectaron hacia el punto de partida, hacia su obra juvenil, de la que, sin embargo, se distanció con la renuncia expresa a los vínculos estilísticos de aquellos tiempos.

Eduardo Mesa sintetizó los principios, los despojó de cuanto estimó accesorio y los depuró como tales para ofrecerlos en una nueva relación visual. En tal proceso fue fundamental un hecho, potenció la estructura de los volúmenes representados y la ofreció de un modo directo, inmediato, como tema en sí sobre la misma representación. El planteamiento no es nuevo, Cézanne utilizó los cuerpos geométricos para la representación de los elementos de la naturaleza y los objetos reales; la diferencia está en que el pintor francés ordenó de ese modo la naturaleza, propósito que no persiguió Eduardo Mesa, cuyo interés se centró en las posibilidades expresivas del procedimiento, incluidas en éste las claves formales de los elementos representados, potenciadas, aisladas en sí mismas, ofrecidas como una realidad inmediata, directa, contundente.

La elección de los modelos de Eduardo Mesa no está sujeta a la organización geométrica como en la obra de Cézanne², aunque a veces lo parezca; responde a criterios que buscan la simplicidad, sea regular o no. En el primer caso, se produce la similitud señalada; en el segundo, las diferencias son evidentes. Por ello, la aplicación del color no está supeditada a la configuración de los elementos y el espacio simbólico en el que significan, tiene la autonomía necesaria para la significación en sí, el servicio a la dotación de los volúmenes de estructuras concretas y la configuración de elementos complementarios, a veces masas de materia pictórica, figuradas pero sintéticas o informes, superpuestas, yuxtapuestas o integradas como un elemento más de la configuración.

Los principales temas de Eduardo Mesa en esta fase fueron los paisajes y las naturalezas muertas, géneros adecuados para la interpretación de las estructuras de

2 Düchting, Hajo: Cézanne; Colonia, Benedikt Taschen, 1991, Págs. 53 y sigs.

los cuerpos sólidos y las relaciones entre ellos desde un punto de vista determinado, resueltas con criterios pictóricos complementarios, imprescindibles para la correcta relación de los volúmenes.

Entre los paisajes destaca *Casas de campo*³, en 1996. Cinco casas rurales con distintos tamaños y dispuestas sin orden aparente, aunque agrupadas y, por lo tanto, en disposición cerrada, como las de Cézanne en *Paisaje cerca de Pontoise*⁴, en 1875-1877, *Castaños y finca Jas de Bouffan*⁵, en 1885-1887, y *La casa María en el camino del Château Noir*⁶, cerca de 1895, quedan envueltas por una masa informe de color, dispuesta con cierta regularidad y los matices suficientes, proporcionados por leves toques azules, naranjas y amarillos, velados bajo los verdes predominantes, y los blancos superpuestos, más abundantes, con los que genera la superposición de pequeños planos iluminados y oscurecidos, principios derivados de la pintura barroca española, con los que incentiva la sensación de espacio y destaca los volúmenes, que no están especificados por las líneas como en las obras de aquél.

La disposición de esa masa de color, envolvente e interrumpida por una pantalla complementaria de fondo, alusiva al celaje, mas subjetiva en la utilización de ocres velados con manchas blancas, como complemento de la base de la aplicación anterior, que alude al paisaje natural, al campo y a las flores del mismo, y el desarrollo pictórico de la materia en ambos casos, difieren por completo de los planteamientos de Cézanne, basados en la consideración del espacio como una condición en la que todos los elementos y objetos significan en función de las leyes de los cuerpos geométricos, por esto, definidos por las líneas, sólidos, estables. Las estructuras con tejados a dos aguas de Eduardo Mesa, agrupadas, envueltas, aisladas, disociadas del uso cotidiano, aparecen inmediatas y a la vez distantes, como los objetos de los bodegones de Morandi⁷.

Las *Vistas de Cádiz*⁸, dos paisajes sin firma ni fecha de esos años, presentan una variante, el desarrollo pictórico de la materia, predominante, no responde a una representación espacial envolvente, sino abierta, supeditada a las fugas laterales, indefinidas, infinitas a la vista humana. Tal apertura de los límites espaciales determina una concepción en bandas paralelas, la primera, inmediata al ojo del espectador, el mar; en medio, centrado, el paisaje urbano, en el que sobresale la mole de la Catedral, desplazada hacia un lateral para evitar el establecimiento de un eje de simetría; la tercera, el celaje, fugado hacia abajo con la misma indeterminación. Ésta y los contrastes lumínicos del mar y el cielo, análogos, generan un efecto espacial envolvente, que matiza y acota en el plano visual la infinitud de las perspectivas abiertas laterales y la insinuada superior.

3 Colección del artista (CA), Hervás. CA 3.

4 Museo Pushkin, Moscú. Óleo sobre lienzo, 58 x 71 cm. V. 172.

5 Museo Pushkin, Moscú. Óleo sobre lienzo, 72 x 91 cm. Venturi (V) 462.

6 Museo de Bellas Artes de Kimbell, Fort Worth. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. V 761.

7 López Blázquez, Manuel: Morandi; Madrid, Globus, 1996, Págs. 17 a 21, 35 a 38 y 41 a 46.

8 CA 7 y 8.

El planteamiento de *Paisaje*⁹, una naturaleza tomada del natural, es análogo al de las vistas de Cádiz, con las únicas diferencias del predominio del primer plano, sembrado de lirios, y la independencia del celaje, debido a la supresión de los contrastes lumínicos que proporcionaban la sensación envolvente. Un principio común los relaciona, pese a las variantes expuestas, la interpretación de los modelos naturales sujeta a la percepción sensible del artista y a su capacidad de recreación según las posibilidades táctiles y visuales de la materia y el color. Éstas reflejan al unísono las referencias físicas y los estados de ánimo del pintor.

Eduardo Mesa trató las naturalezas muertas de modo análogo. Son pequeñas composiciones en las que agrupaciones de objetos quedan envueltas por aplicaciones informes, en las que la materia y los colores significan como tales y proporcionan ambientes envolventes que muestran los objetos y velan el espacio que los acoge. En *Cuenca y frutos*¹⁰ y *Frutos*¹¹, cerca de 1998, los objetos y los frutos están concebidos mediante manchas de color semejantes, en cuanto a su aplicación, a las que constituyen la envoltura espacial. Destacan por la disposición figurativa y los colores cálidos, con predominio de los rojos y numerosas yuxtaposiciones cromáticas, en algún caso, sombreada o levemente perfilada, en alguna zona concreta, con tonos fríos, sobre todo, azules.

La diferencia con *Flor y frutos*¹² y *Vasijas y frutos*¹³ está en la definición del soporte, los volúmenes y el espacio de fondo, mediante fuertes contrastes de colores. Las manchas de colores, las aproximaciones y los contrastes cromáticos siguen siendo protagonistas, esta vez con un criterio constructivo y no en el sentido envolvente de los anteriores. Los objetos adquieren una relación distinta con el medio, en la que destaca, como en los paisajes, la presencia física inmediata.

Uno de los más equilibrados es *Botella, copa y frutos*¹⁴, en 1998. El trazo que perfila los objetos proporciona la definición de los volúmenes, cuya visión directa recuerda a las objetivaciones de los bodegones figurativos de Picasso en la época de las pinturas cubistas¹⁵. La referencia propuesta es clara, pero sólo para la definición de tales objetos mediante la línea, pues el planteamiento de la pintura de Mesa no comparte otros criterios como los puntos de vista, las relaciones entre los objetos y las distintas posibilidades de las aplicaciones de color; es más, deriva de los paisajes propios, en los que propuso la estructura de los elementos como fundamento de la composición. La relación con *Casas de campo*, en 1996, es evidente. La masa de color informe,

9 CA 9.

10 CA 11.

11 CA. 12.

12 Colección Patrocinio Arévalo (PA), Hervás. PA 17.

13 PA 21.

14 CA 36.

15 Raimondi, Luciano: Picasso y el cubismo; Milán, Susaeta Ediciones, 1990, Cat. 6 a 8. También, Warncke, Peter-Carsten: Picasso; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Vol. I. Págs. 174, 175 y 179. Y, Leal, Brigitte; Piot, Christine; y Bernadac, Marie-Laure: Picasso Total; Barcelona, Polígrafa, 2000, Págs.134 a 137.

en esta ocasión invertida y dividida, esto es, en la parte superior y distribuida en dos desarrollos distintos, significa sobre la aplicación neutra inferior, complementaria, acorde con la función de soporte.

III. LOS MODELOS NATURALES

La propuesta de la estructura de los objetos y los elementos naturales como fundamento de la composición y la configuración determinó el sentido de la monumentalidad de las pinturas de Eduardo Mesa. A ese sentido, añadió el distanciamiento proporcionado por la renuncia a la acción, al desarrollo narrativo, a la inclusión de personajes aunque fuese de modo testimonial, en los paisajes, naturales o urbanos, circunstancia que los equipara a los bodegones, género en el que tal ausencia es una condición ineludible.

La variante aquí propuesta en la pintura de Eduardo Mesa, en 1995 a 1998, refiere a las pinturas en las que las condiciones naturales prevalecieron sobre dichos planteamientos. Tal relación de prelación no lo acerca más a la realidad, todo lo contrario, sin el énfasis de las estructuras, los detalles anulan la principal condición de su sistema de representación, basado en las posibilidades expresivas del procedimiento. En las obras anteriores, Eduardo Mesa expresó su interioridad mediante las composiciones y las soluciones técnicas que fundamentaron las configuraciones; en estas obras, en las que supedita, limita o anula dichos conceptos con el propósito de plasmar una escena, un espacio, un personaje o un objeto desde el prisma descriptivo, renuncia a una parte de sí mismo, a la más importante en su concepto artístico, la proyección de la subjetividad sobre los elementos tomados de la escala real.

En este grupo destacan los paisajes naturales, en los que la materia y el color conservan el protagonismo. Algunos son comparables al *Paisaje* citado. La elección de unas condiciones determinadas, en cuanto a la perspectiva, la época y el momento y, con ello, los colores, las luces y los reflejos, le permitieron la permuta de las propiedades de las estructuras por las del medio físico. Eso las relaciona con las anteriores y las distingue de las descriptivas, línea en la que se sintió incomodo y no continuó.

Ése fue el origen de las interpretaciones de cualidades concretas de los medios naturales mediante estados visuales fundamentados en las propiedades del color y la luz. Pequeñas pinturas sobre paneles de madera o cartones, como *Plantas I*¹⁶ y *Plantas II*¹⁷, tienen vistas frontales y en primer plano en las que los brochazos, amplios, sueltos y yuxtapuestos, generan espacios y volúmenes con un alto grado de abstracción.

16 Colección María Mendigutía (MM), Sevilla. MM 2.

17 MM 3.

IV. LA LÍNEA Y EL ESPACIO UNIFICADO

La expresión de los estados de ánimo, de los sentimientos propios mediante los planteamientos pictóricos, implica la ductilidad formal, supeditada a las propiedades específicas de cada procedimiento y a las posibilidades estilísticas asociadas a éstos. Eduardo Mesa dedujo los métodos de las propuestas de los grandes creadores del siglo XX, por ello, cada procedimiento técnico, los distintos métodos de representación, lo indujeron hacia los estilos derivados, sobre los que proyectó su subjetividad sin pretensiones estéticas, como simples campos de acción propicios para tal reflejo de la emotividad.

Eduardo Mesa no actuó con pasividad sobre criterios establecidos, asumió las condiciones de éstos y utilizó las claves de los procedimientos formales y de los estilos definidos como elementos activos con los que cifró códigos visuales y simbólicos que lo distinguen de las fuentes. La referencia inmediata de estas pinturas fue Matisse; mas, por lo expuesto, Eduardo Mesa no fue un neofauvista ni un seguidor del excepcional pintor francés. La procedencia es evidente, tanto como la identidad que lo aparta de las apariencias que, a simple vista, lo vinculan.

Una de las pinturas más representativas, *Meditación en torno a la pareja*¹⁸, en 1998, muestra la procedencia, las deudas formales y estilísticas, y la distinta orientación, asumida en el propósito de la composición, la reflexión en torno a las dificultades de la vida en pareja o, en un sentido más amplio, de la pareja ante los problemas que plantea la vida. Los aspectos descriptivos ceden ante la evidencia del trasfondo simbólico, novedad importante en tanto que difiere de la indiferencia temática de las Vanguardias Históricas del siglo XX.

En *Meditaciones en torno a la pareja*, el primer plano está ocupado por un hombre sentado en una silla, con la cabeza entre los brazos y éstos apoyado en una mesa, en una representación de perfil corregida por la perspectiva intuitiva del respaldar; la mujer ocupa una posición intermedia, justo detrás, en posición frontal, con las manos cruzadas delante del cuerpo y ocultas tras el hombre; y el fondo está resuelto con dos planos yuxtapuestos en los que la trama decorativa anula las perspectivas y centra la atención como pantalla visual. El análisis de la pintura debe dilucidar los planteamientos formales, tomados de Matisse; los vínculos estilísticos, derivados del mismo; y la aportación intelectual que la transforma al dictado de los contenidos simbólicos.

La simplificación de las figuras y los objetos, fundamentada en el valor de la línea como elemento principal de la configuración, es proporcional a la unificación del espacio y a la contención de los recursos pictóricos, ésta en beneficio de las posibilidades expresivas de los colores puros y las mezclas binarias. En esto, la relación es directa, no lo ocultó, ni lo simuló de modo alguno. El planteamiento espacial, la incidencia de elementos decorativos tendentes a la unificación ambiental y la elección de los colores,

recuerdan a Matisse¹⁹ en *La lección de piano*²⁰, en 1916; *Figura decorativa sobre fondo ornamental*²¹, en 1925; y *Odalisca con bombachos grises*²², en 1927.

No le hacía falta. Según esto, Eduardo Mesa habría pintado una simple versión, más o menos ingeniosa; pero no es así, la angustia vital del hombre, la desesperación y el abatimiento de éste, y la incertidumbre de la mujer, segura, firme, son los auténticos protagonistas de la pintura. Las obras de Matisse, innovadoras, vanguardistas, monumentales, dotadas con el impacto de la comunicación inmediata, no reflejan las preocupaciones humanas vinculadas a los sentimientos y los estados de ánimo. En *Meditaciones en torno a la pareja* esto es prioritario.

Tanto que afecta incluso a la interpretación de los paisajes naturales, como *Paisaje con ciprés*²³, en el que el movimiento, fluctuante, a veces envolvente, otras centrífugo, y los colores ocres frente a los tonos fríos, aluden al paso del tiempo, al carácter cíclico de la actividad humana y a la melancolía que producen.

El argumento adquiere fundamentos si se comparan estas pinturas con otras de Eduardo Mesa, coetáneas, en las que el punto de partida estuvo en obras concretas de van Gogh y la última etapa creativa de Picasso. En éstas primó la práctica pictórica, la recreación ambiental, de tal modo que la deuda es determinante. Son pinturas de pequeño formato en las que no proyectó su sensibilidad, la necesidad, innata, de transmitir un estado de ánimo; eso las reduce a interpretaciones más o menos afortunadas de modelos concretos de una tendencia específica. Son buenos ejemplos, *Interior según van Gogh*²⁴, en 1995; y, en sintonía con Picasso, *Pequeño desnudo femenino sentado*²⁵, en 1999.

V. FIGURACIONES

La proyección de la interioridad del artista sobre los fundamentos creativos de la obra de Matisse, tanto en lo que refiere a las definiciones formales, vinculadas a procedimientos concretos, como al desarrollo estilístico asociado, motivó el posicionamiento estético de Eduardo Mesa en los años inmediatos. Cuando otros se decantaron por la adscripción a una tendencia determinada o, en el caso de los más inconformistas, buscaron la definición de un estilo propio, lo consiguiesen o no, él optó por la aplicación de tal modo de intervención sobre referencias variadas, de cuyos métodos creativos y estilos se apropió, de éstos en menor medida, pues no era su propósito, sólo el medio.

19 Monneret, Sophie: Matisse; Barcelona, PML Ediciones, 1994, Págs. 62 y sigs.

20 Museo de Arte Moderno, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 245'1 x 212'7 cm. Sophie Monneret (SM) 236.

21 Museo Nacional de Arte Moderno, París. Óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. SM 469.

22 Museo de l'Orangerie, París. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm. SM 483.

23 MM 3.

24 PA 64.

25 PA 70.

La indefinición estilística de ese momento no fue debida a la falta de concepto del artista, todo lo contrario, siendo ello, la posibilidad de tal carencia, un serio problema, un peligro que lo hubiese podido aherrojar, lo solventó con la solidez de su argumento, la expresión de la interioridad, de los estados de ánimo, sobre modos conocidos de creación, concepto propio cuya consecuencia es la apariencia camaleónica de las pinturas. La experimentación con distintos medios y en función de los estilos elegidos fue una constante en la producción de Eduardo Mesa, entendida aquélla, la experimentación, como la proyección de los estados de ánimo sobre la configuración, de modo que las relaciones entre las definiciones formales y los estilos de los que se sirvió ya no fueron la de los originales de los que tomó las referencias.

Planteada la causa de la diversidad entre estas pinturas, y asumida la unicidad proporcionada por el procedimiento análogo, en todos los casos, queda, para la obtención de una perspectiva más amplia, el análisis de obras significativas.

Las hay simbólicas y descriptivas; también con caracteres de la segunda opción aplicados a un contenido asociado, procedimiento conocido en el arte español desde época barroca²⁶. Entre éstas la titulada, *Interior sin nadie*, en 1998. Las referencias proceden de los pintores figurativos de los años ochenta relacionados con las técnicas procedentes del informalismo de las décadas anteriores²⁷. Cuatro sillas vacías en torno a una pequeña mesa circular, con un vaso y algunos objetos planos y difusos, tal vez servilletas, están perfiladas con decididos trazos negros sobre los contrastes entre los tintos y los violetas con sombras oscuras y negras que matizan la base ocre y determinan el sentido envolvente del espacio que los acoge.

El planteamiento unificado del espacio y los volúmenes, concebidos mediante brochazos amplios e informales, aún los aspectos visuales del conjunto con la objetivación de los perfiles, sueltos, sinuosos, sugestivos e inquietantes. Tanto como la ausencia de personas, elementos de la escala humana que indiquen o aludan a una acción, objetos con capacidad de comunicación o símbolos que transmitan una información. Esto lo relaciona con las visiones polisémicas de los días y de las cosas que Fernando Martín²⁸ detectó en el arte postmoderno sevillano de finales de los ochenta, con el que ha mantenido contactos indirectos y esporádicos.

Eduardo Mesa no renunció al tema en *Interior sin nadie*²⁹, aunque a simple vista lo parezca, representó el vacío interior que afecta al género humano en momentos determinados de su vida; lo hizo, como el pintor extremeño contemporáneo, Joaquín

26 Gállego, Julián: Velázquez; Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1990, Págs. 62 y sigs.

27 Navarro Ariza, J.J: "Miguel Barceló: el viaje hacia todas partes"; en Galería de Arte Contemporáneo, Barcelona, Ediciones Altaya, 1999, Págs. 17 a 32.

28 Martín Martín, Fernando: "Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla"; en Pintores de Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, Comisaría de la ciudad para 1992 y El Monte, 1992, Págs. LXXVIII a LXXXVI.

29 PA 33.

González, *Quino*³⁰, con el que no tiene contactos, mediante la representación por omisión. La ausencia del hombre remite a éste en cuanto tiene de genérico; y la de los objetos, a la de las actividades que le faltan y lo alienan.

La angustia vital es el tema de *Aislado de la celebración*³¹. La composición presenta dos niveles autónomos, el hombre con la cabeza entre los brazos sobre una mesa con papeles escritos, posibles cartas o apuntes de la problemática que le afecta, y la celebración de una fiesta popular en la plaza de los soportales de Hervás, en la que tres parejas bailan pasodobles con el párroco del pueblo al fondo, ante uno de los pilares de la estructura arquitectónica señalada. A ningún personaje se le ve la cara, al protagonista, en primer plano, por su actitud introspectiva; a las parejas, por las circunstancias del propio baile; al sacerdote, por la disminución de la figura y la veladura de los caracteres debida a la lejanía.

Cada parte responde a una fuente distinta, que el planteamiento formal unifica de modo coherente. Es la interioridad frente a la exteriorización; el sentimiento íntimo, la angustia, frente al entusiasmo de la celebración, que, como propuso Gadamer³², tiene, en tanto que tal, un tiempo propio, indiferente a las circunstancias personales y al ritmo cotidiano. La lectura del protagonista parte del antecedente de Picasso en *La lectura de la carta*³³, en París, en 1921; sin embargo, Eduardo Mesa interiorizó la vivencia, el estado de ánimo, y no compartió la preocupación entre los personajes, ni mucho menos con los espectadores, aleccionados del estado y excluidos a la vez. Los lectores de Picasso centran la composición, son la composición; el lector de Eduardo Mesa, retraído, es una parte de ella, que significa en sí y, sobre todo, respecto del contraste que produce con la celebración.

Ésa es la segunda parte, el segundo nivel, de *Aislado de la celebración*, la escena festiva con la estructura arquitectónica y el baile costumbrista tomados del natural. El tratamiento de la masa pictórica, empastada, densa, suelta, y el colorido alegre, con predominio de los tonos azules sobre distintas bases, los unifica; no obstante, ni siquiera esa unidad formal reduce y menos anula el contraste, acusado, brutal, que se produce entre las interpretaciones. La fiesta, con su tiempo propio, es, aquí, la representación de lo inmutable en el sentido de lo común en cuanto concepto compartido, el soporte de las costumbres populares que permanecen y se transmiten, la antítesis de la interioridad, de los problemas personales a los que alude el hombre que se desentiende de la celebración y se aísla en sí mismo.

30 Río, Francisco del: I Muestra de Pintores Contemporáneos en la Alameda; Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1998, Pág. 19.

31 PA 72.

32 Gadamer, Hans-Georg: La actualidad de lo bello; Stuttgart, 1977; Barcelona, Paidós, 1991, Págs. 99 a 124.

33 Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 184 x 105 cm. Museo Picasso de París (MPP) 72.

Las referencias son menos evidentes en las obras en las que, como *Hombre y mujer (Pareja)*³⁴, optó por los modelos derivados de los medios modernos de difusión de imágenes, como el cine y la publicidad. La composición de esta obra muestra a los dos protagonistas de medio cuerpo, el hombre de frente, con la mano izquierda sobre el hombro de ella y los ojos cerrados; la mujer, con menos altura, de espaldas.

El plano y el contraplano remiten a la dimensión estética cinematográfica, a una secuencia concreta, objetivada con distintos medios que, no obstante, mantienen intactas las cualidades originales. La falta de acción, al menos evidente, debida al aislamiento del fotograma, es proporcional a la capacidad de comunicación íntima de la pareja, a la reconversión formal con la que Eduardo Mesa planteó la transmisión de las preocupaciones que les afectan. El contacto de la mano no es circunstancial, es el enlace que los muestra como unidad, el medio que indica la relación afectiva, indisoluble, que trasciende a los estados de ánimo, minimizados ante tal realidad, negados con los ojos cerrados del hombre y la posición de la mujer.

El fondo sumario de *Hombre y mujer (Pareja)*, dividido en dos planos verticales, uno negro, cerrado, opaco; el otro, violeta, empastado y velado, como si correspondiese a un horizonte que, en realidad, no está representado, complementa la configuración y el significado, en el primer caso con soluciones lineales sobre bases o planos complementarios con violetas y ocre y toques blancos; en el segundo, con una referencia ambigua a la dualidad establecida entre lo interior conocido y lo exterior ignoto.

Uno de los extremos de esta proyección de la interioridad sobre las condiciones materiales de las referencias definidas, es el relativo a la aplicación sobre monumentos conocidos. Eduardo Mesa obvió la realidad material de éstos y aludió a las formas originales desde las posibilidades de la pintura, no atendió a las condiciones naturales de los géneros, como se aprecia en *Cibeles*³⁵. La maraña lineal y abstracta que rodea a la escultura del monumento madrileño anula el espacio y la ofrece en un mismo plano que los edificios esquemáticos del entorno, reducidos a una trama lineal equivalente. La indefinición de las manchas grises de la Diosa, atentas sólo a la insinuación de un volumen sólido, contrastan con la fuerza de las líneas negras que contienen las alegres aplicaciones de color, cuyas propiedades lumínicas destacan en el fondo.

El vago recuerdo de los planteamientos lumínicos de Pérez Aguilera en la *Cibeles* de Eduardo Mesa no es casual, la división entre la trama y el color, la contención que impone la línea, y la severidad del procedimiento, tan distintos del maestro jienense, tampoco. Fernando Martín³⁶ destacó en aquél *la pintura ciertamente especulativa que enfatiza con originalidad aspectos armónicos de una realidad intangible que aprehende para ofrecérsela como fuente de nuevas experiencias visuales y sensitivas*. Eduardo Mesa asumió la especulación del procedimiento, que no le corresponde, suya es la intención que lo simplificó y lo utilizó como medio de expresión en el que las tensiones

34 CA 117.

35 PA 91.

36 Martín Martín, Fernando: "Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla"; Op. Cit. Págs. LXVIII y LXIX.

establecidas entre la supresión del espacio y la contundencia del volumen remiten a estados anímicos y anulan las posibilidades de recreación de las nuevas experiencias visuales y sensitivas de Pérez Aguilera.

En el extremo opuesto, la concepción sumaria de *Geometría*³⁷, en 1998. La fuente vanguardista es incierta, las relaciones entre los elementos remiten a la pintura metafísica. El vacío, la ausencia de un cuerpo de tierra y otro de horizonte, incluso de un fondo asimilable a la escala humana, anulada por la representación de una pantalla indefinida, que no uniforme, resuelta con ocres matizados por variaciones cromáticas y toques blancos que iluminan y generan una sensación centrípeta que envuelve a la figura masculina y la atrae hacia el interior, a la vez que a los dos triángulos atravesados por una barra, es inquietante. La representación básica con la sola presencia de esos dos elementos, y la desnaturalización del hombre, desnudo, sin ningún vínculo material, despersonalizado, limitado a sí mismo en un ámbito indefinido, remite a la condición básica, natural, previa a todo conocimiento, a cualquier formación, a los condicionantes de la vida social, a las circunstancias personales.

Ese desnudo masculino de *Geometría*, caminante ingrávido, recio, con las piernas y los brazos de perfil, el torso y la cabeza girados hacia el espectador, perfilado con un tono más oscuro que los fríos grises de la anatomía, insinuada por los toques manchados en blanco que aclaran la escala, por ese motivo, genérico, recuerda las deformaciones de las figuraciones expresionistas de Francisco Peinado, a quien Miguel Fernández Cid³⁸ atribuyó *enfrentarse directamente con el soporte y resolver en él las obsesiones diarias*, de las que, al mismo tiempo, difiere por el aislamiento análogo al crudo primitivismo de Paul Klee³⁹ en su *Desnudo femenino*⁴⁰ del año 1910. Los dos triángulos atravesados por una barra, a los que se dirige la figura, remiten a las tendencias abstractas geométricas de los años cincuenta; y la simplificación de los conceptos y las imágenes asociadas, comentadas, a las ideas postmodernas de la época.

VI LA LÍNEA Y LAS SOLUCIONES MONOCROMÁTICAS

Los recursos lineales, ilimitados, lo llevaron entrado el siglo XXI a una propuesta derivada pero alternativa a la de la primera indagación en la década anterior. Eduardo Mesa reflexionó sobre el concepto que propició una producción heterogénea, a simple vista desigual; en el fondo, profunda, simbólica, sensible. Valoró los peligros de la dispersión y la potencia de la expresión mediante los procedimientos pictóricos con independencia de los estilos.

37 CA 160.

38 Fernández Cid, Miguel; Francisco Peinado; Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1993, Pág. 19.

39 Grohmann, Will; Paul Klee; Stuttgart, 1965, Págs. 55 y sigs. También, Partsch, Susanna; Paul Klee; Colonia, 1991, Págs. 20 a 22.

40 Kunstmuseum, Berna. Fundación Paul Klee. Óleo sobre tela de ramio sobre cartulina, 38'9 x 25 cm.

Eso lo indujo al replanteamiento del proceso y, durante un breve espacio de tiempo, optó por el protagonismo del dibujo y los complementos monocromáticos, con referencias evidentes a la pintura azul de Picasso. El ensayo le permitió afianzarse en sus criterios, perfeccionarlos, centrarlos en objetivos concretos, eso sí, con el mismo propósito respecto de la expresión de los estados de ánimo.

Eduardo Mesa no actuó sobre pinturas concretas de Picasso, tampoco se apropió del proceso figurativo ni de sus configuraciones; lo que le interesó fue el ambiente monocromático, nada más. Una pintura representativa de este momento es *Angustia y desidia*⁴¹, en 2002.

El planteamiento es muy distinto al de la pintura azul del genio malagueño. Eduardo Mesa no representó los volúmenes puros, sólidos, de Picasso, renunció a su decidida conquista de la tercera dimensión. La base azul de la pintura es la que proporciona la equivalencia, y, en menor medida, las características del dibujo lineal de las dos figuras sentadas en taburetes circulares y recostadas sobre una mesa de perfiles rectos, el de la derecha del soporte con la cabeza entre las dos manos, apoyadas en el tablero; el de la izquierda, con el brazo izquierdo caído sobre la pierna y el derecho ocultó detrás del cuerpo, en la parte interior del cuadro, en derredor de la cabeza, en la que apoya la mano con el paño que los oculta parcialmente a los dos. Aquél parece vencido por el cansancio, abandonado a su suerte; éste se dirige al espectador con un grito desgarrado, profundo, patético.

Las sombras negras matizan los fondos sobre los que significan los trazos lineales, ya para la configuración del espacio, ya para la de los volúmenes de los objetos, ya para la constitución anatómica de los dos personajes. El procedimiento de *Angustia y desidia* recuerda al del propio Eduardo Mesa en las obras en las que sintetizó los volúmenes y el espacio en concordancia con las apuestas de Matisse, cuyo estilo rechazó en este caso en beneficio de la apariencia monocromática de la pintura azul de Picasso. Eso le dio la autonomía necesaria para la concepción personal de estilizaciones que desechan el natural, las fuentes y las idealizaciones y, mediante las deformaciones intuitivas determinadas por las líneas que configuran los cuerpos en contraste con la regularización de los objetos y los perfiles del espacio simbólico, remiten a caracteres expresivos, prioritarios, fundamentales en la configuración.

La asimilación de las referencias y la manifestación de criterios propios en la interpretación de las soluciones fundamentan la originalidad figurativa de *Pareja*⁴², en el mismo año, caracterizada por la equilibrada asunción de lo sólido y lo etéreo, de la necesidad volumétrica determinada por las líneas, básicas, determinantes, superiores a los perfiles de contorno de obras anteriores, y la sugestión pictórica que expone tal relación y sustenta la expresión de los sentimientos propios.

Una estructura adintelada de tipo primitivo, más que ello, prehistórico, de las habituales en el neolítico hispano, abundantes en la región extremeña, enmarca a

41 CA 193.

42 PA 94.

una pareja desnuda sobre una plataforma circular ante un fondo oscuro que indica la existencia de un espacio interior velado, incierto, tal vez sórdido. Las dos figuras de *Pareja*, están relacionadas entre sí por el juego de las extremidades inferiores, ligeramente flexionadas, y por las actitudes cariñosas de ambos, proporcionada por el juego de brazos que combina las diagonales de los exteriores de cada uno, llenos de vida, con la caída inanimada de los interiores, oculto por los cuerpos el de él, visible y a modo de eje simbólico el de ella.

La dualidad entre lo animado y lo inanimado, entre la vida y la muerte, está potenciada por otro elemento que une a los dos figuras, la tela que, a modo de venda, se ajusta a la cabeza de la mujer y, rodeando su cuerpo, cubre las caderas de ambos y describe una diagonal hasta debajo del brazo masculino visible que las enlaza. Los contrastes entre los azules y las zonas oscurecidas con toques, manchas y planos completos, son superiores a los de *Angustia* y *desidia*; la definición del dibujo, atento al natural y en las soluciones de los brazos con movimientos correspondientes a los ejercicios de estilo del renacimiento italiano, también.

El nivel de ejecución muestra a un artista maduro, cuajado, que domina los procedimientos y los aplica con naturalidad a sus propósitos. Los desnudos son impecables respecto de los modelos naturales. La sensualidad de la anatomía, sobre todo de la femenina, alude a la vida. El contraste, de nuevo inquietante, brutal, lo produce la asociación del paño, de la colocación del mismo, con el marco adintelado propio de los enterramientos megalíticos. Eso proyecta a los protagonistas a una situación determinada y los coloca en el umbral entre la vida y la muerte.

Es la pareja ante el abismo, ante lo malo, ante lo ignoto, ante aquello que produce rechazo, miedo, dolor. El mal que afecta a uno de los dos, en este caso a la mujer, equivale en el pensamiento de Eduardo Mesa a la desestabilización de la pareja; y, si uno atraviesa el umbral de la vida, la identidad del otro, perdería una parte importante de sí mismo con tal pérdida.

VII LAS FIGURAS VELADAS

Eduardo Mesa dio un paso decisivo cuando suprimió la línea en pequeñas pinturas en las que mantuvo el ambiente monocromático de las del grupo anterior.

Los criterios pictóricos se impusieron en las sugestivas veladuras de *Cuatro figuras*⁴³, en 2002. La base gris, clara e iluminada, sólo en el caso de la primera por el lado derecho del formato manchada en verde, propicia la figuración con brochazos amplios y sueltos que, en contraste con la densidad pictórica que anula el fondo en la parte superior, sobre el nivel de las cabezas, produce el efecto incierto de representación en negativo.

El procedimiento difiere del anterior, no es un cambio de referencias, de actitud en la aplicación, ni de adecuación a otra fuente de información. Eduardo Mesa evolucionó

43 CA 194.

sobre los conceptos propios que antes sí partieron de esas premisas, y, haciéndolo, optó por la expresión de la singularidad de su carácter, de sus vivencias anímicas, nunca de las físicas, mediante el contraste de los brochazos, las pinceladas y las manchas de colores.

La principal diferencia está en la sustitución de la representación física por la alusión al estado de ánimo mediante insinuaciones de tal condición. El procedimiento siguió siendo el protagonista, el medio, el soporte en el que proyectó los sentimientos y los pensamientos asociados a ellos, a veces de modo tan intenso que pudiera parecer obsesivo. El tema de la representación, no. Éste perdió protagonismo, quedó relegado, a veces anulado, por la expresión directa de las emociones. Pasó a ser una excusa para no caer en la abstracción, para la propuesta de una línea visual con la escala humana que ayude a la identificación del estado cuya transmisión desea.

Las presencias de *Cuatro figuras* son inquietantes. No tienen identidad física y, en apariencia, tampoco anímica; aunque ésta subyace bajo el abandono inicial como la configuración humanizada y la expresión del vacío interior, del género humano que deambula sin orientación, buscándose a sí mismo.

VIII. LOS FUNDAMENTOS PICTÓRICOS, LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DEL COLOR

Los factores propiamente dichos de la pintura acapararon el protagonismo en esta nueva etapa de Eduardo Mesa. Los colores y, en los casos oportunos, éstos como símbolos, sustituyeron a las representaciones, las acciones, los gestos, las alusiones y las omisiones. Se convirtieron en el soporte de la expresión íntima, en el cauce de la objetivación de los sentimientos y los estados de ánimo.

Las primeras manifestaciones en este sentido se fundamentaron en mínimas variantes sobre pinturas resueltas con los criterios de etapas anteriores. Una de las más significativas, *La pintura callada*⁴⁴, en 1998-2005, es, de hecho, una pintura del primer año citado, en la que Eduardo Mesa expresó un estado melancólico característico asociado a una figura femenina de medio cuerpo, pintada con los criterios expresionistas de la última etapa de Picasso. Esa condición la distingue de los ejercicios estilísticos de esos años, justificados como ensayos imprescindibles para tal proyección; innecesarios o fallidos sin otra pretensión, como el ya citado, *Pequeño desnudo femenino sentado*, en 1999.

Eduardo Mesa ya no aspiraba a ese propósito. La modificación de *La Pintura callada*, en 2005, por medio de una franja roja que tapa la parte inferior de la cara, apenas velada por la transparencia de los óleos, anula la posibilidad de comunicación verbal y le dio un nuevo sentido, de ahí el título. Ese plano de color intenso y brillante acaparó el protagonismo de la obra reconvertida. La negación de la posibilidad de comunicación,

44 CA 201.

y ésta en tanto que prohibición, presentan a una mujer a la que se le niega un derecho propio, la manifestación de sus principios.

El análisis formal de *La pintura callada* es simple, la interpretación según el procedimiento característico de Picasso, y aun la asunción de su estilo, pese a la singularidad de los trazos lineales y el modo de aplicar los colores arbitrarios que lo distinguen, proporcionó una pintura de escuela, personalizada en lo que refiere a la proyección de la interioridad como objetivo fundamental, pero con tal condición como primera cualidad; la transformación, leve, cambió por completo la adscripción, el plano invirtió las relaciones y el color, informe, como tal, se expresó sobre cualquier otra posibilidad anterior.

Ése es el sentido de la pintura de esta etapa. El color como fuente prioritaria, única o casi, de expresión. La cabeza representada en *Reflexión*⁴⁵, es un buen ejemplo. Las manchas, los brochazos y los trazos azules, rojos y verdes, sobre un fondo blanco con texturas rugosas, configuran una cabeza masculina junto a un objeto simplificado, quizás un jarrón sobre un soporte vertical. El predominio de las líneas, responsable de las figuraciones, está supeditado a los destellos de color que expresan la intensidad del pensamiento prefigurado en los ojos cerrados y el rostro concentrado de ésta. Los colores acaparan el protagonismo sobre las condiciones de la objetivación física de la cabeza, convertida en un elemento más del conjunto, no en el fin en sí. La concentración, indicativa de la capacidad de reflexión del hombre, alcanza así, en la relación que mantiene con el ambiente unificado por los colores arbitrarios, una intensidad superior.

La asociación de trazos blancos, rojos, verdes y amarillos sobre la base directa del soporte en negativo bajo un fondo negro que anula las relaciones espaciales, origina la silueta humana de *Figura en pies*⁴⁶. Las veladuras del óleo, el aspecto intangible proporcionado por el modo de trabajarlo, en definitiva, la inversión de valores que proporciona, la distingue del recuerdo de las pequeñas esculturas en barro de los cubistas franceses y los futuristas italianos de la segunda y la tercera década del siglo XX.

Los temas y las figuraciones pasaron a ser secundarios, prescindibles, tanto que casi desaparecieron en obras como *Interior trasdosado*⁴⁷, *Consistencia*⁴⁸, *Estructura*⁴⁹ y *Estructura velada*⁵⁰, todas próximas a la abstracción, en 2005 y 2006.

El interior que trasdosa la primera de las pinturas citadas no es, como pudiera deducirse del título, un referente arquitectónico, sino el de la cabeza a la que corresponde la trama abstracta de colores, distribuidos con vehemencia, sobre todo en lo que corresponde a los rojos y amarillos, brillantes, cálidos e intensos, sobre los grises del soporte, combinados con los blancos y los violetas que componen el fondo. Unos cuantos trazos blancos, anchos y ágiles, en apariencia desordenados, remiten a los

45 CA 203.

46 CA 207.

47 CA 211.

48 CA 212.

49 CA 216.

50 CA 218.

límites de la estructura humana, una de las cejas y la constitución de la frente; dos puntos negros, amplios, contundentes, desproporcionados y muy expresivos, a los ojos; y un escueto brochazo negro, a la boca. La fuerza expresiva de *Interior trasdosado* es la fuerza de los conceptos abstractos que, como la misma pintura, fundamentan el ser de la persona.

La yuxtaposición de planos con distintos y variados colores, entre los que, una vez más, destacan los rojos y los amarillos intensos, relacionados con la moderada e inteligente intersección de algunos perfiles blancos, todo sobre un fondo violeta con una moderada zona inferior con el gris del soporte visible, configuran la composición abstracta equiparable a un busto titulada, *Consistencia*. Es la consistencia del hombre expresada a través de la construcción con los planos de colores. En *Interior trasdosado* la agilidad y el desorden de los trazos remiten a la fuente inagotable de ideas, a la capacidad conceptual del género y, en especial, a la imposibilidad de retenerlas, a la necesidad de ponerlas en práctica o, simplemente, transmitir las; el orden de *Consistencia*, alude a la condición humana, a los principios básicos asociados a los límites del cuerpo cuya representación objetiva es innecesaria.

Las pinceladas blancas y grises, lineales, desordenadas, en ocasiones descompuestas, originan las tramas abstractas que se superponen y tapan casi por completo a los rojos y amarillos, relegados a los fondos, en *Estructura* y *Estructura velada*, ésta titulada así por el velo de pigmento blanco que aumenta el efecto propuesto por la extensión ascendente de los pigmentos. La expresión de los estados de ánimo, de la complacencia y de la visión desalentadora, aplicada a momentos concretos asociados a la presencia del pintor en un medio físico al que alude, pese a la abstracción, pero no desvela, las fundamenta.

IX. LAS INSINUACIONES DE LOS CAMPOS DE COLOR

Eduardo Mesa, inmerso aún en los conceptos analizados en el apartado anterior, proyectó su sensibilidad y, con ello, la creatividad artística correspondiente, en dos direcciones complementarias en las que los campos de color adquirieron características específicas, próximas a la definición de estilos.

Una de ellas, ilustrada con *Composición*, en 2005, consiste en la definición de zonas concretas con colores definidos, sin mezclas y apenas matices cromáticos, sobre un fondo más nítido aún, en el que insertó algún trazo informe negro, a modo de caligrafía superior. La pintura citada, abstracta, escueta, muy ordenada, presenta dos planos rectangulares laterales, uno rojo, el otro, azul, sobre un fondo amarillo, que se manifiesta en la zona central. La caligrafía superior indica la posibilidad de comunicación, que establece como hipótesis y desecha en cuanto realidad material vinculada a la obra.

La otra dirección que Eduardo Mesa emprendió en la búsqueda de cauces expresivos, o, mejor dicho, en el intento, asumido, de proyectar su interioridad en la práctica de la pintura, entendida como procedimiento, como modo de pintar, independientemente de los desarrollos estilísticos e, incluso, de qué pinte, lo proyectó a la interpretación

de los campos de color, yuxtapuestos, aunque solapados mediante límites sinuosos, en todo caso, sobrios, con las soluciones pictoricistas de la primera etapa propuesta.

La sobriedad compositiva, animada por la riqueza cromática, ajena al virtuosismo, le permitió la concepción de *Paisaje*, en 2005, como una pintura casi abstracta, en la que los tres campos de color, rojo, amarillo y verde con sombras azules, engarzados por los perfiles triangulares complementarios, adquieren sentido por la presencia de la masa informe de la parte superior. Ésta, resuelta con los criterios vaporosos de la primera etapa, es otra porción abstracta que adquiere sentido en la relación propuesta. El principio de armonía indica la plenitud anímica del artista en el momento de la elaboración.



Lám. 1- Eduardo Mesa, *Casas de campo*, 1996. *Botella, copa y frutos*, 1998. La estructura de los cuerpos sólidos y las relaciones entre ellos desde un punto de vista determinado son los fundamentos de composiciones resueltas con criterios pictóricos complementarios, imprescindibles para la correcta relación de los volúmenes.



Lám. 2- Eduardo Mesa, *Meditación en torno a la pareja*, 1998.

La simplificación de las figuras y los objetos, fundamentada en el valor de la línea como elemento principal de la configuración, es proporcional a la unificación del espacio y a la contención de los recursos pictóricos, ésta en beneficio de las posibilidades expresivas de los colores puros y las mezclas binarias.



Lám. 2- Eduardo Mesa, *Interior sin nadie*, 1998.

El valor de la línea sobre fondos informes, procedimiento habitual en Joaquín Barceló y otros pintores de la nueva figuración de los años ochenta del siglo anterior, está asociado a la preocupación por el vacío que afecta al género humano en momentos determinados de la vida.



Lám. 3- Eduardo Mesa, *Aislado de la celebración*.

La interioridad personal frente a la exteriorización de la fiesta con su tiempo propio está resuelta con criterios pictóricos propios de la nueva figuración de los años ochenta del siglo XX.



Lám. 4- Eduardo Mesa, *Hombre y mujer (Pareja)*.
Las soluciones pictóricas sobre un contraplano cinematográfico le permitieron expresar la unidad de la pareja frente a los acontecimientos exteriores a la misma.



Lám. 5- Eduardo Mesa, *Cibeles*.

La trama lineal y la reducción análoga de los edificios de fondo anula las relaciones espaciales del monumento madrileño. La proyección del color y la incidencia de las luces en torno al volumen, apenas insinuado, de la Diosa, reflejan el estado de ánimo del pintor en el entorno.



Lám. 5- Eduardo Mesa, *Geometría*, 1998.

El caminante desnudo, ensimismado, sin más bagaje que el conocimiento heredado y transmitido, es el símbolo de la razón y la representación sumaria del hombre aislado en su pensamiento.



Lám. 6- Eduardo Mesa, *Angustia y desidia*, 2002.

El protagonismo del dibujo y los complementos monocromáticos, con referencias evidentes a la pintura azul de Picasso, plantean estilizaciones que desechan la idealización y remiten a caracteres expresivos, prioritarios, fundamentales en la configuración.



Lám. 7- Eduardo Mesa, *Pareja*.

La asimilación de las referencias y la manifestación de criterios propios en la interpretación de las soluciones fundamentan la originalidad figurativa, caracterizada por la equilibrada asunción de lo sólido y lo etéreo, de la necesidad volumétrica y la sugestión pictórica que la expresa.



Lám. 7- Eduardo Mesa, *Figuras*.

La desaparición de la línea y, con ello, de los pormenores, minimizó la importancia de los temas y cedió el protagonismo a los recursos pictóricos como soporte de los estados anímicos esenciales en el pintor. La renuncia a la identidad alude al vacío interior del género humano, que se manifiesta como presencia sin condición.



Lám. 8- Eduardo Mesa, *La pintura callada*.



Lám. 8- Eduardo Mesa, *Reflexión*.

La etapa más reciente de este pintor se caracteriza por la expresión de los estados anímicos mediante la combinación de colores con independencia de las formas.



Lám. 9- Eduardo Mesa, *Interior trasdosado*.

Las manchas y los trazos de colores cálidos e intensos superan los límites de la cabeza intuitiva y aluden a la fuerza de los conceptos y las ideas que proceden del hombre.
La abstracción de la pintura equivale a la del intelecto de la que procede.



Lám. 10- Eduardo Mesa. *Composición. Paisaje*, 2005.

La expresión de la interioridad mediante asociaciones de colores derivó en dos propuestas alternativas y simultáneas, una abstracta; en la otra, próxima a la abstracción, a la que no llegó por las relaciones de equivalencia entre los planos, aplicó criterios de la primera etapa.