

EXPOSICIÓN Y PUBLICACIÓN

Organiza

UniEléctrica
Coso Producciones Culturales

Coordinación Editorial

Coso Producción Culturales

Textos

Diego Montes
Beatriz Ledesma
José Manuel Ciria
Virginie Tilot
Francisco Jarauta
Ismael Diadié

Traducción Textos

Carmen Cristino
Virginia Laguía

Imágenes

Todas las obras que aparece en este catálogo pertenecen al artista Esteban Ruiz y están protegidas legalmente.

Montaje

Coso Producciones Culturales

Dirección Arte, Producción e Impresión

Coso Producciones Culturales

Diseño-Maquetación

Álvaro Cabrera / Coso Producciones Culturales

Fotografía

Braulio Valderas

Edita

Coso Producciones Culturales
ISBN 978-84-09-77391-6
Depósito Legal CO-1830-2025

Índice

Presentación de la Colección y Publicación Diego Montes	7
Oceanografía de lo Humano Beatriz Ledesma	8
Otros Océanos de Esteban Ruiz. 2005-2008	23
Después de transitar muchos Mares he Pintado las más Bellas Ballenas José Manuel Ciria	30
Moby Dick. The Dream of Captain Ahab Collection.	39
Obra sobre papel	79
Una Ballena se tornó en mi y allí empieza la Eternidad Ismael Diadié	86
A bordo de un Leviatán Virginie Tilot	90
Bonjour, Mr. Peck Francisco Jarauta	98
Diálogos Esteban Ruiz - Beatriz Ledesma	105
Biografía	119
Trazando el rumbo	124
Agradecimientos	127
Traducciones al inglés	129
Traducciones al francés	145



Foto: Braulio Valderas

Lo que ahora querría poner ante vosotros es una exhibición sistematizada de la ballena en sus amplios géneros. Pero no es tarea fácil. Lo que aquí se intenta es nada menos que la clasificación de los constitutivos de un caos.

Herman Melville, *Moby Dick*

Capítulo XXXII
Cetología

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

Una Oceanografía de lo Humano

Esteban Ruiz



Presentación de la Colección y Publicación

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab Una Oceanografía de lo Humano

Era mayo de 2022 cuando el artista Esteban Ruiz, tras sorprender en Cádiz con una exposición única, presentaba en el edificio de UniEléctrica Tales of the Show, una “dura crítica con alma frívola de un mundo crispado”, como calificó el propio creador a su colección realizada a caballo entre su taller de Almodóvar del Río y París. En este 2025, nuestra sede vuelve a acoger una nueva obra y a abrir sus puertas para presentar otro reto artístico: Moby Dick. The Dream of Captain Ahab. Una Oceanografía de lo Humano. Se trata de un proyecto en el que UniEléctrica interviene activamente, si no en la fase de concepción de la obra (que está plenamente en manos de la libertad del creador), sí en la de producción y exhibición, actuando como “mecenas” con todo lo bueno, humilde y altruista que evoca esta palabra, si se obvia ese pequeño egoísmo que supone el privilegio de disfrutar tan de cerca del arte.

Cuando nos referimos a Moby Dick. The Dream of Captain Ahab, hablamos de elementos del proceso artístico como la creatividad, la innovación o la comunicación con el espectador y con la ciudadanía en general, a la que se le apela a través de la percepción y la razón, una invitación al pensamiento que enriquece y hace más fuerte al individuo y, con él, a la sociedad. Justamente esos son los conceptos, los pilares, de la filosofía de UniEléctrica como empresa. Se trata de valores que la firma viene defendiendo con numerosas iniciativas culturales, sociales y deportivas de cara al exterior y, en el plano interno, en el día a día de su trabajo y el de sus clientes. Si a eso le unimos el apoyo a la excelencia en el ámbito local, como es el caso de Esteban Ruiz, uno de los artistas cordobeses más reconocidos internacionalmente desde su taller en Almodóvar del Río, queda plenamente explicada y justificada nuestra colaboración con esta aventura del artista por los océanos de lo humano, en la que le secundamos embarcándonos en espíritu en su ‘Pequod’, aquel ballenero del Capitán Ahab que ahora reinterpreta Esteban.

Diego Montes
Director General de UniEléctrica



Oceanografía de lo Humano

Beatriz Ledesma

Escalera Humilde
250 x 64 cm
Mixta
Tela sobre bastidor

«La mer, la mer, toujours recommencée!»

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*.

De innata vocación viajera, la colección *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab*, con sus casi treinta piezas de gran formato, quince en mediano y su nutrido repertorio de dibujos sobre papel, ha recorrido ya a estas alturas de la travesía más millas náuticas que el mismísimo ballenero *Pequod* en la épica novela americana de Herman Melville que la ha inspirado: Málaga, Cádiz, Normandía, Bretaña... conforman una auténtica cartografía marina que no hace sino ampliarse al trazar rutas de navegación aún inéditas con las que surcar nuevas aguas y anclar en nuevas tierras, ahora también allende los mares. En verdad, *Moby Dick* —tanto la colección artística como la obra literaria— constituye un viaje introspectivo disfrazado de aventura marina. «Como todo el mundo sabe, la unión de la meditación y el agua es eterna», se afirma en el primer capítulo de la novela. Y es por eso, en última instancia, una exploración profunda de la condición humana y de los misterios del universo: una oceanografía de lo humano.

Las primeras referencias al mar en la obra de Esteban Ruiz se inician con el siglo y nunca se interrumpen del todo: su bautismo de fuego como tripulante —que inspiró la colección *Travesía Madeira-La Graciosa*— se produce en 2005, y hay guiños al universo marítimo en sus *Recortables* (2013). Pero no es hasta 2016 cuando Esteban Ruiz comienza a dar forma a su colección *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab*, una odisea marina de nombre evocador y vocación peregrina en la que nos sumergiremos de la mano de su creador. En ella no hallaremos respuestas universales sino preguntas que interpelan al espectador y le incitan a la reflexión. No en vano Ruiz sostiene que «El arte es dejar espacio en tus

respuestas a las preguntas», es decir: espacio para la reflexión, para el diálogo y para la posibilidad de otras verdades. El arte no busca darnos respuestas definitivas o absolutas sino dejar un margen para la interpretación donde quepan la duda, el pensamiento ajeno, o incluso el silencio. Pues bien, esta forma de *humildad cognitiva* es ineludible para abordar la obra del artista jienense, concebida desde la exploración de lo desconocido y la búsqueda de emociones. Como en aquella afirmación de Picasso que —sobra decirlo— debemos interpretar en sentido figurado y en ningún caso al pie de la letra: «los ordenadores son inútiles. Sólo pueden darte respuestas», la creatividad no nace de respuestas sino de preguntas.

A medida que uno avanza por las páginas de esa obra maestra de la literatura marítima que es *Moby Dick*, se da uno cuenta de que el océano es tan vasto y misterioso como el alma humana, y de que la ballena blanca es más que un cetáceo: es venganza, obsesión, destino, miedo, Dios, vacío, esperanza, locura... Es lo que cada lector necesite que sea. Ahí radica su magia, su universalidad y su fuerza atemporal. Cada vez que uno vuelve a leerla, lo hace con una mirada distinta, porque uno ya no es el mismo. La rareza de *Moby Dick* es que es un drama psicológico concebido a una escala oceánica, que nos obliga a detenernos y a pensar en nuestro propio abismo; una exploración del alma humana que nos incita a mirar hacia dentro, y eso es lo que la convierte en una obra viva, en constante evolución. Como el clásico de Melville que sigue siendo actual porque trata sobre la condición humana, *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab* es también una obra inagotable, que no envejecerá nunca, porque el espectador

no es nunca el mismo, es siempre *otro* y porque nos plantea, cada vez, preguntas distintas y todas ellas trascendentales: ¿qué precio estamos dispuestos a pagar por nuestras convicciones?, ¿somos libres o vivimos sujetos a un destino inevitable?, ¿cuál es el lugar del ser humano en el universo?, ¿cómo determinar la moralidad o inmoralidad en un mundo sin certezas...? Un pintor que es capaz de suscitar tales reflexiones a través de su obra es también, sin duda, una rareza. En el que sería su último viaje tras las huellas de Goya, Jean-Claude Carrière, guionista y escritor francés, colaborador en su juventud de ese otro genio aragonés que fue Luis Buñuel, asegura en *L'Ombre de Goya* que cada grabado del maestro de Fuendetodos —que combinaba magistralmente la brutalidad con una extraordinaria sensibilidad— plantea una pregunta a todo aquel que lo contempla: «esa es la pulsión que hace a los muy grandes artistas. Los que ven en nosotros aquello que nosotros mismos no vemos».

Cuando hace poco, al hilo de uno de esos largos e improvisados cuestionarios inventados para matar el rato en las lánguidas y calurosas tardes del estío andaluz, le pregunté a mi hijo, a modo de inesperado pasatiempo vacacional que —debo confesar— parecía entusiasmarle mucho menos que a mí, cuál era su pintor favorito, me contestó sin vaci-

lación: «Esteban Ruiz. Como pintor, y como persona». Me quedé pensativa. Es quizá lo más halagüeño que pueda decirse de un creador, en el que confluyen ser humano y artista para retroalimentarse respectiva e incesantemente. Pero en este caso concreto, no es solo un halago, sino que se trata de una realidad. En verdad lo puede decir con conocimiento de causa; no en vano Esteban Ruiz forma parte de esos años parisinos —todos los de su corta existencia— y de su canon personal: en el atelier del pintor de la comuna de Bezons, situada en la margen derecha del Sena, en las afueras de la capital francesa, dibujó sus primeros garabatos, con sus pigmentos hizo sus primeras mezclas y se adentró, sin saberlo, en el misterio de la génesis de sus obras, en el laboratorio secreto de su elaboración. Porque un artista —acaso convenga recordarlo— tiene mucho de alquimista que, como aquellos personajes de la Antigüedad que se dedicaban a experimentar con sustancias y pócimas en sus talleres y laboratorios, ensaya con la materia y con los pigmentos de forma enigmática y casi mágica. Allí también, con ocasión del *Portes ouvertes* de 2015, vería nacer *El sueño del capitán Ahab*. Todo esto no es algo que un niño olvide fácilmente: queda por siempre grabado en su retina. «Las cosas más maravillosas —asegura Melville por boca de su personaje Ismael— siempre son las inefables; los recuerdos profundos no producen epitafios».

De la misma manera que cada lector mantiene un diálogo secreto con los escritores que admira, todo amante del arte mantiene un diálogo íntimo con sus pintores predilectos. Este diálogo nuestro con Esteban Ruiz se remonta a la época en la que «pintaba» coplas en La Carbonería de Sevilla con el artista vascofrancés Alain Pierson (*Pintan coplas*, 2012). Desde entonces no hemos dejado de seguirle en su periplo por el mundo. Y es que, una vez que se le descubre, nadie desea perderle la pista a Esteban



Taller de Bezons, a las afueras de París

Ruiz. Lo primero que llama la atención al conocerlo es su físico imponente y su carisma —en ambos se da un aire al magnético Julian Schnabel, cuyo encuentro, dicho sea de paso, le sirvió de estímulo cuando aún era un joven estudiante de Bellas Artes—. Pero pronto impresionan todavía más su genuina campechanía, su sonrisa franca, su bonhomía, sus ojos risueños, su risa fácil, su sensibilidad, su duende sureño, una absoluta —al menos, en apariencia— falta de prejuicios, y ese halo de libertad que lo rodea. Ahí es nada para un creador... Fue precisamente esa búsqueda de libertad la que, a finales de la década del ochenta, le llevó a París, una ciudad que le ha dado tanto como él le ha dado a ella —intuyo que están en tablas— y de la que, en verdad, nunca se ha ido del todo. Su *pied à terre* parisino —en sentido literal y figurado— lo constituye la red de amigos y colaboradores en los que ha dejado su huella profunda.

Pese a que ya a principios de la década del 2000 abre su taller —hasta entonces ubicado en el Palacio del Bailío, hoy Hotel Hospes— en Almodóvar del Río y se instala por esas mismas fechas en la que será desde entonces su residencia principal, la Casa de la Luz, compagina durante muchos años su vida cordobesa con estancias y colaboraciones en talleres de las grandes metrópolis del arte como Nueva York o Washington, además de París. ¿Pero cómo hallar las palabras justas para describir nuestros primeros encuentros con el pintor en la Ciudad de la Luz? Anhelamos tener para ello la audacia, el talento observador —que desplegó en centenares de entrevistas a los más ilustres artistas e intelectuales de su tiempo— y la pluma afilada y mordaz del inimitable periodista y escritor argentino Juan José de Soiza Reilly, quien describía así a Joaquín Sorolla con ocasión de un encuentro entre ambos en el taller madrileño del maestro luminista, en agosto de 1907:

[...] Sorolla es un hombre pequeño. Muy pequeño. Demasiado pequeño. Figuraos un Juan Zorrilla de San Martín. Así, tan chiquitito, con una melena arisca que se enoja con el ademán nervioso de las manos, Sorolla se parece al lírico oriental hasta en el misterio extraño de la voz. Cuando está inmóvil, con la boca cerrada, con la lengua quieta, no podéis creer que ese hombre pueda ser capaz de hacer un cuadro en cuya tela el sol aparezca como una cosa real que deslumbra los ojos y que parece vivo... Pero lo oís hablar. Entonces, aquel hombre pequeño se agranda por sobre sí mismo. Se escapa por encima de su corbata de bohemio francés. [...] No podéis creer que un hombre, poco antes tan exiguo, haya tomado tales proporciones. Es que Sorolla, al hablar, se agranda poco a poco. Despacio, muy despacio, va perdiendo sus contornos legítimos. Por el calor de la palabra se derrite. Desaparece. Su físico precario crece. Y luego surge, grande, inmenso, enorme, formidable. Surge como un maestro redentor. Surge como un profeta. Surge como un artista loco. O surge como un apóstol que predica a los vientos sus teorías, sus hipérboles, sus contrasentidos, sus verdades, sus oropeles, sus hierros y sus oros... Sorolla es todo eso. Y es también algo más [...].¹

¹ Juan José Soiza Reilly, «Lo que dice Sorolla», en *Retratos a medida: Entrevistas a personalidades de la cultura española (1907-1958)*, ed. de Beatriz Ledesma Fdez. de Castillejo, Colección Obra Fundamental, Fundación Banco Santander, Madrid, 2021, pp. 227-228.



Invitación de la exposición Pintan Coplas. La Carbonería de Sevilla



Invitación de la exposición Le Sud-El Sur. Galería Nathalie Gaillard, París



Imagen taller de Esteban Ruiz ubicado en Almodóvar del Río

¿Qué decir entonces de un hombre grande que al hablar se hace aún más grande? De la trayectoria de Esteban Ruiz está ya todo dicho y escrito. En realidad, lo que nos guía hoy no es tanto el afán de profundizar en los hitos de su carrera artística, jalonada de logros que forman parte de una historia más amplia, la del arte contemporáneo español —cuyo lugar dentro del mismo no nos corresponde valorar aquí—, sino el de adentrarnos de su mano en *la petite histoire*, rica en anécdotas y pormenores —a fin de cuentas, «*le diable est dans les détails et le Bon dieu aussi*»—, así como penetrar los estímulos diversos y fuentes de inspiración que trazan una historia más íntima y personal de su figura.

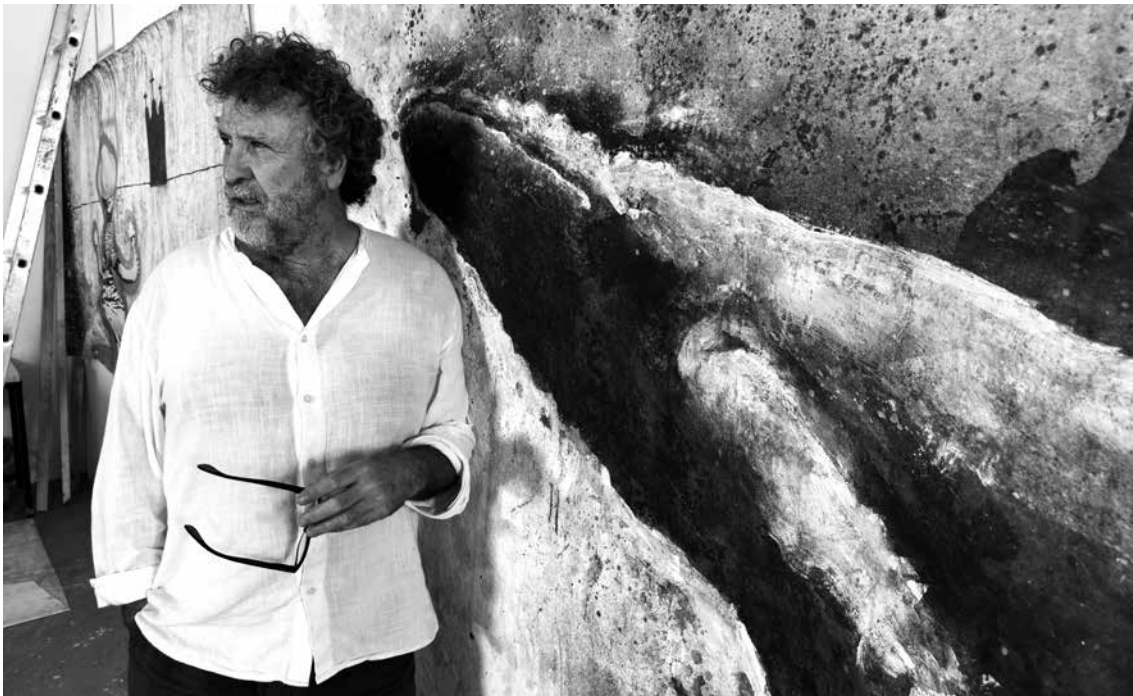


Foto: Braulio Valderas



Desdoblamiento. 170 x 130 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 1985

Esteban Ruiz pasa buena parte de la década de los ochenta en Sevilla en cuya Facultad de Bellas Artes cursa sus estudios. Allí se zambulle de pleno en la “movida sevillana” que sacudió los cimientos de la cultura dominante y se imbuje de flamenco con Camarón de la Isla; también este último con Tomatito, su inseparable guitarrista, se divertía como un niño y jugaba a equivocarse: «A ver si pierdes el compás» —le decía Camarón, en tono burión—. La pureza y la magia de su colaboración residía precisamente en que ambos ponían la técnica al servicio de la emoción, y la música fluía con facilidad y naturalidad, sin artificios ni inhibiciones, como un juego de niños, con alegría y con una conexión profunda y sincera. Esteban Ruiz se codeaba con ellos y vivirá en aquellos años la liberación sociocultural en toda su amplitud —sexual, creativa, de expresión artística— que desafió las normas establecidas, explorando nuevas formas de arte y cultura. Frecuenta el Café Placentines, lugar emblemático de la movida sevillana y punto de encuentro para artistas, músicos y jóvenes creativos, donde coincide también con Jesús Quintero “El loco de la colina”. Este hervidero cultural donde se gestaron ideas y proyectos supuso un ambiente excitante y sugestivo del que se nutre el joven pintor en ciernes.



Tres. 170 x 130 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 1987

A finales de los ochenta termina la Facultad y decide encaminar sus pasos hacia *la douce France*. Cuando se apea del *Puerta del Sol* —el expreso nocturno que unía Madrid con París sin transbordo fronterizo— en la *Gare d'Austerlitz*, todo su capital lo lleva encima. Al igual que los artistas e intelectuales exiliados, su patrimonio —el verdaderamente esencial— lo llevaba a cuestas: juventud, talento, formación, actitud, ímpetu, audacia y una personalidad arrolladora. En aquel momento el informalismo español estaba triunfando en París: Miquel Barceló, José Manuel Broto, José María Sicilia o Miguel Ángel Campano —allí instalados— encabezaban la lista de la segunda oleada de la llamada «generación de la renovación de la pintura española». No hay duda de que, cuando Ruiz desembarca en la capital gala en 1989, España estaba de moda, y él va a aprovechar esa efervescencia para hacerse un hueco en el panorama del arte contemporáneo. Era la época en que Esteban Ruiz respiraba París, y París respiraba Esteban Ruiz.

Así, durante aquellos primeros años, colabora estrechamente con la *Fondation Coprim pour la promotion de l'art con-*

temporain. En París expone con algunos de los artistas consagrados más valorados de su tiempo como Eduardo Arroyo, Richard Texier, Vladimir Veličković, Hervé Di Rosa o Robert Combas y se sumerge en la vida cultural y literaria parisina en cuyos círculos coincide con figuras como Antoni Tàpies o Jorge Semprún. Allí colabora también con la Galerie Akié Arichi, situada en el 26 *rue Keller*, que era como decir el centro neurálgico del arte contemporáneo parisino, y con Eric de Montbel, en su galería de la *rue de Seine*, frente al mítico café La Palette, frecuentado en sus inicios por los estudiantes de la cercana Facultad de Bellas Artes y por maestros del postimpresionismo —como Cézanne— y más tarde del cubismo —Picasso, Braque—, e incluso por figuras internacionales tan dispares como Ernest Hemingway o Jim Morrison.

Da comienzo entonces la itinerancia casi forzosa que, por los *ateliers* y estudios parisinos, tiene en su haber todo artista que se precie —Picasso tuvo una decena de ellos— interrumpida únicamente por sus desplazamientos y estancias en el extranjero, como aquel viaje iniciático que, en 1997,



NAT-URE. 300 x 300 x 300 cm. Mixta con esculturas. 1995
Foundation COPRIME, París



Figura en soledad. 150x300 cm. Óleo. Tela sobre bastidor. 2007



Podenco. 170x120 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2009

Liebre saltando. 45x70 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2009

Gato con cuencos. 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2009



Tolerance. 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2002

Libélulas. 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2002

Gaia I. 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2002

realizaría por la India durante seis meses y que será el germen de *Místicos y personajes literarios* (1999). Durante su estancia en la Escuela de Mandalas de Dharamsala, en el conocido como Monasterio Namgyal del dalái lama, estudia el trabajo de los *Geshes* tántricos y queda muy impresionado tanto por el laborioso proceso de creación artística de los mandalas de arena como por el concepto que tienen los monjes budistas tibetanos del arte y su carácter efímero. El taller primigenio de Esteban Ruiz se encontraba en el parisino boulevard Pereire, cercano a la mítica Salle Pleyel donde una placa recuerda hoy los triunfos apoteósicos de la irrepetible bailaora Antonia Mercé, *La Argentina*, gran innovadora de la danza española —ensalzada por Paul Valéry como la mujer que representaba “el arte mismo”, y a la que García Lorca definió como “indígena y universal”—, y que reza así: «Antonia Mercé, La Argentina, 1890-1936: À la mémoire de celle qui, flamme vive et pure harmonie de l’Espagne, ici danse».

Por aquellos años, comenzará a fraguarse la colección *El Sur-Le Sud*, expuesta primero en 2007 en la parisina Galerie Nathalie Gaillard y al año siguiente bajo el título *El Sur-Le Sud. Suite* (2008) en la Galería Carmen del Campo, en Córdoba, sobre la memoria de sus orígenes: Sevilla, la Ciudad de los Califas, su infancia en Jaén y los veranos en casa de sus abuelos en Valdepeñas —donde tiene arraigo su familia desde hace trece generaciones—. Pero su infancia son también los pastizales secos —de ahí el predominio del amarillo y los colores pajizos en esta colección—, el aroma de la siega —amalgama de heno recién cortado, tierra húmeda y el dulzor de las plantas, realizados por el calor del sol— o el canto de las chicharras al mediodía, cuando el bochorno aprieta; son también las cabras que vagan por las sierras jienenses, las liebres que salen al paso, los podencos que persiguen conejos, las lagartijas al sol. La infancia en esa Andalucía rural donde el estío transcurría en libertad y jugando en el campo. Libertad y juego. Un binomio fascinante —sobre el que luego nos detendremos— que, forjado en la niñez, se revelaría luego capital para la cimentación y constitución de su personalidad artística. Así es cómo, exacerbada desde la nostalgia y la distancia, se gesta esa memoria del Sur de Esteban Ruiz.

Al atelier de la *avenue Daumesnil*, cercano a la Bastilla, le seguirá, en 2010, el taller del *quai de Valmy*, que bordea el parisino canal Saint-Martin, ubicado en la antigua fundición en la que Gustave Eiffel forjó la estructura interna en hierro de la célebre Estatua de la Libertad; obra del escultor Auguste Bartholdi que —como es sabido— Francia regaló a Estados Unidos —fue desmontada, transportada por barco y ensamblada de nuevo en *Liberty*

Island donde todavía hoy se encuentra— para celebrar el centenario de la independencia americana y que perdura como símbolo de la amistad entre ambos países y de los valores compartidos de libertad, democracia y esperanza. Si las primeras colecciones de Esteban Ruiz sobre religiones primitivas tienen una fuerte carga antropológica, a partir de la década del 2000 se hace evidente el compromiso social de su obra en *Colecciones de Derechos Hu-Manos* (2003). Más recientemente, *Tales of the Show* (2022), realizada durante el confinamiento por la pandemia, contiene una profunda carga social, lo que se ha convertido en una constante en la producción del artista. De forma análoga, desde su primer *Bestiario* —título cortazariano donde los haya— en 2001 hasta sus *Bestiarios* posteriores (2010, 2018) pasando por colecciones como *El Sur* (2007) o la primera de medio marino que supuso un punto de inflexión en su producción pictórica, *Travesía Madeira-La Graciosa* (2005) —se fue ampliando hasta 2010—, se percibe la reivindicación medioambiental en su obra, que puede leerse como un manifiesto por la conservación ecológica y la protección de los recursos naturales.



Lo cierto es que el espíritu lúdico que lo guía no es incompatible con la crítica social que, de forma más o menos evidente, subyace en toda su obra. Es más, a menudo la provocación irónica actúa como un catalizador de la conciencia crítica. En cualquier caso, no cabe duda de que, en la obra

Bígaros I. 70 x 70 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2005

Pantano. 100 x 100 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2012



Gaia II. 120 x 300 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2002

de Esteban Ruiz, el juego no implica frivolidad ni la denuncia excluye el humor, que —a menudo cargado de un intenso dramatismo— conviven en su obra. Al igual que en la literatura, acaso también en el arte el humor es el mejor medio para abordar verdades demasiado difíciles de asimilar. Otros artistas como Goya en *Los Caprichos* o en *La gallina ciega*, Picasso en su *Guernica* o en *Les Femmes d'Alger*, Basquiat con *Horn Players* o *Boy and Dog in a Johnnyump* o Niki de Saint Phalle con sus series de *Nanas*, de *Tirs* y de *Black Heroes*, tan lúdicos en la forma como profundamente comprometidos en el fondo, convirtieron la denuncia social en una experiencia visual impactante y demostraron que, como en el caso de Ruiz, el espíritu lúdico puede cohabitar con una crítica social profunda. Porque, con toda la sabiduría popular que suele encerrar el refranero español: «Lo cortés no quita lo valiente. Ni lo valiente, lo cortés...».



Rayuela. 200 x 200 cm. Mixta. Tela, madera y cera. 2013

Picasso decía que «todos los niños nacen artistas. El problema es cómo seguir siendo artistas una vez que crecemos». Esteban Ruiz ha obrado ese milagro. A su manera, quizás él posea también ese rasgo que Mario Vargas Llosa consideraba la virtud cortazariana por excelencia: ser un Dorian Grey. En su inspirado e inspirador prólogo a los *Cuentos completos* del escritor franco-argentino, Vargas Llosa afirmaba:

[...] Probablemente ningún otro escritor dio al juego la dignidad literaria que Cortázar ni hizo del juego un instrumento de creación y exploración artística tan dúctil y provechoso. Pero diciéndolo de ese modo tan serio, altero la verdad: porque Julio no jugaba para hacer literatura. Para él, escribir era jugar, divertirse, organizar la vida —las palabras, las ideas— con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con la que lo hacen los niños o los locos. Pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguramente nunca se propuso. No es casual —o más bien sí lo es, pero en ese sentido de orden de lo casual que él describió en 62. *Modelo para armar*— que la más ambiciosa de sus novelas llevara como título *Rayuela*, un juego de niños².

² Mario Vargas Llosa, Mario, «La trompeta de Deyá», en *Cuentos completos I*, de Julio Cortázar, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 15.



Acaso tampoco lo sea el que, en una de las colecciones más pícaras, lúdicas y oníricas de Esteban Ruiz, *Diálogos-Recortables* (2013), que pareciera sacada del universo fantástico y extravagante de Lewis Carroll en donde las reglas de la realidad y de la lógica convencional son constantemente desafiadas, la pintura *Diálogo de niños* represente precisamente una rayuela, el juego popular —callejero o de patio escolar— por excelencia de la niñez. El propio Cortázar manifestó en una ocasión que su necesidad de cuestionar y explorar la realidad se remontaba a su infancia: «Yo creo que desde muy pequeño mi desdicha y mi dicha al mismo tiempo fue el no aceptar las cosas como dadas. A mí no me bastaba con que me dijeran que eso era una mesa, o que la palabra “madre” era la palabra “madre” y ahí se acaba todo. Al contrario, en el objeto mesa y en la palabra madre empezaba para mí un itinerario misterioso que a veces llegaba a franquear y en el que a veces me estrellaba. En suma, desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas».

Como la novela, como el teatro o el juego, la pintura es también una



forma de ficción, que implica a menudo la creación de mundos imaginarios o la representación de la realidad de manera selectiva y subjetiva, ya sea consciente o inconscientemente, pasándola por el tamiz de la mirada del artista que “emite” la obra y la del espectador que la “recibe”. Y si, al igual que la literatura, las artes plásticas pueden ser un modo de representar la realidad y reflexionar sobre ella, también pueden ser una forma de evasión, que sirva al hombre para escapar de la realidad creando mundos alternativos que se rigen por otras reglas creadas por él —en el caso del artista— en su taller. Con todo, a menudo resulta que, aunque acudamos a la ficción para escapar de la realidad —como evocaba Borges en relación con la literatura fantástica, y como sucede sin duda también en *Moby Dick*—, en verdad aquella nos proporciona una visión más profunda y más compleja de esta última.

De igual modo, tampoco podemos eludir aquí el valor del arte como refugio emocional —para quien lo practica y para quien lo contempla—, lo que, llevado al campo de la medicina, cumple una función terapéutica, como lo demuestra la trayectoria del propio Ruiz, uno de los pioneros del arte-terapia en España con pacientes con trastornos mentales y de

Pez en plato. 30x50 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2005
Pulpo. 30x50 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2005

conducta alimentaria en el Hospital Reina Sofía de Córdoba. Asimismo, en el marco pedagógico, cabe destacar la realización de los Talleres Internacionales de Arte Contemporáneo de Córdoba y Zaragoza (TAC) y de OpenArt, dirigidos por Ruiz en sucesivas ocasiones. Su claustro ha estado integrado por algunos de los nombres más influyentes de la escena contemporánea española como el artista jienense Nacho Criado, pionero del arte conceptual y experimental en nuestro país, o José Manuel Ciria, uno de los pintores más destacados de su generación, con quienes Ruiz ha mantenido una relación de profunda amistad, complicidad, afecto y admiración mutua, entre otros muchos.

Al igual que lo sugiere Vargas Llosa al abordar las ficciones de Cortázar, junto con la noción de juego, la de libertad es también imprescindible para entender la obra de Esteban Ruiz, ese niño grande que, como el escritor argentino, no ha perdido la capacidad ni la ilusión de jugar; solo que él es un creador de imágenes que, en vez de hacer malabares con las palabras, juega con las formas, los volúmenes, las texturas y la cromática. Mientras Esteban no se cansa de explorar, inventar, crear, fabular y soñar, nosotros no nos cansaremos de jugar con él. Decimos jugar *con* él porque atrás ha quedado el tiempo en el que el arte se consideraba un proceso unidireccional: el arte contemporáneo es una experiencia mucho más compleja y bidireccional —o aun multidireccional—, lo que hace que la interpretación de una obra por parte del espectador sea única y subjetiva y que, por lo tanto, el juego sea mutuo y, a veces, acaso también compartido. Es sabido que «la juventud no tiene edad» y que «cuando se es joven, se es joven para siempre». Pero este don le es dado a muy pocos. Si Esteban Ruiz hubiera sido contemporáneo de Picasso —una de sus grandes referencias—, sin duda el artista malagueño habría pensado en él al pronunciar estas frases.

Tan cierto como que la colección *Travesía Madeira-La Graciosa* (2005) supuso un parteaguas —*se non è vero, è ben trovato*— en su producción artística y un revulsivo en su enfoque creativo, es que el punto álgido de esta pasión marina lo ha alcanzado ahora, con *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab*. Como si del dramaturgo romano Publio Terencio se tratara «Hombre soy, nada de lo humano me es ajeno», veremos desfilar por las obras de Ruiz muchas emociones divergentes que parecen haber asaltado unas veces, acompañado otras, al artista al concebir esta colección, y que se desprenden de la contemplación de sus lienzos. Aquella aproximación al mar que vivió durante la travesía en el *Trache a Horçier*, un velero de catorce metros de eslora, entre las islas de Madeira y La Graciosa, en Canarias, hizo que las impresiones y sensaciones que quedaron grabadas en su memoria fueran fielmente reflejadas en su colección ya mencionada. Pinturas, puras pinturas repletas de formas y volúmenes, texturas y mar. Un duro viaje del que quedó profundamente cautivo. Fue consciente de percibir colores que no había apreciado hasta entonces, y aun la fluorescencia del plancton en la noche inmensa del océano. Estos aspectos que le impresionaron fuertemente como creador, le hicieron cambiar drásticamente su lenguaje creativo y su manera de trabajar, abandonando su estética conceptual y adentrándose en una obra expresionista rica en color.



Esteban Ruiz con Nacho Criado, Francisco Jarauta, Ciria y Fernando Sinaga

Aunque sus orígenes están en las tierras del interior andaluz, la relectura de *Moby Dick* —que ya había leído en su juventud— y que cayó de nuevo en sus manos en una librería anticuaria de la marinera ciudad de Cádiz, le permitió descubrir una novela llena de matices diferentes. Si en la juventud había sido para él un libro de aventuras, las que tanto le gustaban, como las de Stevenson, o Conrad, en esta ocasión, en la madurez, a la novela de Melville le había encontrado otro significado, un sentido más profundo donde se reflejan los miedos del rumbo al que la vida va dirigiéndonos, una travesía que a veces se nos antoja errática y hace que nos sintamos perdidos en la inmensidad del océano; o bien nos creamos enemigos ficticios y nos estremecemos ante nuestras propias obstinaciones, capaces de destruirnos y de destruir también lo que nos rodea y más amamos. Este es el argumento conceptual de esta colección. Formalmente, la contemplación de los *logbooks* o cuadernos de bitácora de los balleneros del XIX, arrastran a Ruiz a unas estéticas cautivadoras como cantos de sirenas. De ahí esos colores de brea y esas mezclas bituminosas, ese aspecto descriptivo y de cartas de navegación, las líneas en las obras como las derivas de los barcos, los universos de manchas de grasas y aceites junto con efectos de *dripping* que configuran unas atmósferas indefinidas, riquísimas y profundas que nos invitan a sumergirnos en cada cuadro.



Logbook cuaderno de bitácora de un ballenero del siglo XIX



Medusas
150 x 150 cm
Mixta
Tela sobre bastidor
2005



La danza de los peces I
200 x 130 cm
Mixta
Tela sobre bastidor
2005



La danza de los peces II
200 x 130 cm
Mixta
Tela sobre bastidor
2005

Es esa misma fascinación por la inmensidad del océano —al que ve como una entidad antigua, misteriosa y sabia—, la que lleva a H.P. Lovecraft, uno de los más brillantes y originales autores de narrativa fantástica del siglo XX y padre del denominado “horror cósmico”, a escribir en 1919 en uno de sus relatos breves más celebrados, *La nave blanca*:

[...] Pero más prodigioso que el saber de los viejos y de los libros es el saber secreto del océano. Azul, verde, gris, blanco o negro; tranquilo, agitado o montañoso, ese océano nunca está en silencio. Toda mi vida lo he observado y escuchado, y lo conozco bien. Al principio, sólo me contaba sencillas historias de playas serenas y puertos minúsculos; pero con los años se volvió más amigo y habló de otras cosas; de cosas más extrañas, más lejanas en el espacio y en el tiempo. A veces, al atardecer, los grises vapores del horizonte se han abierto para concederme visiones fugaces de las rutas que hay más allá; otras, por la noche, las profundas aguas del mar se han vuelto claras y fosforescentes, y me han permitido vislumbrar las rutas que hay debajo. Y estas visiones eran tanto de las rutas que existieron o pudieron existir, como de las que existen aún; porque el océano es más antiguo que las montañas, y transporta los recuerdos y los sueños del Tiempo.

Y si en las letras hispanoamericanas Pablo Neruda es el «poeta del mar», Rafael Alberti lo es de la poesía española con su voz inconfundible de tintes marineros, aunque su obra poética no se limite ni se agote en ese aspecto. El mar *está* en ellos, pero no los define por entero: son poetas que han tocado todos los registros y han cantado a la vida desde lo más íntimo hasta lo más colectivo, desde el lirismo puro hasta la poesía comprometida; son «poetas totales». De forma análoga, en el universo de las artes plásticas contemporáneas, tras más de un cuarto de siglo dedicado a retratar el universo marino con su mirada sui géneris, Esteban Ruiz se ha consagrado con esta colección —a justo título y por derecho propio— como «pintor del mar». Pero tampoco él puede —ni debe— ser reducido solo a ello porque su obra es más compleja, más heterogénea: su dominio de múltiples técnicas, su visión integral del arte, su capacidad de reinventarse y de crear lenguajes propios, la profundidad conceptual y estética de su obra, así como su participación activa en el discurso cultural lo convierten —en la más amplia acepción del término— en un «pintor total». Es decir, parafraseando a Soiza Reilly en su descripción de Sorolla: *Esteban Ruiz es todo eso. Y es también algo más...*

El mar habita en Ruiz, pero no lo restringe, sino al contrario, ese mar que comparte con el poeta gaditano y que, al igual que en la obra de este, representa —aunque de manera disímil— la nostalgia por la infancia perdida y el arraigo a su tierra natal andaluza tanto como la sed de libertad y de aventura por el ancho mundo, expande su horizonte. No sería de extrañar que, en ese anhelo de peregrinaje y de constante labor de fondo de documentación literaria, manantial inagotable del que extrae su particular estética visual, algún día sus andanzas le lleven —de forma real o figurada— por tierras de Castilla, en

pos de los caballeros andantes de los libros de caballerías. Acaso ese día Esteban Ruiz nos sorprenda con alguna composición inspirada en aquella otra obra maestra de la literatura universal que es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Aunque de épocas, contextos y estilos dispares, la obra cumbre de Miguel de Cervantes tiene notables similitudes con *Moby Dick*: protagonistas obsesivos, que luchan contra fuerzas simbólicas, guiados por unas convicciones —elevadas unas, oscuras las otras— por las que están dispuestos a pagar un precio muy alto; una profunda ambigüedad moral —¿loco o sabio visionario?, ¿héroe trágico o villano obsesionado?— en la que una delgada y borrosa línea separa lucidez y locura. Ambas obras comparten una estructura narrativa en torno al viaje, a la búsqueda, un tono filosófico y metafórico como alegorías del mundo y unos personajes secundarios o centrales —Sancho Panza e Ismael— como contrapunto a la figura del protagonista. Asimismo, sus muchos elementos comunes ofrecen varios niveles de lectura posibles: aventura, sátira, ironía, tragedia... Y aunque se manifiesta de formas muy distintas —con un tono más paródico y humanista en la primera, como un conflicto profundo y muchas veces equívoco en la segunda— en ambas está presente la lucha entre el bien y el mal en una sociedad jerárquica y desigual. Aunque, como matiza acertadamente el propio Ruiz, «la principal diferencia es que al capitán Ahab lo mueve el ODIO, y a don Quijote el AMOR. Este es un buen argumento sobre el que trabajar...».

Con cada una de sus colecciones, empezando por las de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla a mediados de los años ochenta, pasando por *Religiones primitivas* (1992-1997), *Místicos y personajes literarios* (1999), *Travesía Madeira-La Graciosa* (2005), *El Sur* (2008), *Diálogos-Recortables* (2013), *Behind the mask* (2013), o *Tales of the show* (2022), hasta la más

reciente, Ruiz se ha reinventado a sí mismo, y, no satisfecho con eso, nos ha reinventado a nosotros consigo, como espectadores de su juego incesante, sugestivo y siempre cambiante. Sospecho que hay un hilo conductor en todas ellas y que este hilo conductor no es otro que la pasión. No le faltaba razón a Miguel de Unamuno al asegurar: «[...] Para mí la pasión debe ser el eje del espíritu. Apasionarse es tener el derecho de vivir en la vida. Lo demás es digerir la vida sin soñarla»³. Si hay alguien que, además de paladear la vida, la sueña, ese es sin duda Esteban Ruiz, y en sus sueños de océanos infinitos y de criaturas marinas, de espuma de olas y estelas de barco, a través del misterioso canto errante de las ballenas, nos arrastra consigo. La pasión por el arte y el amor por su oficio es lo que sostiene y alimenta al creador y lo que lo mantiene con vida, como lo atestigua el epitafio de la polifacética Victorina Durán, una de nuestras grandes artistas de la España Peregrina: «No sé si habré dejado de amar por haber muerto o habré muerto por haber dejado de amar».

³ Juan José Soiza Reilly, «Doce horas oyendo hablar al maestro de los maestros, Don Miguel de Unamuno, en su destierro voluntario de Francia», en *Retratos a medida: Entrevistas a personalidades de la cultura española (1907-1958)*, ed. cit., p. 360.



Esteban Ruiz fundiendo un minotauro en plomo.
Foto: José Antonio Modelo.



*...Con el paso del tiempo las manchas se han ido difuminando
en una bruma en la que casi desaparecen las formas.*

Esteban Ruiz

Otros Océanos de Esteban Ruiz

2005-2008

El descubrimiento del entorno marino, lleva al artista Esteban Ruiz a retornar al medio pictórico, abandonado varios años antes para el desarrollo de obra escultórica e instalaciones. Pinturas, puras pinturas repletas de formas y volúmenes, texturas y mar. Esta aproximación al mar que vivió durante la travesía en el Trache a Horzier (un velero de 14 metros), en el año 2005 entre las islas de Madeira y La Graciosa en Canarias, hizo que las impresiones que quedaron grabadas en su memoria y sus sensaciones fueran fielmente reflejadas en su primera colección marina. Antes de este bautismo de agua, el artista se sumerge en las agrestes montañas y valles de su Andalucía natal. Esteban Ruiz es y se siente profundamente andaluz, lo cual reivindica de una manera obstinada. Desde 2002 ya trabaja en su estudio de París en la memoria de sus orígenes, la subbética jienense por donde le gusta perderse durante días. Aquí descubre una fauna humilde pero orgullosa, capaz de adaptarse a los entornos más hostiles. Cuando regresa al estudio francés aborda un ejercicio de memoria y la nostalgia va conformando las series de bestiarios como ya hemos ido descubriendo en ciertas imágenes a lo largo de este libro. Así como estos bestiarios son necesarios para entender la mirada estética de Ruiz, sus posteriores colecciones marinas, de las cuales ofrecemos una muestra a continuación, son seguramente la antesala del último ingente trabajo que es la colección Moby Dick, The Dream of Captain Ahab.



BÍGAROS II 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor
 BÍGAROS I 70x70 cm. Mixta. Tela sobre bastidor
 BÍGAROS SOBRE CARTÓN 105x75 cm. Mixta. Cartón



VANITAS 150 x 150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor

EL SUEÑO DE LOS CALAMARES 170 x 170 cm. Mixta. Tela sobre bastidor



SOPA DE PEIXE I 185 x 200 cm. Mixta. Tela sobre bastidor

PESCADERÍA II 70 x 70 cm. Mixta. Tela sobre bastidor

SOPA DE PEIXE II 150 x 150 cm. Mixta con cera. Tela sobre bastidor



DANZA DE LOS PECES VI 170 x 170 cm. Mixta. Tela sobre bastidor
 DANZA DE LOS PECES IV 150 x 150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor
 DANZA DE LOS PECES III 150 x 150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor
 DANZA DE LOS PECES II 150 x 150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor



MEDUSAS 170x170 cm. Mixta. Tela sobre bastidor

LIMPIANDO PESCADO 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor

PESCADERÍA III 70x50 cm. Mixta. Papel Gardapat 13-300 gr



Después de transitar muchos Mares he Pintado las más Bellas Ballenas...

José Manuel Ciria

Perro semihundido de Goya. Lo oculto
150 x 50 cm
Mixta
Tela sobre bastidor

El ballenero Pequod, podría haber tenido otras muy diversas aventuras —tantas como el ingenio del escritor hubiera deseado—, desprovisto de su flamante y temerario capitán, pero es precisamente este el personaje medular de la historia. Ahab, del hebreo “hermano del padre”, convierte la poderosa novela de Melville en una tragedia de venganza llena símbolos y de atravesadas psicologías. No será este el lugar donde analizar, profundizar y buscar paralelismos entre el quimérico oficial, la orca blanca y el arte, la pintura o la representación. En el caso de mi querido amigo francófilo Esteban Ruiz, es una mera excusa para pintar ballenas y que como serie debían de obedecer a un sublime título: *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab*.

Paul Cézanne en sus *Cartas Inéditas*, ya nos decía que en ocasiones la virtud de una representación adquiere mayor peso al repetirse. Es como un camino por el que se pasa por segunda vez y se ahonda un poco más en él. Son innumerables las diferentes versiones acometidas por Cézanne sobre la montaña Sainte-Victoire. Pero la gracia, es que cada pintura ocurre/nace como si fuera la primera vez: La distancia, la perfección o lo borroso del trazado, la luz del día y los colores utilizados, el encuadre, la estación del año, lo obsesivo, la propia predisposición del momento...



Este pensamiento y además de Cézanne es lo que le interesa a Ruiz en su enorme conjunto de pinturas sobre cetáceos. Desprovisto ya en lo pictórico de sus consignas reivindicativas, preocupaciones sociales y demás veleidades, y después de un enorme lapso espléndido de pintura colorista y popera dotada de inmensa sabiduría (*Tales of the Show*), y habitada por carros de la compra, personajes,

consignas, caricaturas de hipopótamos tachados, la efigie de Dalí, la Estatua de la Libertad, Pin Ups y sombrillas, cerdos verticales, jaulas, camas, banderas y un niño amarillo de espaldas con un cono de helado en cada mano... Insisto, después de todo eso, solo cabe rendirse a su capacidad y extraer dos conclusiones. La primera: Ruiz es un pintor figurativo. La segunda: Ruiz es un pintor muy dotado y riguroso con las técnicas de la pintura.

Hace ya bastantes años, el crítico francés afincado en Extremadura Michel Hubert Lepicouché, me habló de un pintor andaluz nacido en Alemania, con interés en que coincidiéramos para ver si yo pudiera ayudarle. Se trataba de Matías Sánchez. El primer encuentro fue determinante, Matías con total humildad apareció una tarde trayendo un par de carpetas llenas de obras sobre papel y algún pequeño lienzo. Al ver todas aquellas obras abstractas, pensé que quizá el que necesitaba ayuda era yo. Matías ya poseía una enorme potencia y una capacidad resolutive vigorosa y aplastante. Luego se volvió figurativo, pintando muñecos y monigotes. ¡Que más da! Nunca ha perdido su inmensa “facilidad”. Frescura, lo llaman ahora por influencia del inglés.

Me encanta tener la razón, y que aquellos que considero mis amigos crezcan hasta convertirse en pequeños dioses de lo creativo.

Una inmensa línea de horizonte separa el cielo de las aguas, se cabalga sobre las olas según nos adentramos en el océano. La costa se vuelve más pequeña hasta que termina por desaparecer. A partir de ese momento hace falta un astrolabio, una carta de navegación o un sextante, y alguien que está obligado a conocer su manejo para llevarnos a algún sitio. Entre los humanos, a veces el loco es el que es capaz de guiarnos al abismo o al éxtasis. Hace falta que el mar se ponga embravecido, que vengan las nubes y las tormentas, que las olas impresionen y pasen sobre la cubierta y que el capitán tenga claro su objetivo: enfrentarse con la bestia. No se si se dan cuenta que estoy hablando de pintura.



Esteban Ruiz pintando a Ishmael.

Tenemos una visión romántica de las ballenas, nuestros compañeros mamíferos son unos bichos enormes a los que amamos y admiramos. La historia de Melville, nos fascinó por la descripción psicológica de Ahab y su afán, aunque la belleza de la ficción siempre fue de esa ballena perseguida por la violencia del personaje. Desconozco el detonante de la primera pintura de una ballena en el caso de nuestro artista, pero no puedo evitar pensar que lo fortuito de la propia experimentación brindará el primer germen. La mera observación comprometida terminaría de conformar el hechizo.



Primera obra de la colección. From the Pequod

Un gran problema de la pintura actual es que la observamos desde la pequeña pantalla de un teléfono o de un ordenador, o desde la reproducción en un catálogo. En escasas ocasiones contemplamos en directo la obra en sí misma. Como ocurre con infinidad de pintura contemporánea, cuando uno ve una ballena de Ruiz en directo, siente una suerte de hormigueo que sube desde las rodillas hasta el estómago. Un cosquilleo de algo bien resuelto, de algo que supera la belleza. Hay un indicador inequívoco para mostrar la admiración entre artistas, y es la envidia. Ante algunas ballenas de Esteban he sentido esa pelusa, ese inhóspito pensamiento: —este cuadro debería de haberlo pintado yo—.

Dicen que el que hace un cesto, hace ciento. Ruiz, se ha concentrado en la plasticidad de la silueta y ha representado decenas de veces la ballena o la orca. Incluso repetidamente convirtiéndola en un trazo sencillo propio de la semiótica publicitaria, —a mi memoria también acuden otras composiciones y unos calamares resueltos en negro que nadie jamás ha sido capaz de pintar como él—. Entre medias de estos dos grandes bloques de trabajo que estoy describiendo, digamos que hay otras series más titubeantes en su contenido, pero magníficas en su ejecución. En algún momento Esteban ha

mencionado su admiración por Julian Schnabel, creo que el pintor americano también quedaría fascinado, en justa reciprocidad, con la destreza de nuestro artista tan firmemente arraigado a la tradición española. Otras veces, ciertos temas han coincidido con los intereses plásticos de Miquel Barceló. Sin duda maestro proteico. Pero Ruíz mantiene las distancias y siempre nos dice “pintando” —esto es fácil de pintar—, y no solamente lo hace con los paisajes blancos sino que es capaz de abordar con inmensa solvencia la extraordinaria fase de los africanos de Malí. Un pintor de raza que en todas sus series siempre ha intentado entregarnos los mejor.



Obra de la colección. The Octopus

De repente pinta una mano y durante un grupo de trabajos se vuelve más abstracto. Pero no habíamos quedado en que Esteban Ruiz es un pintor figurativo... Pero si todo esto visto a escasa distancia es de naturaleza completamente abstracta...

Se acercan los ojos a observar unos soportes de lino o lienzo perfectamente preparados. Hay una suerte de mimo por los materiales, una preocupación que se ocupa hasta de las maderas que conforman el bastidor. Una búsqueda, que termina otorgando un dominio de las imprimaciones para que la pintura se adhiera al soporte con una elasticidad que aguantará el cambio de temperatura y que nos muestra lo que está resuelto con precisión. También el poso de lo académico. La pintura comienza por cualquier lugar, después de esas primeras capas, la tela ya tiene su propio plan y va dictando lo que quiere que ocurra encima. Ruiz conocedor, obedece. Repito, la pintura se inicia por cualquier lugar, manchando con cualquier color o mejor dicho, con cualquier tono, porque en Córdoba la luz es omnipresente. Pobres nórdicos teniendo que pintar siempre con velas, pintando solo con colores. A esa distancia corta, se observa que entremedias de los vertidos de blanco, ha habido una capa de pintura casi celeste y un ocre amarillo y un poco de siena natural...

Decía Kasimir Malevich “Yo pinto energía, no el alma”, y después hablaba de que la gracia de la pintura estaba en el temblor de la mano cuando se quiere pintar una línea recta. Esteban Ruiz no sé si quiere representar energía, lo que tengo claro es que pinta el alma y que el temblor de la mano no lo vemos jamás encerrado bajo capas de pintura con veladuras perfectas. Bastante torpes somos ya, para que a estas alturas se nos pille pintando algo mal. A no ser que eso sea lo que nos apetezca en un momento determinado. Esas pinturas de fondos blancos que cubren todo, donde lo representado es casi fantasmal pero no pierde contundencia, resulta ser un prodigio de pintura.

Esteban quiere acabar con las ballenas, quiere acabar con Ahab, quiere acabar con una forma de hacer que le ha invadido durante años. En esta última fase, con enorme acierto está recopilando en los últimos cuadros los personajes que aparecen en la historia. Lo que quiere es empezar cuanto antes con una gigantesca y ciclópea nueva visión: El Quijote. Recuerdo una representación maravillosa de Daumier, algún acercamiento de Picabia. Yo mismo representé una vez al Quijote y Sancho, y tengo una pequeña colección de papeles dedicados al ingenioso hidalgo. Solamente deseo que toda la sabiduría y densidad de la pintura de mi amigo, sea capaz de adaptarse y ofrecernos un inmenso bestiario de la obra cumbre de nuestra literatura.



Cabra con estoque. 140x157 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2014



El silencio de los corderos. 190x140 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2015

Como ocurre con infinidad de pintura contemporánea, cuando uno ve una ballena de Ruiz en directo, siente una suerte de hormigueo que sube desde las rodillas hasta el estómago. Un cosquilleo de algo bien resuelto, de algo que supera la belleza. Hay un indicador inequívoco para mostrar la admiración entre artistas, y es la envidia. Ante algunas ballenas de Esteban he sentido esa pelusa, ese inhóspito pensamiento: —este cuadro debería de haberlo pintado yo—.

Versión académico-crítica

El ciclo de ballenas en la obra de Esteban Ruiz se inscribe en una larga tradición de obsesiones pictóricas, donde un mismo motivo se convierte en campo de experimentación plástica, conceptual y técnica. Al igual que Cézanne con la montaña Sainte-Victoire, Monet con los nenúfares o Morandi con los bodegones de cajas y botellas, Ruiz ha encontrado en la silueta marina un espejo inagotable de variaciones. La repetición no implica monotonía, sino una profundización en la mirada, donde cada cuadro es a la vez un ensayo autónomo y parte de un todo mayor.

En este sentido, resulta fundamental comprender cómo Ruiz articula el diálogo entre literatura y pintura. Si *Moby Dick* es, en la novela de Melville, la encarnación del destino y de la obsesión humana, en la pintura de Ruiz se transforma en un vehículo para explorar la tensión entre representación y abstracción. La ballena, reiterada hasta el límite, fluctúa entre ser signo semiótico, icono publicitario y presencia casi mística.

La trayectoria de Ruiz muestra una constante metamorfosis estilística: desde sus primeras obras cargadas de consignas sociales y humor gráfico, hasta su fase popera de enorme frescura visual, poblada de personajes, caricaturas y símbolos de la cultura de masas. Con la serie de ballenas, sin embargo, se evidencia una madurez pictórica cen-

trada en la esencialidad de la forma y en un dominio técnico riguroso. Aquí, la pintura se convierte en un espacio de contemplación y de intensidad sensorial, donde el espectador experimenta físicamente lo sublime.

Desde una perspectiva crítica, es necesario situar esta producción dentro del contexto del arte contemporáneo español. Si bien ciertos ecos de Miquel Barceló se dejan sentir en la plasticidad de las formas y en la recurrencia a la naturaleza como motivo, Ruiz se distancia por su inclinación hacia la figuración disciplinada y por la constante autoconciencia de su gesto pictórico. El paralelo con Julian Schnabel, citado previamente, abre también la posibilidad de leer estas ballenas como monumentos pictóricos que trascienden el objeto representado.

Finalmente, la transición hacia *El Quijote* abre un campo de enorme resonancia. La obra cervantina, al igual que *Moby Dick*, es un relato de obsesión, fracaso y transcendencia. Que Ruiz se adentre en este territorio supone proyectar la densidad de su pintura hacia un imaginario cultural fundacional, con todo lo que ello implica para la tradición artística española. Se trata de una apuesta ambiciosa, casi “ciclópea”, que puede convertir al artista en heredero contemporáneo de una iconografía que ha fascinado desde Goya hasta Picasso.



Versión poético-narrativa

Las ballenas de Esteban Ruiz emergen de los lienzos como si fueran mares contenidos en silencio. Cada trazo es un oleaje, cada mancha de blanco un relámpago de espuma. El artista se embarca, como Ahab, en un viaje de persecución y de desvelo, pero a diferencia del capitán maldito, su destino no es la destrucción sino la revelación. Sus cetáceos no son monstruos, son espejos: cuerpos desmesurados que nos devuelven la escala exacta de nuestra fragilidad.

Pintar la ballena es pintar lo inabarcable. No importa cuántas veces aparezca en el lienzo, siempre regresa distinta, como si la pintura fuese un océano en perpetuo movimiento. Hay cuadros donde la silueta se vuelve apenas un trazo; otros, donde la materia se adensa y la criatura parece flotar entre capas de luz y sombra, como si habitara un espacio sagrado.

En cada serie, Ruiz repite y transforma, como el oleaje que nunca es el mismo pero siempre vuelve. La pintura se abre entonces como un ritual: la tela preparada con paciencia, los pigmentos que laten bajo el blanco, el gesto que decide dónde nace la forma. No hay azar, pero tampoco cálculo frío: hay un diálogo secreto entre el pintor y el lienzo, donde la tela dicta y la mano obedece.

La ballena, esa presencia oceánica, comienza a desaparecerse. Ruiz prepara un nuevo viaje, ahora por los caminos polvorientos de La Mancha. El eco de Ahab se transforma en el del hidalgo flaco y su escudero fiel. Del océano al campo castellano, de la ballena al molino: la obsesión cambia de rostro, pero conserva el mismo aliento trágico y visionario. Como si cada cuadro fuese, en el fondo, una pregunta: ¿qué significa pintar lo imposible?

El Quijote será entonces una nueva ballena, un horizonte que se persigue con la misma obstinación. Y el espectador, al enfrentarse a estas obras, no solo contempla, sino que se embarca también en el viaje, sabiendo que en cada tela late la promesa de un descubrimiento.



Fusión: Esteban Ruiz: Entre la Ballena y el Quijote

Las ballenas de Esteban Ruiz no son solo un motivo pictórico: son un océano contenido en la tela, una obsesión que se repite con la fuerza de las olas, siempre distintas, siempre nuevas. Como Paul Cézanne frente a la montaña Sainte-Victoire, Ruiz regresa una y otra vez al mismo motivo para arrancarle variaciones, matices y revelaciones. En cada ballena hay un ensayo autónomo, pero también la continuidad de un viaje que parece no tener fin.

Su pintura dialoga con la literatura, en especial con *Moby Dick* de Melville, donde la ballena es símbolo del destino, del misterio y de la obsesión humana. Ruiz transforma esa narrativa en imagen, donde lo animal deviene signo, icono o sombra monumental. A veces basta una silueta mínima para sugerir el abismo; en otras, la materia densa se adhiere al lienzo como si contuviera en sí misma el oleaje del océano. El espectador, al contemplarlas en directo, percibe un cosquilleo físico, una vibración que va más allá de la belleza: es lo sublime hecho pintura.

La trayectoria de Ruiz lo confirma como un pintor figurativo de técnica rigurosa, heredero de la tradición española pero abierto al pulso contemporáneo. En sus inicios transitó por lenguajes cargados de consignas sociales y un imaginario pop fresco y colorista, poblado de personajes, símbolos y humor gráfico. Con las balle-

nas, sin embargo, alcanza un punto de madurez, donde el gesto pictórico se depura y la obsesión se convierte en camino. Aquí la repetición no es monotonía, sino revelación: cada lienzo nace como si fuera la primera vez.

El rigor técnico acompaña siempre a su poesía visual. Ruiz prepara el lino con esmero, trabaja las capas de pigmento hasta lograr una vibración lumínica que responde a la luz de Córdoba, omnipresente y feroz. Entre los blancos aparecen restos de celeste, ocre y sienas, como huellas secretas del proceso. Su gesto es disciplinado, pero nunca frío: escucha al lienzo, obedece sus dictados y deja que la obra se convierta en interlocutora.

En este camino se cruzan resonancias con grandes nombres de la pintura: la fuerza expresiva de Julian Schnabel, la riqueza matérico-orgánica de Miquel Barceló, la síntesis entre abstracción y figuración que desde Cézanne hasta Malevich ha marcado la historia del arte moderno. Sin embargo, Ruiz mantiene su voz propia: la de un pintor de raza que, entre tradición y modernidad, entrega siempre lo mejor de sí.



Dos copas
50 x 50
Mixta
Tela sobre bastidor
2008



Ensaladera I
100 x 150 cm
Mixta
Tela sobre bastidor
2007



Ensaladera II
75 x 50 cm
Mixta
Tela sobre bastidor
2007

Pero las ballenas empiezan a desvanecerse. Tras años de navegación pictórica, el artista prepara un nuevo viaje: del océano al campo manchego, del mito americano al mito español por excelencia. *El Quijote* se anuncia como su próxima serie, una empresa “ciclópea”, donde la obsesión cambia de rostro pero conserva la misma intensidad. Don Quijote y Ahab comparten la condición de visionarios: uno persigue la ballena blanca, el otro combate molinos de viento. Ambos encarnan la fuerza de lo imposible, y en esa línea Esteban Ruiz encuentra su territorio natural.

Así, su pintura no solo representa: convoca. Nos invita a embarcarnos en un viaje donde lo literario y lo plástico, lo figurativo y lo abstracto, lo íntimo y lo universal, se funden en un mismo oleaje. Frente a sus ballenas —y pronto, frente a su Quijote— no solo contemplamos imágenes, sino que somos arrastrados a la aventura de la pintura misma.

No hace falta escribir más. *Pictura est poesis tacita.*

Don Quixote
250 x 160 cm
Mixta
Tela
1999



*Por todas esas razones, pues, de cualquier otro modo que se mire,
es necesario concluir que el Gran Leviatan es la única criatura
del mundo que habrá de seguir hasta el final sin que se la pinte*

Herman Melville, *Moby Dick*

Capítulo LV

De las imágenes monstruosas de las ballenas

Moby Dick

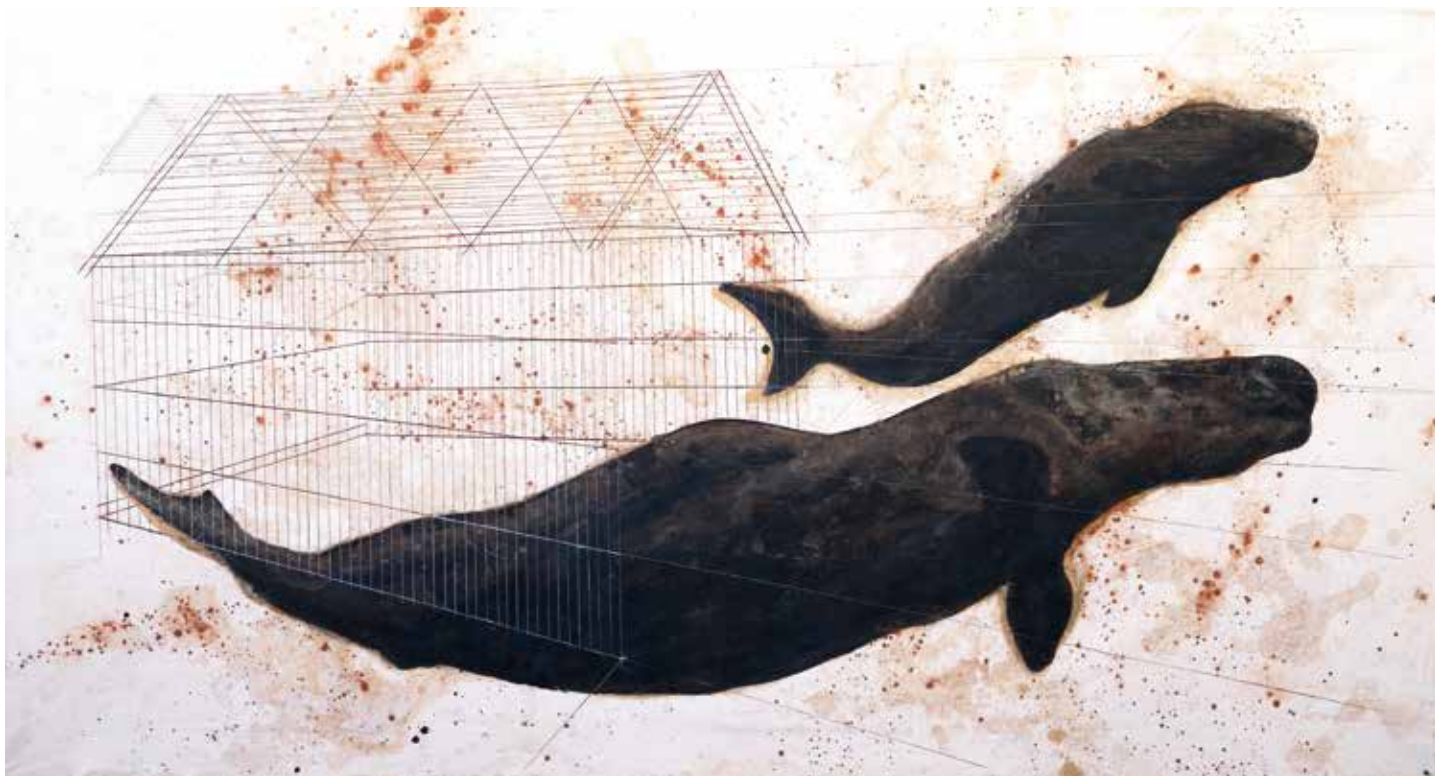
The Dream of Captain Ahab Collection

COMO QUIEN ESPERA EL REMORDIMIENTO

En la obra de Esteban Ruiz, el artefacto, haciendo claro y ostensible su origen y su marca, constituye el paisaje de la representación, en ella destaca el protagonismo de unos animales que, como voyeur duchampiano, reclaman, denunciando, la atención sobre ellos, y, a la vez, evocan el anonimato de la denuncia que realizan y de su compromiso.

Esteban Ruiz transmuta esa imagen en metáforas objetuales, en valores plásticos, en razones de idea.

Juan Carlos Arañó Gisbert



THE DREAM OF CAPTAIN AHAB I

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
140 x 280 cm

Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Borgoña, Francia



FROM THE PEQUOD

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
136 x 310 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



LOGBOOK

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
 136 x 186 cm
 Mixta. Tela sobre bastidor
 Colección particular. Córdoba, España



THE DREAM OF CAPTAIN AHAB II

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
140 x 180 cm

Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Córdoba, España



IT IS NOT ON ANY MAP; TRUE PLACES NEVER ARE

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

136 x 304 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



CALL ME ISHMAEL II

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

83 x 140 cm

Mixta. Tela sobre bastidor

Colección particular. París, Francia



CALL ME ISHMAEL I

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

83x140 cm

Mixta. Tela sobre bastidor

Colección particular. Córdoba, España



CALL ME ISHMAEL X

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab. Collection
98 x 146 cm
Mixta. Tela sobre bastidor



CALL ME ISHMAEL IX

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
80 x 140 cm
Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Córdoba, España



CALL ME ISHMAEL XI

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
80 x 140 cm
Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Saint-Malo, Francia

CALL ME ISHMAEL VIII

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
88 x 175 cm
Mixta. Tela sobre bastidor



CALL ME ISHMAEL XVII

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
73 x 135 cm
Mixta. Tela sobre bastidor



CALL ME ISHMAEL VI

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
86 x 128 cm
Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Trouville, Francia



MUNDUS FABULA EST

Cuando la materia es el nacimiento milagroso, estamos en puertas de cumplir los designios de María Zambrano: “Entrar en la materia es entrar en lo sagrado”. Esteban Ruiz conoce esos mecanismo de fineza, casi órficos, de la destreza creativa, y nos propone con esta nueva obra un juego de mutaciones, de alquimias de imagen y sentimientos. Emoción desde la superficie de un paisaje que se convierte en territorio de una conciencia necesaria. Emoción, entonces.

Es de los pocos que ha asumido que el creador es frontera, frontera de uno mismo. Límite no ya del mundo, sino del ser.

Roberto Loya



MIRAGES I

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

140 x 300 cm

Mixta. Tela sobre bastidor

EL ARTE QUE NOS FUERZA A PENSAR

El arte de Esteban Ruíz es ante todo espiritual. Espiritual en su sentido etimológico “spiritualis” significa propio de la respiración.

Espiritual también porque su deseo profundo es de sobrepasar la materia: esto que obstaculiza para llegar al Origen, lo Ideal, lo Absoluto. Este obstáculo, no es la Materia concebida como entidad metafísica que viene etimológicamente de mater: la madre, la fuente que aún así, también está presente en su obra, sino la materia como oposición al espíritu: lo percibido por los sentidos o lo que permite encarnarse a las ideas, y realizarse al espíritu creador...

Su fuerza es la de una “máquina” de pensar, qué nos fuerza a pensar.

Sebastien Courtois



TATTOO OF NANTUCKET

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

141 x 283 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



THE OCTOPUS

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

122x82 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



DISTURBANCES

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
82x122cm
Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Madrid, España



PEZ CON PUNTOS ROJOS

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
30 x 45 cm

Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Córdoba, España

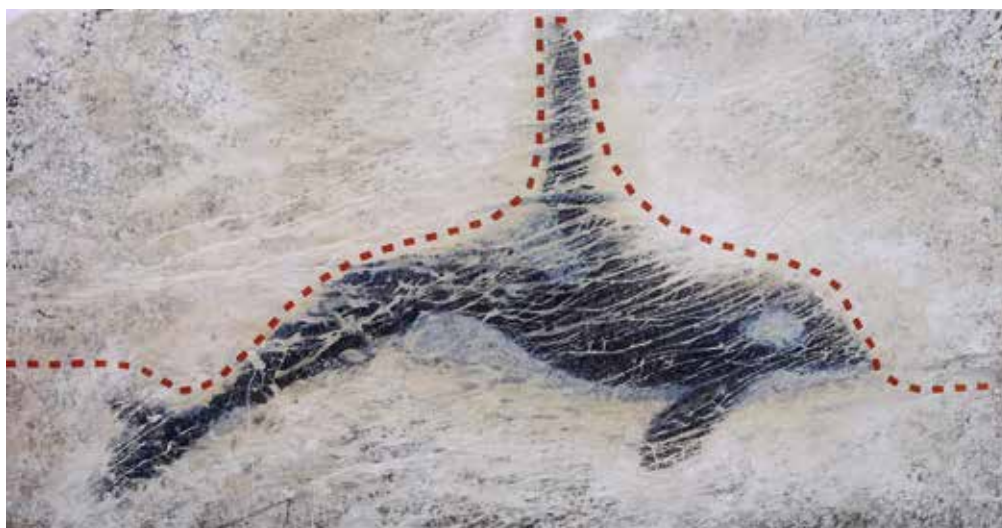


CARTOGRAFÍA DE UNA BALLENA

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

130 x 264 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



UNDER THE LINE OF LIFE

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
135 x 270 cm
Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Córdoba, España



LEVIATÁN

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

244 x 175 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



WHALE SHARK

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

30 x 45 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



RORQUAL

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

140 x 260 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



KILLER WHALE. SECTION

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

89 x 89 cm

Mixed Media on Canvas



MOBY DICK

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
146 x 203 cm
Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Marbella, España



SPERM WHALE LEAVING HIS CAGE

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
111 x 144 cm

Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Córdoba, España



THERE, IN THE MIST

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

136 x 195 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



GREEN IS THE COLOUR

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

175 x 261 cm

Mixta. Tela sobre bastidor

Colección particular. París, Francia



DÉFENSE D'AFFICHER

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

110 x 78 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



THERE, IN THE MIST II

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

140 x 200 cm

Mixta. Tela sobre bastidor



THE DREAM OF CAPTAIN AHAB III

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

142 x 142 cm

Mixta. Tela sobre bastidor

No tardaré en pintarlos, lo mejor que es posible sin lienzo.

Herman Melville, *Moby Dick*

Capítulo LV

De las imágenes monstruosas de las ballenas



THE DREAM OF CAPTAIN AHAB IV

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
140 x 295 cm

Mixta. Tela sobre bastidor
Colección particular. Seattle, EEUU

CALL ME ISHMAEL

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

270 x 190 cm

Mixta

Tela sobre bastidor



THE WILD PRINCE QUEEQUEG
Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
254 x 122 cm
Mixta
Tela sobre bastidor



DID AHAB CROSS CAPE HORN?
Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
270 x 210 cm
Mixta
Tela sobre bastidor







Obra sobre Papel



SERIE DANZA DE LOS PECES. BETÚN

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

100 x 70 cm

Mixta. Papel Gardapat 13-300 gr



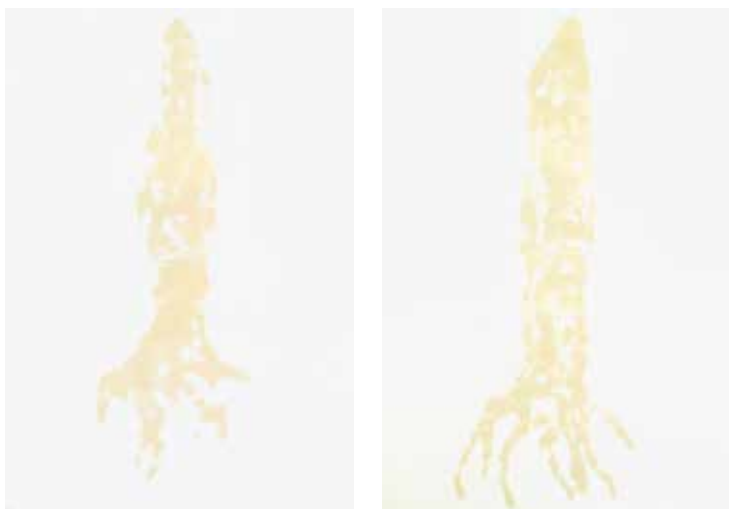
LEVIATAN 1-2-3-4

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
100 x 70 cm
Papel Gardapat 13-300gr
Mixta



FROM THE PEQUOD 1-2-3

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
100 x 70 cm
Papel Gardapat 13-300 gr
Mixta



SHADOW 1-2

Moby Dick. The Dream of Captain Ahab

100 x 70 cm

Papel Gardapat 13-300 gr

Mixta



PESCADERÍA

75 x 105 cm

Cartón

Mixta

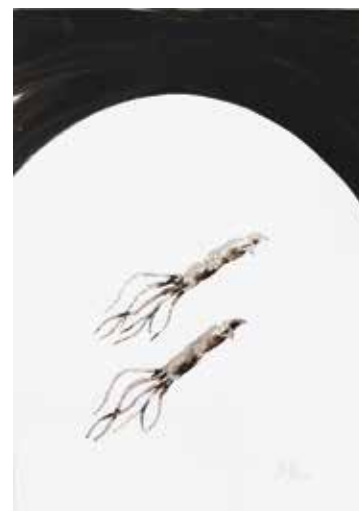


IN MY SOLITUDE

75 x 105 cm

Cartón

Mixta



DOS CALAMARES

100 x 70 cm
Papel Gardapat 13-300 gr
Mixta



ANONIMUS

85 x 105 cm
Cartón
Mixta



SERPIENTE EN ISLA

100 x 70 cm
Papel Gardapat 13-300 gr
Mixta



MOBY DICK. The Dream of Captain Ahab Collection

100 impresiones de 10 modelos diferentes, intervenidas por el artista numeradas y firmadas.

Dimensión 100 x 70 cm

Papel Fedrigoni Old Millt 300gr

Impresión offset con intervención mixta (óleo, acrílico, elementos gráficos...)

Tirada:

- 50 ejemplares numerados y firmados 50/50
- 30 suites numeradas XXX/XXX con ficha con las características técnicas de la obra y las características de la serie.
- 10 pruebas de estado P/EX
- 10 pruebas de artista



*El mundo es un barco en su viaje de ida,
y es un viaje sin vuelta...*

Herman Melville, *Moby Dick*



Under the Sea. 79 x 136 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2008.

Una Ballena se tornó en mí
y allí empieza la Eternidad

Ismael Diadié

Hay anocheceres con sabor a exilio, anocheceres que se abren sobre el mar, sobre la arena; Son tardes para subir, mirando los Syrtos que ordenan sus honores a la errante prosa del mundo. Hay tardes rayadas por el viento, tardes que miden el tiempo de nuevas grandezas; se dice que en ellas un código de honor esta impuesto a los que gobiernan los barcos que establecieron nuevas cartas y engrandaron el mundo con tierras y océanos nuevos; Se dice que los maestros nombraron animales todavía desconocidos y clasificaron plantas todavía ignoradas. Son tardes de lejanos horizontes, tardes en las cuales el zócalo del silencio sostiene el infinito y el lento suspiro de la palabra, tardes en las que zarpa el buque de los héroes, la medida de la errática y este gusto salado de la tierra nativa; aquí están los héroes, tienen la lista de las ciudades conquistadas, y los estudios sobre las costumbres de los pueblos descubiertos, tienen los catastros de las mujeres de la playa que mojaron sus verdes faldas en la espuma para gritar sobre la estrofa del mar un adiós escondido en el clamor de las olas, tienen registrados cada milla así como el nombre de diferentes especies en distintos idiomas. Y cuentan que el hombre hizo grande conquistas entre astros y razas salvajes; y el hombre, dicen, en palabras que no son de hombres manda a los elementos; O mujer ! la fabula esta abierta sobre el exilio y el anabase. En la punta de la arena empiezan nuevos Syrtos, y el sol tiene otro nombre, el viento otra leyenda, el océano gritos no alzados, también existe este umbral del Libro, tarde bordeada por la noche oscura de tu ausencia que me deja desnudo y rendido frente a las estelas que vienen hacia mi

con un temporal nocturno, un harmattan como una clepsidra por mis venas. Por las venas corre una ascética tierra donde el agua, río o lagrima es una utopia de sueños heroicos, y de labios secos. sopla en mis venas un viento, sangre oscura de una tierra y la memoria del oro que se queman con la leche negra del tiempo. Tengo un fuego húmedo y helado en mis venas, en mis venas una tierra de labios secos nacidos del beso del sol y de la carne desnuda de la muerte. Antes, unos poetas miraron hacia el día para cantar la aurora, su oro y sus fraguas en las nubes del silencio y la espera de la eternidad. Yo, miro hacia la noche de mis venas para cantar el crepúsculo. Soy de una raza escrita en un desierto de sed donde existen el crepúsculo y el hipo. Soy de una raza llegada como camina el crepúsculo para prolongar la herida que abandona la noche con un grito en los labios. El poema nacido antes que mi, lo prolongo frente a tus ojos en estos vientos de arena que cubren de polvo mi mirada. Los vientos se levantan durante estas temporadas sin lluvia como una espada y arrancan cabellos entre oro y olvido para mencionar las cenizas de tus ojos quemados en mis venas.

La muerte busca nuestros ojos y los tendrá. ¿Qué decirte exilio que no sepas? Aquí los hombres estén tristes y ¿que tipo de ofrenda espera en mis tesoros? Tombouctou me sabe a muy amargo y no tiene cara que no me duela. Oh morada donde se adentran los dioses, toma mi sangre y mis poemas, somos bastantes para hilvanar un mundo. Durante la delicia del día, no llevare la cuenta de mis glorias,



Figuras en soledad 1-2-3-4. Mixta sobre cartón. 2005

nunca fueron. Mi vida no fue otra cosa que un fracaso repetido. ¡Si pudiera tener la fuerza de llamar con heroicas voces la muerte en la tierra amarilla de mi edad! hace lustros que se acabo mi vida. Fue durante una lluviosa noche de marzo; Una noche grande y fuerte se reflejaba en mi, serena como la eternidad. Tenia mi mirada y este afán por vagar que precedía los puros labiales de la arena. La habito, ella, mi lugar por quien desaparece el nombre de todas las cosas. Camine hasta el umbral y la arena hasta que la escritura, ahora sola me guarde una sed alabada en la sequía de una sombra sin leche ni sal, y digo la abundancia silenciosa de las desiertos enfundados en el viento amarillo y la ceniza de las estrellas. Huyó durante una lluviosa noche de marzo.



Cabra en pista. 150 x 150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2007

Una ballena estaba a punto de parir en el silencio del mar que golpea mis orillas. Fue un viernes de una lluviosa noche de Marzo, las aguas estaban tranquilas, el viento no soplabá y la espuma y la luna, todo paró en los ojos de una ballena a punto de dar a luz. Ningún pergamino guardará el recuerdo de esta mirada contemplando su sangre infinita expandida en las aguas. Una ballena se tornó en mí y allí empieza la eternidad. Lleva sus entrañas, la sangre y su mirada hacia mi profundidad sin fin. Una estrella velará su grito. Entre tigres, osos, vacas marinas, cualquier especie de planta nacida en las aguas, una ballena cae. Lasciva, mira la eternidad y los desconocidos dientes que muerden su carne y cierran sus ojos. Sus extremidades anteriores se transformaron con el tiempo formando dos grandes alas: muchos de su raza tiene una aleta dorsal y una cola dividida en dos ramas carnosas y horizontales. Como una ofrenda lleva sobre su

cabeza su fosas nasales. la piel desnuda, mantiene su pecho encima de las aguas y su barba mandibular y su dispositivo singular tamiza el alimento diario. Desde su creación, el hombre esta fascinado por este gigantesco animal. Tengo un breviario de fantásticas leyendas acerca de las ballenas. Se dice que un pez se trago a Jonas, tengo en mi un pez gigante; he aquí un enorme animal marino, extraño y monstruoso. Surge de las profundidades como un pilar mas alto que las velas de navío, expulsa una enorme cantidad de agua, como un dique que se rompe. Según los libros, este animal solo vive de la oscuridad y la lluvia que cae sobre las grandes aguas; su estomago esta vacío y limpio. Según las escrituras, el antepasado de la ballena es un ser terrestre que tiene grandes dientes de foca. de este antepasado desconocido descienden la ballena caballo, la ballena cerdo, la ballena perro, la ballena roja, y hombres de ciencia nombran también la ballena diablo, que dotada de una tremenda ferocidad, hunde barcos, corta en dos a los hombres y aterroriza cualquier ser humano. Su nombre en alta mar es tabú, bajo pena de no comer, solo se puede decir gran pez; en una isla de las Indias, una isla de mi sangre, se recita una oración fúnebre para el reposo de las ballenas muertas. La ceremonia dura cinco días. Se organizan en el sótano de un templo. Debajo un monumento de granito, embriones de ballenas envueltos en paja son quemados. Alrededor del humo, monjes recitan con dulces voces letanías y por la noche, un escriba añade un nombre nuevo en el catastro antiguo de las ballenas enterradas. Se sabe poca cosa de estos monstruos de agua. Se mueven lentamente y la gloria de sus hazañas atormentan a las aguas y a los pájaros. De vez en cuando la monstruosa cabeza se



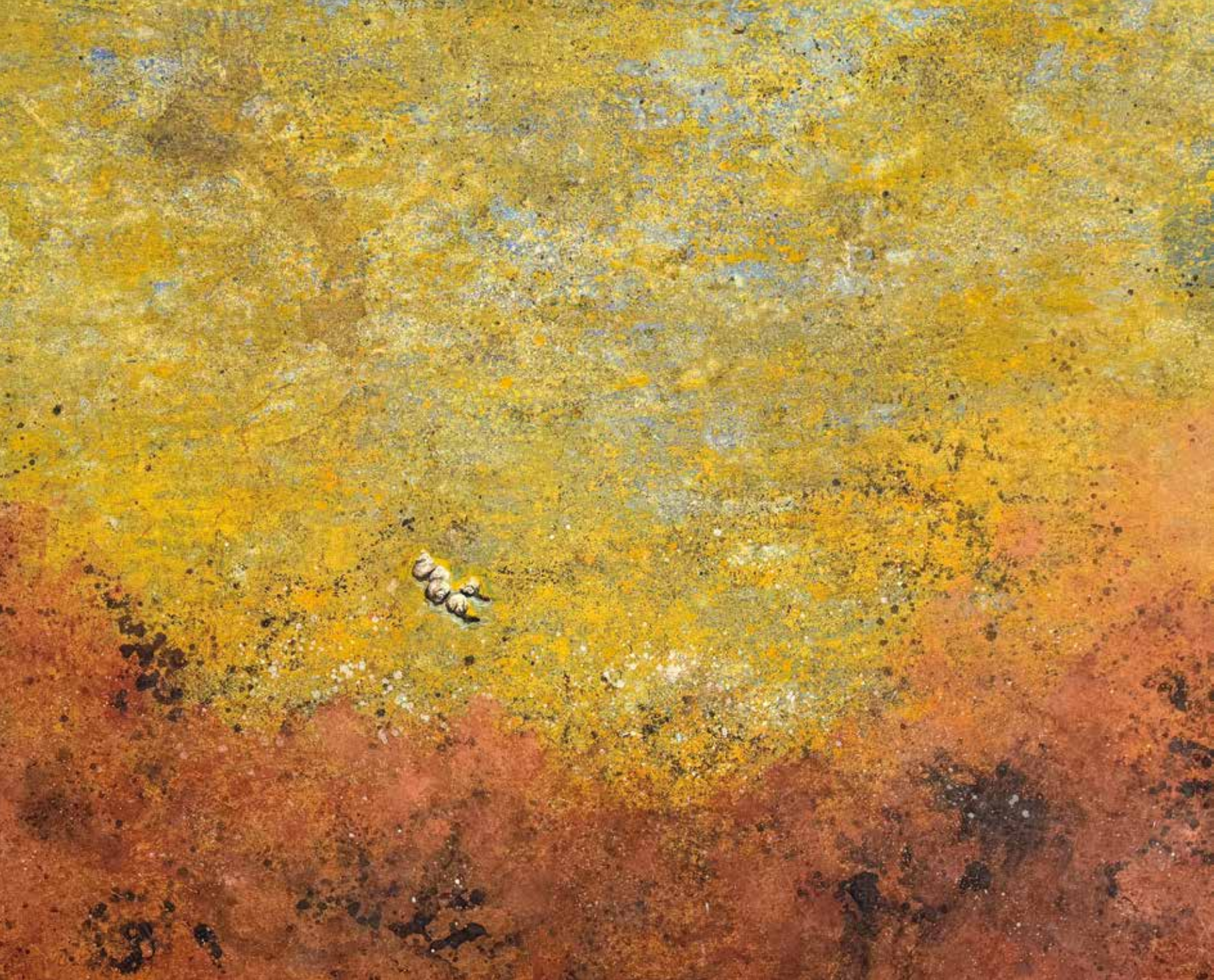
Buitre. 120 x 120 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2010

alza expulsando sus chorros, a veces aparece la gigantesca cola y golpea los vientos. En mí una ballena pierde sus fuerzas, su estela como las aguas que expulsa se tiñen de sangre. Una ballena azul envuelta por una extraña grandeza gira lentamente entre tigre marinos que con feroces gestos roban sus ojos que vieron parto. Sobre una piedra de mares nórdicas, iza la sangre e invade las algas que rodean una ballena que flota.

Fue durante una lluviosa noche de marzo, una ballena se moría en el silencio de mis venas. Fue un viernes de una lluviosa noche de marzo. Las aguas estaban en calma, el viento no soplaba, la espuma y la luna, todo se paraba en los ojos de una ballena que moría. Subió lentamente desde las profundidades hasta las playas del mar del norte, deposita su nombre borrado en medio de las algas. Una ballena regresa lentamente a sus orígenes. Ningún pergamino llevará el recuerdo de su mirada dirigida hacia su sangre vertida entre las olas. Aquí empieza la eternidad. Esto no es una leyenda y ningún sapo se callara, y ninguna serpiente en la arena se quedara sin silbar, yo murmuraré solo bajo las estrellas y solo me iré a dormir un día entre las algas porque esto no es una leyenda, es el himno de mi nacimiento y el lamento fúnebre por una ballena a punto de dar a luz debajo la luna. Pájaros con plumas nupciales volaran al crepúsculo y elefantes depositaran un gran soplo de semen en sus hembras. Ah, mi himno, existes únicamente para mí y para una ballena flotando entre las algas. Este himno es mi himno, y no será nunca escrito para nadie mas, y no me afectará si continua su curso la revolución de los astros o si las grullas paran de repente su vuelo para escuchar el canto de otro friolero pájaro nacido entre las algas de un mar septentrional.

*Una noche vertical cae lentamente
sobre mis labios*





Bigaros IV. 225 x 270 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2025

... a bordo de un Leviatán

Virginie Tilot

Cuando Esteban Ruiz me pidió que escribiera este prefacio, me sentí honrada y encantada de poder expresar mi entusiasmo por su interpretación de Moby Dick, de Melville. De hecho, sus obras me han conmovido profundamente en varios niveles. Su visión holística, en la que el arte se une a la ciencia, se hace eco, en particular, de la dirección que toman mis trabajos científicos, que incorporan los conocimientos y representaciones tradicionales de los océanos en la gestión de las especies y los espacios marinos integrada en los usos antropogénicos. También es una llamada a los abismos, a la exploración de lo desconocido, un viaje iniciático sobre uno mismo, pero también una llamada de Gaia a la humanidad y la expresión de su sufrimiento actual. La obsesiva búsqueda del capitán Ahab de un legendario cachalote blanco al que demoniza proyectando sus miedos, se hace eco de la búsqueda actual de la humanidad por destruir la matriz que la ha sustentado y sin la cual no puede sobrevivir.

Ruiz demuestra que, a través del arte, se puede sensibilizar al público sobre los impactos que sufren los ecosistemas marinos ante el cambio global de nuestro planeta, con el fin de que reaccione ante las medidas necesarias para contrarrestar la erosión de la biodiversidad y los múltiples impactos colaterales.



Danza de los peces III. 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2007



Danza de los peces II. 150x150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2007

*Los chamanes ven en la ballena,
que navega por las profundidades
de los océanos, el reflejo de sus viajes
a los mundos sutiles*

En las obras de Esteban también se percibe un eco de las tradiciones y la espiritualidad que rodean a la ballena y a otros grandes mamíferos marinos, un filo taxonómico que compartimos con los primates...

¿No es precisamente el papel de un artista transmitir un mensaje visionario al gran público y hacerle reaccionar, hacer que las ballenas transmitan este mensaje más allá del espacio-tiempo, hasta los límites del inconsciente colectivo? ¿No es una llamada a la esencia de la vida que se encuentra en la inmensidad de los océanos?

Ante sus obras, sentimos la llamada del océano, la llamada hacia lo desconocido, la llamada hacia la matriz, y desciframos los caminos que pueden llevarnos hasta allí... Ruiz, como un chamán, parece invitarnos a un viaje hacia lo desconocido y abisal a bordo de un Leviatán. Parece una invitación a un viaje atemporal a través de las culturas, donde los monstruos marinos salvaban a los héroes mitológicos en odiseas. Pero, ¿no es sobre todo un encuentro con nosotros mismos?

¿Les hablaré ahora de mi propia percepción científica de las obras de Esteban, tal y como él me ha invitado a hacer?

Siempre he sentido fascinación por el mundo marino. Desde pequeña me ha atraído el agua y aprendí a nadar «como un perro», saliendo a la superficie después de caerme sin mi flotador en un lago de Connecticut. Aprendí a bucear con las primeras máscaras con tubo integrado, en las que a menudo se atascaba la pelota de ping-pong y la marca de la máscara quedaba tatuada en la cara durante mucho tiempo. Recuerdo que me fascinaban los monstruos marinos cuando vi en una playa de Nantucket a un joven con una sola pierna sobre una tabla de surf. También me maravilló cuando estuve en el Diving Bell de Playland Park, en Ocean Beach, San Francisco, y sobre todo en el Nautilus, en Disney California. Encontré mi vocación con Veinte mil leguas de viaje submarino...

Mi primera inmersión con botella a los catorce años en el Mediterráneo fue como un segundo nacimiento, ya que me permitió pasar más tiempo bajo el agua y maravillarme con el espectáculo que me ofrecía el mar. Tuve la suerte de hacerlo en el decorado submarino de una película sobre La Sirenita, frente a la costa de Golfe Juan entre Cannes y Antibes. Luego pude satisfacer mi pasión por estudiar el comportamiento animal comunicándome bajo el agua, aplicando las observaciones de Konrad Lorenz y otros etólogos

precursores de la época. También me inspiraron los trabajos del Dr. Lilly sobre su comunicación con los cetáceos, y luego traté de descifrar su lenguaje, lamentablemente en cautividad, durante unas prácticas en el Marineland de Antibes. Las repetidas inmersiones me permitieron conocer a varios personajes, como Jojo, el gran mero del Mediterráneo al que le encantaba la mayonesa en tubo, o un pulpo domesticado que se acercaba a nosotros desplegando lentamente sus tentáculos y haciendo brillar una gama de colores según sus emociones.

Una apnea con una megaptérica o ballena jorobada, frente a las costas de Mohéli, en las Comoras, me marcó especialmente. Se burlaba del científico que intentaba extraer su patrimonio genético con su arpón y me lo hacía saber pasando cerca de mí cada vez que viró con su trimarán ricamente equipado, pero inútil. Recientemente, en la Antártida, tuve la inmensa alegría de ver acercarse a nosotros una ballena azul que venía de lejos al oír mi largo silbido. Se acercó a unos metros de nosotros, mi marido, también oceanógrafo, y yo, y nos miró con sus ojos llorosos, luego pasó su larga aleta pectoral por debajo de nuestro kayak y se sumergió después de rociarnos con su aliento oloroso, cálido y pegajoso. Me había preparado para montarme en su lomo como Paï, la whale-rider maorí de 12 años.

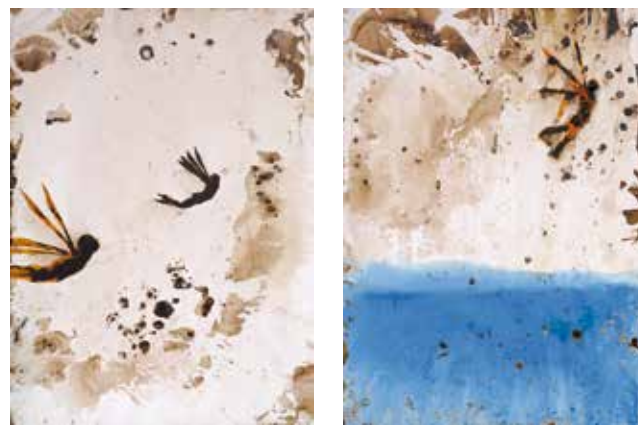
Y pensar que la inteligencia artificial, especialmente la desarrollada para detectar señales de vida extraterrestre, podría ayudar a descifrar los cantos de las ballenas y permitir al hombre conversar con los cetáceos, pero nunca podrá sustituir la conexión multisensorial entre dos mamíferos, especialmente en un medio acuático abierto.

Por supuesto, esta pasión por el mar me llevó a la oceanografía y a la exploración de lo desconocido, lo más profundo posible, la ecología abisal con los sumergibles del IFREMER. He pasado la mayor parte de mi vida como oceanóloga bióloga explorando los medios extremos o los arrecifes de coral desconocidos del Mar Rojo, el Océano Índico, el Pacífico y el Atlántico, y contribuyendo a estrategias de conservación, la primera de las cuales es la creación del plan de gestión del primer santuario transfronterizo de mamíferos marinos en el Mediterráneo, Pelagos en el Mar de Liguria, en una zona de 87 500 km².

Sumergirse en las profundidades es una sensación que conozco bien, acurrucada en el vientre del Nautilo, como si fuera el de una ballena, descubriendo oasis hidrotermales y las delicadas formas de

la fauna abisal en paisajes geológicos donde se desarrolla la historia de nuestro planeta. Maravilla y largas horas descubriendo estos fondos y esta fauna a través de una pequeña ventanilla, tratando de identificarla, de comprender los procesos ecológicos y las interconexiones con la gran diversidad de hábitats, de las profundidades, a través de toda la columna de agua hasta la superficie y más allá. También es una lucha por la protección y la conservación de la biodiversidad, especialmente en las proximidades de yacimientos de minerales considerados estratégicos, codiciados por las empresas mineras, u otros recursos marinos a menudo sobreexplotados.

Pero volvamos a las obras de Esteban y al reflejo de las emociones que suscitan en un científico un tanto místico. Su trazo de expresión zen, que combina simplicidad, espontaneidad y movimiento, nos conecta con la esencia de la naturaleza y las formas, con la matriz del universo.



Hombres libélula I-II. 100x70 cm. Mixta. Papel Gardapat 13-300 gr. 2007

La alianza simbólica entre el hombre y el cetáceo encarnaría la conexión espiritual, incluso mística, que los pueblos oceánicos mantienen con el océano, fuente de vida y guardián de su memoria colectiva. Los chamanes polinesios aún hoy hablan de esos viajes iniciáticos en las entrañas de animales gigantescos.

Las ballenas, presentes en la Tierra desde hace más de 50 millones de años, llevan consigo la memoria de los mares primordiales. Estos gigantes de los océanos, presentes en la Tierra desde hace más de 50 millones de años, encarnan un vínculo vivo con nuestros orígenes marinos.



Pez con moscas I. 70x70 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2005

En muchas islas del Pacífico, las comunidades locales mantienen desde hace generaciones vínculos culturales y espirituales con el mar, en particular con ciertas especies, como las ballenas. Así, muchos pueblos oceánicos mantienen viva una relación ancestral y consideran a las ballenas como mensajeras entre el mundo de los espíritus y el de los humanos.

Podemos imaginar al joven príncipe mahorense «Paikea», salvado por una ballena cuando invocó a los espíritus marinos, o a las mujeres mahorenses entonando cantos milenarios para llamar a los cetáceos, perpetuando un diálogo íntimo y sagrado.

En Alaska, los cantos tradicionales de los tlingits narran cómo la ballena, hija de Sedna, guía las almas de los marineros desaparecidos hacia su última morada. El canto de la ballena se percibe a menudo como una vibración curativa y un medio para comunicarse con las fuerzas invisibles. Así, en algunos rituales chamánicos, se imitan estos sonidos para entrar en un estado de trance y facilitar la purificación del alma. La ballena, como tótem, nos recuerda finalmente que toda la vida está conectada y que existe una gran red de armonía universal que podemos sentir si abrimos nuestros sentidos espirituales.

Los chamanes ven en la ballena, que navega por las profundidades de los océanos, el reflejo de sus viajes a los mundos sutiles, de descender al inconsciente para traer luz y conocimiento. La ballena, dotada de una memoria milenaria, también encarna la noción de transmisión, ya que lleva consigo los archivos vivos de la evolución de la Tierra, pudiendo así revelar enseñanzas olvidadas.

El arte tradicional de la navegación, especialmente desde la perspectiva del «Pacific way», se basa en los conocimientos transmitidos por la tradición oral y los sentidos humanos para analizar los parámetros ambientales. El navegante tradicional, o «wayfinder», memoriza el movimiento de ciertas estrellas y la forma de ciertos arrecifes, islas y fondos marinos, las especies marinas y su comportamiento. A continuación, practica una «ecología sensorial» analizando las nubes, los colores del mar, la fauna presente (en el mar y en el cielo), la forma de las olas, las corrientes, la temperatura del agua, la fuerza y la dirección de las olas, con la mano en el agua y los sentidos en alerta.

Los pueblos indígenas y las comunidades locales, que suelen viajar entre las costas y el mar abierto, o realizar grandes travesías, desempeñan un papel fundamental como guardianes de los ecosistemas y las especies migratorias, como el atún, el pez espada y las ballenas.

A través de los océanos existen importantes rutas migratorias para varias especies grandes, como las ballenas. Estas no solo tienen un gran valor cultural para los habitantes de la región, como en el Pacífico, sino que también son apreciadas en todo el mundo para la investigación, la conservación y la observación turística.

Para los isleños del Pacífico, el océano reviste una importancia ontológica vital, privilegiando las relaciones e interconexiones entre el hombre y la naturaleza, tanto para su desarrollo socioeconómico como para sus rituales, tradiciones y cosmología. Mientras que la tradición occidental ha considerado durante mucho tiempo los recursos oceánicos como inagotables, hasta la realidad de la «tragedia de los bienes comunes», los pueblos de Oceanía nunca han dejado de desarrollar y apreciar el frágil vínculo que los une a su entorno, sabiendo que los recursos podrían agotarse si se superaran ciertos umbrales que conocen intrínsecamente.

La perspectiva actual de la gobernanza de los océanos, ante la erosión de la biodiversidad, pretende ser holística. Se está pasando de una visión fragmentada de la ciencia y las disciplinas aplicadas a la gestión de los espacios y especies marinas a una perspectiva científica multidisciplinar e integrada con el fin de minimizar mejor los impactos de las actividades antropogénicas y el cambio climático. La ciencia que se promueve pretende ser multidisciplinar y participativa, con el fin de lograr la interconexión entre el medio ambiente, el ser humano y la sociedad. ¿No encontramos aquí una complementariedad entre la ciencia y la perspectiva tradicional de los oceánicos, intrínsecamente conectados con la naturaleza?

En la actualidad, numerosas medidas de conservación y gestión de los espacios marinos en el Pacífico y en todo el mundo concilian las prácticas tradicionales y las medidas científicas con resultados de sostenibilidad y cooperación con las comunidades locales. Actualmente se está asistiendo a la integración de esta visión holística en la elaboración de las políticas de gestión medioambiental de algunos países oceánicos, en particular con la creación de «áreas marinas protegidas muy extensas», de más de 100 000 km².

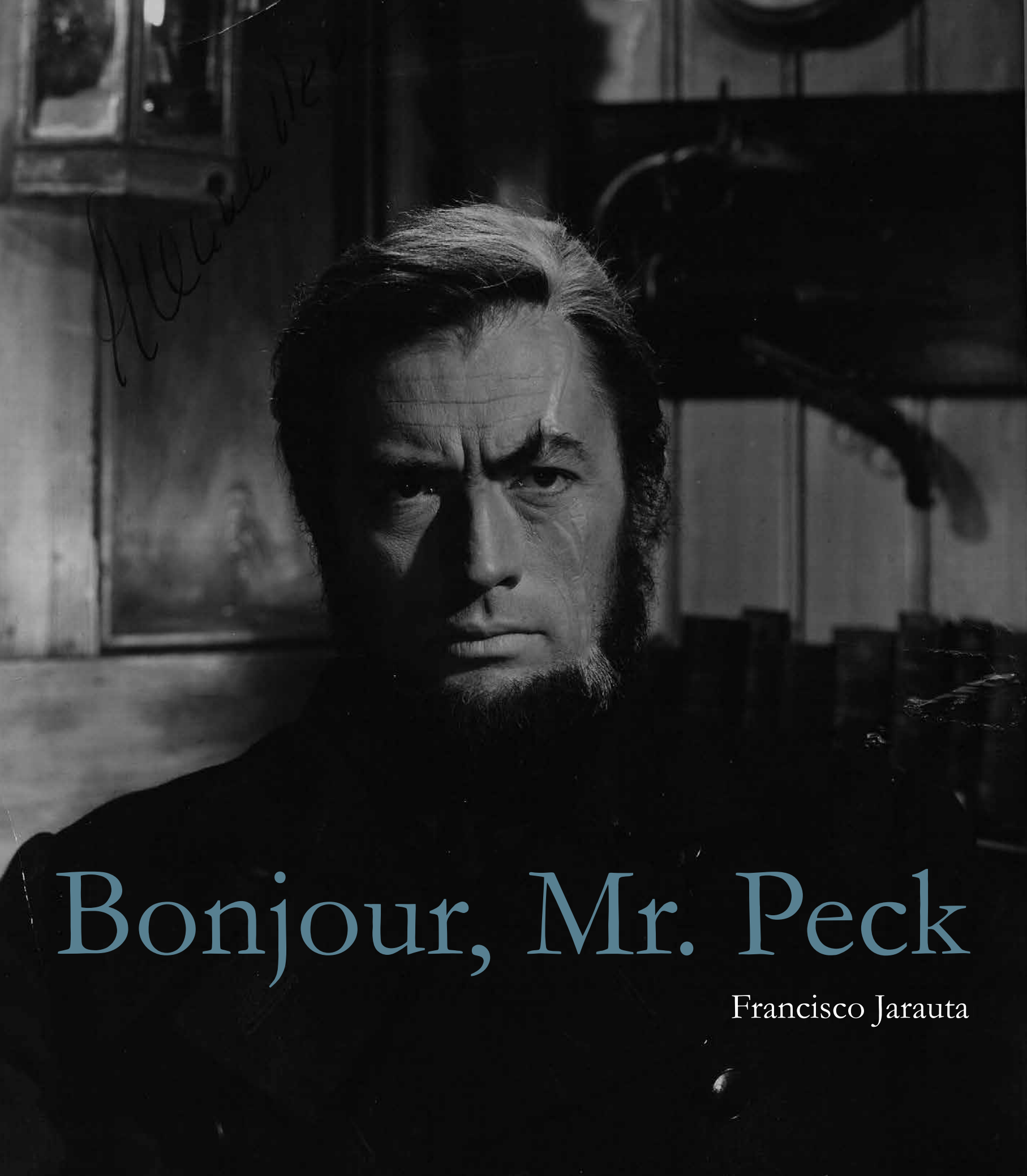
Muchos países insulares del Pacífico se han unido a la comunidad internacional firmando acuerdos a favor de la conservación de las ballenas y estableciendo santuarios para ellas, que hoy en día cubren más de once millones de km² en el océano Pacífico Sur. También se suman al debate mundial en torno al tratado de alta mar, que pronto será ratificado, para colmar las lagunas en la gobernanza mundial integrada, u holística, de las «zonas fuera de la jurisdicción nacional».

Es aquí y en esta visión holística y participativa de los recursos y espacios marinos donde coincido plenamente con la perspectiva que nos transmite Esteban Ruiz a través de la interpretación artística de “Moby Dick, el sueño del Capitán Ahab”.

Su trazo de expresión zen, que combina simplicidad, espontaneidad y movimiento, nos conecta con la esencia de la naturaleza y las formas, con la matriz del universo.







Alfred Hitchcock

Bonjour, Mr. Peck

Francisco Jarauta

Lo recuerdo como se recuerdan aquellos momentos acompañados de una inesperada sorpresa. Pasaba aquellas semanas en París para unas conferencias en el Collège de France y con mi amigo Remo Guidieri, que acababa de regresar de New York, habíamos quedado para comer en la Brasserie Le Balzar en la rue des Écoles como tantas otras veces. Los abrazos, las palabras, los gestos mientras nos sentábamos en la mesa que nos sugirieron. Contigua a nuestra mesa quedaba otra libre que muy pronto sería ocupada. Le Balzar tiene un público fiel y al mediodía no es fácil encontrar mesa libre. Dos hombres sobre los setenta años se sentaron a nuestro lado tras un rápido bonjour.

Desde el primer momento sentí una particular perplejidad ante aquella persona que se sentaba enfrente. Aquel rostro me parecía haberlo visto antes, sólo que ahora los años, la salud, se presentaba más delgado, se perdía en mi memoria salvado por un frágil reconocimiento. Un guiño a Guidieri no alivió mi curiosidad. Lo miraba con discreción buscando adivinar quién era. De pronto observé en él un gesto, cómo iba avanzando su mano temblorosa hasta sujetar el vaso de agua, un movimiento dubitativo, impreciso, pero prudente, como un caminar en la bruma adivinando el espacio. Pensé, quizás sea ciego. Fue en aquel momento que se acercó a su mesa el maître Martin y dijo: “Bonjour, Mr. Peck”, a lo que responde “Bonjour, Martin”, mientras dirigía su mirada hacia nuestro maître. Me dio un salto el corazón. Era él, Gregory Peck, que tanto admiraba, estaba frente a nosotros y su mirada navegaba en la sombra. No era ciego, como pude averiguar, pero sí padecía de una progresiva disminución visual que se agravó en los últimos años de su vida.

Durante la comida con una emoción extraña iba siguiendo sus gestos, sus palabras, al tiempo que

como en un lento bucle iban pasando los films de su vida que tanto me habían acompañado. Y tuve una sensación apremiante, por un momento se cruzaron en mi camino dos miradas que se correspondían: la primera, ésta en la que tras su mirada un banco de bruma desfiguraba y alejaba el mundo de los objetos trazando sobre el espacio borroso una elipse que acogía la distancia y la convertía en espacio imaginario que manos y ojos perseguían; y aquella otra, la del Capitán Ahab en la terrible noche de la persecución de Moby Dick en la que John Huston traza sobre un escenario que se transforma en un horizonte imposible en el que pulsión y destino se desafían convirtiendo el fatídico cruce de miradas de Moby Dick y Ahab en uno de los momentos más sublimes de la literatura moderna.

Ha sido W. H. Auden que publica en 1950 su *The Enchafed Flood* quien señala cómo interpretar esa nueva distancia que el cruce de miradas de Moby Dick y Ahab nos presentan. Su interés es recorrer un *paysage moralisé* en el que se había convertido la época moderna. Para Auden la época moderna se había transformado en una ciudad inhabitable, casi un desierto habitado únicamente por muchedumbres anónimas y espiritualmente muertas, regidas por el *esprit* del Hombre Empírico Económico, reductor de las esferas de la vida al espacio cerrado de la posesión y del interés. Sin entrar en el debate literario sobre las formas de la novela, Auden considera Moby Dick como el lugar idóneo para plantear la nueva situación civilizatoria.

Para Auden, Melville construye un objeto privilegiado, capaz de contar a través de elaboradas alegorías, parábolas y símbolos, un mundo al que no sólo pertenecen el capitán Ahab y los marineros del

Pequod, sino todos nosotros, en tanto sujetos de una época. Desde el encuentro inicial entre Ismael y Queequeg, con el que se abre el relato, al dramático final del que sólo uno sobrevive para poder contar la historia, una intensa secuencia de días y mares, dominados por una poderosa obsesión, la de cazar a la ballena blanca. Un día será la voz del capitán Ahab la que con un ritual temible impondrá a la tripulación un único y sagrado deber: dar muerte a Moby Dick. Todo se someterá a este destino. No importan esfuerzos ni peligros, sólo el destino explica la obsesión. Los mares, la navegación de océano en océano, sólo se medirá si al final se cumple el destino. “Y le daré caza más allá del Cabo de Buena Esperanza, más allá del Cabo de Hornos, más allá del maelstrom de Noruega”.

Ninguna digresión en este viaje por mar, ninguna curiosidad. Ahab es un anti-Ulises, su obsesión lo ha cegado hasta destruir la sed de lo nuevo. Sólo cuenta la obsesiva muerte siempre alejada. La única pregunta necesaria será la que interroge por algún saber o noticia de Moby Dick. Ahab mismo lo reconocerá, quizás ni siquiera importe saber algo de ella. “Todos los objetos visibles no son más que máscaras de cartón. Para mí la ballena blanca es este muro que me ha caído encima. A veces pienso que tras él no hay nada. En ella adivino una fuerza atroz, unida a una malicia inescrutable. Es esta inescrutabilidad lo que más odio”. Un mundo incierto y oscuro como las obsesiones que nos depara el destino.

Esta distancia entre realidad y lenguaje se convierte en el espacio en el que se organiza la escritura de Melville. La dificultad para resolver las correspondencias hace que el lenguaje mismo se vaya mimetizando con el real innombrable. Ahab no imita la ballena, se convierte en Moby Dick. Transita en la zona de proximidad en la que ya no puede distin-



guirse de ella, e hiriéndola se hiere a sí mismo. Esta confusión de términos anuncia la destrucción de Ahab. No habrá lugar donde situarse y poder salvarse. El mismo destino arrastra la suerte de Ahab y la ballena blanca. La muerte para uno y otra se presentará como un destino natural.

Pero al mismo tiempo Melville lleva su narración hacia otro límite, común en gran parte a la novela americana y quizás también rusa. Deleuze ha insistido en este aspecto en su ensayo sobre *Bartleby*. Se trata de conducir el relato lejos de la vida de la razón y dar así vida a personajes que se mantienen en la nada, que sobreviven en el vacío, que custodian hasta el final su misterio, desafiando

toda lógica. Su propia alma, dice Melville, es un “vacío inmenso y terrorífico” y el cuerpo de Ahab es una “concha vacía”. Lo que cuenta para un gran novelista, Melville o Dostoievski, Kafka o Musil, es que las cosas permanezcan enigmáticas y sin embargo no arbitrarias, en unas palabras, sometidas a una lógica que no conduce a la razón ni explica la intimidad de la vida y de la muerte. La novela no tiene necesidad de ser justificada, una vez que alcanza la zona cercada, lejos de las razones establecidas. Nacen así esos personajes irrepitibles, inconfundibles, individuos como Ahab, ellos mismos ya un mundo.



Roberto recibiendo a Gregory Peck en el aeropuerto

Unos días después vuelvo a nuestro encuentro en la Brasserie Le Balzar y veo que nuestras mesas están vacías. Guidieri viajó a Le Marche, Gregory Peck regresó a Los Angeles. Pido un café y anoto algunas ideas. He vuelto a ver Moby Dick, la admirable lección de John Huston con guión de Ray Bradbury. Sigo atento a la interpretación portentosa que Peck hace del capitán Ahab. Nunca el destino había precipitado de forma tan obsesiva el círculo de la vida y de la muerte. Los grises del océano dan cuerpo a ese destino que el mar sacude con furia. Ya no hay otro horizonte que el de la sombra y quizás sea éste el lugar donde iniciar una nueva narración.

** Este texto ha sido escrito para el Catálogo de la exposición "La noche americana" de la Galería T20 en Verónicas, 2025.*

** Fotografías del rodaje de Moby Dick de John Huston, propiedad de Roberto Roberts, productor ejecutivo en España de la cinta, durante el invierno de 1954 en Las Palmas de Gran Canarias cedidas amablemente por su hija Silvia.*



Gregory Peck acompañando a su director John Huston en la típica visita al museo de bebidas que tenía Pedro Chicote en su bar de Madrid. En esta foto, además de Huston, están Roberto y su hermano Luis, Chicote y una estupenda señora que no sabemos quien es.



Diálogos

Esteban Ruiz
Beatriz Ledesma

*En un viaje, cada lugar tiene importancia.
Es la suma de todos esos lugares lo que te hace, desde
la perspectiva, entender lo que te aporta la experiencia.*

Esteban Ruiz



Innocence. 108 x 250 cm. Óleo. Tela sobre bastidor. 2025

Con la intención de explorar los estados de ánimo por los que ha transitado durante el proceso de creación de *Moby Dick*, *el sueño del capitán Ahab* y sus impresiones al releer este clásico de la literatura occidental hoy revisitado, nos encontramos con Esteban Ruiz para dialogar, entre la razón apasionada y la pasión razonada, de sus temores, sus estados de ánimo y sus diálogos internos, de sus sueños y sus desvelos, de sus coherencias y sus contradicciones. Sobre todo, de sus contradicciones. Porque como decía Unamuno: «Si una persona nunca se contradice a sí misma, debe ser que no dice nada». Con la palabra y con el pincel, Esteban Ruiz no sólo dice —y mucho— sino que también convence a todos los que le escuchamos. Hablaremos también con él de sus musas, de arte, de filosofía, de poesía, de política y de lo que se tercié... Un diálogo que, desde lo más lírico a lo más prosaico, conforma su propia *oceanografía de lo humano*.

B. L.: ¿Qué tipo de investigación o preparación realizaste antes de comenzar a pintar esta colección? ¿Te sumergiste nuevamente en la novela, exploraste ilustraciones previas o estudiaste la iconografía marina del siglo XIX?

E. R.: Como vemos, conceptualmente es la obra de Melville el argumento de la colección, pero el estudio en el periodo de documentación, me llevó a conocer los logbook, cuadernos de bitácora de los ba-

lleneros del siglo XIX con los recuentos de ballenas cazadas, los arpones usados, los metros de cabo... La estética de estos cuadernos con estampaciones seriadas, realizadas con sellos en forma de ballenas impregnados en brea son los que me indicaron el aspecto formal, la línea estética de la obra. Me llevaron a la mancha.

*Esta colección,
es mi Leviatán particular*

B. L.: En una poderosa metáfora sobre el proceso creativo, Miguel Ángel Buonarroti dijo que «El David siempre estuvo escondido en ese gran bloque de mármol, lo único que yo hice fue quitar las partes que sobran». Para Miguel Ángel, el arte es descubrimiento —no invención— y el papel del artista es ver lo que otros no ven. El arte ya está allí, escondido, agazapado, y el artista lo revela o aun, en su caso, lo libera: «Vi el ángel en el mármol y tallé hasta que lo puse en libertad». Visión, talento, inspiración, purgación, depuración... ¿De qué has echado mano al abordar este proceso creativo?

E. R.: Como he dicho antes, la sorpresa de la mancha. El cuadro se construye a sí mismo. Yo solo le ayudo moviendo la tela y haciendo que las pinturas cubran y creen formas siguiendo recorridos arbitrarios. “C’est le hasard” Intento intervenir lo menos posible para no desvirtuar el resultado. Por esta simpleza todo el mundo puede entender la obra.



Logbook, cuaderno de bitácora de un ballenero del siglo XIX

B. L.: ¿Cómo se enfrenta uno al vértigo del lienzo en blanco?

E. R.: Parafraseando al pianista Glenn Gould, te diré que estaría loco si me enfrentara a la tela sabiendo todo lo que voy a hacer. Después de varios días de trabajo, tal vez no haya adoptado ninguna solución definitiva. Pruebo una y otra alternativa hasta que una me convence, si no lo dejo para otro día. También cada día las conclusiones son diferentes según el estado de ánimo o emocional que sufro. En definitiva, son tantas variables las que tengo que tener en cuenta, que es difícil salir con los cinco sentidos intactos después de una jornada de taller.

B. L.: ¿Cómo es un día de trabajo en tu estudio? ¿Tienes rituales o métodos?

E. R.: El principal ritual son las horas que pasas trabajando en el taller. Es fácil, a más horas de trabajo más trabajo solucionado. También los periodos de documentación, envolverte de la historia, buscar los diferentes significados, las posibles variables...

B. L.: ¿En qué medida el taller, que es la cocina donde se gesta el arte, es antagónico a las redes sociales como escaparate del arte (y de la vida)?

E. R.: En el taller se pierden tanto la banalidad como la vanidad y se entra en un mundo de dudas e incertidumbres que te llevan a la introspección. Mientras que en las redes sociales el ser humano se retroalimenta del grupo, de lo colectivo, sin ninguna exigencia crítica ni intelectual, en el taller la autocritica es constante, y eso te hace avanzar.

B. L.: ¿Qué papel juega la materia en tu obra? ¿Es un vehículo simbólico, estético o conceptual? ¿Qué técnicas y materiales has utilizado en esta colección y cómo dialogan con el universo marino y mítico de la novela?

E. R.: En la materia es donde plasmamos nuestros ideas en la plástica. Podría escribir un ensayo o una novela pero un día, hace ya muchos años entendí que mi vehículo era la representación plástica. Evidentemente cada textura matérica aporta una lectura y un significado diferente, y yo lo utilizo y me aprovecho de ello para comunicar diferentes experiencias y sensaciones. ¡Qué importante es la materia! ¡Cuántos sentidos intervienen en una obra matérica. El tacto, la mirada, el olor de la pintura... En todo mi recorrido profesional la materia ha sido necesaria. Mezclar magros, grasas, betunes y derramarlos sobre la tela y dejar que combatan entre ellos hasta encontrar su lugar. Es muy bello el trabajo del taller. Aunque finalmente no pintamos con las manos, sino con la cabeza.

B. L.: ¿Cómo se estructura la colección? ¿La serie sigue un orden narrativo como en la novela o funciona más como una secuencia de visiones o atmósferas?

E. R.: Tengo que aclarar que la colección crece, disminuye, las obras entran y salen. En cada momento desde que empecé a crearla, la colección ha sido diferente. Comencé con imágenes de cetáceos muy definidas donde los tonos de brea dominaban sobre telas aceitosas, pero con el paso del tiempo las manchas se han ido difuminando en una bruma en la que casi desaparecen las formas.



Ensaladera. 100 x 150 cm. Mixta. Tela sobre bastidor. 2006.

B. L.: ¿Qué relación estableces entre *Moby Dick*, *el sueño del capitán Ahab* y otras colecciones anteriores, como *Tales of the Show*? ¿Consideras esta colección un punto de inflexión en tu trayectoria o una continuación natural de tus exploraciones artísticas previas?

E. R.: Son dos colecciones muy diferentes en forma y fondo. *Tales of the Show* se construye durante la pandemia, en una situación complicada socialmente. Trabajo en base a la obra del filósofo situacionista francés Guy Debord y su *La Société du spectacle*. En esta colección denuncio injusticias que nos desangran como sociedad con frivolidad, pasando sin hacer ruido aunque con una tremenda carga de profundidad para nuestras conciencias. Son obras que hay que pensar en frío, y volver a pensarlas, y posicionarnos. Porque nos exigen posicionarnos. *All women have your voice, all women have my voice*, nos desliza desde la ternura a la reivindicación, desde lo personal a lo social, una transición sutil en la forma y evidente en el mensaje, con el feminismo como fondo. La soledad como trasfondo en un mundo hipercomunicado que observamos en *You are alone*, funciona como una bofetada que nos despierta de la somnolencia comunicativa. En *Black lives matter* un gesto, la capacidad de empatizar, de comprender los problemas, los miedos de los otros. En *Umbrellas over the snow*, la playa deja de ser tórrida y se convierte en un lugar inhóspito, aunque una sugerente pin-up girl sacada de un poster de los años cincuenta evita la hipotermia con un discreto modelo de chaleco salvavidas de la ONG española Open Arms, que recupera naufragos en el Mediterráneo. El acrónimo peyorativo a los países del sur de Europa, y el desprecio y demonización de los entornos sociales mas débiles, es el argumento de *We all need our pigs*. Todos necesitamos a alguien a quien culpar y así

escurrir nuestras responsabilidades. Una referencia filmográfica de Win Wenders, la enajenación, el olvido y la desaparición de la memoria, en la historia, la actitud y la enfermedad, me impiden recordarte en *I couldn't picture you anymore*. Y así, una por una, todas las obras están cargadas de significados que el espectador debe encontrar para sacar sus propias conclusiones, reflexionando sobre cual es su papel en esta historia que estamos representando en la que debemos decidir si queremos ser espectadores o guionistas.

Me First. Colección Tales of the Show
180 x 100 cm. Óleo.
Tela sobre bastidor. 2021.



B. L.: Primero Borges, con su *Aleph*, —en el que te inspiraste para hacer tu obra *La busca de Averroes*—, ahora Melville, ¿qué espacio ocupa la literatura en tu vida y qué buscas o qué encuentras en ella?

E. R.: Es vital. El magistral análisis de la pérdida colectiva de la memoria y sus repercusiones en cada uno de los individuos que hace Borges en este cuento, me provocó y me estimuló para hacer esa obra pensando en el espíritu de una ciudad como Córdoba que nunca te deja indiferente. La ciudad a la que tomó el pulso Baroja en su *Feria de los discretos*, la que despreciaba a Ortega por pensar (Hay gente “pa to”) la del jinete de Lorca, impasible, aislada, moribunda... y tan bella.

B. L.: ¿Qué hace Esteban Ruiz cuando no está pintando? Además de la lectura, ¿hay alguna afición o interés que complemente tu vida artística?

E. R.: ¿Sabes lo bien que se está sin hacer nada y no tener remordimientos?

B. L.: Tu personalidad —como individuo y como artista— se forja en la libertad de las sierras de Jaén y el campo de Córdoba, jugando y correteando como se hacía antes en los pueblos de Andalucía. Los niños de antes inventaban juegos, escalaban árboles, construían cabañas, nadaban en los ríos, pescaban cangrejos y subían las peñas. En definitiva, observaban la naturaleza e interactuaban entre sí y con esta. Con los juegos tradicionales se aprendía a liberar la creatividad, a socializar, a negociar, a trabajar en equipo, a respetar las reglas y el turno de los demás, a gestionar emociones, a lidiar con la frustración, a dejar espacio para el aburrimiento y para la imaginación. El juego es un recurso y una herramienta poderosa para el artista...

E. R.: El juego es recurrente en mis trabajos e incluso el argumento de algunas colecciones como “Juegos de manos” donde nos lleva a descubrir que bajo una piel o cubierta inocente podemos encontrar la mas execrable violencia. También la serie de “Recortables” está planteada como un juego, e incluso en esta colección de Moby Dick los puntos, nos invitan a seguir los rumbos como en las cartografías de nuestra memoria.



La busca de Averroes. 400x200 cm.
Mixta. Tela sobre bastidor. 2012.



Chozo. 70x130 cm. Mixta.
Tela sobre bastidor. 2008

Nuestra existencia es un juego con un “game over” en el horizonte. Si no la ves de esta manera y no la disfrutas “apaga y vámonos”.

B. L.: Como el mar, que representa lo inexpugnable, lo inconquistable, también el arte es un territorio insondable... ¿Crea esto inquietud, pánico, frustración, incertidumbre, curiosidad, estímulo...?

E. R.: Entrar en el taller, como dije antes, es siempre dramático, nunca sabes que te vas a encontrar o si vas a salir victorioso o humillado por su tiranía. Pero algo te empuja a hacerlo una y otra vez.

B. L.: En tu caso, tu vinculación con el mar viene de largo y la vida marítima ha estado intrínsecamente ligada a tu obra. ¿De qué manera ha influido el mar en tu producción artística?

E. R.: El descubrimiento del entorno marino, me llevó a retornar al medio pictórico, abandonado varios años antes para el desarrollo de obra escultórica e instalaciones.



Detalle de Peces con Hilos Rojos

B. L.: La contemplación del mar nos plantea a menudo la dicotomía entre la meditación sobre la muerte y la inmortalidad, confrontando la finitud de la existencia humana a la eternidad del mar... Como el escritor a través de su obra, ¿el arte es la forma que tiene el artista de combatir el miedo a la muerte? ¿Se puede aspirar a una forma de inmortalidad a través de la creación?

E. R.: Trascender es algo que no me interesa lo más mínimo. Un día morimos y se acabó todo. Aunque, por ahora, me gusta pensar que como decía Duchamp, “*siempre son los demás los que se mueren*”

*No pintamos con las manos,
sino con la cabeza*

B. L.: James Joyce decía que «Los errores son los portales del descubrimiento». ¿Qué lugar ocupa el error en tu concepción del arte?

E. R.: Cada momento es único e irrepetible, y solo lo podemos imitar. Por eso somos responsables de lo que hacemos.

El cimiento del arte es la creatividad, es decir, la capacidad de adaptarse a nuevas circunstancias y de enfocar los problemas desde nuevos puntos de vista que den lugar a situaciones inéditas. Al cuestionarnos los conocimientos adquiridos, esto nos incita a indagar en nuevas maneras de construir y ser más productivos. También nos ayuda a afrontar de una manera más natural el error. El arte es único porque es cambio e interpretación, y cuando generas un cambio hacia un espacio desconocido el error es habitual. Por eso hay que normalizarlo. Pero no basta con esto, tienes que responsabilizarte de ese error y solucionarlo para poder avanzar. El arte es un error continuo.

B. L.: En su obra *Cézanne*, el filósofo y crítico de arte Eugenio d'Ors afirmaba que «igual que se dijo que toda la poesía antigua venía de Homero, toda la pintura moderna viene de Cézanne». Como “cezannista” impenitente, ¿qué alcance tiene esto para ti?

E. R.: Me fascina la pintura rupestre, su desarrollo y evolución. El movimiento, la expresividad y la fuerza de una leona en Chauvet, la inteligencia creativa en el oportunismo de los bisontes de Altamira, la cotidianeidad de la recogida de la miel en Bicorp. Y miles de años después la evolución neolítica, sin duda el primer arte conceptual, cuando un ciervo se transforma en un peine y una figura humana en una estrella. ¡Eso ya era arte contemporáneo! Y no somos los únicos. ¿Que preguntas te planteas cuando descubres las focas enfrentadas de Nerja realizadas por otra especie, los neandertales?

B. L.: Sigamos con d'Ors... Él mismo un avezado dibujante, afirmó: “No conozco mejor destino que el de ser un pintor para filósofos, si no es el de ser un filósofo para pintores”. En alguna ocasión has declarado que dejaste de hacer una obra conceptual y te pusiste a hacer una obra emocional. También has dicho que serviste de manera coherente y equilibrada de la razón y la emoción es lo que te hace ser feliz —dentro como fuera del taller. Con el tono irónico y provocador —no exento de profundidad— que le caracterizaba, el filósofo catalán aseguraba que «la razón es también una pasión». ¿Qué te sugiere esta premisa?

E. R.: Cuando las ideas se convierten en emociones, como sucede con la religión, cualquier debate, cualquier discrepancia, se aprecia como una ofensa. También sucede en la política.

Pájaro en la playa. 70 x 70 cm. Mixta.
Tela sobre bastidor. 1997.



B. L.: Cada vez que uno vuelve a leer Moby Dick, lo hace con una mirada distinta, porque uno ya no es el mismo. En algunas ocasiones puede uno identificarse con Ismael, el observador curioso que busca un lugar en el mundo, otras con Ahab, arrastrado por su dolor e incapaz de soltarse. Incluso puede uno llegar a sentirse como la propia tripulación, atrapada —entre razón y obediencia— en una misión que no comprende del todo, pero de la que no puede escapar. ¿Con qué personaje o personajes has podido sentirte identificado a lo largo del proceso de creación de esta colección?

E. R.: Al crear esta colección me tengo que meter en el papel de todos, tengo que respirar como cada uno de ellos, padecer sus mismos miedos, cometer sus mismos errores, dejar de ser yo y seguir siendo yo.

B. L.: ¿Podrías hablar de alguna pieza clave dentro de la serie que consideres central para entenderla, o que resuma su esencia?

E. R.: En un viaje, cada lugar tiene importancia. Es la suma de todos esos lugares lo que te hace, desde la

perspectiva, entender lo que te aporta la experiencia. Es tu relación con esa experiencia lo que te hace cambiar y avanzar, y es el cambio, el movimiento de tus ideas y convicciones el gran viaje. Ningún estímulo que recibamos tiene sentido si no nos hace mover. El viaje... hay tantas personas que viajan miles de millas y sin embargo nunca se han movido del sitio.

Como dice Melville “...los verdaderos lugares no están en los mapas...”

El arte es indispensable para encontrarnos en el espejo

B. L.: El abanico de atributos y cualidades que definen a los diversos personajes de Moby Dick es extenso y variado: el capitán Ahab es obsesivo, mientras que Ismael es el narrador observador y reflexivo. Por su parte, Starbuck, el primer oficial, encarna la razón y la prudencia mientras que el arponero Queequeg simboliza la amistad y la lealtad. Por fin, Moby Dick representa la indomabilidad y el poder inexpugnable de la naturaleza. ¿Qué hay en tu obra de cada uno de ellos?



Detalle de tres personajes de Moby Dick. The Dream of Captain Ahab. El Capitán Ahab, Ishmael y Queequeg

E. R.: Ismael, el narrador, es un personaje muy interesante para analizar, por su gran complejidad. Aunque finalmente su relevancia es por ofrecernos su interpretación de la historia. Es un joven, bastante indefinido e inexperto que llega a Nantucket y el primer día lo meten en una cama con Queequeg el arponero neozelandés con el cuerpo lleno de tatuajes, que asusta a todos pero resulta que es una persona muy culta e instruida hijo de un rey. Son los únicos amigos de toda la tripulación, durante la novela los dos se tratan como matrimonio... En los viajes raros aparecen criaturas raras. Ahab es la obstinación, lo maniqueo, lo irracional, junto con su tripulación son una perfecta descripción de la sociedad contemporánea. Es como muchos personajes que hemos conocido a lo largo de la historia conocemos hoy y conoceremos mañana, triste, rencoroso, impasible al sufrimiento de los demás, pero que consigue que el grupo le siga ciegamente solo por su determinación, incluso aunque vayan contra sus propios intereses o les lleve a la muerte.

Y la ballena, finalmente, es todas las ballenas.

B. L.: Muchos han visto en Moby Dick, una reflexión de Herman Melville sobre sus miedos acerca de su propio país... En tu caso, ¿qué temores (colectivos o personales) han podido influir en este largo proceso de creación?

E. R.: Me siento impotente en la inmovilidad, como cuando no soplan las velas en Moby Dick. Creo que el miedo viene subyugado a experiencias anteriores y a lo diferente, y el miedo genera inseguridad y violencia. Cuanto más débil es una persona, más duro es su lenguaje, y el lenguaje es la manera de relacionarnos con los otros.



Me siento impotente en la inmovilidad, como cuando no soplan las velas en Moby Dick

Las sociedades, cada vez más, se mueven en la niebla sin buscar salida, solo protegerse de enemigos que inventamos para justificarnos. Y el problema de esto es que nos refugiamos en los símbolos, y perdemos nuestra propia y única identidad... volvemos a tener miedo. El mercado del miedo es el gran negocio.

Cuando las ideas se convierten en emociones, como sucede con la religión, cualquier debate, cualquier discrepancia, se aprecia como una ofensa. También sucede en la política.

B. L.: Volvamos a Moby Dick: La obsesión del capitán Ahab por cazar y destruir a la ballena blanca, que ve como la encarnación del mal y en cuyo nombre está dispuesto a sacrificarlo todo —incluida su tripulación—, le lleva a un camino de destrucción. La obsesión es un elemento clave —y a menudo un rasgo característico de muchos creadores geniales como Miguel Ángel, Van Gogh, Monet, Beethoven, Proust, Kafka, Picasso o Hitchcock— como motor en todo proceso de creación, no sólo artístico, sino también literario... ¿Acaso algún novelista o in-

vestigador literario no vive obsesionado con sus personajes —ya sean ficticios o reales...? Pero como en Moby Dick esa obsesión no está exenta de riesgos... ¿Ha sido *Moby Dick Collection* una obsesión para ti? ¿Cuáles —si los ha habido— han sido los riesgos que has debido asumir o sortear?

E. R.: Esta colección, en cierta medida, es mi Leviatán particular. Ya hubo otros con otras colecciones, y espero que haya más. El próximo será Don Quijote.

Figuras en la bruma
120 x 120 cm
Mixta
Tela sobre bastidor
2015



B. L.: «El papel del artista es hacer preguntas, no responderlas», dijo el escritor Antón Chéjov. ¿Qué preguntas te has hecho tú a ti mismo con *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab*? ¿Y cuáles quisieras plantearle al espectador de tus obras?

E. R.: Efectivamente, la mejor manera de aprender es preguntando. Para no caer en el dogmatismo, para poder ser coherente y seguir creciendo, para ser creativo, para pensar el arte, es necesario dejar espacio en tus respuestas a las preguntas. Como he dicho, en el proceso creativo, en cualquier aspecto de nuestra vida, ya sea artístico, científico, constructivo, muchas veces no encontramos lo mas evidente porque no nos hacemos las preguntas correctas.

B. L.: Jean Cocteau afirmaba: «Sé que la poesía es imprescindible, pero no sabría decir para qué». Y el arte, ¿para qué es indispensable?

E. R.: Para encontrarnos en el espejo.

B. L.: En una travesía extensa y simbólica, el *Pequod* surca varios mares y océanos del hemisferio sur siguiendo la ruta típica de la caza de ballenas del siglo XIX. ¿Cuál es tu *road-map* —mal llamada hoja de ruta— para *Moby Dick, el sueño del capitán Ahab*?

E. R.: Esta colección ha viajado y lo seguirá haciendo. Ha rozado mucho el mar, Málaga, Cadiz, Bretaña, Normandía...también el interior, espero que su discurso se siga escuchando por muchos más países. Allí donde se dirijan las ballenas y haya Capitanes Ahab persiguiéndolas, irá mi colección.

B. L.: Cuéntanos, por último, ¿en qué proyectos estás trabajando actualmente y qué podemos esperar de tu obra en un futuro próximo? ¿Crees que esta colección podría abrir aún más la puerta a futuras exploraciones de temas literarios en tu obra?

E. R.: Desde hace dos años ya, estoy sumergido en una labor de documentación muy intensa sobre Don Quijote y sus interpretaciones desde una perspectiva literaria, filosófica y plástica. Pero de esto hablaremos en otro momento.

¡Gracias Beal!

*Es el cambio, el
movimiento de tus ideas y
convicciones, el gran viaje*



From the Pequod 1-2-3. Moby Dick. The Dream of Captain Ahab. 70 x 100 cm. Papel Gardapat 13-300 gr. Mixta. 20

*Entrar en el taller es siempre dramático, nunca sabes que te
vas a encontrar o si vas a salir victorioso o humillado.*

Esteban Ruiz



Foto: J. A. Modelo

Esteban Ruiz

Esteban Ruiz es un artista con una larga proyección internacional. Comparte actualmente su taller entre París y Almodóvar del Río (un pequeño pueblo de la provincia de Córdoba) aunque ha trabajado anteriormente en diferentes lugares como Tavira, Nueva York o Washington.

Su obra forma parte de importantes colecciones privadas por todo el mundo.

Esteban Ruiz es un pintor con una gran disciplina y metodología, algo de lo que siempre se ha sentido orgulloso. Las fuentes de documentación, las notas, apuntes, los periodos de trabajo, los horarios de taller, la premeditación... sabe lo que quiere antes de entrar en el taller. Puede pasar de una iconografía del lo austero y podríamos decir, en cierta medida de lo zen, a una iconografía del exceso, en colores, formas y planos.

Incita al espectador a descubrir los mensajes sutiles que se esconden en sus trabajos, los indicios ocultos en cada una de las obras. Hace dudar en la emoción al espectador, le hace replantear la mirada en cada una de las iconografías reflejadas en sus manchas de expresividad, porque somos mejores cada vez que dudamos, porque nos hacemos más humanos y más sociales al dudar. Asegura que la certeza es para necios. Esteban Ruiz, plantea en sus colecciones de una manera sutil temas que son universales y atemporales.

Y así, una por una, todas las obras de Esteban Ruiz están cargadas de significados que el espectador debe encontrar para sacar sus propias conclusiones, reflexionando sobre cual es su papel en esta historia que estamos representando en la que debemos decidir si queremos ser espectadores o guionistas.



En la botavara buscando ballenas en el Atlántico



Zarpando del puerto de Saint Malo



En las islas del Canal de la Mancha

Exposiciones individuales

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 2025 | UniEléctrica. Córdoba. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | 2013 | Odyssées. Les salles d'Oassys. París |
| 2024 | Space HICCO Trouville, Normandía. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | 2012 | La Carbonería. Sevilla. <i>Pintan Coplas</i> |
| | Palacio de los Angulo. Córdoba. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | 2008 | Galería Carmen del Campo. Córdoba. <i>El Sur-Le Sud, Suite</i> |
| 2023 | Villa Mazy. Le Croisic. Bretagne. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | 2007 | Galerie Nathalie Gaillard, París. <i>Le Sud-El Sur</i> |
| 2022 | La Reserva Sotogrande. Cádiz. <i>Tales of the Show</i> | 2006 | Galería Silos, Tarifa (Cádiz). <i>Madeira-Canarias</i> |
| | La Reserva Sotogrande. Cádiz. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | 2003 | Diputación provincial de Córdoba. <i>Juego de Manos</i> |
| | Aponiente - Ángel León. Puerto de Santa María, Cádiz. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | | Galería Dolores Sierra. Madrid |
| | UniEléctrica. Córdoba. <i>Tales of the Show</i> | 1999 | Galería Espalter, Madrid. <i>Vidas Interiores</i> |
| 2021 | Hicco, Saint Marc. Bretagne. <i>Entrée de L'Hotel, Les vacances de Mr Hulot</i> | | Palacio de La Merced. Diputación de Córdoba. <i>Místicos y Personajes literarios</i> |
| 2019 | Interconstruction. Serris. France | 1998 | La Source. La Geroulde, Francia. <i>Vidas Interiores</i> |
| 2018 | El Palmeral de las Sorpresas. Puerto de Málaga. Muelle 2. UICN. <i>Moby Dick, El Sueño del Capitán Ahab</i> | | Galerie Eric de Montbel, París. |
| 2017 | Les Îles du Morbihan. Baden. Bretagne. | 1996 | Galería Spatium. Tavira, Portugal. <i>Menhires y Piedras Sagradas</i> |
| | Exposición de las obras adquiridas por la empresa Intercontruction. Bezons | 1995 | Galería Spatium. Tavira, Portugal. <i>Arco y Espacios Sagrados</i> |
| 2015 | Portes Ouvertes. Atelier Bezons. <i>Moby Dick, The Dream of Captain Ahab</i> | | Crédit Agricole d'Ile de France. París. |
| | | 1993 | Galerie Quincambosse. París. <i>Cosos y Minos</i> |
| | | | La Galerie. Puteaux-La Défense (Francia). <i>Ritos</i> |
| | | | Galerie Quincambosse, París. <i>Ritos</i> |
| | | 1991 | Galerie Christine Diegoni, París. |
| | | 1990 | Liceo Artístico y Literario de Córdoba. |

Exposiciones colectivas

- | | |
|--|---|
| <p>2016 STUDIO A-7. Courbevoi. <i>Cadavre Absolutement Exquis</i>
Certamen Nacional de expresión artística y salud mental. Sevilla.</p> <p>2013 Biennale d'Issy-les-Moulineaux.
Collection Michel Bohbot. <i>Le courrier s'expose St-Julien-du Sault</i></p> <p>2011 Exposición itinerante "Toreador". Nimes, Arles, Sevilla, Madrid, París</p> <p>2010 Casa Góngora. Córdoba. <i>Exposición Arte-Donación</i></p> <p>2009 Instituto Cervantes. Bruselas. <i>La Sexta Mirada</i>
Casa Góngora. Córdoba. <i>La Sexta Mirada</i></p> <p>2007 Almodóvar del Río. Córdoba. <i>Naufragios, Aportaciones creativas para la reflexión social</i>
Espacio Cultural Zoco, Córdoba
Colegio de arquitectos. Córdoba. <i>Tod@s somos Frida</i></p> <p>2006 Ayuntamiento de Córdoba. <i>Copi-Cop</i>
Galería La Xina Art. <i>Córdoba-Barcelona: billete de ida</i></p> <p>2003 Galerie Nathalie Gaillard. París
Biennale d'Issy-les-Moulineaux</p> <p>2002 Fondation Coffim, París. <i>Huit Artistes pour La Source</i></p> <p>1999 Abbaye de L'Epau. Le Mans. Francia
Musée de Millau. Francia</p> | <p>1998 Propos d'artistes III, París. <i>L'Eveil artistique et ses enjeux</i>
Salle de l'Independence. París. <i>Rencontres</i></p> <p>1996 Fondation COPRIM. París. <i>Paysages de la Mémoire</i>
Marsella, Francia. <i>Paysages de la Mémoire</i>
Museo de Arte Moderno de Louviers, Francia
Galería Spatium. Tavira, Portugal</p> <p>1995 Fundacion COPRIM. París. <i>Femme du temps jamais</i>
Galería Spatium. Tavira, Portugal
Abbaye de L'Epau. Le Mans, Francia
Galería Bouvet Ladubay . Samur, Francia
Lefranc & Bourgeois y Fondation COPRIM. París.
Propos d'artistes I, París. Exposición <i>L'Eveil artistique et ses enjeux</i></p> <p>1994 Fondation COPRIM. París</p> <p>1992 Galería AKIE ARICCHI, París</p> <p>1990 Galería "Le Sépulcre" en Caen (Francia) y la Facultad de Bellas Artes de Sevilla</p> <p>1989 Representa a Sevilla en la 1ª Bial de Artes Plásticas de Facultades de Bellas Artes de España organizada por la Universidad de La Laguna en Canarias.</p> <p>1986 Centro Goya. Sevilla. Exposición colectiva
Fundamento: "Jóvenes hacia el 92"</p> |
|--|---|

El taller de Almodóvar del Río

Taller de París

Taller de París





En los talleres de Arte-Terapia creamos espacios donde se fomentan y analizan la capacidad que tienen los pacientes de salud mental de producir ideas. Estos talleres sugieren a los participantes una interpretación de la mirada a través de construcciones fundadas en las sensaciones y levantadas en el análisis, el pensamiento, la discusión y el aprendizaje.

Esteban Ruiz



Experiencia docente

Esteban Ruiz tiene una amplia experiencia docente en el ámbito del arte contemporáneo, siendo el creador y director junto al diseñador gráfico Luís Calvo de los TAC (Talleres Internacionales de arte Contemporáneo de Córdoba) y OPENART (Talleres Internacionales de Arte Contemporáneo de Zaragoza).

Esta experiencia la aplica al ámbito del trabajo especializado en los entornos de arte contemporáneo en todas sus facetas. Organizando de principio a fin actividades participativas de alto nivel artístico y docente. Como los Talleres Internacionales de Arte Contemporáneo, un espacio donde se fomenta y se analiza la capacidad que tienen los creadores de producir ideas. Partiendo en su concepto desde el mundo de lo sensible.

Pensar desde la sensibilidad, trabajar desde la sensibilidad, compartir con esta misma sensibilidad alejada de la espectacularización de los medios de producción y de sus objetos producidos es el principal argumento de su aportación docente.

También en arteterapia ha desarrollado programas tanto en Francia como en España en diferentes ámbitos en entornos sensibles, destacando los programas en salud mental con el Hospital Universitario Reina Sofía de Córdoba.



Historica fotografía con Marc Augé, Luís Calvo, Antonio Povedano, Nacho Criado y Francisco Jarauta en los Talleres Internacionales de Arte Contemporáneo que Esteban Ruiz dirigía en Córdoba



Esteban Ruiz con el coleccionista y amigo Alain Pierson



Puerto de Málaga Muelle 2

Trazando el Rumbo

La Reserva, Sotogrande, Cádiz



Trouville-Sur-Mer, Normandie



Le Crosic, Bretagne



Esta colección, se presentó por primera vez dentro del proyecto ACCOBAMS, el primer estudio a gran escala de cetáceos en el mediterráneo. En el origen de este proyecto estuvieron involucrados la UICN, el Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, el Gobierno del Principado de Mónaco y la Fundación Príncipe Alberto II de Mónaco, la agencia Francesa para la Biodiversidad, IFAW, WWF, y otros organismos nacionales e internacionales que consideraron la colección Moby Dick, The dream of Captain Ahab como la mejor muestra artística para mostrar al público la sensibilidad del compromiso con los océanos y el medio marino y la mejor manera de involucrar a los que luchan por proteger a estos guardianes de la biodiversidad y a otros mamíferos marinos. Citando a la propia organización, ...la obra de Esteban Ruiz nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo que nos rodea, sobre una especie que nos fascina, y las acciones que podemos tomar para su futuro. Un delicado pero intenso escenario donde se entremezclan imaginario humano, misterios de la naturaleza y ciencia, y que ha inspirado sueños a miles de poetas, artistas, científicos y navegantes a lo largo y ancho de los mares del mundo.

Esteban Ruiz, consideró que la simbiosis entre el aspecto científico y artístico que aunaba esta colección inaugurada en el día mundial de los océanos, eligiendo Málaga como origen del proyecto, fue un factor decisivo. Esa doble perspectiva, esas dos miradas vitales que son el arte y la ciencia son imprescindibles para el artista que considera que todo lo que está fuera de estas dos miradas es enfrentamiento, hostilidad y conflicto. El arte porque nos hace únicos, individuales y la ciencia, universales.

A partir de esta exposición de 2018, la colección no ha dejado de completarse, viajar y de mostrarse en diferentes lugares. El Restaurante de tres estrellas Michelin, Aponiente del chef Ángel León, donde el diálogo entre los dos lenguajes creativos, cocina y pintura se pone de manifiesto en el Molino de Mareas El Caño del Puerto de Santa María de una manera sorprendente y estimulante, en el Club La Reserva de Sotogrande, con el Groupe Promoteur HICCO, la intervención en el Hotel Palacio de los Angulo de Córdoba y en la sede central de UniEléctrica...

Aponiente, Puerto de Santa María, Cádiz



Palacio de los Angulo, Córdoba



UniEléctrica sede central, Córdoba



Especial agradecimiento a

Isabel por hacer la travesía conmigo sin abandonar en ningún puerto

Diego por su sensibilidad, apoyo e interés en el arte
y por la cesión del edificio UniEléctrica, nuestro Nantucket en esta travesía

Beatriz, por no dudar en subir a bordo, con su extraordinaria aportación literaria, histórica y cercana

José M. Ciria, cómplice, vigía, arponero y maestro

Virginie Tilot y Alain por enseñarnos a vivir

Francisco Jarauta, siempre oportuno y certero, del que aprendo tanto

Álvaro Cabrera y su gata por su profesionalidad

Braulio Valderas, Sylvie Roberts, John, Pepín
por su generosa contribución

Y a Alain Pierson, mi hermano pequeño





Presentation of the collection and publication
Moby Dick. The Dream of Captain Ahab
An Oceanography of the Human

Diego Montes, CEO of UniEléctrica

It was May 2022 when renowned artist Esteban Ruiz, after surprising Cadiz with a unique exhibition, presented Tales of the Show in the UniEléctrica building, a 'harsh critique with a frivolous soul of a tense world', as the creator himself described his collection, created between his studio in Almodóvar del Río and Paris. In 2025, our headquarters will once again host a new set of works and open its doors to present another artistic challenge: Moby Dick. The Dream of Captain Ahab. An Oceanography of the Human. This is a project in which UniEléctrica is actively involved, not only in the conception phase of the work (which is entirely in the hands of the creator), but also in its production and exhibition, acting as a 'patron' with all the goodness, humility and altruism that this word evokes, if we ignore the slight selfishness that comes with the privilege of enjoying art so closely.

When we refer to Moby Dick. The Dream of Captain Ahab, we are talking about elements of the artistic process such as creativity, innovation and communication with the audience and the general public, which is appealed to through perception and reason, an invitation to think about what enriches and strengthens the individual and, with them, society. These are precisely the concepts, the pillars, of UniEléctrica's philosophy as a company. These are values that the firm has been defending through numerous cultural, social and sporting initiatives externally and, internally, in its day-to-day work and that of its customers. If we add to this our support for excellence at the local level, as in the case of Esteban Ruiz, one of Cordoba's most internationally renowned artists from his studio in Almodóvar del Río, our collaboration with this artist's adventure through the oceans of humanity is fully explained and justified. We support him by embarking in spirit on his "Pequod", Captain Ahab's whaling ship, now reinterpreted by Esteban.

Oceanography of the Human

Beatriz Ledesma Fdz de Castillejo, PhD in Hispanic Studies (UAM)

“La mer, la mer, toujours recommencée!”

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*.

The collection *Moby Dick. The Dream of Captain Ahab*, innated with a travelling vocation; with its nearly thirty large-format works, fifteen medium-format pieces, and an extensive repertoire of drawings on paper, has already travelled more nautical miles than the whaler *Pequod* itself in Herman Melville’s epic American novel that inspired it: Malaga, Cadiz, Normandy, Brittany... make up an authentic marine cartography that only expands as it charts previously uncharted navigation routes with which to sail new waters and anchor in new lands, now also beyond the seas. In truth, *Moby Dick*—both the art collection and the literary work—is an introspective journey disguised as a marine adventure. “As everyone knows, the union of meditation and water is eternal,” states the first chapter of the novel. And that is why, ultimately, it is a profound exploration of the human condition and the mysteries of the universe: an oceanography of the human.

The first references to the sea in Esteban Ruiz’s work appear with the turn of the century and never entirely disappear: his baptism of fire as a crew member—which inspired the *Travesía Madeira-La Graciosa* collection—took place in 2005, and there are nods to the maritime universe in his *Recortables* (2013). But it was not until 2016 that Esteban Ruiz began to shape his collection *Moby Dick, The Dream of Captain Ahab*, a marine odyssey with an evocative name and a wandering vocation, in which we will immerse ourselves guided by its creator. In it, we will not find universal answers, but questions that challenge the viewer and encourage reflection. It is not for nothing that Ruiz maintains that “Art is leaving space in your answers to questions,” that is to say: space for reflection, for dialogue, and for the possibility of other truths. Art does not seek to provide us with definitive or absolute answers but rather to leave room for interpretation, where doubt, another’s thought, or even silence may dwell. This form of cognitive humility is inescapable when approaching the work of the Jaén-born artist, conceived from the exploration of the unknown and the pursuit of emotion. As in that statement by Picasso—which, needless to say, must be interpreted figuratively and by no means literally: “Computers are useless. They can only give you answers”—creativity is not born of answers but of questions.

As one progresses through the pages of that masterpiece of maritime literature, *Moby Dick*, one realises that the ocean is as vast and mysterious as the human soul, and that the white whale is more than just a cetacean: it is vengeance, obsession, destiny, fear, God, emptiness, hope, madness... It is whatever each reader needs it to be. Therein lies its magic, its universality, and its timeless force. Each time one rereads it, one does so from a different perspective, because one is no longer the same person. The strangeness of *Moby Dick* lies in the fact that it is a psychological drama conceived on an oceanic scale, one that forces us to stop and contemplate our own abyss; an exploration of the human soul that encourages us to look inward, and that is what makes it a living work, constantly evolving. Like Melville’s classic, it remains relevant because it speaks to the human condition, *Moby Dick, The Dream of Captain Ahab*. It is also an inexhaustible work, one that will never grow old, because the viewer is never the same—always another—and because it poses, each time, new and always transcendental questions: What price are we willing to pay for our convictions? Are we free, or do we live subject to an inevitable fate? What is the place of the human being in the universe? How can we determine morality or immorality in a world without certainties? A painter capable of provoking such reflections through his work is, without a doubt, a rarity. On what would be his final journey in the footsteps of Goya, Jean-Claude Carrière—the French screenwriter and writer who, in his youth, collaborated with that other Aragonese genius, Luis Buñuel—states in *L’Ombre de Goya* that each engraving by the master of *Fuendetodos*—who combined brutality with extraordinary sensitivity—poses a question to all who contemplate it: “That is the impulse that drives the very greatest artists: those who see in us what we ourselves do not see.”

Recently, during one of those long, improvised questionnaires invented to pass the time on languid, hot Andalusian summer afternoons, I asked my son—an unexpected holiday pastime which, I must confess, seemed to amuse me far more than it did him—who his favourite painter was. Without hesitation, he answered: “Esteban Ruiz. As a painter, and as a person.” I was left pensive. Perhaps it is the highest compliment one can pay a creator, in whom the human being and the artist converge to nourish one another ceaselessly. But in this particular case, it is not only a compliment; it is also a reality. And indeed, he can say so from personal experience; it is no coincidence that Esteban Ruiz forms part of those Parisian years, his early life and his personal canon: in the painter’s studio in the commune of Bezons, on the right bank of the Seine, on the outskirts of the French capital, he drew his first sketches, made his first mixtures of pigments, and—without knowing it—entered into the mystery of the genesis of his works, into the secret laboratory of their creation. For an artist, it is worth remembering, is very much like an alchemist who, like those figures of Antiquity who experimented with substances and potions in their workshops and laboratories, works with matter and pigments in an enigmatic, almost magical way. It was there too, on the occasion of the 2015 *Portes ouvertes*, that Captain Ahab’s Dream was born. Such things are not easily forgotten by a child: they remain forever engraved in the memory “The most wonderful things,” Melville asserts through his character Ishmael, “are always the ineffable; deep memories do not produce epitaphs.”

Just as every reader maintains a secret dialogue with the writers they admire, so every art lover maintains an intimate dialogue with their favourite painters. Our own dialogue with Esteban Ruiz dates back to the time when he was “painting” coplas at La Carbonería in Seville alongside the Franco-Basque artist Alain Pierson (Pintan coplas, 2012). Since then, we have never stopped following him on his journey around the world. For once you discover Esteban Ruiz, you do not wish to lose sight of him.

The first thing that strikes you upon meeting him is his imposing presence and charisma—both reminiscent of the magnetic Julian Schnabel, whose encounter, incidentally, proved inspiring when Ruiz was still a young Fine Arts student. Yet soon his genuine warmth, his open smile, his good humour, his laughing eyes, his easy laughter, his sensitivity, his southern charm, his apparent—at least outward—absence of prejudice, and that aura of freedom that surrounds him leave an even deeper impression. It was precisely that search for freedom which, at the end of the 1980s, led him to Paris—a city that has given him as much as he has given it (I suspect they are evenly matched)—and from which, in truth, he has never entirely departed. His Parisian pied-à-terre—in both the literal and figurative sense—consists of the network of friends and collaborators on whom he has left a profound mark.

Although in the early 2000s he opened his studio—previously located in the Palacio del Bailío, now the Hotel Hospes—in Almodóvar del Río and, around the same time, settled into what would become his main residence, the Casa de la Luz, he spent many years combining life in Córdoba with stays and collaborations in studios in some of the great art capitals, such as New York, Washington, and Paris. But how are we to find the right words to describe our first encounters with the painter in the City of Light? We would need the audacity, the keen observational eye—displayed in the hundreds of interviews he conducted with the most illustrious artists and intellectuals of his time—and the sharp, incisive pen of the inimitable Argentine journalist and writer Juan José de Soiza Reilly, who described Joaquín Sorolla in this way during a meeting in the luminist master’s Madrid studio in August 1907:

“Sorolla is a small man. Very small. Too small. Imagine Juan Zorrilla de San Martín. So slight, with a mane of unruly hair that seems to bristle in response to the nervous movement of his hands, Sorolla resembles the Oriental lyricist even in the strange mystery of his voice. When he is still, with his mouth closed and his tongue at rest, you cannot believe that this man could paint a picture in which the sun dazzles the eyes as if it were something real and alive... But then you hear him speak. And suddenly that small man becomes larger than life. He rises above his bo-

hemian French tie. [...] You cannot believe that someone who seemed so slight a moment before could assume such proportions. For Sorolla, when he speaks, grows—little by little. Slowly, very slowly, he sheds his literal contours. In the heat of his words, he melts. He disappears. His fragile physique expands. And then he re-emerges: great, immense, enormous, formidable. He emerges like a redeeming master. He emerges like a prophet. He emerges like a mad artist. Or he emerges like an apostle, preaching to the winds his theories, his hyperboles, his contradictions, his truths, his tinsel, his iron and his gold. Sorolla is all of this. And he is also something more [...]¹.

So what can be said of a great man who becomes greater still when he speaks? Everything that could be said or written about Esteban Ruiz's career has already been said. What interests us today, however, is not so much to retrace the milestones of his artistic trajectory—marked by achievements that belong to a broader narrative, that of contemporary Spanish art, whose place within it is not for us to determine—but rather to enter into the *petite histoire*: a realm rich in anecdotes and details (for, after all, *le diable est dans les détails et le Bon Dieu aussi*). We seek, in other words, to explore the diverse impulses and sources of inspiration that map a more intimate and personal history of the man himself.

Esteban Ruiz spent much of the 1980s in Seville where he studied at the Faculty of Fine Arts. There he immersed himself in the Sevillian scene that shook the foundations of mainstream culture, and he absorbed flamenco through Camarón de la Isla. Camarón, together with his inseparable guitarist Tomatito, would play like children, delighting in the possibility of error: “Let’s see if you can lose the beat,” Camarón would tease him. The purity and magic of their collaboration lay precisely in their ability to place technique at the service of emotion; the music flowed freely and naturally, without artifice or inhibition—like a game, joyful and profoundly sincere.

Ruiz moved among them, experiencing firsthand the full extent of the socio-cultural liberation of those years—sexual, creative, artistic—which challenged established norms and opened new pathways for art and culture. He frequented Café Placentines, an emblematic meeting place of the Sevillian scene, where artists, musicians, and young creatives gathered, and where he also crossed paths with Jesús Quintero, known as *El loco de la colina* (“The Madman of the Hill”). This cultural crucible, where ideas and projects took shape, offered a stimulating atmosphere that nourished the young painter.

At the end of the 1980s, he completed his studies and set his sights on *la douce France*. When he stepped off the *Puerta del Sol*—the night express that linked Madrid and Paris without border transfers—at the Gare d’Austerlitz, he carried all his capital with him. Like so many exiled artists and intellectuals, his true patrimony—the only one that truly matters—was what he bore on his back: youth, talent, training, attitude, drive, audacity, and a disarming personality. At that time, Spanish Informalism was enjoying great success in Paris: Miquel Barceló, José Manuel Broto, José María Sicilia, and Miguel Ángel Campano—already established there—stood at the forefront of the second wave of the so-called “renewal of Spanish painting.” There is no doubt that when Ruiz arrived in the French capital in 1989, Spain was en vogue, and he made the most of this effervescence to carve out his own place on the contemporary art scene. It was a moment in which Esteban Ruiz breathed Paris—and Paris, in turn, breathed Esteban Ruiz.

Thus, during those early years, he worked closely with the *Fondation Coprim pour la promotion de l’art contemporain*. In Paris, he exhibited alongside some of the most highly regarded artists of the time, such as Eduardo Arroyo, Richard Texier, Vladimir Veličković, Hervé Di Rosa and Robert Combas, and immersed himself in Parisian cultural and literary circles, where he crossed paths with figures such as Antoni Tàpies and Jorge Semprún. He also collaborated with *Galerie Akié Arichi*, at 26 rue Keller, then a nerve centre of contemporary art in the city, and with Eric de Montbel, in his gallery on the rue de Seine, just opposite the legendary café *La Palette*. The café, first frequented by students from the nearby *École des Beaux-Arts* and by masters of Post-Impressionism such as Cézanne—and later of Cubism, such as Picasso and Braque—was also, in time, a haunt of international figures as diverse as Ernest Hemingway and Jim Morrison.

Thus began the almost inevitable itinerancy through Parisian ateliers and studios that every self-respecting artist seems destined to undertake—Picasso himself had a dozen—interrupted only by his travels and periods abroad, such as the initiatory journey he undertook to India in 1997 for six months, which would become the seed of *Mystics and Literary Characters* (1999). During his stay at the *Mandala School* in Dharamsala, within the Dalai Lama’s *Namgyal Monastery*, he studied the work of the tantric *Geshes* and was deeply struck both by the painstaking process involved in creating sand mandalas and by the Tibetan Buddhist conception of art and its profoundly ephemeral nature. His first Parisian studio was located on the *Boulevard Pereire*, near the legendary *Salle Pleyel*, where a plaque today commemorates the triumphs of the incomparable dancer *Antonia Mercé*, *La Argentina*—a great innovator of Spanish dance, praised by Paul Valéry as the woman who embodied “art itself” and described by García Lorca as “indigenous and universal”. The plaque reads: “*Antonia Mercé, La Argentina, 1890–1936: À la mémoire de celle qui, flamme vive et pure harmonie de l’Espagne, ici dansa.*”

During those years, the *El Sur – Le Sud* collection began to take shape. It was first exhibited in 2007 at *Galerie Nathalie Gaillard* in Paris, and the following year, under the title *El Sur – Le Sud. Suite* (2008), at *Galería del Campo* in Córdoba. The collection reflects the memory of his origins: Seville, the City of the Caliphs; his childhood in Jaén; and the summers spent at his grandparents’ house in *Valdepeñas*, where his family has been rooted for thirteen generations. But his childhood is also dry pastureland—hence the predominance of yellow and straw tones in the series—the scent of the harvest: an amalgam of freshly cut hay, damp earth, and the sweetness of plants intensified by the heat of the sun; it is the song of cicadas at midday, when the heat is at its most intense; the goats roaming the hills of Jaén, the hares that dart across the path, the hounds chasing rabbits, the lizards basking in the sun. It is childhood in rural Andalusia, where summer meant freedom, playing outdoors in the open countryside. Freedom and play. A fascinating pair—one to which we shall return—formed in childhood and later crucial in shaping the foundations of his artistic personality. Thus, heightened by distance and nostalgia, Esteban Ruiz’s memory of the South takes form.

After the studio on *Avenue Daumesnil*, near the Bastille, came, in 2010, the workshop on *Quai de Valmy*, alongside the Parisian *Canal Saint-Martin*, housed in the former foundry where *Gustave Eiffel* forged the internal iron structure of the *Statue of Liberty*—the work of the sculptor *Auguste Bartholdi* which, as is well known, France presented to the United States. Dismantled, shipped across the Atlantic, and reassembled on *Liberty Island*, where it still stands, the statue was intended to commemorate the centenary of American independence, and endures as a symbol of friendship between the two nations, as well as of shared ideals of freedom, democracy, and hope. While Ruiz’s early collections on primitive religions bore a distinctly anthropological character, from the 2000s onwards the social commitment of his work became evident, notably in *Colecciones de Derechos Hu-Manos* (2003). More recently, *Tales of the Show* (2022), conceived during the pandemic lockdown, carries a profound social resonance that has become a constant in the artist’s production. Likewise, from his first *Bestiary*—a title with unmistakably Cortázar overtones—in 2001, through later *Bestiaries* (2010, 2018),

¹ Juan José Soiza Reilly, ‘Lo que dice Sorolla’ (‘What Sorolla Says’), in *Retratos a medida: Entrevistas a personalidades de la cultura española (1907-1958)* (‘Tailor-made Portraits: Interviews with Spanish Cultural Figures (1907-1958)’), ed. Beatriz Ledesma Fdez. de Castillejo, *Colección Obra Fundamental*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2021, pp. 227-228.

and collections such as *El Sur* (2007) or the marine-themed *Travesía Madeira–La Graciosa* (2005, expanded until 2010), his work has continually articulated an ecological consciousness. It may be read, in this respect, as a manifesto for environmental conservation and the protection of natural resources.

The truth is that the playful spirit that guides him is not incompatible with the social critique that, more or less explicitly, underlies all of his work. Indeed, ironic provocation often serves as a catalyst for critical awareness. In any case, there is no doubt that, in Esteban Ruiz's art, play does not imply frivolity; nor does denunciation exclude humour, which—often charged with intense drama—coexists throughout his practice. As in literature, perhaps in art too, humour is sometimes the most effective way to approach truths that are otherwise difficult to assimilate. Other artists—Goya in *Los Caprichos* or *La gallina ciega*; Picasso in *Guernica* or *Les Femmes d'Alger*; Basquiat in *Horn Players* or *Boy and Dog in a Johnnypump*; Niki de Saint Phalle in her *Nanas*, *Tirs* and *Black Heroes*—playful in form yet deeply committed in substance, transformed social critique into a powerful visual experience, demonstrating that, as in Ruiz's case, a playful spirit can indeed coexist with profound social engagement. For, as the Spanish proverb wisely reminds us: “Courtesy does not diminish courage, nor does courage diminish courtesy.”

Picasso once said, “All children are born artists. The problem is how to remain an artist once we grow up.” Esteban Ruiz has accomplished that miracle. In his own way, perhaps he also possesses that quality which Mario Vargas Llosa regarded as Cortázar's quintessential virtue: being a Dorian Gray. In his inspired—and inspiring—prologue to the *Complete Stories* of the Franco-Argentine writer, Vargas Llosa wrote:

[...] Probably no other writer granted play such literary dignity as Cortázar, nor made it such a supple and fertile instrument of artistic creation and exploration. Yet to put it so solemnly distorts the truth: for Julio did not play in order to produce literature. For him, writing was playing—having fun, arranging life, words, ideas—with the arbitrariness, freedom, fantasy, and irresponsibility of children or madmen. But by playing in this way, Cortázar's work opened unheard-of doors, revealed unknown depths of the human condition, and brushed against the transcendent—something he surely never set out to do. It is no coincidence—or rather, it is, but in that sense of the ordering of chance he described in 62: *A Model Kit*—that his most ambitious novel should bear the title *Hopscotch*, a children's game.²

It may not be coincidental either that, in one of Esteban Ruiz's most mischievous, playful, and dreamlike collections, *Diálogos–Recortables* (2013)—which might well seem to emerge from the fantastical and extravagant universe of Lewis Carroll, where the rules of reality and conventional logic are continually challenged—the painting *Diálogo de niños* (*Children's Dialogue*) depicts precisely a game of hopscotch, the quintessential childhood game of streets and schoolyards. Cortázar himself once said that his need to question and probe reality went back to his earliest years: “I believe that from a very young age my misfortune and my joy at the same time was not accepting things as given. It was not enough for them to tell me that this was a table, or that the word mother was the word mother, and that was the end of it. On the contrary, in the object table and in the word mother there began for me a mysterious journey that I sometimes managed to complete and sometimes crashed against. In short, since childhood my relationship with words and with writing has been no different from my relationship with the world in general. I seem to have been born not to accept things as they are handed to me.”

Like the novel, the theatre, or play, painting is also a form of fiction, often involving the creation of imaginary worlds or the selective and subjective representation of

reality—whether consciously or not—filtered through the gaze of the artist who produces the work and of the viewer who receives it. And if, like literature, the visual arts can serve to represent reality and to reflect upon it, they can also function as a means of escape, allowing one to flee reality by creating alternative worlds governed by other rules—rules devised by the artist in the studio. Yet it often happens that, although we turn to fiction in order to escape reality—as Borges suggested with respect to fantastic literature, and as is undoubtedly also the case in *Moby-Dick*—in the end it offers us a deeper and more complex understanding of that very reality.

Similarly, we cannot overlook the value of art as an emotional refuge—both for the one who creates it and for the one who contemplates it—which, when applied to the field of medicine, takes on a therapeutic function, as demonstrated by Ruiz himself, one of the pioneers of art therapy in Spain, working with patients with mental and eating disorders at the Reina Sofía Hospital in Córdoba. Likewise, in the educational sphere, it is worth highlighting the International Contemporary Art Workshops in Córdoba and Zaragoza (TAC), as well as OpenArt, which Ruiz directed on several occasions. Their faculty has included some of the most influential figures on the contemporary Spanish art scene, such as the Jaén-born artist Nacho Criado, a pioneer of conceptual and experimental art in Spain, and José Manuel Ciria, one of the most prominent painters of his generation, with whom Ruiz has maintained a deep relationship of friendship, complicity, affection, and mutual admiration, among many others.

As Vargas Llosa suggests when reflecting on Cortázar's fiction, alongside the notion of play, that of freedom is also essential to understanding the work of Esteban Ruiz—this grown-up child who, like the Argentine writer, has never lost either the ability or the desire to play. Only, being a creator of images, he plays not with words but with forms, volumes, textures, and colors. And as long as Esteban does not tire of exploring, inventing, creating, imagining, and dreaming, we will not tire of playing with him. We say playing with him because the time is long past when art was understood as a one-way process: contemporary art is a far more complex, dialogical—or even multidirectional—experience, in which each viewer's interpretation is unique and subjective, making the game mutual and, at times, even shared. It is often said that “youth has no age” and that “when one is young, one remains young forever.” But such a gift is granted to very few. Had Esteban Ruiz been a contemporary of Picasso—one of his great artistic referents—the Málaga-born painter would undoubtedly have thought of him when uttering those words

Just as it is true that the collection *Voyage Madeira–La Graciosa* (2005) marked a watershed—*se non è vero, è ben trovato*—in his artistic production and a turning point in his creative approach, it is equally true that the culmination of this maritime passion has now been reached with *Moby Dick*, *Captain Ahab's Dream*. As if echoing the words of the Roman playwright Publius Terentius, “I am human, and nothing human is alien to me,” we see a parade of divergent emotions passing through Ruiz's works—emotions that at times assailed him and at others accompanied him during the conception of this collection, and which emerge vividly in the contemplation of his canvases. The experience of the sea during his voyage aboard the *Trache a Horzier*, a fourteen-metre sailboat, between the islands of Madeira and La Graciosa in the Canary Islands, ensured that the impressions and sensations engraved in his memory were faithfully reflected in that collection. Paintings—pure painting—dense with form and volume, texture and sea. It was a demanding journey that left him profoundly captivated. He became aware of colours he had never perceived before, and even of the fluorescence of plankton in the vast night of the ocean. These experiences, which struck him deeply as an artist, led him to radically transform his creative language and working method, abandoning his conceptual aesthetic and entering into an expressionist phase rich in colour.

Although his origins lie in the inland regions of Andalusia, rereading *Moby-Dick*—which he had first read in his youth and which returned to his hands in an antiquarian bookshop in the seafaring city of Cádiz—allowed him to rediscover a novel filled with different nuances. If, in his youth, it had been for him an adventure story—like those he so admired in Stevenson or Conrad—on this occasion, in maturity, Melville's novel revealed another meaning, a deeper one, reflecting the fears

² Mario Vargas Llosa, Mario, “La trompeta de Deyá” (“Deyá's Trumpet”), in *Cuentos completos I* (“*Complete Short Stories I*”), by Julio Cortázar, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 15.

that accompany the course life takes us on: a voyage that at times seems erratic and leaves us feeling lost in the immensity of the ocean; or we create imaginary enemies and tremble before our own obsessions, capable of destroying us, as well as what surrounds us and what we love most. This is the conceptual foundation of the present collection. Formally, the consultation of nineteenth-century whaling logbooks drew Ruiz toward aesthetics as captivating as siren songs. Hence the tar-like colors and bituminous mixtures, the descriptive element reminiscent of navigation charts, the lines in the works that evoke the drifting of ships, the universes of grease and oil stains together with dripping textures that generate undefined, rich, and deep atmospheres inviting us to immerse ourselves in each painting.

It is this same fascination with the immensity of the ocean—conceived as an ancient, mysterious, and wise entity—that led H. P. Lovecraft, one of the most brilliant and original authors of twentieth-century fantastic literature and the father of so-called cosmic horror, to write in 1919, in one of his most celebrated short stories, *The White Ship*:

[...] But more wonderful than the lore of old men and the lore of books is the secret lore of ocean. Blue, green, grey, white, or black; smooth, ruffled, or mountainous; that ocean is not silent. All my days I have watched it and listened to it, and I know it well. At first it told me only the plain little tales of calm beaches and near ports, but with the years it grew more friendly and spoke of other things, of things more strange and more distant in space and time. Sometimes at twilight the grey vapors of the horizon have parted to grant me glimpses of the ways beyond; and sometimes at night the deep waters of the sea have grown clear and phosphorescent, and I have seen the great depths below. And these glimpses have been as often of the ways that were and the ways that might be, as of the ways that are. For ocean is more ancient than the mountains and freighted with the memories and the dreams of Time.

And if in Hispanic American letters Pablo Neruda is the “poet of the sea,” Rafael Alberti is so in Spanish poetry, with his unmistakable voice tinged with maritime hues, although his poetic work is neither confined to nor exhausted by that dimension. The sea inhabits them, but it does not wholly define them: they are poets who have traversed all registers and sung to life from the most intimate to the most collective, from pure lyricism to committed poetry; they are “total poets.” Similarly, in the world of contemporary visual arts, after more than a quarter of a century dedicated to portraying the marine universe with his *sui generis* gaze, Esteban Ruiz has established himself—rightfully and by his own merit—as a “painter of the sea.” Yet he cannot—nor should he—be reduced to that alone, for his work is more complex, more heterogeneous: his mastery of multiple techniques, his comprehensive vision of art, his capacity to reinvent himself and to create his own visual languages, the conceptual and aesthetic depth of his work, as well as his active participation in cultural discourse, make him—in the broadest sense of the term—a “total painter.” To paraphrase Soiza Reilly on Sorolla: Esteban Ruiz is all of that. And he is also something more...

The sea dwells in Ruiz, but it does not confine him. On the contrary, that sea he shares with the poet from Cádiz—and which, as in the latter’s work, embodies, though differently, the nostalgia of lost childhood and rootedness in his Andalusian homeland as much as the thirst for freedom and adventure across the wide world—expands his horizons. It would not be surprising if, in this yearning for pilgrimage and in the ongoing literary research that serves as an inexhaustible source for his visual imagination, his wanderings were one day to lead him—whether literally or figuratively—through the lands of Castile, in pursuit of the knights-errant of the chivalric romances. Perhaps on that day Esteban Ruiz will surprise us with a composition inspired by that other masterpiece of world literature, *Don Quixote de la Mancha*. Though written in different eras, contexts, and styles, Cervantes’s magnum opus has notable affinities with *Moby-Dick*: obsessive protagonists battling symbolic forces, driven by convictions—elevated in one case, dark and consuming in the other—for which they are willing to pay a very high price; a profound moral ambiguity—madman or lucid visionary? tragic hero or deranged fanatic?—in which the

boundary between sanity and madness is thin and permeable. Both works share a narrative structure centered on journey and quest, a philosophical and metaphorical tone as allegories of the world, and secondary characters—Sancho Panza and Ishmael—serving as counterpoints to their protagonists. Likewise, the many elements they hold in common offer multiple layers of interpretation: adventure, satire, irony, tragedy... And although these dimensions manifest themselves in different ways—with a more parodic and humanistic tone in the former, and as a profound and often ambivalent conflict in the latter—both works enact the struggle between good and evil within a hierarchical and unequal society. Yet, as Ruiz himself aptly observes, “the main difference is that Captain Ahab is driven by HATE, and Don Quixote by LOVE. A very good argument to work from...”

With each of his collections—beginning with those created during his years at the Faculty of Fine Arts in Seville in the mid-1980s, through *Primitive Religions* (1992-1997), *Mystics and Literary Characters* (1999), *Travesía Madeira-La Graciosa* (2005), *El Sur* (2008), *Dialogues-Recortables* (2013), *Behind the Mask* (2013), and *Tales of the Show* (2022), and up to the most recent—Ruiz has reinvented himself and, not content with that, has also reinvented us along with him, as spectators of his unceasing, suggestive, and ever-evolving game. I suspect that there is a common thread running through all of these collections, and that this thread is none other than passion. Miguel de Unamuno was not mistaken when he declared: “[...] For me, passion must be the axis of the spirit. To be passionate is to have the right to live life. The rest is to digest life without dreaming it”³. If there is someone who, besides savoring life, also dreams it, it is undoubtedly Esteban Ruiz; and in his dreams of infinite oceans and sea creatures, of wave-foam and the wakes of ships, guided by the mysterious wandering song of whales, he draws us along with him. A passion for art and a love of his craft are what sustain and nourish the creator—what keep him alive. This is borne out by the epitaph of the multifaceted Victorina Durán, one of the great artists of *La España Peregrina*: “I do not know whether I ceased to love because I died, or whether I died because I ceased to love.”

³ Juan José Soiza Reilly, «Doce horas oyendo hablar al maestro de los maestros, Don Miguel de Unamuno, en su destierro voluntario de Francia», en *Retratos a medida: Entrevistas a personalidades de la cultura española (1907-1958)*, ed. cit., p. 360.

After Sailing Many Seas, I Have Painted the Most Beautiful Whales...

José Manuel Ciria

The whaler Pequod could have experienced countless adventures—as many as the writer’s imagination might have desired—without its flamboyant and reckless captain. Yet it is precisely this figure who stands at the heart of the story. Ahab, whose name derives from the Hebrew meaning “brother of the father,” transforms Melville’s monumental novel into a tragedy of vengeance, laden with symbols and fractured psychologies.

This is not the place to analyze, explore, or draw parallels between the quixotic officer, the white whale, and art, painting, or representation. In the case of my dear Francophile friend Esteban Ruiz, it is simply an excuse to paint whales—whales that, as a series, deserved to bear a sublime title: *Moby Dick, the Dream of Captain Ahab*.

Paul Cézanne, in his unpublished letters, once remarked that the virtue of a representation may, at times, gain greater force through repetition. It is like walking a path for the second time—venturing a little deeper into it. Cézanne attempted countless variations of Mont Sainte-Victoire. And yet, the wonder lies in how each painting emerges as if it were the first: the distance, the perfection or softness of the outline, the daylight and colors employed, the framing, the season, the obsession, the artist’s own disposition at that moment...

This idea—and Cézanne’s gesture—is what interests Ruiz in his extensive body of paintings of cetaceans. Having already set aside pictorial manifestos, social concerns, and other whims, and after a splendidly expansive period of colorful, pop-infused painting filled with immense wisdom (*Tales of the Show*)—inhabited by shopping carts, figures, slogans, crossed-out hippopotamus caricatures, Dalí’s effigy, the Statue of Liberty, pin-ups and parasols, vertical pigs, cages, beds, flags, and a yellow child seen from behind holding an ice cream cone in each hand—after all that, one can only surrender to his ability and draw two conclusions. First: Ruiz is a figurative painter. Second: Ruiz is a painter of great gift and technical rigor.

Many years ago, the French critic Michel Hubert Lepicouché, then living in Extremadura, spoke to me about an Andalusian painter born in Germany, hoping we might meet so that I could be of some help. That painter was Matías Sánchez. Our first meeting was decisive: Matías arrived one afternoon with the utmost humility, carrying two folders filled with works on paper and a small canvas. Upon seeing those abstract works, I realized that perhaps I was the one who needed help. Matías already possessed immense power and a vigorous, overwhelming capacity for resolution.

Later, he turned to figuration, painting dolls and doodles. What does it matter? He has never lost his immense facility—what is now fashionably called freshness, under the influence of English terminology.

I love being right, and I love watching those I consider friends grow until they become small gods of creativity.

A vast horizon line separates sky from water; we ride the waves as we enter the ocean. The coastline shrinks and finally disappears. From that moment onward, one needs an astrolabe, a nautical chart, or a sextant—and someone obliged to know how to use it in order to lead us somewhere. Among humans, it is sometimes the madman who guides us, either into the abyss or into ecstasy. The sea must rage; clouds and storms must come; waves must break across the deck; and the captain must remain clear in his purpose: to confront the beast. Do you realize I am speaking of painting?

We tend to hold a romantic vision of whales: these fellow mammals are enormous creatures we love and admire. Melville’s story captivated us with its psychological portrayal of Ahab and his obsession, though the beauty of the fiction always resided in that whale pursued by the character’s violence. I do not know what sparked

the first whale painting in our artist’s case, but I cannot help thinking that the happenstance of experimentation planted the first seed. Dedicated observation would complete the enchantment.

A major problem with painting today is that we most often see it on a phone screen, a computer, or in a catalog reproduction. Only rarely do we contemplate the work in person. As with so much contemporary painting, when one encounters a whale by Ruiz in the flesh, one feels a kind of tingling that rises from the knees to the stomach—a shiver of something well resolved, something that exceeds beauty.

There is an unmistakable sign of admiration among artists: envy. Before some of Esteban’s whales, I have felt that sting, that inhospitable thought: this painting should have been mine.

They say that whoever weaves one basket will weave a hundred. Ruiz has concentrated on the plasticity of the silhouette and has painted the whale—or the orca—dozens of times, even reducing it, at times, to a simple stroke reminiscent of advertising semiotics. My memory also returns to other compositions, and to certain black squids resolved in a way no one else has achieved. Between these two major bodies of work I have described, there are other series—wavering in content, perhaps, yet magnificent in their execution.

At one point, Esteban mentioned his admiration for Julian Schnabel; I believe that, in fair reciprocity, the American painter would be fascinated by the skill of our artist, so deeply rooted in Spanish tradition. At other times, certain themes have coincided with the pictorial concerns of Miquel Barceló—undoubtedly a protean master. Yet Ruiz keeps his distance and always tells us, through his painting, “this is easy to paint.” And he achieves this not only in his white landscapes but also in the extraordinary phase of the Africans of Mali, which he handles with immense skill. A painter of pure lineage, who in each series has consistently sought to offer us his best.

Suddenly, he paints a hand, and through a group of works he veers toward the abstract. But hadn’t we agreed that Esteban Ruiz is a figurative painter? And yet, when seen up close, all of this is entirely abstract in nature...

One approaches to observe his linen or canvas supports, impeccably prepared. There is a certain care for materials, an attention that extends even to the wood of the stretcher. A search that ultimately yields mastery of the priming process, allowing the paint to adhere with a flexibility capable of withstanding temperature changes and revealing what has been resolved with precision. And there, too, the imprint of the academic.

Painting can begin anywhere; after those first layers, the canvas already has its own plan and dictates what it wants to happen on its surface. Ruiz, fully aware, obeys. Again: painting can begin anywhere, with any stain, any color—or rather, any tone—for in Córdoba, light is omnipresent. Poor northerners, condemned to paint always by candlelight, painting only with colors.

At close range one notices, beneath the veils of white, layers of almost sky-blue paint, some yellow ochre, and a touch of raw sienna...

Kazimir Malevich once said, “I paint energy, not the soul.” He also claimed that the grace of painting lies in the trembling of the hand when attempting to paint a straight line. I do not know whether Esteban Ruiz seeks to depict energy, but I am certain he paints the soul. And that trembling of the hand is never visible, concealed beneath layers of perfectly glazed paint. We are already clumsy enough without being caught, at this stage, painting badly—unless, of course, that is precisely what we want in a given moment.

These paintings with white backgrounds that cover everything, where the depicted figure is almost ghostly yet never loses its forcefulness, turn out to be a prodigy of painting.

Esteban wishes to bring the whales to an end, to bring Ahab to an end, to bring to an end a way of working that has inhabited him for years. In this latest phase,

with great skill, he is gathering in his final canvases the characters who appear in the story. What he longs for is to begin, as soon as possible, a vast, cyclopean new vision: *Don Quixote*.

I recall a marvelous rendering by Daumier, and a few approaches by Picabia. I myself once depicted Don Quixote and Sancho, and I keep a small collection of drawings devoted to the ingenious hidalgo. I only hope that all the wisdom and depth of my friend's painting will adapt itself to the task and offer us an immense bestiary of the crowning masterpiece of our literature.

Academic–Critical Version

The whale cycle in Esteban Ruiz's work is inscribed within a long tradition of pictorial obsessions, in which a single motif becomes a field of formal, conceptual, and technical experimentation. Just as Cézanne with Mont Sainte-Victoire, Monet with his water lilies, or Morandi with his still lifes of boxes and bottles, Ruiz has found in the marine silhouette an inexhaustible mirror of variations. Repetition does not imply monotony, but rather a deepening of vision, where each painting is both an autonomous essay and part of a greater whole.

In this sense, it is essential to understand how Ruiz articulates the dialogue between literature and painting. If *Moby Dick*, in Melville's novel, is the embodiment of fate and human obsession, in Ruiz's painting it becomes a vehicle through which to explore the tension between representation and abstraction. The whale, reiterated to the limit, fluctuates between a semiotic sign, a publicity icon, and an almost mystical presence.

Ruiz's trajectory reveals a constant stylistic metamorphosis: from his early works charged with social slogans and graphic humor, to his pop-infused phase of great visual freshness, populated with characters, caricatures, and symbols of mass culture. With the whale series, however, what emerges is a pictorial maturity centered on the essentiality of form and a rigorous technical command. Here, painting becomes a space of contemplation and sensory intensity, where the spectator physically experiences the sublime.

From a critical perspective, it is necessary to situate this body of work within the context of contemporary Spanish art. While certain echoes of Miquel Barceló can be perceived in the formal plasticity of the forms and in the recurring recourse to nature as motif, Ruiz distances himself through his disciplined inclination toward figuration and through the constant self-awareness of his pictorial gesture. The parallel with Julian Schnabel, mentioned earlier, also allows these whales to be read as pictorial monuments that transcend the represented object.

Finally, the transition toward *Don Quixote* opens a field of enormous resonance. Cervantes's work, like *Moby Dick*, is a tale of obsession, failure, and transcendence. Ruiz's entry into this territory projects the depth of his painting onto a foundational cultural imaginary, with all that this implies for the Spanish artistic tradition. It is an ambitious, almost cyclopean, undertaking—one that may establish the artist as a contemporary heir to an iconography that has fascinated painters from Goya to Picasso.

Poetic–Narrative Version

Esteban Ruiz's whales emerge from the canvas as though they were seas contained in silence. Each stroke is a wave, each patch of white a flash of foam. The artist embarks, like Ahab, on a journey of pursuit and sleeplessness—but unlike the cursed captain, his destiny is not destruction but revelation. His cetaceans are not monsters; they are mirrors—immense bodies that return to us the exact scale of our fragility.

To paint the whale is to paint the ungraspable. It does not matter how many times it appears on the canvas; it always returns differently, as though painting itself were an

ocean in perpetual motion. There are canvases where the silhouette dissolves into a mere trace; others where matter thickens and the creature seems to float between layers of light and shadow, as if inhabiting a sacred space.

In each series, Ruiz repeats and transforms, like waves that are never the same and yet always return. Painting then unfolds as ritual: the canvas prepared with patience, the pigments pulsing beneath the white, the gesture that determines where the form will be born. There is no randomness, yet neither is there cold calculation: there is a secret dialogue between painter and canvas, where the fabric dictates and the hand obeys.

The whale—that oceanic presence—begins to fade. Ruiz prepares for a new voyage, this time along the dusty roads of La Mancha. The echo of Ahab transforms into that of the gaunt knight and his loyal squire. From the ocean to the Castilian plains, from whale to windmill: obsession changes its face but retains the same tragic, visionary breath. As if every painting were, in the end, a question: What does it mean to paint the impossible?

Don Quixote will then be a new whale, a horizon pursued with the same persistence. And the viewer, confronting these works, does not merely contemplate them but also embarks on the journey, aware that in each canvas beats the promise of discovery.

Fusion: Esteban Ruiz — Between the Whale and Don Quixote

Esteban Ruiz's whales are not merely a pictorial motif: they are an ocean contained on canvas, an obsession repeated with the force of waves—always different, always new. Like Paul Cézanne before Mont Sainte-Victoire, Ruiz returns again and again to the same motif, wrenching from it variations, nuances, and revelations. Each whale is an autonomous essay, but also part of the continuity of a journey that seems endless.

His painting converses with literature, especially with Melville's *Moby Dick*, where the whale is a symbol of destiny, mystery, and human obsession. Ruiz transforms that narrative into image, where the animal becomes sign, icon, or monumental shadow. At times, a mere silhouette suffices to suggest the abyss; in others, dense matter clings to the canvas as if it contained within itself the surge of the ocean. The viewer, when facing them in person, perceives a physical tingling, a vibration beyond beauty: the sublime made painting.

Ruiz's trajectory confirms him as a figurative painter of rigorous technique, heir to the Spanish tradition yet attuned to the contemporary pulse. In his beginnings he moved through languages charged with social slogans and a fresh, colorful pop imaginary, populated with figures, symbols, and graphic humor. With the whales, however, he reaches a point of maturity where the pictorial gesture is distilled and obsession becomes a path. Here, repetition is not monotony but revelation: each canvas is born as if it were the first time.

Technical rigor always accompanies his visual poetry. Ruiz prepares the linen with care, works the layers of pigment until achieving a luminous vibration that responds to Córdoba's omnipresent, fierce light. Amid the whites appear remnants of sky blue, ochres, and siennas—secret traces of the process. His gesture is disciplined yet never cold: he listens to the canvas, obeys its dictates, and allows the work to become an interlocutor.

On this path resonate echoes of great painters: the expressive force of Julian Schnabel, the material-organic richness of Miquel Barceló, the synthesis of abstraction and figuration that, from Cézanne to Malevich, has marked the history of modern art. Yet Ruiz maintains his own voice: that of a painter of pure breed who, between tradition and modernity, always gives the best of himself.

But the whales begin to fade. After years of pictorial navigation, the artist prepares for a new voyage: from the ocean to the Manchegan fields, from the American

myth to the quintessential Spanish myth. *Don Quixote* announces itself as his next series—a “cyclopean” enterprise, where obsession changes its face but preserves the same intensity. Don Quixote and Ahab share the condition of visionaries: one pursues the white whale, the other fights windmills. Both embody the force of the impossible, and in that line Esteban Ruiz finds his natural territory.

Thus, his painting does not merely represent—it summons. It invites us to embark on a journey where the literary and the visual, the figurative and the abstract, the intimate and the universal, all merge into the same wave. Before his whales—and soon, before his *Quixote*—we do not merely contemplate images; we are drawn into the adventure of painting itself.

No need to write more. *Pictura est poesis tacita.*

A Whale Turned Into Me and There Eternity Begins

Ismael Diadić

There are twilights that taste of exile, evenings that open upon the sea, upon the sand. They are afternoons to ascend, gazing at the Syrtes who bestow their honors on the errant prose of the world. Afternoons striped by the wind, afternoons that measure the time of new greatness; they say that in them a code of honor is imposed upon those who govern the ships that drew new charts and enlarged the world with new lands and oceans.

They say the masters named animals still unknown and classified plants still hidden. These are afternoons of distant horizons, afternoons in which the plinth of silence upholds infinity and the slow sigh of the word; afternoons during which the ship of heroes sets sail, measure of the erratic and of this salty taste of the native land.

Here are the heroes: they carry the list of conquered cities, the studies of the customs of discovered peoples, the records of the women of the shore who wet their green skirts in the foam to cry out upon the stanza of the sea a farewell hidden in the roar of the waves. They have registered each mile, as well as the names of different species in different tongues.

And they say that man made great conquests among stars and savage races; and man, they say, in inhuman words, commands the elements. O woman! The fable lies open upon exile and the anabasis. At the tip of the sand the Syrtes begin anew, and the sun has another name, the wind another legend, the ocean unvoiced cries.

There also exists this threshold of the Book, an evening bordered by the dark night of your absence that leaves me naked and subdued before the wakes that come toward me with a nocturnal storm, a harmattan like a clepsydra through my veins.

Through my veins runs an ascetic land where water—river or tear—is a utopia of heroic dreams and parched lips. In my veins blows a wind, dark blood of a land, and the memory of gold that burns with the black milk of time. I have a moist and frozen fire in my veins, in my veins a land of dry lips born from the kiss of the sun and the bare flesh of death.

Once, poets looked to the day to sing the dawn, its gold and its forges in the clouds of silence and the wait for eternity. I, I look to the night of my veins to sing the dusk. I am of a race inscribed in a desert of thirst where dusk and hiccup exist. I am of a race that arrives as twilight walks, to prolong the wound the night abandons with a cry upon its lips.

The poem born before me I prolong before your eyes, in these winds of sand that cover my gaze with dust. The winds rise during these seasons without rain like a sword, and they tear hair between gold and forgetting, to name the ashes of your eyes burned into my veins.

A vertical night slowly falls upon my lips.

Death seeks our eyes, and it will have them. What can I say of exile that you do not already know? Here men are sad—and what kind of offering can my treasures make? For me, Timbuktu tastes so bitter, and it has no face that does not wound me.

Oh dwelling where the gods retire, accept my blood and my poems—we are enough to build a world. During the delight of the day, I will not count my glories, for they never were. My life has been nothing but repeated failure. And if only I had the strength to summon with heroic voices death in the yellow land of my age! Decades ago my life ended.

It was during a rainy night in March. A great, strong night was reflected in me, serene as eternity. It held my gaze and that yearning for the anabases that preceded the pure lips of the sand. I inhabit it—her—my place for whom the name of all things disappears.

I walked to the threshold and the sand until writing, now alone, preserved in me a thirst exalted in the drought of a shadow without milk or salt. And I speak the silent abundance of deserts sheathed in the yellow wind and the ashes of the stars.

She fled during a rainy night in March. A whale was about to give birth in the silence of the sea that strikes my shores. It was a Friday, on a rainy night in March: the waters were calm, the wind did not blow, and the foam and the moon—all was stilled in the eyes of a whale about to give birth.

No parchment will keep the memory of that gaze, contemplating her infinite blood spreading across the waters. A whale became me, and there eternity begins. She carries her entrails, her blood, and her gaze into my bottomless depths. A star will watch over her cry.

Among tigers, bears, sea cows, any species of plant born of the waters, a whale falls. Lascivious, she gazes at eternity and at the unknown teeth that bite her flesh and close her eyes.

Her forelimbs transformed with time into two great wings: many of her kind bear a dorsal fin and a tail split into two fleshy, horizontal branches. Like an offering, she bears upon her head her nostrils. With naked skin, she keeps her chest above the waters, and her mandibular beard, her singular device for filtering her daily food.

Since his beginnings, man has been fascinated by this gigantic animal. I keep a breviary of fantastic legends about whales. They say a fish swallowed Jonah—I carry within me a giant fish; behold an enormous marine creature, strange and monstrous.

It rises from the depths like a pillar taller than the sails of a ship, expelling an immense surge of water, like a dam bursting. According to the books, this animal lives only on darkness and the rain that falls upon the great waters; its stomach is empty and clean. According to the scriptures, the ancestor of the whale was a terrestrial being with great seal-like teeth. From this unknown ancestor descend the horse whale, the pig whale, the

dog whale, the red whale; and men of science also name the devil whale, endowed with tremendous ferocity, sinking ships, cutting men in two, and terrifying any human being.

At sea its name is taboo, under penalty of going unfed; it can only be called “great fish.” On an island in the Indies, an island of my blood, a funeral prayer is recited for the repose of dead whales. The ceremony lasts five days. It is held in the basement of a temple. Beneath a granite monument, whale embryos wrapped in straw are burned. Around the smoke, monks recite litanies in soft voices, and at night a scribe adds a new name to the ancient register of buried whales.

Little is known about these monsters of the water. They move slowly, and the glory of their feats torments the waters and the birds. From time to time the monstrous head rises, expelling its spouts; sometimes the gigantic tail appears, striking the winds.

My inner whale loses its strength; its wake, like the waters it expels, is stained with blood. A blue whale, wrapped in a strange grandeur, turns slowly among sea tigers who, with ferocious gestures, steal her eyes that shed their birthing cry. Upon a rock of northern seas, she raises the blood and floods the algae that surround the floating whale.

It was during a rainy night in March: a whale was dying in the silence of my veins. It was a Friday, on a rainy night in March. The waters were calm, the wind did not blow, the foam and the moon—all was stilled in the eyes of a whale that was dying.

She slowly rose from the depths to the shores of the northern sea, depositing her erased name among the algae. A whale slowly returns to her origins. No parchment will carry the memory of her gaze, fixed upon her blood spilled among the waves. Here eternity begins.

This is not a legend: no toad will fall silent, no serpent in the sand will refrain from hissing. I will murmur alone beneath the stars, and alone I will go to sleep one day among the algae—for this is not a legend, it is the hymn of my birth and the funeral lament for a whale about to give birth beneath the moon.

Birds with nuptial feathers will fly at twilight, and elephants will deposit a great breath of semen into their females. Ah, my hymn, you exist only for me and for a whale floating among the algae. This hymn is my hymn, and it will never be written for anyone else. And it will not trouble me whether the revolution of the stars continues its course, or if cranes suddenly halt their flight to listen to the song of another shivering bird born among the algae of a northern sea.

... aboard a leviathan

Comments by the researcher specialized in biological oceanology on the pictorial works of Esteban Ruiz that interpret Melville's Moby-Dick
Virginie Tilot

The idea of writing this text about my experience with the work of Esteban Ruiz allows me to express my enthusiasm for his interpretation of Melville's *Moby Dick*. Indeed, his works have moved me profoundly on several levels. His holistic vision, in which art merges with science, particularly resonates with the direction of my own scientific work, which incorporates traditional knowledge and representations of the oceans into the management of species and marine spaces integrated with anthropogenic uses.

It is also a call to the abyss, an exploration of the unknown, an initiatory journey into oneself—but also Gaia's call to humanity and the expression of her current suffering. Captain Ahab's obsessive search for a legendary white sperm whale, onto which he projects his fears and demonizes it, echoes today's humanity in its drive to destroy the very matrix that has sustained it and without which it cannot survive.

Ruiz demonstrates that, through art, it is possible to raise public awareness of the impacts suffered by marine ecosystems in the face of global change on our planet, with the aim of prompting reactions toward the necessary measures to counteract biodiversity loss and the many collateral impacts.

In Esteban's works one also perceives an echo of the traditions and spirituality surrounding the whale and other great marine mammals, a taxonomic thread that we share with primates...

Is it not precisely the role of an artist to transmit a visionary message to the wider public and make it react—to allow the whales themselves to carry this message beyond space and time, to the very limits of the collective unconscious? Is it not a call to the essence of life that lies in the immensity of the oceans?

Before his works, we feel the call of the ocean, the call toward the unknown, the call back to the matrix, and we begin to decipher the paths that might lead us there... Ruiz, like a shaman, seems to invite us on a journey into the unknown, into the abyss, aboard a Leviathan. It seems an invitation to a timeless voyage across cultures, where sea monsters saved mythological heroes in their odysseys. But is it not, above all, an encounter with ourselves?

Shall I now speak of my own scientific perception of Esteban's works, just as he invited me to do?

I have always felt a fascination for the marine world. Since childhood I have been drawn to water, and I learned to swim "like a dog," surfacing after falling without my float into a lake in Connecticut. I learned to dive with the first masks with integrated snorkels, in which the ping-pong ball often got stuck and the imprint of the mask would remain tattooed on the face for a long time. I remember being fascinated by sea monsters when I once saw on a beach in Nantucket a young man with a single leg on a surfboard. I was also amazed when I went into the Diving Bell at Playland Park in Ocean Beach, San Francisco, and especially in the Nautilus at Disney California. I found my vocation with *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*...

My first scuba dive at the age of fourteen in the Mediterranean was like a second birth, for it allowed me to spend more time underwater and marvel at the spectacle the sea offered. I was fortunate enough to do it on the underwater set of a film about The Little Mermaid, off the coast of Golfe Juan between Cannes and Antibes. Later, I was able to satisfy my passion for studying animal behavior by communicating underwater, applying the observations of Konrad Lorenz and other pioneering ethologists of the time. I was also inspired by Dr. John Lilly's work on communication with cetaceans, and I then attempted to decipher their language—unfortunately in captivity—during an internship at Marineland in Antibes.

Repeated dives allowed me to meet remarkable individuals, such as Jojo, the great Mediterranean grouper who loved mayonnaise from a tube, or a tamed octopus that would approach us, slowly unfurling its tentacles and flashing a spectrum of colors according to its emotions.

A freedive with a humpback whale off the coast of Mohéli, in the Comoros, particularly marked me. She mocked the scientist who was trying to extract her genetic material with his harpoon, and she made herself very clear to me, passing close each time she turned, while his richly equipped yet useless trimaran watched helplessly.

More recently, in Antarctica, I had the immense joy of seeing a blue whale approach us from afar upon hearing my long whistle. She came within a few meters of us—my husband, also an oceanographer, and myself—and looked at us with tearful eyes. Then she passed her long pectoral fin beneath our kayak and dove, after spraying us with her breath—warm, heavy, and pungent. I had prepared myself to climb onto her back like Paï, the 12-year-old Māori whale rider.

And to think that artificial intelligence—especially that developed to detect signals of extraterrestrial life—could help decipher whale songs and perhaps allow humans to converse with cetaceans, yet it could never replace the multisensory connection between two mammals, especially in the open ocean.

Of course, this passion for the sea led me to oceanography and to the exploration of the unknown, as deep as possible: abyssal ecology with IFREMER's submersibles. I have spent most of my life as a marine biologist exploring extreme environments and the still-unknown coral reefs of the Red Sea, the Indian Ocean, the Pacific, and the Atlantic, contributing to conservation strategies—the first of which was the development of the management plan for the Pelagos Sanctuary in the Ligurian Sea, the first transboundary marine-mammal sanctuary in the Mediterranean, covering 87,500 km².

Diving into the deep is a sensation I know well, curled up inside the belly of the Nautilus as though it were that of a whale, discovering hydrothermal oases and the delicate forms of abyssal fauna in geological landscapes where the history of our planet unfolds. Hours of wonder and patient observation through a small porthole, trying to identify these creatures, to understand their ecological processes, and the interconnections linking the great diversity of habitats—from the depths, through the entire water column, up to the surface and beyond.

It is also a struggle for the protection and conservation of biodiversity, especially in areas near deposits of so-called strategic minerals coveted by mining companies, as well as other marine resources that are often overexploited.

But let us return to Esteban's works and to the reflection of the emotions they awaken in a scientist who is, in some way, mystical. His Zen-like expressive stroke—combining simplicity, spontaneity, and movement—connects us with the essence of nature and its forms, with the very matrix of the universe.

The symbolic alliance between humans and cetaceans embodies the spiritual, even mystical, connection that oceanic peoples maintain with the sea, the source of life and guardian of their collective memory. Polynesian shamans still speak of initiatory journeys into the entrails of gigantic beings.

Whales, present on Earth for more than 50 million years, carry within them the memory of the primordial seas. These giants of the ocean constitute a living link to our marine origins.

On many Pacific islands, local communities have maintained cultural and spiritual bonds with the sea for generations, particularly with certain species such as whales. For many oceanic peoples, whales are messengers between the world of spirits and that of humans.

We might imagine the young Maori hero Paikea, saved by a whale when he called upon the oceanic spirits, or Maori women chanting ancestral songs to summon the cetaceans, perpetuating an intimate and sacred dialogue.

In Alaska, the traditional songs of the Tlingit recount how the whale, daughter of Sedna, guides the souls of lost sailors to their final rest. The whale's song is often perceived as a healing vibration and a means of communicating with invisible forces. In certain shamanic rituals, these sounds are imitated to enter a state of trance and facilitate the purification of the soul. The whale, as totem, ultimately reminds us that all life is interconnected and that there exists a vast network of universal harmony that we can perceive if we open our spiritual senses.

Shamans see in the whale's navigation through the depths a reflection of their journeys into subtle worlds—descents into the unconscious to bring back knowledge and light. Endowed with ancient memory, the whale also embodies transmission: it carries the living archives of Earth's evolution and is thus capable of revealing forgotten teachings.

The traditional art of navigation, particularly in the context of the “Pacific way,” is based on knowledge transmitted through oral tradition and on the use of human senses to interpret environmental cues. The traditional navigator, or wayfinder, memorizes the movement of certain stars and the shapes of reefs, islands, and seabeds, as well as marine species and their behavior. He practices what we might call a “sensory ecology,” reading clouds, the colors of the sea, the presence of animals (both in the water and in the sky), the shape of the waves, the currents, the temperature of the water, and the strength and direction of the swell—his hand in the water and his senses alert.

Indigenous peoples and local communities, who often travel between coasts and the open sea or undertake long voyages, play a fundamental role as guardians of marine ecosystems and migratory species such as tuna, swordfish, and whales.

Across the oceans, there are important migratory routes for several large species, such as whales. These animals not only hold great cultural significance for the peoples of regions such as the Pacific, but they are also valued worldwide for research, conservation, and ecotourism.

For the islanders of the Pacific, the ocean has a vital ontological importance that emphasizes the relationships and interconnections between humans and nature—both for socioeconomic development and for rituals, traditions, and cosmology. While Western tradition long considered oceanic resources to be inexhaustible—until the reality of the “tragedy of the commons” became evident—the peoples of Oceania have continually cultivated and honored the fragile bond that links them to their environment, aware that resources could be depleted if certain thresholds—known to them intrinsically—were crossed.

Today, perspectives on ocean governance, in the face of accelerating biodiversity loss, increasingly seek to be holistic. We are moving away from a fragmented view of science and sector-based marine management toward a multidisciplinary and integrated scientific approach, with the aim of better minimizing the impacts of human activities and climate change.

The science being promoted is therefore both multidisciplinary and participatory, seeking to reconnect environment, people, and society. Do we not see here a complementarity between scientific approaches and the traditional knowledge of oceanic peoples, who remain intrinsically connected with nature?

Today, numerous measures for the conservation and governance of marine spaces in the Pacific and worldwide reconcile traditional practices with scientific management, achieving results in sustainability through cooperation with local communities. We are currently witnessing the integration of this holistic vision in environmental management policies in several oceanic countries, particularly through the creation of “very large marine protected areas” of more than 100,000 km².

Many Pacific Island nations have joined the international community by signing agreements in favor of whale conservation and establishing whale sanctuaries, which today cover more than eleven million km² in the South Pacific Ocean. They are also participating in the global debates surrounding the High Seas Treaty—soon

to be ratified—which aims to address gaps in the integrated, or holistic, global governance of areas beyond national jurisdiction.

It is within this holistic and participatory vision of marine resources and spaces that I fully converge with the perspective conveyed to us by Esteban Ruiz through his artistic interpretation of *MobyDick, the Dream of Captain Ahab*.

Bonjour, Mr. Peck

Francisco Jarauta

I remember it as one remembers those moments accompanied by an unexpected surprise. I was spending those weeks in Paris for a series of lectures at the Collège de France, and with my friend Remo Guidieri, who had just returned from New York, we had arranged to meet for lunch at the Brasserie Le Balzar on rue des Écoles, as we had so many other times. The embraces, the words, the gestures as we sat at the table they suggested. Next to our table there was another empty one that would soon be taken. Le Balzar has a loyal clientele, and at midday it is not easy to find a free table. Two men in their seventies sat down beside us after a quick *bonjour*.

From the very first moment, I felt a peculiar perplexity before the man sitting across. That face seemed familiar, as though I had seen it before, only now the years and health had left it thinner, fading from my memory, saved only by a fragile recognition. A glance at Guidieri did nothing to ease my curiosity. I looked at him discreetly, trying to guess who he was. Suddenly I noticed a gesture, the way his trembling hand slowly reached for the glass of water—a hesitant, imprecise, yet careful movement, like walking through fog, feeling out the space. I thought, perhaps he is blind. It was at that moment that maitre Martin approached his table and said: “Bonjour, Mr. Peck,” to which he replied, “Bonjour, Martin,” as he directed his gaze toward our maitre. My heart skipped a beat. It was him—Gregory Peck, whom I so admired—sitting right in front of us, his gaze navigating in shadow. He was not blind, as I would learn, but he did suffer from a progressive visual impairment that worsened in the final years of his life.

During the meal, with a strange emotion, I kept following his gestures and his words, while, like in a slow loop, the films of his life that had so often accompanied me played in my mind. And I felt a pressing sensation: for a moment two gazes crossed my path and corresponded to one another.

The first was his, in which a bank of mist distorted and distanced the world of objects, tracing over the blurred space an ellipse that embraced distance and transformed it into an imaginary space that hands and eyes pursued.

And the second was that of Captain Ahab, in the terrible night of the pursuit of *Moby Dick*, in which John Huston traced upon a stage that turned into an impossible horizon where drive and destiny confronted each other—transforming the fateful crossing of gazes between Moby Dick and Ahab into one of the most sublime moments of modern literature.

It was W. H. Auden, who in 1950 published *The Enchafed Flood*, who pointed out how to interpret that new distance presented to us in the crossing of gazes between Moby Dick and Ahab. His interest was in tracing a *paysage moralisé* into which the modern age had been transformed.

For Auden, the modern era had become an uninhabitable city, almost a desert populated only by anonymous and spiritually dead multitudes, governed by the *esprit* of the Empirical Economic Man, who reduced the spheres of life to the closed space of possession and interest. Without entering into the literary debate on the forms of the novel, Auden considers *Moby Dick* the ideal place to address the new civilizational situation.

For Auden, Melville constructs a privileged object, capable of narrating through elaborate allegories, parables, and symbols a world that does not only belong to Captain Ahab and the sailors of the *Pequod*, but to all of us, as subjects of an era. From the initial encounter between Ishmael and Queequeg, with which the story opens, to the dramatic end in which only one survives to tell the tale, there unfolds an intense sequence of days and seas dominated by a powerful obsession: to hunt the white whale.

One day it will be Captain Ahab's voice that, with a fearsome ritual, will impose

upon the crew a single sacred duty: to kill Moby Dick. Everything will be subordinated to this destiny. No effort or danger will matter; only destiny explains the obsession. The seas, the navigation from ocean to ocean, will be measured only by whether destiny is fulfilled in the end.

“And I will chase him beyond the Cape of Good Hope, beyond Cape Horn, beyond the maelstrom of Norway.”

No digression in this sea voyage, no curiosity. Ahab is an anti-Ulysses; his obsession has blinded him to the point of destroying any thirst for the new. Only the obsessive, ever-distant death matters. The only necessary question will be the one that asks for some knowledge or news of Moby Dick. Ahab himself will acknowledge that perhaps it does not even matter to know anything about her.

“All visible objects are but as pasteboard masks. For me, the white whale is this wall that has been thrust upon me. Sometimes I think that behind it there is nothing. In her I divine an overwhelming force, bound to an inscrutable malice. It is this inscrutability that I hate most.”

A world uncertain and dark, like the obsessions destiny brings upon us.

This distance between reality and language becomes the space in which Melville's writing unfolds. The difficulty of resolving the correspondences causes language itself to mimic the unnameable real. Ahab does not imitate the whale; he becomes Moby Dick. He moves into that zone of proximity in which he can no longer be distinguished from her, and in wounding her he wounds himself. This confusion of terms announces Ahab's destruction. There will be no place from which to stand and be saved. The same destiny drags along the fate of both Ahab and the white whale. Death for one and the other will present itself as a natural destiny.

** This text was written for the catalogue of the exhibition “La noche americana” (American Night) at Galería T20 in Verónicas, 2025.*

** Photographs from the filming of John Huston's “Moby Dick”, owned by Roberto Roberts, executive producer of the film in Spain during the winter of 1954 in Las Palmas de Gran Canaria, kindly provided by his daughter Silvia.*

Dialogues

Esteban Ruiz - Beatriz Ledesma

By Beatriz Ledesma Fdz. de Castillejo

With the aim of exploring the moods he experienced during the process of creating *Moby Dick*, *The Dream of Captain Ahab* and his impressions upon rereading this classic of Western literature, revisited today, we met with Esteban Ruiz to discuss, between passionate reason and reasoned passion, his fears, his moods and his internal dialogues, his dreams and his sleepless nights, his coherences and his contradictions. Above all, his contradictions. Because, as Unamuno said: “If a person never contradicts himself, he must be saying nothing.” With words and with his brush, Esteban Ruiz not only says a lot, but also convinces all of us who listen to him. We will also talk to him about his muses, art, philosophy, poetry, politics and whatever else comes up... A dialogue that, from the most lyrical to the most prosaic, shapes his own *oceanography of the human condition*.

B. L.: What kind of research or preparation did you undertake before beginning this collection? Did you return to the novel, explore earlier illustrations, or study nineteenth-century maritime iconography?

E. R.: As we can see, Melville’s work provides the conceptual foundation for the collection. But during my research and documentation process, I came across the logbooks kept by nineteenth-century whalers, where they recorded the whales taken, the harpoons used, the meters of rope... The aesthetics of those notebooks—filled with serialized marks and printed silhouettes made with whale-shaped stamps dipped in tar—gave me the formal pathway, the aesthetic line of the work. They led me toward the stain.

B. L.: In a powerful metaphor about the creative process, Michelangelo said that “David was always hidden inside that block of marble; I only removed the excess.” For him, art is discovery rather than invention, and the artist’s role is to see what others cannot. Art is already there—hidden, waiting—and the artist reveals it or, in his case, frees it: “I saw the angel in the marble and carved until I set him free.” Vision, talent, inspiration, purification... What did you draw on when approaching this creative process?

E. R.: As I mentioned earlier, the surprise lies in the stain. The painting constructs itself. I simply guide it by moving the canvas and allowing the paint to spread and form shapes along seemingly arbitrary paths. C’est le hasard. I try to intervene as little as possible so as not to distort the result. Because of that simplicity, the work becomes accessible to everyone.

B. L.: How do you deal with the vertigo of the blank canvas?

E. R.: To paraphrase the pianist Glenn Gould, I would be mad to approach the canvas knowing exactly what I am going to do. After several days of work, I may still not have arrived at any definitive solution. I try one possibility after another until one convinces me; if it does not, I leave it for another day. And each day leads to different conclusions depending on my mood or emotional state. In short, there are so many variables I must consider that it is difficult to come away with all five senses intact after a day in the studio.

B. L.: What is a typical working day in your studio like? Do you have any rituals or methods?

E. R.: My main ritual is simply the number of hours spent working in the studio. It is straightforward: the more hours you work, the more work you produce. There are also periods of research—immersing myself in history, exploring different meanings, possible variables...

B. L.: To what extent is the studio—the kitchen where art is made—in tension with social media as a showcase for art (and for life)?

E. R.: In the studio, both banality and vanity fall away, and you enter a world of

doubts and uncertainties that lead you toward introspection. While on social media we feed off the group, the collective, without any real critical or intellectual demands, in the studio self-criticism is constant—and that is what allows you to move forward.

B. L.: What role does material play in your work? Is it a symbolic, aesthetic, or conceptual vehicle? What techniques and materials have you used in this collection, and how do they dialogue with the marine and mythical universe of the novel?

E. R.: In the visual arts, it is through material that we express ideas. I could write an essay or a novel, but many years ago I understood that my vehicle was visual representation. Each material and each texture provides a different reading and meaning, and I make use of that to communicate different experiences and sensations. How important material is! How many senses are involved in a material piece. Touch, sight, the smell of paint... Throughout my professional career, matter has been essential. Mixing lean and fat mediums, bitumen, letting them spill onto the canvas and allowing them to wrestle with one another until they find their place. The work in the studio is something beautiful. Although in the end, we do not paint with our hands, but with our minds.

B. L.: How is the collection structured? Does the series follow a narrative order, like a novel, or does it operate more as a sequence of visions or atmospheres?

E. R.: I should clarify that the collection grows and contracts; works come and go. It has changed at every stage since I began creating it. I started with very defined images of cetaceans, where tar-like tones dominated oily surfaces, but over time the stains have dissolved into a kind of mist in which the forms almost disappear.

B. L.: What relationship do you see between *Moby Dick*. Captain Ahab’s Dream and previous collections such as *Tales of the Show*? Do you consider this collection a turning point in your career, or a natural continuation of your previous artistic explorations?

E. R.: They are two very different collections, both in form and content. *Tales of the Show* was created during the pandemic, in a socially complex moment. I worked from the ideas of the French Situationist philosopher Guy Debord and his *The Society of the Spectacle*. In that collection, I denounce the injustices that quietly bleed us as a society—frivolously, almost unnoticed, yet with tremendous weight for our consciences. These are works that need to be thought about slowly, reconsidered, and taken a position on. Because they demand that we take a position.

All Women Have Your Voice, *All Women Have My Voice* moves from tenderness to assertion, from the personal to the social, a subtle shift in form but unmistakable in message, with feminism as its backdrop.

Loneliness in a hyperconnected world—seen in *You Are Alone*—acts as a jolt that wakes us from our communicative numbness.

In *Black Lives Matter*, I work from gesture, empathy, the effort to understand the fears and struggles of others.

In *Umbrellas Over the Snow*, the beach is no longer torrid but hostile, though a suggestive pin-up from a 1950s poster avoids hypothermia thanks to a discreet life jacket from the NGO Open Arms, which rescues shipwrecked migrants in the Mediterranean.

The pejorative acronym used for Southern European countries—and the contempt and demonization of the weakest social groups—is addressed in *We All Need Our Pigs*: we always need someone to blame in order to avoid our own responsibility.

A film reference to Wim Wenders—alienation, forgetting, and the erasure of memory through history, attitude, or illness—appears in *I Couldn’t Picture You Any more*.

And so, one by one, each work is charged with meanings that the viewer must uncover to draw their own conclusions, reflecting on their role in the story we are performing—where we must decide whether we want to be spectators or scriptwriters.

B. L.: What does Esteban Ruiz do when he is not painting? Apart from reading, do you have any hobbies or interests that complement your artistic life?

E. R.: Do you know how wonderful it feels to do nothing—and have no regrets?

B. L.: Your personality — both as an individual and as an artist — was shaped in the open freedom of the mountains of Jaén and the countryside of Córdoba, playing and running as children once did in the villages of Andalusia. Children in the past invented their own games, climbed trees, built huts, swam in rivers, caught crabs, climbed rocks. In essence, they observed nature, interacted with one another, and interacted with it. Through traditional play they learned to unleash creativity, to socialize, to negotiate, to work as a team, to respect rules and the turns of others, to manage emotions, to deal with frustration, to leave room for boredom and imagination. Play is a powerful resource and tool for the artist...

E. R.: Play is a recurring theme in my work and even the central narrative of some collections, such as *Hand Games*, where we discover that beneath an apparently innocent surface we can find the most heinous violence. The *Cut-outs* series is also conceived as a game. And even in this *Moby Dick* collection, the dotted lines invite us to trace paths, as in the cartographies of memory.

Our existence itself is a game—with “game over” always on the horizon. If you don’t see it that way and you’re not enjoying it... then turn it off and go home.

B. L.: Like the sea, which represents the unassailable and the unconquerable, art is also an unfathomable territory... Does that create unease, panic, frustration, uncertainty, curiosity, stimulation...?

E. R.: Entering the studio, as I said before, is always dramatic; you never know what you’re going to find, or whether you’ll come out victorious or humiliated by its tyranny. Yet something drives you to return to it again and again.

B. L.: In your case, your connection to the sea goes back a long way, and maritime life has been intrinsically linked to your work. How has the sea influenced your artistic production?

E. R.: Discovering the marine environment led me back to painting, which I had abandoned for several years in order to focus on sculpture and installation work.

B. L.: Contemplating the sea often confronts us with the dichotomy between meditating on death and imagining immortality, setting the finitude of human existence against the eternity of the ocean... Just as the writer seeks permanence through their work, is art the artist’s way of combating the fear of death? Can one aspire to a kind of immortality through creation?

E. R.: Transcendence is something that doesn’t interest me in the slightest. One day we die, and that’s the end of it. Although, for now, I like to think, as Duchamp said, that “it’s always other people who die.”

B. L.: James Joyce wrote that “mistakes are the portals of discovery.” What place does error occupy in your conception of art?

E. R.: Every moment is unique and unrepeatable, and we can only imitate it. That is why we are responsible for what we do.

The foundation of art is creativity—that is, the ability to adapt to new circumstances and to approach problems from perspectives that give rise to previously unseen situations. By questioning the knowledge we already possess, we encourage ourselves to explore new ways of constructing, thinking, and creating. This allows us to relate to mistakes in a more natural way.

Art is unique because it is change and interpretation; and when one generates change toward an unknown space, error is inevitable. That is why we must normalize it. But normalization is not enough: we must also take responsibility for our mistakes and resolve them in order to move forward.

Art is a continuous act of error.

B. L.: In his work *Cézanne*, the philosopher and art critic Eugenio d’Ors wrote that

“just as it was once said that all ancient poetry came from Homer, all modern painting comes from Cézanne.” As an unrepentant Cézannist, what does this mean to you?

E. R.: I am fascinated by cave painting—its development and evolution. The movement, expressiveness, and power of the lioness in Chauvet; the creative intelligence behind the opportunistic bison in Altamira; the everyday scene of honey gathering in Bicorp. And then, thousands of years later, the Neolithic evolution—undoubtedly the first conceptual art—where a deer becomes a comb and a human figure becomes a star. That was already contemporary art!

And we are not the only ones to create such images. What questions arise when we discover the opposed seals in the cave of Nerja, made by another species—the Neanderthals?

B. L.: Let us stay with d’Ors for a moment... A skilled draughtsman himself, he stated: “I know no better destiny than to be a painter for philosophers, if not a philosopher for painters.” You once said that you moved away from conceptual work and toward emotional work. You have also mentioned that using reason and emotion in a coherent and balanced way is what allows you to be happy—both inside and outside the studio. With his characteristic ironic and provocative tone, though not without depth, the Catalan thinker also affirmed that “reason is a passion as well.” What does this premise suggest to you?

E. R.: When ideas turn into emotions—as happens with religion—any debate, any disagreement, is perceived as an offense. The same happens in politics.

B. L.: Each time one rereads *Moby-Dick*, one does so from a different perspective, because one is no longer the same person. Sometimes one identifies with Ishmael, the curious observer seeking his place in the world; at other times, with Ahab, consumed by pain and unable to let go. One may even feel like the crew itself—caught, between reason and obedience, in a mission it does not fully understand but from which it cannot escape. Which character or characters did you find yourself identifying with throughout the creation of this collection?

E. R.: When creating this collection, I had to put myself in the place of each character. I had to breathe as they breathe, suffer their fears, make their mistakes—stop being myself and yet remain myself.

B. L.: Could you speak about a key piece in the series—one that you consider central to understanding it, or that encapsulates its essence?

E. R.: On a journey, every place matters. It is the sum of all those places that allows you, in retrospect, to understand what the experience gives you. It is your relationship with that experience that makes you change and move forward—and it is that change, the movement of your ideas and convictions, that constitutes the true journey. No stimulus we receive means anything if it does not move us. There are so many people who travel thousands of miles and yet have never truly moved at all. As Melville says, “the truest places are not down on any map.”

B. L.: The range of attributes and qualities that define the characters of *Moby-Dick* is vast and diverse: Captain Ahab is obsessive, while Ishmael is the attentive and reflective narrator. Starbuck, the first mate, embodies reason and prudence, while the harpooner Queequeg symbolizes friendship and loyalty. And *Moby Dick* represents the indomitable and unassailable power of nature. What of each of them do we find in your work?

E. R.: Ishmael, the narrator, is a very interesting character to analyze because of his complexity. In the end, his importance lies in offering us his interpretation of the story. He is a young man—somewhat undefined, inexperienced—who arrives in Nantucket and, on his first night, finds himself sharing a bed with Queequeg, the tattooed harpooner from New Zealand whom everyone fears, yet who turns out to be a cultivated, educated man, the son of a king. They are the only real friends on board, and throughout the novel they relate to one another almost like a married couple... Strange creatures appear on strange voyages.

Ahab is stubborn, maimed, irrational; he and his crew are a perfect picture of con-

temporary society. He is like many figures we have known throughout history, know today, and will know tomorrow: wounded, resentful, indifferent to the suffering of others, yet able to make a group follow him blindly through sheer force of will—even when doing so goes against their own interests and leads them to destruction.

And the whale, in the end, is all whales.

B. L.: Many have read *Moby-Dick* as a reflection of Melville's fears about his own country. In your case, which fears—collective or personal—may have influenced this long creative process?

E. R.: I feel a sense of powerlessness in stillness, just as when the winds fall silent in *Moby-Dick*. I think fear is conditioned by past experience and by difference—and fear generates insecurity and violence. The weaker a person is, the harsher their language becomes, and language is how we relate to others.

Societies are increasingly moving through fog, not seeking a way out, only protecting themselves from enemies we invent in order to justify ourselves. And the problem is that we take refuge in symbols and lose our own singular identity... and we become afraid again. The fear market is big business.

B. L.: Returning to *Moby-Dick*: Captain Ahab's obsession with hunting and destroying the white whale, which he sees as the embodiment of evil and for which he is willing to sacrifice everything—including his crew—leads him down a path of ruin. Obsession is a key element, and often a defining trait of many great creators—Michelangelo, Van Gogh, Monet, Beethoven, Proust, Kafka, Picasso, Hitchcock—as a driving force in creative processes, not only artistic but also literary. Isn't every novelist or researcher obsessed with their characters, whether fictional or real? But as in *Moby-Dick*, such obsession is not without risks. Has the *Moby Dick* collection been an obsession for you? And what risks, if any, have you had to face or overcome?

E. R.: This collection, to some extent, is my own personal Leviathan. There have been others before it in previous collections, and I hope there will be more in the future. The next one will be *Don Quixote*.

B. L.: "The role of the artist is to ask questions, not to answer them," said the writer Anton Chekhov. What questions have you asked yourself with *Moby Dick*. Captain Ahab's Dream? And what questions would you like to pose to the viewer?

E. R.: Indeed, the best way to learn is by asking questions. To avoid falling into dogmatism, to remain coherent and continue growing, to be creative, to think about art, it is necessary to leave space in your answers for new questions. As I mentioned, in the creative process—whether artistic, scientific, or constructive—we often fail to find the most evident answers simply because we are not asking ourselves the right questions.

B. L.: Jean Cocteau said: "I know that poetry is essential, but I do not know why." And art—why is it indispensable?

E. R.: To find ourselves in the mirror.

B. L.: On its long symbolic journey, the Pequod sails through several seas and oceans of the Southern Hemisphere, following the typical routes of nineteenth-century whaling. What is the roadmap for *Moby Dick*. Captain Ahab's Dream?

E. R.: This collection has travelled, and will continue to travel. It has been close to the sea—Málaga, Cádiz, Brittany, Normandy—as well as inland, and I hope its message will continue to be heard in many other places. Wherever there are whales, and wherever there are Captain Ahab's pursuing them, my collection will go.

B. L.: Finally, tell us about the projects you are currently working on and what we can expect from your work in the near future. Do you think this collection opens the door even wider to future explorations of literary themes?

E. R.: For the past two years I have been immersed in very intensive research on *Don Quixote* and its literary, philosophical, and artistic interpretations. But we will talk about that another time.

Thank you, Bea.

Esteban Ruiz biography

Esteban Ruiz is an artist with a long-standing international career. He currently divides his studio work between Paris and Almodóvar del Río (a small town in the province of Córdoba), although he has previously worked in various places such as Tavira, New York, and Washington. His work is part of important private collections around the world.

Esteban Ruiz is a painter of great discipline and method — something he has always been proud of. His sources of documentation, notes, sketches, work periods, studio schedules, and careful premeditation all reflect an artist who knows exactly what he wants before entering his studio. He can move from an iconography of austerity — one might even say, to some extent, of Zen — to an iconography of excess, expressed through colors, forms, and planes.

He encourages the viewer to discover the subtle messages hidden within his works, the clues concealed in each piece. He invites emotional uncertainty, prompting the viewer to reconsider their gaze upon each iconography reflected in his expressive marks — because, as he suggests, we become better every time we doubt; doubt makes us more human and more social. He maintains that certainty is for fools.

In his collections, Esteban Ruiz subtly explores themes that are both universal and timeless. Thus, one by one, all of his works are charged with meanings that the viewer must uncover in order to draw their own conclusions — reflecting on their role in this story we are all part of, where we must decide whether we wish to be spectators or scriptwriters.

Plotting the Course

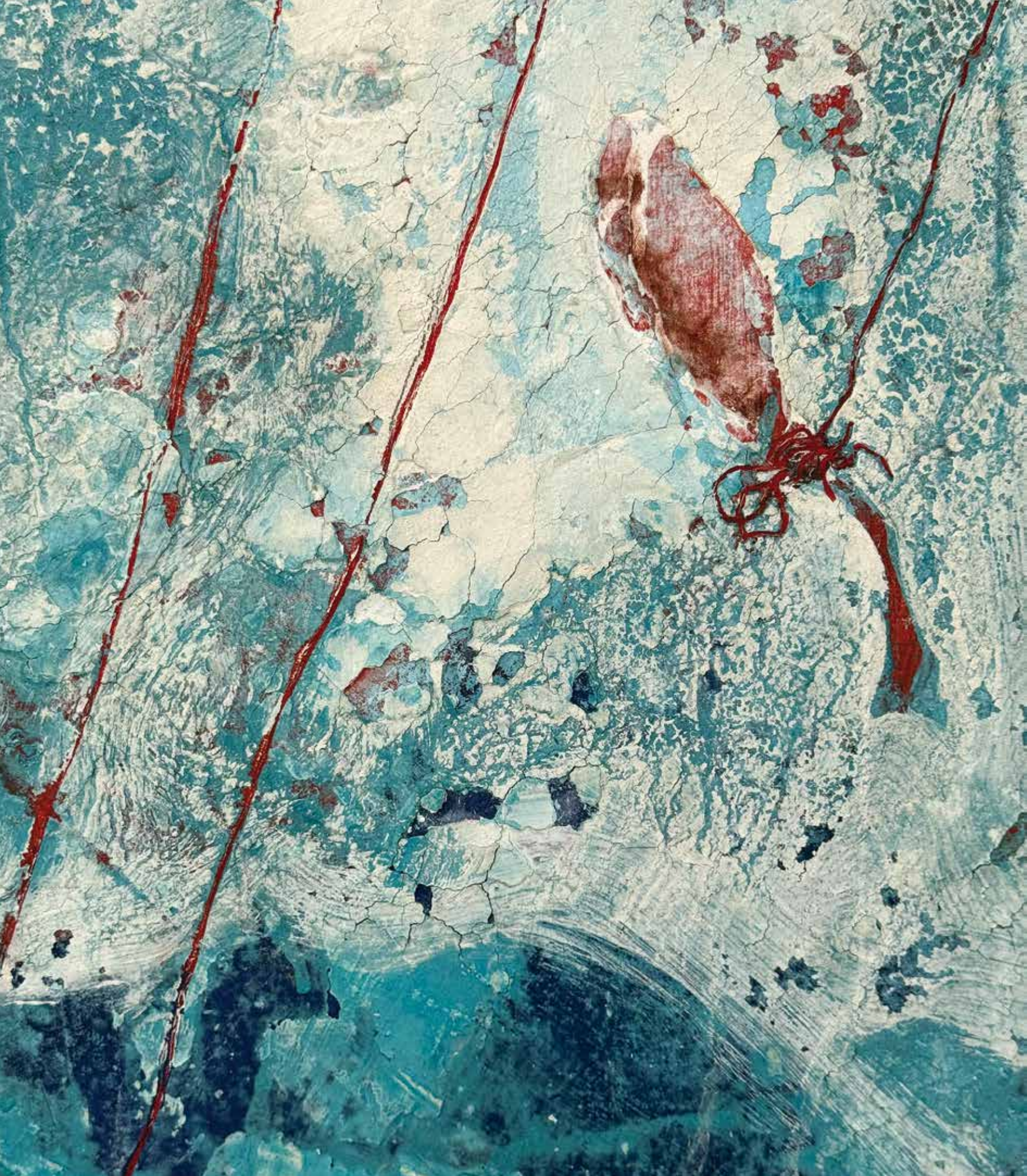
This collection was first presented as part of the ACCOBAMS project, the first large-scale study of cetaceans in the Mediterranean. At the origin of this initiative were the IUCN, the Ministry for the Environment and Rural and Marine Affairs, the Government of the Principality of Monaco, and the Prince Albert II of Monaco Foundation, along with the French Agency for Biodiversity, IFAW, WWF, and other national and international organizations. All of them regarded the collection *Moby Dick*, *The Dream of Captain Ahab* as the finest artistic expression to raise public awareness about the commitment to the oceans and the marine environment, and as an inspiring way to engage those who fight to protect these guardians of biodiversity and other marine mammals.

In the words of the organization itself:

"Esteban Ruiz's work invites us to reflect on our relationship with the world around us, on a species that fascinates us, and on the actions we can take for its future. A delicate yet intense setting where human imagination, the mysteries of nature, and science intertwine—one that has inspired the dreams of thousands of poets, artists, scientists, and sailors across the seas of the world."

Esteban Ruiz considered that the symphony between the scientific and artistic aspects that defined this collection—inaugurated on World Oceans Day, choosing Málaga as the starting point of the project—was a decisive factor. This dual perspective, these two vital outlooks—art and science—are essential to the artist, who believes that everything outside of these two realms leads to confrontation, hostility, and conflict. Art, because it makes us unique and individual; science, because it makes us universal.

Since this 2018 exhibition, the collection has continued to expand, travel, and be displayed in various venues: at the three-Michelin-starred restaurant Aponiente by chef Ángel León, where the dialogue between the two creative languages—cuisine and painting—is expressed in a surprising and stimulating way at the Tidal Mill El Caño in El Puerto de Santa María; at the La Reserva de Sotogrande Club, with the Groupe Promoteur HICCO; in an installation at the Palacio de los Angulo Hotel in Córdoba; and at the UniEléctrica headquarters, among others.



Présentation de la Collection et Publication

Moby Dick. Le Rêve du Capitaine Ahab : Une Océanographie de l'Humain

Diego Montes, CEO d'UniEléctrica

En mai 2022, le célèbre artiste Esteban Ruiz, après avoir ébloui Cadix avec une exposition unique, présentait dans le bâtiment de UniEléctrica *Tales of the Show*, qu'il qualifia lui-même de « critique sévère mais empreinte d'une âme frivole d'un monde tendu ». Cette collection, née entre son atelier d'Almodóvar del Río et Paris, témoignait déjà de sa vision singulière de l'art.

En 2025, notre siège accueille à nouveau une création inédite et ouvre ses portes pour relever un nouveau défi artistique : *Moby Dick. Le Rêve du Capitaine Ahab : Une Océanographie de l'Humain*. Ce projet voit UniEléctrica s'engager activement, non pas dans la conception — entièrement libre entre les mains de l'artiste — mais dans la production et l'exposition, assumant le rôle de mécène avec toute l'humilité, la générosité et la noblesse que ce mot évoque, sans oublier le plaisir discret mais légitime de pouvoir profiter de l'art de si près.

Moby Dick. Le Rêve du Capitaine Ahab illustre des éléments essentiels du processus artistique : créativité, innovation et dialogue avec le spectateur, mais aussi avec la société dans son ensemble. À travers la perception et la raison, l'œuvre invite à la réflexion, renforçant l'individu et, par ricochet, la collectivité. Ces valeurs sont au cœur même de la philosophie de UniEléctrica.

L'entreprise les défend depuis des années par le biais de nombreuses initiatives culturelles, sociales et sportives, et les applique également dans le quotidien de son activité et de celle de ses clients. En soutenant l'excellence locale, comme c'est le cas pour Esteban Ruiz, l'un des artistes cordouans les plus reconnus à l'international, notre collaboration avec cette odyssée artistique prend tout son sens. Nous l'accompagnons en esprit à bord de son *Pequod*, le baleinier du Capitaine Ahab, revisité aujourd'hui par Esteban, pour explorer ensemble les océans de l'humain.

Océanographie de l'humain

Beatriz Ledesma Fdz. de Castillejo, docteure en Lettres Hispaniques (UAM)

« La mer, la mer, toujours recommencée ! »
Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

De vocation voyageuse innée, la collection *Moby Dick*, le rêve du capitaine Ahab, avec ses près de trente pièces grand format, quinze en format moyen et son riche répertoire de dessins sur papier, a déjà parcouru à ce stade de son voyage plus de milles nautiques que le baleinier *Pequod* lui-même dans le roman épique américain de Herman Melville qui l'a inspirée : Malaga, Cadix, Normandie, Bretagne... forment une véritable cartographie marine qui ne cesse de s'élargir en traçant des routes de navigation encore inédites, permettant de voguer vers de nouvelles eaux et d'ancrer sur de nouvelles terres, désormais aussi au-delà des mers. En vérité, *Moby-Dick* — tant la collection artistique que l'œuvre littéraire — constitue un voyage introspectif déguisé en aventure maritime. « Comme tout le monde le sait, l'union de la méditation et de l'eau est éternelle », affirme le premier chapitre du roman. Et c'est pourquoi, en dernière instance, il s'agit d'une exploration profonde de la condition humaine et des mystères de l'univers : une océanographie de l'humain.

Les premières références à la mer dans l'œuvre d'Esteban Ruiz commencent au siècle dernier et ne s'interrompent jamais complètement : son baptême du feu en tant que membre d'équipage — qui a inspiré la collection *Travesía Madeira-La Graciosa* — a lieu en 2005, et des clins d'œil à l'univers maritime apparaissent dans ses *Recortables* (2013). Mais ce n'est qu'en 2016 qu'Esteban Ruiz commence à donner forme à sa collection *Moby Dick*, le rêve du capitaine Ahab, une odyssée maritime au nom évocateur et à la vocation pèlerine dans laquelle nous plongerons main dans la main avec son créateur. On n'y trouvera pas de réponses universelles mais des questions qui interpellent le spectateur et l'incitent à la réflexion. Il n'est pas étonnant que Ruiz soutienne que « l'art consiste à laisser de l'espace dans tes réponses aux questions », c'est-à-dire : un espace pour la réflexion, pour le dialogue et pour la possibilité d'autres vérités. L'art ne cherche pas à donner des réponses définitives ou absolues mais à laisser une marge pour l'interprétation où puissent coexister le doute, la pensée d'autrui, voire le silence. Cette forme d'humilité cognitive est indispensable pour aborder l'œuvre de l'artiste jiennois, conçue dans l'exploration de l'inconnu et la recherche d'émotions. Comme dans cette affirmation de Picasso qu'il convient d'interpréter au sens figuré et en aucun cas au pied de la lettre : « les ordinateurs sont inutiles. Ils ne peuvent que donner des réponses », la créativité naît des questions et non des réponses.

Au fil de la lecture de ce chef-d'œuvre de la littérature maritime qu'est *Moby-Dick*, on se rend compte que l'océan est vaste et mystérieux comme l'âme humaine, et que la baleine blanche est bien plus qu'un cétacé : elle est vengeance, obsession, destin, peur, Dieu, vide, espoir, folie... Elle est ce que chaque lecteur a besoin qu'elle soit. Là réside sa magie, son universalité et sa force intemporelle. Chaque relecture se fait avec un regard différent, car le lecteur n'est plus le même. La particularité de *Moby-Dick* est d'être un drame psychologique conçu à une échelle océanique, qui nous oblige à nous arrêter et à réfléchir sur notre propre abîme ; une exploration de l'âme humaine qui nous incite à regarder à l'intérieur de nous-mêmes, ce qui en fait une œuvre vivante, en constante évolution. Comme le classique de Melville qui reste actuel parce qu'il traite de la condition humaine, *Moby Dick*, le rêve du capitaine Ahab est également une œuvre inépuisable, qui ne vieillira jamais, car le spectateur n'est jamais le même, il est toujours un autre et nous pose, à chaque lecture, des questions différentes et toutes transcendantes : quel prix sommes-nous prêts à payer pour nos convictions ? Sommes-nous libres ou vivons-nous soumis à un destin inévitable ? Quelle est la place de l'être humain dans l'univers ? Comment déterminer la moralité ou l'immoralité dans un monde sans certitudes... ? Un peintre capable de susciter de telles réflexions à travers son œuvre est, sans aucun doute, une rareté.

Lors de ce qui fut probablement son dernier voyage sur les traces de Goya, Jean-Claude Carrière, scénariste et écrivain français, collaborateur dans sa jeunesse de ce génie aragonais qu'était Luis Buñuel, affirme dans *L'Ombre de Goya* que chaque gravure du maître de Fuendetodos — qui combinait magistralement brutalité et sensibilité extraordinaire — pose une question à quiconque la contemple : « c'est cette pulsion qui fait les très grands artistes. Ceux qui voient en nous ce que nous ne voyons pas nous-mêmes ».

Il y a peu, lors d'un de ces longs questionnaires improvisés inventés pour passer le temps lors des après-midis languissants et chauds de l'été andalou, j'ai demandé à mon fils, comme passe-temps estival inattendu qui — je dois l'avouer — semblait le passionner beaucoup moins que moi, quel était son peintre préféré. Il m'a répondu sans hésitation : « Esteban Ruiz. Comme peintre, et comme personne ». Je suis restée pensive. C'est peut-être le plus grand compliment que l'on puisse faire à un créateur, là où l'humain et l'artiste se rejoignent pour se nourrir mutuellement et sans cesse. Mais dans ce cas précis, ce n'est pas seulement un compliment, c'est une réalité. Il peut en parler en connaissance de cause ; Esteban Ruiz a en effet passé toutes ses années parisiennes — toutes celles de sa courte existence — et a intégré dans son atelier de la commune de Bezons, sur la rive droite de la Seine, à la périphérie de la capitale française, ses premiers gribouillages, ses premières mélanges de pigments et, sans le savoir, s'est aventuré dans le mystère de la genèse de ses œuvres, dans le laboratoire secret de leur élaboration. Car un artiste — il convient peut-être de le rappeler — est en grande partie un alchimiste qui, à l'instar de ces personnages de l'Antiquité qui expérimentaient avec substances et potions dans leurs ateliers, teste matière et pigments de manière énigmatique et presque magique. Là aussi, lors des *Portes ouvertes* de 2015, est né *Le rêve du capitaine Ahab*. Tout cela ne s'oublie pas facilement ; cela reste gravé à jamais dans la rétine d'un enfant. « Les choses les plus merveilleuses — assure Melville par la bouche de son personnage Ismaël — sont toujours les ineffables ; les souvenirs profonds ne produisent pas d'épithètes ».

Tout comme chaque lecteur entretient un dialogue secret avec les écrivains qu'il admire, tout amateur d'art entretient un dialogue intime avec ses peintres préférés. Notre dialogue avec Esteban Ruiz remonte à l'époque où il « peignait » des couplets à La Carbonería de Séville avec l'artiste basco-français Alain Pierson (*Pintan coplas*, 2012). Depuis, nous le suivons dans son périple à travers le monde. Une fois découvert, on ne veut jamais perdre de vue Esteban Ruiz. La première chose qui frappe quand on le rencontre est son physique imposant et son charisme — où l'on retrouve un air du magnétique Julian Schnabel, dont la rencontre, soit dit en passant, lui fut stimulante lorsqu'il était encore étudiant en Beaux-Arts. Mais ce qui impressionne encore plus rapidement, c'est sa sincère bonhomie, son sourire franc, sa gentillesse, ses yeux rieurs, son rire facile, sa sensibilité, son *duende* du Sud, une absence totale — du moins en apparence — de préjugés, et cet halo de liberté qui l'entoure. Rien que ça pour un créateur... C'est précisément cette quête de liberté qui, à la fin des années 1980, l'a conduit à Paris, une ville qui lui a tant donné qu'il lui a donné à elle — j'imagine qu'ils sont à égalité — et qu'il n'a jamais vraiment quittée. Son *pied-à-terre* parisien — au sens littéral et figuré — est constitué par le réseau d'amis et de collaborateurs dans lesquels il a laissé sa marque profonde.

Bien qu'il ouvre son atelier — jusque-là situé au Palais du Bailío, aujourd'hui Hôtel Hospes — à Almodóvar del Río au début des années 2000, et qu'il s'installe à la même époque dans ce qui sera sa résidence principale, la Casa de la Luz, il a longtemps alterné sa vie cordouane avec des séjours et collaborations dans les grands ateliers des métropoles artistiques comme New York, Washington et Paris. Mais comment trouver les mots justes pour décrire nos premières rencontres avec le peintre dans la Ville Lumière ? Il nous faudrait pour cela l'audace, le talent d'observation — déployé dans des centaines d'entretiens avec les artistes et intellectuels les plus illustres de son temps — et la plume acérée et mordante de l'imitable journaliste et écrivain argentin Juan José de Soiza Reilly, qui décrivait ainsi Joaquín Sorolla lors d'une rencontre dans l'atelier madrilène du maître luministe, en août 1907 :

[...] Sorolla est un homme petit. Très petit. Trop petit. Imaginez un Juan Zorrilla de San Martín. Ainsi, tout petit, avec une chevelure hérissée qui

s'irrite au moindre geste nerveux des mains, Sorolla ressemble au lyrique oriental jusque dans le mystère étrange de sa voix. Lorsqu'il est immobile, la bouche fermée, la langue tranquille, on ne peut croire que cet homme puisse créer un tableau où le soleil apparaît comme une chose réelle éblouissant les yeux et semblant vivant... Mais vous l'entendez parler. Alors, ce petit homme s'agrandit par-dessus lui-même. Il dépasse sa cravate de bohème français. [...] On ne peut croire qu'un homme, si exigu quelques instants auparavant, ait pris de telles proportions. Car Sorolla, en parlant, s'agrandit peu à peu. Lentement, très lentement, il perd ses contours légitimes. Sous la chaleur de la parole, il fond. Il disparaît. Son physique précaire grandit. Et puis surgit, grand, immense, énorme, formidable. Il surgit comme un maître rédempteur. Il surgit comme un prophète. Il surgit comme un artiste fou. Ou il surgit comme un apôtre prêchant au vent ses théories, ses hyperboles, ses contradictions, ses vérités, ses paillettes, ses fers et ses ors... Sorolla est tout cela. Et c'est aussi quelque chose de plus [...].¹

Que dire alors d'un grand homme qui, en parlant, devient encore plus grand ? Du parcours d'Esteban Ruiz, tout a déjà été dit et écrit. En réalité, ce qui nous guide aujourd'hui n'est pas tant le désir de détailler les jalons de sa carrière artistique, marquée par des réussites qui font partie d'une histoire plus large, celle de l'art contemporain espagnol —dont il ne nous appartient pas de juger ici la place— mais plutôt de nous immerger, à sa suite, dans la *petite histoire*, riche en anecdotes et détails —après tout, « le diable est dans les détails et le Bon Dieu aussi »—, ainsi que de pénétrer les divers stimuli et sources d'inspiration qui tracent une histoire plus intime et personnelle de sa figure.

Esteban Ruiz passe une grande partie des années 1980 à Séville où il étudie à la Faculté des Beaux-Arts. Là, il se plonge pleinement dans la « movida sévillane » qui a secoué les fondements de la culture dominante et s'imprègne du flamenco avec Camarón de la Isla ; ce dernier, avec Tomatito, son guitariste inséparable, s'amusaient comme un enfant et jouait à se tromper : « Voyons si tu perds le rythme », lui disait Camarón sur un ton moqueur. La pureté et la magie de leur collaboration résidaient précisément dans le fait que tous deux mettaient la technique au service de l'émotion, et la musique coulait avec aisance et naturel, sans artifice ni inhibition, comme un jeu d'enfants, avec joie et une connexion profonde et sincère. Esteban Ruiz côtoyait tous ces artistes et vivra à cette époque la libération socioculturelle dans toute son ampleur —sexuelle, créative, d'expression artistique— qui défiait les normes établies, explorant de nouvelles formes d'art et de culture. Il fréquente le Café Placentines, lieu emblématique de la movida sévillane et point de rencontre pour artistes, musiciens et jeunes créatifs, où il croise également Jesús Quintero « El loco de la colina ». Ce bouillonnement culturel, où germaient idées et projets, offrait un environnement excitant et stimulant dont le jeune peintre en herbe s'abreuve.

À la fin des années 1980, il termine la Faculté et décide de mettre le cap sur la douce France. Lorsqu'il descend du *Puerta del Sol* —le train de nuit reliant Madrid à Paris sans changement de frontière— à la Gare d'Austerlitz, il porte tout son capital sur lui. Comme les artistes et intellectuels exilés, son patrimoine —le véritable essentiel— se portait sur le dos : jeunesse, talent, formation, attitude, audace et une personnalité imposante. À cette époque, l'informalisme espagnol triomphait à Paris : Miquel Barceló, José Manuel Broto, José María Sicilia ou Miguel Ángel Campano —installés là— menaient la liste de la deuxième vague de la dite « génération du renouvellement de la peinture espagnole ». Il ne fait aucun doute que, lorsque Ruiz débarque dans la capitale française en 1989, l'Espagne est à la mode, et il va profiter de cette effervescence pour se faire une place dans le panorama de l'art contemporain. C'était l'époque où Esteban Ruiz respirait Paris, et Paris respirait Esteban Ruiz.

Ainsi, durant ces premières années, il collabore étroitement avec la Fondation Coprim pour la promotion de l'art contemporain. À Paris, il expose avec certains des artistes consacrés les plus estimés de son temps comme Eduardo Arroyo, Richard Texier, Vladimir Veličković, Hervé Di Rosa ou Robert Combas et s'immerge dans la vie culturelle et littéraire parisienne, où il croise des figures telles qu'Antoni Tàpies ou Jorge Semprún. Il collabore également avec la Galerie Akié Arichi, située au 26 rue Keller, véritable centre névralgique de l'art contemporain parisien, et avec Eric de Montbel, dans sa galerie de la rue de Seine, en face du mythique café La Palette, fréquenté à ses débuts par les étudiants de la Faculté des Beaux-Arts voisine et par des maîtres du post-impressionnisme —comme Cézanne— puis du cubisme —Picasso, Braque— et même par des figures internationales aussi diverses qu'Ernest Hemingway ou Jim Morrison.

Commence alors l'itinérance quasi obligatoire que, dans les ateliers et studios parisiens, tout artiste digne de ce nom doit connaître —Picasso en eut une dizaine— interrompue uniquement par ses déplacements à l'étranger, comme ce voyage initiatique de six mois en Inde en 1997, germe de *Mystiques et personnages littéraires* (1999). Lors de son séjour à l'École des Mandalas de Dharamsala, au Monastère Namgyal du Dalaï-Lama, il étudie le travail des Geshes tantriques et est profondément impressionné par le processus minutieux de création des mandalas de sable ainsi que par la conception tibétaine de l'art et de son caractère éphémère. L'atelier originel d'Esteban Ruiz se trouvait sur le boulevard Pereire à Paris, proche de la mythique Salle Pleyel où une plaque commémore encore les triomphes apothéotiques de la danseuse inimitable Antonia Mercé, *La Argentina*, grande innovatrice de la danse espagnole —célébrée par Paul Valéry comme la femme incarnant « l'art lui-même » et que García Lorca définissait comme « indigène et universelle »—, qui porte l'inscription : « Antonia Mercé, La Argentina, 1890-1936 : à la mémoire de celle qui, flamme vive et pure harmonie de l'Espagne, dansa ici ».

À cette époque, commence à se forger la collection *El Sur-Le Sud*, exposée d'abord en 2007 à la Galerie Nathalie Gaillard à Paris, puis l'année suivante sous le titre *El Sur-Le Sud. Suite* (2008) à la Galería del Campo à Cordoue, sur la mémoire de ses origines : Séville, la Cité des Califes, son enfance à Jaén et les étés chez ses grands-parents à Valdepeñas —où sa famille est enracinée depuis treize générations—. Mais son enfance, ce sont aussi les pâturages secs —d'où la prédominance du jaune et des tons paille dans cette collection—, l'odeur de la moisson —mélange de foin coupé, terre humide et douceur des plantes, relevés par la chaleur du soleil— ou le chant des cigales à midi, lorsque la chaleur est accablante ; ce sont aussi les chèvres errant dans les montagnes de Jaén, les lièvres croisant le chemin, les chiens courant après les lapins, les lézards au soleil. L'enfance dans cette Andalousie rurale, où l'été s'écoulait en liberté et en jeux champêtres. Liberté et jeu. Un binôme fascinant —que nous analyserons plus loin—, forgé dans l'enfance, qui sera déterminant pour l'édification et la constitution de sa personnalité artistique. Ainsi se construit, exacerbée par la nostalgie et la distance, la mémoire du Sud d'Esteban Ruiz.

À l'atelier de l'avenue Daumesnil, près de la Bastille, succède en 2010 celui du quai de Valmy, le long du canal Saint-Martin, dans l'ancienne fonderie où Gustave Eiffel forgea la structure interne en fer de la célèbre Statue de la Liberté ; œuvre du sculpteur Auguste Bartholdi, que la France offrit aux États-Unis —démontée, transportée par bateau et réassemblée sur Liberty Island où elle se trouve encore aujourd'hui— pour célébrer le centenaire de l'indépendance américaine, symbole durable de l'amitié et des valeurs communes de liberté, démocratie et espoir. Si les premières collections d'Esteban Ruiz sur les religions primitives présentent une forte charge anthropologique, à partir des années 2000, l'engagement social de son œuvre devient évident avec les *Collections de Derechos Hu-Manos* (2003). Plus récemment, *Tales of the Show* (2022), réalisée pendant le confinement lié à la pandémie, contient une profonde charge sociale, ce qui est devenu une constante dans la production de l'artiste. De la même manière, depuis son premier *Bestiaire* —titre cortazarien s'il en est— en 2001 jusqu'aux *Bestiaires* ultérieurs (2010, 2018), en passant par des collections comme *El Sur* (2007) ou la première collection sur le milieu marin qui constitua un tournant dans sa production picturale, *Travesía Madeira-La*

¹ Juan José Soiza Reilly, « Ce que dit Sorolla », dans *Portraits sur mesure : Entretiens avec des personnalités de la culture espagnole (1907-1958)*, éd. Beatriz Ledesma Fdez. de Castillejo, Collection *Œuvre Fondamentale*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2021, pp. 227-228.

Graciosa (2005) — élargie jusqu'en 2010 —, on perçoit la revendication environnementale dans son œuvre, qui peut se lire comme un manifeste pour la conservation écologique et la protection des ressources naturelles.

Il est vrai que l'esprit ludique qui le guide n'est pas incompatible avec la critique sociale qui, de manière plus ou moins évidente, sous-tend toute son œuvre. Mieux encore, la provocation ironique agit souvent comme un catalyseur de la conscience critique. En tout cas, il ne fait aucun doute que, dans l'œuvre d'Esteban Ruiz, le jeu n'implique pas la frivolité et que la dénonciation n'exclut pas l'humour, qui — souvent chargé d'un intense dramatique — coexiste dans son œuvre. Tout comme en littérature, peut-être aussi dans l'art, l'humour est le meilleur moyen d'aborder des vérités trop difficiles à assimiler. D'autres artistes tels que Goya dans *Los Caprichos* ou *La gallina ciega*, Picasso dans *Guernica* ou *Les Demoiselles d'Avignon*, Basquiat avec *Horn Players* ou *Boy and Dog in a Johnnypump*, ou Niki de Saint Phalle avec ses séries *Nanas*, de *Tirs* et de *Black Heroes*, aussi ludiques dans la forme que profondément engagés dans le fond, ont transformé la dénonciation sociale en une expérience visuelle saisissante et ont démontré que, comme dans le cas de Ruiz, l'esprit ludique peut cohabiter avec une critique sociale profonde. Car, avec toute la sagesse populaire que recèle souvent le dicton espagnol : « Lo cortés no quita lo valiente. Ni lo valiente, lo cortés... »

Picasso disait que « tous les enfants naissent artistes. Le problème est de savoir comment continuer à être artiste une fois que nous grandissons ». Esteban Ruiz a accompli ce miracle. À sa manière, il possède peut-être également ce trait que Mario Vargas Llosa considérait comme la vertu cortazarienne par excellence : être un Dorian Gray. Dans sa préface inspirée et inspirante aux *Cuentos completos* de l'écrivain franco-argentin, Vargas Llosa affirmait :

[...] Probablement aucun autre écrivain n'a donné au jeu la dignité littéraire que Cortázar ni n'a fait du jeu un instrument de création et d'exploration artistique aussi souple et profitable. Mais en le disant de manière si sérieuse, j'altère la vérité : car Julio ne jouait pas pour faire de la littérature. Pour lui, écrire était jouer, s'amuser, organiser la vie — les mots, les idées — avec l'arbitraire, la liberté, la fantaisie et l'irresponsabilité avec laquelle le font les enfants ou les fous. Mais en jouant de cette manière, l'œuvre de Cortázar a ouvert des portes inédites, a montré des fonds inconnus de la condition humaine et a effleuré le transcendant, ce qu'il ne s'était sûrement jamais proposé. Il n'est pas accidentel — ou peut-être si, mais dans ce sens de l'ordre du hasard qu'il décrit dans *62. Modelo para armar* — que son roman le plus ambitieux ait porté pour titre *Rayuela*, un jeu d'enfant.²

Il n'est peut-être pas non plus accidentel que, dans l'une des collections les plus espiègles, ludiques et oniriques d'Esteban Ruiz, *Diálogos-Recortables* (2013), qui semble tout droit sortie de l'univers fantastique et extravagant de Lewis Carroll, où les règles de la réalité et de la logique conventionnelle sont constamment défiées, le tableau *Diálogo de niños* représente précisément une rayuela, le jeu populaire — de rue ou de cour d'école — par excellence de l'enfance. Cortázar lui-même déclara un jour que son besoin de remettre en question et d'explorer la réalité remontait à son enfance : « Je crois que depuis très petit ma peine et ma joie à la fois a été de ne pas accepter les choses telles qu'elles sont données. Il ne me suffisait pas qu'on me dise que ceci était une table, ou que le mot "mère" était le mot "mère" et que cela s'arrêtait là. Au contraire, dans l'objet table et dans le mot mère commençait pour moi un itinéraire mystérieux que je franchissais parfois, dans lequel je me heurtais parfois. En somme, depuis petit, ma relation avec les mots, avec l'écriture, ne diffère pas de ma relation avec le monde en général. Il me semble être né pour ne pas accepter les choses telles qu'elles me sont données. »

² Mario Vargas Llosa, Mario, « La trompette de Deyá », dans *Contes complets I*, de Julio Cortázar, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 15.

Comme le roman, comme le théâtre ou le jeu, la peinture est également une forme de fiction, impliquant souvent la création de mondes imaginaires ou la représentation de la réalité de manière sélective et subjective, qu'elle soit consciente ou inconsciente, filtrée à travers le regard de l'artiste qui « émet » l'œuvre et celui du spectateur qui la « reçoit ». Et si, à l'instar de la littérature, les arts plastiques peuvent être un moyen de représenter la réalité et de réfléchir sur elle, ils peuvent aussi constituer une forme d'évasion, permettant à l'homme de s'échapper de la réalité en créant des mondes alternatifs régis par d'autres règles créées par lui — dans le cas de l'artiste — dans son atelier. Pourtant, il arrive fréquemment que, même si nous nous tournons vers la fiction pour fuir la réalité — comme l'évoquait Borges à propos de la littérature fantastique, et comme c'est sans doute également le cas dans *Moby-Dick* —, celle-ci nous offre en réalité une vision plus profonde et plus complexe de celle-ci.

De même, on ne peut pas ignorer ici la valeur de l'art comme refuge émotionnel — pour celui qui le pratique et pour celui qui le contemple —, ce qui, appliqué au domaine médical, remplit une fonction thérapeutique, comme le démontre le parcours de Ruiz lui-même, l'un des pionniers de l'art-thérapie en Espagne auprès de patients souffrant de troubles mentaux et de troubles du comportement alimentaire à l'Hôpital Reina Sofía de Cordoue. Dans le cadre pédagogique, il convient également de souligner la réalisation des Ateliers Internationaux d'Art Contemporain de Cordoue et de Saragosse (IAC) et d'OpenArt, dirigés par Ruiz à plusieurs reprises. Leur corps enseignant a été composé de certaines des figures les plus influentes de la scène contemporaine espagnole, telles que l'artiste jiennois Nacho Criado, pionnier de l'art conceptuel et expérimental dans notre pays, ou José Manuel Ciria, l'un des peintres les plus remarquables de sa génération, avec lesquels Ruiz a entretenu des relations de profonde amitié, de complicité, d'affection et d'admiration mutuelle, parmi beaucoup d'autres.

Comme le suggère Vargas Llosa en abordant les fictions de Cortázar, avec la notion de jeu, celle de liberté est également indispensable pour comprendre l'œuvre d'Esteban Ruiz, cet « enfant grand » qui, à l'instar de l'écrivain argentin, n'a pas perdu la capacité ni l'illusion de jouer ; sauf que lui est un créateur d'images qui, au lieu de jongler avec les mots, joue avec les formes, les volumes, les textures et la chromatique. Tant qu'Esteban ne se lasse pas d'explorer, d'inventer, de créer, de fabuler et de rêver, nous ne nous lasserons pas de jouer avec lui. Nous disons « jouer avec lui » car le temps où l'art était considéré comme un processus unidirectionnel est révolu : l'art contemporain est une expérience bien plus complexe et bidirectionnelle — voire multidirectionnelle —, ce qui fait que l'interprétation d'une œuvre par le spectateur est unique et subjective et que, par conséquent, le jeu est mutuel et parfois même partagé. Il est bien connu que « la jeunesse n'a pas d'âge » et que « quand on est jeune, on est jeune pour toujours ». Mais ce don est accordé à très peu de gens. Si Esteban Ruiz avait été contemporain de Picasso — l'une de ses grandes références —, nul doute que l'artiste malaguenne aurait pensé à lui en prononçant ces phrases.

Aussi vrai que la collection *Travesía Madeira-La Graciosa* (2005) a constitué un tournant — *se non è vero, è ben trovato* — dans sa production artistique et un stimulant pour son approche créative, il est tout aussi certain que le point culminant de cette passion marine a été atteint maintenant avec *Moby Dick, le rêve du capitaine Ahab*. Comme le dramaturge romain Publius Terence le disait : « Homo sum, humani nihil a me alienum puto », nous verrons défiler dans les œuvres de Ruiz de nombreuses émotions divergentes qui semblent tantôt avoir assailli, tantôt accompagné l'artiste lors de la conception de cette collection, et qui se dégagent de la contemplation de ses toiles. Cette approche de la mer, vécue lors de la traversée à bord du *Trache à Horçier*, un voilier de quatorze mètres entre les îles de Madère et La Graciosa, aux Canaries, a fait que les impressions et sensations gravées dans sa mémoire furent fidèlement reflétées dans la collection mentionnée. Des peintures, de pures peintures, remplies de formes et de volumes, de textures et de mer. Un voyage ardu dont il est resté profondément captivé. Il a été conscient de percevoir des couleurs qu'il n'avait jamais remarquées auparavant, y compris la fluorescence du plancton dans l'immense nuit océanique. Ces aspects, qui l'ont fortement impressionné en

tant que créateur, l'ont conduit à transformer radicalement son langage créatif et sa manière de travailler, abandonnant son esthétique conceptuelle pour s'engager dans une œuvre expressionniste riche en couleurs.

Bien que ses origines se trouvent dans les terres de l'intérieur andalou, la relecture de *Moby-Dick* — qu'il avait déjà lue dans sa jeunesse — et qui tomba de nouveau entre ses mains dans une librairie ancienne de la ville maritime de Cadix, lui permit de découvrir un roman rempli de nuances différentes. Si dans sa jeunesse ce livre avait été pour lui un récit d'aventures, celles qu'il aimait tant, comme celles de Stevenson ou de Conrad, cette fois-ci, à maturité, le roman de Melville lui révéla un autre sens, une signification plus profonde où se reflètent les peurs du cap vers lequel la vie nous conduit, une traversée qui nous semble parfois erratique et nous fait nous sentir perdus dans l'immensité de l'océan ; ou bien nous inventons des ennemis fictifs et frémissons devant nos propres obstinations, capables de nous détruire et de détruire aussi ce qui nous entoure et ce que nous aimons le plus. Tel est le propos conceptuel de cette collection. Formellement, la contemplation des *logbooks* ou journaux de bord des baleiniers du XIX^e siècle entraîne Ruiz dans des esthétiques captivantes, comme des chants de sirènes. D'où ces couleurs de goudron et ces mélanges bitumineux, cet aspect descriptif et de cartes de navigation, les lignes dans les œuvres comme les dérives des bateaux, les univers de taches de graisses et d'huiles accompagnés d'effets de *dripping* qui créent des atmosphères indéfinies, extrêmement riches et profondes, nous invitant à nous immerger dans chaque tableau.

C'est cette même fascination pour l'immensité de l'océan — qu'il perçoit comme une entité ancienne, mystérieuse et sage — qui conduit H.P. Lovecraft, l'un des auteurs les plus brillants et originaux de la narration fantastique du XX^e siècle et père de ce que l'on appelle « l'horreur cosmique », à écrire en 1919 dans l'une de ses nouvelles les plus célèbres, *Le Navire blanc* :

[...] Mais plus prodigieux que le savoir des anciens et des livres, est le savoir secret de l'océan. Bleu, vert, gris, blanc ou noir ; calme, agité ou montagneux, cet océan n'est jamais silencieux. Toute ma vie, je l'ai observé et écouté, et je le connais bien. Au début, il ne me racontait que de simples histoires de plages sereines et de ports minuscules ; mais au fil des ans, il est devenu plus ami et a parlé d'autres choses ; de choses plus étranges, plus lointaines dans l'espace et dans le temps. Parfois, au crépuscule, les vapeurs grises de l'horizon s'ouvraient pour me donner des visions fugitives des routes qui se trouvent au-delà ; d'autres fois, la nuit, les eaux profondes de la mer devenaient claires et phosphorescentes, et me permettaient d'apercevoir les routes situées en dessous. Et ces visions concernaient autant les routes qui ont existé ou qui ont pu exister, que celles qui existent encore ; car l'océan est plus ancien que les montagnes et transporte les souvenirs et les rêves du Temps.

Et si dans la littérature hispano-américaine Pablo Neruda est le « poète de la mer », Rafael Alberti l'est pour la poésie espagnole avec sa voix inimitable teintée de souvenirs marins, même si son œuvre poétique ne se limite pas et ne s'épuise pas dans cet aspect. La mer est en eux, mais ne les définit pas entièrement : ce sont des poètes qui ont exploré tous les registres et ont chanté la vie du plus intime au plus collectif, du lyrisme pur à la poésie engagée ; ce sont des « poètes totaux ». De manière analogue, dans l'univers des arts plastiques contemporains, après plus d'un quart de siècle consacré à représenter l'univers marin avec son regard singulier, Esteban Ruiz s'est consacré avec cette collection — à juste titre et de plein droit — comme « peintre de la mer ». Mais lui non plus ne peut — ni ne doit — être réduit à cela, car son œuvre est plus complexe, plus hétérogène : sa maîtrise de multiples techniques, sa vision intégrale de l'art, sa capacité à se réinventer et à créer des langages propres, la profondeur conceptuelle et esthétique de son œuvre, ainsi que sa participation active au discours culturel font de lui — au sens le plus large du terme — un « peintre total ». Autrement dit, pour paraphraser Soiza Reilly en parlant de Sorolla : *Esteban Ruiz est tout cela. Et il est aussi quelque chose de plus...*

La mer habite Ruiz, mais ne le restreint pas ; au contraire, cette mer qu'il partage avec le poète gaditan, et qui, comme dans l'œuvre de ce dernier, représente —

quoique de manière différente — la nostalgie de l'enfance perdue et l'attachement à sa terre natale andalouse autant que la soif de liberté et d'aventure dans le vaste monde, élargit son horizon. Il ne serait pas surprenant que, dans ce désir de pèlerinage et ce travail constant de fond de documentation littéraire, source inépuisable d'où il puise son esthétique visuelle particulière, un jour ses errances le conduisent — de manière réelle ou figurée — par les terres de Castille, à la recherche des chevaliers errants des romans de chevalerie. Peut-être ce jour-là, Esteban Ruiz nous surprendra avec une composition inspirée de cette autre œuvre maîtresse de la littérature universelle qu'est *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Bien que issues d'époques, de contextes et de styles différents, l'œuvre capitale de Miguel de Cervantes présente des similitudes notables avec *Moby-Dick* : des protagonistes obsessionnels, qui luttent contre des forces symboliques, guidés par des convictions — élevées pour l'un, obscures pour l'autre — pour lesquelles ils sont prêts à payer un prix très élevé ; une profonde ambiguïté morale — fou ou sage visionnaire ? héros tragique ou vilain obsédé ? — dans laquelle une ligne mince et floue sépare lucidité et folie. Les deux œuvres partagent une structure narrative centrée sur le voyage, la quête, un ton philosophique et métaphorique comme allégorie du monde, et des personnages secondaires ou centraux — Sancho Panza et Ishmael — servant de contrepoint au protagoniste. De plus, leurs nombreux éléments communs offrent plusieurs niveaux de lecture possibles : aventure, satire, ironie, tragédie... Et bien que ces éléments se manifestent de manières très différentes — avec un ton plus parodique et humaniste dans la première, et comme un conflit profond et souvent ambigu dans la seconde — la lutte entre le bien et le mal dans une société hiérarchique et inégalitaire est présente dans les deux. Comme le souligne à juste titre Ruiz lui-même : « La principale différence est que le capitaine Ahab est mû par la HAINE, et Don Quichotte par l'AMOUR. C'est un bon argument pour travailler... ».

Avec chacune de ses collections, à commencer par celles de la Faculté des Beaux-Arts de Séville au milieu des années 1980, en passant par *Religions primitives* (1992-1997), *Mystiques et personnages littéraires* (1999), *Travesía Madeira-La Graciosa* (2005), *El Sur* (2008), *Diálogos-Recortables* (2013), *Behind the Mask* (2013), ou *Tales of the Show* (2022), jusqu'à la plus récente, Ruiz s'est réinventé lui-même, et, non satisfait de cela, il nous a réinventés avec lui, en tant que spectateurs de son jeu incessant, suggestif et toujours changeant. Je soupçonne qu'il existe un fil conducteur dans toutes ses œuvres, et ce fil conducteur n'est autre que la passion. Miguel de Unamuno n'avait pas tort en affirmant : « [...] Pour moi, la passion doit être l'axe de l'esprit. S'enthousiasmer, c'est avoir le droit de vivre dans la vie. Le reste, c'est digérer la vie sans la rêver ».³ Si quelqu'un, en plus de savourer la vie, la rêve, c'est sans aucun doute Esteban Ruiz, et dans ses rêves d'océans infinis et de créatures marines, d'écume de vagues et de sillages de bateaux, à travers le mystérieux chant errant des baleines, il nous entraîne avec lui. La passion pour l'art et l'amour de son métier sont ce qui soutient et nourrit le créateur et ce qui le maintient en vie, comme en témoigne l'épithète de la polyvalente Victorina Durán, l'une de nos grandes artistes de l'Espagne pèlerine : « Je ne sais pas si j'ai cessé d'aimer parce que je suis morte ou si je suis morte parce que j'ai cessé d'aimer. »

³ Juan José Soiza Reilly, « Douze heures à écouter parler le maître des maîtres, Don Miguel de Unamuno, dans son exil volontaire en France », dans *Portraits sur mesure : Entretiens avec des personnalités de la culture espagnole (1907-1958)*, éd. cit., p. 360.

Après avoir traversé bien des mers, j'ai peint les plus belles baleines...

José Manuel Ciria

Le baleinier *Pequod* aurait pu connaître mille autres aventures —autant que l'imagination de son auteur l'aurait souhaité—, privé de son flamboyant et téméraire capitaine. Mais c'est précisément ce personnage qui incarne le cœur du récit. Ahab, dont le nom hébreu signifie « frère du père », transforme le puissant roman de Melville en un drame vengeur, regorgeant de symboles et de d'entrelacs psychologiques. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser ni d'établir des parallèles entre l'officier chimérique, l'orque blanche et les domaines de l'art, la peinture ou la représentation. Dans le cas de mon cher ami francophile Esteban Ruiz, c'est juste un prétexte pour peindre des baleines, une série qui, forcément, devait s'incliner sous le sublime titre: *Moby Dick, le rêve du capitaine Ahab*.

Paul Cézanne, dans ses *Lettres inédites*, disait déjà que la vertu d'une représentation acquiert parfois plus de poids par la répétition. C'est comme un chemin que l'on emprunte une seconde fois et que l'on approfondi davantage. On dénombre une multitude de versions réalisées par Cézanne de la montagne Sainte-Victoire. Mais ce qui drôle c'est que chaque toile apparaît / naît comme si c'était la première fois : la distance, la perfection ou le flou du trait, la lumière du jour et les couleurs choisies, le cadrage, la saison, l'obsession, la disposition intérieure du moment...

Cette pensée, ce geste de Cézanne, sont précisément ce qui intéresse Ruiz dans son vaste ensemble de peintures consacrées aux cétacés. Délesté, sur le plan pictural, de toute consigne revendicative, de préoccupations sociales et d'autres vellétés, et après une longue et splendide période de peinture coloriste et pop, dotée d'une immense sagesse (*Tales of the Show*), habitée par de chariots de supermarché, de personnages, de slogans, de caricatures d'hippopotames barrés, de l'effigie de Dalí, de la Statue de la Liberté, de pin-up et de parasols, de cochons dressés, de cages, de lits, de drapeaux et d'un enfant de couleur jaune de dos tenant une glace dans chaque main... J'insiste : après tout cela, il ne reste qu'à s'incliner devant sa capacité et en tirer deux conclusions. La première : Ruiz est un peintre figuratif. La deuxième : Ruiz est un peintre talentueux et rigoureux dans sa maîtrise des techniques picturales.

Il y a de nombreuses années, le critique français installé en Estrémadure, Michel Hubert Lepicouché, me parla d'un peintre andalou né en Allemagne, souhaitant que nous nous rencontrions pour voir si je pouvais lui être utile. Il s'agissait de Matías Sánchez. Cette première rencontre fut décisive : Matías, avec une humilité totale, est apparu un après-midi, portant deux grandes chemises remplies d'œuvres sur papier et quelques petites toiles. En découvrant toutes ces œuvres abstraites, je me dis que celui qui avait besoin d'aide, c'était peut-être moi. Matías possédait déjà une puissance énorme et une capacité de résolution à la fois vigoureuse et implacable. Puis il est devenu figuratif, peignant des poupées et des petits personnages. Et alors ? Peu importe ! Il n'a jamais perdu son immense facilité. Aujourd'hui, on désigne cela par le terme « fraîcheur », sous l'influence de l'anglais.

J'aime avoir raison, et voir ceux que je considère comme mes amis grandissent jusqu'à devenir de véritables petits dieux de la création.

Une immense ligne d'horizon sépare le ciel de la mer ; on chevauche les vagues à mesure que l'on s'avance dans l'océan. La côte se réduit, devient minuscule, jusqu'à ce qu'elle disparaisse. À partir de ce moment-là, il faut un astrolabe, une carte de navigation ou un sextant, et quelqu'un qui sache les manier pour nous emmener quelque part. Parmi les humains, parfois le fou soit celui qui est capable de nous conduire à l'abîme ou à l'extase. Il faut que la mer soit agitée, que les nuages et les orages viennent, que les vagues s'élèvent au-dessus du pont, et que le capitaine ait bien clair son objectif : affronter la bête. Je ne sais pas si vous réalisez que je parle de peinture.

Nous avons une vision romantique des baleines : nos compagnons mammifères sont d'énormes créatures que nous aimons et admirons. L'histoire de Melville nous fascine par la description psychologique d'Ahab et de sa quête, bien que la beauté de la fiction ait toujours résidé dans cette baleine poursuivie par la violence du personnage. J'ignore ce qui, dans le cas de notre artiste, a déclenché la première peinture d'une baleine, mais je ne peux m'empêcher de penser que le hasard même de l'expérimentation fournit la première étincelle. La simple observation engagée a finalement déterminé le sort.

Un grand problème de la peinture actuelle est que nous la percevons à travers l'écran d'un téléphone, d'un ordinateur, ou dans un catalogue. Nous contemplons rarement en direct l'œuvre en elle-même. Comme pour une infinité de peintures contemporaines, lorsqu'on voit une baleine de Ruiz en vrai, on ressent une sorte de frisson qui monte des genoux jusqu'à l'estomac. Un picotement de quelque chose de bien résolu, de quelque chose qui dépasse la beauté. Il y a un indicateur infailible pour montrer l'admiration entre les artistes : c'est la jalousie. Devant certaines baleines d'Esteban, j'ai ressenti cette légère jalousie, cette pensée inhospitalière : *ce tableau, j'aurais voulu l'avoir peint moi-même*.

On dit que celui qui sait tresser un panier peut en tresser cent. Ruiz s'est concentré sur la plasticité de la silhouette et a représenté des dizaines de fois la baleine ou l'orque, parfois jusqu'à la réduire à un simple tracé relevant presque du langage publicitaire — et me reviennent aussi à l'esprit d'autres compositions et quelques calamars peints en noir que personne n'a jamais su peindre comme lui. Entre ces deux grands ensembles de travail que je décris, disons qu'il existe d'autres séries plus hésitantes dans leur contenu, mais magnifiques dans leur exécution. À un moment donné, Esteban a mentionné son admiration pour Julian Schnabel ; je crois que le peintre américain serait lui aussi fasciné, en juste réciprocité, par la dextérité de notre artiste, si fermement enraciné dans la tradition espagnole. D'autres fois, certains thèmes ont coïncidé avec les intérêts plastiques de Miquel Barceló — sans doute un des maîtres protéiformes. Mais Ruiz garde toujours ses distances, et il nous dit souvent, en peignant : *C'est facile à peindre*. Et il ne parle pas seulement de ses paysages blancs mais il est aussi capable d'aborder, avec une immense assurance, l'extraordinaire série des Africains du Mali. Un peintre estampillé "d'origine" qui, dans toutes ses séries, a toujours cherché à nous offrir le meilleur de lui-même.

Puis soudain, il peint une main, et pendant tout une série de travaux, il devient plus abstrait. Mais... n'avions-nous pas convenu qu'Esteban Ruiz est un peintre figuratif ? Et pourtant, vu de près, tout cela est de nature complètement abstraite...

Les yeux s'approchent pour observer des supports de lin ou de toile parfaitement préparés. Il y a une sorte de soin amoureux pour les matériaux, une attention portée jusqu'aux bois qui composent le châssis. Une recherche qui conduit à une maîtrise des préparations, afin que la peinture adhère à la toile avec une élasticité capable de résister aux changements de température, et qui nous révèle une précision dans tout ce qui est résolu. On identifie alors le fondement académique. La peinture commence n'importe quel endroit ; après ces premières couches, la toile a déjà son propre plan et dicte ce qui doit advenir à sa surface. Ruiz, connaisseur, obéit. Je le répète : la peinture commence n'importe où, avec n'importe quelle couleur — ou plutôt, avec n'importe quelle *tonalité*, car à Cordoue la lumière est omniprésente. Pauvres Nordiques, condamnés à peindre à la lueur des bougies, peignant seulement avec des couleurs. À cette distance rapprochée, on observe qu'entre les coulées de blanc, il y a eu une couche presque céleste, un ocre jaune, un peu de terre de Sienne naturelle...

Kasimir Malevitch disait : *Je peins l'énergie, non l'âme*. Et il ajoutait que la grâce de la peinture résidait dans le tremblement de la main quand on veut tracer une ligne droite. Je ne sais pas si Esteban Ruiz cherche à représenter l'énergie, mais ce qui est certain, c'est qu'il peint l'âme, et que le tremblement de la main, on ne le voit jamais enfermé sous des couches de glacis parfaits. Nous sommes déjà assez maladroits pour qu'à ce stade on nous surprenne à mal peindre quelque chose — à moins que ce ne soit précisément ce que nous désirons à un moment donné. Ces peintures aux

fonds blancs qui couvrent tout, où ce qui est représenté semble presque fantomatique sans perdre pour autant sa force, s'avère être un prodige de peinture.

Esteban veut en finir avec les baleines, en finir avec Ahab, en finir avec une manière de faire qui l'a envahi pendant des années. Dans cette dernière étape, il rassemble avec lucidité dans ses derniers tableaux les personnages qui apparaissent dans l'histoire. Ce qu'il souhaite, c'est commencer le plus tôt possible avec une gigantesque et cyclopéenne nouvelle vision: Don Quichotte. Je me souviens d'une représentation merveilleuse de Daumier, de quelques approches de Picabia. J'ai moi-même représenté Don Quichotte et Sancho, et j'ai une petite collection de papiers consacrés à l'ingénieur hidalgo. Je souhaite seulement que toute la sagesse et la densité picturale de mon ami puisse s'adapter et nous offrir un immense bestiaire de chef-d'œuvre de notre littérature.

Version académique-critique

Le cycle des baleines dans l'œuvre d'Esteban Ruiz s'inscrit dans une longue tradition d'obsessions picturales où un même motif devient champ d'expérimentation plastique, conceptuelle et technique. À l'instar de Cézanne avec la montagne Sainte-Victoire, de Monet avec les nymphéas ou de Morandi avec ses natures mortes de boîtes et de bouteilles, Ruiz a trouvé dans la silhouette marine un miroir inépuisable de variations. La répétition n'implique pas la monotonie : elle constitue un approfondissement du regard, où chaque toile est à la fois un essai autonome et une partie d'un ensemble plus vaste.

Dans cette perspective il est essentiel de comprendre comment Ruiz articule le dialogue entre la littérature et la peinture. Si *Moby Dick*, dans le roman de Melville, incarne le destin et l'obsession humaine, elle devient, dans la peinture de Ruiz, un véhicule d'exploration de la tension entre représentation et abstraction. La baleine, répétée jusqu'à l'extrême, oscille entre le signe sémiotique, l'icône publicitaire et la présence quasi mystique.

La trajectoire de Ruiz révèle une métamorphose stylistique constante : depuis ses premières œuvres chargées de slogans sociaux et d'humour graphique, jusqu'à sa phase *pop*, d'une fraîcheur visuelle éclatante, peuplée de personnages, de caricatures et de symboles de la culture de masse. Avec la série des baleines, cependant, se manifeste une maturité picturale centrée sur l'essentiel de la forme et sur une maîtrise technique rigoureuse. Ici, la peinture devient un espace de contemplation et d'intensité sensorielle, où le spectateur éprouve physiquement le sublime.

D'un point de vue critique, il est nécessaire de situer cette production dans le contexte de l'art contemporain espagnol. Si certains échos de Miquel Barceló se laissent percevoir —dans la plasticité des formes et dans le recours à la nature comme motif—, Ruiz s'éloigne par son penchant vers une figuration disciplinée et par la constante conscience de soi de son geste pictural. Le parallèle avec Julian Schnabel, cité précédemment, ouvre aussi la possibilité de lire ces baleines comme des monuments picturaux qui transcendent l'objet représenté.

Enfin, la transition vers *Don Quichotte* ouvre un champ d'une immense résonance. L'œuvre cervantine, tout comme *Moby Dick*, est un récit d'obsession, d'échec et de transcendance. Que Ruiz s'aventure sur ce territoire revient à projeter la densité de sa peinture dans un imaginaire culturel fondateur, avec tout ce que cela implique pour la tradition artistique espagnole. Il s'agit d'un pari ambitieux, presque « cyclopéen », qui pourrait faire de l'artiste l'héritier contemporain d'une iconographie ayant fasciné de Goya à Picasso.

Version poétique-narrative

Les baleines d'Esteban Ruiz émergent des toiles comme des mers contenues dans le silence. Chaque trait est une houle, chaque tache blanche un éclair d'écume. L'artiste se lance, à la manière d'Ahab, dans un voyage de poursuite et de veille, mais contrairement au capitaine maudit, son destin n'est pas la destruction mais la révélation.

Ses cétacés ne sont pas des monstres, ce sont des miroirs : des corps démesurés qui nous renvoient l'échelle exacte de notre fragilité.

Peindre la baleine, c'est peindre l'incommensurable. Peu importe combien de fois elle apparaît sur la toile, elle revient toujours différente, comme si la peinture était un océan en perpétuel mouvement. Il existe des tableaux où la silhouette devient à peine un trait ; d'autres, où la matière s'épaissit et la créature semble flotter entre les couches de lumière et d'ombre, comme si elle habitait un espace sacré.

Dans chaque série, Ruiz répète et transforme, comme le ressac qui n'est jamais le même mais revient toujours. La peinture s'ouvre alors comme un rituel : la toile préparée avec patience, les pigments qui palpitent sous le blanc, le geste qui décide où naît la forme. Il n'y a pas de hasard, mais pas non plus de calcul froid : il y a un dialogue secret entre le peintre et la toile, où la toile dicte et la main obéit.

La baleine, cette présence océanique, commence à se dissiper. Ruiz prépare un nouveau voyage, cette fois sur les chemins poussiéreux de La Manche. L'écho d'Ahab se transforme en celui du maigre chevalier et de son fidèle écuyer. De l'océan aux plaines castillanes, de la baleine au moulin : l'obsession change de visage, mais conserve le même souffle tragique et visionnaire. Comme si chaque tableau était, au fond, une question : que signifie peindre l'impossible ?

Le Quichotte sera alors une nouvelle baleine, un horizon que l'on poursuit avec la même obstination. Et le spectateur, face à ces œuvres, ne se contente pas de contempler, mais s'embarque aussi dans le voyage, sachant qu'à chaque toile palpite la promesse d'une découverte.

L'assemblage : Esteban Ruiz : Entre la baleine et le Quichotte

Les baleines d'Esteban Ruiz ne sont pas seulement un motif pictural : elles sont un océan contenu dans la toile, une obsession qui se répète avec la force des vagues — toujours différentes, toujours nouvelles. À la manière de Paul Cézanne face à la montagne Sainte-Victoire, Ruiz revient sans cesse au même sujet pour lui arracher des variations, des nuances, des révélations. Chaque baleine est un essai autonome, mais aussi la continuité d'un voyage qui semble sans fin.

Sa peinture dialogue avec la littérature, et plus particulièrement avec *Moby Dick* de Melville, où la baleine devient symbole du destin, du mystère et de l'obsession humaine. Ruiz transforme ce récit en image, où l'animal devient signe, icône ou ombre monumentale. Parfois, une simple silhouette suffit à suggérer l'abîme ; d'autres fois, la matière dense adhère à la toile comme si elle contenait en elle-même la houle de l'océan. Le spectateur, en les contemplant en vrai, ressent un frisson physique, une vibration qui dépasse la beauté : le sublime rendu peinture.

La trajectoire de Ruiz le confirme comme un peintre figuratif à la technique rigoureuse, héritier de la tradition espagnole tout en restant ouvert au pouls du contemporain. À ses débuts, il a exploré des langages chargés de préoccupations sociales, d'ironie et de symboles *pop*, dans une explosion de fraîcheur et de couleur, peuplée de personnages et de signes d'humour graphique. Avec la série des baleines, cependant, il atteint un point de maturité où le geste pictural s'épure et où l'obsession devient chemin. Ici, la répétition n'est pas monotonie, mais révélation : chaque toile naît comme si c'était la première fois.

La rigueur technique accompagne toujours sa poésie visuelle. Ruiz prépare le lin avec soin, travaille les couches de pigments jusqu'à obtenir une vibration lumineuse qui répond à la lumière de Cordoue — omniprésente, brûlante. Parmi les blancs apparaissent des traces de bleu céleste, d'ocres et de terres de Sienne : vestiges secrets du processus. Son geste est discipliné, mais jamais froid : il écoute la toile, obéit à ses diktats, et laisse l'œuvre devenir interlocutrice.

Sur ce chemin, résonnent les échos de grands noms de la peinture : la puissance expressive de Julian Schnabel, la richesse organique et matérielle de Miquel Barceló, ou encore la synthèse entre abstraction et figuration qui, de Cézanne à Malevitch, a marqué l'histoire de l'art moderne. Mais Ruiz conserve sa propre voix : celle d'un

peintre d'origine, qui, entre tradition et modernité, offre toujours le meilleur de lui-même.

Les baleines, pourtant, commencent à se dissiper. Après des années de navigation picturale, l'artiste prépare un nouveau voyage : de l'océan à la plaine de La Manche, du mythe américain au mythe espagnol par excellence. *Don Quichotte* s'annonce comme sa prochaine série, une entreprise « cyclopéenne » où l'obsession change de visage, mais conserve la même intensité. Don Quichotte et Ahab partagent la condition des visionnaires : l'un poursuit la baleine blanche, l'autre combat des moulins à vent. Tous deux incarnent la force de l'impossible — et c'est dans cette ligne de force qu'Esteban Ruiz trouve son territoire naturel.

Ainsi, sa peinture ne se contente pas de représenter : elle invoque. Elle nous invite à entreprendre un voyage où le littéraire et le plastique, le figuratif et l'abstrait, l'intime et l'universel se fondent dans une même vague. Face à ses baleines — et bientôt, face à son *Quichotte* —, nous ne contemplons pas seulement des images : nous sommes entraînés dans l'aventure de la peinture elle-même.

Inutile d'en dire davantage. Pictura est poesis tacita.

Une baleine s'est renversée sur moi, et c'est là que commence l'éternité

Ismael Diadé

Il y a des crépuscules qui ont le goût de l'exil, des crépuscules qui s'ouvrent sur la mer, sur le sable ; ce sont des après-midis pour monter, en regardant les Syrtos qui ordonnent leurs honneurs à la prose errante du monde. Il y a des après-midi balayés par le vent, des après-midi qui mesurent le temps de nouvelles grandeurs ; on dit qu'en elles, un code d'honneur est imposé à ceux qui gouvernent les navires qui ont établi de nouvelles cartes et agrandi le monde avec de nouvelles terres et de nouveaux océans ; on dit que les maîtres ont nommé des animaux encore inconnus et classé des plantes encore enfouies. Ce sont des après-midi aux horizons lointains, des après-midi où le socle du silence soutient l'infini et le lent soupir du mot, des après-midi pendant lesquelles le navire des héros prend la mer, la mesure de l'erratique et ce goût salé de la terre natale ; voici les héros, ils ont la liste des villes conquises, et les études sur les coutumes des peuples découverts, ils ont les cadastres des femmes de la plage qui ont mouillé leurs jupes vertes dans l'écume pour crier sur la strophe de la mer un adieu caché dans le clameur des vagues, ils ont enregistré chaque mille ainsi que le nom des différentes espèces dans différentes langues. Et ils racontent que l'homme a fait de grandes conquêtes parmi les astres et les races sauvages ; et l'homme, disent-ils avec des mots qui ne sont pas humains, commande les éléments ; Ô femme ! La fable est ouverte sur l'exil et l'anabase. Au bout du sable, de nouveau Syrtos reprend, et le soleil a un autre nom, le vent a une autre légende, l'océan des cris non lancés, il existe aussi ce seuil du Livre, soirée bordée par la nuit obscure de ton absence qui me laisse nu et vaincu face aux sillages qui viennent vers moi par un orage nocturne, un harmattan comme un sablier dans mes veines. A travers les veines coule une terre ascétique où l'eau, rivière ou larme, est une utopie de rêves héroïques et de lèvres sèches. Un vent souffle dans mes veines, sang sombre d'une terre et la mémoire de l'or qui brûlent avec le lait noir du temps. J'ai un feu humide et glacé dans mes veines, dans mes veines une terre aux lèvres sèches née du baiser du soleil et de la chair nue de la mort. Autrefois, des poètes se tournaient vers le jour pour chanter l'aurore, son or et ses forges dans les nuages du silence et l'attente de l'éternité. Moi, je regarde vers la nuit de mes veines pour chanter le crépuscule, je suis d'une race écrite dans un désert de soif où existent le crépuscule et le hoquet. Je suis d'une race arrivée là où marche le crépuscule pour prolonger la blessure que la nuit abandonne avec un cri sur les lèvres.

Le poème né avant moi, je le prolonge devant tes yeux dans ces vents de sable qui recouvrent mon regard de poussière. Les vents se lèvent pendant ces saisons sans pluie comme une épée et arrachent des cheveux entre l'or et l'oubli pour mentionner les cendres de tes yeux brûlés dans mes veines. Une nuit verticale tombe lentement sur mes lèvres.

La mort cherche nos yeux et les aura. Que puis-je dire de l'exil que tu ne saches déjà ? Ici, les hommes sont tristes et quel genre d'offrande mes trésors offrent-ils ? Pour moi, Tombouctou a un goût très amer et n'a pas un visage qui ne me fasse pas mal. Ô demeure où les dieux prennent leur retraite, accepte mon sang et mes poèmes, nous sommes assez nombreux pour construire un monde. Pendant la joie de la journée, je ne tiendrai pas compte de mes gloires, car elles n'ont jamais existé. Ma vie n'a été qu'un échec répété. Et si je pouvais avoir la force d'appeler d'une voix héroïque la mort sur la terre jaune de mon âge ! Il y a des lustres que ma vie est terminée.

C'était pendant une nuit pluvieuse de mars ; une nuit grande et forte se reflétait en moi, sereine comme l'éternité. J'avais mon regard et cette envie d'anabases qui précédaient les pures lèvres du sable. Je l'habite, elle, mon lieu où disparaît le nom de toutes choses. Je marchai jusqu'au seuil et le sable jusqu'à ce que l'écriture, désormais seule, me garde une soif louée dans la sécheresse d'une ombre sans lait ni sel, et je dis l'abondance silencieuse des déserts enveloppés dans le vent jaune et la cendre des étoiles. Elle s'est enfuie pendant une nuit pluvieuse de mars. Une baleine

était sur le point de mettre bas dans le silence de la mer qui frappe mes rivages. C'était un vendredi, une nuit pluvieuse de mars, les eaux étaient calmes, le vent ne soufflait pas et l'écume et la lune, tout s'est arrêté dans les yeux d'une baleine sur le point de mettre bas.

Aucun parchemin ne gardera le souvenir de ce regard contemplant son sang infini répandu dans les eaux. Une baleine s'est glissée en moi et c'est là que commence l'éternité. Elle porte dans ses entrailles, le sang et son regard vers ma profondeur sans fin. Une étoile veillera sur son cri. Parmi les tigres, les ours, les vaches marines, toutes les espèces de plantes nées dans les eaux, une baleine tombe. Lascive, elle regarde l'éternité et les dents inconnues qui mordent sa chair et ferment ses yeux. Ses membres antérieurs se sont transformés avec le temps en deux grandes ailes : nombreuses sont celles de son espèce qui ont une nageoire dorsale et une queue divisée en deux branches charnues et horizontales. Comme une offrande, elle porte ses narines sur sa tête. La peau nue, elle maintient sa poitrine au-dessus des eaux et sa barbe mandibulaire et son dispositif singulier tamisent la nourriture quotidienne.

Depuis sa création, l'homme est fasciné par cet animal gigantesque. J'ai un recueil de légendes fantastiques sur les baleines. On dit qu'un poisson a avalé Jonas, j'ai en moi un poisson géant ; voici un énorme animal marin, étrange et monstrueux. Il surgit des profondeurs comme un pilier plus haut que les voiles d'un navire, expulsant une énorme quantité d'eau, comme un barrage qui se rompt. Selon les livres, cet animal ne vit que de l'obscurité et de la pluie qui tombe sur les grandes eaux ; son estomac est vide et propre. Selon les écrits, l'ancêtre de la baleine est un être terrestre doté de grandes dents de phoque. De cet ancêtre inconnu descendent la baleine cheval, la baleine cochon, la baleine chien, la baleine rouge, et les hommes de science nomment également la baleine diable, qui, dotée d'une férocité terrible, coule les bateaux, coupe les hommes en deux et terrifie tout être humain. Son nom est tabou en haute mer, sous peine de ne pas manger, on ne peut dire que « gros poisson ». Sur une île des Indes, une île de mon sang, on récite une prière funèbre pour le repos des baleines mortes. La cérémonie dure cinq jours. Elle est organisée dans le sous-sol d'un temple. Sous un monument de granit, des embryons de baleines enveloppés dans de la paille sont brûlés. Autour de la fumée, des moines récitent de douces litanies et, la nuit, un scribe ajoute un nouveau nom à l'ancien cadastre des baleines enterrées. On sait peu de choses sur ces monstres aquatiques. Ils se déplacent lentement et la gloire de leurs exploits tourmente les eaux et les oiseaux.

De temps en temps, leur tête monstrueuse s'élève en expulsant ses jets, parfois leur queue gigantesque apparaît et frappe les vents. Ma baleine intérieure perd ses forces, son sillage comme les eaux qu'elle expulse se teint de sang. Une baleine bleue enveloppée d'une étrange grandeur tourne lentement parmi les tigres marins qui, d'un geste féroce, lui volent ses yeux qui répandent leur gésine. Sur un rocher des mers nordiques, elle hisse le sang et envahit les algues qui entourent la baleine qui flotte. C'était pendant une nuit pluvieuse de mars, une baleine mourait dans le silence de mes veines. C'était un vendredi, une nuit pluvieuse de mars. Les eaux étaient calmes, le vent ne soufflait pas l'écume et la lune, tout s'arrêtait dans les yeux d'une baleine qui mourait. Elle remonta lentement des profondeurs jusqu'aux plages de la mer du Nord, déposant son nom effacé au milieu des algues. Une baleine retourne lentement à ses origines. Aucun parchemin ne gardera le souvenir de son regard tourné vers son sang versé parmi les vagues. Ici commence l'éternité. Ce n'est pas une légende et aucun crapaud ne se taira, et aucun serpent dans le sable ne restera sans siffler, je murmurerai seul sous les étoiles et et je m'endormirai seul un jour parmi les algues car ce n'est pas une légende, c'est l'hymne de ma naissance et la complainte funèbre d'une baleine sur le point de mettre bas sous la lune. Des oiseaux aux plumes nuptiales voleront au crépuscule et les éléphants déposeront une grande quantité de sperme sur leurs femelles. Ah, mon hymne, tu n'existes que pour moi et pour une baleine flottant parmi les algues. Cet hymne est mon hymne, et il ne sera jamais écrit pour personne d'autre, et cela m'importe peu si la révolution des astres suit son cours ou si les grues interrompent soudainement leur vol pour écouter le chant d'un autre oiseau frileux né parmi les algues d'une mer septentrionale.

... à bord d'un léviathan

Virginie Tilot

Lorsque Esteban m'a demandé d'écrire cette préface, j'étais honorée et ravie de pouvoir exprimer mon enthousiasme devant son interprétation du Moby Dick de Melville. En effet, ses œuvres m'ont fortement remuée à divers niveaux. Sa vision holistique où l'Art rejoint la Science est en écho notamment avec la direction que prend mes travaux scientifiques, incorporant les connaissances et représentations traditionnelles des océaniens dans la gestion des espèces et espaces marins intégrée aux usages anthropiques. C'est aussi un appel vers les abysses, vers l'exploration de l'inconnu, un voyage initiatique sur soi-même mais aussi un appel de Gaïa à l'humanité et l'expression de sa souffrance actuelle. La quête obsessionnelle du capitaine Achab d'un légendaire cachalot blanc qu'il démonte en projetant ses peurs est en écho avec la quête actuelle de l'humanité à la destruction de la matrice qui l'a portée et sans laquelle elle ne peut survivre.

Esteban montre que par l'Art, on peut sensibiliser le public aux impacts que subissent les écosystèmes marins face au changement global de notre planète afin de le faire réagir sur les mesures nécessaires pour contrer l'érosion de la biodiversité et les multiples impacts collatéraux.

On perçoit aussi, dans les œuvres d'Esteban, un écho des Traditions et de la Spiritualité entourant la baleine ou tout autre grand mammifère marin, phylum taxinomique que nous partageons nous primates...

N'est-ce pas justement le rôle d'un grand artiste de porter un message visionnaire au grand public et de le faire réagir, de faire porter ce message par des baleines au-delà de l'espace spatio-temporel aux limites de l'inconscient collectif ? N'est pas un appel vers l'essence du vivant logé dans l'immensité des océans ?

Face à ses œuvres, on ressent ainsi l'appel de l'océan, l'appel vers l'inconnu, l'appel vers la matrice et l'on y déchiffre les routes qui peuvent nous y mener... Esteban, tel un chaman, semble nous inviter au voyage vers l'inconnu abyssal à bord d'un Léviathan. Cela semble une invite à un voyage intemporel au travers des cultures, où les monstres marins sauvaient les héros mythologiques en odysées. Mais n'est-ce pas surtout une rencontre avec nous-mêmes ?

Vous parlerai-je donc maintenant de ma propre perception scientifique des œuvres d'Esteban, comme il m'a invitée à le faire ?

Cette fascination pour le monde marin, je l'ai toujours eue. Toujours attirée par l'eau, dès la petite enfance, j'ai appris à nager « comme un chien », en remontant à la surface après être tombée sans ma bouée dans un lac du Connecticut. J'ai appris à plonger en apnée avec les premiers masques avec tuba intégré où souvent la balle de ping-pong restait coincée et la marque du masque restait longtemps tatouée sur le visage. Je me rappelle avoir été fascinée par les monstres marins lorsque j'ai vu sur une plage de Nantucket un jeune homme unijambiste sur une planche de surf. Ce fut aussi un émerveillement lorsque j'ai été dans le Diving Bell à Playland Park à Ocean Beach, San Francisco et surtout dans le Nautilus, au Disney de Californie. J'avais trouvé ma vocation avec Vingt mille lieues sous la mer...

Ma première plongée en bouteille à quatorze ans en Méditerranée fut ma seconde naissance, me permettant de passer plus longtemps sous l'eau et de m'émerveiller du spectacle que la mer m'offrait. J'ai eu la chance de la faire dans le décor sous-marin d'un film sur la petite sirène au large de Golfe Juan. J'ai pu ensuite assouvir ma passion d'étudier le comportement animal en communiquant sous l'eau, en appliquant les observations de Konrad Lorenz et autres précurseurs éthologues de l'époque. Aussi les travaux du Dr Lilly sur ses communications avec les cétagés m'ont inspirée, j'ai cherché ensuite à décoder leur langage, malheureusement en captivité, lors d'un stage au Marineland d'Antibes. Les plongées répétées m'ont permis de connaître divers personnages, Jojo le gros mérrou de Méditerranée qui aimait la mayonnaise en tube,

une pieuvre apprivoisée qui venait à nous en déroulant lentement ses tentacules en faisant miroiter une panoplie de couleurs au gré de ses émotions.

Une apnée avec un mégaptère ou baleine à bosse, au large de Mohéli aux Comores m'a particulièrement marquée, elle se moquait du scientifique qui essayait de lui prélever son patrimoine génétique de son arbalète et me le signifiait en passant près de moi à chaque fois qu'il tirait un bord sur son trimaran richement équipé mais rendu inutile. Dernièrement en Antarctique, j'ai eu l'immense joie de voir s'approcher de nous une baleine bleue venue de loin à mon long sifflement. Elle s'est approchée à quelques mètres de nous, mon mari, aussi océanologue, et moi-même, et nous a regardé de son oeil larmoyant puis a passé sa longue nageoire pectorale sous notre kayak pour ensuite plonger après nous avoir aspergé puissamment de son souffle odorant, chaud et gluant. Je m'étais préparée à partir sur son dos comme Paï, la whale-rider maoraise de 12 ans.

Et dire que l'intelligence artificielle, notamment celle développée pour détecter des signes de vie extraterrestre, pourrait aider à decrypter les chants des baleines et permettre à l'homme de converser avec les cétacés, mais elle ne pourra jamais remplacer la connexion plurisensorielle de deux mammifères, notamment en milieu ouvert aqueux..

Bien sûr cette passion pour la mer me mena à l'océanographie et à l'exploration de l'inconnu, le plus profond possible, l'écologie abyssale avec les submersibles d'IFREMER. J'ai passé la plupart de ma vie comme océanologue biologiste à explorer les milieux extrêmes ou les récifs coralliens méconnus de la Mer Rouge, de l'Océan indien, du Pacifique, de l'Atlantique et à contribuer à des stratégies de conservation, dont la première est la création du plan de gestion du premier sanctuaire transfrontière de mammifères marins en méditerranée, Pelagos, sur une zone de 87.500 km²

Plonger dans les abysses, c'est une impression que je connais, lovée dans le ventre du Nautilé, comme celui d'une baleine, à la découverte d'oasis hydrothermaux et des formes délicates d'une faune abyssale au sein de paysages géologiques où se déroule l'histoire de notre planète. Embarquement et longues heures à découvrir ces fonds et cette faune par un petit hublot, à essayer de l'identifier, à comprendre les processus écologiques et les interconnexions avec la grande diversité des habitats, des grands fonds, à travers toute la colonne d'eau jusqu'à la surface et au-dessus. Combat aussi pour la protection, la conservation de la biodiversité, notamment à proximité de gisements de minéraux dits stratégiques, convoités par les miniers ou autres ressources marines souvent surexploitées.

Mais revenons aux œuvres d'Esteban et le reflet des émotions qu'elles suscitent à un scientifique un peu mystique. Son trait d'expression zen qui allie simplicité, spontanéité et mouvement nous relie à l'essence de la nature et des formes, à la matrice de l'univers.

L'alliance symbolique entre l'homme et le cétacé incarnerait la connexion spirituelle, voire mystique, que les océaniens entretiennent avec l'océan, source de vie et gardien de leur mémoire collective. Les chamanes polynésiens parlent encore aujourd'hui de ces voyages initiatiques dans le ventre des animaux gigantesques.

Les baleines, présentes sur Terre depuis plus de 50 millions d'années, portent en elles la mémoire des mers primordiales. Ces géantes des océans, présentes sur Terre depuis plus de 50 millions d'années, incarnent un lien vivant avec nos origines marines.

Dans de nombreuses îles du Pacifique, les communautés locales entretiennent, depuis des générations, des attaches culturelles et spirituelles à la mer, en particulier à certaines espèces, dont les baleines. Ainsi une relation ancestrale est gardée vivante par de nombreux océaniens qui considèrent les baleines comme des messagers entre le monde des esprits et des humains.

On visualise le jeune prince mahorais « Païkea », sauvé par une baleine, lorsqu'il invoqua les esprits marins ou les femmes mahoraises entonnant des chants millénaires pour appeler les cétacés, perpétuant un dialogue intime et sacré.

En Alaska, les chants traditionnels des Tlingits racontent comment la baleine, fille de Sedna, guide les âmes des marins disparus vers leur dernière demeure. Le chant de la baleine est souvent perçu comme une vibration guérisseuse et un moyen de communiquer avec les forces invisibles. Ainsi, dans certains rituels chamaniques,

on imite ces sonorités pour entrer dans un état de transe et faciliter la purification de l'âme. La baleine, en tant que totem, nous rappelle finalement que toute vie est reliée et qu'il existe un grand réseau d'harmonie universelle que nous pouvons ressentir si nous ouvrons nos sens spirituels.

Les chamanes voient en la baleine, naviguant dans les profondeurs des océans, le reflet de leurs démarches avec les mondes subtils, de descendre dans l'inconscient pour en ramener la lumière et la connaissance. La baleine, dotée d'une mémoire millénaire, incarne aussi la notion de transmission en portant en elle des archives vivantes de l'évolution de la Terre, pouvant révéler ainsi des enseignements oubliés.

L'art traditionnel de la navigation, notamment dans la perspective du « Pacific way », se base sur les connaissances transmises par tradition orale et les sens humains pour analyser les paramètres environnementaux. Le navigateur traditionnel, ou « wayfinder », mémorise le mouvement de certaines étoiles et la forme de certains récifs, îles et fonds marins, les espèces marines et leur comportement. Il pratique ensuite une « écologie sensorielle » en analysant les nuages, les couleurs de la mer, la faune présente (dans la mer et dans le ciel), la forme des vagues, les courants, la température de l'eau, la force et la direction des flots, la main dans l'eau, les sens en alerte.

Les peuples autochtones et les communautés locales, voyageant généralement entre les côtes et la haute mer, ou en grande traversée, jouent un rôle de gardiens des écosystèmes et des espèces migratrices comme les thons, espadons et baleines.

Au travers des océans il existe des itinéraires de migration importants pour plusieurs grandes espèces comme les baleines. Celles-ci ont non seulement une grande valeur culturelle pour les habitants de la région, comme dans le Pacifique, mais sont également appréciées dans le monde entier pour la recherche, la conservation et l'observation touristique.

Pour les insulaires du Pacifique, l'océan revêt une importance ontologique vitale, privilégiant les relations et interconnexions entre l'homme et la nature, pour leur développement socio-économique ainsi que pour leurs rituels, leurs traditions et leur cosmologie. Alors que la tradition occidentale a longtemps considéré les ressources océaniques comme inépuisables jusqu'à la réalité de la « Tragédie des biens communs », les peuples d'Océanie n'ont jamais cessé de développer et d'apprécier le lien fragile qui les unit à leur environnement sachant que les ressources pourraient être épuisées si l'on dépassait certains seuils dont ils ont intrinsèquement connaissance.

La perspective actuelle de la gouvernance des océans, face à l'érosion de la biodiversité, se veut holistique. On revient d'une vision fragmentée de la science et des disciplines appliquées de gestion des espaces et espèces marines vers une perspective de science pluridisciplinaire, intégrée afin de mieux minimiser les impacts des activités anthropiques et du changement climatique. La science que l'on prône se veut pluridisciplinaire et participative, afin que l'interconnexion entre l'environnement, l'homme et la société se fasse. Ne retrouve-t-on pas là une complémentarité entre la Science et la perspective traditionnelle des océaniens, intrinsèquement connectés à la nature ?

À présent de nombreuses mesures de conservation et de gestion d'espaces marins dans le Pacifique, et dans le monde, concilient des pratiques traditionnelles et des mesures scientifiques avec des résultats de durabilité et de coopération avec les communautés locales. On assiste actuellement à l'intégration de cette vision holistique dans l'élaboration des politiques de gestion de l'environnement de certains pays océaniques, notamment avec la création de « très grandes aires marines protégées », de plus de 100.000 km²

De nombreux pays insulaires du Pacifique ont rejoint la communauté internationale en signant des accords en faveur de la conservation des baleines et en établissant des sanctuaires pour les baleines, qui couvrent aujourd'hui plus de onze millions de km² dans l'océan Pacifique Sud. Ils s'inscrivent aussi dans le débat mondial autour du traité de Haute Mer, bientôt ratifié, pour combler les lacunes dans la gouvernance mondiale intégrée, ou holistique, de « zones au-delà de la juridiction nationale.

Cette vision holistique et participative des ressources et espaces marins rejoint celle que nous apporte Esteban par son interprétation artistique du Moby Dick de Melville.

Bonjour, Mr. Peck

Francisco Jarauta

Je m'en souviens comme on se souvient de ces moments accompagnés d'une surprise inattendue. Je passais ces semaines à Paris pour des conférences au Collège de France et avec mon ami Remo Guidieri, qui venait de rentrer de New York, nous avions rendez-vous pour déjeuner à la Brasserie Le Balzar, rue des Écoles, comme tant d'autres fois. Les embrassades, les mots, les gestes tandis que nous nous asseyions à la table qu'on nous avait suggérée. À côté de notre table, il y en avait une autre de libre qui allait bientôt être occupée. Le Balzar a une clientèle fidèle et, à midi, il n'est pas facile de trouver une table libre. Deux hommes d'une septantaine d'années se sont assis à côté de nous après un rapide bonjour.

Dès le premier instant, j'ai ressenti une perplexité particulière face à la personne assise en face de moi. Ce visage me semblait familier, mais avec les années et la santé, il semblait plus mince, perdu dans ma mémoire, sauvé par une fragile reconnaissance. Un clin d'œil à Guidieri n'a pas apaisé ma curiosité. Je le regardais discrètement, essayant de deviner qui il était. Soudain, j'ai remarqué un geste, sa main tremblante qui avançait pour saisir le verre d'eau, un mouvement hésitant, imprécis, mais prudent, comme une marche dans le brouillard, devant l'espace. Je me suis dit qu'il était peut-être aveugle. C'est à ce moment-là que le maître d'hôtel Martin s'est approché de sa table et lui a dit : « Bonjour, M. Peck », ce à quoi il a répondu « Bonjour, Martin », tout en dirigeant son regard vers notre maître d'hôtel. Mon cœur a fait un bond. C'était lui, Gregory Peck, que j'admirais tant, il était devant nous et son regard naviguait dans l'ombre. Il n'était pas aveugle, comme j'ai pu le constater, mais il souffrait d'une diminution progressive de la vue qui s'était aggravée au cours des dernières années de sa vie.

Pendant le repas, avec une émotion étrange, je suivis ses gestes, ses paroles, tandis que défilait comme dans une lente boucle le film de sa vie qui m'avait tant accompagné. Et j'ai eu une sensation pressante, pendant un instant, deux regards qui se correspondaient se sont croisés sur mon chemin : le premier, celui où derrière son regard, un banc de brume déformait et éloignait le monde des objets, traçant dans l'espace flou une ellipse qui accueillait la distance et la transformait en un espace imaginaire que les mains et les yeux poursuivaient ; et l'autre, celui du capitaine Achab dans la terrible nuit de la poursuite de Moby Dick, où John Huston dessine sur une scène qui se transforme en un horizon impossible où pulsion et destin s'affrontent, faisant du regard fatidique échangé entre Moby Dick et Achab l'un des moments les plus sublimes de la littérature moderne.

C'est W. H. Auden qui, dans son ouvrage *The Enchafed Flood* publié en 1950, explique comment interpréter cette nouvelle distance que nous présentent les regards croisés de Moby Dick et Achab. Son propos est de parcourir un paysage moralisé dans lequel s'était transformée l'époque moderne. Pour Auden, l'époque moderne s'était transformée en une ville inhabitable, presque un désert peuplé uniquement de foules anonymes et spirituellement mortes, régies par l'esprit de l'Homme empirique économique, réduisant les sphères de la vie à l'espace clos de la possession et de l'intérêt. Sans entrer dans le débat littéraire sur les formes du roman, Auden considère Moby Dick comme le lieu idéal pour aborder la nouvelle condition de la civilisation.

Pour Auden, Melville construit un objet privilégié, capable de raconter à travers des allégories, des paraboles et des symboles élaborés, un monde auquel appartiennent non seulement le capitaine Achab et les marins du Pequod, mais aussi nous tous, en tant que sujets d'une époque. De la rencontre initiale entre Ismaël et Queequeg, qui ouvre le récit, à la fin dramatique dont un seul survit pour pouvoir raconter l'histoire, une intense succession de jours et de mers, dominés par une puissante obsession, celle de chasser la baleine blanche. Un jour, c'est la voix du capitaine

Achab qui, par un rituel redoutable, imposera à l'équipage un devoir unique et sacré : tuer Moby Dick. Tout sera soumis à ce destin. Peu importent les efforts et les dangers, seul le destin explique l'obsession. Les mers, la navigation d'océan en océan, ne seront mesurées que si, à la fin, le destin est accompli.

« Et je la traquerai au-delà du cap de Bonne-Espérance, au-delà du cap Horn, au-delà du maelström de Norvège. »

Aucune digression dans ce voyage en mer, aucune curiosité. Achab est un anti-Ulysse, son obsession l'a aveuglé au point de détruire sa soif de nouveauté. Seule compte la mort obsessionnelle toujours lointaine. La seule question pertinente sera celle qui portera sur une information ou une nouvelle concernant Moby Dick. Achab lui-même le reconnaîtra, peut-être n'est-il même pas important d'en connaître quoi il en soit sur elle. « Tous les objets visibles ne sont que des masques de carton. Pour moi, la baleine blanche est ce mur qui m'est tombé dessus. Parfois, je pense qu'il n'y a rien derrière. Je devine en elle une force atroce, associée à une malice insondable. C'est cette impénétrabilité que je déteste le plus. Un monde incertain et obscur comme les obsessions que nous réserve le destin.

Cette distance entre réalité et langage devient l'espace dans lequel s'organise l'écriture de Melville. La difficulté à résoudre les correspondances fait que le langage lui-même se confond avec le réel innommable. Achab n'imité pas la baleine, il devient Moby Dick.

Il évolue dans une zone de proximité où il ne peut plus se distinguer d'elle, et en la blessant, il se blesse lui-même. Cette confusion des termes annonce la destruction d'Ahab. Il n'y aura aucun endroit où se réfugier pour se sauver. Le même destin traîne la chance d'Ahab et de la baleine blanche. La mort pour l'un et l'autre se présentera comme un destin naturel.

Mais en même temps, Melville mène son récit vers une autre limite, commune en grande partie au roman américain et peut-être aussi russe. Deleuze a insisté sur cet aspect dans son essai sur *Bartleby*. Il s'agit de conduire le récit loin de la vie de la raison et de donner ainsi vie à des personnages qui restent dans le néant, qui survivent dans le vide, qui gardent jusqu'au bout leur mystère, défiant toute logique. Son âme même, dit Melville, est un « vide immense et terrifiant » et le corps d'Ahab est une « coquille vide ». Ce qui compte pour un grand romancier, Melville ou Dostoïevski, Kafka ou Musil, c'est que les choses restent énigmatiques sans être arbitraires, en un mot, soumises à une logique qui ne conduit pas à la raison et n'explique pas l'intimité de la vie et de la mort. Le roman n'a pas besoin d'être justifié, une fois qu'il atteint la zone clôturée, loin des raisons établies. C'est ainsi que naissent ces personnages irremplaçables, indubitables, des individus comme Achab, qui sont déjà un monde à eux-mêmes.

Quelques jours plus tard, je retourne à notre rendez-vous à la Brasserie Le Balzar et je constate que nos tables sont vides. Guidieri est parti dans les Marches, Gregory Peck est retourné à Los Angeles. Je commande un café et note quelques idées. J'ai revu Moby Dick, l'admirable leçon de John Huston sur un scénario de Ray Bradbury. Je reste attentif à l'interprétation prodigieuse que Peck fait du capitaine Achab. Jamais le destin n'avait précipité de manière aussi obsessionnelle le cycle de la vie et de la mort. Les gris de l'océan donnent corps à ce destin que la mer secoue avec fureur. Il n'y a plus d'autre horizon que celui de l'ombre et c'est peut-être là qu'il faut commencer un nouveau récit.

** Ce texte a été rédigé pour le catalogue de l'exposition « La nuit américaine » de la Galerie T20 à Véroniques, 2025.*

** Photographies du tournage de Moby Dick, de John Huston, appartenant à Roberto Roberts, producteur exécutif du film en Espagne durant l'hiver 1954 à Las Palmas de Gran Canaria, aimablement prêtées par sa fille Silvia.*

Dialogues avec Esteban Ruiz

Cette collection, c'est mon Léviathan à moi.

Esteban Ruiz - Beatriz Ledesma

Dans le but d'explorer les états d'âme qu'il a traversés pendant le processus de création de Moby Dick, le rêve du capitaine Achab et ses impressions à la relecture de ce classique de la littérature occidentale aujourd'hui revisité, nous avons rencontré Esteban Ruiz pour discuter, entre raison passionnée et passion raisonnée, de ses craintes, de ses états d'âme et de ses dialogues intérieurs, de ses rêves et de ses insomnies, de ses cohérences et de ses contradictions. Surtout, de ses contradictions. Car comme le disait Unamuno : « Si une personne ne se contredit jamais, c'est qu'elle ne dit rien ». Avec ses mots et son pinceau, Esteban Ruiz ne se contente pas de dire — et beaucoup —, il convainc également tous ceux qui l'écoutent. Nous parlerons également avec lui de ses muses, d'art, de philosophie, de poésie, de politique et de tout ce qui se présentera... Un dialogue qui, du plus lyrique au plus prosaïque, constitue sa propre océanographie de l'humain.

B. L. : Quel type de recherche ou de préparation as-tu effectué avant de commencer à peindre cette collection ? T'es-tu replongé dans le roman, as-tu exploré des illustrations préalables ou étudié l'iconographie marine du XIXe siècle ?

E. R. : Comme nous pouvons le voir, c'est l'œuvre de Melville qui constitue le thème conceptuel de la collection, mais mes recherches pendant la phase de documentation m'ont amené à découvrir les « logbooks », les carnets de bord des baleiniers du XIXe siècle qui recensaient les baleines chassées, les harpons utilisés, les mètres de cordage... L'esthétique de ces carnets, avec leurs estampilles en série réalisées à l'aide de tampons en forme de baleines imprégnés de poix, m'a inspiré l'aspect formel et la ligne esthétique de l'œuvre. Ils m'ont conduit à la tache.

B. L. : Selon une métaphore puissante sur le processus créatif, Michel-Ange Buonarroti a déclaré : « David était caché dans ce grand bloc de marbre, je n'ai fait qu'enlever les parties superflues ». Pour Michel-Ange, l'art est une découverte — et non une invention — et le rôle de l'artiste est de voir ce que les autres ne voient pas. L'art est déjà là, caché, tapi, et l'artiste le révèle ou, dans son cas, le libère : « J'ai vu l'ange dans le marbre et j'ai sculpté jusqu'à ce que je le libère ». Vision, talent, inspiration, purgation, purification... De quoi t'es-tu servi pour aborder ce processus créatif ?

E. R. : Comme je l'ai déjà dit, la surprise de la tache. Le tableau se construit tout seul. Je l'aide simplement en déplaçant la toile et en faisant en sorte que les peintures recouvrent et créent des formes en suivant des trajectoires arbitraires. « C'est le hasard ». J'essaie d'intervenir le moins possible afin de ne pas dénaturer le résultat. Grâce à cette simplicité, tout le monde peut comprendre l'œuvre.

B. L. : Comment affronter le vertige de la toile blanche ?

E. R. : Pour paraphraser le pianiste Glenn Gould, je dirais que je serais fou d'affronter la toile en sachant déjà tout ce que je vais faire. Après plusieurs jours de travail, je n'ai peut-être encore adopté aucune solution définitive. J'essaie différentes alternatives jusqu'à ce que l'une d'elles me convainque, sinon je remets cela à un autre jour. De plus, chaque jour, les conclusions sont différentes selon mon état d'esprit ou mon humeur. En définitive, il y a tellement de variables à prendre en compte qu'il est difficile de sortir avec les cinq sens intacts après une journée d'atelier.

B. L. : Comment se déroule une journée de travail dans ton atelier ? As-tu des rituels ou des méthodes ?

E. R. : Le rituel principal, ce sont les heures que tu passes à travailler dans l'atelier. C'est simple : plus tu travailles, plus tu avances. Il y a aussi les périodes de documentation, où tu t'imprègnes de l'histoire, tu cherches les différentes significations, les variables possibles...

B. L. : Dans quelle mesure l'atelier, qui est la cuisine où l'art se conçoit, est-il antagoniste des réseaux sociaux en tant que vitrine de l'art (et de la vie) ?

E. R. : Dans l'atelier, la banalité et la vanité disparaissent et l'on entre dans un monde de doutes et d'incertitudes qui mènent à l'introspection. Alors que sur les réseaux sociaux,

l'être humain se nourrit du groupe, du collectif, sans aucune exigence critique ou intellectuelle, dans l'atelier, l'autocritique est constante, et cela vous fait avancer.

B. L. : Quel rôle joue la matière dans ton œuvre ? Est-elle un vecteur symbolique, esthétique ou conceptuel ? Quelles techniques et quels matériaux as-tu utilisés dans cette collection et de quelle manière dialoguent-ils avec l'univers marin et mythique du roman ?

E. R. : C'est dans la matière que nous exprimons nos idées concernant les arts plastiques. Je pourrais écrire un essai ou un roman, mais un jour, il y a déjà de nombreuses années, j'ai compris que mon vecteur était la représentation plastique. Évidemment, chaque texture matérielle apporte une lecture et une signification différentes, et je l'utilise et en tire parti pour communiquer différentes expériences et sensations. La matière est essentielle ! D'innombrables sens sont sollicités dans une œuvre matérielle. Le toucher, le regard, l'odeur de la peinture...! La matière m'accompagne tout au long de ma carrière. Le mélange de matières maigres, grasses, des bitumes et les répandre sur la toile et leur laisser porter bataille entre elles jusqu'à trouver leur place. Le travail de l'atelier est de grande beauté. Même si finalement nous ne peignons pas avec nos mains, mais avec notre pensée.

B. L. : Comment la collection est-elle structurée ? La série suit-elle un ordre narratif comme dans le roman ou fonctionne-t-elle plutôt comme une séquence de visions ou d'atmosphères ?

E. R. : Je dois préciser que la collection croît, diminue, que des œuvres y entrent et en sortent. À chaque moment depuis que j'ai commencé à la créer, la collection a été différente. J'ai commencé avec des images très définies de cétacés où les tons de poix dominaient sur des toiles huileuses, mais avec le temps, les taches se sont estompées dans une brume où les formes ont presque disparu.

B. L. : Quel lien établissez-vous entre Moby Dick, le rêve du capitaine Achab et d'autres collections précédentes, telles que Tales of the Show ? Considères-tu cette collection comme un tournant dans ta carrière ou comme la suite naturelle de tes explorations artistiques

antérieures ?

E. R. : Ce sont deux collections très différentes tant sur la forme que sur le fond. Tales of the Show a été créée pendant la pandémie, dans une situation sociale compliquée. Mon travail s'inspire de l'œuvre du philosophe situationniste français Guy Debord et de son ouvrage La Société du spectacle. Dans cette collection, je dénonce les injustices qui nous saignent à blanc en tant que société de frivolité, passant inaperçues mais avec une profondeur considérable pour nos consciences. Ce sont des œuvres qui doivent être réfléchies à froid, repensées, et qui nous obligent à prendre position. All women have your voice, all women have my voice nous fait passer de la tendresse à la revendication, du personnel au social, une transition subtile dans la forme et évidente dans le message, avec le féminisme en toile de fond. La solitude en toile de fond dans un monde hyperconnecté que nous observons dans You are alone, fonctionne comme une gifle qui nous réveille de notre somnolence communicative. Dans Black lives matter, un geste, la capacité d'empathie, de comprendre les problèmes, les peurs des autres. Dans Umbrellas over the snow, la plage n'est plus torride, mais devient un lieu inhospitalier, même si une pin-up suggestive tirée d'une affiche des années 50 évite l'hypothermie grâce à un gilet de sauvetage discret de l'ONG espagnole Open Arms, qui recueille les naufragés en Méditerranée. L'acronyme péjoratif désignant les pays du sud de l'Europe, ainsi que le mépris et la diabolisation des milieux sociaux les plus faibles, constituent le thème central de We all need our pigs. Nous avons tous besoin de quelqu'un à blâmer pour nous décharger de nos responsabilités. Une référence cinématographique de Win Wenders, l'aliénation, l'oubli et la disparition de la mémoire, dans l'histoire, l'attitude et la maladie, m'empêchent de me souvenir de toi dans I couldn't picture

you anymore. Ainsi, une à une, toutes les œuvres sont chargées de significations que le spectateur doit trouver pour tirer ses propres conclusions, en réfléchissant à son rôle dans cette histoire que nous représentons et dans laquelle nous devons décider si nous voulons être spectateurs ou scénaristes.

B. L. : D'abord Borges, avec son Aleph, qui t'a inspiré l'œuvre La búsqueda de Averroes-, puis Melville... Quelle place occupe la littérature dans ta vie et que cherches-tu ou trouves-tu en elle ?

E. R. : Elle est vitale. L'analyse magistrale de la perte collective de mémoire et de ses répercussions sur chaque individu que fait Borges dans ce récit m'a provoqué et stimulé pour créer cette œuvre en pensant à l'esprit d'une ville comme Cordoue qui ne laisse jamais indifférent. La ville dont Baroja a pris le pouls dans sa « feria de los discretos », celle qui méprisait Ortega parce qu'il pensait (il y a des gens « pato »), celle du cavalier de Lorca, impassible, isolée, moribonde... et si belle.

B. L. : Que fait Esteban Ruiz quand il ne peint pas ? Outre la lecture, avez-vous un passe-temps ou un intérêt qui complète votre vie artistique ?

E. R. : Savez-vous à quel point il est bon de ne rien faire et de n'avoir aucun remords ?

B. L. : Ta personnalité, en tant qu'individu et en tant qu'artiste, s'est forgée dans la liberté des montagnes de Jaén et de la campagne de Cordoue, en jouant et en courant comme on le faisait autrefois dans les villages d'Andalousie. Les enfants d'autrefois inventaient des jeux, grimpaient aux arbres, construisaient des cabanes, nageaient dans les rivières, pêchaient des crabes et escaladaient les rochers. En définitive, ils observaient la nature et interagissaient entre eux et avec elle. Les jeux traditionnels leur apprenaient à libérer leur créativité, à socialiser, à négocier, à travailler en équipe, à respecter les règles et le tour de chacun, à gérer leurs émotions, à faire face à la frustration, à laisser place à l'ennui et à l'imagination. Le jeu est une ressource et un outil puissant pour l'artiste...

E. R. : Le jeu est récurrent dans mes œuvres et même dans le thème de certaines collections comme « Juegos de manos » (Jeux de mains), où il nous amène à découvrir que sous une peau ou une apparence innocente, nous pouvons trouver la violence la plus exécutable. La série « Recortables » est également conçue comme un jeu, et même dans cette collection de Moby Dick, les points nous invitent à suivre les routes comme dans les cartographies de notre mémoire.

Notre existence est un jeu avec un « game over » à l'horizon. Si vous ne la voyez pas ainsi et que vous ne l'appréciez pas, « il n'y a plus rien à faire ».

B. L. : Tout comme la mer, qui représente l'imprenable, l'inconquérable, l'art est également un territoire insondable... Cela suscite-t-il de l'inquiétude, de la panique, de la frustration, de l'incertitude, de la curiosité, de l'excitation... ?

E. R. : Entrer dans l'atelier, comme je l'ai déjà dit, est toujours dramatique, on ne sait jamais ce qu'on va y trouver, ni si on en ressortira victorieux ou humilié par sa tyrannie. Mais quelque chose nous pousse à le faire encore et encore.

B. L. : Dans ton cas, ton lien avec la mer est de longue date et la vie maritime a été intrinsèquement liée à ton œuvre. Comment la mer a-t-elle influencé ta production artistique ?

E. R. : La découverte du milieu marin m'a conduit à revenir à la peinture, que j'avais abandonnée plusieurs années auparavant pour me consacrer à la sculpture et aux installations. Cette approche de la mer que j'ai vécue lors de la traversée à bord du Trache a Horzier (un voilier de 14 mètres), en 2005, entre les îles de Madère et La Graciosa aux Canaries, a fait que les impressions qui sont restées gravées dans ma mémoire et les sensations ont été fidèlement reflétées dans une première collection. Ce fut mon baptême de l'eau dans le milieu marin. Un voyage difficile qui m'a profondément captivé. J'ai pris conscience de percevoir des couleurs que je n'avais jamais appréciées jusqu'alors, la fluorescence du plancton dans l'écume des vagues et le sillage du bateau, le chant mystérieux et errant des baleines dans la nuit océanique. Ces aspects m'ont fortement impressionné en tant que créateur et

m'ont amené à changer radicalement mon langage créatif et ma façon de travailler, abandonnant une esthétique conceptuelle pour me plonger dans une œuvre expressionniste riche en couleurs.

B. L. : La contemplation de la mer nous confronte souvent à la dichotomie entre la méditation sur la mort et l'immortalité, opposant la finitude de l'existence humaine à l'éternité de la mer... Tout comme l'écrivain à travers son œuvre, l'art est-il pour l'artiste un moyen de combattre la peur de la mort ? Peut-on aspirer à une forme d'immortalité à travers la création ?

E. R. : Transcender est quelque chose qui ne m'intéresse pas le moins du monde. Un jour, nous mourons et tout est fini. Même si, pour l'instant, j'aime à penser que, comme le disait Duchamp, « ce sont toujours les autres qui meurent ».

B. L. : James Joyce disait que « les erreurs sont les portes de la découverte ». Quelle place occupe l'erreur dans ta conception de l'art ?

E. R. : Chaque instant est unique et irremplaçable, et nous ne pouvons que l'imiter. C'est pourquoi nous sommes responsables de nos actes. La créativité est le fondement de l'art, c'est-à-dire la capacité à s'adapter à de nouvelles circonstances et à aborder les problèmes sous de nouveaux angles qui donnent lieu à des situations inédites. En remettant en question les connaissances acquises, cela nous incite à rechercher de nouvelles manières de construire et d'être plus productifs. Cela nous aide également à accepter plus naturellement l'erreur. L'art est unique parce qu'il est changement et interprétation, et lorsque vous générez un changement vers un espace inconnu, l'erreur est courante. C'est pourquoi il faut la normaliser. Mais cela ne suffit pas, vous devez assumer la responsabilité de cette erreur et la résoudre pour pouvoir avancer. L'art est une erreur permanente.

B. L. : Dans son ouvrage Cézanne, le philosophe et critique d'art Eugenio d'Ors affirmait que « tout comme on disait que toute la poésie antique venait d'Homère, toute la peinture moderne vient de Cézanne ». En tant que « cezanniste » impénitent, quelle importance cela a-t-il pour toi ?

E. R. : Je suis fasciné par la peinture rupestre, son développement et son évolution. Le mouvement, l'expressivité et la force d'une lionne à Chauvet, l'intelligence créative dans l'opportunisme des bisons d'Altamira, le quotidien de la récolte du miel à Bicorp. Et des milliers d'années après l'évolution néolithique, sans doute le premier art conceptuel, lorsqu'un cerf se transforme en peigne et une figure humaine en étoile. C'était déjà de l'art contemporain ! Et nous ne sommes pas les seuls. Quelles questions vous posez-vous lorsque vous découvrez les phoques affrontés de Nerja réalisés par une autre espèce, les Néandertaliens ?

B. L. : Continuons avec d'Ors... Lui-même dessinateur chevronné, il affirmait : « Je ne connais pas de meilleure destinée que celle d'être un peintre pour les philosophes, si ce n'est celle d'être un philosophe pour les peintres ». Tu as déclaré à une occasion que tu avais cessé de faire un travail conceptuel pour te consacrer à un travail émotionnel. Tu as également dit que c'est le fait d'utiliser de manière cohérente et équilibrée la raison et l'émotion qui te rend heureux, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ton atelier. Avec le ton ironique et provocateur, mais non dénué de profondeur, qui le caractérisait, le philosophe catalan affirmait que « la raison est aussi une passion ». Que t'inspire cette prémisse ?

E. R. : Lorsque les idées se transforment en émotions, comme c'est le cas avec la religion, tout débat, toute divergence, est perçu comme une offense. C'est également le cas en politique.

B. L. : Chaque fois que l'on relit Moby Dick, on le fait avec un regard différent, car on n'est plus le même. Parfois, on peut s'identifier à Ismaël, l'observateur curieux qui cherche sa place dans le monde, d'autres fois à Achab, rongé par sa douleur et incapable de lâcher prise. On peut même finir par se sentir comme l'équipage lui-même, pris au piège — entre raison et obéissance — dans une mission qu'il ne comprend pas tout à fait, mais à laquelle il ne peut échapper. Avec quel(s) personnage(s) t'identifies-tu tout au long du processus de création de cette collection ?

E. R. : Pour créer cette collection, je dois me mettre dans la peau de chacun d'entre eux, je dois respirer comme chacun d'entre eux, souffrir de leurs mêmes peurs, commettre leurs mêmes erreurs, cesser d'être moi-même et continuer à être moi-même.

B. L. : Pourrais-tu nous parler d'une pièce clé de la série qui, selon toi, est essentielle pour la comprendre ou qui en résume l'essence ?

E. R. : Lors d'un voyage, chaque lieu a son importance. C'est la somme de tous ces lieux qui vous permet, avec le recul, de comprendre ce que cette expérience vous apporte. C'est votre relation avec cette expérience qui vous fait changer et avancer, et c'est le changement, le mouvement de vos idées et de vos convictions qui constituent le grand voyage. Aucun stimulus que nous recevons n'a de sens s'il ne nous fait pas bouger. Le voyage... tant de personnes parcourent des milliers de kilomètres et pourtant n'ont jamais quitté leur lieu de résidence. Comme le dit Melville, « les vrais lieux ne figurent pas sur les cartes ».

B. L. : L'éventail des attributs et des qualités qui définissent les différents personnages de Moby Dick est vaste et varié : le capitaine Achab est obsessionnel, tandis qu'Ismaël est le narrateur observateur et réfléchi. De son côté, Starbuck, le premier officier, incarne la raison et la prudence, tandis que le harponneur Queequeg symbolise l'amitié et la loyauté. Enfin, Moby Dick représente l'indomptabilité et la puissance inexpugnable de la nature. Que trouve-t-on de chacun d'eux dans ton œuvre ?

E. R. : Ismaël, le narrateur, est un personnage très intéressant à analyser, en raison de sa grande complexité. Mais finalement, son importance réside dans le fait qu'il nous offre son interprétation de l'histoire. C'est un jeune homme assez indéfini et inexpérimenté qui arrive à Nantucket et qui, dès le premier jour, est installé dans un lit avec Queequeg, le harponneur néo-zélandais au corps couvert de tatouages, qui effraie tout le monde mais qui s'avère être une personne très cultivée et instruite, fils d'un roi. Ils sont les seuls amis de tout l'équipage et, tout au long du roman, ils se comportent comme un couple marié... Les voyages étranges font apparaître des créatures étranges. Achab incarne l'obstination, le manichéisme, l'irrationnel, et avec son équipage, ils constituent une description parfaite de la société contemporaine. Il est comme beaucoup de personnages que nous avons connus tout au long de l'histoire, que nous connaissons aujourd'hui et que nous connaîtrons demain, triste, rancunier, impassible face à la souffrance des autres, mais qui parvient à faire en sorte que le groupe le suive aveuglément uniquement grâce à sa détermination, même si cela va à l'encontre de leurs propres intérêts ou les mène à la mort.

Et la baleine, finalement, représente toutes les baleines.

B. L. : Beaucoup ont vu dans Moby Dick une réflexion d'Herman Melville sur ses craintes concernant son propre pays... Dans ton cas, quelles craintes (collectives ou personnelles) ont pu influencer ce long processus de création ?

E. R. : Je me sens impuissant dans l'immobilité, comme lorsque le vent ne soulève pas les voiles dans Moby Dick. Je pense que la peur est subordonnée aux expériences passées et à la différence, et que la peur engendre l'insécurité et la violence. Plus une personne est faible, plus son langage est dur, et le langage est notre moyen d'entrer en relation avec les autres.

Les sociétés évoluent de plus en plus dans le brouillard sans chercher d'issue, se contentant de se protéger d'ennemis que nous inventons pour nous justifier. Le problème, c'est que nous nous réfugions dans les symboles et perdons notre propre identité, unique... nous avons de nouveau peur. Le marché de la peur est un marché très lucratif.

B. L. : Revenons à Moby Dick : l'obsession du capitaine Achab pour la chasse et la destruction de la baleine blanche, qu'il considère comme l'incarnation du mal et au nom de laquelle il est prêt à tout sacrifier, y compris son équipage, le conduit sur la voie de la destruction. L'obsession est un élément clé — et souvent une caractéristique de nombreux créateurs de génie tels que Michel-Ange, Van Gogh, Monet, Beethoven, Proust, Kafka, Picasso ou Hitchcock — moteur de tout processus de création, non seulement artistique, mais aussi littéraire... N'y a-t-il pas un seul ro-

mancier ou chercheur littéraire qui ne soit obsédé par ses personnages, qu'ils soient fictifs ou réels... ? Mais comme dans Moby Dick, cette obsession n'est pas sans risques... La Moby Dick Collection a-t-elle été une obsession pour vous ? Quels ont été, le cas échéant, les risques que tu as dû assumer ou contourner ?

E. R. : Cette collection est, dans une certaine mesure, mon Léviathan personnel. Il y en a déjà eu d'autres avec différentes collections, et j'espère qu'il y en aura encore. La prochaine sera Don Quichotte.

B. L. : « Le rôle de l'artiste est de poser des questions, pas d'y répondre », disait l'écrivain Anton Tchekhov. Quelles questions t'es-tu posées avec Moby Dick, le rêve du capitaine Achab ? Et quelles questions aimerais-tu poser au spectateur de tes œuvres ?

E. R. : En effet, la meilleure façon d'apprendre est de poser des questions. Pour ne pas tomber dans le dogmatisme, pour pouvoir être cohérent et continuer à grandir, pour être créatif, pour penser l'art, il faut laisser de la place dans ses réponses aux questions. Comme je l'ai dit, dans le processus créatif, dans n'importe quel aspect de notre vie, qu'il soit artistique, scientifique, constructif, nous ne trouvons souvent pas ce qui est le plus évident parce que nous ne nous posons pas les bonnes questions.

B. L. : Jean Cocteau affirmait : « Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne saurais dire pourquoi ». Et l'art, pourquoi est-il indispensable ?

E. R. : Pour nous retrouver dans le miroir.

B. L. : Au cours d'un long voyage symbolique, le Pequod sillonne plusieurs mers et océans de l'hémisphère sud en suivant la route typique de la chasse à la baleine au XIXe siècle. Quelle est ta nommée "feuille de route" pour Moby Dick, le rêve du capitaine Achab ?

E. R. : Cette collection a voyagé et continuera à le faire. Elle a beaucoup côtoyé la mer, Malaga, Cadix, la Bretagne, la Normandie... mais aussi l'intérieur des terres. J'espère que son message continuera à être entendu dans de nombreux autres pays. Partout où les baleines iront et où il y aura des capitaines Achab pour les poursuivre, ma collection les suivra.

B. L. : Pour finir, pouvez-vous nous dire sur quels projets et ce que travailles en ce moment et que nous pouvons attendre de ton travail dans un avenir proche ? Pense-tu que cette collection pourrait ouvrir davantage la porte à de futures explorations de thèmes littéraires dans ton œuvre ?

E. R. : Depuis deux ans déjà, je me consacre à un travail de documentation très intense sur Don Quichotte et ses interprétations d'un point de vue littéraire, philosophique et plastique. Mais nous en parlerons une autre fois.

Merci Bea !

Biographie

Esteban Ruiz est un artiste à la longue trajectoire internationale. Il partage actuellement son atelier entre Paris et Almodóvar del Río (un petit village de la province de Cordoue), bien qu'il ait auparavant travaillé dans différents lieux tels que Távira, New York ou Washington. Son œuvre fait partie d'importantes collections privées à travers le monde.

Esteban Ruiz est un peintre d'une grande discipline et d'une méthode rigoureuse, dont il s'est toujours montré fier. Les sources de documentation, les notes, les esquisses, les périodes de travail, les horaires d'atelier, la préméditation... il sait ce qu'il veut avant même d'entrer dans son atelier. Il peut passer d'une iconographie de l'austérité — et l'on pourrait dire, dans une certaine mesure, du zen — à une iconographie de l'excès, en couleurs, en formes et en plans.

Il invite le spectateur à découvrir les messages subtils cachés dans ses œuvres, les indices dissimulés dans chacune d'elles. Il provoque le doute, l'émotion, obligeant le regardeur à reconsidérer son point de vue face aux iconographies reflétées dans ses taches d'expressivité, car nous sommes meilleurs chaque fois que nous doutons, car le doute nous rend plus humains et plus sociaux. Il affirme que la certitude est l'apanage des sots.

Dans ses collections, Esteban Ruiz aborde avec subtilité des thèmes à la fois universels et intemporels. Ainsi, une à une, toutes ses œuvres sont chargées de significations que le spectateur doit découvrir pour en tirer ses propres conclusions, en réfléchissant à son rôle dans cette histoire que nous représentons tous — celle où nous devons choisir si nous voulons être spectateurs ou scénaristes.

Tracer le cap

Cette collection a été présentée pour la première fois dans le cadre du projet AC-COBAMS, la première étude à grande échelle des cétacés en Méditerranée. À l'origine de ce projet étaient impliqués l'UICN, le Ministère de l'Environnement et du Milieu Rural et Marin, le Gouvernement de la Principauté de Monaco et la Fondation Prince Albert II de Monaco, ainsi que l'Agence française pour la biodiversité, IFAW, WWF, et d'autres organismes nationaux et internationaux. Tous ont considéré la collection *Moby Dick, The Dream of Captain Ahab* comme la meilleure expression artistique pour sensibiliser le public à l'engagement envers les océans et le milieu marin, et comme le moyen le plus inspirant d'impliquer ceux qui luttent pour protéger ces gardiens de la biodiversité et les autres mammifères marins.

Selon les mots mêmes de l'organisation :

« L'œuvre d'Esteban Ruiz nous invite à réfléchir sur notre relation avec le monde qui nous entoure, sur une espèce qui nous fascine, et sur les actions que nous pouvons entreprendre pour son avenir. Un cadre délicat mais intense, où s'entrelacent imaginaire humain, mystères de la nature et science, et qui a inspiré des rêves à des milliers de poètes, d'artistes, de scientifiques et de navigateurs à travers les mers du monde. »

Esteban Ruiz a considéré que la symbiose entre l'aspect scientifique et artistique qui caractérisait cette collection — inaugurée lors de la Journée mondiale des océans, à Málaga, point de départ du projet — a été un facteur décisif. Cette double perspective, ces deux regards essentiels que sont l'art et la science, sont indispensables pour l'artiste, qui estime que tout ce qui échappe à ces deux dimensions engendre affrontement, hostilité et conflit. L'art, parce qu'il nous rend uniques, individuels, et la science, parce qu'elle nous rend universels.

Depuis cette exposition de 2018, la collection n'a cessé de s'enrichir, de voyager et d'être présentée dans divers lieux : au restaurant trois étoiles Michelin Aponiente du chef Ángel León, où le dialogue entre cuisine et peinture s'exprime de manière surprenante et stimulante dans le Moulin à marée El Caño du Puerto de Santa María ; au Club La Reserva de Sotogrande, avec le Groupe Promoteur HICCO ; lors de l'intervention au Palais des Angulo de Cordoue ; et au siège central d'Unieléctrica, entre autres.

