

**GRUPO VANGUARDIAS Y
ÚLTIMAS TENDENCIAS
ARTÍSTICAS**

NÚMERO 1 MAYO 2017

**FACULTAD DE
GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD DE
SEVILLA**

José Soto, Picasso, Egon Schiele,
Antonio Maestre, Laurent
Godard.

PB

EL PÁJARO DE BENÍN



El pájaro de Benín

Vanguardias y Últimas
Tendencias Artísticas

Número 1

ISSN: 2530-9536

Copyright: Los autores

Contacto: elpajarodebenin@gmail.com

Sevilla 2017

https://dx.doi.org/10.12795/pajaro_benin.2017.i1

El pájaro de Benín

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas.

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad de Sevilla.

El Pájaro de Benín. Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas es una revista científica, fundada en 2017 por el Grupo de Trabajo del mismo nombre alojado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte Contemporáneo, tanto en sus manifestaciones internacionales como a las aportaciones de los distintos contextos andaluces y nacionales. Va dirigida a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, y a los profesionales del Arte en todas sus facetas, desde el ámbito histórico hasta los planteamientos teóricos y estéticos. Su periodicidad es semestral, publicándose artículos inéditos previamente evaluados mediante el sistema de pares ciegos.

DIRECTOR: Andrés Luque Teruel, Universidad de Sevilla.

SECRETARIO: Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.

COMITÉ CIENTÍFICO:

- Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- José Ignacio Hernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.
- Juan Ramón Cirici. Universidad de Cádiz.
- Juan Jesús López Guadalupe. Universidad de Granada.
- Alejandro Cañestro Donoso. Universidad de Murcia.
- Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.
- César Rina Simón. Universidad de Extremadura.
- Teodoro Falcón Márquez. Universidad de Sevilla.
- Juan Bosco Díaz Urmeneta. Universidad de Sevilla.
- Fernando Martín Martín. Universidad de Sevilla.
- Javier Navarro Luna. Universidad de Sevilla.
- Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

- Joaquín Álvarez Cruz. Universidad de Sevilla.
- Francisco Ros González. Universidad de Sevilla.
- Antonio Paradas. Universidad de Málaga.
- José González Ruiz. Universidad de Sevilla.
- Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla.
- José Manuel Báñez Simón. Universidad de Sevilla.

Índice

Un artista en tierra de nadie. Acerca de la pintura de José Soto.....	5
Picasso, estilización y ambigüedad. Las estatuas palo y las tallas de Boisgeloup, en 1930	109
Egon Schiele. De los autorretratos del Otro Yo a la santidad del desnudo. Un artista maldito	187
Apuntes sobre un pintor sevillano contemporáneo. Antonio Maestre Vicario y el Convento de los Capuchinos de Sevilla	227
Laurent Godard en la Casa del Limonero. Week-end Flauterville-Sevilla, 2017	272
Epistemologías del discurso del arte a través de las prácticas liberales	311

**Un artista en tierra de nadie
(En torno a la pintura de José Soto).**

**An artist in no-man's-land
(About José Soto's paintings)**

**Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz.
Profesor Titular jubilado de Estética.
Universidad de Sevilla.**

“yo no hago cuadros, hago pintura”
(Barnett Newman)¹

Resumen

José Soto fue un pintor abstracto sevillano, que llevó el proceso de síntesis a un punto extremo a finales de los años sesenta del siglo XX. El artículo plantea la naturaleza de ese arte y sus conexiones con las referencias internacionales de las que partió y en relación con las que significa; así como su significado e importancia en el contexto sevillano, en un momento en el que éste se abría a las vanguardias, después de décadas de aislamiento y atraso.

Palabras clave

Abstracción, siglo XX, vanguardias, color, Sevilla.

¹ Newman, 2006, 285 y 302.

Summary

José Soto was an abstract painter from Seville, who brought the synthesis process to a final point in the last years of the 20th century. This paper raises the nature of this art and its connections with the international references from which it began, and in relation to what it means. As well as its meaning and importance in the context of Seville, at a time when they open to the avant-garde, after decades of isolation and backwardness.

Key words

Abstraction, XX Century, avant-garde, color, Seville.

I.- De camino a la abstracción.

1. Una tarde decidió dibujar espacios como los de Mark Rothko. Cogió pliegos de papel manila y comenzó a trabajar en ellos con grafito. En semejante menester lo sorprendió Luis Gordillo. Cuando le explicó qué estaba haciendo, Gordillo, tras un respetuoso silencio, dijo: “pero tú sabes que en Rothko es fundamental el color”. Soto contaba la anécdota con su habitual pericia para narrar y la sorna con que hablaba de sí mismo: “no sé qué pensaría Luis”.

He preguntado a Gordillo por aquel lance pero no lo recuerda. Pudo imaginar, se me ocurre, que Soto había visto cuadros de Rothko reproducidos en blanco y negro: no eran en los años sesenta frecuentes las publicaciones en color. Pero Soto debía conocer buenas reproducciones quizá en libros que tuviera Fernando Zóbel, en los que hubiera en la Casa Americana o en revistas escapadas de la base de Rota. ¿Cuál era entonces el sentido de aquel extraño ejercicio de Pepe Soto?

Conociéndolo, creo que estaba sencillamente *probando*. Comprobaba la fuerza de los espacios neoexpresionistas superponiendo planos que se diferenciaban entre sí por la textura y la intensidad tonal, como podía haber visto en unos dibujos que admiraba, los de Seurat. En cualquier caso, *experimentaba*. Tal vez era un preludio para enfrentarse a un modo de concebir la pintura que lo había impresionado vivamente y en el que pronto intentaría trazar un recorrido y mundo propios.

2. La anécdota debió suceder en la segunda mitad los años sesenta. Por esas fechas Soto cambia de agujas. Todavía en 1964 su participación en una célebre exposición, *Diez pintores sevillanos y el escultor Nicomedes*, consistió en unos duros grabados con el peculiar realismo de *Estampa Popular*. Aquella muestra, celebrada en el estudio del ingeniero Jiménez Ontiveros, reivindicaba, según los textos del modesto catálogo, un espacio profesional para los jóvenes autores sevillanos que apostaban por la modernidad y ya habían expuesto en diversas ciudades del país.

El deseo se hizo realidad en enero del año siguiente: la generosidad de Enrique Roldán y el esfuerzo de Carmen Laffón, Teresa Duclós y el propio Soto hicieron posible la galería *La Pasarela*. En ella pudo Soto calibrar reposadamente y día a día el alcance de la abstracción porque desde el primer momento la galería contó con la presencia de los autores de *El Paso*, los que solían asociarse a Cuenca y estaban en el entorno de Fernando Zóbel, y en general, con cuantos trabajaban con Juana Mordó. *La Pasarela* debió ser un buen campo de maduración.

3. José Soto Reyes nació en Sevilla (1934) y vivió durante muchos años en Triana. En la Casa de las Columnas, antigua Universidad de Mareantes y entonces casa de vecindad, y después en la calle San Jacinto. En esta calle, en la factoría Hispano Aviación, estuvo un tiempo como aprendiz. Pasará más tarde a la Escuela de Artes y Oficios (donde conoce a Joaquín Sáenz, que trabaja a la vez en la imprenta familiar) y después ingresará en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Allí, en la que fuera vivienda y estudio de Gonzalo Bilbao, en los pasillos, entre clase y clase, D. Miguel Pérez Aguilera habla de arte con sus alumnos. Aquellas charlas, decía Soto, fueron el fermento de su inquietud por el arte. Pero también estaban los compañeros, Jaime Burguillos, Carmen Laffón, Teresa Duclós, Paco Cortijo, Paco Cuadrado, Enrique Roldán, entre otros, un potente grupo de edad en busca de un arte distinto al académico que promovían casi todos los profesores de la Escuela. Soto quería

ir más lejos: decide interrumpir la carrera y marchar a París. Una foto, tal vez en las Tullerías, lo presenta ensimismado junto a Jaime Pandelet, Joaquín Meana y Teresa Duclós. Por esas fechas también estaban en París Gordillo, Cortijo, Santiago del Campo y Juan Romero. Pero Soto regresa pronto: ha visto mucha pintura, ha sido camarero en un restaurante y algo así como mayordomo en una casa con más pasado que presente, pero apenas tenía tiempo para pintar. Por eso vuelve y tras muchas dudas, decide reanudar los estudios hasta obtener la titulación.

En 1960 le conceden el Premio La Rábida que conllevaba una exposición individual. Era la segunda: antes había colgado sus cuadros en la sala de Información y Turismo. En 1962 expone con Teresa Duclós, Jaime Burguillos y Enrique Roldán en un lugar exigente, la sala Céspedes de Córdoba, ciudad, en esos años, referencia del arte moderno en España. Tres años después abre la galería *La Pasarela*. En 1969 están fechadas las primeras abstracciones de Pepe Soto de las que tengo referencia.

II.- Afinidades electivas.

1. Pero no nos precipitemos. Nos acercaremos mejor a la abstracción de Pepe Soto, si antes examinamos cuáles eran sus preferencias artísticas. Por el momento señalaré tres: el dibujo, el valor de la presencia y el color.

2. Admiraba en el dibujo el modo en que la línea o la mancha lograban hacer vibrar el papel, transformándolo. La audacia de un trazo que *rasga* el soporte para mostrar lo que hasta entonces sencillamente *no era*. El dibujo para Soto tenía análoga virtud (y osadía) que la metáfora (que admiraba en las letras flamencas). Por eso desechaba la mera corrección y en su museo imaginario de dibujantes figuraban por derecho propio, Ribera y Murillo, Ingres, Matisse y Picasso, Carmen Laffón, Félix de Cárdenas y Ricardo Cadenas, Luis Gordillo, Carlos Alcolea y Carlos Franco, Miki Leal, José Miguel Pereñíguez y Felipe Ortega Regalado. Más allá de diferencias de épocas y concepciones artísticas, estos autores comparten dos notas. La primera, el sentido global del dibujo: que el trazo ocupe el espacio por completo, lo transforme y le dé vida. La segunda, el ritmo: cómo el dibujo logra acompañar la mirada o si se prefiere, la manera en que la mano y la inteligencia del dibujante logran tensar el tiempo, incorporarlo sin que por ello disolverlo (como también hace el cante jondo).

3. Su admiración por el dibujo se relaciona estrechamente con un valor que podemos llamar *la presencia*. A Soto le desagradaba el naturalismo. Lo tachaba de falsa retórica: el naturalismo busca persuadir/seducir al espectador con la imitación servil de objetos y cuerpos, sazonados con unas gotas de atractivo sensual. Pero el naturalismo no es el realismo. El realismo es la capacidad del arte para poner ante los ojos la verdad de la existencia de cuerpos, objetos y entornos. A eso llamo valor de *presencia*. Soto lo hallaba en los rotundos cuerpos de Miguel

Ángel, en la nítida verdad de Velázquez y en la firmeza de figuras y bodegones en Zurbarán o Cézanne. También hallaba ese valor en un artista anterior, Giotto. De ahí su interés por la observación de Rothko que veía en Giotto una atención a la dignidad y el destino del individuo, patente en el peso corporal que otorgaba a las figuras, en su modo de colocarlas, presionando los planos hacia fuera, y en el color que les daba vigor y resistencia (Rothko, 2004, 87ss).

La importancia concedida al valor de *presencia* se relacionaba en Soto con la que prestaba al modo de poner la pintura, esto es, al modo con que el pintor maneja el pigmento. No era una cuestión académica ni de corrección formal, sino un afán en que no se enmascarara la materia, disimulando la *verdad* del pigmento. Recuerdo su entusiasmo ante ciertos cuadros de Chardin que generaban una suerte de mirada doble: una mirada oscilante que atiende tanto a la materia depositada por los toques del pincel como a la figura que va surgiendo de ellos. Era el testimonio de una mano inteligente que anula un sensible (el pigmento) para producir otro (el objeto), convirtiendo así la figura en *metáfora de la materia* (Rancière, 2003, 23 y 92).

3. Esto conduce directamente al color. En él, al menos tres nombres: Tiziano, Poussin y Seurat. Recorrí con Soto una exposición de Tiziano en el Museo del Prado. Recuerdo su expresivo silencio ante el retrato del Aretino (que a la *presencia* y la presión de la figura sobre el plano pictórico une la espléndida

gama de rojos) y su despaciosa mirada a *El hombre del guante*, donde grises y negros surgen de (o se cimentan en) una amplia gama de color. Si admiraba en Tiziano la sensualidad de una figura construida pincelada a pincelada, en Poussin y Seurat, Soto veía la disciplina del léxico del color, el empeño en el recurso a los colores puros. No le atraía tanto el clasicismo de Poussin y menos aún la etiqueta *puntillista* de Seurat, cuanto las diversas indagaciones de uno y otro sobre las posibilidades del color. Por eso, al hablar de Seurat, pasaba fácilmente a Josef Albers y su infatigable análisis de la interactividad del color.

También en el color puede haber una mirada doble: prendida por una parte del color, rastrea por otra sus componentes, como el amante de la música disfruta a la vez del tema y del contrapunto. El color, como determinadas melodías, suspende la palabra y la conciencia de la sensación se hace tan intensa que, como apunta Merleau-Ponty, habría que hablar no de percibir sino de sintonizar porque lo que vemos no nos pertenece del todo (¿podría existir sin el cuadro?) pero tampoco es plenamente del cuadro (nada sería sin nosotros) (Merleau-Ponty, 1995, 183): el color es así una suerte de comunión (Merleau-Ponty, 1975, 228) con el mundo o un entrañamiento en él que la conciencia acepta, sin buscar esclarecerlo de inmediato, porque se sabe parte de ese mundo e inmersa en él. Pero el pintor (y el espectador experimentado) además de aceptar ese estado de gracia, rastrea los rasgos que lo generan, no para saber *cómo* se hizo sino para disfrutar de los fragmentos que lo originaron. Se acercan así al

lector del poema que no evita demorarse en el sonido de las palabras porque en tal satisfacción avizore tal vez conexiones o posibles significados hasta entonces desconocidos.

4. A lo dicho hay que añadir un cuarto aspecto, central para Soto. No es una preferencia sino una característica que podría definir por sí misma el arte. Soto siempre consideraba y apreciaba al autor que, según sus palabras, tenía *un mundo propio*. Un mundo construido paso a paso y que mostraban en conjunto sus obras. Autores que a su juicio adolecían de solvencia formal o tenían preocupaciones alejadas de las suyas, si mostraban en su obra una impronta individual, un proyecto coherente, Soto los respetaba y valoraba. Quizá esta sensibilidad hacia lo que cabría llamar la ver(aci)dad de un proyecto poético fuera una de las razones por la que muchos autores confiaban en su criterio y buscaban su opinión al empezar una línea de trabajo.

III. Abstracciones.

1. Con este bagaje hay ya elementos para entender las obras que Soto comenzó a hacer en 1969, retomó el año 2011 y continuó cultivando mientras se lo permitió la salud. Se podría en efecto valorar su delicadeza/valentía con el color, la rotundidad de sus planos, el cuidado de la materia y la atención prestada a los ritmos que dejaban la impronta del tiempo en sus cuadros. Pero para hacer justicia a su obra debemos situarla en un contexto más amplio. Recorreré pues sucintamente algunos hitos de la pintura abstracta.

Es preciso porque hay diversos modos de entender la abstracción. En rigor deberíamos hablar de *abstracciones* porque surgen para abordar problemas distintos, buscan valores diferentes y responden a concepciones artísticas diversas. Un mapa, aun incompleto, de estas propuestas permitirá comprender mejor la obra de Soto.

2. La abstracción se inscribe en el que Adorno llamó *tabú mimético*: la reserva moderna ante la figura porque fomenta falsas ilusiones en vez de desplegar alternativas e ideas dentro del arte (Adorno, 2011, sec. II, ep. 20; sec. V, ep. 11; sec. VI, ep. 9). Tal desconfianza se vislumbra ya en el valor que otorga Baudelaire a la imaginación frente al naturalismo y no se concreta sólo en la abstracción: también alienta el rechazo de Duchamp a la pintura retiniana.

3. Situándonos ya en la abstracción, recordemos que Wassily Kandinsky fue el primero en evitar la figura. No busca experimentar ni provocar. Sólo cree que la mejor figura no hace sino trivializar la pintura. En el pasado, un bello cuerpo era *signo* de un mundo ideal pero la época moderna pierde esa referencia. Su temple secular la lleva a recelar de las grandes ideas y a la vista de la figura, se limita a reconocerla como objeto o si la percibe como *bella*, sólo la aprecia como descanso para la mirada, breve gozo para sentir y olvidar (Kandinsky, 1987, 11-33; 1989, 131-176). Pero el problema no radica sólo en la figura sino en las propias

formas artísticas. Los más cultos valoran el arte pero manteniéndolo dentro de los límites que fijan la institución y la costumbre (Kandinsky, 1960, 24). El gozo de lo bello y el desconcierto de lo sublime se convierten así en emociones controladas y sus formas, en poco más que géneros artísticos (Kandinsky, 1960, 14s). A tal situación opondrá Kandinsky una doble abstracción: la primera separa al objeto de la anécdota y evita su embellecimiento convencional. Tal simplificación del objeto propicia la segunda abstracción que busca construir formas que sean independientes de cualquier referencia empírica reconocible (Kandinsky, 1987, 47).

Su propuesta reposa en dos supuestos. El primero es la idea de una conexión sentimental entre los hombres y las cosas, una suerte de empatía de naturaleza cósmica (Kandinsky, 1987, 28): un color o una línea en un plano pueden despertar ecos emocionales, como ocurre en los niños y en los pueblos primitivos. Pero esta conexión se obstaculiza y aun se destruye por el naturalismo en arte y el materialismo en la ciencia, dos legados del siglo XIX. Puede sin embargo recuperarse (este es el segundo supuesto) mediante la construcción de formas, cuando éstas surgen del temple emocional del artista: si la emoción es auténtica, se transmitirá al espectador y potenciará su sensibilidad y su comprensión (Kandinsky, 1987, 43).

Ambas ideas, cercanas a las de Worringer (1997), a las que añade cierto misticismo, señalan un nexo entre la percepción de

formas puras, como el color o la línea, y una emoción que cabría llamar originaria. Por ello Kandinsky acomete numerosos análisis de la percepción que incluso intenta validar mediante encuestas. Sin entrar en más detalles, retengamos esta conexión entre el afecto (y su correlato intelectual) y las formas que puede crear la pintura.

4. El mismo año, 1911, en que Kandinsky expone sus primeras obras abstractas, Mondrian, tras viajar a París, inicia su acercamiento a la abstracción. Lo atestiguan obras como *Árbol gris*, de ese mismo año, y *Manzano en flor*, del siguiente². Pero estos mismos cuadros ya sugieren qué diferencias lo separan del artista ruso. Mientras Kandinsky centra su atención en las formas, Mondrian la dedica al rectángulo del cuadro, que intenta plegar y agitar con líneas, evitando toda profundidad. Poco después buscará que el ritmo que invade el cuadro se transfiera al muro que lo rodea. He aquí una primera diferencia: Kandinsky indaga el alcance de las formas pero a Mondrian le preocupa sobre todo la estructura. Por otra parte, Mondrian no cree que la debilidad del arte en la cultura moderna surja del agotamiento de los lenguajes artísticos tradicionales, sino de la indiferencia del arte hacia la ciencia, su lenguaje y la inquietud intelectual que los impulsa. Lo moderno no se caracteriza por ansias materialistas o deficiencias del sentir, sino por un deseo de liberación (Mondrian, 1983, 15) manifestado en un pensamiento que busca formas cada vez más generales de comprender el mundo. El arte no debe permanecer ajeno a ese esfuerzo de la ciencia. Frente al naturalismo, que se queda en la

² Ambos en el Gemeentemuseum, La Haya.

apariencia particular de una hoja o una flor, el arte debe buscar lo general: la tensión de la forma, la intensidad del color, el dinamismo del espacio (Mondrian, 1983, 25).

Esta impronta racional no resta emoción a la pintura de Mondrian. Brota de una visión casi épica del afán de saber y del deseo de libertad propiciado por tal conocimiento. Su posición, cercana al idealismo filosófico, contrasta con el tardorromanticismo de Kandinsky. Esa diferencia ilumina la que hay entre las respectivas indagaciones: si Kandinsky rastrea el nexo entre visión y emoción, Mondrian crea un lenguaje escueto que contrasta con el ritmo que logra imprimir a sus cuadros.

El lenguaje es en verdad ascético: un léxico reducido a la línea, el plano, colores básicos y gama de grises, y una sintaxis limitada a la ortogonalidad y al color plano. Pero tal contención formal subraya el dinamismo de una estructura que surge de la asimetría, de la tensión de las formas alojadas en el lienzo (que al ser incompletas pugnan por desbordar la cuadrícula) y de la oposición entre el ritmo del cuadro y la silenciosa serenidad del muro que lo sostiene.

Soto conocía la obra y los textos de Kandinsky pero le interesaba mucho más Mondrian (Soto, 2001). Veremos más tarde cómo influyeron en él la disciplina del lenguaje del artista holandés (que acercan sus obras al cuadro objeto), las tensiones rítmicas de sus lienzos y la relación de su obra con la arquitectura.

5. Pero la abstracción no termina en Europa. Comienza a hacerse al otro lado del Atlántico aunque sus supuestos poco tienen que ver con los de Kandinsky y Mondrian. En los autores conocidos más tarde como Escuela de Nueva York hay un marcado descontento con la pintura que se hacía en Estados Unidos en los años treinta. Reconocen a Milton Avery (en el que hay ecos *fauves*) y el cubismo de Max Weber, pero rechazan las direcciones surgidas tras la depresión de 1929: en la evocación de la vida americana de los regionalistas (Benton, Grant Wood) sólo ven anécdota, en el realismo social (Ben Shahn, autor del mural sobre Sacco y Vanzetti), propaganda, y en los abstractos (como Stuart Davis), un exceso de formalismo. En un plano más positivo, no parece gratuito pensar que pesarían sobre ellos los primeros ensayos de Greenberg, fechados en 1939 y 1940³, y sobre todo los talleres y debates que mantenía Hans Hofmann en un local de la 8th Street donde, como dirá después Greenberg, “tomaban a París mucho más en serio de lo que aquella ciudad se había tomado nunca a sí misma” (Greenberg, 1988, vol 4, 19-26). A estas inquietudes debemos añadir la obra de los muralistas mexicanos y sus ideas sobre las culturas indígenas americanas, la exposición del *Guernica* en Nueva York (1939) y la inmediata muestra de Picasso en el MoMA (*Picasso: Forty Years of His Art*), la llegada de artistas europeos procedentes de la Francia ocupada y el estado de

³ Como “Vanguardia y Kitsch” y “Towards a Newer Laocoon” Greenberg, 1988, vol. 1, 5-23 y 23-39.

opinión promovido por la galería *The Art of This Century*, abierta por Peggy Guggenheim en 1942.

De modo especial influyen las obras de Picasso y Klee, el surrealismo (en especial Miró) y el valor del mito. Todo ello lo concentra de modo casi provocativo una célebre exposición, *A problem for critics*, organizada en mayo de 1945 por Howard Putzel, en la *67 Gallery*. Putzel, perspicaz asesor durante un tiempo de Peggy Guggenheim, tiene ahora galería propia y decide colgar las obras de los jóvenes neoyorquinos junto a las de Arp, Masson, Miró y Picasso. Comentando la muestra, Sidney Janis y Robert Coates reafirman cuanto Sam Kootz había dicho un año antes sobre la originalidad de los nuevos autores (Sandler, 1996, 112s): conocen bien y aprecian el surrealismo, pero prefieren la universalidad del mito a la dimensión individual del subconsciente. La muestra es el reconocimiento de los nuevos pintores abstractos pero esto no debe ocultar que entre ellos hay diferencias, en la apreciación del mito y en la idea misma de pintura.

Todos se consideraban *mythmakers*: Rothko aplica el término a Clyfford Still en 1946 (Rothkowitz, 2007, 88). Antes, en 1943, en la carta que con Gottlieb (y la ayuda de Newman a la hora de redactar) dirige al *New York Times*, dice sentirse vinculado al arte arcaico y primitivo (Rothkowitz, 2007, 64-70). Pero mientras Pollock se interesa por las ideas de Jung sobre los arquetipos culturales, Rothko prefiere los mitos griegos, dado su interés por la tragedia, y Barnett Newman los de las culturas indígenas donde

adivina un sentimiento radical de desprotección del ser humano ante el acontecer natural.

También hay diferencias entre la pintura gestual de Pollock y De Kooning, y la que comienzan a hacer hacia 1948 Mark Rothko y Barnett Newman. Greenberg las analizará en un texto de 1962 (Greenberg, 1988. Vol 4, 121-134). Todos evitan la diferenciación entre fondo y figura: hacen una pintura *all over* que cubre por completo la superficie del cuadro, sin distinción de fondo y figura, privilegiando ante todo su unidad. Pero mientras Pollock y De Kooning emplean elementos pictóricos muy variados e intentan que el cuadro se cierre en sí mismo y posea una unidad estructural como la del cubismo, Rothko y Newman limitan la pintura casi en exclusiva al color y buscan que éste se expanda hacia fuera alterando el espacio exterior. Es verdad que cuentan y trabajan con la línea, pero de lo hacen de modo impropio: Rothko, cuando limita con ella sus planos de color, la hace tan imprecisa que casi la disuelve, y Newman no la emplea en verdad para separar planos sino para acompasar la mirada y establecer flexiones y ritmos en el cuadro. Greenberg de este modo precisa y define la *pintura de campos de color* frente a la *pintura de acción* de Pollock. Retengamos la diferencia porque la abstracción que interesará a Soto es precisamente esa *Color Field painting*.

6. Soto admiraba la pintura de Mark Rothko pero su trabajo está mucho más cerca de la de Barnett Newman. Conviene, pues, seguir brevemente los pasos de este autor. Newman se incorpora

tarde a la actividad artística. La liquidación del negocio familiar, víctima de la crisis del 29, le lleva años. Después, al no lograr la admisión como profesor de dibujo, se ejercita en la crítica de arte. Esto le permite madurar criterios sobre las direcciones artísticas del momento más arriba comentadas. A la vez, colabora asiduamente con Betty Parsons, montando en su galería exposiciones etnográficas. Al estudiar en esas muestras las figuras precolombinas, esquimales o polinesias, concluye que nada tienen de ormentales: son sencillamente *preguntas* relativas al riesgo de vivir y al terror a la muerte (Newman, 2006, 147s). Piensa que en esa dirección debería trabajar el arte moderno, generando formas que iluminaran la experiencia de la época. Desde esas inquietudes era difícil aceptar la abstracción europea de entreguerras. Rothko la relacionaba con preocupaciones científicas mientras él buscaba el “conocimiento y la conciencia del ser humano y de su yo interior más complejo” (Rothkowitz, 2007, 85). Newman, más directo, no duda en tachar los trabajos de la Bauhaus de diseños para destornilladores (Newman, 2006, 76).

Mucho más respetuoso es con la amplia retrospectiva que el MoMA le dedicó a Mondrian en 1945, año siguiente al de su fallecimiento en Nueva York. Newman estudia en detalle la muestra y valora el compromiso del holandés con la pureza de la forma, pero cree que sujetarse a un lenguaje tan restringido equivale a frenar las exigencias del afecto y las posibilidades del pensamiento (Newman, 2006, 182s). Por fidelidad a unas y otras inventa el neologismo *imagen plásmica* (en oposición a plástica),

indicando que el arte es ahora, como entre los primitivos, un esfuerzo inteligente que idea formas surgidas del caos (Newman, 2006, 184-5 y 191).

Newman sólo empezó a pintar a punto de cumplir los cuarenta años. Al principio lo hace para sí mismo pero en 1945 decide exponer obras relacionadas con el mito y en 1947, otras que se antojan un ajuste de cuentas con el arte geométrico. *Abismo Euclidiano* opone una exacta forma vertical a la derecha con otra ondulada a la izquierda, mientras la pintura plana de una y otra contrasta con la generosa textura del fondo. *La muerte de Euclides*, del mismo año, incorpora además rasgos relacionados con el mito: ¿quiere enfrentar la nitidez geométrica con la fragilidad de la vida humana?

Sea de ello lo que fuere, al año siguiente, 1948, *Onement I* señala propiamente el inicio de su pintura. El cuadro, no muy grande (69,2 x 41,2 cm), es un campo uniforme rojo pardo cruzado en el eje de simetría vertical por una estrecha banda en brillante rojo cadmio. Como título, un neologismo que cabría traducir como acción y efecto, o condición de ser uno, sin dejar claro si tal singularidad se refiere al individuo, al cuadro o a la relación establecida entre ambos⁴. La crítica lo entiende como una reflexión sobre las paradojas de la existencia (Temkin, ed., 2002, 152 y 158). Desde entonces se suceden los cuadros formados por campos de

⁴ *Onement I* se conserva en el MoMA como donación de Annalee Newman, viuda del artista.

color. Aplicado de modo casi siempre uniforme, el color de los grandes planos se interrumpe por estrechas franjas (a veces con bordes exactos y otras, borrosos) que, en su criterio, no eran líneas de separación (como decía cierta crítica) sino campos de color más angostos que unen a los más extensos, dando así ritmo a la obra.

Paralelamente, Newman emprende una reflexión crítica sobre la belleza. La cree un desvío perjudicial, iniciado por la escultura griega. Lo sublime, que percibe en las obras egipcias y en la tragedia griega, corresponde mejor al temple trágico que debe tener el arte (Newman, 2006, 214-18). Busca por tanto una pintura que estimule la conciencia de singularidad del individuo (Newman, 2006, 307) o más radicalmente, produzca un *lugar* donde el individuo llegue a percatarse de sí mismo (Newman, 2006, 341 y 360). En este sentido cabe leer el gran cuadro *Vir Heroicus Sublimis* (243 x 548 cm, 1950-51) y *Las 14 estaciones del Via Crucis* (200 x 150 cm c/u. 1958-66), evocación del último grito de Jesús de Nazaret, *lamma sabachtani!*.

Son obras enigmáticas. Cuando Newman expuso la primera en la galería de Betty Parsons pidió que construyeran delante un murete para que la obra no se ofreciera directamente a la mirada sino hubiera de recorrerse paso a paso en relativa soledad. Algo parecido persigue al instalar en el Guggenheim de Nueva York las *Estaciones del Via Crucis*: colocadas a lo largo de la rampa, el espectador tenía que medirse con cada una de ellas, siguiendo sus alternativas.

Newman buscaba así suscitar la condición trágica del individuo. Pero sin pretenderlo, consiguió un efecto diferente: al dejar que la pintura se representara a sí misma, llevando al límite la abstracción (Shiff, 2002, 78-111), su obra comienza a interesar a la generación más joven, fueran minimalistas (Judd, Stella) o conceptuales (Bochner) (Zelevansky, 2004, 26; notas 3 y 97). Más acá de las inquietudes metafísicas de su autor, las obras de Newman logran crear una situación única e inmediata donde la pintura surge y se muestra por sí misma, evitando anécdotas, narraciones y alusiones a tendencias o estilos. El cuadro podía despertar la conciencia singular del individuo pero también presentarse en su desnudez al espectador para que éste lo sancionara como obra de arte. Creo que esta segunda posibilidad fue la que habría de pesar realmente en el quehacer de Pepe Soto.

IV. Un estudio compartido.

1. La mayor parte de las abstracciones fechadas a partir de 1969 las hace Soto en un estudio situado en la calle Conde de Ibarra que Carmen Laffón comparte con él y con Fernando Zóbel. Fue un nuevo período de aprendizaje, donde la conversación, como en los años de la Escuela de Bellas Artes, cumple importante papel. Zóbel habla de la abstracción neoyorquina y en general de pintura que este impenitente viajero comenta al calor de los apuntes que ha ido tomando de muy diversas obras clásicas. No faltan intercambios de

ideas sobre el modo de *poner* la pintura, el valor de la geometría o cómo concebían la luz antiguos y modernos.

El estudio de la calle Conde de Ibarra tiene aún mayor alcance: lo visitan pintores amigos, como Gerardo Rueda o Gustavo Torner, y en general, cuantos iban a exponer en La Pasarela. Es también cita obligada para poetas, escritores o pensadores que llegan a Sevilla, y para jóvenes autores, Gerardo Delgado y José Ramón Sierra, entre otros, que pronto expondrán en *La Pasarela* y en la galería que la relevará, la que abre Juana de Aizpuru en 1970. El estudio de la calle Conde de Ibarra fue decisivo para dos generaciones de autores sevillanos.

2. Entre las obras de Soto en aquel estudio, *Espacio horizontal n. 1*, es un gran plano vertical azul brillante, interrumpido por una franja horizontal negra, atravesada a su vez por una fina línea blanca que coincide con el tercio superior del cuadro. Está fechada en 1973, pertenece al Museo Tamayo (Ciudad de México) y tiene dimensiones algo mayores que las que usa esos años: 109,9 x 80. El cuadro, sencillo, llama de inmediato la atención por su consistencia: el plano vertical tiene la suficiente potencia para definirlo y justamente por eso cobra fuerza el horizontal que aparece en el título. Aquí la pintura, como hemos visto en Newman, habla por sí misma. Va incluso más lejos porque en el caso de Soto, no precisa, como en el pintor neoyorquino, alusiones metafísicas. El cuadro, en la estela de la recepción minimalista de Newman, no es sino un objeto que aspira a cruzar

la frontera del arte y espera esa sanción de quien se acerque a él. No hay ficción ni ilusión alguna: la pieza es *una verdad tentativa*. Su fuerza consiste en darse a ver con la consistencia precisa para pedir tal sanción.

De 1969 es *Espacio vertical doble*, un cuadro pequeño (50 x 62 cm), horizontal, con una construcción interesante. A la izquierda aparece un plano vertical cuya anchura es doble que la del plano, también vertical, que aparece a la derecha. Entre ambos, un tercer plano, igualmente vertical, es tres veces más ancho que el de la izquierda. La relación 2:6:1 (que se aparta de cualquier simetría, como ocurría en Mondrian) no es sin embargo evidente porque los planos están surcados por líneas y franjas que no coinciden del todo con sus límites. La geometría aparece agitada por esas líneas que la hacen vibrar sin sustraerle por eso consistencia. Llama la atención finalmente el color. Lejos del azul brillante de *Espacio horizontal n. 1*, aquí dominan los tonos tierra: siena a la izquierda, oliva a la derecha y en el plano intermedio, un gris que parece surgido de colores que se han ido neutralizando entre sí. En esta oscuridad tonal adquieren más sentido las líneas que cruzan los planos: además de *mover* la construcción geométrica, interrumpen con colores más brillantes la gama tierra del cuadro (dando pistas de la interactividad del color). Por lo demás, la obra presenta las mismas virtualidades que la anterior: en este caso, la consistencia viene subrayada por la proporción de los planos. Hay sin embargo una variante: las líneas que llenan de ritmo la sólida construcción.

He señalado antes cuanto apreciaba Soto el valor de la *presencia* que detectaba en Giotto, Zurbarán o Cézanne. ¿En qué consiste este valor? En que subraya la verdad de la existencia de los cuerpos. Tal vez no sean precisamente hermosos pero no cabe dudar de la verdad de su existencia. Por ello interpelan al espectador recordándole que él *es* también *cuerpo*. Esto también puede darse en la pintura abstracta. No en toda sino en aquella en la que el cuadro es, antes que adorno, objeto y por eso, antes que ofrecerse a la mirada, requiere al cuerpo, recordándole que está entre otros cuerpos e inscrito en esa red de relaciones que llamamos *mundo*. Creo que este valor de la *presencia* es el primero que destaca en la obra de Soto.

Sin duda esta característica (que para él tenía tanta importancia) queda paliada en la obras de estos primeros años por la escala con la que solía (y podía) trabajar. Sólo mucho más tarde, en su retorno a la pintura en 2011 logrará trabajar, como veremos, con una escala satisfactoria. Por eso es significativo el título de una obra de 1971, *Homenaje extraño a Barnett Newman*. El cuadro tiene en efecto notas típicas de Newman. Es un rectángulo de un amarillo algo frío, precedido por una estrecha banda, donde el amarillo se carga de rojo, e interrumpido por otra amarillo brillante. Delgadas líneas azules y rojas prestan suave cadencia a la mirada. Llama la atención que la banda de la izquierda tiene los bordes indefinidos, desflecados, abandonados al gesto en vez de precisados por la línea (como ocurre, por ejemplo en las *Estaciones*

del Vía Crucis). Todos los elementos remiten a Newman. Todos menos uno, las dimensiones. El cuadro mide 80 x 110 cm. Con razón Soto califica a su homenaje de *extraño*.

3. Acabamos de ver que en ocasiones la consistencia del plano se altera con líneas que establecen determinados ritmos. Éstos son más acusados en una serie compuesta por cuatro cuadros, *Espacio en diagonal*, fechados en 1971, todos con las mismas medidas, 65 x 65 cm. Son a primera vista sencillos. En uno de ellos, el cuadrado se ha dividido mediante una diagonal en dos triángulos, verde, arriba a la izquierda; abajo a la derecha, azul. Pero algo no encaja. La diagonal no llega a ser tal: parte del vértice inferior pero arriba se desvía a la izquierda del vértice del ángulo; además, abajo el verde invade el azul formando un nuevo triángulo. Todo está en orden pero *se mueve*. Así también ocurre con una delgada banda negra que, paralela a la supuesta diagonal, puede ser línea, sombra e incluso cortar el plano creando una suave (e irónica) profundidad. El cuadro es firme pero lo cruza una sutil vibración que es aún más clara en los otros tres cuadros: en ellos, a desvíos análogos a los ya señalados, se añade la progresiva conversión de la diagonal en línea quebrada.

El elemento constructivo que hemos examinado antes se enfrenta en estas obras a rasgos de movimiento. Unos sólo apuntados y otros más claros, como en las piezas que conserva el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en los que los campos de color en los que se divide el rectángulo del cuadro (oliva y siena

en un caso, en el otro, azul y gris) aparecen separados por una línea quebrada que se convierte en el segundo casi en ondulada.

Estos pliegues y quiebros quizá separen campos de color, subrayando sus límites, pero también pueden verse como signos de tensión entre esos campos o como índices de espacios emergentes que pugnan entre sí por crear *otro* equilibrio. La convivencia entre orden y dinamismo es la consecuencia de la meditada recepción que Soto hace de Mondrian, en cuya obra detecta un valor que le interesó desde siempre: el *ritmo*. La geometría de Mondrian pierde la frialdad que Newman veía en ella, si se capta su ritmo.

El ritmo tiene dos virtualidades. Por una parte es la inscripción en la forma del tiempo, sin que éste se congele y pierda por ello su condición. Lo señalé al hablar del dibujo y ahora lo vemos en la tensión que cruza la pintura. Por otra parte, tiene la capacidad de transferir ese germen del tiempo al entorno, al muro que sostiene el cuadro. Quizá por eso Mondrian fijaba rectángulos de color en la pared de su estudio. El ritmo es una de las claves de la calidad expansiva (la otra, como veremos en seguida es el color) de la pintura. Cierta obra de Mondrian, nunca realizada, el *Proyecto para el salón de la Sra. B. en Dresde* (Crego Castaño, 1997, 221), sugiere cómo a partir del ritmo y el color puede concebirse un interior del que los objetos artísticos convencionales (cuadros o esculturas) desaparecen sin que pierda por ello el espacio su identidad artística. Soto en 1972 diseñó también un

interior con parecida intención. Lo veremos más tarde. Quede por ahora sólo constancia de ello.

4. Junto a la consistencia del cuadro-objeto (el valor de presencia) y al ritmo, hay una tercera nota destacada en estas primeras abstracciones de Soto, el color. Para precisar su alcance conviene aclarar como lo trabaja materialmente. Usa tintas industriales, como las empleadas por las imprentas, quizá para lograr matices de mayor complejidad, y las aplica mediante una especie de sellado: usa el pincel como una muñequilla o un sello de caucho, y aplica la pintura por presiones sucesivas. El soporte, lienzo o papel pegado sobre madera, queda impregnado así del pigmento que conserva claramente su condición material.

Esta manera de *poner* la pintura hace que el color en estas obras tenga condición táctil. A veces sólo tiñe el soporte, haciéndolo ver. Otras veces adquiere solidez y densidad, y otras, el pigmento parece impreso con suaves toques, creando una peculiar vibración, como ocurre en una de las obras de la serie titulada *Pequeño espacio angular*. En cualquiera de los casos, el color se resiste al mero golpe de vista: requiere más bien una mirada dispuesta a deslizarse por su superficie siguiendo sus alternativas. La idea, en este caso, es más cercana a Rothko que a Newman. Rothko reivindica este valor táctil del color. Lo analiza detenidamente en Giotto y en Tiziano y piensa que esta cualidad se debilita cuando, con el claroscuro, el color se utiliza como un medio para crear profundidad. Rothko pretende desandar este

camino: quiere que el color, como la piedra en la escultura, despliegue su propia belleza como materia (Rothko, 2004, 84), de modo que en vez de generar ilusión, se haga presente como color (Rothko, 2004, 94s). Creo que este es también el efecto que producen los trabajos de Soto. En ellos, el color reposa en sí mismo y se muestra con una plenitud que compromete a la sensibilidad del espectador.

Una segunda característica del color en Soto es la interactividad. La descubrió en otro autor al que admiraba, Josef Albers, y se detecta en una obra de 1971 perteneciente a la colección Juan March (*Sin título*, 90 x 65 cm). El estrecho triángulo blanco ilumina a la vez el espacio rojo inferior y el rectángulo superior negro, y en éste, el rojo de las líneas que lo cruzan se oscurece pese a ser el mismo que el del gran campo inferior. Este modo de trabajar le permite enfrentar planos de colores afines, para hacer valer sus contrastes, o lograr variantes de luminosidad, derivadas de la tinta, no de la tonalidad del color. Estas variaciones crean ritmos quizá menos evidentes que los generados por líneas y planos, pero igualmente eficaces.

Finalmente, Soto busca y logra delicadas variantes de matiz partiendo de tintas industriales. Así en una obra de 1970 (*Sin título*, 115 x 89, colección particular, Bornos, Cádiz) aparecen dos intensidades de negro. En una pieza que conserva el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, se suceden un gris casi negro, un morado cercano al violeta y un siena muy oscuro. Son colores que

se deslizan entre los nombres sin encajar en ninguno. El espectador, impulsado por el propio atractivo del color, ensaya nombres sin llegar a dar con el oportuno.

5. El trabajo de Soto en estos años se ve recompensado con diversas exposiciones. La de mayor alcance es la que organiza Juana de Aizpuru en marzo de 1972. Se inaugura en Sevilla con el título *Nueva pintura sevillana* pero en su posterior itinerancia se llamará *Nueve pintores sevillanos*. En septiembre se mostrará en Madrid, galería Juana Mordó, en octubre-noviembre pudo verse en Barcelona, galería Adriá, y en marzo del año siguiente en Valencia, galería Val i 30. Los autores más veteranos, Claudio Díaz, Teresa Duclós y Pepe Soto, comparten cartel con Paco Molina, Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, nacidos en los años cuarenta. Los más jóvenes son Juan Manuel Bonet y Quico Rivas: con apenas diecinueve años trabajan ya como *Equipo Múltiple*. La muestra, prologada con un texto de José María Moreno Galván, tendrá buena crítica, como la que recibe en Barcelona de Santos Torroella. En esos mismos años Soto ve interesarse por su trabajo a distintas instituciones. Ya he señalado algunas. Añado ahora la IBM España, el British Museum y el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Al entrar en esta colección, Soto ocupa un lugar entre los pintores abstractos españoles cuyas obras había ido adquiriendo Fernando Zóbel desde 1961 y con las que formó aquel museo inaugurado en 1966.

Estos reconocimientos no impiden a Soto tomar una decisión desconcertante: abandonar la pintura. Un sereno cuadro amarillo de buenas dimensiones, 180 x 82 cm, fechado en 1975 (hoy en la colección Cajasol) fue la obra que cerró tan importante etapa de trabajo.

V.- El largo interludio.

Durante casi cuarenta años Soto permanece sin pintar. No rompe por ello amarras con el arte. Las mantiene en la enseñanza, con incursiones en la crítica y sobre todo por su criterio, ideas e independencia.

Antes de abandonar la pintura, había probado suerte como profesor en *El Taller*. El proyecto, iniciado con Carmen Laffón y Teresa Duclós, ofrecía clases de dibujo, pintura y grabado. Pervivió durante tres años. Colabora paralelamente con *El Correo de las Artes*, suplemento de *El Correo de Andalucía*, dirigido por Antonio Bonet Correa y hecho posible por dos entusiastas, Quico Rivas y Juan Manuel Bonet.

Tras abandonar la pintura, su contribución a la crítica es episódica pero intensa. De ella quedan testimonios en el diario *El País*, el suplemento *Culturas* del *Diario de Sevilla* y en conferencias sobre Carmen Laffón, Joaquín Sáenz y Piet Mondrian. Su labor docente fue mucho más sostenida: la desempeña en diversos centros de enseñanza media, en especial, el

Colegio Aljarafe y después el Colegio Santa Ana, donde termina su vida laboral.

Pero Soto en estos años es ante todo una referencia: alguien con sensibilidad y conocimiento artísticos y en quien se puede confiar. Así lo creen las instituciones al pedirle que oriente los inicios de un proyecto como el Museo José María Moreno Galván, en La Puebla de Cazalla, o forme parte de comisiones de compra, como las de la Fundación Luis Cernuda y la Caja de Ahorros San Fernando. El comisariado de exposiciones es una consecuencia de esta relación. Son a veces muestras de corte institucional, como las dedicadas a *Los Caprichos* de Goya, la fotografía de J. Laurent, el arte precolombino peruano o los autores sevillanos de la colección del Museo Hermitage. Otras veces las muestras requieren una intervención más personal: así, las retrospectivas de Jaime Burguillos, Félix de Cárdenas o Miguel Pérez Aguilera, la dedicada a Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, los diseños de Guillermo Pérez Villalta o las piscinas de Carlos Alcolea, entre otras.

Había además proyectos que le interesaban o él mismo impulsaba. Así ocurrió con las muestras en la Torre de los Guzmanes (La Algaba) o el proyecto *Procesos* que ofrecía pistas sobre el camino de invención artística en Manuel Barbadillo, Ricardo Cadenas, Manolo Quejido, Curro González, Guillermo Pérez Villalta, Elena Asins, Antonio Sosa y Soledad Sevilla. En estos proyectos se encontraba con mayor libertad. Así ocurría

también cuando muchos autores le pedían que organizara su obra en una exposición. Era una tarea silenciosa, sin etiqueta de comisariado, donde amistad, complicidad y debate se aliaban para que las obras encadenaran un discurso y alcanzaran luz propia. De estos trabajos, innumerables, no queda más testimonio que la memoria de autores y galeristas, y de esos espectadores que eran capaces de detectar el orden y la claridad de Soto en las paredes de la sala.

VI.- Volver.

1. Entre la primavera y el verano de 2011, Juana de Aizpuru llevóa a su galería, en Madrid, obras de cinco de aquellos nueve pintores sevillanos que paseó por media España en 1972. A las piezas de Gerardo Delgado, Juan Suárez, Francisco Molina, José Ramón Sierra y José Soto, añadió las de Carmen Laffón (que en los primeros años de la galería trabajaba con Juana Mordó). La muestra celebraba el aniversario de los primeros pasos de la galerista⁵. Para muchos, sin embargo, fue la ocasión de ver reunidas siete obras de Pepe Soto y comprobar su enviadable actualidad. Esa fue mi apreciación de la que dejé constancia en una crítica. Pero tal opinión no fue en absoluto singular: la compartieron casi todos los que vieron la muestra. Juan Antonio Álvarez Reyes, director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, fue más lejos: propuso a Soto exponer en La Cartuja.

⁵ No por casualidad se tituló la muestra *Y mi primera mirada...*

Muchos pensaron que aquella opinión, general y positiva, sobre su obra y el proyecto de la exposición impulsaron a Soto a retomar los pinceles. Creo que hubo otra razón, igualmente importante: la posibilidad de hacer obras de gran formato. Manuel Salinas y Pepe Barragán le ofrecen trabajar en el estudio que compartían, donde podía hacer este tipo de obras. Por otra parte, el propio Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acepta construir el soporte -un prisma de 200 x 600 x 50 cm- que Soto había ideado para reelaborar, con un nuevo sentido, una obra fechada en 1971, de la colección Juan March. La he citado más arriba, *Sin título*, 90 x 65 cm. A partir de esa obra elaboró en su momento una serigrafía, alterando las proporciones. Ahora las transformaciones iban a tener mayor alcance.

La exposición en La Cartuja, que se celebraría en junio de 2012, encerraba pues un doble desafío: comprobar la actualidad de sus primeras obras abstractas y afrontar unos problemas que nunca había podido resolver plenamente: los de la escala.

2. La exposición de la Cartuja solventó satisfactoriamente ambos retos. Del primero, dio cumplida cuenta la crítica especializada. Del segundo, merece destacarse en primer lugar, *Espacio horizontal*, un lienzo de 250 x 180 cm, pegado sobre madera, había sido estampado o sellado, por el procedimiento que ya conocemos. La tinta de imprenta se había sustituido por acrílico. Un gran campo de color verde virado hacia el oliva venía arriba

precedido por un rectángulo horizontal pardo rojizo e interrumpido abajo por una banda del mismo color pero que se desviaba del rectángulo al curvarse el lado inferior. El modo de introducir el ritmo en la límpida geometría no era nuevo pero sí más atrevido y aparecía además enfatizado por la escala. Otra pieza nueva, *Espacio angular en rojo*, creaba una peculiar atmósfera fuera del cuadro: en parte por la gran superficie roja, en parte porque el campo superior, gris, dejaba traslucir el rojo que lo subtendía, y además porque los cantos del grueso tablero (4 cm), al que se había pegado el lienzo, al estar también pintados en rojo proyectaba su color sobre el muro.

Basten estas obras para dar cuenta de qué modo satisfactorio se había reelto el problema pendiente de la escala. Las dos obras, en especial la segunda, por ser casi una escultura, daban cuenta del valor del *cuadro-objeto*, mostrando esa tierra de nadie, entre la abstracción y el minimalismo que Soto había venido roturando con su trabajo. En él, en efecto, no ocupaban demasiado lugar, como ya he dicho, las preocupaciones metafísicas de Newman. Soto, como hicieron algunos minimalistas, se limita más bien a presentar un objeto, invitando al espectador a decidir si cruza o no la frontera que separa al mero objeto de la obra de arte.

3. Esto se hacía mucho más evidente en la escultura, el prisma al que me referí antes. Soto se limitó a diseñarlo para que se pintara por procedimientos industriales. Terminado, se instaló en una sala, sin otro acompañamiento que el cuadro y la serigrafía

que lo precedieron, y el breve proyecto dibujado por Soto. Ocupaba la diagonal de la planta cuadrada de la sala e invitaba a rodearlo haciendo que se cumpliera el subtítulo, *Espacio continuo en diagonal*, puesto que los bordes de la escultura, más que limitarla, incitaban a continuar el recorrido a lo largo de sus cuatro superficies. La escala hacía que el espectador se midiera con la escultura, el color la prolongaba, al llenar de reflejos la sala, y el escueto triángulo blanco ponía en la pieza un ritmo tan discreto como eficaz.

Un hallazgo del *minimal art* fue la propuesta de un espacio que no origina exclusivamente la obra sino que surge de la relación que la propia obra crea con el entorno y la que el espectador establece con una y otro. Es un espacio a tres bandas que además no se cumple sólo con la mirada sino que requiere al cuerpo. Un espacio, en conclusión, para *estar*. Tal vez por eso, autores, como Flavin, prefieren hablar de *propuesta* más que de obra: no se nos ofrece tanto un objeto terminado cuanto algo que se sugiere y propone.

4. Tanto las obras citadas como *Azul Ultramar* (Acrílico sobre tabla, 112 x 180), expuesto a fines del año 2012 en *La Caja China* (hoy en la colección de la Universidad de Sevilla) y el gran cuadro rojo que sólo se expuso en noviembre de 2016, tras el fallecimiento de Soto, tienen análoga potencia espacial.

Soto tenía esas ideas espaciales ya en su primera etapa. Así lo sugiere el diseño que realizó en 1972 para un estudio de arquitectura. Un espacio para estar, para ser habitado. Como en el salón proyectado por Mondrian, antes citado, es un espacio donde no es necesaria la obra individual, en la pared o sobre la mesa, porque el recinto entero *es* la obra. Un espacio de extrema delicadeza: no se impone escenográficamente. Sólo invita a estar en él o a lo sumo, a *verse viendo*, según un célebre *dictum* de Richard Serra, esto es, tomar conciencia de cuál es el alcance de poseer y *ser* un cuerpo sensible e inteligente.

5. Esta es a mi juicio la biografía artística de Pepe Soto. Faltan muchas cosas: su afición a la música, en especial al flamenco, su conversación, su fidelidad a los amigos, su humor. Confío sin embargo haber dejado algo claro: su empeño por construir un mundo poético propio. Lo hizo con sencillez, sin ocultar qué autores y qué ideas le interesaban, pero también con entereza y criterio: sin someterse ciegamente a unos y otras. Abrió así un espacio propio o si se prefiere, cultivó con su arte una tierra de nadie.

Bibliografía.

- ADORNO, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemans, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.
- CREGO CASTAÑO, C., *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés “De Stijl”*. Madrid, Akal, 1997.
- GREENBERG, C., *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brien, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988. Vol. I, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*.
- GREENBERG, C., “New York Painting Only Yesterday”. *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brien, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988. Volumen 4. *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*.
- KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, trad. E. Bailey, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
- KANDINSKY, W., *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, trad. Ph. Sers, Barcelona, 1987.
- KANDINSKY, W., “Sobre la cuestión de la forma”, Kandinsky, W. y Marc F., *El jinete azul*, ed. K. Landheit, trad. R. Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Barcelona, Península, 1975,

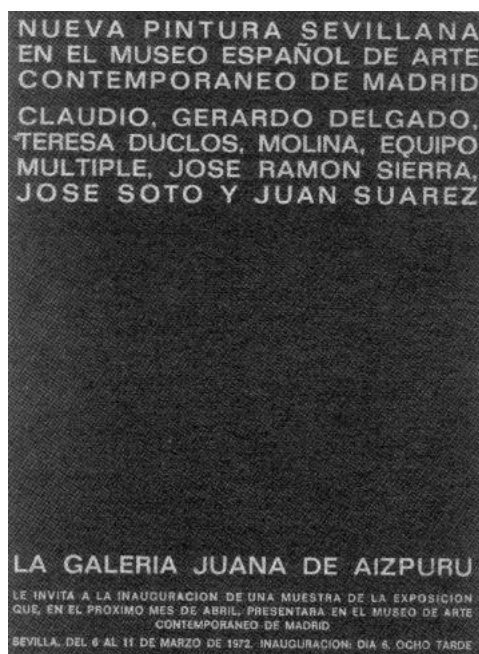
- Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1995
- MONDRIAN, P., *La nueva imagen en la pintura*, trad. A. Peels, Valencia, Colegio Aparejadores Madrid, 1983.
 - NEWMAN, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, ed. O'Neill, J. P., trad. M. A. Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 2006.
 - RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris: La Fabrique, 2003.
 - ROTHKO, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte*, trad. M. Abdala, Madrid: Síntesis, 2004.
 - ROTHKOWITZ, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, ed. M. López Remiro. Barcelona, Paidós, 2007
 - SANDLER, I., *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Trad. J. Sánchez García-Gutiérrez. Madrid, Alianza, 1996.
 - SHIFF, R., "Whiteout. The Not-Influence Newman Effect" en Temkin, A. (ed.), *Barnett Newman*, Philadelphia/London, Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002.
 - SOTO, J., "Una lectura personal sobre la pintura de Mondrian", VV. AA. *La esencia del arte. Dialéctica de lo contemporáneo*, Sevilla, Fundación Aparejadores/Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía, 2001, 171-181.
 - TEMKIN, A., ed., *Barnett Newman*, Philadelphia/London, Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002.

- WORRINGER, W., *Naturaleza y Abstracción*, trad., M. Frenk. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997.
- ZELEVANSKY, L. “Beyond Geometry. Objects, Systems, Concepts”, Zelevansky, L., ed. *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2004.

Anexo: Imágenes.



Pandelet, Duclós, Meana y Soto en París, 1958.



Cartel de la exposición: *Nueve pintores sevillanos*.



José Soto en su estudio hacia 1972.

Soto en su estudio hacia 1972.



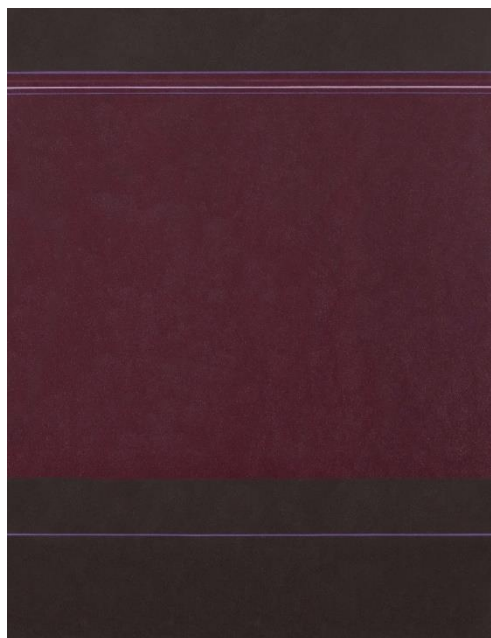
Soto y Laffón en la galería Juana de Aizpuru. Al fondo Sanlúcar de Barrameda, lienzo de Laffón.

Fernando Zóbel, Joaquín Sáenz y Pepe Soto.





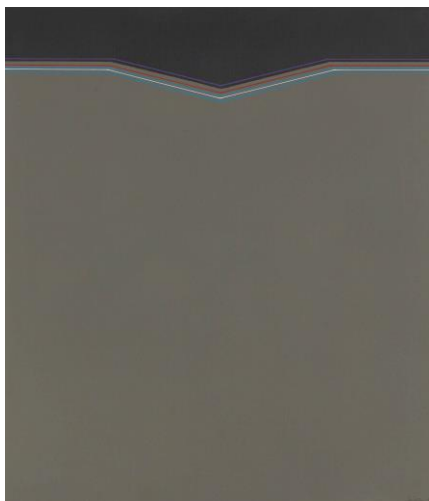
Tiziano, *Antonio Anselmi*, 1550. Colección Thyssen-Bornemisza, depósito MNAC.



Soto, acrílico sobre lienzo en tabla, 2012.



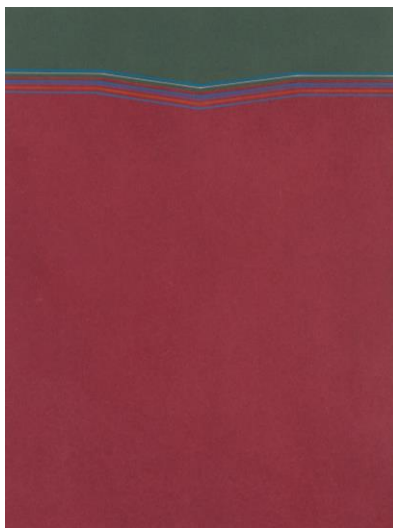
Tiziano, *retrato del hombre con la manga acolchada*, 1510-11,
National Gallery, Londres.



Soto, *S/T*, 1968, Mixta sobre papel, Colección Fundación Juan
March.



Tiziano, *Retrato de Pietro Aretino*, 1550, Palacio Pitti, Florencia



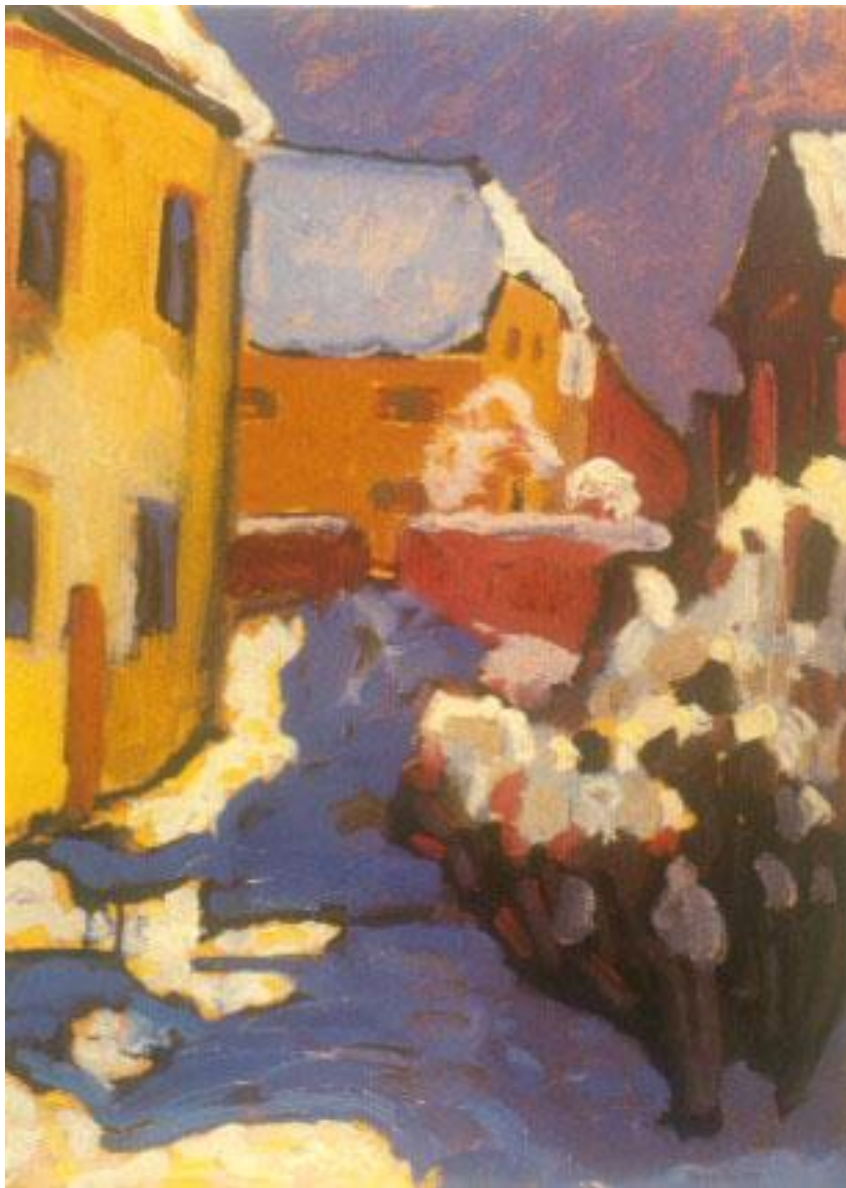
Soto, *S/T*, técnica mixta sobre papel, Colección Particular, San Francisco, California.

Chardin, *La canasta de fresas*, 1760. Colección privada.





Soto, *Pequeño espacio angular*, 1971. Colección particular,
Sevilla.



Kandinsky, *Cementerio y casa parroquial en Kochel*, 1909.



Kandinsky, *Improvisación IX*, 1910.



Kandinsky, *Composición IV*, 1911.



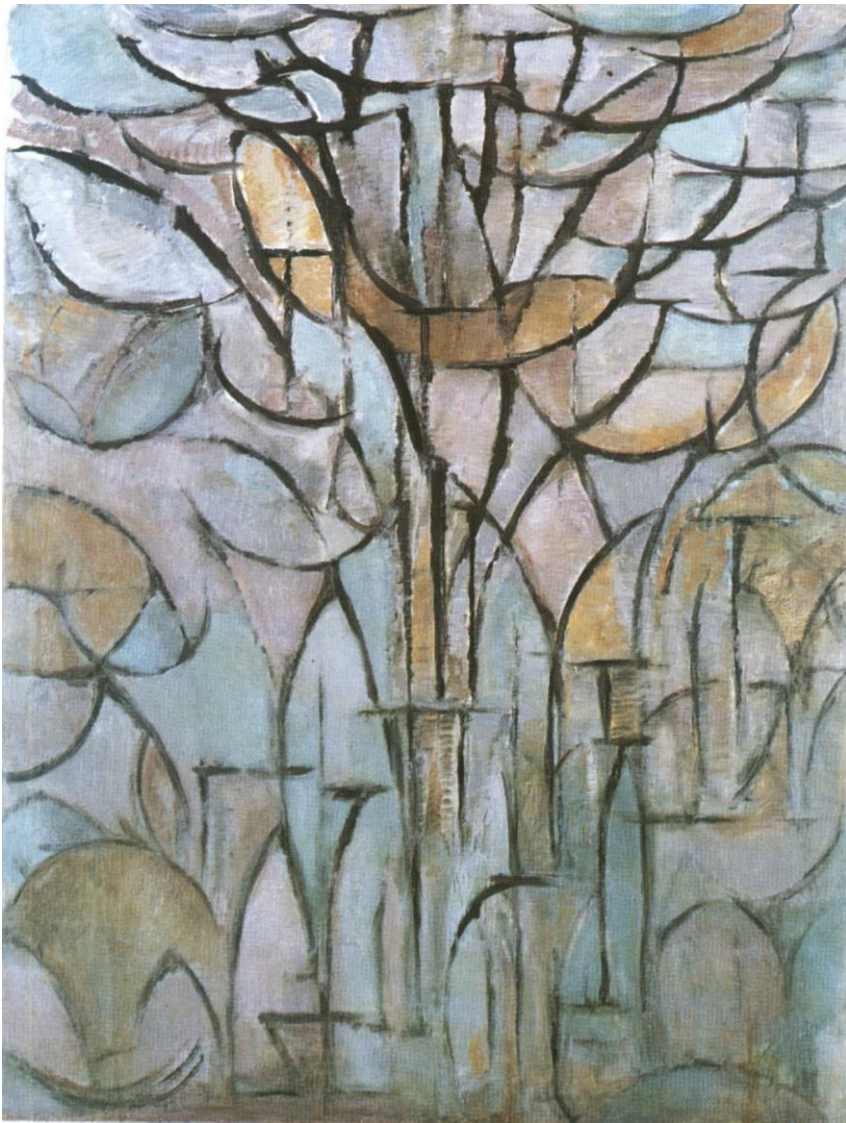
Mondrian, *Árbol azul*, 1908.



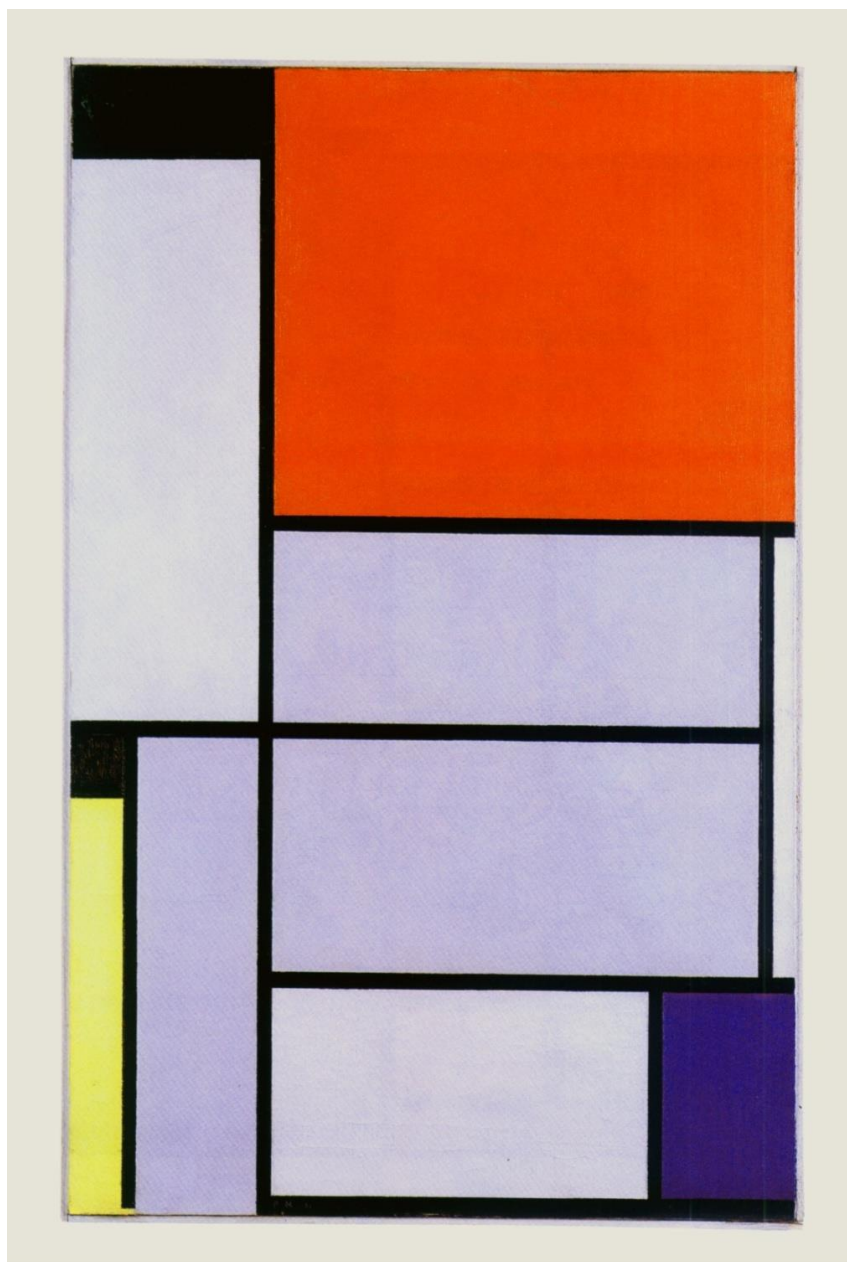
Mondrian, *Árbol rojo*, 1908.



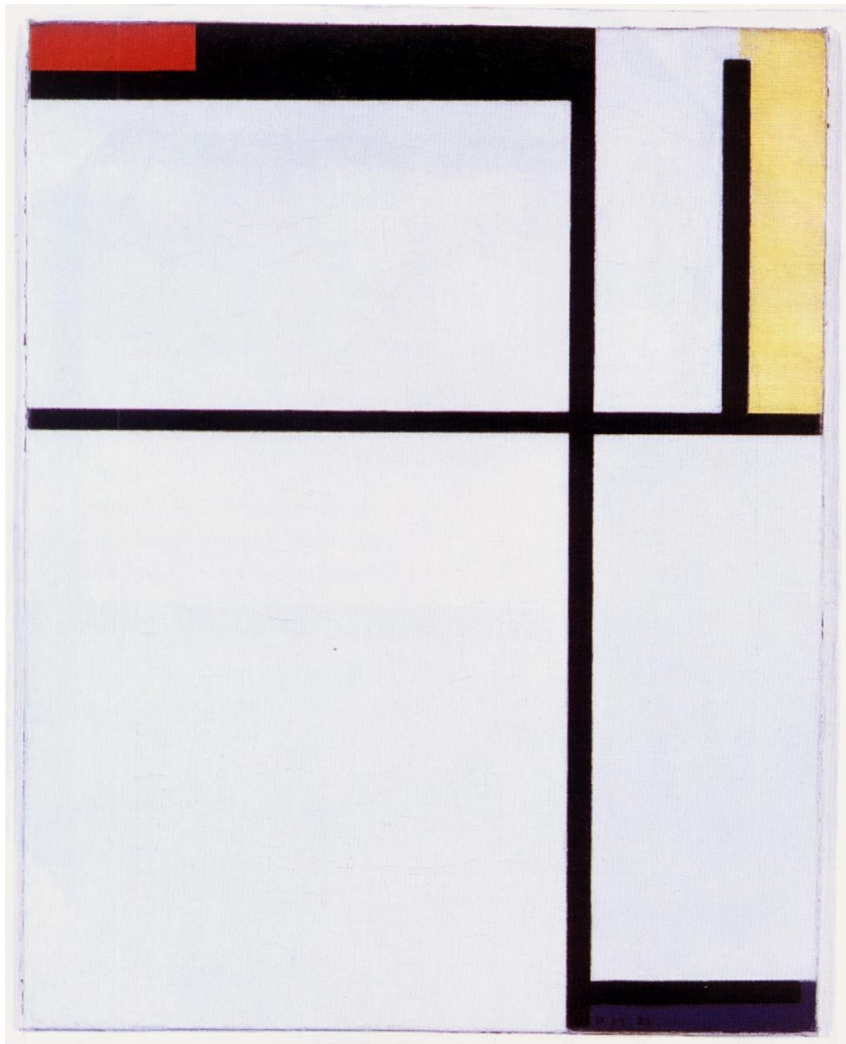
Mondrian, *Árbol gris*, 1911.



Mondrian, *Los árboles*, 1912.



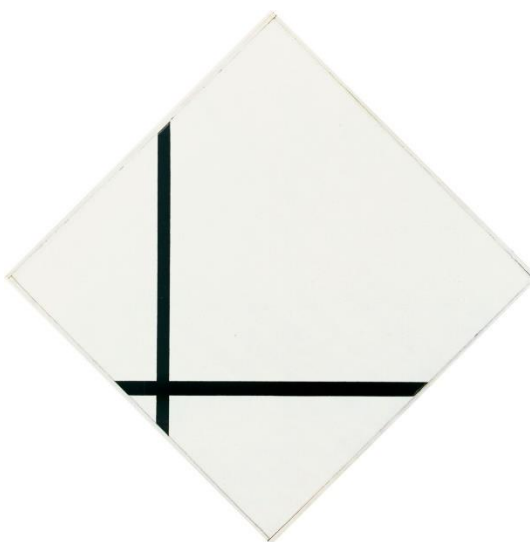
Mondrian, *Composición A*, 1921.



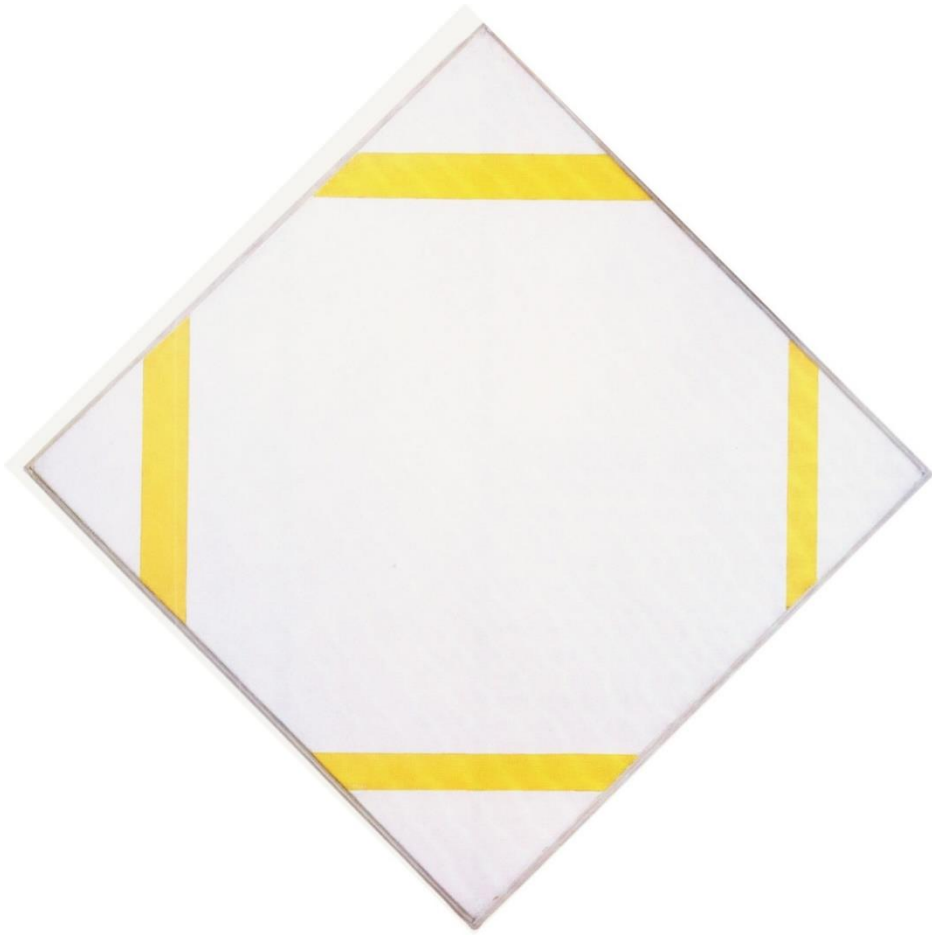
Mondrian, *Composición*, 1922.



Mondrian, *Losange*, 1925.

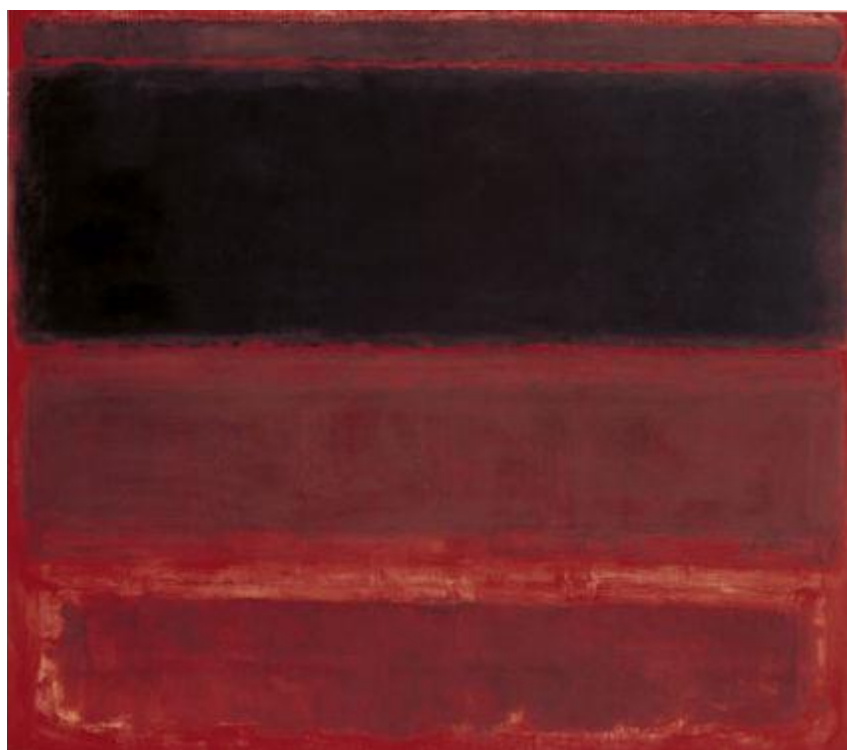


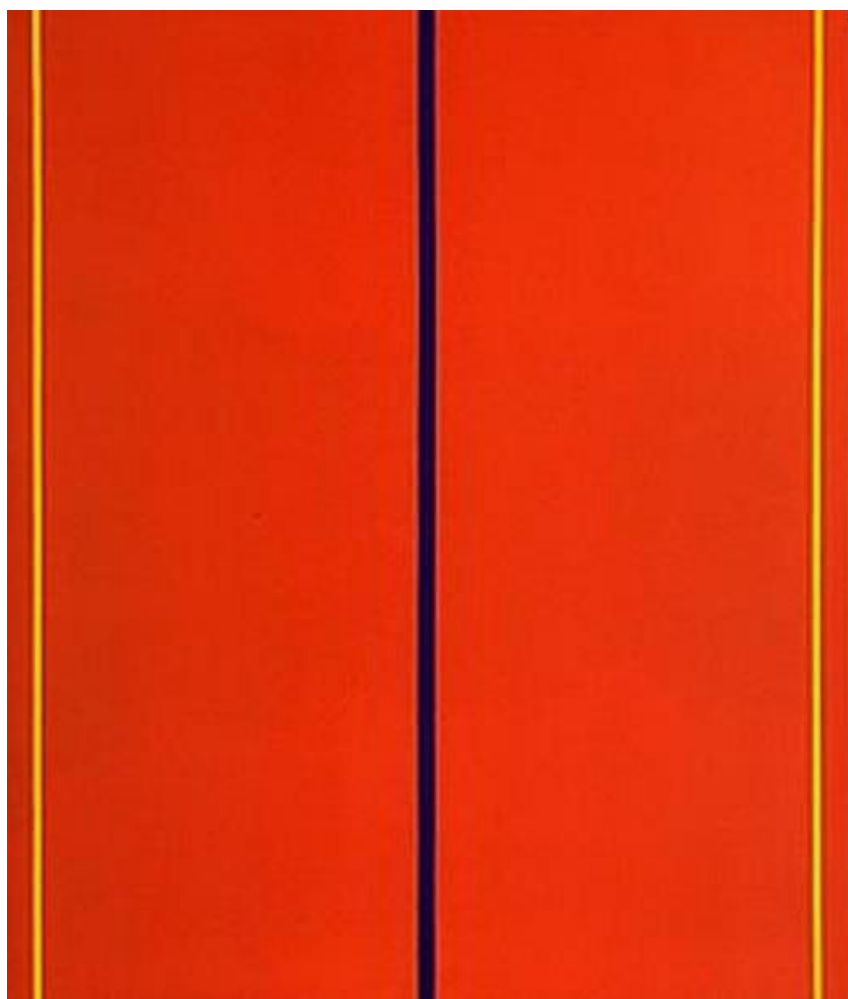
Mondrian, *Losange*, 1931.



Mondrian, *Losange*, 1933.

Rothko, *Cuatro oscuros sobre rojo*, 1958.

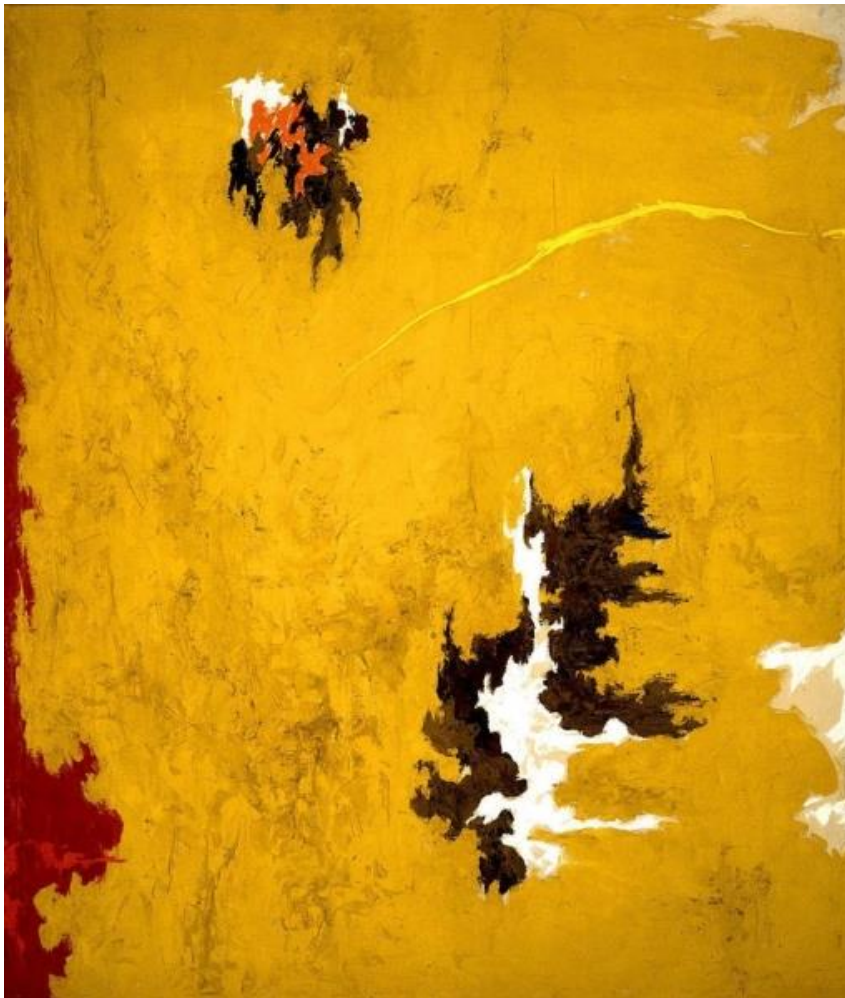




Barnett Newman, *¿Quién teme al rojo, amarillo y azul? II.* 1967.



Clifford Still, 75 73, 1954.



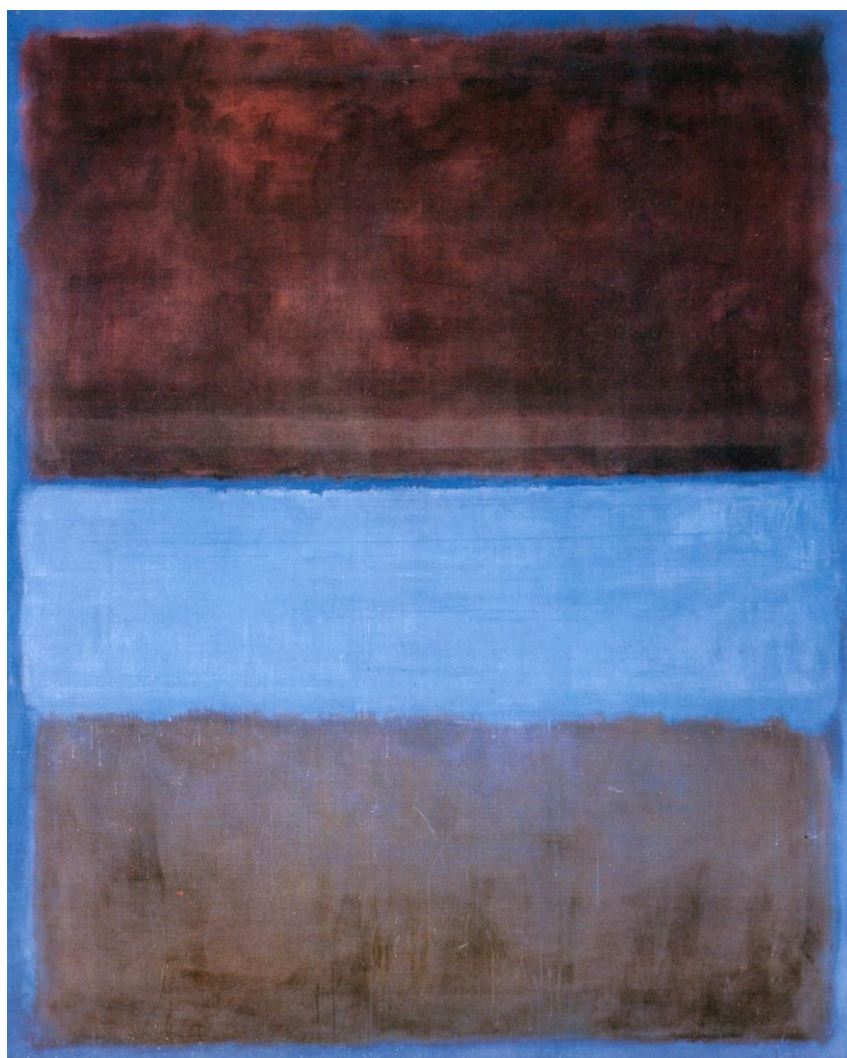
Clifford Still, *C*, óleo sobre lienzo, 1948.

Rothko, *Antígona*, 1939-40.



Rothko, *nº 18*, 1948.





Rothko, *óxido y azul*, 1953.



Rothko, *Naranja y amarillo*, 1956.



Newman, *Génesis*, 1946.



Newman, *Abismo euclidiano*, 1947.



Newman, *La muerte de Euclides*, 1947.



Newman, *Onement*, 1948.

Newman, *Pacto*, 1948.



Newman, *Vir heroicus, sublimis*, 1950-51.



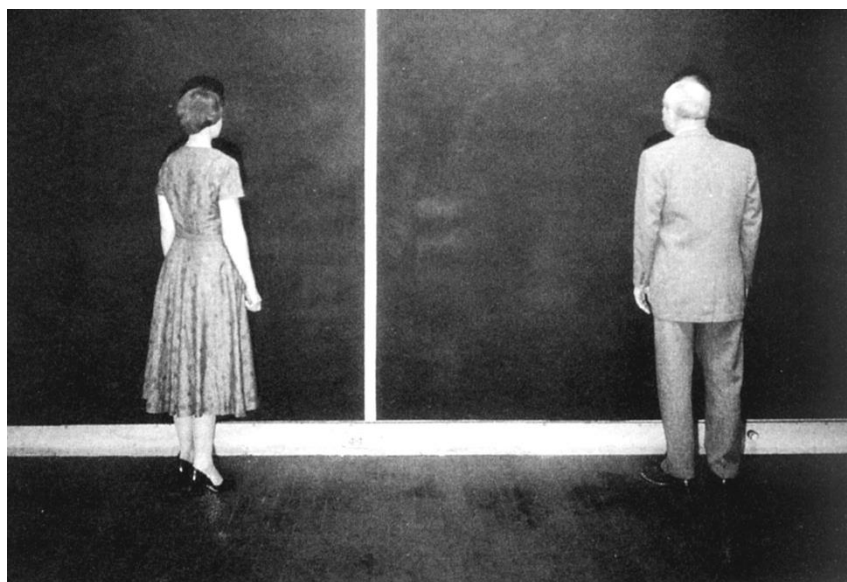


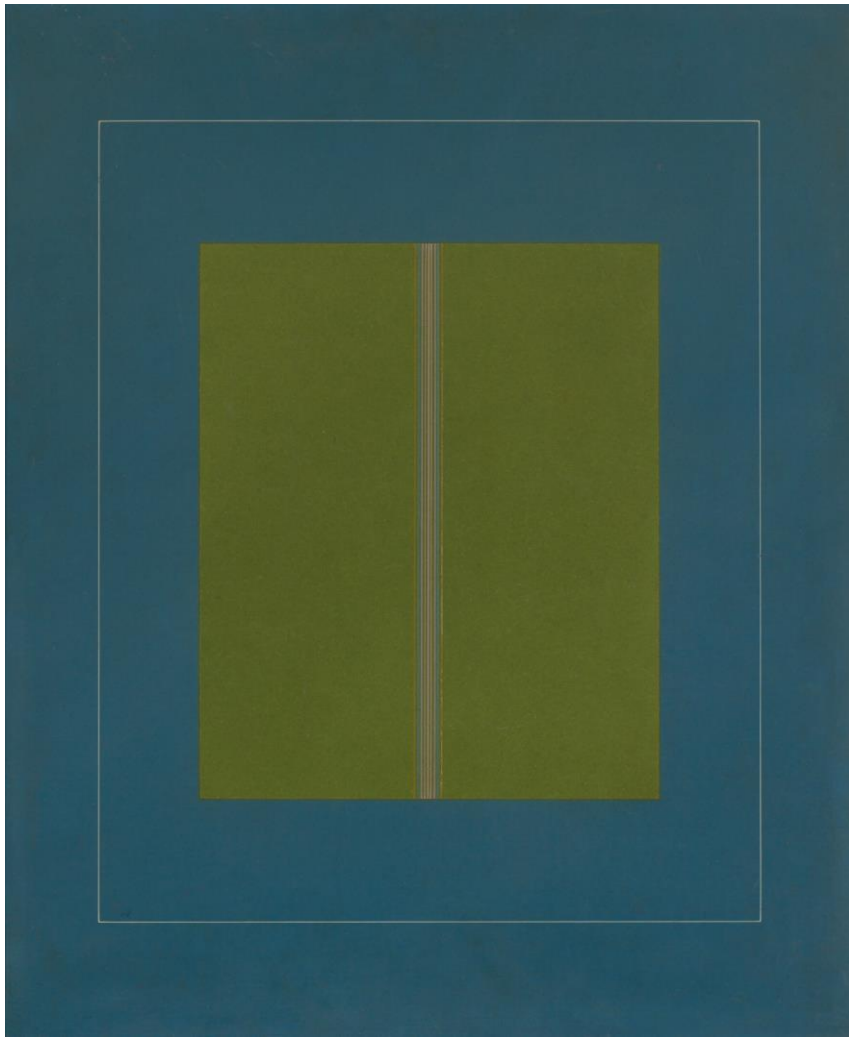
Newman, *The wild*, 1950.



Newman, *Here (to Marcia)*. Bronze, 1950.

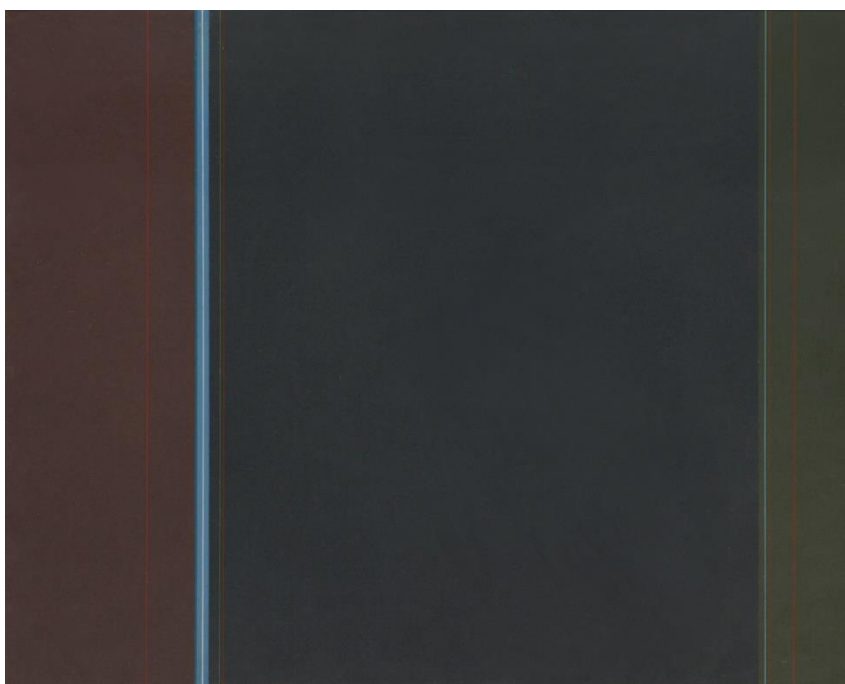
Newman contemplando cátedra.

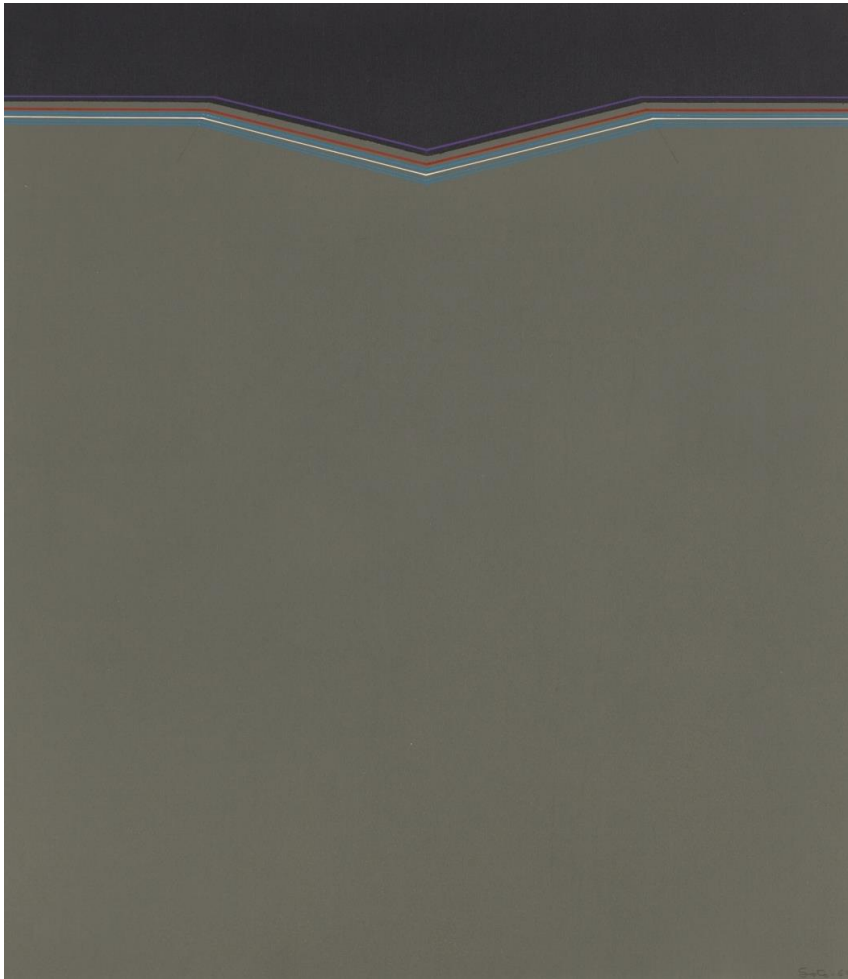




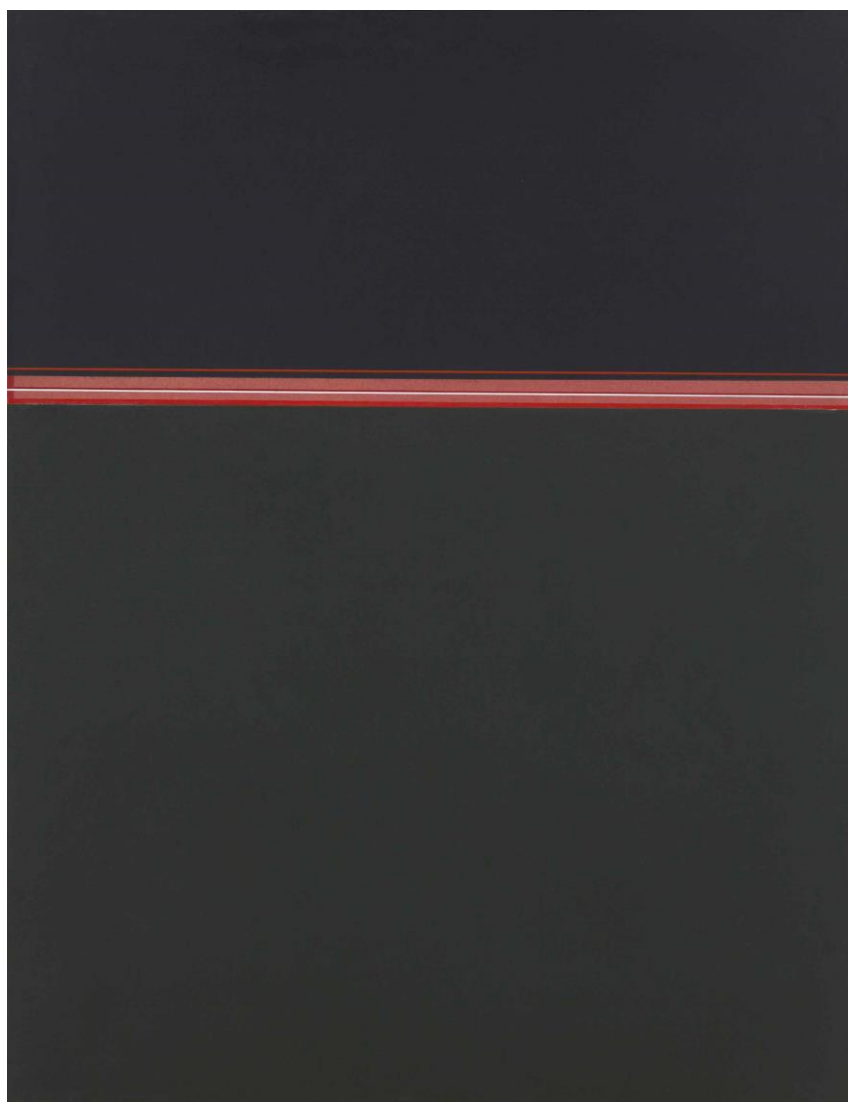
1969, 72,5 x 59,5.

Espacio vertical doble, 1969, 50 x 62.





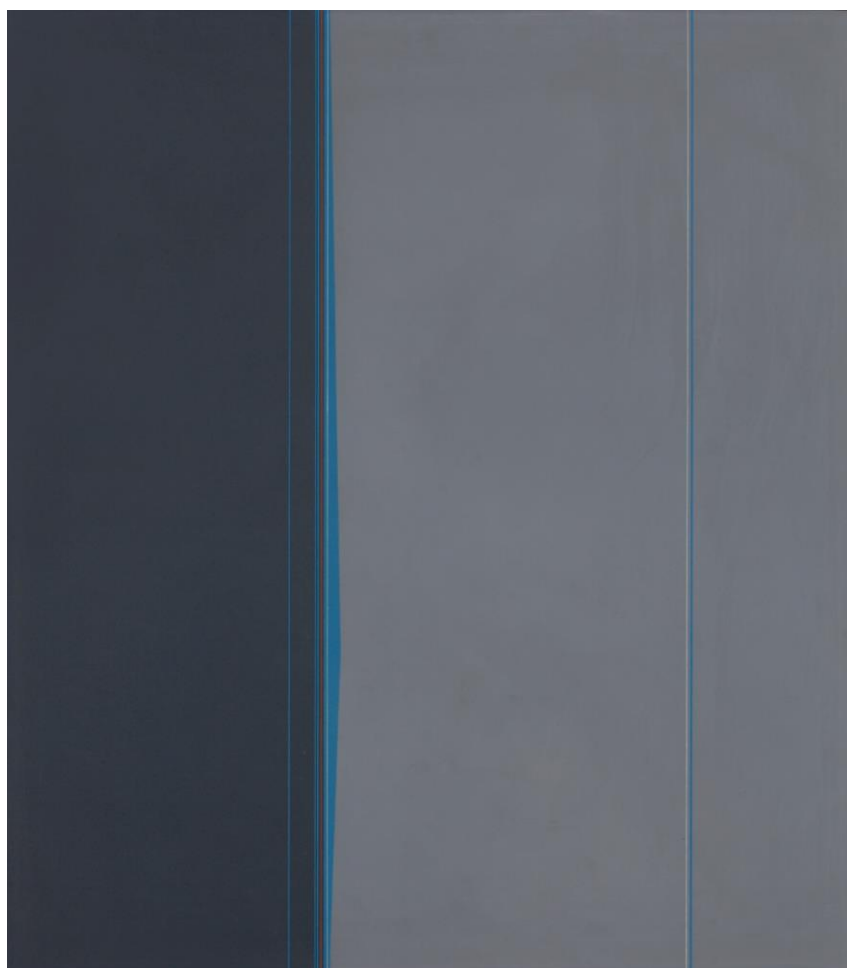
1969, Juan March.



S/T, Técnica mixta, papel sobre madera. Colección particular,
Cádiz.

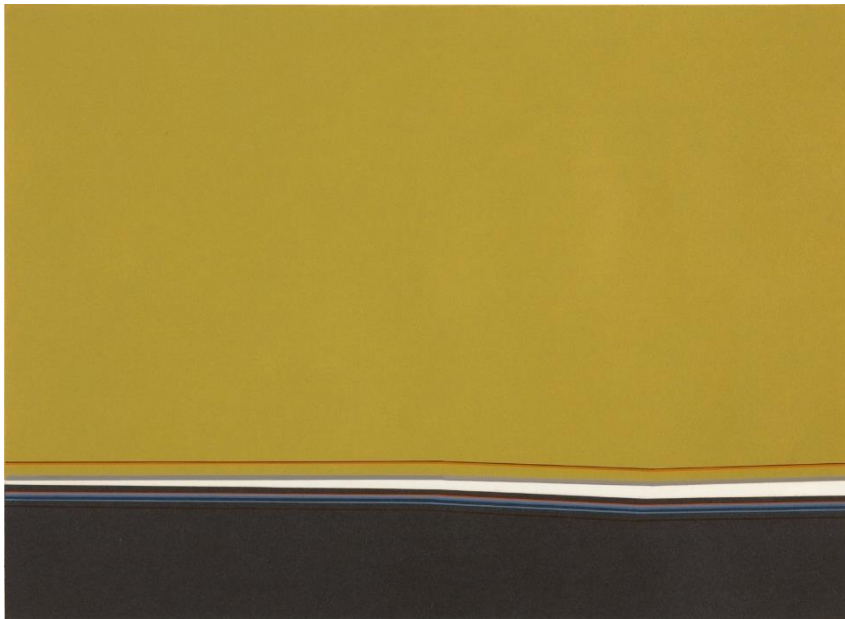


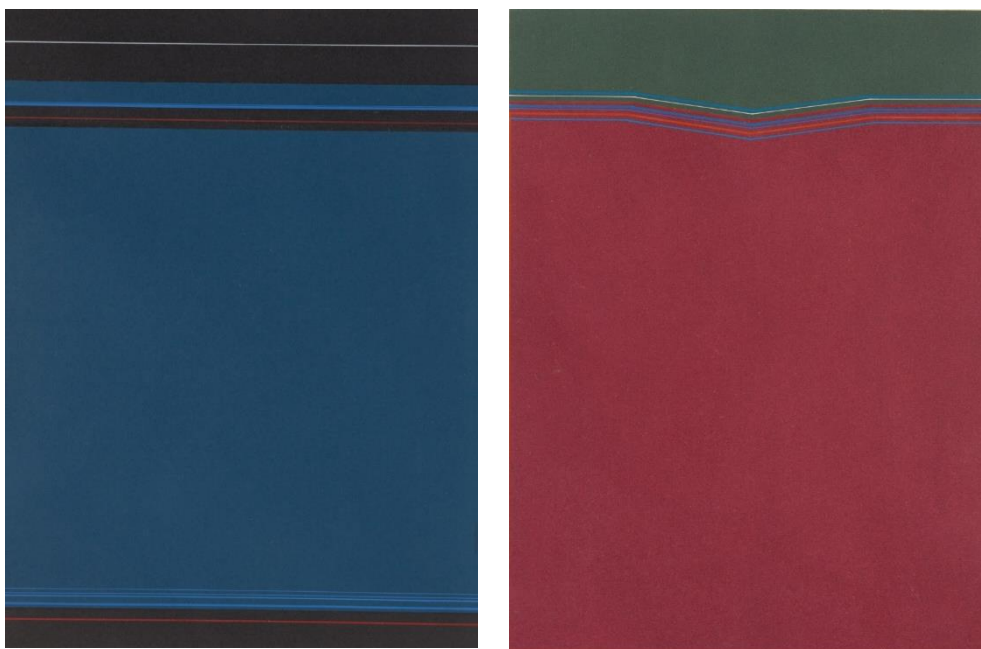
1970, Juan March.



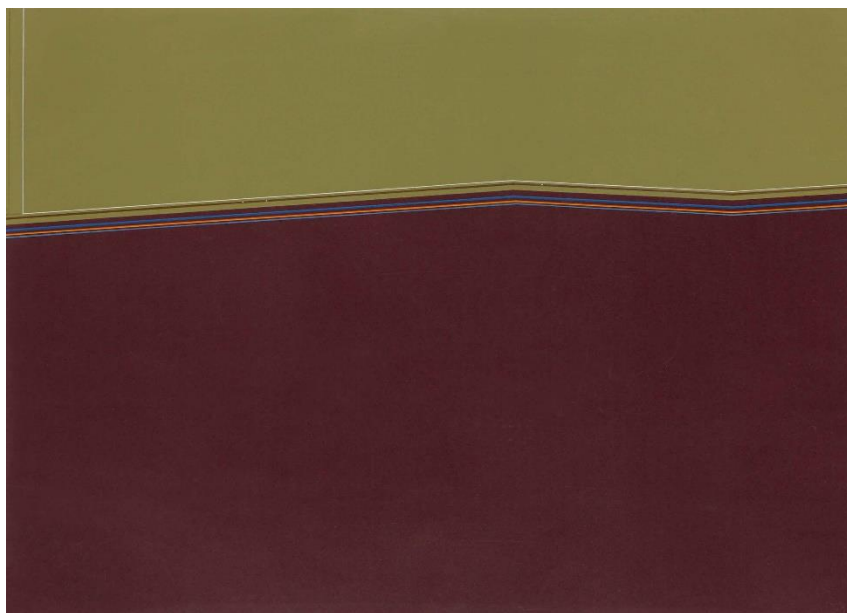
Espacio vertical, 1970.

1970, 40 x 75.



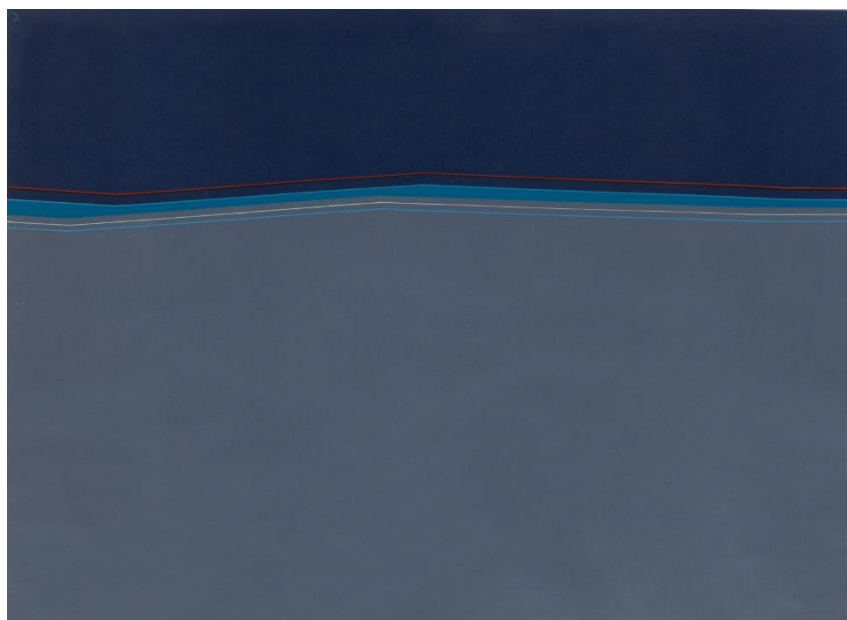


1970, 39 x 29 y 1970, 41 x 30,8.



S/T, 1971, Técnica mixta sobre papel, 64,5 x 90 cm. Colección
Centro de Arte Contemporáneo.

1971, 65 x 91, CAAC.

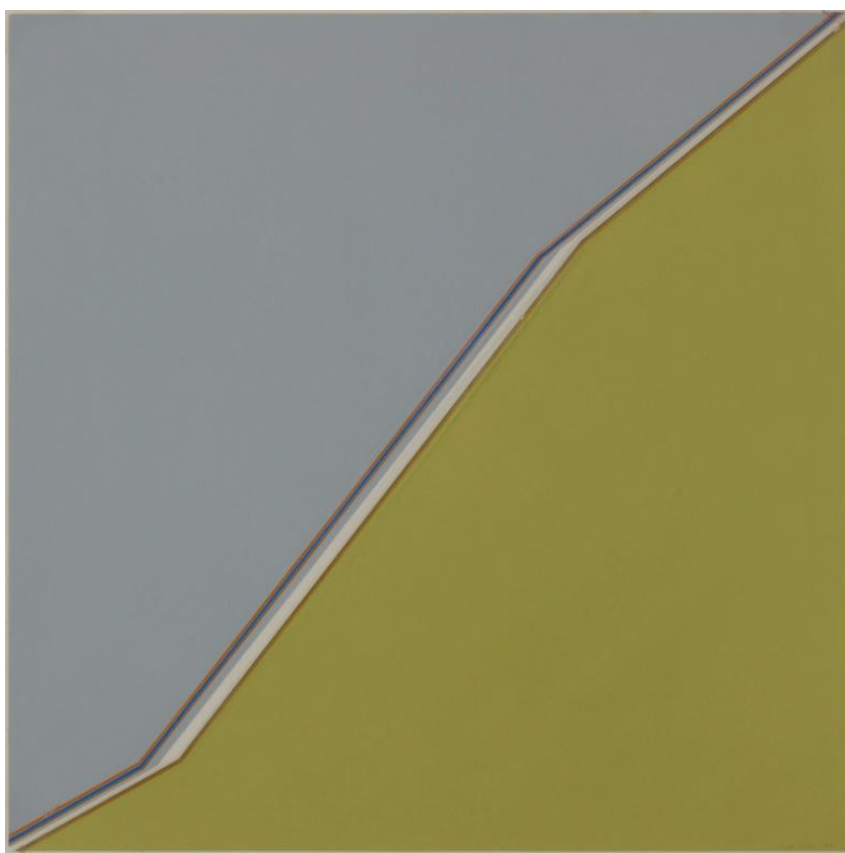




Serie Espacio en diagonal, mixta sobre papel, colección particular, Sevilla.



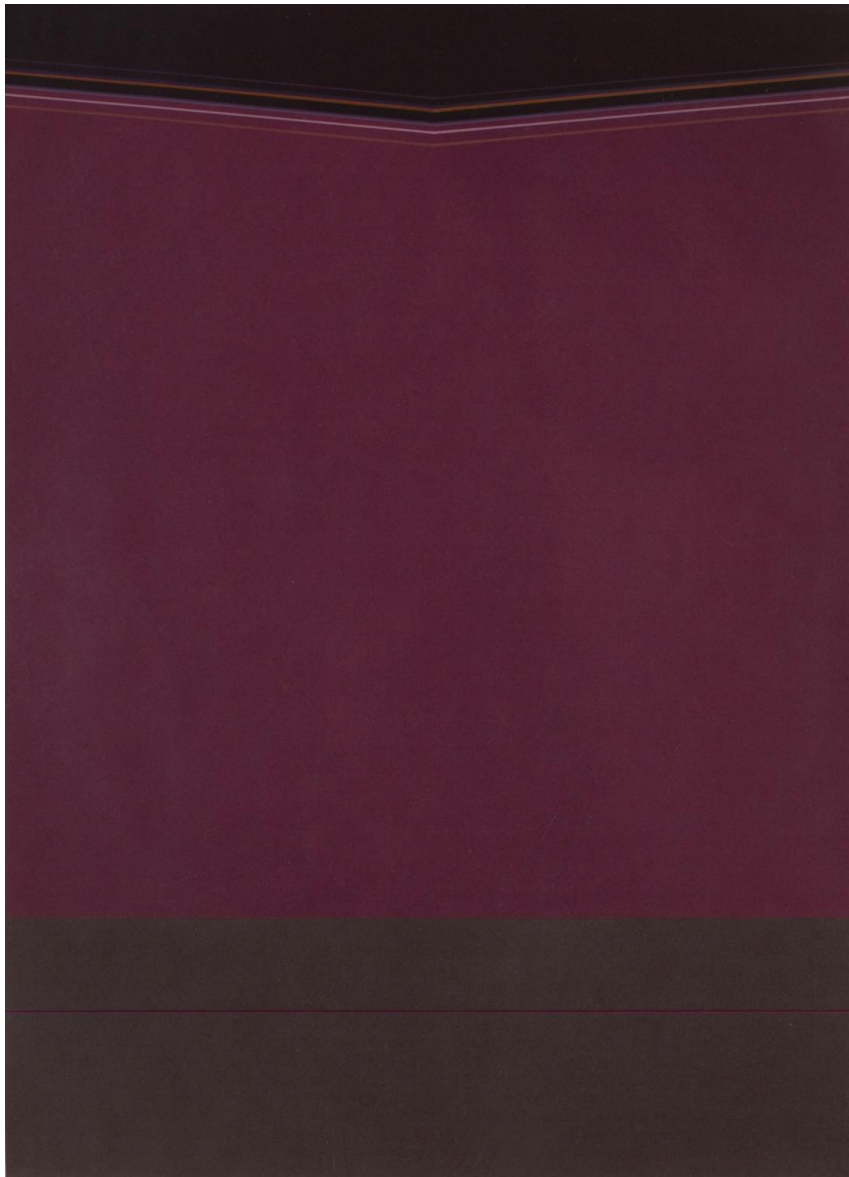
Serie *Espacio en diagonal*, mixta sobre papel, 1971, Colección Cajasol.



Serie *Espacio en diagonal*, 1971, mixta sobre papel, Colección Carmen Laffón.



Serie *Espacio en diagonal*, mixta sobre papel, 1971, Colección IBM, España.



Mixta sobre papel, 89 x 65, 1971, CAAC.

Homenaje extraño a Barnett Newman, 1971, técnica mixta, papel,
sobre madera.



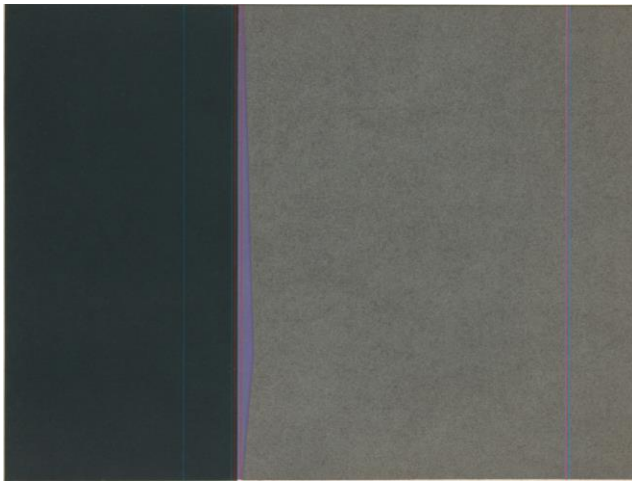


1971, 45 x 37.



Serie pequeño espacio
angular, 1971, 18 x 15.





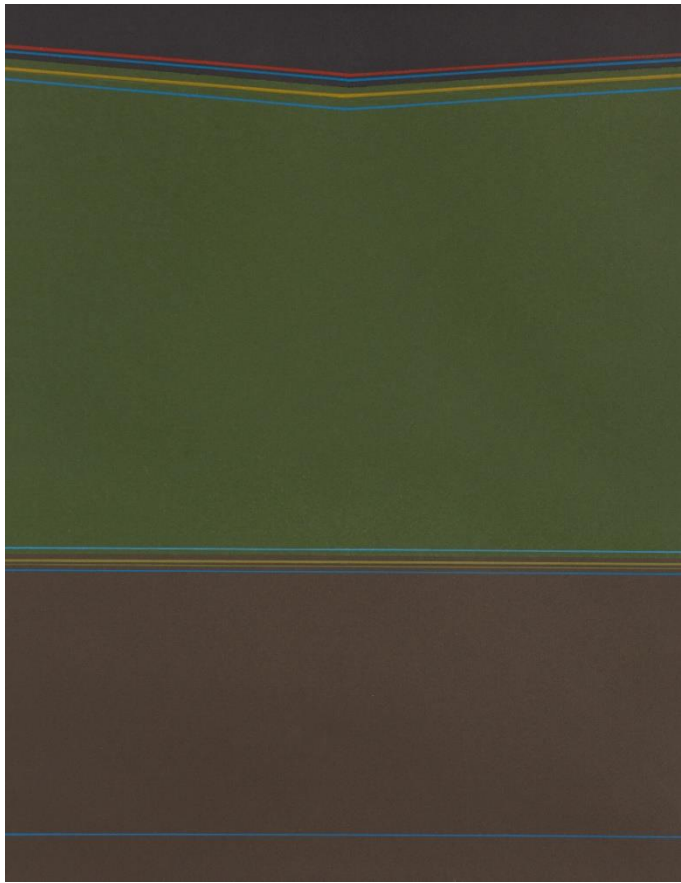
S/T, 1971.



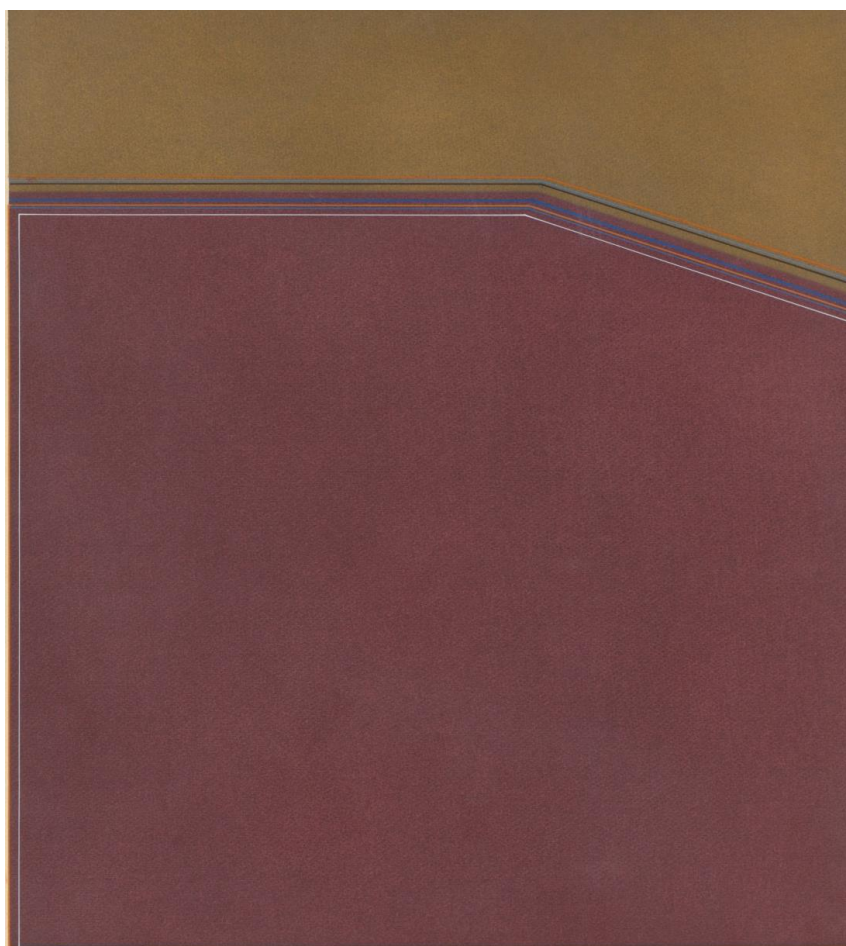
S/T, 1971.



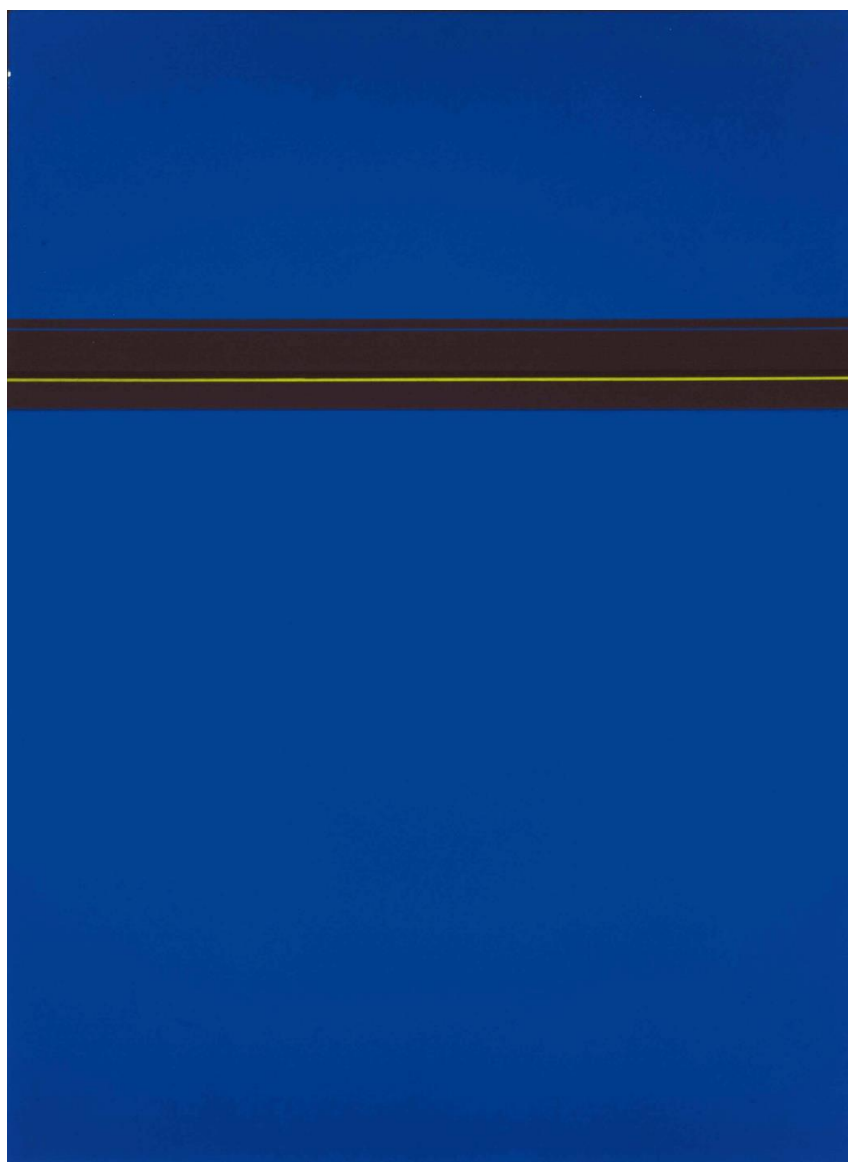
1971, 38 x 29.



1971, 36, 5 x 28.



1971 45 x 40.



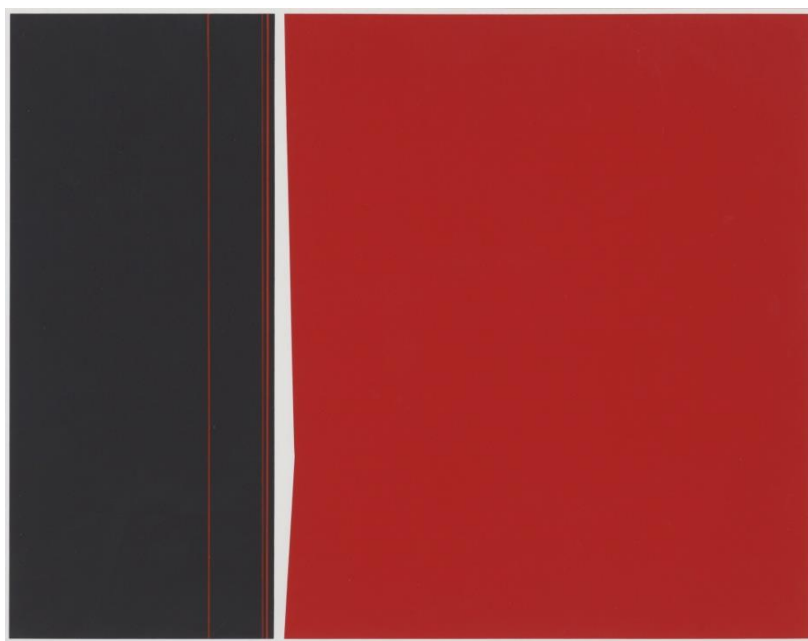
Espacio horizontal n° 1. 1973. Acrílico sobre papel, Colección museo Tamayo, INBA-CONACULTA, Ciudad de México.



1975 180 x 82.



1971, 90 x 62, Juan March.



Negro y rojo sobre blanco, 35 x 45. Serigrafía, 1970.

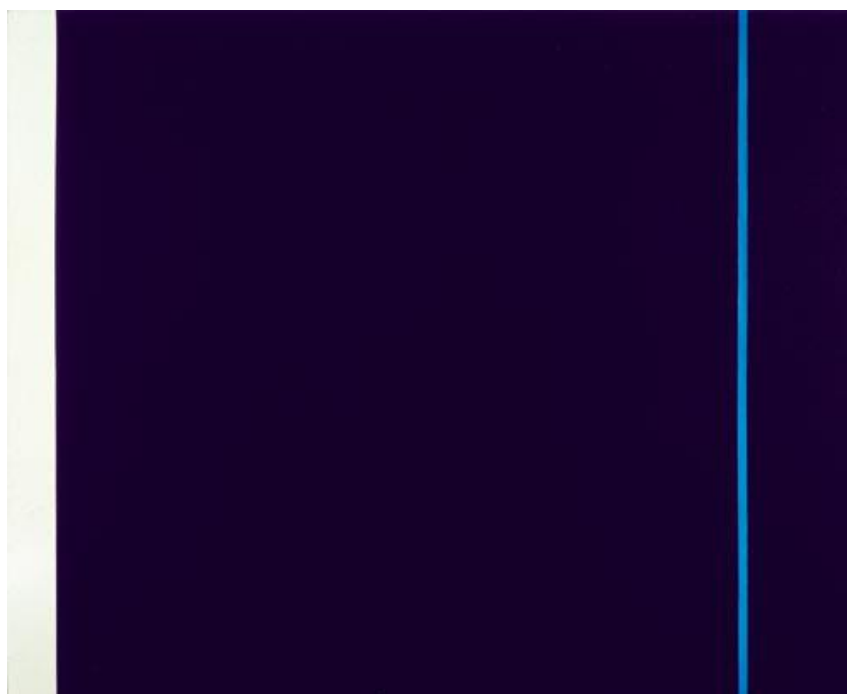


Negro y rojo sobre blanco. Acrílico sobre madera. Espacio continuo en diagonal, 2012.

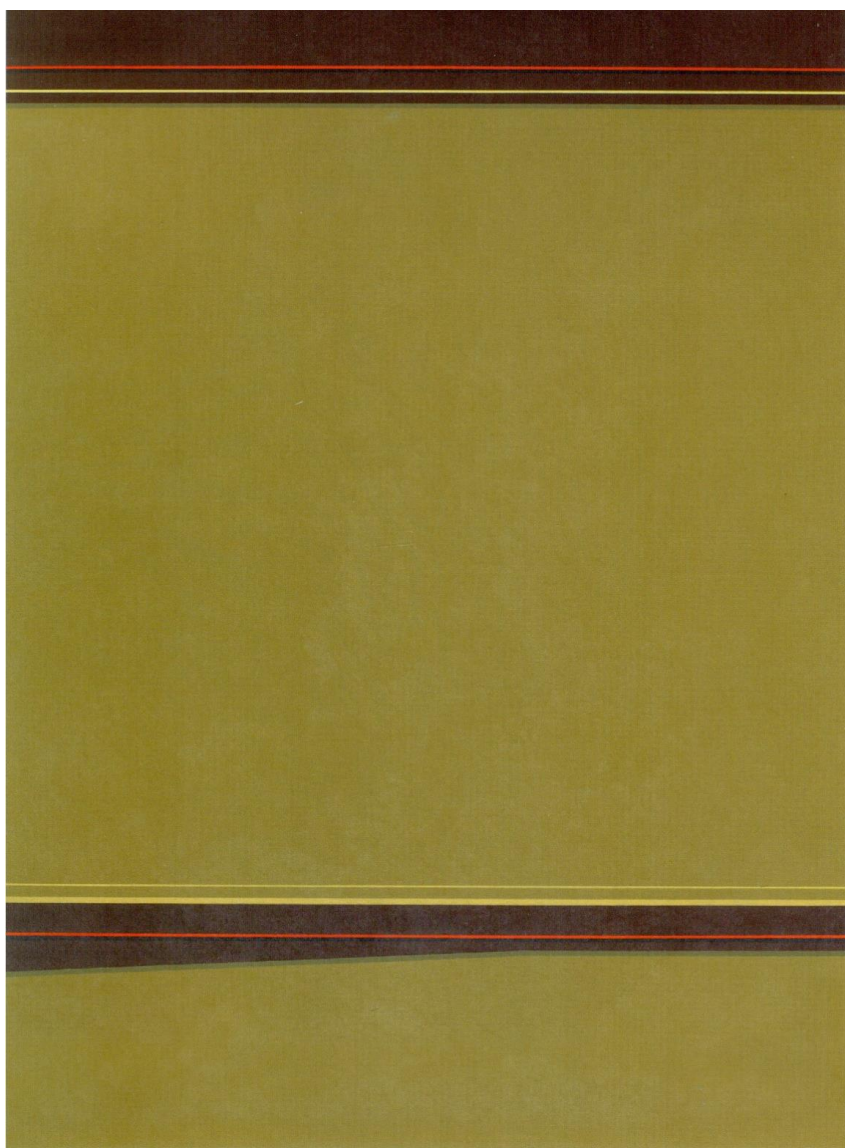




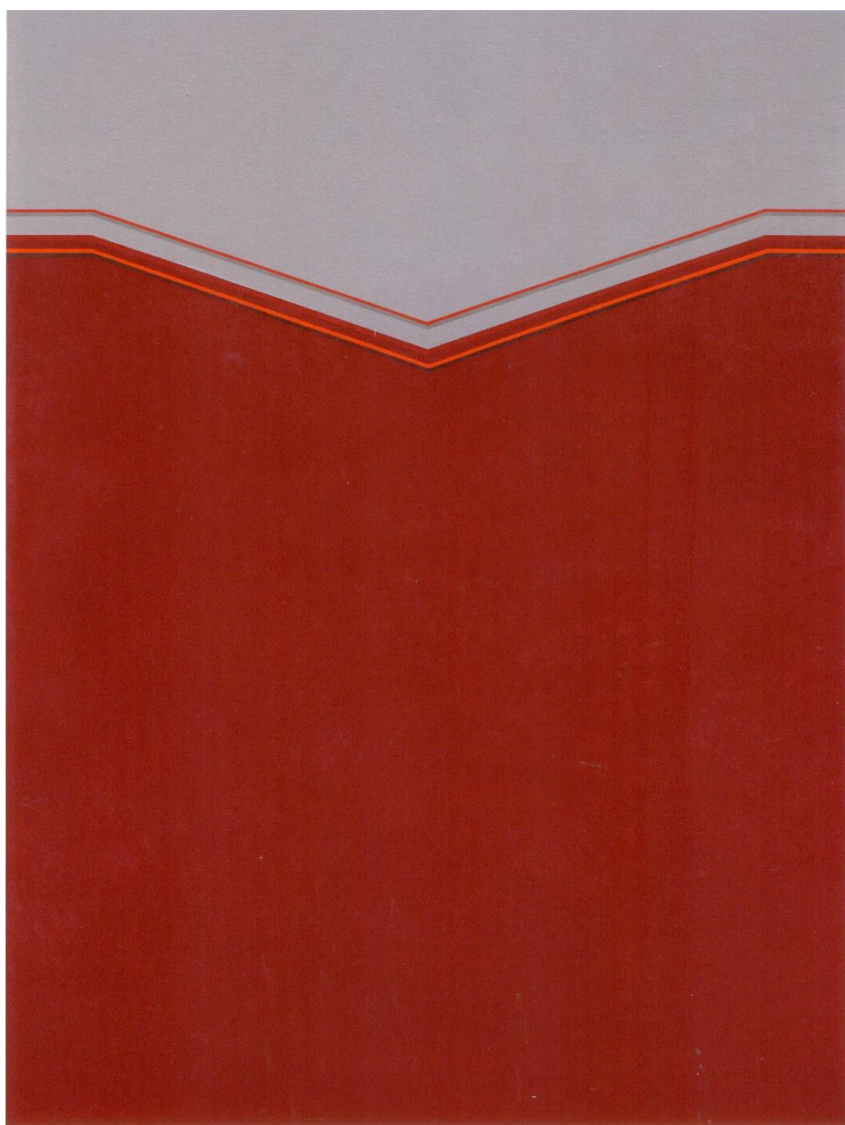
Azul ultramar. Acrílico sobre tabla. Colección Universidad de Sevilla.



Newman, *Medianoche azul*, 1970.



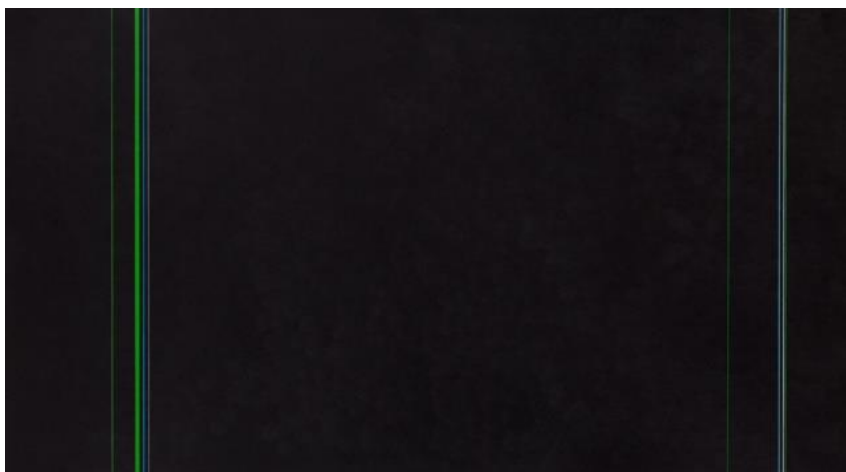
Espacio horizontal, 2012. Acrílico sobre lienzo en tabla.



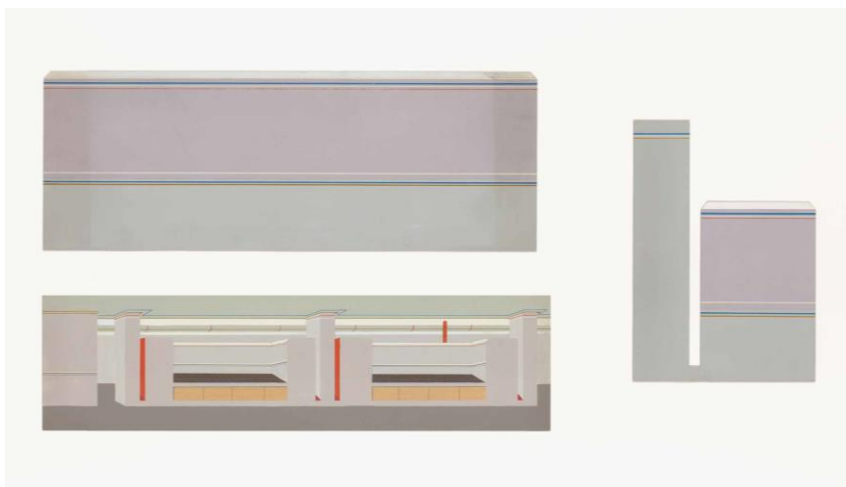
Espacio angular en rojo, 2012. Acrílico sobre lienzo en tabla.



Espacio vertical en azul, 2012. Acrílico sobre lienzo en tabla.



S/T, 2016. Colección privada, San Francisco.



Planos para un estudio de arquitectura, 1972.

Picasso, estilización y ambigüedad:

Las Estatuas Palo y las tallas de Boisgeloup, en 1930.

Picasso, stylization and ambiguity:

**The Stick-Statues and the carvings of Boisgeloup,
1930.**

Andrés Luque Teruel.

Profesor Titular de Universidad.

Universidad de Sevilla.

Resumen: Picasso había mostrado un claro interés por la talla de madera en la etapa primitiva de inicios del segundo lustro del siglo XX en París. Pasados veinticinco años y después de haber experimentado con distintos procedimientos técnicos, como los ensamblajes de cartones, tablas y planchas de metal; la escultura metálica, forjada y soldada; la escultura con objetos reales; el vaciado sobre originales frescos y el método enciclopédico, volvió a la talla de la madera y realizó las estatuas palo y otras pequeñas esculturas, que hasta ahora no se habían estudiado de modo sistemático. Las referencias de la Antigüedad y la reinterpretación vanguardista de ésta le proporcionan un interés singular.

Palabras Claves: Picasso, Escultura, Vanguardias, Figuración, Expresionismo.

Summary: Picasso had shown a clear interest in wood carving in the primitive stage of the early XX century in Paris. After twenty-five years and after having experimented with different technical procedures, such as assemblies of boards, boards and metal plates; The metal sculpture, forged and welded; Sculpture with real objects; the bronze sculpture with mud or gypsum cool; and the encyclopedic method, returned to the carving of the wood and made stick-statues and other small sculptures, which until now had not been studied in a systematic way. The antiquity models and the avant-garde reinterpretation of it give it a singular interest.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Creative techniques.

Picasso comenzó a trabajar en Boisgeloup en septiembre de 1930 y lo hizo de modo continuado entre 1931 y 1934. En cada localidad en la que se instaló experimentó con los recursos que el lugar le proporcionaba. Boisgeloup no fue menos y, aunque allí continuó el desarrollo de las series iniciadas en Cannes y Dinard, las nuevas posibilidades de este enorme taller favorecieron el trabajo de modelado y las proporciones monumentales de algunas esculturas.

Las primeras que realizó en este lugar fueron las conocidas como *Estatuas Palo I a XVI*¹, *Pareja* y *Busto de mujer*, en el otoño de 1930; de las dieciséis primeras, quince en madera de abeto y una en bronce acabado en frío; las otras dos en madera de pino y madera de tilo, todas talladas y vistas y entre los diez centímetros y medio de altura de *Pareja* y los cincuenta y cinco con siete de *Estatua Palo I*. Son miniaturas de las que no se desprendió nunca. Las tuvo siempre entre sus objetos más preciados, en lo que él mismo llamaba, *la vitrina con mis pequeños tesoros*, mueble que trasladaba consigo cuando lo hacía con carácter prolongado a alguna de sus distintas residencias. En ella guardaba objetos de distinta naturaleza y procedencia, a los que concedía un valor superior al específico material. Con el tiempo, la preocupación de Picasso por la futura conservación de sus esculturas, muchas de ellas realizadas en materiales frágiles, y, de modo determinante, la progresiva cotización de éstas, lo indujo a la edición de, al menos, un ejemplar en bronce.

Quizás por el pequeño formato y por ese carácter reservado, apenas fueron tenidas en cuenta por la historiografía artística. Herbert Read fue de los primeros y uno de los pocos que destacó el interés de las *Estatuas Palo*. Así lo expuso²:

¹ Museo Picasso, París, excepto la número II, XI y XII, en Colección Particular. Todas están talladas en madera de abeto, menos la número XI, que está fundida en bronce sobre un estado previo del original número VII, acabado después.

² READ, Herbert: *La escultura moderna*; Londres, 1964; Barcelona, 1994, Págs. 72 y 73.

Una de ellas, que tuvo corta vida, es bastante curiosa; se trata de las “estatuillas de palo” que Picasso talló en 1931 a partir de piezas alargadas de madera y que luego fundió en bronce. No tendría gran interés mencionarlás, si no fuera porque tienen un parecido superficial con las figuras alargadas que Alberto Giacometti comenzó a realizar quince años más tarde. La técnica utilizada es diferente; mientras que Picasso las talló, Giacometti las modelaría, y resultarían más afines a las figuras alargadas halladas en las tumbas etruscas e ibéricas. Mientras que Giacometti intenta plasmar un movimiento y un espacio, las figuras de Picasso tienen una intención más mágica.

Está claro que no indagó en su origen, ni efectuó estudios formales que permitiesen establecer los fundamentos conceptuales y la relación de las novedades técnicas con éstos. Las relacionó con las estatuillas etruscas e ibéricas; mas advirtió notables diferencias en los tratamientos técnicos y la carga de sentido, a la que, con el apelativo de mágica, relacionó con referencias primitivas de distinta índole y con tendencias propias en las que ya había mostrado esa inquietud. Eran motivos suficientes para la reflexión y valoración acorde, que no es que eludiese, sino que su propósito era otro, el establecimiento de una secuencia encadenada, por eso sólo valoró que constituyesen un antecedente para Giacometti.

Pocas opiniones más pueden añadirse. Werner Spies³ precisó que las *Estatuas Palo*, a las que no tituló así, sino, en

³ SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Barcelona, Polígrafa, 1989, Pág. 124.

conjunto, estatuillas de madera, y, como unidades, *Mujer sentada* o *Mujer en pies*, según los casos, proceden de la influencia de los bronce etruscos del Museo del Louvre y de Villa Giulia, publicados en *Documents*⁴, en 1930. Tampoco efectuó un estudio formal individual y pormenorizado, las valoró en su conjunto y sobre la admisión de un presupuesto determinado, la posible inspiración etrusca; no obstante, si se tiene en cuenta el desinterés de Picasso por los estilos, fuesen históricos, contemporáneos o los suyos, esa influencia no sería tal sino la referencia sobre la que aplicaría su sistema creativo en una nueva indagación formal, cuya sujeción al límite del soporte vendría dada por la referencia simultánea del dibujo en el aire de las esculturas metálicas.

I La posible referencia egipcia sedente de *Estatua Palo I*.

La simplificación formal es un inconveniente para la identificación de la posible referencia de *Estatua Palo I*⁵. Aun así, los elementos que aportan información son significativos. La base prismática y el ajuste de los brazos a los costados del cuerpo remiten a los modelos egipcios de las esculturas primitivas previas al cubismo, en 1906 y 1907, con las que concuerda la técnica expresionista de la talla.

⁴ Documents; París, 1930, Pág. 225.

⁵ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 55'7 x 2'5 x 6 cm. Kahnweiler y Brassaï (KB) 35; Werner Spies (WS 86); Museo Picasso de París (MPP 272). Cuatro réplicas en bronce, altura 55 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada III*.

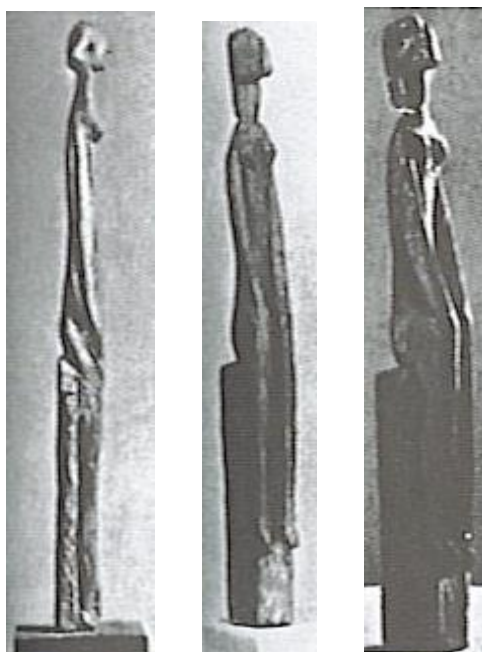
La composición presenta tres niveles superpuestos, ajustados al estrecho margen vertical de la tabla. El primero, prismático, corresponde al asiento y las piernas de la figura. La representación, básica, somera, abstracta, se reduce a la identidad de la referencia geométrica, apenas alterada por dos incisiones verticales en los laterales, que indican los límites y la identidad de las dos realidades materiales, el asiento y las piernas que se anteponen ajustadas a su perfil. No hay detalle alguno, ni referencias indirectas ni alusiones a la realidad. El significado visual se establece en relación con los niveles superiores. El segundo nivel está formado por la proyección vertical, erguida, erecta, del tronco. Dos diagonales dotan de sentido a la configuración. La primera proporciona la leve inclinación de los glúteos sobre el soporte; la segunda, muy sutil y en sentido contrario, determina el ritmo ascendente de la curvatura dorsal. La caída de los brazos, ajustados a los costados del cuerpo, y el leve bamboleo de ésta para que las manos reposen juntas sobre las piernas, proporciona dos niveles volumétricos que, por contraste, completan el sentido de la representación. La talla es más precisa que en el primer nivel. El tercero corresponde al busto con la cabeza que, en realidad, son la solución delantera y el remate lógico a la proyección ascensional de la línea dorsal. La elevación del pecho potencia esa cualidad y sirve de base a la distribución de volúmenes de la cabeza, realizada sobre un cuello estilizado en cuya parte trasera se aprecia la continuidad de la línea dorsal indicada.

La cabeza está resuelta con dos criterios distintos. La caja craneal concuerda con la simplificación formal del segundo nivel y con la abstracción orgánica del primero; la cara deriva de los facetados cubistas, de los que se distingue por la constitución de los dos planos en ángulo que originan la silueta del eje, en la que representó la nariz y la boca con dos cortes, recurso que después desarrolló en las siluetas de las esculturas planas posteriores a los años cincuenta, y, más aún, por los amplios orificios de carácter orgánico que representan los ojos, cada uno en la amplia y nítida superficie que se proyecta como un contraplano en sentido contrario.

A falta de la identificación de la serie completa, y en el caso, nada improbable, de que ésta se reduzca a algunos de los estados de estas tallas, consideraremos *Estatua Palo I* como la primera variante de una aplicación concreta del sistema de Picasso.

La referencia y la técnica primitiva, y los recursos de origen cubista, trascendidos junto a los nuevos valores orgánicos, fundamentaron la ambivalencia formal con la que Picasso trasgredió los principios de identidad y se anticipó a los inquietantes postulados surrealistas. Les proporcionó dos principios fundamentales, la desmaterialización, en la que trabajó con singular acierto Alberto Giacometti con el procedimiento tradicional de modelado y vaciado; y las asociaciones básicas de perfiles, siluetas o contra siluetas, y elementos orgánicos que disocian los significados y, paradójicamente, completan los

sentidos, procedimiento que sirvió a dos vías expresivas distintas dentro del movimiento, la narrativa de Marx Ernst y Salvador Dalí y la pro abstracta con la que Paul Klee y Joan Miró superaron la tendencia.



Lám. 1- Picasso, *Estatuas Palo I, VII y VIII*, Boisgeloup, 1930.

Son tres estados consecutivos de una misma aplicación del sistema de Picasso sobre la referencia formal de una estatua sedente egipcia del Imperio Antiguo.

II Esquemmatización del antiguo modelo de caminante, *Estatua Palo II*.

La radical esquematización de *Estatua Palo II*⁶ tampoco evita la identificación de una referencia de la Antigüedad, la figura femenina andando, conocida como caminante. La complicación aumenta cuando se pretende identificar si el modelo concreto fue una estatua de *Ka* egipcia o una *Korai* griega arcaica, prototipos que desde esa época siguieron los escultores etruscos y los iberos, aunque éstos sólo de modo ocasional y en ciudades concretas del sureste y el levante peninsular, muy próximas a las colonias samias y focenses en contacto con el primer reino histórico occidental, Tartessos.

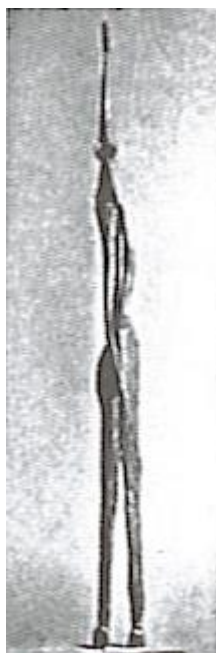
Con distinta frecuencia e intensidad, todas fueron fuentes frecuentes en el final de la etapa rosa, la primitiva y el inicio de la cubista de Picasso. Éste recuperó modelos antiguos y estados de series propias como nuevas referencias para la aplicación de su sistema. Los distintos criterios plásticos introducidos en el proceso creativo, tanto técnicos como formales, les proporcionaron nuevas y sorprendentes identidades.

La iconografía de *Estatua Palo II* indica que la talla forma parte de una segunda aplicación del sistema de Picasso. El violento

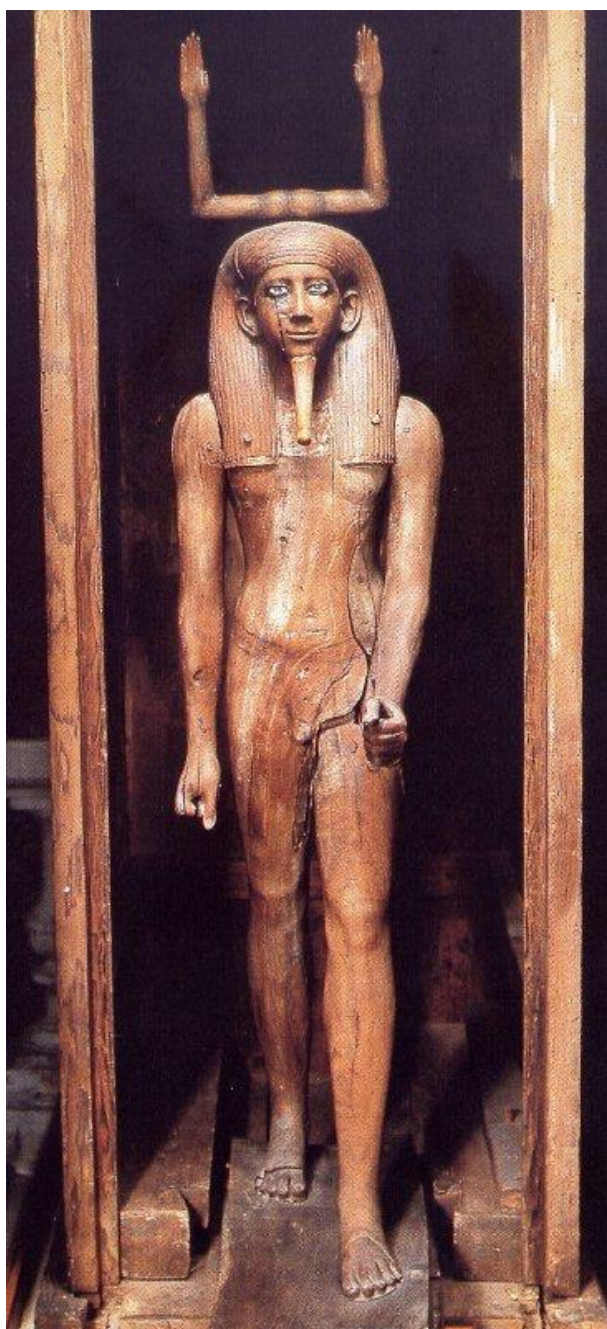
⁶ Colección Particular. Madera de abeto, 46 cm. de altura. KB 32; WS 87. Tres réplicas en bronce, altura, 46 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies I*.

corte en uve invertida de la parte inferior, y los resaltes de las articulaciones y los glúteos, informes más muy convenientes los primeros, precisos los segundos, aportan las formas de las piernas que, con un acusado estrechamiento superior, originan las caderas. Las dos soportan por igual el peso del cuerpo, aunque una esté adelantada. El torso, estrecho y vertical, muestra dos ritmos bien acoplados, el frontal, informe y orgánico; y el dorsal, ajustado a la línea lógica correspondiente. La caída de los brazos, pegados al cuerpo y paralelos, evita la rigidez con una leve inclinación que, si estuviesen pormenorizados, correspondería a los codos. Ese movimiento proporciona una diagonal desde la parte trasera de las caderas hasta la parte superior de la pierna adelantada.

La esquematización de la parte superior es aún más radical. La prolongación y el abultamiento que rematan el ascenso de la línea dorsal deberían corresponder al cuello y la cabeza; sin embargo, de éste sale un apéndice superior, muy desarrollado y con sentido vertical, que complica la interpretación. La ausencia de detalles, incluso de indicios materiales, impide distinguirlo. Todo el conjunto podría ser una bioforma que, invertida, sustituyese al cuello y a la cabeza; también, y esto es más lógico y probable, una interpretación esquemática de la tiara alta de los faraones egipcios, con lo que concuerda la iconografía y la identidad del modelo previo estaría garantizada.



Lám.2- Picasso, *Estatua Palo II*, Boisgeloup, 1930. Picasso procedió en la segunda aplicación sobre una *Estatua de Ka* o caminante egipcio de finales del Imperio Antiguo o del Imperio Medio.



Lám. 3- Estatua de Ka egipcia.



Lám. 4- Estatua egipcia conocida como El Alcalde.



Lám. 5- Picasso, *Estatua Palo II*, Boisgeloup, 1930.

III El modelo clásico, la verticalidad extrema y el hieratismo, de *Estatua Palo III*.

Picasso procedió sobre otra referencia distinta en *Estatua Palo III*⁷. La identidad de la imagen femenina vestida con una larga túnica no deja dudas, la referencia fue un modelo de la Antigüedad Clásica. Lo discutible es la procedencia exacta de ese modelo, pues la primera impresión y el acomodo del pelo aluden al arte griego,

⁷ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 51 x 2'3 x 4'4 cm. KB 39; WS 88; MPP 273. Cuatro réplicas en bronce, altura 50 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies II*.

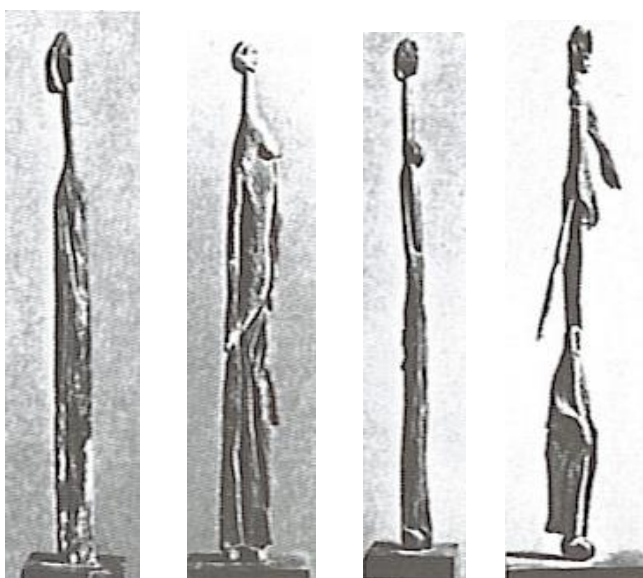
a los peplos y los peinados jonios; la extensión de la túnica, muy larga, hasta los pies, a las variantes iberas con el doble contacto de las colonias mediterráneas, fenicias y griegas; y el ajuste de los pliegues a un costado, liberando el contrario, a las togas romanas.

El proceso de esquematización, determinado por las necesidades del soporte, por la verticalidad de una estrecha tabla, es aún más radical que en los dos casos anteriores. La economía de medios es excepcional. El volumen corresponde al del soporte, a la materia prima, admitida como tal y apoyada directamente en el suelo. Sólo unas incisiones verticales en la mitad derecha de la talla, y una oportuna diagonal en el tramo superior del cuerpo, que es el medio del total de la escultura, son suficientes para la representación de la túnica y, por extensión, de todo el cuerpo. Nada sobresale de éste, ni siquiera los brazos, reducidos a una mínima alusión volumétrica, irregular, informal y casi imperceptible, a primera vista inexistentes.

El resto del contorno apenas está desbastado, de modo que casi tres cuartos de la altura de la talla se presenta como una abstracción orgánica con sentido ascendente. Eso le confiere la doble identidad que trasciende la referencia clásica, la técnica de talla directa primitiva y las mínimas y ya casi inexistentes deudas cubistas, y la sitúa en primer plano de actualidad, en consonancia con las inquietudes por los principios de identidad surrealistas. La elevación del cuello, vertical, rígido, sirve a un doble propósito. En el lado informe, la continuidad de la composición y, manifestando

un carácter análogo al original del soporte, a las aristas propias de una tabla, que emuló de modo consciente, la sobre elevación y la matización visual del único elemento reconocible de la escala humana, la cabeza; en la parte opuesta, en la que la talla alude a los pliegues de una túnica, como signo de elegancia física. La hábil alternancia de volúmenes de la cabeza también determina configuraciones distintas y acordes con los puntos de vista citados; aunque el tratamiento es unitario, no presenta la dualidad del resto de la escultura.

Desde el lado informe se presenta una superposición de volúmenes en la que el pelo se presenta como una masa de fondo ajustada al lado izquierdo del casco craneal, con una inflexión central que produce una doble ondulación hasta la altura de la mandíbula, de modo similar a algunos peinados femeninos franceses de la época; sobre éste destaca el volumen de la cara y, en primer plano, sobresalen la frente y la nariz, según el modelo de transformación orgánica aplicado a la anatomía humana, que desarrolló desde ese momento y culminó con las grandes esculturas para el Pabellón de España en la Exposición Universal de París, en 1936. En el lado opuesto, lo que destaca es la fuerza volumétrica del pelo, que pasa a primer plano, en una clara y contundente inversión de los volúmenes. Ese juego visual, la implicación de la percepción del sujeto en la transformación de la imagen, coincide con las anteriores tallas en preocupaciones similares a las de los surrealistas, a los que anticipó definiciones formales concretas.



Lám. 6- Picasso, *Estatuas Palo III, XII, IX y X*, Boisgeloup, 1930.

Es la hipotética secuencia de la tercera aplicación, sobre la referencia de una estatua clásica indeterminada, de posible origen o influencia griega clásica. Son las variantes primera, segunda o tercera, cuarta y quinta, según el orden expuesto.



Lám. 7- Kore de Auxerre.



Láms. 8 y 9 Kore de Auxerre.

IV Inicio de la cuarta serie, un nuevo concepto del desnudo femenino en *Estatua Palo IV*.

El modelo sobre el que procedió en *Estatua Palo IV*⁸ es el más incierto de todos. El desnudo femenino está despojado de elementos físicos y signos estéticos que pudiesen establecer o insinuar vínculos. Parece que Picasso la talló sobre una tabla común, como a las demás *Estatuas Palo*, y no fue así, utilizó una lámina de persiana de madera, a la que selló con yeso la apertura de uno de los dos resaltes extremos para la configuración de una base a modo de pequeño pedestal. Esa apertura, de origen industrial, servía para el encaje y la articulación de la siguiente lámina de la persiana. Picasso la reconvirtió en un eje vertical, fundamental en la configuración por su función reguladora de las relaciones volumétricas.

La significación de ese eje, real como hecho físico y virtual en cuanto representa, se produce mediante las relaciones establecidas entre el vacío y la talla irregular, que descompensa los volúmenes hacia el lado izquierdo de la escultura en el tercio inferior. Un rebaje extremo de la madera lo anula en el tercio del alzado y, sobre ese cambio volumétrico, procede una hábil

⁸ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 31'5 x 2'3 x 3'5 cm. KB 34; WS 89; MPP 274. Cinco réplicas en bronce, altura 31 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies III*.

inversión visual, que se apoya en la intersección del espacio industrial, recuperado en un segmento fundamental para el contraste y resalte de la talla de un plano irregular e informe en el lado contrario, el derecho de la escultura, con el que dio forma a la parte central del torso femenino, abultado o en hueco en la zona de la barriga según la perspectiva del rayo central de visión.

El sentido ascensional de la talla informe sólo está matizado, corregido, por dos prominencias esféricas, situadas sobre el inicio del tercio superior. Representan los pechos femeninos. El tramo superior, anulado el hueco de la persiana y con un trabajo de talla irregular, desordenado, en apariencia descuidado, representa el cuello, vertical, estilizado, en cierto modo, distinguido; aunque más ancho que el tramo anterior del cuerpo, por ello, desproporcionado, recio, y aun basto. El cambio de sentido a mitad de ese tramo, quiebra el sentido de la diagonal ascendente iniciada desde el medio y le proporciona la movilidad idónea para la interpretación de la unidad orgánica.

La cabeza está resuelta con la dualidad de criterios de las anteriores. La parte trasera continúa el tratamiento abstracto y orgánico de la mayor parte de la escultura. Esa masa se desdobra en dos planos delanteros, casi paralelos y con un espacio intermedio, el izquierdo con la silueta de la cara, bien definida; el izquierdo, simplificado, apenas insinuado, casi informe. Los dos se complementan de un modo peculiar. Al segmento recto de la nariz del izquierdo corresponde la prominencia curva del volumen de la

frente. Al perfil sinuoso y preciso de la boca y el mentón, el corte recto que alude a la definición lateral de una de las mandíbulas. Es una sola cara desdoblada en dos planos complementarios y al servicio de la transformación visual del volumen informe. La profunda oquedad y el violento corte sobre ésta en la intersección de la masa orgánica de la cabeza con el plano izquierdo de la cara, completa la información visual con la representación del ojo y proporciona un atractivo claroscuro que incentiva la expresividad.

La base pro cúbica, en principio neutra, es un resalte eficaz sobre el que se eleva la talla abstracta y ascendente que consigue los niveles indicados con el provecho de las cualidades de la materia y la forma industrial del soporte. A partir de ahí, la alternancia de puntos de vistas es fundamental. Según éstos, se presenta como una escultura con un volumen sólido, restringido, minimizado por las características del soporte y el planteamiento técnico con el que resolvió la talla, pero real; o con otro virtual, determinado por las valoraciones inversas de los espacios en negativo de los reversos.

Esa dualidad se proyectó, o quizás procediese del mismo tema, en el desnudo femenino cuyo reclamo prioritario es la barriga abultada, esto es, la mujer embarazada. El tema y la iconografía no tienen ascendencia en las culturas egipcia, griega, ni ibera o etrusca, como en los casos anteriores. Es posible que la referencia fuese un modelo natural, interpretado de modo directo o a través de alguna fuente de la época. Picasso no se recreó en las cualidades

del desnudo femenino, sino en las del embarazo de la mujer. Representó a la mujer como madre y lo hizo ofreciendo su aspecto exterior, abultado, junto a la realidad interior, el hueco como capacidad para albergar y, con ello, su facultad respecto de la concepción de la vida. El desarrollo de las cualidades volumétricas de la referencia volvió a ser fundamental en la aplicación del sistema creativo de Picasso, cuya naturaleza plástica prevaleció en todo momento.



Lám. 10- Picasso, *Estatua Palo IV*, Boisgeloup, 1930. Es el primer estado de la cuarta aplicación, en la que procedió sobre referencias naturales.

V Actualización de la ascendencia griega, *Estatua Palo V*.

Picasso inició una nueva aplicación del sistema, la quinta consecutiva, en *Estatua Palo V*⁹. La referencia, como en los dos primeros casos es muy evidente. En esta ocasión, el modelo fue una *Korai* griega de época arcaica o pre severa, de los siglos VII o VI a. C, o, si no fuese directamente, la proyección de éste en las estatuas clásicas de Venus, como las de Praxiteles en Cnido y Arlés; y la famosa Venus de Milo.

La talla se sustenta en unas extremidades inferiores muy simples, dos segmentos informes de madera, en forma de palos apenas desbastados y en ángulo inferior a cuarenta y cinco grados. Las dos apoyan con firmeza en el suelo. La simplificación es tan radical que la interpretación sólo es posible en relación con el resto de la talla y la ayuda de la moderada diagonal que posibilita la transición curvilínea sobre la que se levanta el torso. La orientación de éste sobre la vertical de la pierna adelantada determina la

⁹ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 48 x 3 x 5 cm. KB 33; WS 90; MPP 275. Cuatro réplicas en bronce, altura 47 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies IV*.

alternancia de dos rayos centrales de visión, uno para la cadera y las piernas y el otro para el resto del cuerpo, según principios cubistas básicos que desarrolló antes del cubismo, en la etapa primitiva pro clásica (clasicista o final del estilo rosa, según las valoraciones, para otros) en la que remitió a las fuentes griegas y los procedimientos ortogonales iberos, de los que procede tal concepto interpretativo.

El torso corrige, suaviza y continúa la diagonal, y produce una inclinación delantera, que contrasta con el desplazamiento trasero de la intersección del segmento arqueado que forma el brazo izquierdo, pegado al cuerpo y curvado en sentido contrario, postura que produce un sugestivo cruce, casi en forma de arco. El brazo derecho está formado por un segmento recto en la parte trasera del soporte, horadado, escindido del torso, en proyección vertical sobre la diagonal de la cadera y la pierna retrasada. El desplazamiento del brazo hacia detrás, pegado al cuerpo, aumenta la sensación de desplazamiento y, sobre todo, la de estiramiento de los hombros y el realce y la presentación de los pechos. Los dos segmentos de talla informe, sin detalles, unen en la parte superior y proporcionan una base estable a las dos formaciones esféricas con las que representó los pechos, firmes, voluminosos, turgentes, muy provocativos. La intención erótica de tales formas, nada detalladas, casi abstractas y orgánicas, supera las dos condiciones, la realidad material informe y la definición del posible modelo griego.

La estilización del cuello es común a los estados anteriores. La cabeza está resuelta con la talla de un doble plano en ángulo sobre la masa informe del casco craneal, ésta reducida, diminuta, apenas un apéndice para la prolongación del pelo como una masa informe posterior, adosada y paralela al cuello. Está configurada con dos cortes oblicuos, arriba y abajo, que proporcionan la silueta respecto de los márgenes laterales del cuello y el límite exterior del soporte, y diversos cortes verticales con objetos irregulares, con los que obtuvo las marcas verticales que aluden al objeto de la representación.

Picasso aplicó recursos que ya había utilizado en las aplicaciones anteriores sobre distintos modelos. La solución de las piernas es análoga a la de *Estatua Palo II*, procedente de los caminantes representados en las estatuas de *Ka* egipcias, modelo del que derivaron las griegas que mantuvieron tal carácter hasta la introducción del contraposto en la transición del estilo arcaico al severo, cerca de los inicios del siglo V a. C. La insinuación del movimiento mediante la inclinación del torso y la ligera curvatura de los brazos es de raíz griega. La cabeza y la cara son análogas a *Estatua Palo I*, de la que difiere en la reducción de la caja craneal y la prolongación de la melena recogida en la parte trasera y paralela al cuello, según los peinados de la aristocracia griega arcaica.



Lám. 11- Picasso, *Estatua Palo V*, Boisgeloup, 1930. Es el primer estado de la quinta aplicación, esta vez sobre una referencia griega de finales de la época arcaica o preclásica.



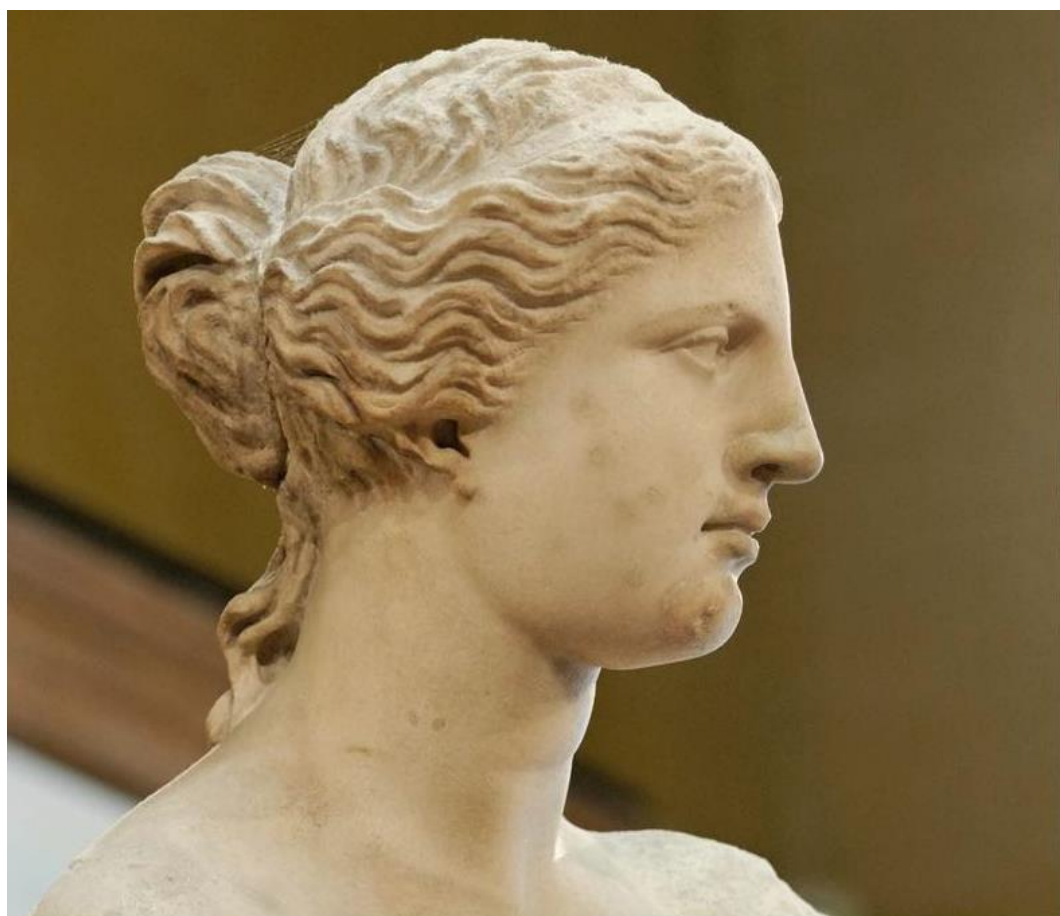
Lám. 12- Praxiteles. Venus de Cnido.



Lám. 13- Praxiteles. Venus de Arles.



Lám. 14- Praxiteles. Venus de Arles.



Lám. 15- Venus de Milos.



Lám. 16- Picasso, *Estatua Palo V*, Boisgeloup, 1930.

VI La sexualidad intelectual de *Estatua Palo VI*.

*Estatua Palo VI*¹⁰ es la primera de estas tallas que se podría identificar, pese a las dificultades y los inconvenientes, como un segundo de estado de una misma aplicación del sistema de Picasso. En las cinco anteriores procedió sobre referencias distintas; en ésta

¹⁰ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 19'5 x 4'5 x 2'3 cm. KB 24; WS 91; MPP 276. Cuatro réplicas en bronce, altura 19'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies V*.

pudo hacerlo sobre la misma referencia natural que *Estatua Palo IV*.

La composición presenta un desnudo femenino esquemático, esta vez basado en los recursos de la talla, sin aprovechamiento de formas ni espacios industriales. El basamento, cilíndrico con escaso resalte, rudo e irregular, con descuidados cortes verticales, tiene una cierta prolongación en los abultamientos informes y muy rugosos, con talla menuda, desordenada, y matices claroscuro, que por su relación con los dos segmentos verticales, más informes aún y de distinto grosor, mucho más estrecho el derecho, representan los pies y las piernas. La pierna izquierda, menos trabajada, presenta en la parte exterior la cara lisa de la tabla, sin más talla que la corrección de los perfiles, sobre todo en la parte inferior. La zona inguinal está más trabajada, aunque sin concesiones a los detalles, con talla informal, abstracta en sí, atenta a la significación de los contrastes de texturas. Los contornos están insinuados con inteligencia. La curvatura de la parte superior de la pierna izquierda potencia el espacio pélvico y la profunda incisión vertical en el eje de la proyección cóncava sobre éstas representa la vagina femenina, abierta, ofrecida.

El sentido informal del torso no es pleno, Picasso adecuó la talla, vista, desordenada, ruda, nada acorde con la escala humana, a dos planos muy sutiles, determinados por un suave cambio rítmico que los hacen casi imperceptibles. Los desniveles de la talla, las rugosidades, los cortes abiertos, los huecos punzantes, en

definitiva, la tensión propiciada por el claroscuro que se impone en las texturas y el aspecto informal de éstas y los propios volúmenes, los simulan. La arista en diagonal ascendente desde la cadera izquierda hasta la zona pectoral derecha, los delata. El orificio del plano derecho representa el ombligo, desplazado del eje, tal corresponde a dicha configuración, facetada, aunque al servicio de la expresión orgánica, determinante, de naturaleza muy distinta a los procedimientos cubistas de los que procede.

Las aristas y los pseudoplanos se repiten en el brazo izquierdo que, como el torso, no se atiene a los pormenores anatómicos naturales; y, sin embargo, alude a tal constitución con una excepcional interpretación de las líneas básicas, aquí de las articulaciones y las masas musculares a cuya representación explícita renunció. El duro rebaje del hombro casi lo evita, y esa cualidad estructural destaca por contraste ante el principio abstracto y orgánico del que procede, sobre todo en la medida que se aleja de aquél. La caída natural del brazo y el giro interior del codo, en un ángulo próximo a los cuarenta y cinco grados, llevan la mano hacia la zona inguinal, justo sobre el sexo femenino. Picasso no la representó, fusionó las masas en el espacio abstracto, informal, entre la vagina y el ombligo, con lo que contribuyó a la ambigüedad de las formas y evitó establecer relaciones de ningún tipo, dejando en primer plano la representación del sexo femenino.

El brazo derecho está tallado de distinto modo. La posición, levantado y con la mano apoyada sobre la cabeza, en forma de

boomerang, presenta un ritmo contrario al anterior. El inicio tiene una de escaso grosor en relación con la parte correspondiente al codo, ensanchada en función de la forma indicada. Las irregularidades aportan matices informes, ajenos a los modelos anatómicos humanos, mediante las rugosidades, cortes, asperezas y demás oquedades, más abundantes en el primer tramo. La mano, mucho más ancha que el brazo, en ese sentido, desproporcionada, se funde con el cráneo, al que supera por arriba y por abajo. De nuevo, dos resaltes irregulares, con tendencia a las formas semiesféricas, a las que no llegan ni se aproximan pero asemejan, representan los pechos, cada uno en la prolongación superior de los pseudoplanos del torso, en el leve ensanche del arranque de los hombros y las extensiones de los brazos. El rebaje de la talla en el contorno de ambos los aleja aún más de las referencias naturales, y aumenta el inorganicismo cuyas raíces ibéricas trascendió con la elevada abstracción informalista. El cuello, elevado, ancho, quebrado, presenta unos golpes de gubia con sentido circular en el lado izquierdo del tercio medio. El cambio rítmico en la talla es muy llamativo. No representa nada; mas la equivalencia con la cabeza da la sensación del desplazamiento de ésta a la derecha, aunque, en realidad, está en el eje. La composición de la cabeza eleva al máximo el planteamiento de la abstracción orgánica. La única referencia real del volumen es la situación. Las irregularidades no remiten al natural, recuerdan la constitución ósea, la forma de las calaveras. La representación de los ojos y la boca mediante tres agujeros aumenta esa sensación.

Picasso representó a la mujer embarazada en el primer estado de la aplicación, *Estatua Palo IV*, de la que ofreció su aspecto exterior y su capacidad interior. En *Estatua Palo VI*, el desplazamiento de los brazos y la posición de las manos, sus equivalentes orgánicos fusionados en la zona pélvica y en la parte trasera de la cabeza, relaciona a los dos órganos, y, de este modo, a la actividad sexual y el origen de la vida con la necesidad o la capacidad mental que los sustentan.



Lám. 17- Picasso, *Estatua Palo VI*, Boisgeloup, 1930. Es el segundo estado de la cuarta aplicación. Las referencias naturales le proporcionaron variantes en las que potenció su libertad creativa.

VII Transformación orgánica de la referencia egipcia sedente, *Estatua Palo VII*.

La séptima escultura de la serie, según los distintos catálogos, *Estatua Palo VII*¹¹, es la segunda o la tercera variante de la primera aplicación del sistema de Picasso en estas tallas. El modelo previo fue la escultura egipcia sedente propuesto en *Estatua Palo I*. Son muy parecidas. La elevación de la figura, a la que no le llegan los pies al suelo, hace que el asiento tenga mayor protagonismo. Forman dos bloques bien diferenciados. Esto se aprecia con claridad desde el primer momento, y, vista de frente o desde detrás, la distingue de la ambigüedad del primer estado que, apoyado con un suave movimiento, se confunde con una en pies.

Otras diferencias importantes están en el cuello, la cabeza y la cara. El tratamiento es distinto. El cuello, mucho más ancho, forma una pantalla que se prolonga hasta la cabeza, en la que sólo destaca un resalte informal en la parte delantera. Éste sustituye a la cara formada por dos planos en ángulo en *Estatua Palo I*. La abstracción es muy radical, los cortes verticales proceden de la formación natural de la madera, desgajada en vez de cortada o tallada. El resalte del lado izquierdo no tiene ninguna analogía con los elementos anatómicos reales, la protuberancia sería equiparable

¹¹ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 17'8 x 2'1 x 2'5 cm. WS 92; MPP 280. Cuatro réplicas en bronce, altura 17'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada IV*.

a la de una nariz; mas la relación no es suficiente respecto de la escala humana.

VIII Estado presurrealista de la referencia egipcia sedente, *Estatua Palo VIII*.

La tercera variante de la misma aplicación que *Estatua Palo I* y *VII*, *Estatua Palo VIII*¹², presenta tantas diferencias como la anterior respecto de la primera. Picasso trabajó con especial interés en la configuración de la cabeza, que difiere de los primeros estados. La disminución del cuello, en anchura y altura, casi reducido a un simple punto de contacto y unión, y la independencia de éste respecto de la cabeza en relación con el segundo estado, indican distintos principios rectores en los planteamientos conceptuales. La superposición de dos bloques rectangulares, ligeramente desplazados, el más pequeño sobre la parte delantera del mayor, configuran la cabeza y la cara. La leve diagonal ascendente de ambos proporciona el movimiento necesario para suavizar la frontalidad del conjunto. Dos medias esferas talladas en el que corresponde a la cara y en diagonal contraria a ese movimiento representan los ojos y la independencia de la mirada.

El tratamiento por bloques de la cabeza continúa el proceso de esquematización y abstracción de las figuras en función de las

¹² Museo Picasso, París. Madera de abeto, 49'5 x 2'3 x 2'2 cm. KB 36; WS 93; MPP 277. Cinco réplicas en bronce, altura 48'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada V*.

posibilidades de la materia. La superposición aprovecha los logros conceptuales del arte cubista; no obstante, la independencia de éste es clara, contundente, no tiene nada que ver con el facetado de las formas, ni la analítica ni el procedimiento sintético final, son superposiciones de volúmenes informes que funcionan como tales y el artista manipuló en un proceso de reinvención de las identidades físicas. El desplazamiento de las dos diagonales, una con la cabeza y la cara, la otra, contraria, con los ojos, tratados todos como volúmenes abstractos y básicos que, relacionados, adquieren sentido en la escala visual, aportan un sentido surrealista basado en la ambigüedad y la capacidad humorística de las formas con doble identidad.



Lám. 18- Estatuas egipcias de Rahotep y Nofret.



Lám. 19- Estatua sedente del faraón Kefrén.

IX La extrema radicalización de *Estatua Palo IX*.

La extrema delgadez de *Estatua Palo IX*¹³ dificulta la identificación de la referencia y la aplicación de las que procede. La iconografía femenina, en pies, erguida y vestida, tal indica la incisión en la zona inguinal que remite al cinturón de un vestido, quizás un peplo jonio, la relacionan con *Estatua Palo III*. Tiene los

¹³ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 47'5 x 5 x 7'5 cm. KB 37; WS 94; MPP 278. Cuatro réplicas en bronce, altura 46'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies VI*.

pies y los brazos tallados en relieves, de modo sumario, pero perfectamente identificables, cosa que no sucede en el anterior estado. Difiere también en el torso descubierto, con los pechos al aire, circunstancia difícil de interpretar, pues la falta de detalles oculta si están velados bajo un tejido fino y transparente, como correspondería a un peplo, o si el desnudo es real y sólo viste una falda, impensable en Grecia, habitual en determinadas costumbres tribales, propias del mal llamado arte negro.

En esta segunda opción, cuestión que no está clara, pues el estudio formal de las siguientes la sitúa cuarto lugar, Picasso utilizaría dos referencias de modo simultáneo, tal las pinturas primitivas y clasicistas de finales del período rosa, en Gósol, en 1906, buenos ejemplos son las tituladas *Los dos hermanos*, en las que la iconografía del portador tiene antecedentes tribales, y el desarrollo formal, con impecables estudios anatómicos, es de raíz griega preclásica. No sería, pues, la primera vez que esa simbiosis conceptual impera y rige el planteamiento formal de una obra suya. El sistema trascendió las aportaciones de cada referencia, las dos formales, una en cuanto afecta al modelo, a la iconografía; la otra, relativa al procedimiento, al tratamiento de los volúmenes y las superficies.

La continuidad de la serie se aprecia en los elementos comunes que mantiene. La articulación anatómica es idéntica a la de la primera variante, *Estatua Palo III*; aunque la esquematización casi abstracta de aquélla lo oculte. También son análogos la

composición de los brazos, éstos más resaltados; y el planteamiento y el tratamiento del cuello y la cabeza.

X Movilidad y equilibrio, *Estatua palo X*.

Picasso trabajó los principios del movimiento y el equilibrio en la posible quinta variante de la tercera aplicación, *Estatua Palo X*¹⁴. La referencia griega es menos evidente que en los dos estados anteriores, debido a las alteraciones producidas por la alteración de los volúmenes y las descompensaciones determinadas por el desarrollo de éstos y el juego en balancín de los brazos.

La parte inferior presenta un tratamiento mixto en el que lo interior y lo exterior, las piernas y el vestido que las cubre, se presentan en un mismo nivel visual, como si fuesen elementos independientes. Un pequeño resalte curvilíneo representa los pies y aporta una base inestable, sobre la que se produce la primera descompensación de volúmenes, debida al desplazamiento del primer tramo de las piernas sobre el bloque trasero, que dan la sensación de unas extremidades inferiores completas en actitud sedente sobre un asiento cúbico, cuando, en realidad, son la parte inferior de las mismas bajo el vestido, ajustado por delante hasta el límite de la transparencia y volado en la parte trasera. El segmento recto que enlaza la parte interior de las piernas con el torso indica

¹⁴ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 49 x 5'5 x 2'8 cm. KB 38; WS 95; MPP 279. Cuatro réplicas en bronce, altura 48'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies VII*.

que la figura no está sentada, sino en pies, caminando. Los brazos, abiertos, en balancín, proporcionan cierto equilibrio y potencian la sensación de movimiento. El derecho, a la altura del pecho, caído y un tanto abierto y hacia detrás, tiene proporciones naturales y es un segmento abstracto en el que no se detalla ningún elemento anatómico, parece un palo; el izquierdo, en su posición natural, a la altura del hombro, caído y abierto hacia el lateral, es muy corto, ancho y atrofiado, y sí tiene referencias alusivas a la anatomía, como la inflexión de la articulación del codo y algunos resaltes a la altura de los dedos.

El pecho, voluminoso y muy caído, actúa de contrapeso con los brazos. Su forma y la disposición nada tienen que ver con la firmeza y las proporciones medidas de los originales griegos, recuerda los desnudos tribales conocidos en la época por numerosas fotografías, circunstancia que, junto con la identificación de la líneas básicas de la referencia original mediante la comparación formal con el primer estado, permite el planteamiento de la hipótesis de una doble referencia, griega y africana, las dos formales, iconográfica y técnica en el proceso de depuración formal, como en *Estatua Palo IX*. El cuello y la cabeza muestran de un modo mucho más claro la continuidad con las anteriores. La leve deformación pro orgánica de la cara manifiesta una posición más avanzada, lo cual indicaría su posición en la secuencia.

XI Posibilidades creativas del bronce trabajado en frío, *Estatua Palo XI*.

La única de toda la serie que no está tallada en madera es *Estatua Palo XI*¹⁵, fundida en bronce y acabada después en frío. El procedimiento implica una creatividad añadida sobre la base proporcionada por la réplica de bronce obtenida del original de madera *Estatua Palo III*, hecho que la convierte en un nuevo estado de esa tercera aplicación del sistema de Picasso sobre una referencia griega preclásica, a la que, en este caso, no añadió otra simultánea de naturaleza primitiva en la predeterminación de la imagen.

La manipulación de la réplica de bronce, el remodelado de la estatua, la convierte en otra distinta, por leve o superficial que éste sea. Eso y la identificación de una sola referencia, la griega, la sitúa por delante de *Estatua Palo IX* y *X*, como el segundo o el tercer estado, si tenemos en cuenta el análisis formal de la siguiente, con lo que aquéllas pasarían al cuarto y quinto lugar en la secuencia. Otra opción sería la correlatividad de los originales

¹⁵ Colección Particular. Bronce fundido sobre el original número siete (KB 39; WS 88) y acabado en frío, 51 x 2'3 x 4'4 cm. WS 96. Werner Spies la tituló *Mujer en pies VIII*.

tallados en madera y la ejecución posterior del único de bronce, en la época de la edición de todos los ejemplares en este material, caso en el que los demás adelantarían una posición en la relación. Si fuese así, cuando las editó todas en bronce, en fecha hasta ahora indeterminada, Picasso habría sacado dos réplicas de *Estatua Palo III*, conservaría una como tal, junto al resto de la edición, y trabajaría sobre la otra en frío, concibiendo una escultura distinta, *Estatua Palo XI*. La diferencia cronológica no afectaría a la consideración como variante de una misma aplicación, retomada y ampliada con el tiempo.

XII El segundo estado de la tercera aplicación, *Estatua Palo XII*.

De todas las tallas procedentes de la tercera aplicación del sistema la más próxima a *Estatua Palo III* es *Estatua Palo XII*¹⁶. La composición, vertical, frontal e hierática, es análoga. Las incisiones verticales representan los pliegues de la túnica en el tercio inferior, prenda que libera los pies, representados mediante volúmenes apuntados, sin detalles. La caída del brazo derecho, perpendicular al suelo y pegado al cuerpo; y del izquierdo, también caído y pegado, pero más corto, acota el perímetro del torso, sin pliegues, ambiguo y con superficies rugosas y toscas, como si estuviese cubierto por un tejido más fino, que, pegado al cuerpo femenino, se anula y potencia las veladuras anatómicas. Una

¹⁶ Colección Particular. Madera de abeto, 17'8 x 2'1 x 2'5 cm. KB 43; WS 97. Werner Spies la tituló *Mujer en pies IX*.

incisión diagonal une los extremos de los dos brazos, cuyas manos apenas están insinuadas por leves resaltes, y marca el cambio de criterio en la relación tejido cuerpo.

Picasso no se interesó por los detalles anatómicos. Un rebaje circular, muy comedido, alude al ombligo; y los dos volúmenes superiores que marcan la transición hacia los hombros, a los pechos. El cuello, recto y estilizado, sostiene una pequeña cabeza, resuelta con dos planos en ángulo ante una masa informal y orgánica. El desplazamiento de esos volúmenes hacia la izquierda le proporciona movimiento y evita la frontalidad.

La referencia griega clásica, la articulación anatómica y las soluciones técnicas en la talla, son análogas al estado indicado como inmediato, *Estatua Palo III*. Se distinguen por la mayor intensidad de los pliegues de la túnica en el tercio inferior, prenda que deja visible los dos pequeños volúmenes informes y apuntados que aluden a los pies; por el resalte de los brazos, bien señalados y apenas insinuados en aquélla; y por la configuración de la cara mediante dos planos en ángulo ante una masa inorgánica, tal los primeros estados de la primera y la quinta aplicación del sistema, los titulados *Estatua Palo I y V*.

La asunción de referencias, conceptos y soluciones técnicas y formales, procedentes de distintas aplicaciones, amplía las posibilidades expresivas de todas ellas y, en cierto modo, las relacionan. Por ello, es importante la identificación del modelo

previo a cada aplicación, pues es el que permite establecer la secuencia de variaciones de cada una.

Las analogías indicadas sitúan a *Estatua Palo XII* como segundo o tercer estado, según la consideración de *Estatua Palo XI*, la única trabajada en bronce. El tratamiento del torso, peculiar en la relación entre lo escaso desvelado, la alusión por paralelismo del volumen informe y las superficies orgánicas con los modelos naturales, y la realidad de la representación, supuso una referencia directa para los estados posteriores, los titulados *Estatua Palo IX* y *X* que, ya asumieron la referencia simultánea de los modelos tribales africanos conocidos por fotografías; ya desarrollaron criterios autónomos fundamentados en las cualidades plásticas previas, con los que establecieron criterios paralelos y casualmente equiparables.





Láms. 20, 21 y 22- Picasso, *Estatuas Palo XII, IX, y X*, Boisgeloup, 1930.

XIII Ambigüedad y aproximación al surrealismo, *Estatua Palo XIII.*

El tratamiento volumétrico de *Estatua Palo XIII*¹⁷ difiere de las demás tallas conocidas con esa denominación, pues no se ajusta a las dimensiones de una simple tabla. La base es mucho más amplia, en consonancia con los volúmenes. Se trata de un paralelepípedo invertido, tendido hacia un lado y abstracto, que hace las veces de extremidades inferiores y asiento a la vez, en un solo bloque sin alusiones a la realidad. El tramo medio, informe, abultado y sin perfiles, orgánico, equivale al torso. La talla de los brazos, pegados al cuerpo y recogidos en la cintura, confiere sentido a los dos volúmenes. El desplazamiento de éstos hacia la arista tendida de la base, proporciona un movimiento doble y simultáneo, hacia el lateral derecho y hacia detrás, con lo que evita la frontalidad y el hieratismo.

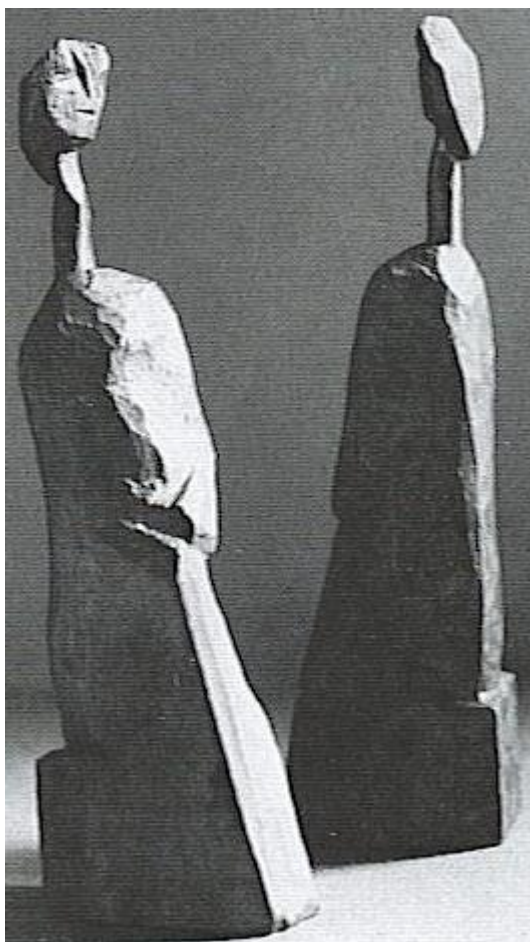
El cuello sobresale del volumen inferior como si tuviese vida propia. Un rebaje en la parte trasera del tramo medio lo anima y aporta el ritmo ascendente que propicia el desarrollo orgánico del casco craneal. La cara está tallada de un modo primitivo, con reducciones básicas de los elementos, la nariz con un resalte vertical; la boca con una incisión horizontal; y los ojos con dos

¹⁷ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 17'5 x 4'7 x 2'6 cm. KB 40 y 41; WS 98. Tres réplicas en bronce, altura 16'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada VI*.

semiesferas densas y pesadas. La primera sensación visual es la de un híbrido próximo al surrealismo.

Lo expuesto la aleja de las referencias identificadas hasta este momento; sin embargo, hay recursos y detalles que recuerdan los procedimientos de los últimos estados de la tercera aplicación, *Estatua Palo IX, X y XII*. Apenas son perceptibles. La rigurosa esquematización, la confirmación volumétrica frente al carácter lineal de esos estados y la espontánea e incluso ingenua transformación emergente del cuello y la cabeza, atenúan y anulan las coincidencias. La actitud sedente, con los brazos pegados al cuerpo y recogidos delante de la cintura la relacionan con la primera aplicación, a la que pertenecen *Estatua Palo I, VII y VIII*, con las que no comparte la referencia egipcia, clara en aquellos casos.

¿A qué aplicación corresponde entonces *Estatua Palo XIII*? ¿Cuál sería la referencia, el modelo previo sobre el que procedió en la aplicación? Los indicios expuestos, confirmados en *Estatua Palo XIV*, remiten a una aplicación distinta a las anteriores, iniciada sobre uno de los estados señalados de la tercera, sobre el que pudieron revertir referencias simultáneas y complementarias de la primera. Eso produjo una secuencia en la que no son perceptibles los modelos previos de la Antigüedad, evidentes en cuatro de las cinco primeras, en la que los dos estados conocidos mostraron contundentes avances en la relación de los principios orgánicos abstractos y la capacidad de transformación surrealista.



Lám. 23- Picasso, *Estatua Palo XIII*, Boisgeloup, 1930. Es el primer estado de una aplicación avanzada, la sexta, sobre una referencia tomada de una variante de la tercera. La proyección en un espejo permite verla de modo simultáneo desde dos perspectivas distintas.



Lám 24- Picasso, *Estatua Palo XIII*, Boisgeloup, 1930.

Los fuertes golpes de gubia y los profundos cortes del rostro producen un intenso claroscuro, determinante en los efectos expresivos de la imagen.

XIV ¿La deformación o la construcción como principio de identidad surrealista? *Estatua Palo XIV*.

La segunda variante de la recién identificada sexta aplicación, *Estatua Palo XIV*, explica a la anterior¹⁸. La composición mantiene las pautas; mas las trasciende con un excepcional sentido armónico y la monumentalidad de las auténticas obras maestras, perceptible en la espontánea e intensa fuerza visual, superior a los límites del reducido formato.

Dos bloques asumen el protagonismo. El primero mantiene la condición cúbica del soporte de madera, y está resuelto en dos niveles, uno superficial, ajustado al lateral izquierdo y la mitad próxima del frontal, dividida mediante una diagonal de izquierda a derecha y sentido ascendente, que descubre el segundo nivel, configurado mediante una avanzada abstracción orgánica. La relación entre ellos es la de una capa superficial retirada, detrás de la que se descubre una identidad material distinta.

Las grandes estrías diagonales en la superficie del primer nivel de ese bloque, en la misma dirección que el propio soporte, incluso en el caso de la extrema que, casi vertical, se ajusta al perfil,

¹⁸ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 17'2 x 4'5 x 3'5 cm. KB 42; WS 99; MPP 281. Tres réplicas en bronce, altura 17 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada VII*.

son los únicos elementos representativos del mismo. Las superficies lisas contrastan con la rugosidad de las fibras cortadas y desgajadas en vertical en la franja horizontal descubierta en la parte inferior, y, aún más, con el fuerte claroscuro de la masa orgánica de ese segundo nivel. Éste, sumario, está basado en la relación de los cortes verticales inferiores con la silueta, marcada por la incisión lateral del tercio inferior, y la masa orgánica y continúa, con abultamientos relacionados y superpuestos, que aluden a la anatomía de una mujer, en concreto a las piernas y las caderas, yuxtapuestas, y el torso, culminado por los pechos. Así, la capa superficial del primer nivel, adquiere el sentido de una túnica, y las estrías diagonales el de los pliegues de las prendas griegas clásicas.

Sobre el tramo medio, en el lateral izquierdo y en el costado de la intersección de las diagonales de los dos niveles del primer bloque, se levanta el segundo, elevado, esbelto, informe, de grosor menguante. Es un cuello muy desarrollado y nada detallado, con proporciones inverosímiles, imposibles, surrealistas. El profundo corte en la intersección con el torso propicia una proyección ascendente cóncava que facilita el encaje de las dos unidades. El claroscuro es muy potente, tanto como en la diagonal y el espacio triangular resultante entre ésta y el corte vertical de los niveles del primer bloque. Eso destaca la fuerza de todos los volúmenes. La cabeza le da sentido y refuerza el de toda la escultura. Sin ella, la ambigüedad de los elementos orgánicos estaría más cerca de una abstracción plena que de una representación figurativa, pues ni las

incisiones del nivel superficial del primer bloque, ni las sugestivas alusiones anatómicas del segundo, carentes de detalles anatómicos específicos y anuladas todas las extremidades, tendrían sentido. La suave y cadenciosa diagonal del cuello y el giro de la cabeza hacia la derecha de la composición, desplazándose del supuesto eje del primer bloque, aportan un movimiento conceptual, intelectual, sugestivo a la vez. Tanto como la talla de la propia cabeza, en la que los planos en ángulo de las *Estatuas Palo I, V, y XII*, se transforma con las irregularidades orgánicas que aumentan el aspecto irracional y confirman la asimilación de los antiguos principios cubistas en beneficio de los nuevos planteamientos surrealistas.

Estatua Palo XIV es una obra importante en la producción de Picasso y en el origen y desarrollo de la verdadera escultura surrealista. El antecedente clásico, identificado por los pliegues del peplo griego que la relacionan con las tallas de la tercera aplicación, *Estatua Palo III, IX, X, XI y XII*, subvierte en la contundente y casi abstracta construcción por bloques de *Estatua Palo XIII*. La abstracción orgánica y la despersonalización correspondiente de la entidad física transformaron los principios originarios y proporcionaron la unidad necesaria para la transformación surrealista y la brillante superación artística.



Lám. 25- Picasso, *Estatua Palo XIV*, Boisgeloup, 1930. Es la segunda variante de la sexta aplicación. La síntesis de hallazgos formales es perfecta. La identificación de elementos clásicos procedentes de las variantes de la tercera aplicación, la configuración por bloques, la fuerza expresiva de las soluciones técnicas, y el aspecto emergente del cuello y la cabeza, mantienen los distintos niveles de interés. El informalismo orgánico y la progresiva transformación la sitúan entre los prototipos surrealistas.



Lám. 26- Picasso, *Estatua Palo XIV*, Boisgeloup, 1930.

XV ¿Sería posible la doble referencia griega y dieciochesca? *Estatua Palo XV*.

La referencia de *Estatua Palo XV*¹⁹ no se identifica con ninguna de las anteriores. La composición presenta a una mujer con vestido largo, sentada en un sillón alto, tratado con la independencia propia de un soporte. Picasso presentó así dos bloques, uno como base; el otro, superpuesto, dependiente, mas autónomo, con el desarrollo temático. El sillón, cúbico y desarrollado en altura, es un bloque homogéneo, duro, opaco, sin referencias en la escala real, excepto en el elevado respaldar, que lo dobla en altura, y tiene una crestería con una voluta de orden jónico en el extremo, indicativa de la referencia. La figura sedente se ajusta a los perfiles de ese bloque, con la exactitud ortogonal y la peculiaridad bifocal de la estatuaria ibera.

La figura femenina responde a dos criterios distintos, uno para el desnudo, de caderas hacia arriba, en el que la relación entre el torso, erguido, con los hombros hacia detrás, y los brazos, pegados al cuerpo y sobre los muslos, por lo tanto, en ángulo, arqueados respecto del eje que supone aquél, adelanta y realza los pechos, bien definidos, insinuantes, provocadores incluso. El otro, para las piernas, en el que continuó el bloque cúbico de la base,

¹⁹ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 15'9 x 3 x 2'9 cm KB 44; WS 100; MPP 282. Cinco réplicas en bronce, altura 16 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada VIII*.

rebajado, separado en la parte inferior por fuertes incisiones con la gubia vertical, para señalar los límites de la nueva extensión, en la que los cortes superficiales y perpendiculares, rudos, espontáneos, representan los pliegues de una falda o de la parte inferior de una túnica larga. El descubrimiento de la rodilla derecha, bien representada, y de ambas caderas, facilita la transición. La cabeza y la cara participan de ambos criterios. Quizás, el punto de partida fuese la relación entre una constitución craneal orgánica y una cara resuelta mediante dos planos en ángulo; sin embargo, la eficaz transformación proporcionada por la proyección abstracta sobre éstos, genera un aspecto ambiguo, cambiante, surrealista. La caída del pelo, como una pantalla trasera vertical, completa el sentido.

El desnudo se relaciona directamente con *Estatua Palo V*, concuerdan la actitud, la relación entre el torso, erguido; los brazos, arqueados; y los pechos, voluptuosos, eróticos. También los esquemas básicos de la cara, ocultos por la fusión de masas según los nuevos criterios orgánicos; y el peinado, derivado de la estatuaria griega arcaica. Según esto, sería el segundo estado de la quinta aplicación, siempre que *Estatua Palo IX*, no tuviese ninguna relación con esta serie de variantes, y teniendo en cuenta que la configuración de la cabeza sigue los criterios ensayados en *Estatua Palo XIV*.

La gran diferencia es que el modelo para *Estatua Palo V* fue una *Korai* griega arcaica, esto es, un desnudo femenino caminante y *Estatua Palo XV* está sedente. Ahí podría radicar el

sentido de la variación, en consonancia con la división en bloques de *Estatua Palo XIII* y *XIV*; no obstante, la organización ortogonal de los bloques de ésta alude a la raíz conceptual ibera, y la aparente sutilidad de los vuelos de la túnica, caída o velada en la parte superior, tal *Estatua Palo IX*, *X* y *XII*, o falda, y la derivación del peinado, recuerdan ciertas tendencias barrocas dieciochescas, por lo que no sería aventurado pensar en la posibilidad de referencias simultáneas en la aplicación sobre el modelo propuesto para la quinta de éstas.



Lám. 27- Picasso, *Estatua Palo XV*, Boisgeloup, 1930. Es un estado complejo, difícil de relacionar con una aplicación concreta, en el que hay soluciones que remiten a la primera (carácter sedente), a la tercera (tejidos de la parte inferior), y a la quinta (posición de los brazos respecto del torso).

XVI Metodología abstracta en función de principios figurativos innatos, *Estatua Palo XVI*.

La última de estas tallas, *Estatua Palo XVI*²⁰, es la consecuencia de un estado creativo complejo, en el que la inmersión de los conceptos en el proceso y la brillante intuición plástica del artista en la aplicación del sistema, determinaron opciones de apariencias dispares y naturaleza común.

El basamento cúbico tallado en la propia madera funciona como un pequeño pedestal sobre el que se levanta la talla, en la que se identifican una serie de estrías verticales en el primer tramo, cilíndrico, alusivas a los pliegues de una túnica y, sobre éstos, la formación de las caderas y los glúteos de una mujer. A partir de ahí se suceden cuatro superposiciones irregulares y abstractas, informes, que, sólo por la lógica de la sucesión, aludirían, aunque de modo imaginativo, al torso, desplazado hacia detrás, con la forma de la espalda, encorvada; los pechos, grandes, firmes, turgentes, proyectados en sentido contrario, hacia delante; los hombros y el cuello, fusionados, desfigurados, desproporcionados, en inestable equilibrio sobre un vértice tendido y apoyado en la parte trasera, posición que describe una atrevida diagonal hacia delante; y la cabeza, casi rectangular, apoyada en uno de los

²⁰ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 20'3 x 3'4 x 4 cm. KB 23; WS 101; MPP 283. Tres réplicas en bronce, altura 20 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies X*.

segmentos pequeños y en la misma dirección diagonal. Las intersecciones de los tres volúmenes superiores dejan visibles dos cortes dentados intermedios en la parte delantera, que potencian la autonomía de cada uno, la afinidad de los perfiles y la sensación de equilibrio de las pesadas superficies abstractas. Éstas le confieren un aspecto totémico de incierto significado.

Los únicos elementos que permiten la interpretación del modelo de referencia y, con ello, la identificación de la aplicación, son los que corresponden al tercio inferior. La combinación de ropas con pliegues similares a los de los peplos clásicos y un desnudo volumétrico, firme, muy escultórico, remiten a las tallas avanzadas de la tercera aplicación, y la relaciona con *Estatua Palo IX* a *XII*, e indirectamente con *Estatua Palo XIV*, si es que ésta tiene algún contacto o procede de una referencia tomada entre éstas. El vínculo no es definitivo, pues las imágenes de esa aplicación parten de la configuración natural de la tabla, apoyada directamente en el suelo, o de la talla de dos resaltes ajustados a los perfiles de ésta en representación de los pies, y *Estatua Palo XVI* lo hace de un basamento cúbico con desarrollo moderado o escaso, como las de la cuarta aplicación, *Estatua Palo IV* y *VI*, con las que comparte el protagonismo del desnudo, la importancia del cuerpo femenino en las distintas identidades de la mujer.

Lo más lógico es que sea el tercer estado identificado de esa cuarta aplicación, en el que, tal sucedió con los cuarto y quinto de la tercera, *Estatua Palo IX* y *X*, y, de modo más seguro, con los

avanzados de la tercera, *Estatua Palo XIII* y *XIV*, y el de identificación más compleja, relacionado con la quinta, *Estatua Palo XV*, asumiese una segunda referencia sobre la primera y rectora, que sería de la tercera.

La capacidad de transformación de las formas mediante la combinación de volúmenes informes que adquieren sentido mediante la asociación de sugerencias aportadas por la posición de cada uno respecto del conjunto, anticipa muchas de las claves de la inmediata abstracción orgánica y del informalismo de décadas posteriores, y, al mismo tiempo, responde a las preocupaciones surrealistas de la época. Aun así, Picasso no fue un surrealista, en el pleno sentido de éstos, ni mucho menos, un informalista, fuese figurativo, preabstracto o abstracto; la potencia de los volúmenes, los fuertes claroscuros y los contrastes lumínicos intencionados, y los movimientos contrastados proporcionados con estos medios, expresaron una vitalidad propia, superior a la programación de los estilos.



Lám. 28- Picasso, *Estatua Palo XVI*, Boisgeloup, 1930. Es el tercer estado de la cuarta aplicación. La libertad proporcionada por las referencias naturales y las adiciones vanguardistas desarrolladas desde la época cubista lo situaron en el umbral de la abstracción según las transformaciones organicistas comunes al surrealismo.

XVII Conclusiones sobre las dieciséis *Estatuas Palo*.

La propuesta de Herbert Read, mantenida y especificada por Werner Spies, sobre la inspiración de Picasso en las formas alargadas de las estatuillas etruscas sólo se sostiene en cuanto a la posibilidad de asimilación de los volúmenes a un formato

determinado, y esto con relatividad. Las miniaturas etruscas que citaron remontan a los siglos VII y VI a. C, aunque esos modelos votivos evolucionaron y, en contacto con el arte griego y aun con otras manifestaciones mediterráneas e incluso atlánticas, generaron obras tales el *Guerrero de Brolio*²¹, en 550 a. C; los *Exvotos de Korai del Foro de Roma*²², en 550 a 530 a. C; y el *Oferente de Perugia*²³, en 500 a 480 a. C, con los que José María Blázquez relacionó los *Dioses* o *Exvotos de Despeñaperros*²⁴, que consideró equivalentes pero debidos a los indígenas iberos bajo la influencia fenicia. Tal evolución amplía las posibilidades relacionadas con una misma fuente.

Teniéndolo en cuenta, la referencia propuesta por Herbert Read y Werner Spies, posible en el aspecto indicado, quedó descartada como modelo formal. Si tuvo alguna incidencia en el proceso creativo, fue como sugerencia de adecuación de los volúmenes a un soporte singular. Hay sólidos inconvenientes para considerarla modelo único. El más importante, la presencia de elementos de juicio que vinculan a las *Estatuas Palo* con modelos históricos que no se dieron en el mundo etrusco, como la iconografía sedente e hierática egipcia, el modelo de caminante con tiara de emperador egipcio, los peinados de la aristocracia

²¹ Museo Arqueológico, Florencia.

²² Antiquarium Forense, Roma.

²³ Charlottenburg Antikenabteilung, Berlín.

²⁴ BLÁZQUEZ, José María: "El período orientalizante en Tartessos y en Etruria. Semejanzas y diferencias"; en Actas del Congreso Conmemorativo del V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, 1993, Pág. 21.

griega arcaica y los peplos griegos clásicos. A ello hay que añadir que Picasso las concibió mediante raspaduras y cortes en la madera con un cuchillo, procedimiento con el que consiguió el desbaste con el sentido rústico, primitivo, de las tallas de 1905 y 1906, cuyos vínculos superó con los principios del dibujo en el aire de las metálicas y los tratamientos orgánicos de las modeladas a finales de los años veinte.

Las cualidades lineales derivadas de las líneas rectoras en las imágenes fotográficas aportaron rasgos comunes a las aplicaciones sobre distintas referencias. Esa construcción, de naturaleza intelectual, partió de la esfera de los conceptos y, en tal tesitura, generó los recursos formales que trascendieron a la dimensión estética condicionados y al servicio de otro factor imprescindible en la creatividad técnica, la ejecución en un medio determinado y con sus características propias. Entre ellas, sólo *Estatua Palo I a V, IX, XI y XII*, comparten con las etruscas el alargamiento formal y la inscripción de todos los elementos en el mismo bloque; mas ninguna procede de las cualidades formales de la supuesta referencia, según fue lo habitual en la aplicación del sistema de Picasso.

El análisis formal demuestra que Picasso aplicó, al menos, cinco veces su sistema. Si el orden cronológico real coincidiese con el que ahora se propone, las cinco serían simultáneas, de modo que Picasso tallaría la primera variante de cada aplicación, y después retomaría las que considerase oportuno, desarrollándolas

de modo aleatorio. A la primera aplicación pertenecen *Estatua Palo I*, VII y VIII; a la segunda, *Estatua Palo II*; a la tercera, *Estatua Palo III*, IX, X, XI y XII; a la cuarta, *Estatua Palo IV*, VI y XVI; a la quinta, *Estatua Palo V* y XV. Sobre *Estatua Palo XIII* y XIV hay dos posibilidades, que sean estados avanzados de la tercera aplicación o que procedan de otra distinta, la sexta, basada en una referencia procedente de aquélla.

Los modelos o referencias para las cinco aplicaciones principales fueron, por orden, las esculturas sedentes egipcias, las estatuas de Ka o caminantes egipcios, las esculturas clásicas de origen griego, los modelos naturales y las esculturas griegas preclásicas. En casi todos los casos, los estados más avanzados mostraron las incidencias de referencias simultáneas, entre las que destacan las procedentes de alguna de las otras aplicaciones, a las que hay que añadir las de distintas esculturas y los dibujos y pinturas del propio Picasso y, con ellas, las de fuentes ajenas, como la interacción de distintos rayos centrales de visión según los planteamientos de la escultura ibera y la posible etrusca apuntada por Herbert Read y Werner Spies, ésta asimilada sólo como idea o posibilidad de interpretación ajustada a los márgenes mínimos de una tabla, nunca como modelo físico para el desarrollo de la aplicación en función de unas cualidades plásticas predeterminadas. La identificación de las referencias propuestas y la creatividad técnica las separan de la posible etrusca indicada por tales autores, que, si no está descartada, sí relegada a un

protagonismo relativo, compartido con las otras propuestas, que habría que dilucidar en la acción simultánea en el proceso.

Las que de ningún modo tienen relación con los exvotos etruscos son *Estatua Palo I, VII, VIII, y XIII a XV*, todas sentadas, aunque Werner Spies catalogó a la número ocho como en pies. En ellas no se da el énfasis vertical de las anteriores y los volúmenes están distribuidos en distintos niveles, con lo que evitan la frontalidad y el hieratismo. Dos tallas, *Estatua Palo VII y VIII*, tienen además cierta similitud con *Mujer sentada I y II*, esculturas que modeló en París, en 1929. Otras dos, *Estatua Palo XIII y XIV* presentan bloques y planos en los que son evidentes los recursos de procedencia cubista y las simulaciones de superposiciones de elementos según las construcciones metálicas, todo en función de la intención orgánica que las relaciona con las bioformas de barro.

XVIII Pareja, fusión de masas mediante la síntesis de volúmenes adscritos a un eje común.

Picasso talló recién instalado en el taller de Boisgeloup, en 1930, dos pequeñas esculturas sobre las que apenas hay comentarios y, menos, estudios específicos, las tituladas *Pareja*²⁵ y *Busto de mujer*. La ejecución es coetánea de las *Estatuas Palo*.

²⁵ Museo Picasso, París. Madera de pino tallada, 10'5 x 3'5 x 2'2 cm. KB 26;WS 103;MPP 285.

La composición de la primera de esas esculturas, *Pareja*, responde a un tema frecuente en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, primero con el título alegórico de *La Primavera eterna*; después con la denominación directa de *El beso*. Rodín realizó grupos muy parecidos con los dos títulos²⁶, en 1884 y 1886; y Constantín Brancusi incorporó el segundo a las vanguardias²⁷, en 1907.

La interpretación de Picasso no tiene nada que ver con las fusiones de masas pro impresionistas de Rodín ni con las esquematizaciones cúbicas de Brancusi. No hay vínculos estilísticos de ningún tipo. La relación que mantienen entre ellos es conceptual, relativa al interés por la unión de los cuerpos, por la entrega apasionada que convierte a dos personas en una sola. Una pareja abrazada y besándose era un tema de la vida cotidiana que, liberada de los tapujos, trascendió a la dimensión estética por medio del arte, al que proporcionó una nueva posibilidad de interpretación, la unión física de volúmenes independientes, ofrecida como una continuidad que expresa en tal sentido su máximo logro.

Picasso dispuso la composición en función de volúmenes amplios y sin concesiones a los detalles. La flexión de las dos figuras, la femenina con las piernas abiertas, en uve, como se ve en las pinturas prehistóricas levantinas, la masculina entre ellas, y las

²⁶ NERET, Gilles: Auguste Rodín; Colonia, Lisboa, Londres, Nueva York, París y Tokyo, Taschen, 2002, Págs. 66 y 67.

²⁷ READ, Herbert: La escultura moderna; Op. Cit. Págs. 79 a 83.

dos verticales, origina la sensación de estabilidad proporcionada por una base amplia que, en realidad, no es tal, sino inestabilidad debida a la postura y la acción, más próxima al erotismo y la práctica sexual. La unión de los torsos, derechos, erguidos, apenas distinguidos entre sí por un sutil rebaje vertical y por la presencia de los volúmenes comprimidos de los pechos de la mujer, emerge como un auténtico eje en torno al que adquieren significado cuantos elementos participan en la composición. Los brazos de las dos figuras actúan como abrazaderas circulares y entrelazadas en la parte superior. La aparente autonomía evita la rápida identificación de los que corresponden a cada una. Picasso creó con ellos otra base virtual, esta vez para las cabezas, representadas por un volumen esférico interrumpido en la parte superior por un violento corte de gubia en forma de uve, que lo divide en dos y permite la completa unión en el tercio medio y la parte inferior.

Dejó visibles los golpes de gubia en todas las superficies, no contrastó ninguna textura, de modo que la unificación es más efectiva y los volúmenes se manifiestan en una visión de conjunto supeditada a la consistencia del núcleo central, que se mantiene inalterable en la proyección vertical del grupo. No hay concesiones al natural, ni siquiera en la composición, resuelta con dos secuencias incompatibles, la apertura de piernas de la mujer y la conjunción del hombre junto a la elevación de los torsos y la fusión apasionada de los brazos. La interacción de dos puntos de vistas simultáneos recuerda, de nuevo, el inorganicismo de las antiguas estatuas ibéricas, a las que no remite en nada más, pues el tema procede de la modernidad parisina y la concepción de los

volúmenes tallados deriva de las adiciones de elementos diversos de las últimas vanguardias.



Lám. 29- Picasso, *Pareja*, Boisgeloup, 1930.

XIX El primer estado escultórico de una aplicación histórica, *Busto de mujer*.

La relación de *Busto de mujer*²⁸ con las esculturas anteriores es debida a su condición de talla y a la factura en Boisgeloup en la misma cronología, porque, por lo demás, presenta importantes diferencias, sobre todo, en lo que concierne a la elección de la referencia; del modelo de partida para la aplicación del sistema, ajeno al legado histórico artístico; y, en función de esto, al desarrollo intuitivo y plástico de las cualidades formales predeterminadas.

El busto y el cuello, completamente informes, presentan un escalonamiento superior en el lateral izquierdo y un rebaje en leve diagonal en la parte superior derecha, que, por la transición de los volúmenes, corresponderían a la vista frontal y lateral de un mismo cuerpo, definido a la vez de frente y de perfil. El único elemento que tiene una mínima correspondencia con el natural, y eso una vez completado el sentido de los volúmenes por la presencia de la cabeza, es la diagonal de la parte superior derecha, que por alusión remite a la línea dorsal. La esquematización es máxima. Picasso no representó ni aludió a detalles anatómicos concretos. El busto constituye una base abstracta, en la que ni siquiera tienen una

²⁸ Museo Picasso, París. Madera de pino tallada, 13 x 5 x 2'5 cm. KB 74; WS 102;MPP 284.

presencia clara los pechos, tan importantes, por su valor erótico, en casi todas sus representaciones femeninas. Sólo la asimilación del escalonamiento de la posible e indefinida silueta del primer perfil, el izquierdo, con la línea dorsal, en el lado contrario, aludiría a unos pechos que, en cualquier caso, ni están representados, ni se interpretan por mucha imaginación que se ponga.

La cabeza está desplazada respecto de los dos rayos de visión identificados en la constitución del busto. Queda en un punto intermedio que implica a un tercer rayo central de visión, gracias al cual funciona la yuxtaposición anterior. Es una bioforma simple, que asemeja la estructura de una cabeza con un movimiento gestual de los volúmenes. La proyección de éstos en continuidad sobre las modulaciones que marcan los perfiles posibilita la identificación de dos niveles, informes en sí, que, superpuestos, y con las aproximaciones convenientes, prefiguran la cara y el casco craneal con la frente y la nariz como prolongación de ésta. La transformación de la masa informe en una forma reconocible sorprende por la economía de medios y la ausencia de detalles. La prolongación y la caída natural del volumen que remite, imaginariamente, a la nariz, es fundamental. Tanto como la incisión en diagonal ascendente hacia el interior que, en el lado izquierdo, debajo del desnivel de la frente, alude a la situación del ojo. Esas dos aproximaciones articulan el rostro y le proporcionan sentido. La mujer no tiene ojos, o, si acaso, solo el esbozo de uno; ni boca, ni nada reconocible.

La presencia del volumen prominente y cortado en ángulo en la parte inferior, con el que aludió a la nariz, completa el sentido semiesférico de la línea de silueta marcada por la arista que separa los niveles de la cara y la cabeza y posibilita la representación de la mandíbula y, con el corte recto trasero, del pelo. La eficaz modulación de la superficie, el fuerte claroscuro aportado por las depresiones debajo y en el perfil izquierdo de ese volumen, y el más agresivo de la incisión del ojo, con el único corte contundente en superficie, pues el que separa la mandíbula del cuello es suave, apenas perceptible, asumen el carácter de la configuración.

Parece que la madera es una materia mutable, en plena transformación. La presencia de los golpes de gubia y los cortes de los cuchillos unifica las superficies y contribuye a ese efecto de conjunto, importante para la expresión de los volúmenes informes y las asociaciones de las que depende la progresiva formación de la figura.

Picasso radicalizó la directriz de las líneas derivadas de las leyes de la composición fotográficas, fundamentales en la configuración del busto del lienzo titulado, *El escultor*²⁹, en París, en 1931; y estableció el antecedente inmediato de los tres ejemplares de *Cabeza de María Teresa Walter*³⁰, que modeló en yeso en Boisgeloup, en 1931, y expuso en el Pabellón de España, en la Exposición Universal de París, en 1937. Esto la confirma

²⁹ Museo Picasso, París. Óleo sobre contrachapado, 128'5 x 96 cm. Z VII, 346; MPP 135.

³⁰ WS 131, 132 y 133.

como uno de los primeros estados de la aplicación que produjo algunas de las esculturas más personales e importantes de Picasso en los años previos al *Guernica*.



Lám. 30- Picasso, *Cabeza de mujer*, Boisgeloup, 1930.

Bibliografía.

- BARR, Alfred: Cubism and Abstract Art, Nueva York, MOMA 1936^[1]_[SEP].
- BARR Alfred: Fyfty Years of his Art, Nueva York, MOMA, 1946, 1966 y 1974.
- BRASSAÏ: Conversations avec Picasso. París, 1964. Méjico: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CAWS, Mary Ann: Dora Maar, con y sin Picasso. Barcelona: Ediciones Destino, 2000
- Documents. París, 1930.
- GOLDWATER, Robert: Primitivism in Modern Art, Nueva York, MoMA, 1938 y 1967.
- JANNEAU, Guillaume: L'Art cubiste. Theories et realizations, Étude critique, París, 1929.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso, sistema creativo propio», Espacio y Tiempo, N ° 21, 2007.
- LUQUE TERUEL Andrés: «Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso», Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, n.o 99, 2007.
- READ, Herbert: La escultura moderna; Londres, 1964; Barcelona, 1994.
- SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Barcelona, Polígrafa, 1989.
- SPIES, Werner: Picasso sculpteur. París: Centre

Pompidou, 2000.

- WARNCKE, Carsten-Peter: Picasso, Colonia, Taschen, 1992^[L]_{SEP}].
- WIEGAND, Wilfried: Pablo Picasso, Reinbeck, 1973^[L]_{SEP}].

**Egon Schiele: De los autorretratos del Otro Yo a la
santidad del desnudo: un artista maldito.**

**Egon Schiele: From the other self's self-portraits to
the holiness of nude: a cursed artist.**

José González Ruiz.

Universidad de Sevilla.

Resumen:

A lo largo del siguiente artículo presentaremos parte de la obra del artista austriaco Egon Schiele, ahondando en ciertas temáticas que fueron generales en su obra, intentando relacionar su trágica vida con el motivo de su genialidad, presentando una breve introducción a su infancia, a fin de conocer la relación con su familia, así como algunas de sus relaciones personales, desde su amigo y mentor Gustav Klimt, hasta Osen o Wally. Además, se repasarán sus temas más representativos, su concienzudo y casi obsesivo estudio de la sexualidad, el desnudo, y el alma humana, algo que se traduce en la mayoría de ocasiones en retratos y autorretratos. Asimismo, se analizarán algunas de sus influencias, su narcisismo, el uso de la figura como adalid de la expresión y algunos de sus momentos más trágicos, como su entrada en prisión.

Palabras clave:

Sexualidad, narcisismo, relaciones, expresión, desnudos.

Summary:

Throughout the following article, we will introduce a part of the work of the Austrian artist Egon Schiele, delving into certain general themes of his works, trying to implicate his tragic life with the motive of his brilliance, by giving a brief introduction about his childhood, in order to become aware of the relationship with his family, as well as of his social relationships with Osen and Wally, of his friend and tutor Gustav Klimt. In addition, we will have a look over his most representative themes, his conscientious and almost obsessive study of sexuality, nude, and the human soul, which in most cases is turned into portraits and self-portraits. As well, we will analyze some of his influences, his narcissism, the use of figure as the leader of the expression, and some of his most tragic moments, such as his entrance to prison.

Key words:

Sexuality, narcissism, relationships, expression, nudity.

I Una infancia marcada por la tragedia.

El 12 de junio de 1890 nace en el edificio de la estación de ferrocarril de Tulln an der Donau, una pequeña ciudad de Viena, Egon Leo Adolf Schiele, el tercer hijo de Adolf Eugen (1850-1905) y su esposa Marie (1862-1935). Al artista le precedieron sus dos hermanas, Elvira, siete años mayor que Egon, que fallece a la edad de diez, y Melanie. Más joven que él, estará su hermana Gertrude.

Adolf y Marie tuvieron tres hijos más, que no sobrevivieron a la infancia¹.

De sus hermanas, su favorita siempre fue Gertrude, a quien Schiele llamará cariñosamente Gerti. Su hermana pequeña será su modelo en innumerables ocasiones; en sus dibujos retratará a la joven, pelirroja, de vientre plano y busto abundante, en poses explícitas y gestos provocativos. Un ejemplo de esto podemos verlo en *Muchacha acostada con vestido azul oscuro*, (Figura 1) un cuadro donde aparece Gertrude totalmente vestida, incluido zapatos y medias, pero recostada hacia atrás, dejando la joven a la vista su sexo, al levantar el dobladillo de su vestido².

Es sabido que gran parte del tormento que persiguió al artista durante su corta vida, viene dado por la visión que tenía de la sexualidad, una sexualidad prohibida e inmoral que refleja en ciertas tendencias incestuosas con su hermana. Su padre, consciente de ello, llegó a interrumpir en una habitación donde estaban los dos hermanos, tras romper la puerta, solo para descubrirlos jugando. Aun así, a la edad de dieciséis años, existen pruebas que demuestran que Egon viajó sin permiso paterno con su hermana, que entonces contaba con doce años, a Triste, donde ambos compartieron una noche de hotel³.

A principios del siglo XX, Schiele comienza la enseñanza secundaria en Krems, donde se descubre otra de sus frustraciones;

¹ BADE, Patrick: Egon Schiele. Londres, Parkstone International, 2011, Pág. 8.

² Ibid., Pág. 18

³ WHITFORD, Frank: Egon Schiele. Londres, Thames & Hudson, 1985, Pág. 29.

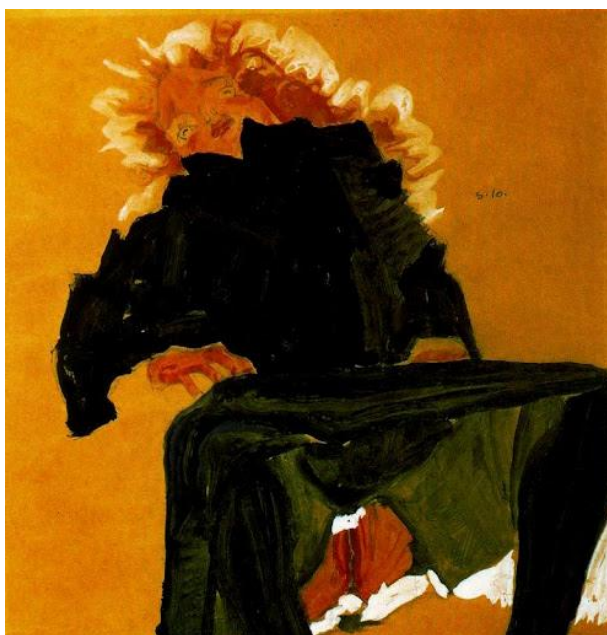
la de ser un mal estudiante, cuyo único refugio eran sus propios dibujos. Encuentra ahora otra de las trabas que durante su vida se verá obligado a ir sorteando; su padre, aun admirando sus dibujos, los destruye en un ataque de ira⁴. Dos años después de comenzar sus estudios secundarios, su padre lo envía a la escuela regional superior de Klosterneuburg. La infancia de Schiele queda del todo marcada con la enfermedad de su padre, la sífilis, que contrajo en un burdel durante su luna de miel, contagiando a su madre, Marie, cuatro días después de la boda⁵. Adolf, que estuvo marcado para siempre con una profunda depresión, obligado a jubilarse debido a una enfermedad mental, siempre estaba sentado, vestido con su viejo uniforme de trabajo. En el verano de 1904, y tras verse afectado por una parálisis, intentó cometer suicidio arrojándose por una ventana, y en un último acto de demencia, quema todas las acciones que poseía del ferrocarril, dejando a su familia en la más absoluta de las miserias⁶

⁴ BADE, Patrick. Op. Cit., Pág. 9.

⁵ Ibid. Pág. 10.

⁶ BADE, Patrick. Op. Cit., Pág. 10.

Figura 1. *Muchacha acostada con vestido azul oscuro*



La enfermedad de su padre, su fracaso académico, la ruina familiar, la no aceptación de su arte por parte paterna y sobre todo, sus tendencias sexuales, sirvieron de caldo de cultivo para desarrollar una personalidad sombría, entristecida y que acabará desembocando en un profundo sentido narcisista del Yo, dejando, para siempre, una imborrable marca en su obra.

II El estudio del Otro Yo a través del espejo.

Es innegable que en la vida de un autor existen obras capitales capaces de hacernos entender, a través de ellas, sus raíces, sus bases y sobre todo, su carácter. La personalidad de Schiele

quedó latente en sus obras, y un motivo recurrente en su carrera serán los autorretratos, denotando un afán observador, casi maniático, por sí mismo, utilizando los autorretratos para representarse de manera casi simbólica, no reflejando su aspecto de un modo realista⁷.

Existen autores que nos facilitan el entendimiento del Yo del artista, tan característico de Schiele. Reinhard Steiner nos remite a artistas como Rembrandt, o Durero, advirtiéndonos del gran papel del espejo dentro de la obra de Schiele; un instrumento de descubrimiento de nuestra propia identidad, que nos permite experimentar con nosotros mismos, y que remite al incipiente orgullo del artista del Renacimiento.

El autorretrato de Schiele irá evolucionando hasta llegar a un punto en el que el propio individuo se experimenta a sí mismo como *dividuo*, un ser divisible. Salvo los ejemplos más tempranos, los autorretratos de Egon Schiele no se limitan a ser meros testimonios de una etapa de su vida, ni siquiera teorías sobre el propio yo, sino que mediante extravagantes poses, y gestos repletos de patetismo, destruyen la unidad de la persona. Esta fuerza se traduce en la creación de una tensión entre el Yo real y el Yo enajenado, convirtiendo el cuadro en una prueba de la misma despersonalización. En 1890, mismo año de nacimiento de Schiele, Oscar Wilde publica *El retrato de Dorian Gray*, una novela que nos sirve como paralelismo con la obra del artista austriaco. En el

⁷ STEINER, Reinhard: Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista, Köln, Taschen, 1992. Pág. 7.

libro, el cuadro de Gray envejece de manera constante, mientras que el propio retratado vive en una belleza completamente inalterable, en un estado opuestamente distinto al del cuadro⁸. La novela nos relata esa inversión de la relación entre el original y el retrato, convirtiendo la figura pintada en el auténtico espejo del alma, presentando una serie de rasgos que no quedan latentes en el físico de la persona a la que representa. Para Egon Schiele, el espejo no es un mero medio para establecer su identidad y plasmarla en su obra, sino que a través de él busca su otro Yo, quedando esto recogido en sus cuadros⁹.

La imagen del espejo está en estrecha relación con el arte figurativo y con el propio Narciso, que en términos mitológicos, es el héroe originario de la pintura. Alberti, en su “Trattato della Pittura”, nos dice que el arte ennoblece las cosas, haciéndolas más valiosas, y que toda la belleza de las cosas tiene su origen precisamente en la pintura¹⁰, presentándonos a ésta como el germen de todo arte, y a Narciso como su inventor; el reflejo de una imagen en el espejo se entiende aquí como una forma primitiva de pintura. Y es precisamente, el propio espejo, el que tiene la capacidad de entender al propio yo, traspasando esto a la pintura. La pintura como el reflejo del verdadero Yo¹¹ es algo que trata André Gide a finales del siglo XIX en su libro “Traité du Narcisse”,

⁸ WILDE, Oscar: El retrato de Dorian Gray. Madrid, Espasa Libros, 2000. Págs. 13 y siguientes.

⁹ STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit., Pág. 8.

¹⁰ BATTISTA ALBERTI, Leon: De la pintura. Ciudad de Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México. 2004. Pág. 35.

¹¹ GIDE, André: Le retour de l'enfant prodigue; précède de le traité du Narcisse. París, Folio, 1978. Pág. 41 y 42.

un escrito al que alude Ernst Robert Curtius, crítico y filólogo, para señalar que “el hombre moderno se inclina sobre el espejo del arte para reconocerse a sí mismo en él, y sabe que solo tiene el reflejo de las cosas... que no deja de ser un espectador”¹².

En sus primeros autorretratos, Schiele denota una voluntad de compensar la pérdida tras el fallecimiento de su padre, quien pese a protagonizar episodios como la quema de los dibujos de Egon, fruto de su locura, hubo un tiempo en el que sí pareció alabar la obra de su hijo. Para ello recurrirá a la exaltación grandiosa, y puramente exhibicionista, del propio Yo. El ego del pintor se recibió un gran impulso tras su temprana admisión en la Academia, apareciendo desde entonces en público con un aspecto renovado, elegante, consciente de sí mismo y con la apariencia de un *dandy*¹³.

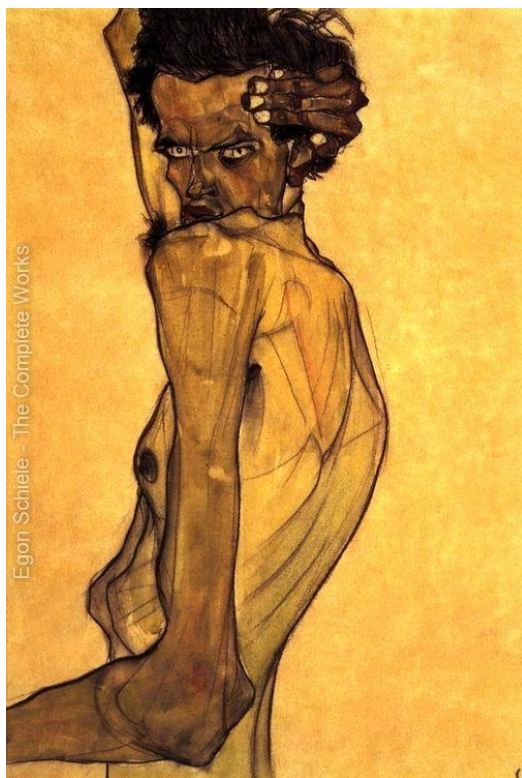
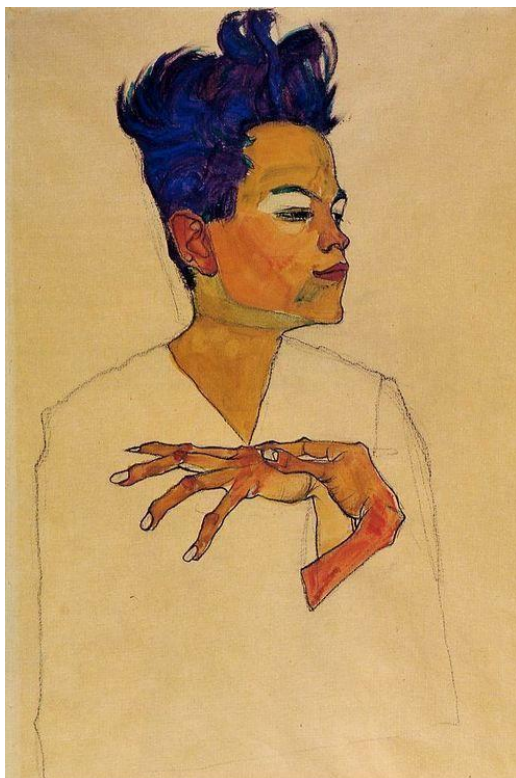
En los primeros años de la primera década del siglo XX, la tensión en sus autorretratos aumenta de manera progresiva, algo que se traduce en valores expresivos excesivos que resultan en una difícil comprensión como meros autorretratos. Se convierte ahora el espejo en algo deformante que refleja otro Yo, un alter ego totalmente extraño, que da lugar a otros rasgos en esta nueva fase en la personalidad artística de Egon Schiele, algo que se caracteriza por unos constantes intentos de evadir la personalidad fija, con rasgos físicos tales como la delgadez extrema en las figuras, contorsiones imposibles, una mímica tétrica, casi perversa, o un cabello “corto y rebelde que se levanta, electrizado”¹⁴. Ejemplos

¹² STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit., Pág. 9.

¹³ Ibid. Pág. 10.

¹⁴ STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit. Pág. 10.

de esto lo podemos encontrar en *Autorretrato con las manos en el pecho* (Figura 2) o *Autorretrato con la mano en la cabeza* (Figura 3).



Figuras 2 y 3. *Autorretrato con las manos en el pecho y autorretrato con las manos en la cabeza*

A raíz de estas características, la pose que adopta Schiele frente al espejo desarrolla progresivamente una dinámica propia y enajenada, apartándose de la representación realista, provocando

un desgarramiento en el propio Yo y dejando de ser autorretratos para, poco a poco, convertirse en *autorrepresentaciones*. Este concepto se acerca a lo que Friedrich Nietzsche describe como “artista moderno” en el año 1888: “El artista moderno, cuya fisiología es la más ligada al histerismo, también está marcado como carácter por esa morbosidad, la absurda sensibilidad de su sistema, que convierte todas las experiencias en crisis y arrastra lo dramático a las casualidades más insignificantes de la vida, privándolo de todo lo previsible; dejando pues de ser individuo”¹⁵. Egon Schiele aborda estas obras con tal radicalismo expresivo que traduce la experiencia de su propia imagen en una forma artística similar a un exhaustivo análisis del Yo, usando para la creación del cuerpo la línea como si de un bisturí se tratara; un instrumento afilado, casi *cortante*, que perfila las figuras con precisión quirúrgica¹⁶.

Si bien es cierto que el artista austriaco no poseía influencia directa de la obra de Nietzsche, sí es verdad que había entrado en contacto con ciertas ideas de éste, y algunas de sus obras, tanto pictóricas como poéticas, así lo reflejan. Se trata de obras que indagan en el Yo más profundo, y que como señalábamos anteriormente, son autorrepresentaciones de él mismo, algo que muestra cierto paralelismo con “Así habló Zaratustra”: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un

¹⁵ Ibid.

¹⁶ WOLF, Nortbert: Cuadernos eróticos: Egon Schiele. Berlín, Taschen, 2008. Pág. 54.

soberano poderoso, un sabio desconocido, llámase Yo Mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”¹⁷.

III El desnudo como máximo exponente de la expresión.

A partir de 1910 la desnudez adquiere una importancia vital en los autorretratos del artista, de manera progresiva pero, sin duda, contundente¹⁸. Esto se traduce en una época de oposición total al encubrimiento ornamentado tan característico de su amigo y mentor, Gustav Klimt. Schiele va más allá, y convierte el desnudo en el adalid de la expresión, en el arma más representativa del autorretrato, ya que no lo trata como una simple exposición del cuerpo desnudo, sino como una renuncia absoluta al propio Yo¹⁹. Para conseguir esta renuncia, este abandono total, Schiele recurre al aislamiento del cuerpo; neutraliza los fondos mediante tonos monócromos, apagados, que hacen que el cuerpo se antoje inestable, y los coloca en unas poses nerviosas y espasmódicas, enmarcadas en unos contornos irregulares y angulosos. Esta mezcolanza de recursos artísticos se traduce en una representación totalmente alejada de la naturalidad de la imagen a representar, haciendo que cada parte del cuerpo obtenga unos rasgos profundamente expresivos e independientes entre sí. Advertiremos

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich: Así habló Zaratustra. Madrid, La esfera de los libros, 2011. Pág. 40.

¹⁸ KALLIR, Jane: Egon Schiele: Self-portraits and Portraits. París, Parkstone Press, 2011. Pág. 33.

¹⁹ STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit. Pág. 12.

buen ejemplo de ello si observamos *Autorretrato desnudo* (Figura 4).



Figura 4. *Autorretrato desnudo*

En Schiele, existe una relación entre la visión que tiene de sí mismo, el autorretrato y la propia percepción externa, muy escasa. Esto se manifiesta especialmente cuando el artista reduce el desnudo a un torso, mutilándolo. El austriaco opta por representar las energías vitales que emanan los cuerpos mediante

pinceladas amplias, un cromatismo llamativo y llegando incluso a enmarcar la figura con un subrayado blanco, haciendo que esas energías vayan desde el interior del representado, al exterior. Podemos encontrar alusiones muy claras a esta práctica si nos remitimos al año 1911, a una carta escrita por Schiele dirigida a Oskar Reichel: “Cuando me vea en mi totalidad, tendré que verme yo mismo, saber yo mismo que es lo que quiero, no solo lo que me ocurre, sino hasta donde llega mi capacidad de ver, cuáles son mis instrumentos, cuáles son las sustancias misteriosas que me configuran y cuáles son las que predominan, que es lo que reconozco y lo que hasta ahora he reconocido en mí mismo. – Me veo evaporarme y expirar cada vez con más fuerza, las oscilaciones de mi luz astral se aceleran, se vuelven más repentinas, sencillas, y similares a un gran reconocimiento del mundo. Así produzco a partir de mí mismo siempre más, siempre cosas más amplias, ilusiones eternas, siempre y cuando el armo, que lo es todo, me enriquezca de este modo y me conduzca allí donde instintivamente me siento atraído, lo que quiero arrancar de mí mismo para aportar otra vez algo nuevo, lo que he percibido a pesar de mí mismo²⁰”.

Tras leer estas declaraciones, no es extraño el comprender que Schiele entiende sus autorretratos como “realizaciones materiales de materia espiritual”²¹, que sirve como prueba para afirmar que el propio artista era consciente de que su arte traspasaba la apariencia corpórea e iba mucho más allá. Utiliza el

²⁰ SCHIELE, Egon: *Escritos: 1909-1918*. Madrid, La micro ediciones, 2014, Pág. 32.

²¹ WILSON, Simon: *Egon Schiele*. Londres, Phaidon Press, 1993. Pág. 51.

color blanco para remarcar el “aura” de las figuras; un aura que, como si de una luz astral se tratase, nos remite a en cierto modo a las ideas filosóficas de Rudolf Steiner²². Egon Schiele coge estas ideas, y las mezcla con su propia visión de las cosas, mostrando el desnudo y a sí mismo como un ente profundamente sexual. Dicho de otro modo, el artista usa el desnudo y su aura para representar sus pasiones más internas, satisfaciendo así sus propios deseos, aquellos “que no se pueden satisfacer”²³. Queda entonces claro el hecho de que la experimentación del Yo a través de los desnudos es un tema crucial en la obra de Schiele, descubriendo energías que se manifiestan más allá del cuerpo, llegando a lo espiritual. La experimentación a través del desnudo, que no cae en momentos puramente eróticos, se traduce entonces en un desdoblamiento de la personalidad total, ya que el sujeto de la experiencia pasa a ser, asimismo, su objeto.

Esto es algo ampliamente analizado en alguna de sus obras. En 1910 encontramos *Visionario de sí mismo*, y solo un año después, una nueva versión llamada ahora *La muerte y el hombre* (Figura 5). En ambos trabajos identificamos Egon Schiele, mirando directamente al espectador, como si se tratase de un reflejo del pintor contemplándose a sí mismo²⁴. Este cuadro hace alusión a la relación del artista con su propia imagen; la figura aparece en primer plano, casi desnuda, quedando casi oculta por la tela negra que porta a sus hombros. Oculta así su cuerpo,

²² STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 13

²³ Ibid.

²⁴ Ib.

descarnado, y detrás de éste, una segunda figura, tan incorpórea como una sombra, que mira a la primera; un reflejo del alter ego, una sombra pálida, incolora, como la amenazante y siempre presente forma de la muerte.



Figura 5. *La muerte y el hombre*

Los aspectos esenciales de la vida humana son algo que Schiele estudiará y representará a través de sus autorretratos, que no son sino las realizaciones materiales y visuales de una idea

concreta. Esto resulta más sencillo de comprender si recordamos las palabras de Paul Hatvani, que nos dice que “la obra de arte expresionista no solo está unida a la consciencia del artista, sino que es idéntica a ella”²⁵. Schiele recrea su mundo interior en sus retratos, dejando al Yo alcanzar una forma espiritual casi divina. De este modo, se opone a desdoblar los sentimientos en un Yo múltiple, por lo que va tomando la forma de un concepto pictórico en el cual se vuelve a establecer de un modo visionario la unidad con el mundo²⁶.

IV Desarrollo narcisista y amistad con Gustav Klimt.

El 1 de enero de 1905 fallece su padre a consecuencia de una parálisis progresiva, dejando al joven austriaco sin uno de sus puntos de referencia más importante. La muerte no era ninguna desconocida para la familia Schiele, y es algo que marcará profundamente su vida artística. La maternidad se convertirá en uno de sus temas centrales, pero la consecuencia inmediata tras la muerte de uno de sus progenitores, y siendo él el único varón del núcleo familiar, fue el intentar equilibrar la pérdida de su padre mediante la intensificación de su propio orgullo.

El autorretrato vuelve a presentarse aquí como un medio para representarse a sí mismo, intentando compensar la pérdida de su padre, tratando de sustituir la imagen de la paternidad más

²⁵ HATVANI, Paul: “Egon Schiele”. Der Friede 2. N° 44, Pág. 23.

²⁶ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 20.

idealizada, cayendo rápidamente en el narcisismo que caracterizó a Egon durante toda su vida. Este profundo narcisismo queda patente ya en su más temprano autorretrato, un sencillo busto realizado con lápices de colores que lleva por título *Autorretrato-espejo 06* (Figura 6). Lo firma en el borde superior, y es que el artista posee, desde su juventud, una tendencia casi maniática de dotar con su nombre y fecha, cuidadosamente escrito, todo aquello de lo que fuera dueño “ya fueran reglas, libros o cualquier cosa, y después todas sus pinturas y dibujos²⁷”. En todos los autorretratos de los años siguientes, encontramos a un joven muy consciente de sí mismo, de porte orgulloso, que se retrata y fotografía con símbolos de una profesión que solo considera apropiada para él.

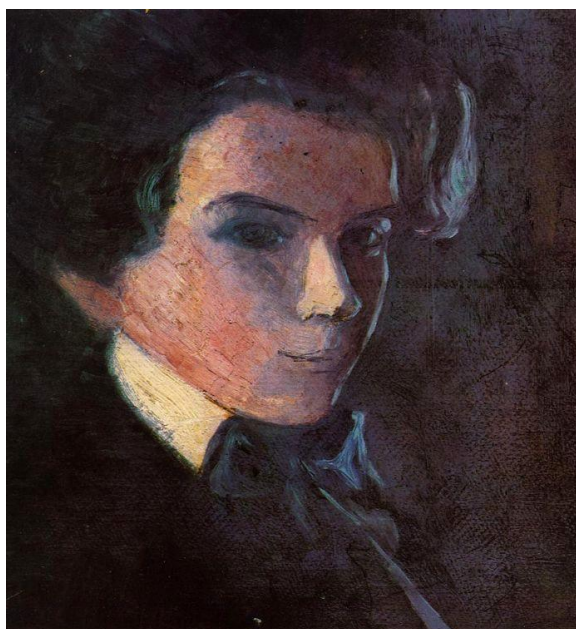


Figura 6. *Autorretrato-espejo 06*

²⁷ NEBEHAY, Christian M: Egon Schiele Sketch Books. Londres, Rizzoli, 1989, Pág. 28.

Un año después de morir su padre, impone su deseo de convertirse en pintor, frente a su madre, y a su tutor Leopold Czihaczek, logrando comenzar sus estudios en la Academia de Viena, asistiendo a las clases del pintor de historia y retratista Christian Griepenkerl. Hasta entonces, el joven austriaco tan solo había realizado obras que permitían intuir el talento del pintor. La Academia incluía en sus estudios el desnudo en vivo, ropajes y ejercicios de composición, con una disciplina férrea y practicada desde generaciones atrás. Schiele practicó estos ejercicios en contra de su voluntad, pero sin duda sirvieron para ayudar a perfeccionar su talento para el dibujo, si bien siempre mantuvo una esencia muy personal y no le dejó mayor huella²⁸. Mientras asiste a las clases de Griepenkerl, Schiele se queda profundamente prendido del estilo lineal ornamental de Gustav Klimt y de los llamados Secesionistas. En 1907 tiene oportunidad de conocer personalmente a Klimt, quien desde muy pronto se convertirá en su amigo y mentor, haciendo las veces de generoso mecenas del joven austriaco durante el resto de su vida. A través de la influencia de Klimt, Egon Schiele acabará por encontrar su propio estilo pictórico²⁹. Es a partir de este momento cuando Schiele pasa a formar parte de una comunidad de artistas muy progresista ya desde el año 87, conocida como la Secesión, que contaba con su

²⁸ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 23.

²⁹ WOLF, Nortbert: Op. Cit., Pág. 53.

propio edificio de exposiciones, diseñado en el 98 por Joseph María Olbrich.

Durante los tres años acaecidos entre 1906 y 1909, el austriaco pasará por varias fases creativas, evolucionando desde el más estricto academicismo vienes, hasta llegar a un lenguaje formal y fuertemente expresivo, caracterizado por sus singulares cuerpos desnudos, contorsionados, en poses inverosímiles, pasando por la apropiación ornamental de Gustav Klimt.

Klimt, considerado el mesías de un nuevo movimiento que fusionaba el arte decorativo con las esperanzas de salvación, fue para Schiele un ideal admirado, lo que se tradujo, pronto, en un primer acto de rebelión contra su profesor, Griepenkerl, y sobre todo, contra el dogmatismo por el que abogaba la Academia. El joven artista adoptó, de manera progresiva, un estilo propio, bajo los principios creativos de Klimt, acentuando la superficie pictórica, basando su obra en la línea pura, cargando el espacio de elementos decorativos.

Un ejemplo claro que escenifica el acercamiento entre ambos pintores lo podemos encontrar en *Espíritus acuáticos* (Figura 7), de 1907. En el cuadro encontramos figuras femeninas que se deslizan de manera horizontal. Un paralelismo innegable con *Serpientes acuáticas II*, de Klimt. Schiele, aquí, aun siendo innegable el parecido entre las obras, aporta una estructura ornamental muy abstracta, que acaba por perder el erotismo latente en la obra original, y traspasa los límites de lo carnal, pasando a ser una obra con un marcado carácter espiritual. La línea en el

dibujo de Schiele se convierte en un instrumento autónomo en la interpretación; una línea inmaterial que en su propia angulosidad oculta valores emocionales y marcadamente expresivos.

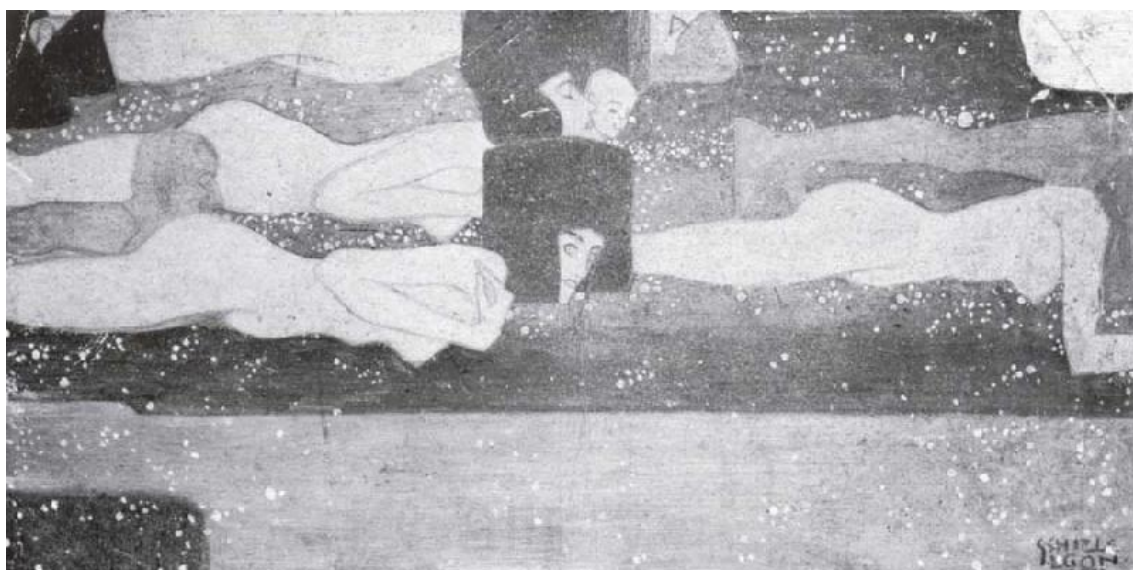


Figura 7. *Espíritus acuáticos*

Mientras que en la obra de Klimt, la figura y la decoración son dos elementos que chocan en una situación de contraste, ejemplificando el naturalismo frente a la estilización, y convirtiendo el cuerpo en un signo ornamental que juega con el encubrimiento y la revelación, en Schiele el juego pasa a ser algo serio; la propia línea es ahora el recipiente del significado, que

avanza de manera autónoma y se libera, sin llegar a la eliminación completa del ornamento. Frente a la simple estilización, Schiele demuestra un estilo cargado de esencia expresiva, algo que será dominante en su obra a partir de la primera década del siglo XX.

La admiración que Schiele profesaba por Klimt la expresó de manera concreta en un boceto de una postal para los *Wiener Werkstätte*. De manera idealista, se toma a sí mismo y a su modelo como tema central, situando a ambas figuras vestidas con túnicas, y coronadas por nimbos, sobre un gran pedestal, estableciendo su propia visión de su relación con su mentor, una relación solemne, casi religiosa³⁰. En el año 12, volverá a retomar este tema, pero cambiando la atmosfera de la escena; ahora no hay santidad, las figuras no son más que dos ermitaños, (Figura 8) tal y como señala el título de la obra. La relación entre ambos personajes no se hace a través de la solemnidad espiritual de una religión, sino que queda forjada a través de un equilibrio entre ambos. Klimt, el más viejo de los dos, tiene una apariencia casi cadavérica, y Schiele, el más joven, con gesto sombrío abraza el papel de artista solitario que la sociedad obliga a sufrir³¹. Queda latente la evolución personal del austriaco, y sobre todo, la evolución de su relación con su amigo y mentor. Mientras que en un principio su visión de la relación es casi mística, embaucado por la nueva corriente que enarbolaba Klimt, llegado cierto punto, las aguas se calman, Schiele gana independencia y se acentúan sus capacidades, dejando la correspondencia entre ambos en una situación más sosegada,

³⁰ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 28.

³¹ Ibid.

compensada, donde no solo se representa a ambos como iguales, sino que Schiele deja patente, en su juventud y en su gesto, que él es el nuevo artista, casi destinado a desempeñar un papel vital en el arte.

Figura 8. Los ermitaños



En 1909 abandonará la Academia de Viena, con unos resultados mediocres, y pasa a fundar el *Neukunstgruppe*, o Grupo de Nuevo Arte, junto con algunos antiguos alumnos de Griepenkerl, y amigos, aunque el grupo no duró mucho. Cinco años más tarde, en un manifiesto realizado para la revista *Die Aktion*, o La Acción, Schiele define al artista como un elegido. “El artista moderno es, y necesariamente tiene que ser, él mismo. Tiene

que ser creador, capaz de construir por sí mismo la base, directo y sin utilizar todo lo pasado y lo heredado. Entonces será un artista moderno³²”. Es otra de las muestras de la personalidad del austriaco. Un artista que se hace a sí mismo, o al menos, esa es su convicción. Se siente como un elegido, un ser casi divino que está destinado a ser artista.

En 1909, la II Exposición Internacional, sin marcarlo profundamente, sí le inspira lo suficiente para elegir sus instrumentos de expresión. Dicha exposición mostró una impresionante selección de obras vanguardistas europeas, y Schiele tuvo la oportunidad de tomar parte en un acontecimiento significativo. Oskar Kokoschka, que había causado sensación en la I Exposición Internacional, un año antes, presentó en una sala algunos de sus dibujos, y Schiele compartió sala, exponiendo cuatro de sus retratos, logrando casi la misma atención que su compañero.

Kokoschka rápidamente advirtió en Schiele una competencia férrea, criticándolo duramente más tarde. Disfrutaba siendo el único artista joven citado por la prensa, despertando irritación, y el austriaco se sintió profundamente atraído por su lenguaje gestual, y acabará por hacer suyas algunas de las características formales de Kokoschka. Esta apropiación se hace palpable si comparamos ciertas obras como *Klimt* y *Schiele* con *El barco de vela de los muchachos soñadores*, o *El Profeta* con *Los marineros llaman*. Si a esto le sumamos retratos presentados en la

³² NEBEHAY, Christian: Op. Cit., Pág. 112.

propia exposición, queda latente que dentro de su estilo decorativo, influenciado por Klimt, Schiele introduce la línea ancha y angulosa, característica innegable de la obra de Kokoschka.

Con todos estos elementos, Schiele se centra en la figura humana, aislada, alcanzando la categoría de nuevo artista, convirtiéndose en creador sin alegorías ni mitos, evolucionando hacia un estilo propio y único.

Si tenemos en cuenta todas estas cuestiones, es lógico entender por qué Schiele abandona su grupo y se centra en sí mismo. En una carta fechada en la temprana fecha de 1910, se dirige al consejero de la Corte, el Dr. Josef Czermak, advirtiéndole que pronto expondría solo en la galería Miethke, rematando el escrito con una declaración de intenciones, una frase que atestigua su definitivo proceso de formación: “Hasta marzo, he pasado a través de Klimt. Hoy creo que soy otro completamente distinto...³³”.

V Expresionismo anti-academicista y la sexualidad cómplice.

Tras desligarse de su mentor, se decanta por un dibujo perfecto, una cualidad reconocida por el propio Klimt. En 1910, Schiele le propone un intercambio de dibujos. “¿Por qué quiere intercambiar sus dibujos conmigo? Al fin y al cabo, usted dibuja

³³ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 26.

mejor que yo...”. Klimt no solo aceptó la proposición del joven austriaco, sino que además compró algunos otros, algo que a Schiele le orgulleció “tanto como el cambio³⁴”.

La diferencia entre ambos queda más que patente; mientras que Klimt aboga por un estilo contorneado, cerrado, con una línea fluida y suave, que sirve para fijar el cuerpo y que rara vez se asemeja a las de un esbozo, en Schiele encontramos una línea frágil, forzada y quebradiza, que se interrumpe y se acentúa o aclara según lo requieran los distintos detalles, siempre magistral y segura, de un modo tan innegable “que hasta los más escépticos críticos tuvieron que reconocer su genialidad³⁵”

En sus dibujos, ni una sola de sus líneas está desperdiciada o sobra. La magnífica habilidad que demuestra para el dibujo, así como la determinación y la seguridad con la que traza las líneas, son innegables. Según Heinrich Banesch, la belleza alcanzada por las obras de Schiele nunca existieron antes de él, puesto que su dibujo era único, y la seguridad de su mano, infalible³⁶. El propio Banesch tuvo la oportunidad de conocer de primera mano la manera de trabajar de Schiele, que solía dibujar sentado en una banqueta baja, con el tablero sobre las rodillas, y apoyando la mano derecha sobre la base. A veces también lo hacía de pie, frente al modelo, con el pie derecho sobre la banqueta y el tablero de dibujo sobre la rodilla derecha, aguantándolo por el borde superior con la

³⁴ ROESSLER, Arthur: *Erinnerungen an Egon Schiele*. Viena, Antiquariat, 1948, Págs. 47 y siguientes.

³⁵ STEINER, Reinhard: *Op. Cit.*, Pág. 28.

³⁶ *Ibid.*

mano izquierda. Siempre dibujaba a pulso, de manera casi perfecta, y si cometía un fallo, algo que rara vez ocurría, tiraba la hoja, “pues no conocía la goma de borrar³⁷”. Creaba sus dibujos del natural, y el color, siempre de memoria.

Pero más allá de su maestría para con el dibujo, es preciso señalar las consecuencias directas del estilo y la forma de trabajar de Egon Schiele. Para empezar, renuncia a la perspectiva normal que justifica distintas posiciones de las figuras en el espacio. Es completamente antiacadémico, extremadamente subjetivo, algo que se traduce en inventar perspectivas que desfiguran por completo las siluetas en cuanto a composición se refiere. Sus obras están cargadas de excentricismo, y no es solo debido al sujeto, a la exhibición de los cuerpos desnudos. Si lo tratamos desde un punto de vista formal, este excentricismo es fruto de la costumbre de Schiele por descentrar las figuras; solo en contadas ocasiones elige representarlas de frente, decantándose normalmente por vistas cenitales o de perfil, originando, a través de dichos puntos de vista, poses extravagantes y movimientos extraños. Estas posiciones se deben, en parte, a la posición adoptada por Schiele a la hora de dibujar a sus modelos³⁸. Las atrevidas torsiones en los cuerpos muestran la intensidad con la que el austriaco intenta vincular alma y cuerpo, dando como resultado un lenguaje exaltado³⁹. Los cuerpos, que en muchas ocasiones, incluidas las veces en las que aparece él autorretratado, aparecen desnudos, y surgen como un

³⁷ Ib.

³⁸ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 32.

³⁹ WOLF, Nortbert: Op. Cit., Pág. 53.

tronco vegetal, con extremidades extendidas, casi marchitas. Estas poses, que recuerdan a veces a la figura de un árbol seco, verán su reflejo en paisajes o naturalezas posteriores, las cuales tendrán composiciones que recuerdan a la forma humana.

Esta visión acerca de las intenciones de Schiele a través de la colocación de las figuras y sus posiciones nos permite compararlas en confrontación con las de Klimt. En los desnudos de éste último, el espectador se siente invitado a una situación íntima a la que asomarse, sin ser partícipes, como voyeurs que miran en secreto desde una posición cómoda e inadvertida, adentrándose en los retratados con el atractivo de observarlos *sin permiso*. Por su parte, los desnudos de Schiele ofrecen poses que parecen haber sido compuestas para ser subordinadas a la mirada del observador. El ojo del espectador se convierte en testigo de unas poses casi forzadas, ofreciéndonos a los modelos en una situación de indefensión. Los cuerpos de Schiele nunca están relajados, y se presentan en posiciones contorsionadas, exhibiéndose, exponiéndose, y ofreciéndose a la mirada escrutinadora del espectador, quien puede, y debe, analizarlos y observarlos minuciosamente. Frente a la intimidad y el voyeurismo de Klimt, se nos presenta la antinaturalidad de las poses y los desnudos expuestos, pero también la mirada, la mirada de las modelos que en muchas ocasiones fijan sus ojos directamente en el espectador, casi seduciéndolo, haciéndolo partícipe de su sexualidad. En definitiva, las modelos de Schiele miran a la cámara, en actitud de desafío, dando al traste con la sensación de

distanciamiento y arrastrando al observador a la escena, en el papel de cómplice⁴⁰.

Un ejemplo de este radicalismo en cuanto a las exigencias del artista para con sus modelos es que Edith, su esposa a partir de 1915, dejó de posar para él y relegó en modelos profesionales, quien estaban consideradas a la misma altura en el status social que las prostitutas, debido a que Schiele no encontraba limitaciones a la hora de exigir poses, desde creativas a puramente obscenas. Las modelos apenas podían permitirse el lujo de mantener su dignidad con negativas. Los desnudos del austriaco, para la puritana sociedad del momento, siempre fueron motivo de escándalo, tratados siempre con la misma violencia, ya fueran de hombres o de mujeres⁴¹. Las poses carecían de trasfondo místico o religioso que justificara el desnudo, produciendo reacciones polémicas, al tener como objetivo el estudio compulsivo del desnudo. Sumado a su manera de representar, inquietante y que privaba al espectador de poder mantener la distancia, rápidamente se tradujo en una receta infalible para atraer miradas críticas y levantar escándalos entre la sociedad.

El público vienés quedará entonces escandalizado; poses obscenas, masturbaciones, sexo puro y humano sin excusa de temas clásicos. Arremeterá contra Schiele, afirmando que retrata el vicio pernicioso y la depravación, mientras él se dedica a enfrentar a los puritanos a su sexualidad hipócrita: “Malditos sean

⁴⁰ BADE, Patrick: Op. Cit., Pág. 23.

⁴¹ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 37.

los que reniegan de su sexualidad, pues están insultando a sus propios padres que los engendraron⁴²”.

Su afición por este tipo de poses, su descaro en cuanto a desnudos, y la despreocupación con la que elegía a sus modelos, de quien no les preocupaba la edad que tuvieran, le trajo diversos problemas, siendo el más grave el conocido caso Neulengbach, que lo condujo a prisión durante un periodo de tres semanas.

VI Relaciones y escándalos.

En 1910 anuncia a su cuñado, Anton Peschka, que pretendía huir de Viena, en busca de motivación, y para ello pretende alquilar un estudio con un amigo, Erwin Osen, en Krumau, al sur de Bohemia. La carta reza: “Quiero irme de Viena, muy pronto. ¡Qué horrible es esto! Toda la gente me tiene envidia y es insidiosa conmigo, antiguos colegas me miran con ojos falsos. En Viena hay sombra; la ciudad es negra, todo está prescrito... Quiero ir a la selva de Bohemia. Mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre. Tengo que ver las cosas e investigarlas. Quiero probar aguas oscuras, ver árboles crujientes, aires salvajes; quiero asombrarme ante vallados de jardín enmohecidos, observar cómo viven todos ellos, escuchar jóvenes arboledas de abedules y hojas temblorosas; quiero ver luz, sol y gozar de húmedos valles vespertinos verdiazules, sentir capas doradas relucientes, ver como

⁴² ROESSLER, Arthur: Egon Schiele en prisión. Madrid, Jose J. De Olañeta, 2014. Pág. 69.

se forman nubes blancas... cómprame una obra sobre tabla que envíe a la exposición de caza. Te lo digo sin rodeos. ¿Por qué habría de hacerlo de otro modo? Quiero librarme lo antes posible. Todo me agobia⁴³”

En aquel retiro idílico que fue para él Krumau, pintará en primer lugar autorretratos y desnudos de su compañero. Algún tiempo después, también pintaría paisajes, aliviando su deseo de crear “campos de colores”⁴⁴.

En 1911 conocerá en la ciudad de Viena a Valerie “Wally” Neuzil, una antigua modelo de Klimt, que contaba con tan solo diecisiete años. Con Wally mantendrá una relación intensa, llegando a mudarse con ella a Krumau, con la esperanza de encontrar de nuevo la inspiración en el campo. Mantuvieron una convivencia libre, algo que, sumado al hecho de que Schiele acostumbraba a pintar a muchachas muy jóvenes, rápidamente despertó sospechas y habladurías entre sus vecinos más puritanos, lo que se tradujo en verse casi obligado a abandonar la ciudad.

Sin embargo, su necesidad de huir de Viena no había sido satisfecha, por lo que se trasladará ahora a Neulengbach, de nuevo a una casa en el campo. En esta localidad el joven austriaco seguirá pintando desnudos, unos desnudos que consideraba sagrados, algo que expresa específicamente en las cartas dirigidas al Dr. Oskar Reichel, médico austriaco con gran afición por el coleccionismo que aunó obras de Schiele y Kokoschka, entre otros, así como en

⁴³ SCHIELE, Egon: Op. Cit., Pág. 45.

⁴⁴ Ibid. Pág. 46.

otras correspondencias con su tío y antiguo mentor, Leopold Czihaczek. En dichas cartas encontramos, además, la afirmación de haber encontrado un modo de vida basado en el solipsismo, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta su marcado carácter narcisista: “Los grandes pintores siempre pintaron los cuerpos; mas yo pinto la luz que proviene de ellos. ¡La obra erótica también tiene santidad! Mis cuadros deberían exponerse en lugares similares a templos⁴⁵”

Sin embargo, la vida y carrera de Egon Schiele encajó, como decíamos anteriormente, un duro golpe. El 13 de Abril de 1912, en Neulengbach, el artista es detenido y acusado del rapto y deshonor de una joven menor de edad, su propia compañera Wally. Sus dibujos quedarán confiscados, y él quedó confinado en prisión preventiva por un periodo de tres semanas. Aunque los cargos de rapto y deshonor fueron abandonados en el proceso de St. Pölten⁴⁶, se le acusó de inmoralidad puesto que Schiele, al terminar de trabajar, dejaba que muchachos y muchachas jóvenes, entraran a su estudio, a curiosear y jugar allí, donde, colgada en la pared, se podía ver una lámina donde se representaba a una muchacha joven y desnuda, algo que fue considerado como un modo de pervertir a los niños. Su condena fue la quema de un dibujo, el de una muchacha vestida de cintura para arriba, y tres días de prisión, algo que había cumplido, con creces, durante su estancia en reclusión preventiva. Cabe señalar que durante su estancia en prisión realizó varias obras, las cuales nos sirven, por su carácter formal y

⁴⁵ Ib. Pág. 49.

⁴⁶ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 42.

elementos expresivos, para hacernos una idea de cómo le afectó su reclusión, un acto que él entendió siempre como profundamente injusto. Ejemplo claro de ello podemos verlo en *¡Cautivo!* (Figura 9), donde se autorretrata con gesto desencajado y manos en posiciones imposibles, ataviado con una túnica que recuerda a una mortaja, en alusión, quizá, a que la falta de libertad no es sino la muerte en vida.



Figura 9. *¡Cautivo!*

VII Inspiraciones e influencias.

Si hablamos de composición al referirnos a los dibujos de Neulengbach, es reseñable el hecho de que son ejemplos extremos dentro de la categoría de los experimentos expresivos, cuyo principal objeto es el propio ser humano. Su característica principal reside en las poses, gestos ricos y miradas mímicas, en ocasiones exagerada, siendo las mujeres menos expresivas, o más bien, consiguiendo su expresividad por otros medios⁴⁷.

Se nos plantea entonces la siguiente cuestión, la de saber y entender cuáles son las inspiraciones de Schiele en cuanto a la mímica de sus obras, y si existe un lenguaje concreto que nos permita descifrarla. Los estudios modernos sobre el artista sostienen que su obra apea sobre una mitología privada, que se nutre del inconsciente, pero esto es algo que Roessler ya sostenía en 1913. El que fuera considerado un confidente íntimo de Schiele afirmó que “ni siquiera el trato diario con Schiele daba pistas para descifrar su obra”, que su arte era “un monólogo ciertamente demoníaco” siendo algunos de sus cuadros “materializaciones de revelaciones aclaradas en la oscura consciencia⁴⁸. Si sumamos estas afirmaciones al carácter reservado de Schiele, su inclinación por lo místico y esotérico, y su rechazo por el simbolismo heredado, es lógico llegar a la conclusión de que hay muchas obras del artista que no se pueden descifrar. Por su parte, la mímica que desprenden todas sus figuras en mayor o menor medida, sugieren

⁴⁷ Ibid. Pág. 44.

⁴⁸ NEBEHAY, Christian: Op. Cit., Pág. 162.

unos rasgos propios comparables a otros fenómenos culturales, muy posiblemente inspirados en ellos.

Schiele muestra una fascinación por siluetas estilizadas, muy expresivas, y por lo exótico. Especial interés mostró por las figuras pintadas del teatro de sombra de Java, o *Wayag kulit*. Durante horas, era capaz de jugar con éstas sin inmutarse, sin decir palabra, mostrando gran destreza con los palillos que las mueven. Llegó incluso a comparar la gracilidad de su juguete con la de la famosa bailarina Ruth Saint Denis, a quien admiraba profundamente, aunque irónicamente, ponía por encima a sus figuras⁴⁹.

La pantomima, la danza expresiva, y lo dramático en general, influenciaron enormemente a Schiele, que admiraba la danza por su erotismo, enigmático y conmovedor, y por sus movimientos acrobáticos, gráciles y casi hipnóticos. La diferencia entre sus experimentos expresivos y este tipo de danza es la ausencia de una simbología intencionada, y una lascivia marcada, y sobre todo, intencionada. Las figuras del austriaco poseen angulosidad, rasgos físicos tan momentáneos que apuntan, ciertamente, hasta un estado afectivo que se intensifica hacia lo patológico.

Otra de sus fuentes de inspiración, y una de las más influyentes, se basa en las experiencias de los enfermos mentales. Domenik Osen, conocido también como Erwin Dom Osen o Mime

⁴⁹ STEINER, Reinhard. Op. Cit., Pág. 44.

Van Osen, amigo de Schiele, despertó el interés de las manifestaciones corporales de los dementes al realizar, bajo encargo del Dr. Konfeld, bocetos y dibujos de pacientes ingresados en el manicomio de Steinhof, para documentar una conferencia que había de dar sobre la expresión patológica del retrato⁵⁰. Existen escasas fuentes acerca de Osen, retratado siempre como un excéntrico. Miembro del “Grupo del nuevo arte”, hizo dinero trabajando como escenógrafo, y ejerció gran influencia en Schiele. Su excéntrica personalidad, su mímica exagerada y su aspecto físico, es algo que se refleja en muchas de sus obras, pero sin duda el interés común por la expresión patológica fue lo que más unió a ambos.

Otras influencias pueden ser las dadas por obras concretas que versen acerca de la patología humana, desde la de Franz Xaver Messerschmidt, con sus bustos esculpidos llenos de expresiones patológicas, hasta la de Théodore Géricault, con la famosa *Serie de los locos*, pasando por la de Wilhelm von Kaulbach⁵¹.

VIII La genialidad a través de la adversidad.

Egon Schiele fue el producto de una serie de combinaciones que resultaron en la genialidad. Una personalidad forjada en la tragedia, que tan presente estuvo en la vida del artista durante su existencia, desarrollando un fuerte narcisismo debido,

⁵⁰ NEBEHAY, Christian M: Op. Cit., Pág. 171.

⁵¹ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 57.

de un lado, a la temprana muerte de su padre, y de otro, a ese convencimiento que tenía de haber sido casi elegido para la profesión de artista, así como unas relaciones personales tan dispares y complicadas, como la pseudo incestuosa relación con Gertrude, su convivencia con Wally, el matrimonio con Edith o la relación que tenía con su propia madre. Siempre tuvo presente la muerte desde un punto de vista casi obsesivo, y parece que casi premonitorio, ya que murió, poco después de su esposa, por gripe española, a la edad de veintiocho años, en 1918.

Egon Schiele es, con toda seguridad, la prueba de que la psique, los traumas, una personalidad melancólica y las desgracias vividas pueden ser, en muchos casos, los detonantes de la genialidad. Un ejemplo claro en la Historia del Arte del artista sombrío y maldito que precisamente por eso alcanza la excelencia.

En su inflexible radicalismo expresivo, consideró la desnudez y la sexualidad como la expresión más penetrante y sublime de la humanidad, considerándola sagrada. La tesura o la serenidad carecen de interés para él, y sabía que la necesidad de mirar está íntimamente ligada a los mecanismos humanos de atracción y repulsa, y lo más importante, que el cuerpo humano posee el poder de la sexualidad y la muerte.

Es precisamente por su manera de vivir, por sus caóticas relaciones y sus más oscuras perversiones, por sus tormentos y sus miedos, por lo que Egon Schiele consiguió siendo tan joven, marcar un hito en la figuración expresionista. Un artista maldito que dejó un legado maravilloso, y que nos tienta a fantasear

pensando en qué podría habernos dejado de haber tenido una vida más larga.

Bibliografía.

- BADE, Patrick: Egon Schiele. Londres, Parkstone International, 2011
- BATTISTA ALBERTI, Leon: De la pintura. Ciudad de Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México. 2004
- GIDE, André: Le retour de l'enfant prodigue; précède de le traité du Narcisse. París, Folio, 1978.
- HATVANI, Paul: "Egon Schiele". Der Friede 2. N° 44.
- KALLIR, Jane: Egon Schiele: Self-portraits and Portraits. París, Parkstone Press, 2011
- NEBEHAY, Christian M: Egon Schiele Sketch Books. Londres, Rizzoli, 1989,
- NIETZSCHE, Friedrich: Así habló Zaratustra. Madrid, La esfera de los libros, 2011.
- ROESSLER, Arthur: Egon Schiele en prisión. Madrid, Jose J. De Olañeta, 2014
- ROESSLER, Arthur: Erninerungen an Egon Schiele. Viena, Antiquariat, 1948,
- SCHIELE, Egon: Escritos: 1909-1918. Madrid, La micro ediciones, 2014.
- STEINER, Reinhard: Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista, Köln, Taschen, 1992
- WHITFORD, Frank: Egon Schiele. Londres, Thames & Hudson, 1985.
- WILDE, Oscar: El retrato de Dorian Gray. Madrid, Espasa Libros, 2000.

- WILSON, Simon: Egon Schiele. Londres, Phaidon Press, 1993.
- WOLF, Nortbert: Cuadernos eróticos: Egon Schiele. Berlín, Taschen, 2008

**Apuntes sobre un pintor sevillano
contemporáneo. Antonio Maestre Vicario y el
Convento de los Capuchinos de Sevilla.**

**Notes about a contemporary painter from
Seville. Antonio Maestre Vicario and the Capuchin
Convent of Seville.**

José Manuel Báñez Simón

Universidad de Sevilla.

Resumen.

En este artículo aportamos unas primeras notas sobre el pintor sevillano Antonio Maestre Vicario, en el contexto del realismo figurativo que se desarrolla a partir de 1940 y del estudio de varias obras investigadas en el Convento de los Capuchinos de Sevilla.

Palabras clave.

Antonio Maestre, arte del siglo XX, realismo, pintura religiosa, Convento de los Capuchinos.

Summary.

In this article we present some first notes about the Sevillian painter Antonio Maestre Vicario, in the context of the figurative realism that develops from 1940 and the study of

several works investigated in the Convent of the Capuchins of Seville.

Keywords.

Antonio Maestre, 20th century art, realism, religious painting, Convent of the Capuchins.

Antonio Maestre Vicario es un pintor cuya obra se engloba dentro del panorama de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI en el ámbito local sevillano. Falleció en el año 2009 y ello lo convierte en historia de la pintura sevillana, pese a que su obra esté aún vigente. Expuso por última vez en Gijón en el año 2008, mostrándonos una obra de madurez y plenitud evolucionada hacia el hiperrealismo. No obstante no toda su producción fue así, ya que en una originaria etapa de juventud previa a su madurez artística, abordó el constructivismo cubista y neocubista, así como el expresionismo en sus dibujos y pinturas, siempre desde la perspectiva estilística y nunca centrándose en lo conceptual de estas corrientes, resultando de ello una obra figurativa realista de aspecto moderno, en consonancia con lo que se venía desarrollando en Europa y en España a partir de 1940 en esa vuelta a la realidad tras los experimentos de las vanguardias de la primera mitad de siglo. Son estas características estéticas las que encontramos en una serie de bocetos, ilustraciones y en un óleo sobre lienzo que

traemos a colación en el presente trabajo, tras la realización de una investigación en el Convento de los Capuchinos de Sevilla¹.

I El panorama pictórico a partir de 1940. Una vuelta a la figuración realista: El caso español y sevillano.

Antonio Maestre Vicario nació en el año 1941. Su cronología vital y artística está marcada por una serie de sucesos y acontecimientos que repercutieron en la historia política del país y que tuvo su traducción en el arte. Para contextualizar la producción artística de Maestre es necesario conocer qué ocurría en España y cuál fue su influencia en las artes, concentrándonos en el peculiar caso de la escuela sevillana del momento.

Podemos hablar que desde el final de la Primera Guerra Mundial se vino gestando una vuelta a la figuración. Los artistas enfocaron su labor en una suerte de misión para mostrar las realidades de la guerra y no sufrir el mismo destino en el futuro. Esto tuvo notas especialmente agresivas en Alemania en los cuadros de Otto Dix, cuyos ecos se dejaron sentir en los más

¹ Mi más sincero y cariñoso agradecimiento al Dr. D. Antonio Valiente Romero, responsable de la Biblioteca y Archivo General de los Capuchinos en su sede en Sevilla; a D. Ismael Martínez Lunar, quien trabaja infatigablemente para la Orden y cuyos trabajos de diseño enriquecen su patrimonio; y a Fray Francisco Luzón Garrido, Padre Guardián del Convento de los Capuchinos de Sevilla, entrañable y servicial religioso cuya preocupación e inquietud por el patrimonio histórico artístico de su sede permite el desarrollo de una importante labor investigadora en su propio seno. Sin ellos estas páginas no habrían visto la luz.

importantes centros artísticos europeos destacando por ejemplo, el caso italiano, donde el mismo Mussolini llegó a apoyar esta nueva, ruda y determinante figuración en el contexto de su régimen fascista². De igual modo ocurrió en Francia, donde los artistas además se sentían asqueados por los excesos del tachismo y cansados del humor naturalista del *art brut*, recuperando así la realidad social en la pintura en la obra de artistas como Y. Klein, M. Raysse, D. Spoerri, J. Tinguely, Villeglé o P. Restany³.

En el caso español, la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por las consecuencias de las turbulencias políticas y sociales que desencadenaron importantes conflictos bélicos tanto en Europa (con la Segunda Guerra Mundial) como en la misma España (la Guerra Civil). Fueron los años cuarenta y cincuenta de la postguerra, los que trajeron varias coyunturas a nivel político que tuvo su eco en la realidad artística. Valeriano Bozal habló en los primeros compases de estos años, del concepto de “normalidad” o el deseo de alcanzarla; esto es, hacer del nuestro un país normal, semejante a los demás países europeos, empresa con unos importantes contenidos políticos y culturales⁴. Fue especialmente el período de 1940-1975/76 el que persiguió esa búsqueda de la normalidad y en ella se fraguó un arte de notable calidad dentro de nuestras fronteras, pretendiendo el hallazgo de

² RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX. Pintura. Vol. I. Taschen, 2012, Págs. 184-185.

³ GUASCH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007. Barcelona, 2009, Edición ampliada, Primera edición de 1997, Pág. 78.

⁴ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. Vol. II. Madrid, 2013, Pág. 17.

identidades nacionales y el rechazo de manipulaciones históricas para encauzarlo hacia la cultura internacional. Se formaron maestros que siguieron las huellas dejadas por Picasso o Miró, como Eduardo Chillida, Antonio Tàpies, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Albert Ràfols Casamada, Manolo Millares, Joan Hernández Pijuán, Antonio Saura, Eduardo Arrojo, o los componentes del *Equipo Crónica*. Todo esto conformó una red con varios caminos y diferentes direcciones dentro de una diversidad de la que nunca carece pero que en ocasiones, pareció teñirse de una interpretación monocorde⁵.

No obstante y tal y como escribió Fernando Martín, el arte español ha vivido ensimismado en una práctica tradicional y clásica de la pintura. No existieron en nuestro país movimientos de vanguardia que cristalizaran en verdaderos grupos compactos⁶. Las pervivencias decimonónicas de corte costumbrista y regionalista siguieron teniendo gran audiencia. Los escasos vanguardistas, por importantes que sean, se movieron en círculos internacionales con escaso impacto interior⁷.

La realidad es que la figuración siempre tuvo vigencia en el arte español a lo largo de su historia. En estos convulsos años los artistas que se comprometieron a volver a lo figurativo reflejaron por medio del realismo la situación social fruto del panorama político del país, sobre todo durante las décadas de los sesenta y

⁵ Ibídem. Pág. 19.

⁶ MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Sobre la postmodernidad y su expresión plástica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°6, 1993, Pág. 273.

⁷ PÉREZ REYES, Carlos: La Pintura Española del siglo XX. Barcelona, 1990, Págs. 1-2.

los setenta. La presencia de artífices como Juan Barjola, José Vento, Juan Genovés, José Paredes Jardiel, Jorge Castillo o Fernando Mignoni, nos muestra la complejidad que adquirió esta nueva figuración y el realismo, así como la infinidad de variaciones presentes⁸. Ana María Guasch establece dentro de esta complejidad una clasificación, asegurando que esta vuelta a la figuración se canalizó en España a través de diferentes vías. Por un lado, aquella que enlazaba con los postulados de la Nueva Figuración en la que se apostaba por un enraizamiento social y populista de la praxis pictórica, es decir, de la Estampa Popular; por otro, la que volvía los ojos a la realidad con una mirada crítica conformada en lo pop; y finalmente, la vía anclada en la tradición del realismo de la escuela española⁹.

También existe otro grupo de pintores que algunos autores han denominado como “realistas a secas”, lejos de complejas demarcaciones y clasificaciones. Son artistas que trabajaron en el ámbito de un realismo social y político y que fueron evolucionando hacia la pura representación de la realidad. Estamos hablando de personalidades como Antonio López García, su principal representante, Isabel Quintanilla, María Moreno, Carmen Laffón, Teresa Duclós, Matías Quetglas,

⁸ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España... Op. Cit. Págs. 234-236.

⁹ GUASCH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007... Op. Cit. Pág. 137.

Antonio de Casas, Daniel Quintero, Antonio Maya y Amalia Avia¹⁰.

En la ciudad de Sevilla durante la primera mitad del siglo XX apenas se prestó atención a las nuevas corrientes vanguardistas¹¹. Tras la contienda civil el afianzamiento artístico y cultural que se experimentó se vio refrendado por la presencia activa de un buen número de artistas, tanto aquellos formados antes de la guerra como los que ya habían recibido su formación en la recién creada Escuela de Bellas Artes. No puede hablarse de involución pictórica academicista, ni de intentos de renovación de signo vanguardista. La inspiración venía dada fundamentalmente a través de símbolos religiosos y nacionalistas.

Lo religioso, como tendremos ocasión de comprobar en las obras que estudiamos en este trabajo, tuvo bastante importancia. En el seno de la Escuela de Bellas Artes se enseñaba que toda belleza procede de Cristo con el fin de devolver la religiosidad a todos aquellos ámbitos en los que el siglo liberal y laico lo había alejado. No es de extrañar que en este contexto se crease la denominada Sección de Imaginería Polícroma Martínez Montañés, amparada por José Hernández Díaz, con la finalidad de enseñar a los nuevos escultores los esplendores de la imaginería de la época dorada de nuestras artes¹².

¹⁰ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España... Op. Cit. Pág. 248.

¹¹ VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX. Sevilla, 1986, Pág. 465.

¹² GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980). La beca Italia: valoración de continuidad de los últimos 40 años de pintura

En la década de los cincuenta, las relativas esperanzas y expectativas de una mayor modernidad en el arte español, se tradujo en una cierta ofensiva cultural con la creación de centros culturales y artísticos aglutinadores de las jóvenes generaciones que iban surgiendo de la Escuela superior de Bellas Artes. La creación del Club La Rábida¹³ el 12 de octubre de 1949 supuso el inicio de esta potenciación de la práctica artística, aunque la ciudad siguiera encasillada en un arte de tradición. Se observan dos tendencias. En primer lugar, una inclinación hacia la esquematización de las formas, una valoración de la estructura, de la construcción por encima de los valores plásticos de la tradición local: la forma natural, la luz, el color. Esta tendencia quedó a caballo entre el impresionismo de los maestros a los que en cierto modo trataba de superar y un cierto pseudocubismo, no heredado directamente de un Braque, un Picasso o un Gris, sino más bien visto desde la óptica de Vázquez Díaz, tratándose por lo tanto de una opción estilística encuadrable dentro de unos ciertos principios clásicos, de una sana orientación estética y de una atemperada modernidad. Es interesante esta referencia al arte de Vázquez Díaz ya que veremos mucho de él en la obra de Maestre.

sevillana. Sevilla, 1981, Págs. 9-10; Otro interesante estudio panorámico de las artes nacionales a partir de 1940 se ofrece en MARTÍN MARTÍN, Fernando: "El tiempo de Alfonso Ariza. Contextualización del arte andaluz 1950-1990)". En Laboratorio de Arte. Sevilla, 1995, Págs. 251-274.

¹³ Fue el anhelo del por entonces Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, en un intento de promover la cultura y dar un mayor auge a las artes plásticas, de crear un centro que a través de ciclos de conferencias y otros actos, aglutinase las inquietudes de los sectores más aperturistas del ambiente artístico de la ciudad.

A partir de los años 60 se produce una cierta apertura a las corrientes artísticas contemporáneas y a la reafirmación del realismo que en esos años adquirió una doble vertiente: la crítica social; o la vertiente mágico lírica¹⁴. Veremos mucho de la segunda en la forma de trabajar de nuestro artista, ya que las obras que traemos a estudio pertenecen a estos años, concretamente hacia 1967.

Tras esta breve contextualización nos centraremos en la figura de Antonio Maestre Vicario (1941-2009). Su obra permanece inédita en lo concerniente a su estudio, ya que como argumentó en su día Enrique Valdivieso acerca de los pintores del siglo XX en su magna obra, forma parte de esa pléyade de artistas que pese a que hayan fallecido y formen parte de la historia, lo más próximo en el pasado es siempre lo menos valorado y ello se justifica por la escasa atención que se ha prestado al estudio de esta generación, faltando trabajos monográficos que versen sobre ellos¹⁵. Por ello, el objeto de este artículo es el de dar a conocer la figura de este pintor, centrándonos en una serie de bocetos, dibujos y un óleo sobre lienzo que efectuó hacia 1967 y que se conservan en el Convento de los Capuchinos de Sevilla. Pese a mostrar una evidente temática religiosa, concretamente diferentes representaciones de San Francisco de Asís, su moderna forma de plasmarlas en el papel y el lienzo merecen nuestra atención.

¹⁴ GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980).... Op. Cit. Págs. 22-28.

¹⁵ VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX.... Op. Cit. Págs. 465-466.

II Sobre el arte de Antonio Maestre.

Nació el 22 de diciembre de 1941. Se educó como artista en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, donde contó con el magisterio, entre otros, de José Molleja (1900-1977). Fue el maestro un pintor astigitano que emigró a la capital hispalense hacia 1915 vinculándose al ambiente regionalista y renovador que propugnaban Gonzalo Bilbao o Gustavo Bacarisas. Recibió también las lecciones magistrales de Murillo Herrera de Historia del Arte entre 1916 y 1919, llegando a colaborar con él en la instalación de la riquísima biblioteca que hoy forma parte del *Laboratorio de Arte*. Esta circunstancia le llevó a entender y escribir sobre arte¹⁶. Tuvo una importante vinculación con el Ateneo de Sevilla¹⁷. Su estilo, puesto al servicio fundamentalmente de la representación paisajística de la ciudad de Écija, influirá en su alumno en tanto en cuanto al empleo de la geometrización para configurar determinados espacios.

Una de las notas más características del estilo de Maestre es su marcado dibujo, trabajando los temas que emocionalmente le golpean y aplicando técnicas diversas: desde el carboncillo al temple, la sanguina a la acuarela o al pastel, bien seco o humedecido en agua. De esa forma, explora superficies y obtiene efectos. Todo ello lo vincula a una producción eminentemente figurativa. Es habitual encontrar ese intenso dibujo en obras que

¹⁶ PÉREZ CALERO, Gerardo: “José molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”. En José Molleja. Pinturas. Exposición en las salas del Museo Histórico Municipal Palacio de Benamejí. Écija, 1998, Págs. 5-10.

¹⁷ PÉREZ CALERO, Gerardo: “El Ateneo y la vida artística sevillana en 1925”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°8, 1995, Pág. 219.

ya están acabadas como sus cuadros o ilustraciones. No obstante, la sombra, la profusión de trazos en diagonal y las cavidades en blanco serán la tónica general en sus esbozos y estudios sobre el papel.

Un elemento fundamental a tener en cuenta es que la obra de Maestre, bastante orientada en un primer momento hacia corrientes vanguardistas pasadas como el cubismo y neocubismo o el expresionismo en cuanto a su estilo, conceptualmente hace gala de un realismo figurativo, que si bien es cierto que no establece una relación mimética con la realidad, tampoco crea un nuevo concepto. Representa la realidad a su forma¹⁸. Es bastante evidente el constructivismo geométrico del que hará gala, cuyas influencias directas las podemos encontrar en su aprendizaje con José Molleja o en la producción de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), ambos a su vez orientados estilísticamente hacia la corriente sintética del cubismo defendido por Juan Gris, que se dirigía hacia el camino de la búsqueda de lo real y daba un protagonismo especial al color¹⁹. También parte de las raíces de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII de Velázquez y Zurbarán²⁰, especialmente de este último a la hora de tratar varias representaciones de frailes que nutren su producción.

¹⁸ APOLLINAIRE, Guillaume: Los pintores cubistas. Ginebra, 1957, Primera edición de 1913, Pág. 31.

¹⁹ CAMÓN AZNAR, José: Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo. Vol. IV. Madrid, 1977, Pág. 18.

²⁰ PÉREZ CALERO, Gerardo: “José María Labrador Arjona (1890-1977), entre la tradición y la renovación pictórica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº1, 1988, Pág. 222.

En esta tendencia de dualidad estilística que asignamos a Maestre – cuando advertimos en su obra tintes expresionistas y cubistas –, cabría destacar que el propio Picasso fue expresionista y cubista entre 1935 y 1939, antes de abandonar la práctica del cubismo²¹. No obstante la modernidad de Maestre no quedará aquí, ya que también son perceptibles ciertas notas del fugaz neocubismo que comenzó a extinguirse a partir de 1925, y cuya intención era la de mantener el arraigo con la realidad escapando de las cotas de abstracción por las que se iba orientando el cubismo. Tuvo que conocer la obra de André Lhote, quien sin separarse nunca de la realidad, también empleaba lo geométrico en sus composiciones²².

La estética expresionista a la que muchos de los críticos de aquellos años incluían las obras de Picasso puede definirse precisamente a partir de esa voluntad de expresar una dimensión espiritual, interna y metafísica para la cual las técnicas tradicionales del naturalismo y impresionismo decimonónico, su sensualismo y su cromatismo resultaban insuficientes²³. Bien puede ser esta la explicación al empleo de estos recursos modernos en la obra religiosa de Maestre.

No obstante, el estilo de nuestro artista evolucionará dentro del ámbito figurativo y realista hacia las opciones que ofrece el hiperrealismo. Por ello, su actitud ante la realidad con el paso de

²¹ *Ibídem*. Pág. 36.

²² CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo...* Op. Cit. Pág. 47.

²³ SUBIRATS, Eduardo: *Arte en una edad de destrucción*. Madrid, 2010, Pág. 65.

los años será cada vez más radical, en consonancia con la obra de Antonio López y la necesidad cada vez más precisa en la representación de las formas reales²⁴.

Falleció Maestre en 2009, presentando en una de sus últimas exposiciones, la celebrada en la galería *Pablo's* de Gijón, una importante variedad de obras. Expuso dibujos de líneas finas mezclando varias técnicas. También hay óleos sobre tabla o lienzo en los que plasma retratos de escritores importantes, así como figuras ancianas de frailes siguiendo los postulados del Barroco sevillano. Llega incluso a tratar los tipos populares andaluces a la usanza del costumbrismo del siglo XIX, cuyo tratamiento de las mujeres nos remite a la obra de Julio Romero de Torres. La obra de temática religiosa tendrá también un protagonismo fundamental en esta exposición, así como en el resto de su carrera artística, abordándola desde diferentes perspectivas y estilos artísticos²⁵.

III Trabajos para el Convento de los Capuchinos de Sevilla.

La obra a estudiar se articula en el marco de una serie de encargos realizados por parte del Convento de los Capuchinos de Sevilla. Pertenece a su etapa de juventud, ya que la efectuó

²⁴ SERRANO LEÓN, David: “Caminos paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°28, 2016, Págs. 596-598.

²⁵ <http://www.lne.es/mas-gijon/2008/12/14/antonio-maestre-oficio-pintar-toque-rafael-fernandez/706551.html> (Consulta efectuada el 7 de febrero de 2017).

cuando contaba con 25-26 años, fechándose en 1967. El por aquel entonces guardián del convento, el Padre Mariano de Sanlúcar, contó con la colaboración de Maestre para ilustrar algunas de las secciones de la revista *El Adalid Seráfico*²⁶ que se venía publicando en el seno de la orden desde 1900 bajo la promoción y dirección de Fray Ambrosio de Valencina en sus primeros años. Mariano de Sanlúcar estuvo al frente de esta publicación desde que se lo encomendara Fray Buenaventura de Cogollos Vega hasta su cese en 2010, cercano su fallecimiento²⁷. La colaboración del artista con el medio finalizó en 1968, conservándose en el Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla una serie de dibujos, esbozados unos, y acabados otros, cuya destinataria era la propia revista según el sello adjunto al sobre en el que se contenían sus trabajos: “*El Adalid Seráfico, Ronda de Capuchinos 1, Sevilla*”²⁸. La fecha del envío es el 6 de mayo de 1967.

Es habitual en esta revista la presencia de ilustraciones con obras consagradas del mundo del arte, junto a otras mucho más modernas, realizadas por artistas jóvenes en contacto con las últimas tendencias artísticas en un afán de renovación y de salir del anquilosamiento que se le atribuye a este tipo de publicaciones. Este es el caso de Antonio Maestre, cuyas obras para el medio capuchino pasaremos a estudiar a continuación.

²⁶ Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (AHPCS). *El Adalid Seráfico*.

²⁷ AHPCS. Libro 1094. *El Adalid Seráfico*. Año 2010, Nº111, Págs. 4-5.

²⁸ AHPCS. Bocetos de Antonio Maestre.

Estableceremos un orden. En primer lugar comentaremos una serie de bocetos o estudios para ilustraciones finales para posteriormente, pasar a analizar dos ilustraciones ya completas, una a carboncillo y otra a color. Cabe destacar que tras una revisión de los números de *El Adalid* en los que cronológicamente situamos la actuación de nuestro artista, no hemos constatado la presencia de estas obras finalizadas, por lo que su presencia en estas páginas es totalmente inédita. Finalizaremos con un óleo sobre lienzo, también de temática franciscana, y lo enlazaremos con otra serie de pinturas efectuadas varias décadas después y que aparecen sólo citadas por la bibliografía artística.

En primer lugar, los bocetos nos presentan varios estudios de la figura de San Francisco de Asís. Son estudios de la cabeza (Fig. 1 y 2) y otros de cuerpo completo (Fig. 3,4 y 5), en los que el santo aparece en actitud de obediencia y renuncia (Fig. 3) o de entrega y contemplación (Fig. 4 y 5). En estos últimos se nos muestra llagado, tras el episodio de la impresión de los estigmas de Cristo.



Figuras 1 y 2. Antonio Maestre Vicario. *Bocetos de la cabeza de San Francisco de Asís*. 1967, AHPCS²⁹.

²⁹ AHPCS, Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla.

En los dos primeros, Maestre dibuja sobre papel el rostro del santo en actitud de obediencia y renuncia en el primero y de contemplación en el segundo. Ambos de color negro y con el empleo de bolígrafo y carboncillo respectivamente. Se añaden al realismo figurativo de las representaciones, cotas expresivas y rasgos geometrizarantes que bien recuerdan al cubismo, pero que únicamente se emplean como recurso estilístico.

Prácticamente las mismas características observamos en los dibujos que muestran al seráfico padre de cuerpo completo. También sobre papel, encontramos su figura estática, con el hábito franciscano y en actitud recogida y de sometimiento a la voluntad divina. Aparece eso sí, desprovisto de la tradicional capucha franciscana dejándonos ver la cabeza completa con la tonsura practicada al cabello. El carboncillo permite la profusión de sombras y trazos firmes y geométricos (Fig. 3).

Otra representación de cuerpo completo efectúa el artista esta vez a bolígrafo negro (Fig. 4). De una suerte de sombra representada por la rápida e intensa profusión de trazos, se aparece la figura del santo, cuya túnica y rasgos físicos visibles (cabeza, manos y pies) se dejan ver por la ausencia de color, acentuándose el contorno de las formas sobre el fondo neutro. Es este un recurso expresivo que permite mostrarnos la actitud de entrega y contemplación de San Francisco, nuevamente desprovisto de la capucha y ya mostrando sus llagas de las manos.

Repitiendo la técnica del carboncillo se nos vuelve a presentar su figura descapuchada y en una actitud muy similar a la anterior, esta vez con la cabeza baja en acto de entrega y sometimiento. Mucho más esquemático, los trazos vigorosos en vertical, horizontal y diagonal conforman el cuerpo del santo provisto de un acentuado geometrismo, mostrándose las manos abiertas de forma muy simplificada, sin que apenas se distingan los dedos. Lo que sí interesa al artista es destacar los estigmas por medio de la impresión de un punto negro cuyo tono muestra mayor intensidad que el del resto del dibujo. Los fuertes trazos lineales en el ropaje nos permiten incluso intuir la silueta de las piernas bajo la túnica, dotando al dibujo de una interesante expresividad (Fig. 5)



Figuras 3, 4 y 5. Antonio Maestre Vicario. *Bocetos de cuerpo completo de San Francisco de Asís*. 1967, AHPCS.

Este otro boceto (Fig. 6) representa uno de los momentos más importantes de la vida de San Francisco de Asís. Dos años antes de fallecer, tuvo una visión de Dios, que le mostraba a un hombre que estaba sobre él y que tenía seis alas, las manos extendidas y los pies juntos, y que estaba clavado en una cruz. Dos alas se alzaban sobre su cabeza, otras dos se desplegaban para volar, y con las otras dos cubría todo su cuerpo. Ante esta contemplación, el santo permanecía absorto en admiración, pero sin llegar a descifrar el significado de la visión. Se sentía envuelto en la mirada benigna y benévola de aquel serafín de inestimable belleza y esto le producía gozo inmenso y una alegría fogosa. Pero al mismo tiempo le aterraba sobremanera el verlo clavado en la cruz y la acerbidad de su pasión³⁰.

³⁰ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época. Edición preparada por José Antonio Guerra. Madrid, 2013, Págs. 220-222. Se narra este acontecimiento en la *Vida primera* que compusiera Celano en el siglo XIII. En el *Tratado de los Milagros*, en el segundo capítulo que versa sobre la impresión de las llagas a San Francisco, se narra cómo el hermano Monaldo, insigne por la pureza de costumbres y práctica de virtudes, vio con sus propios ojos a San Francisco crucificado durante un sermón de San Antonio cuyo tema versaba sobre la cruz. Págs. 377-378.

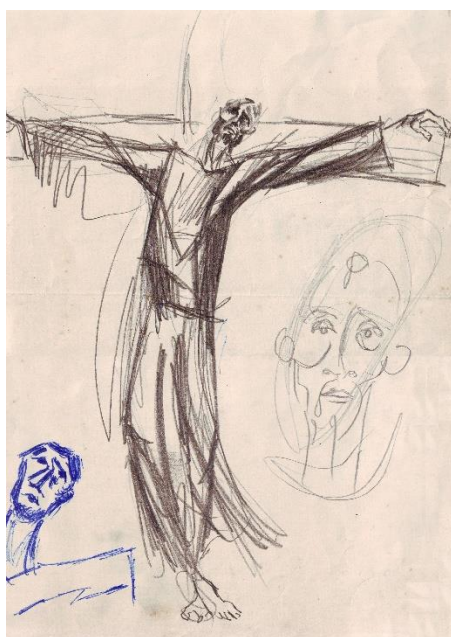


Figura 6. Antonio Maestre Vicario. *Boceto de un San Francisco de Asís crucificado.* 1967, AHPCS.

Efectivamente, se representa en este dibujo a carboncillo, sobre una esquemática e intuitiva cruz, la figura de un fraile vestido con el hábito franciscano, aferrado antes que clavado en la misma, con los pies cruzados. La agilidad y esquematismo de los trazos que componen la fisionomía, contrasta con el mayor detenimiento con el que se ha realizado el rostro, compuesto a partir de varias sombras que configuran su contorno, cuyos vacíos internos ofrecen una especial expresividad en el implorante y alzado semblante. Varios estudios de este rostro aparecen diseminados por el soporte, uno de ellos a bolígrafo, justificando de este modo la condición de boceto de la pieza. Interesante también será el tratamiento de las manos, que se aferran como si de pinzas se tratara sobre el patibulum, confiriendo una mayor

tensión a la postura. Se nos presenta no obstante mucho más simplificado, sin las alas a las que hacía mención el relato de arriba, sino más bien recreando una figura humana que bien podría tratarse del propio San Francisco de Asís.

Este es el instante previo en el que se produce la estigmatización del santo. Tras el episodio de la aparición narrado arriba, Celano así nos lo relata: *“Mas no sacando nada en claro y cuando su corazón se sentía más preocupado por la novedad de la visión, comenzaron a aparecer en sus manos y en sus pies las señales de los clavos, al modo que poco antes los había visto en el hombre crucificado que estaba sobre sí”*³¹.

En el siguiente estudio preparatorio (Fig. 7) contemplamos un San Francisco orante. Es una evocación bastante habitual no sólo en los trabajos de Maestre que abordan la temática. Hallamos igualmente, y pese a la distancia cronológica, la misma profusión en el tratamiento de este particular en el Greco por ejemplo, con el mismo halo de espiritualidad y modernidad³².

En esta ocasión, se tratan con especial atención el rostro y las manos, que muestran una importante profusión de líneas y sombras constituyéndolos de forma casi geométrica, donde se atisban varios planos en la formación de las partes anatómicas. Ya empleó Cézanne los cuerpos geométricos para la representación de los elementos de la naturaleza y los objetos reales; la diferencia está en que el pintor francés ordenó de ese

³¹ Ibídem.

³² Ver al respecto San Francisco de Asís por el Greco en el País Vasco. Catálogo de Exposición. Museo Diocesano de Arte Sacro. Victoria, 2005.

modo la naturaleza, propósito que no persigue Maestre, cuyo interés se centra en las posibilidades expresivas del procedimiento, incluidas las claves formales de los elementos representados, potenciadas, aisladas en sí mismas, ofrecidas como una realidad inmediata, directa, contundente³³.

Es esto lo que se puede evidenciar fundamentalmente en este boceto realizado a grafito, cuyo soporte nuevamente es el papel. Lejos de representar una escena o de evocar un episodio determinado de la vida del santo, lo que interesa al artista es ese alejamiento del arte antiguo – como ya dijo Apollinaire – de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas. Por ello, el arte actual, si bien no es emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta, no obstante, diversos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso³⁴.

Lo que podemos argumentar, reiterándonos en lo que ya comentábamos más arriba, es que la pintura de Maestre, aunque bastante orientada a la corriente vanguardista del cubismo en cuanto a su estilo, conceptualmente hace gala de un realismo figurativo, que si bien es cierto que no establece una relación mimética entre la realidad y la obra, tampoco crea un nuevo concepto pictórico³⁵.

³³ LUQUE TERUEL, Andrés: “Eduardo Mesa, un pintor del Valle del Ambroz”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°19, 2006, Pág. 391.

³⁴ APOLLINAIRE, Guillaume: Los pintores cubistas... Op. Cit. Pág. 25.

³⁵ *Ibíd.* Pág. 31.

Muy similar al dibujo que acabamos de comentar, será este otro (Fig. 8). En esta ocasión se representa en primerísimo plano el rostro del seráfico padre. El carácter abocetado del mismo nos deja ver una mayor profundidad expresiva a través de los elementos expresionistas y cubistas que venimos refiriendo en el análisis de su obra.



Figuras 7 y 8. Antonio Maestre Vicario. *Bocetos para un San Francisco de Asís orante*. 1967, AHPCS.

En lo que a los dibujos finalizados concierne, en la Figura 9 se representa una escena en un interior por cuya ventana se atisba la capilla de la Porciúncula y su torre. Aparece San Francisco en

pie, cubierto con capucha y en actitud orante, con las manos extendidas. Sobre las mismas, un resplandor de estrellas y luz parece emerger, como si se estuviese obrando un milagro. Tras el santo, otro fraile, probablemente uno de los primeros y más importante seguidores de la orden en sus inicios, Bernardo de Quintaval o de Asís. No son pocas las dificultades que plantea la escena para encasillarla en un determinado episodio de la vida del santo. Existe en los escritos que componen *Las florecillas de San Francisco*, un pasaje en el cual Bernardo de Asís, el primer compañero de Francisco, invita a éste a cenar y pasar la noche en su casa. Tentado por averiguar la santidad que se le atribuía, se acercó a sus aposentos y observó cómo entraba en éxtasis. Decidió al instante seguir el camino de religión del de Asís y unirse a la orden, abandonando todos sus bienes materiales³⁶.

³⁶ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 801-803. Pasaje contenido en *Las florecillas de San Francisco*.



Figura 9. Antonio Maestre Vicario. *Escena de interior con San Francisco de Asís y Bernardo de Quintaval*. 1967, AHPCS.

En la representación, que en esta ocasión se nos muestra a color ya que con seguridad se trata de una ilustración acabada para la revista *El Adalid Seráfico*, los dos personajes aparecen en el interior de la casa de Bernardo de Quintaval, y más concretamente del aposento que cedió a San Francisco para pernoctar. Éste aparece en pie, cubierta la cabeza con la capucha del hábito y a sus espaldas, el futuro San Bernardo de Asís, también con el hábito pero descapuchado, mostrando la tonsura en su cabeza. Es esta una licencia que se toma Maestre, ya que según los escritos, cuando ocurrió el episodio al que nos

referimos ninguno de los dos vestía todavía el hábito³⁷. San Francisco, con las manos dispuestas en oración y con unos destellos de luces y estrellas sobre las mismas, está inmerso en pleno éxtasis místico, y San Bernardo desde atrás contempla la escena y asiente conmovido y entregado a la fe. La mesa que se dispone en la zona inferior derecha de la composición con los jarros alude a la cena que mantuvieron ambos personajes. La campana que sitúa el artista sobre la cabeza de San Francisco también es otra licencia. El “Paz y Bien” que aparece inscrito en la misma es el saludo franciscano que se adoptará en la orden más adelante. Esto justificaría su inclusión en la escena como soporte al mensaje, como anuncio y proclamación de la nueva orden religiosa que estaba aún por formarse. De este modo, a través de la ventana y en un cielo estrellado, se vislumbra la iglesia de la Porciúncula con su torre, edificio que será la sede de la congregación.

Lo que resulta de interés de esta composición, como en las anteriores y las que siguen, es la forma en la que se desenvuelve el artista para recrear una escena religiosa con unos recursos estéticos modernos. La multiplicidad de líneas que configuran formas geométricas que dan lugar a los diferentes elementos que conforman la escena, nuevamente de reminiscencias cubistas, se combinan con la expresividad que hallamos en los rostros de los personajes y especialmente en las manos de San Francisco, bien abiertas y en tensión, como portadoras de ese recurso simbolista de la luz y las estrellas. El pequeño paisaje que se recrea a través

³⁷ *Ibídem.*

de la ventana nos hace retrotraernos a la obra de su maestro, José Molleja³⁸, quien trató el paisaje astigitano con formas igualmente geométricas dando gran protagonismo a las líneas. Los colores, posiblemente aplicados a través del grafito rellenando las líneas del dibujo trazado por el carboncillo, nos muestran una amplia gama de ocres bastante apagada. Únicamente hallamos contraste con los tonos blancos y amarillentos del resplandor de las manos del santo y con los tonos azulones del cielo que se aprecia a través de la ventana. También la influencia de la obra de Vázquez Díaz es perceptible en el constructivismo de los personajes y el espacio.

Otra escena de la vida de San Francisco se nos muestra en otro dibujo acabado (Fig. 10), igualmente de compleja identificación, ya que una revisión de los escritos sobre la vida de San Francisco de Asís no nos proporciona un episodio lo suficientemente claro para asignarlo a lo que Maestre plasmó. Observando la postura del Santo y las apariciones de figuras un tanto andróginas, podría tratarse de uno de los momentos previos a la aparición de Cristo y la Virgen María que tuvieron lugar en 1216 y 1217 respectivamente. Se produjeron en el interior de la pequeña iglesia de Santa María de los Ángeles o de la Porciúncula, cuna de la orden franciscana y que el propio santo reparó. En la primera de ellas, estando Francisco en oración por los pecadores se le presentó un ángel diciéndole que fuera al mencionado recinto religioso. Allí acompañados de gran cantidad

³⁸ PÉREZ CALERO, Gerardo: “José molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”... Op. Cit.

de ángeles encontró a Cristo y a su Madre sobre el altar. Entonces, el Santo solicitó indulgencia plenaria para quienes peregrinaran a dicho templo, obteniendo la denominada Indulgencia de la Porciúncula o Perdón de Asís³⁹.



Figura 10. Antonio Maestre Vicario. *Aparición de ángeles a San Francisco de Asís*. 1967, AHPCS.

Si nos atenemos al episodio tratado, estamos ante el momento en el que se le aparece el ángel y le indica que se dirija hacia la iglesia de la Porciúncula. El santo, ensimismado en su oración por los atributos que porta: el santo crucifijo y el libro sagrado; se sorprende en la contemplación de una andrógina

³⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel & ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Juan de dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en La Rábida. Sevilla, 2015, Pág. 146.

figura que se aparece en la zona superior izquierda de la composición, la cual le pide silencio. Un brazo se muestra desde la parte superior del soporte, señalando hacia la derecha, posiblemente hacia la iglesia de Santa María de los Ángeles en la que tuvieron lugar las apariciones. Más abajo y a modo de recurso expresivo, otra figura andrógina de la que sólo distinguimos el rostro y las manos, sostiene el libro en el que San Francisco apoya su mayo izquierda.

Nos encontramos ante un alarde expresivo de Maestre en este dibujo a carboncillo sobre papel. Si bien es cierto que las figuras de los hipotéticos ángeles se representan casi esquemáticas y sin apenas importancia – es necesario en un primer golpe de vista fijarnos bien en la escena para poder percibirlos completamente – la figura del orante San Francisco se nos muestra en todo su esplendor en un busto que se desarrolla desde la cintura. La expresividad del rostro y las manos se acentúa con los planos geométricos con los que se han trazado los pliegues de la túnica, que en esta ocasión nos muestra la capucha con la que se cubre la cabeza el fraile, marcando el ascetismo y la espiritualidad de la escena. Los claroscuros del hábito nos proporcionan también otro elemento expresivo, que junto al marcado geometrismo de las formas producen un intenso impacto visual y un atractivo nada desdeñables.

Para finalizar hablaremos de un óleo sobre lienzo (Fig. 11) situado en las dependencias del Convento de los Capuchinos sevillano. Aparece dedicada al padre Mariano de Sanlúcar en la esquina inferior izquierda, así como firmada por nuestro artista

(A. *Maestre*) justo debajo. Aunque sin fechar, podemos establecer un marco cronológico aproximado en la década de 1960, antes o después de 1967, año en el que se fechan los bocetos que hemos venido tratando hasta el momento, ya que presenta numerosas coincidencias estilísticas. Una búsqueda por los inventarios más recientes del Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla⁴⁰ (a partir de 1960) no nos ha arrojado luz acerca de una datación más correcta y exacta para la obra, por lo que hasta el hallazgo de nuevos datos únicamente podemos trabajar a través de hipótesis y conjeturas.

⁴⁰ AHPCS. Leg. 7. Inventarios generales: 1943-1967.



Figura 11. Antonio Maestre Vicario. *San Francisco de Asís. Ca. 1967*. Dependencias del Convento de Capuchinos de Sevilla.

Aunque en el plano principal se representa la figura de San Francisco mostrando las llagas, a los lados del mismo aparecen sendas escenas: a la izquierda del espectador, la figura de dos

lobos que aluden a uno de los episodios milagrosos de la vida del santo; y a la derecha, la impresión de las llagas.

En el centro se nos muestra la figura del seráfico padre, de grandes dimensiones, en piadosa actitud contemplativa hacia el firmamento. Muestra todas las llagas y especialmente, llama la atención como presenta el torso semidesnudo dejando ver la herida del costado. Se sabe por las fuentes que el fraile, tras el episodio de la impresión de las llagas, no quiso que nadie supiera de las mismas, aunque la providencia no quiso que estuvieran escondidas por siempre sin que las vieran los más caros del santo. Cuidaba que aquellos miembros de su cuerpo que se encontraban más visibles, como las manos y los pies, disimulasen este milagro y por ello rara vez se lavaba del todo las manos, sino sólo los dedos, para no descubrir el secreto a los que están cerca de él; y rarísimas veces los pies, y todavía más a ocultas⁴¹. Pese a ello, en esta obra aparece mostrando en todo su esplendor estos estigmas, con un constructivismo geométrico bastante más acentuado que en las obras ya comentadas, aproximando la figura a una estética (y sólo estética) cubista sintética, que ya defendiera Juan Gris en su día y que mostraba una tendencia que pasaría de lo abstracto del cubismo analítico a lo real, con gran atención al color⁴². No obstante también alude a una estética neocubista, cuya intención de no perder el contacto con la realidad es bastante más evidente, enfrentándose a la cada vez más conceptual corriente cubista,

⁴¹ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 326-327. *Vida segunda* de Celano.

⁴² CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo...* Op. Cit. Págs. 18-19.

como hiciera André Lhote en su producción hasta 1925⁴³. El ejemplo más cercano en el que podemos visualizar estas características y que también fue una importante influencia en Maestre es sin duda el arte de Vázquez Díaz como venimos reiterando.

En colores de tonalidades ocres y bastante apagados, el santo de Asís extiende su brazo derecho mostrando en su palma la llaga impresa, mientras que el brazo izquierdo se eleva hacia el firmamento, en una gestualidad que deja vislumbrar los diferentes planos geométricos con los que se compone la extremidad. El torso semidesnudo muestra con total claridad la llaga del costado con diversas líneas que se entrecruzan conformando varios planos. La túnica se descompone igualmente en diferentes planos, dejándonos intuir la rodilla de la pierna izquierda y el pie que se apoya sobre una esfera. Lo más naturalista que se observa es el cingulo o cuerda que amarra y ciñe el hábito a la fisionomía del santo, con tonos blancos. El rostro muestra una intensa profusión de sombras, acentuando la expresión y la espiritualidad que evoca la escena. El fondo se compone de construcciones de líneas y planos que conforman estructuras geométricas, dando lugar a una suerte de palomas del Espíritu Santo que despliegan sus alas y derraman su luz sobre la figura del santo. Todo ello en tonalidades ocres apagadas y blancas resplandecientes cuando se refieren a las aves, constituyendo la nota de contraste.

⁴³ *Ibídem*. Pág. 47

Hacemos alusión a continuación a la escena del registro inferior derecho, donde se muestra el momento exacto en el que se produce la estigmatización de San Francisco. Ya hacíamos mención al relato en anteriores comentarios⁴⁴. No obstante, es necesario aclarar que aquí se representa el pasaje de forma más fidedigna. Una forma humana, con las articulaciones completamente extendidas y con su anatomía completamente desnuda, se aparece al fraile que con total abnegación y entrega se muestra ante la visión. Se trata pues de ese serafín alado que deposita sobre el cuerpo de San Francisco los estigmas que sufrió Cristo durante su Pasión. El cuerpo desnudo de esta primera figura muestra un marcado carácter escultórico, bastante próximo al cubismo, esta vez también en el concepto, ya que la realidad parece desaparecer, aunque ligeramente, sobre todo en la conformación del rostro, a través de ese proceso intelectual de reconstruir la realidad de los objetos analizando y estudiando su estructura y no su forma natural, por lo que se aproxima mucho esta figura al cubismo analítico.⁴⁵ La unión entre ésta y el santo se muestra a través de una suerte de rayo rojo, que alude a la sangre por la que se imprimen las llagas en la figura del segundo. Contrasta mucho con esa primera figura cuasi analítica, la ligera y casi onírica forma de representar al fraile, donde el dibujo casi ha desaparecido y sólo es el color del hábito y de la piel lo que se percibe.

⁴⁴ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 220-222.

⁴⁵ CAMÓN AZNAR, José: Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo... Op. Cit. Pág.14.

Finalizando con el comentario del lienzo, en la zona inferior izquierda aparecen los rostros de dos perros o lobos, en clara alusión al pasaje del lobo feroz de la región de Gubbio. Sucedió entonces que en la comarca había un lobo grandísimo, terrible y feroz, que no sólo devoraba a los animales, sino que también a los hombres. San Francisco, movido a compasión por la gente del pueblo quiso salir a enfrentarse con el lobo. Cuando se encontró con éste, salió al encuentro de aquél con la boca abierta. El santo le hizo la señal de la cruz, lo llamó y le dijo que de parte de Cristo, le mandaba acercarse y que no volviera a causar más daño a los habitantes de la población. Acto seguido, la fiera se acercó y se posó mansamente a las plantas del fraile⁴⁶.

Este episodio aparece representado en la obra por la aparición de los rostros de dos lobos o perros. Aunque naturalistas, muestran una amplia profusión de líneas que conforman regiones geométricas que van dando forma a las orejas, ojos y hocicos de las bestias. La expresión ensimismada que reflejan los animales nos alude a la actuación del santo, cuyas oraciones y desvelos amansaron a estas criaturas que tantos problemas estaban ocasionando.

Lo que resulta bastante evidente es que Antonio Maestre en este presente que hizo al que por aquel entonces era guardián del Convento Capuchino, trató de mostrar algunos de los episodios

⁴⁶ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 837-839. Extraemos el relato de *Las Florecillas de San Francisco y de sus compañeros, capítulo XXI*. También ha sido tratado por otras fuentes, como las vidas de Celano, entre otras.

milagrosos y más destacados de la vida del fundador de la orden franciscana, como ejemplo de virtud.

Esta interesante pintura no es la única de Maestre que nutre el patrimonio artístico del convento. Así, el propio templo desde 1992 a 1996 ha ido sustituyendo gracias a los desvelos económicos y artísticos del Padre Mariano de Sanlúcar, los antiguos retablos neogóticos por otros neobarrocos, así como otras importantes iniciativas artísticas. En uno de estos retablos, el dedicado precisamente a San Francisco de Asís, acompañan a las tablas de Virgilio Mattoni de San Buenaventura y de Santa Isabel de Hungría de 1895, otras tablas realizadas en el registro superior por nuestros artistas dedicadas a San Luis Rey de Francia, el Cristo de San Damián y a Santa Clara⁴⁷. Fueron efectuadas en 1993 en un estilo que difiere por completo de lo que hemos estudiado en estas páginas ya que se aproxima a la estética hiperrealista. Es por lo tanto una clara muestra de la evolución artística que experimentó Maestre a lo largo de su carrera.

⁴⁷ ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El patrimonio escultórico del Convento de los Capuchinos de Sevilla”. En *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del II Curso de Verano San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz* (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996). Caja Madrid, 1998, Págs. 19-24; RUIZ BARRERA, María Teresa: “Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico”. En *El Franciscanismo en Andalucía: Conferencias del IX Curso de Verano Los Capuchinos y la Divina Pastora* (Priego de Córdoba, 28 de julio a 1 de agosto de 2003). 2004, Págs. 131-156.

IV Epílogo.

La investigación efectuada en el Convento de los Capuchinos sevillano sobre la obra de Antonio Maestre nos conduce a establecer como principal conclusión el hecho de que en un primer momento, en una etapa de juventud, efectúa una pintura realista y figurativa, con notas estilísticas provenientes del cubismo y neocubismo, así como del expresionismo, lo que se desprende a partir de los ejemplos analizados. Todo esto sin abandonar el concepto del realismo y empleando esas notas vanguardistas sólo como recurso estético. Ello lo convierte en un artista peculiar que pese a no abandonar la tradición figurativa, posee una obra bastante moderna. Con el paso de los años y conforme se va aproximando a su etapa de madurez evoluciona, siempre sin abandonar la figuración, hacia una estética hiperrealista. Esta característica se aprecia en su obra religiosa, pero también trabajó el asunto profano. Obras como *Joven con máscara veneciana* (1989) son un ejemplo de ello.

Así mismo, se advierten rasgos de la obra de su maestro, José Molleja, quien en su carrera artística elaboró una importante cantidad de paisajes de Écija, en los que el constructivismo con el que representaba algunos elementos, fundamentalmente los edificios, lo observamos en la obra estudiada, especialmente en la escena de interior en la que aparecen San Francisco de Asís y Bernardo de Quintaval. Se aprecia fundamentalmente en los elementos que componen la estancia y las figuras, así como en el pequeño paisaje que se deja ver a través de la ventana. De igual

modo, la rudeza y geometrismo de la obra de Vázquez Díaz cuenta con su emulación en las fisionomías de las figuras de Maestre. Tampoco es descartable buscar a Zurbarán en estas representaciones de San Francisco de Asís. La forma con la que el maestro del barroco español estudió y trabajó la retratística frailesca tuvo su influencia en nuestro artista, sobre todo en los dos trabajos a color que adjuntamos.

Todas ellas son obras originales dentro de la producción religiosa de la época en Sevilla. Si bien es cierto que en el período posterior a la Guerra Civil y durante la dictadura franquista el asunto sacro se abordó con especial dedicación, la forma en la que Maestre trabaja, tanto para la época como para el medio de difusión religioso de *El Adalid Seráfico*, es cuanto menos valiente, y aporta una nota de renovación y vistosidad a una temática demasiado encasillada en los modos tradicionales de la Escuela Sevillana.

Esos intentos de renovación ya se venían gestando, aunque ligeramente, desde la primera mitad del siglo XX. Uno de esos extraños casos lo constituye Juan Miguel Sánchez cuya tendencia al esquematismo geometrizable y a la consecución de sobrias volumetrías que resultan así de remota herencia cubista, es una nota manifiesta en su producción⁴⁸. De este modo y a parte de la ya mencionada y reveladora producción de Vázquez Díaz, son destacables las composiciones de José Vera Zanetti, artista que también trabaja dentro de una iconografía realista, expresiva y

⁴⁸ VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XXI... Op. Cit. Pág. 481.

con rigor geométrico, que destacó fundamentalmente por sus ambiciosas composiciones murales, como las realizadas para la sede central de la Organización de Naciones Unidas de Nueva York⁴⁹.

Con el fallecimiento del general Franco, se promueve un giro hacia una versión específicamente española de las tendencias internacionales sin rechazar las tradiciones nacionales⁵⁰, manteniendo una proyección en sus artistas a lo largo de los años setenta y ochenta hasta nuestros días⁵¹. Enrique Naya y Juan Carrero, los componentes del *Equipo Costus*, constituyen un ejemplo paradigmático de ello en esta nueva figuración. Sus pinturas para el Valle de los Caídos realizadas entre 1980 y 1987, vinculadas al fauvismo por el color y al expresionismo abstracto por lo espiritual que emerge de ellas, son una muestra de cómo el asunto religioso se reinventa, siempre sin abandonar las cotas expresionistas presentes durante todo el siglo XX dentro de la figuración⁵².

Son estas unas primeras conclusiones que recogen los contenidos de un inicial acercamiento a la obra de un interesante

⁴⁹ PÉREZ REYES, Carlos: La Pintura Española del siglo XX... Op. Cit. Pág. 27.

⁵⁰ RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX. Pintura... Op. Cit. Pág. 378.

⁵¹ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura española del siglo XX en España... Op. Cit. Pág. 248.

⁵² DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, E: "La figuración española en la década de 1980: el equipo 'Costus'. Una lectura simbólica de su serie 'Valle de los Caídos' (1980-1987): la iconografía de la Virgen". En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°18, 2005, Págs. 541-551; "La figuración española en la década de 1980. El equipo 'Costus': una lectura simbólica de su serie 'Valle de los Caídos' (1980-1987): la iconografía de los Evangelistas, las Virtudes y los Arcángeles y Cristo". En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°21, 2008/2009, Págs. 335-346.

pintor sevillano contemporáneo, cuya producción está aún pendiente de revisión y estudio. Dejamos de este modo trazada una línea de trabajo para futuros descubrimientos y nuevas publicaciones que nos permitan conocer mejor tanto el panorama del realismo figurativo de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XX, como la genuina pintura de Antonio Maestre Vicario.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El patrimonio escultórico del Convento de los Capuchinos de Sevilla”. En *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del II Curso de Verano San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz* (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996). Caja Madrid, 1998.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Los pintores cubistas*. Ginebra, 1957, Primera edición de 1913.
- BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. II. Madrid, 2013.
- CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo*. Vol. IV. Madrid, 1977.
- DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, E: “La figuración española en la década de 1980: el equipo ‘Costus’. Una lectura simbólica de su serie ‘Valle de los Caídos’ (1980-1987): la iconografía de la Virgen”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°18, 2005 “La figuración española en la década de 1980. El equipo ‘Costus’: una lectura simbólica de su serie ‘Valle de los Caídos’ (1980-1987): la iconografía de los Evangelistas, las Virtudes y los Arcángeles y Cristo”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°21, 2008/2009.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel & ROJAS-MARCOS GONZALEZ, Jesús: *Juan de dios Fernández y*

la serie pictórica de San Francisco en La Rábida. Sevilla, 2015.

- GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980). La beca Italia: valoración de continuidad de los últimos 40 años de pintura sevillana. Sevilla, 1981.
- GUASH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007. Barcelona, 2009, Edición ampliada, Primera edición de 1997.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Eduardo Mesa, un pintor del Valle del Ambroz”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº19, 2006.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Sobre la postmodernidad y su expresión plástica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº6, 1993.
- MARTÍN MARTIN, Fernando: “El tiempo de Alfonso Ariza. Contextualización del arte andaluz 1950-1990)”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, 1995.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: “José María Labrador Arjona (1890-1977), entre la tradición y la renovación pictórica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº1, 1988.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: “El Ateneo y la vida artística sevillana en 1925”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº8, 1995.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: “José molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”. En José Molleja. Pinturas. Exposición en las salas del Museo Histórico Municipal Palacio de Benamejé. Écija, 1998.

- PÉREZ REYES, Carlos: La Pintura Española del siglo XX. Barcelona, 1990.
- RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX. Pintura. Vol. I. Taschen, 2012.
- RUIZ BARRERA, María Teresa: “Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico”. En El Franciscanismo en Andalucía: Conferencias del IX Curso de Verano Los Capuchinos y la Divina Pastora (Priego de Córdoba, 28 de julio a 1 de agosto de 2003). 2004.
- SERRANO LEÓN, David: “Caminos paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº28, 2016.
- SUBIRATS, Eduardo: Arte en una edad de destrucción. Madrid, 2010.
- VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX. Sevilla, 1986
- VV. AA: San Francisco de Asís por el Greco en el País Vasco. Catálogo de Exposición. Museo Diocesano de Arte Sacro. Victoria, 2005.
- VV. AA: San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época. Edición preparada por José Antonio Guerra. Madrid, 2013.

**Laurent Godard en la casa del limonero,
Week-end Fleteurville-Sevilla, 2017.**

**Laurent Godard at the lemon tree house,
Week-end Fleteurville-Seville, 2017.**

Andrés Luque Teruel.

**Alicia Iglesias
Cumplido.**

Universidad de Sevilla.

Resumen

El artículo plantea la presencia de la ciudad imaginaria de Fleteurville en Sevilla, en 2017; y, con ello, la exposición de un elevado número de pinturas de Laurent Godard, con retratos que representan a los habitantes imaginarios de dicha ciudad. El pintor francés se caracteriza por un planteamiento expresionista, resuelto con técnicas de ejecución rápida, derivadas del expresionismo abstracto de Jackson Pollock. Tales retratos convivieron con instalaciones y obras de otros artistas, así como con actuaciones musicales programadas durante un fin de semana completo.

Palabras clave

Expresionsmo, Instalación, Flauterville, Vanguardia, Ciudad.

Summary

This article raises the presence of the imaginary city of Flateurville in Seville, in 2017. And, with it, a high number of Laurent Godard's paintings, mostly portraits that represent the imaginary inhabitants of the city. The french painter is characterized by an expressionist approach, solved with techniques of rapid execution, derived from the abstract expressionism of Jackson Pollock. His portratís lived with installations and Works of others artists, as well as with musical performances programmed during a complete weekend.

Key words

Expressionism, Installation, Flauterville, Avant-garde, city.

A principios del mes de marzo de este año 2017, algunos sevillanos que paseaban por la calle Guzmán el Bueno, en pleno centro de la ciudad de Sevilla, pudieron comprobar una actividad

inusual en la vieja casa del que fue Alcalde la ciudad, Félix Moreno de la Cova, rotulada con el número cuatro. Unos días antes se había anunciado en la prensa local su venta y la próxima restauración de la misma para convertirla en hotel. Esa noticia la había puesto de actualidad y, para los que estaban al tanto, surgía la duda sobre lo que estaría sucediendo dentro. Fuese lo que fuese, estaba claro que sus puertas estaban abiertas y que cualquiera que pasara por allí y tuviese la mínima atracción podía entrar allí con total naturalidad. Alguno lo hacían para ver qué sucedía, si había algún tipo de actividad; otros para ver la casa, importante edificio cuyo origen remonta al menos a finales del siglo XV o principios del siglo XVI; la mayoría por simple curiosidad e incluso deseo de aventuras en una ciudad poco dada a las sorpresas.

Una vez dentro, podía apreciarse el estado de abandono de la casa y, repartidas por todas las estancias, desde el mismo espacio abierto de acceso, varias series de pinturas en distintos formatos, el primer día, todas del pintor francés Laurent Godard; en días sucesivos con aportaciones de pinturas, esculturas, instalaciones, fotografías, performances y actuaciones de distintos artistas y músicos. En la misma un pequeño y discreto cartel anunciaba: *Laurent Godard en la Casa del limonero de Sevilla, Week-end Flateurville, 2017*, abierto del jueves dos al domingo cinco de marzo; el horario de apertura de la casa, de once a veintitrés horas; la existencia de un director artístico, Jad Valienne; y los promotores de todo: Arte Actions Culturelles, Institut Français de Sevilla, Artistik Rezo- Media Club Gallery, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla. Una vez pasada

la puerta y delante de la cancela que cerraba el amplio vestíbulo descubierto, podían verse las primeras pinturas y a un lado, en el muro, el rotulo de cerámica que anunciaba *La casa del limonero*, probablemente por alguno de los muchos árboles del jardín trasero.

Sin duda, una actividad sorprendente, por inusual en una ciudad en la que el arte contemporáneo se ofrece de modo casi exclusivo a través de las galerías o, como excepción, mediante exposiciones en centros especializados. La primera impresión para cualquier visitante inquieto era la de la reutilización y reconversión de un espacio abandonado, decadente, a punto de caer en el olvido. La pregunta inevitable, ¿quién era aquel artista que pintaba sobre materiales tan poco académicos, como lonas, plásticos, y planchas de metal; y se atrevía a exponer en un espacio así? ¿Acaso, alguien sin el mínimo mérito y posibilidad? La fuerza de las pinturas lo desmentía de inmediato.

Laurent Godard nació en el año 1967, estudió medicina, especialidad en odontología, en Garancière, localidad de la provincia de París¹; y muy pronto se interesó por la literatura y el teatro. Pronto alternó las letras con la pintura, y expuso en la galería Fatiha Selam, en París, localizada en la calle Chapon número 58, en el barrio de Marais, y representada por Simon Rolin. En esa galería comparte espacio con Alexandre de la Madeleine; Sophia Dixon Dillo; Pierre Galopin; Jörg Gessner; Daniel Graffin; André Hemer; Amy Hilton; Jj. Lincoln (John Hodgkinson);

¹ Laurent Godard. Galerie Fatiha Selam. 13-4-2017.

Monique Orsini; Daniel Pontoreau; Stephen Scultz; Vladimir Skoda; Yade; y Pssst Editions.

Él fue quien inició el cuento social con la historia de la villa imaginaria de Flateurville, de carácter simbólico, moderno y surrealista. Con éste pretendía el despertar artístico de los individuos, y la movilización urgente para remover la conciencia e iniciar la organización de *Re Lovución*, entendido como fundamento de un nuevo partido político, la Unión de Ciudadanos Vivos (UCV), que tendría como objetivo construir un mundo mejor para las generaciones futuras.

Hélène Martínez lo consideró un artista iconoclasta y pluridisciplinar, que planteó la villa imaginaria de Flateurville como un proyecto narrativo². Fue quien precisó que dicho concepto pasó de París a Nueva York, ya definido como una celebración en la que tenían cabida la escritura, pintura, fotografía, vídeo, y performance como medios de comunicación, que no sólo de representación, en los que destacó la fantasía. Hélène Martínez llamó a Laurent Godard un *Peter Pan de los tiempos modernos*, que, como pintor desarrolló una pintura figurativa muy personal, haciendo suyas técnicas derivadas de Jackson Pollock. Lo vio muy reflejado en el film de animación de Sylvain Chomet que se proyectó en aquella ocasión.

² MARTÍNEZ, Hélène: Laurent Godard et Flateurville: le concept. En Artistik Rezo, París, 20-2-2009.

Franziska Knupper, percibió un universo paralelo en el límite entre la fantasía y la realidad³. Tuvo muy claro que la ciudad imaginaria de Laurente Godard era mucho más que el marco en el que mostraba su obra, que se trataba de una ocupación colectiva del espacio, en el que sus pinturas quedaban igualadas con las performance y los conciertos. En cuanto a la pintura de Godard también reconoció la técnica derivada de Jackson Pollock que, según testimonio del propio pintor nunca trabajo con modelos. Como dato curioso añadió que las gafas de Laurente Godard, con una parte del marco rectangular y la otra redonda, muy peculiares, son el símbolo oficial de la ciudad imaginaria de Flateurville. No fueron los únicos que opinaron en público y en un mismo sentido sobre todo esto, también lo hicieron Caroline Dimnik⁴ y Jean-Renaud Roy⁵; e incluso el propio Laurent Godard, explicó el proyecto narrativo para un film⁶.

Una serie de aportaciones hicieron posible que la ciudad de Sevilla se uniese a las capitales universales que conforman el imaginario de Flateurville. Un comunicado del propio Ayuntamiento la presentó como la ciudad sin fronteras imaginada

³ KNUPPER, Franziska: "The living utopía". En *Her Royal Majesty. A Paris-Based Literary Arts Magazine*. 4-8-2012.

⁴ DIMNIK, Caroline: Laurent Godard. *Artiste Pluridisciplinaire*. En *La salle de Jeux de Flateurville, Projet 2006/2007*.

⁵ ROY, Jean-Renaud: "Figurer l'émotion de la sensation et incarner la sensation du sujet". En *La salle de Jeux de Flateurville, Projet 2006/2007*.

⁶ GODARD, Laurent: "Un projet narrative pour un film. Les étapes de la réalisation d'un long-métrage". En *La salle de Jeux de Flateurville, Projet 2006/2007*.

por Laurent Godard veinte años antes⁷. Se sumó así a la lista de ciudades que forman la ciudad imaginaria de Flaterville, junto a París, Nueva York, Londres, Borgoña, la Isla de Ré, Esauira y Shangai. La Casa del limonero, esto es la antigua casa de un Alcalde de la ciudad, Félix Moreno de la Cova, aportó el amplio y decadente marco para una enorme instalación, en este caso con la intervención de la dirección artística de Jad Valienne, que invita a descubrir la dimensión poética y social de la ciudad imaginaria, entendida ésta como parte de un planeta imaginario o aldea terrenal como espacio fronterizo con nuestra propia imaginación⁸. Según esto, Laurent Godard pintó a la gente de esa ciudad, casi siempre con sentido bicromo, que definió como *guerre picrocholine*⁹.

En Flateurville-Sevilla 2017 intervinieron numerosos artistas junto a Laurent Godard; aunque es cierto que éste destacó con sus pinturas expresionistas, diversos diseños e instalaciones y, sobre todo, con la propia historia que fundamentó la apertura del espacio. Jad Valienne, director artístico del evento, mostró fotografías, cuadros y modelos, como la vitrina con distintos objetos reales y cotidianos, entre ellos una peluca, una corbata, una muñeca con las piernas abiertas, unas botas altas rojas, un cuchillo y un tenedor, y un libro.

⁷ ANÓNIMO: “Sevilla se suma a las capitales que conforman Flateurville, la aldea sin fronteras imaginada por Laurent Godard”; en Sevilla, La Vanguardia, 2-3-2017.

⁸ THE ALTERNATIVE PARISIAN: “Flateurville closes its doors in a blaze of blue smoke”. En Under-Ground París. 5 de junio de 2013.

⁹ RIGOLLET, Christine: “Bienvenue à Flateurville”. En Le Point, 13-9-2012. THE ALTERNATIVE PARISIAN: “Flateurville closes its doors in a blaze of blue smoke”. En Under-Ground París. 5 de junio de 2013. ANÓNIMO: Laurent Godard: Flateurville sur Scène. En Chroniques du chapeau noir. Libre comme l’art. Expositions par Chapeau noir, París, 7-6-2014.

Sonia Fraga participó con fotografías e instalaciones, muy destacadas las fotografías manipuladas, con composiciones en las que destaca la transformación de la figura, caso del retrato de señora de los años sesenta con el rostro sustituido por un árbol. Lina di Figarella di Capicorsu mostró sus collages figurativos, muy sugestivo uno con la silueta de la melena suelta de una mujer y la cara sustituida por un ramillete de rosas con una sola rosa abierta, en el que la figura, muy potente, tiene un valor simbólico en sintonía con los significados originales de cada elemento.

Catherine Wilkening mostró sus esculturas figurativas, concebidas mediante la adición de flores modeladas, por ejemplo, con la superposición y yuxtaposición de varias rosas consiguió la configuración de un busto del que sólo liberó los ojos, resueltos con un modelado naturalista que genera cierta inquietud por contraste. En esto se detecta una cierta conexión con el surrealismo pop, tendencia internacional tan discutida y que tanto se ha tardado en reconocer desde el desarrollo de Max Rayden.

A medida que se fueron sucediendo los días las salas de la vieja casa rebautizada como del limonero se fue cubriendo capa a capa por más obras y artistas. Abundaron las fotografías o conjuntos de éstas, como las de Claire Giraudeau. Adolfo de los Santos alineó trece fotografías en tres bandas horizontales de cinco, cinco y tres, todas con retratos sobre fondos negros, la central de la segunda banda con la reproducción de una lámpara, cuya luz parece iluminar a todas las demás fotografías. Las de Alberto González muy personales por el hiperrealismo alterado por el

encuadre y con un perfecto manejo de las siempre difíciles leyes de la deformación fotográfica, con las que presenta interiores con encuadres peculiares y una buena utilización de la luz, que resbala hacia dentro ofreciendo buenos detalles materiales y fugando las perspectivas con corrección.

La fotografía fue también la protagonista de otros géneros artísticos, que la utilizaron sacándole un provecho diverso, según la naturaleza de cada uno. Carmen Alcedo fue la protagonista de una performance sobre fotografías, en las que produjo deformaciones de las imágenes difuminando los contornos, con lo que llegó a un expresionismo que derivó hacia la violencia visual. Pilar Díaz de la Guardia Jarrín también realizó una performance con la fotografía como protagonista, en este caso, mediante proyecciones de luces y sombras sobre éstas. Ludivine Mimar optó por otra variante, la utilización de fotografías como parte de una instalación en la que el protagonista fue Laurent Godard, retratado de tres cuartos, con la mano derecha sobre la bola del mundo y la mirada sobre la misma y ante un fondo despreocupado por los cuadros apoyados sobre los muebles, con retratos desplazados y caídos, con efectos muy inquietantes.

Otra instalación, la de Manuel Zapata, utilizó la pintura como base de la ocupación del espacio. Sus pinturas presentaban composiciones con figuras geométricas amontonadas y desplazadas, la mayoría conjuntos urbanos diferenciados por la distinta base de color, por lo general con blancos y negros frente a colores puros y brillantes. Tampoco faltó el dibujo como disciplina

en sí, caso de Pablo Rodríguez con el titulado *I am Little*, en el que mostró a un joven de tres cuartos; aunque, en realidad sólo representó la camiseta que viste, mostrada por ambos brazos, todo ello resuelto con una mancha negra e irregular sobre el fondo blanco, que genera la figura a partir de una contrasilueta.

Un pintor sevillano, Rorro Berjano, que podríamos perfectamente calificar como alternativo por su empeño de ignorar conscientemente las reglas elementales de la pintura, incluidas las vanguardias del siglo XX, presentó una escultura, *Crucifijo*, en realidad, pequeña instalación formada por tres elementos, la mesa, la base rocosa en forma oval, y la cruz con Cristo expirante y titulus abreviado. Como es habitual en él, optó por el posicionamiento crítico, con un interés prioritario en la renovación de las vanguardias. Recordemos que sus composiciones suelen estar basadas en la fuerza de las siluetas, contundentes, y se caracterizan por los efectos reduccionistas, con una gran contención técnica y un expresionismo primitivo, por lo general propiciado por su fuerza compositiva¹⁰.

Todo ello se complementó con los juegos por niños dirigidos por Ana Ortiz; y la proyección de cuatro películas seleccionadas por Arte Actions culturelles. La oferta cultural se amplió con un amplio programa de actuaciones musicales:

El viernes día tres de marzo:

- Diego Montes, concierto de clarinete, 11 h.

¹⁰ LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las Vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007, Pág. 147.

- Florent Marie, Viola de gamba, 11 y 18 h.
- Doris Hakim, The blue line i- Performance cooking, 19 h.
- Diego Montes con Juan Gotán, clarinete.

El sábado cuatro de marzo:

- Florent Marie, Viola de gamba, 11´30 h.
- Natalia Bellido, Música canto pop, 12 h.
- Ginga Capoeira, Danza, 12´30 h.
- Grupo Ginga, Capoeira, 16 h.
- Meraki Danza, Danza, 17 h.
- Cia Las Dependientes, 17 h.
- Tino van der Sman, guitarra flamenca, 18 h.
- Viviane/Florent Marie, Viola de gamba/luth, 18 h.
- Abel López, performance hábitat, 19 h.
- Doris Hakim, The blue line II performance, 21 h.
- Tino van der Sman, guitarra flamenca, 22 h.
- Florent Marie, Viola de gamba, 24 h.

El domingo cinco de marzo:

- Pilar Díaz de la Guardia Jarrin y Carmen Alcedo, performance con fotografías bajo la dirección de Jad Valienne, 12 h.
- Florent Marie, viola de gamba/luth, 12 h.
- Antonio Castro y Paco Fernández, baile flamenco y guitarra, 14 h.
- Compañía Nueva Dirección, danza, canto, música, interpretación, 16 h.

- Marta Mapache, poesía rock, 17 h.
- Miguel Bueno, guitarra moderna, 18'30 h.
- Doris Hakim The blue line-performance cooking- 3h, 21 h.

Todas las actuaciones no pudieron celebrarse debido a la ausencia de público, en unos casos por la falta de difusión para este tipo de actos; en buena medida también por la inclemencia del tiempo, sobre todo los dos primeros días, con fuertes vientos, mucho frío y lluvia. En cualquier caso, fue una propuesta alternativa, muy interesante, con una atractiva alternancia de referencias culturales.

Flateurville, la ciudad imaginaria inventada por Laurent Godard, fue, pues, el marco alternativo perfecto para presentarnos sus pinturas en un contexto apropiado, como un elemento más de la amplia e interesante oferta cultural, acordada con instituciones como el propio Ayuntamiento de la ciudad por medio del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Arte Actions Culturelles, Institut Français de Sevilla, y Artistik Rezo- Media Club Gallery. Y no sólo eso, como un elemento más, también y al mismo tiempo como los habitantes simbólicos de la propia casa, los habitantes de la ciudad simbólica. Por ese motivo ocuparon todas las estancias, la biblioteca, los despachos, los distintos dormitorios, el salón y hasta la amplia capilla que ocupa toda una crujía de la planta superior y el solárium abierto en unos de los lados de ésta, como corresponde a los modelos de las casas señoriales sevillanas de finales del siglo XV.

Laurent Godard presentó numerosos retratos de personajes imaginarios, ninguno tomado del natural ni en lo que concierne a la identidad física ni en lo relativo a un carácter genérico concreto, más allá de la expresión de un estado de ánimo en una ciudad imaginaria construida a su imagen y semejanza. Treinta de ellos, a los que después añadió otro pintado en una alfombra, una vez abierta la casa al público, con un tamaño considerable, mayor del natural, sobre soportes muy distintos, desde el lienzo hasta las lonetas de plástico; y con empastes y texturas variadas. Todos son bustos o grandes cabezas e individuales, excepto uno de los principales, el que presidía el patio principal y se dejaba ver desde la calle, con dos figuras masculinas presentadas en paralelo.

Las composiciones de esos grandes retratos imaginarios son frontales en todos los casos; y las formas, sinuosas, un tanto deformes por el movimiento de las líneas o acotaciones de color perimetrales, según los casos, asumen una parte importante de la carga expresiva, compartida con los empastes y las veladuras con distintos colores y el uso arbitrario de éstos, incluidos los fondos, tendentes al establecimiento o incentivo intencionado de un estado anímico concreto, en concordancia con el sentido de los niveles de deformación indicados, el que corresponde a las formas y el introducido por el color. Sobre tales condiciones rige un rasgo expresivo superior, común en todos los retratos, el que aporta la intencionalidad de la mirada combinada con la expresión de la boca. No se trata de una simple mueca, sino de una combinación de intenciones, de referencias anímicas obtenidas mediante decisiones intuitivas, espontáneas, directas.

En esas decisiones es donde se ve con claridad la ascendencia, sobre todo técnica, de la obra temprana de Jackson Pollock¹¹. Laurent Godard no lo siguió estilísticamente ni se mostró como un expresionista abstracto en ningún momento¹². Tampoco siguió los procedimientos técnicos con rigor, sino los asumió como punto de partida para la ejecución ágil y espontánea, muy intuitiva, con las que determinó composiciones directas, espontáneas, muy expresivas. En unas potenció los empastes; en otras renunció a ellos y dispuso colores diluidos; en ocasiones optó por la fuerza y los movimientos lineales como medio determinante de la composición; y en algunos casos optó por un impacto inmediato próximo a lo gráfico.

Una característica común determinante es la monumentalidad de los retratos. Fuese cual fuese el criterio que siguiese Laurent Godard, todos mantienen una fuerte presencia física, que se traduce en un impacto visual inmediato, en el que los valores de conjuntos se imponen a las características concretas de cada uno de ellos. Da igual que sean hombres o mujeres; que nos miren fijamente y en la mirada lleven implícito un estado de ánimo, una inquietud, una fuerte preocupación o un brote de alegría; que los colores arbitrarios se incendien mostrando pasión, enfado o indignación, o se enfríen hasta dejarnos helados o transmitirnos una profunda inquietud, en todos los casos lo primero que se percibe, es esa personalísima monumentalidad. La aparente despreocupación técnica, tan sugerente y estimulante, aun siendo un factor decisivo

¹¹ EMMERLING, Leonhard: Jackson Pollock; Colonia, Taschen, 2003, Págs. 12-37.

¹² HESS, Bárbara: Expresionismo abstracto; Colonia, Taschen, 2008, Págs. 6-25.

en la configuración y un argumento creativo importante, tampoco desvía la atención de esa condición previa y final, a la vez.

Tampoco la colocación de esos grandes retratos en las distintas dependencias de la casa desvía la atención, recordemos que la ocupan y le pertenecen. Así, los vemos en los pasillos, en el salón, en la biblioteca, en la amplia capilla situada en la primera planta, y, por supuesto, en los dormitorios y la cocina. Es el mundo imaginario de Flateurville.

Otro grupo muestra un procedimiento técnico distinto. Se trata de la traza lineal sobre una mancha de color de base, que determina la configuración de la cabeza. En este caso, los hay de tamaño monumental y también de formatos medios y pequeños. Destacan los de trazo rojo oscuro sobre una mancha de color crema, casi una docena, en los que un cierto toque primitivo queda simulado por la brillante aplicación lineal, suelta, intuitiva, muy Pollock. La otra opción principal es la de los retratos con trazos negros sobre una mancha azul, éstos empastados y toscos de modo consciente, también en torno la decena los de tamaño apreciable. En los dos casos, los fondos blancos, sin la mínima intervención, le proporcionan un aire directo y aumentan la sensación primitiva con la renuncia expresa a las leyes de la perspectiva. Son los planteamientos que utilizó en dos lonas en las que acumuló representaciones a modo de grupos con cabezas yuxtapuestas sin mayor asociación que la equivalencia técnica y las formas expresionistas.

Laurent Godard se mostró como un expresionista vehemente y refinado a la vez. Como un primitivo cercano al Arte Bruto y a la Mala Pintura, sin ser nada de ello, o quizás porque conociendo tales movimientos no tuvo el mínimo interés de seguirlos. Con las pinturas de este segundo grupo se relacionan otras, como tres en las que no utilizó una sola mancha de base, sino varias con las que matizó las representaciones que, por lo demás, mantuvieron el carácter lineal y el impacto gráfico de las deformaciones.

También se relaciona con éstas un sorprendente retrato, que sin duda pasó desapercibido para la mayoría de visitantes, un busto de casi medio cuerpo y pequeño tamaño, esgrafiado sobre la mancha de polvo acumulado en los cristales del mirador al jardín trasero. Se trata del retrato de un hombre, que parece ocultarse y desvelarse a la vez mediante la transparencia del propio cristal. Desde un punto de vista plástico, es un retrato como los anteriores, concebido sobre el polvo acumulado como si éste fuese un campo de color. La diferencia del procedimiento y del soporte, traslúcido, es importante, tanto como la naturaleza de la obra y la inconsistencia material que pudiera achacarse; sin embargo, la proyección formal y estilística, y, sobre todo, su significado en la dimensión estética son análogos.

Es cierto que ese retrato, semi oculto por su singular ubicación, los materiales convertidos en artísticos y la técnica de ejecución, se relaciona también con los retratos sobre cristal o plástico de la entrada y el descansillo de la escalera, que formarían

un tercer grupo por su carácter lineal y sugestivas transparencias; y con la serie de retratos lineales grabados sobre planchas metálicas, en los que liberó el soporte, oxidado al aire libre, con la consiguiente intencionalidad y evocación primitiva mediante lo tosco asumido en la transformación, que forman el cuarto grupo. La diferencia está en el valor del polvo acumulado en aquella como campo de color, inexistente en estos dos grupos lineales, el primero transparente; el segundo con valores matéricos propios de la escultura.

Laurent Godard presentó un quinto grupo con pequeños dibujos sobre papel, no siempre relacionados con los anteriores y con derivaciones surrealistas. En todos los casos impera el planteamiento lineal, esta vez medido y ajustado, sin el sentido intuitivo de las pinturas. Los retratos los situó en una ventana del salón, como parte de una instalación con jarrones y velas; y otros con temas varios, en los pasillos, como complementos de algunos de los retratos de los grupos anteriores, ilustrando las preocupaciones y la vida de los habitantes imaginarios de Fleteurville.

Bibliografía

- ANÓNIMO: “Sevilla se suma a las capitales que conforman Flateurville, la aldea sin fronteras imaginada por Laurent Godard”; en Sevilla, *La Vanguardia*, 2-3-2017.
- ANÓNIMO: Laurent Godard: Flateurville sur Scène. En *Chroniques du chapeau noir. Libre comme l’art. Expositions par Chapeau noir*, París, 7-6-2014.
- DIMNIK, Caroline: Laurent Godard. Artiste Pluridisciplinaire. En *La salle de Jeux de Flateurville, Projet 2006/2007*.
- GODARD, Laurent: “Un projet narrative pour un film. Les étapes de la réalisation d’un long-métrage. En *La salle de Jeux de Flateurville, Projet 2006/2007*.
- HESS, Bárbara: *Expresionismo abstracto*; Colonia, Taschen, 2008, Págs. 6-25.
- KNUPPER, Franziska: “The living utopía”. En *Her Royal Majesty. A Paris-Based Literary Arts Magazine*. 4-8-2012.
- Laurent Godard. *Galerie Fatiha Selam*. 13-4-2017.
- LUQUE TERUEL, Andrés: *Vigencias de las Vanguardias en la pintura sevillana*; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007, Pág. 147.
- MARTÍNEZ, Hélène: Laurent Godard et Flateurville: le concept. En *Artistik Rezo*, París, 20-2-2009
- EMMERLING, Leonhard: *Jackson Pollock*; Colonia, Taschen, 2003, Págs. 12-37.
- RIGOLLET, Christine: “Bienvenue à Flateurville”. En *Le Point*, 13-9-2012.

- ROY, Jean-Renaud: “Figurer l’émotion de la sensation et incarner la sensation du sujet. En La salle de Jeux de Flateurville, Projet 2006/2007.
- THE ALTERNATIVE PARISIAN: “Flauterville closes its doors in a blaze of blue smoke”. En Under-Ground París. 5 de junio de 2013.

Anexo:

Imágenes



Ilustración 1. Pintura mural a la entrada.



Ilustración 2. Patio interior.



Ilustración 3. *Retrato doble.*



Ilustración 4. Detalle.



Ilustración 5. *Retrato con camisa abotonada.*



Ilustración 6. *Retrato de joven.*



Ilustración 7. Habitación con enseres y cuadro como cabecero.



Ilustración 8. *Cara amarilla.*



Ilustración 9.
Cara

Ilustración 10. Esbozo en ventana 1.



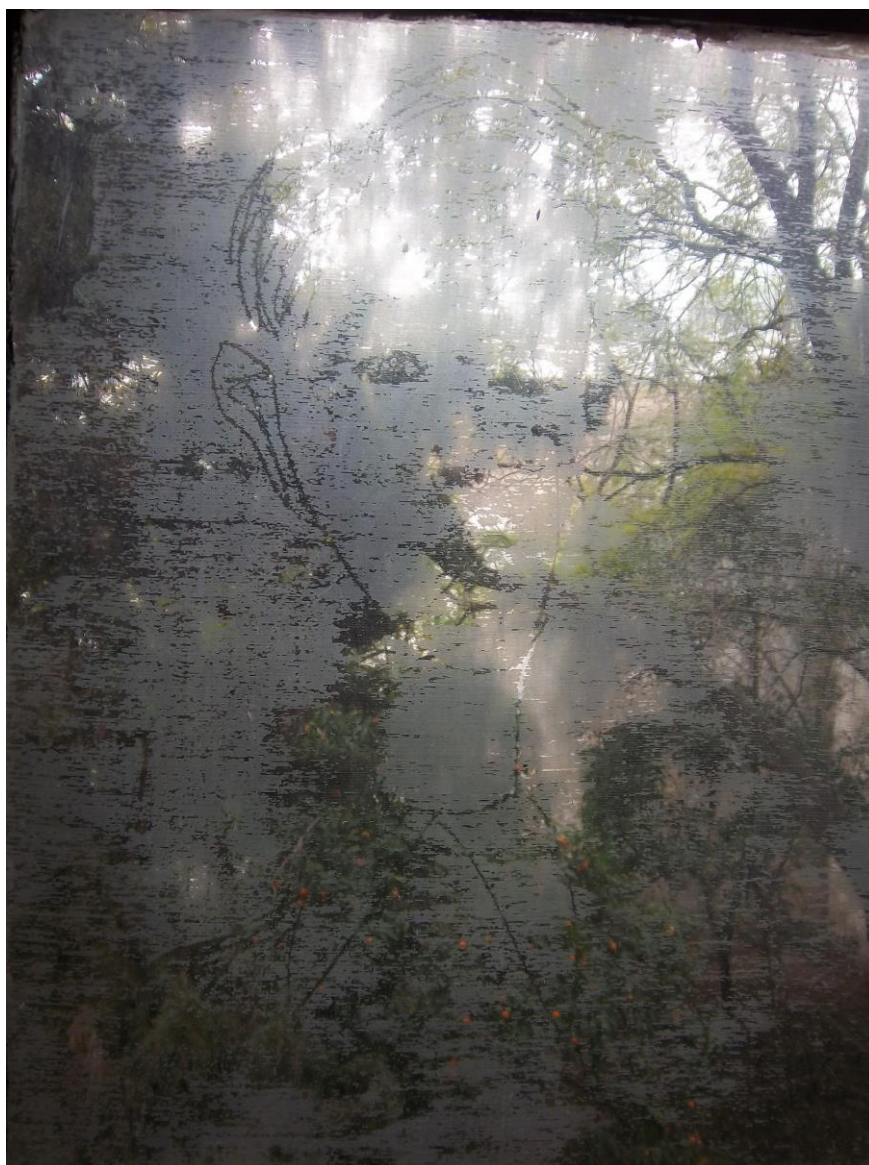


Ilustración 11. *Esbozo en ventana 2.*



Ilustración 12. Godard ante *retrato en rojo y amarillo*.



Ilustración 13. *Retrato en rojo y amarillo.*



Ilustración 14. *Joven con jersey amarillo.*



Ilustración 15. *Muchacho con corbata.*



Ilustración 16. Retratos usando las icónicas gafas de Godard como formato.



Ilustración 17. *El ojo azul.*



Ilustración 18. *Cara roja.*



Ilustración 19. Serie de retratos en una puerta.



Ilustración 20. *Retrato oxidado.*



Ilustración 21. *Muchacho con cuello azul.*



Ilustración 22. Boceto con sanguina.



Ilustración 23. *Azules.*

Ilustración 24. *Rojos y amarillos.*



Epistemologías del discurso del arte a través de las prácticas neoliberales y biopolíticas.

Epistemologies of art speech through neoliberal and biopolitical practices.

**Guillermo Vellojín
Aguilera.**

Universidad de Sevilla.

Resumen

El discurso de la historia del arte ha de entenderse como una ficción, un producto de la intervención de tácticas y dispositivos biopolíticos estratégicos que establecen las fronteras entre arte normativo y disidente. Los sistemas de gobierno liberales y neoliberales establecen en el ámbito del discurso artístico una serie de procesos que niegan la posibilidad al sujeto subalterno de ser contemporáneo de su tiempo. En este estudio se pretende transparentar las operaciones epistémicas que en el relato historiográfico construyen la norma y aíslan a la subalternidad artística en espacios normativos, para, finalmente, considerar la praxis artística como un posible aparato de falsación que conteste a los sistemas de verificación mediante los que se construye la vanguardia artística a través del arte político y del postporno.

Palabras clave.

Biopolítica, Michel Foucault, subalternidad, historiografía artística, postporno, neoliberalismo.

Summary.

The discourse of the history of art should be understood as a fiction, a product of the intervention of tactics and biopolitical strategic devices that establish the borders between normative and dissident art. The liberal and neoliberal systems set some processes which deny the possibility to the subversive subject of being a contemporary of his time. In this study it is hoped to make transparent the epistemic operations which in the historiographic account construct the norm and isolate the artistic subalternative in normative spaces in order, to finally consider the artistic practice as a possible device of falsifiability that answers the systems of verification by means which construct the artistic vanguard through politic arts and potporn.

Key words.

Biopower, Michel Foucault, subaltern, dissent historiography or art, postporn, neoliberalism.

I. Márgenes de una epistemología en la historia del arte.

a) del discurso clínico al discurso artístico

En 1963, Michel Foucault publicó *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, donde delinea la taxonomía de toda una serie de sistemas de ejercicio de poder en manos de un conjunto de instituciones disciplinarias médico-jurídicas entre las que la clínica ocupa un lugar predominante en la gestión del cuerpo y del sujeto moderno. Desde ese momento, Foucault inicia un despliegue de escritos en los que desgana los *dispositivos* que interceden en la construcción de la subjetividad, los mecanismos de control y vigilancia que someten a los cuerpos, el ejercicio del poder mediante las tácticas de la vida —el biopoder— y la conformación del sujeto disciplinario de la modernidad. La hipótesis que aquí se plantea es entender la historiografía del arte contemporáneo como una prolongación, una extensión o un apéndice, del discurso clínico surgido a finales del siglo XVIII y consolidado en el siglo XIX en el contexto de la sistematización del biopoder como técnica para subyugar los cuerpos. Para desentrañar las relaciones entre el discurso historiográfico del arte y el discurso clínico- jurídico habría que plantearse como se producen las relaciones de poder entre ambos enunciados; o bien el discurso historiográfico del arte contemporáneo podría entenderse como un *dispositivo* más en ese archipiélago constante de regulaciones y como un *aparato de verificación* normalizador del sujeto somatopolítico disidente en las técnicas de taylorización del cuerpo contemporáneo o, por el contrario, es un discurso dócil y subyugado al ejercicio de gestión biopolítica. Sobre esto adelanto una posible hipótesis: el discurso del arte contemporáneo cumple ambos enunciados, es

decir, viene construido por unos aparatos disciplinarios ajenos a él que se reapropian de su naturaleza y lo reconvierten en un nuevo *dispositivo* estratégico. El discurso del arte contemporáneo está alienado y es alienante.

El acceso de las lógicas del liberalismo clásico económico produjo cambios en la gestión política del nuevo sujeto contemporáneo, para lo que fue necesario regular la productividad y acotar los márgenes de su autonomía inscribiéndolos dentro de una libertad ficticia. Los nuevos dispositivos de poder, gestores de la vida –y de la producción–, trabajan desde el interior del cuerpo y operan directamente desde la materia gris. En ese contexto, surge la invención de toda una serie de ficciones políticas materializadas en la naturaleza de la vida; se produce la subjetivización de los enunciados clínicos que operan para la consolidación del modelo social liberal. A partir de ahí, las tesis básicas posicionadas en el construccionismo social frente al esencialismo afirman que las nociones de sexualidad, género, capacidad, raza y normalidad son categorías creadas en pos del establecimiento de un régimen normativo y que no responden a verdades biológicas. Las lógicas liberales encontraron en el control del cuerpo humano y de su sexualidad un elemento de control biopolítico, y en palabras de Michel Foucault,

El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones. Por ello, en el siglo XIX, la

sexualidad es perseguida hasta el más ínfimo detalle de las existencias; es acorralada en las conductas, perseguida en los sueños¹.

De ese modo, a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, las doctrinas liberales iniciaron la Primera Industrialización de la Sexualidad², donde se tacharon de patológicas todas las prácticas sexuales que no condujesen a la reproducción, entendiéndose el acto sexual en sí como, desde la doctrina marxista, una fuerza de trabajo, y desde la liberal, un modelo de producción. Para ello, fue necesario señalar a toda una serie de sujetos como abyectos dentro de un macroconjunto social sano, y de ese modo, todos los cuerpos homosexuales, masturbadores, estériles, neuróticos, fetichistas, sordomudos, epilépticos, autistas, emigrantes, colonizados, minusválidos, mestizos, indígenas, locos, sidosos/sifilicos/tuberculosos, deficientes, gitanos, etcétera, aparecen como micropartículas patológicas dentro de un conjunto social que no pueden o no deben tener acceso a la cadena taylorizada en pos de la consolidación del cuerpo nacional sano. La biblia de esta tecnología política fue la obra publicada en 1886 por el psiquiatra alemán Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, escrita con la intención de convertirse en una referencia forense para médicos y jueces y donde se afirma que todo acto sexual que exceda la procreación

¹ FOUCAULT, Michel: Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. Pág 18.

² PRECIADO, Paul Beatriz: La Ocaña que merecemos. Campconceptualismos, subalternidad y políticas performativas, en Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona. Institut de Cultura, 2011. Pág 15 y ss.

ha de ser considerado una perversión. Se comienza a entender el cuerpo humano como una *máquina reproductiva sexosemiótica* compuesta por discursos, procesos, sistemas y dispositivos ontológicos; el cuerpo humano *no es sólo una máquina reproductiva, sino que semiotiza el proceso de reproducción*³.

Toda esta serie de textos clínico-jurídicos establecieron las bases de un nuevo régimen normativo ramificado en un conjunto multilíneal de enunciados y discursos que acapararon el ámbito del arte y la estética. De ese modo, es posible trazar una red sólida desde los discursos clínicos del siglo XIX hasta las teorías y la historiografía del arte contemporáneo, por lo tanto, todos estos discursos conforman una nueva epistemología a la hora de enfrentarse al hecho estético —es importante recordar que para Althusser todo discurso en un productor de subjetividad constante, donde el individuo toma como su identidad lo que en realidad es, simplemente, una representación discursiva en mano de ciertos aparatos ideológicos⁴. Los sujetos somatopolíticos disidentes de las técnicas clínicas de gestión del cuerpo pueden ser comprendidos como unas *paratopías del arte* sometidas a complejas operaciones epistémicas dentro de los propios discursos. No se podría hablar de una simple exclusión o invisibilización de estos sujetos del relato hegemónico del arte, pues con la llegada de las lógicas neoliberales la subalternidad se verá acotada en nuevos espacios de normalización biopolítica.

³ PRECIADO, Paul Beatrice: *El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte*. MACBA, Barcelona, 2014. Pág. 23.

⁴ ALTHUSSER, Louis: *Lenin y la filosofía*. México, 1971, p. 162; FOUCAULT, Michel: *Teorías e instituciones penales*. 2015. Pág. 162.

Uno de los motores de producción discursiva fueron las aportaciones teóricas de Clement Greenberg como máximo exponente de la crítica del arte estadounidense en el auge del expresionismo abstracto y la abstracción postpictórica surgida en el ámbito de la escuela de Nueva York. En el otoño de 1939, Greenberg publica su ensayo *Avant-garde and Kitsch* adoptando como válida una epistemología arraigada en el discurso clínico; para Greenberg [...] *el kitsch ejemplifica todo lo que hay de espurio en nuestro tiempo [...] todo lo kitsch es académico y, a la inversa, todo lo académico es kitsch*⁵. Asimismo, teóricos como Theodor Adorno en el ámbito de la escuela de Francfort o Hermann Broch (para quien el kitsch no sólo es feo, sino que además es inherentemente malo) trabajaron con el mismo aparato de valores a la hora de establecer las fronteras entre el arte (normativo) y el no-arte (disidente). Desde ese momento, la nominalización de lo kitsch y sus retóricas más próximas como lo cursi, lo hortera, el mal gusto o lo camp –todas estas guardan paralelismos con los cuerpos disidentes: afeminados, homosexuales, putas, gitanos, locos o mestizos–, funcionan como aspiradoras semióticas: se cargan de metáforas y metonimias que acentúan su carácter subalterno y se constituyen como lo que Judith Butler a través de Austin denominó *los lenguajes performativos de la injuria*⁶. Es en ese momento en el que se establecen alianzas cruzadas entre relatos y procesos críticos que

⁵ GREENBERG, Clement: La pintura moderna y otros ensayos. Madrid, 2006, pp. 31-32.

⁶ BUTLER, Judith: El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona, 2015, pp. 85-101.

aparentemente no deberían cruzarse y se hace efectivo el dispositivo clínico sobre el discurso del arte: éste es sometido a una serie de regulaciones biopolíticas articuladas en torno a la dicotomía *norma vs. disidencia*.

b) operaciones epistémicas en el discurso del arte. Del liberalismo clásico al neoliberalismo

La consolidación de los pensamientos liberales a mediados del siglo XVIII permitió el acceso de nuevas lógicas que perpetraban el ideal de libertad individual a través de un nuevo contrato social. El modelo gubernamental implantado entendió los derechos del individuo como un valor no fagocitable por el poder del Estado, para lo que buscó limitar al máximo las formas y los ámbitos de acción del gobierno. Michel Foucault, ajeno a la tentación de elaborar un diagnóstico global sobre la racionalidad europea, que tan fuertemente marca a otras tradiciones críticas, traza el análisis de una forma particular y diferenciada de gobierno, la racionalidad liberal de gobierno, que desborda desde el interior, superándolo, al modelo de la razón de Estado y opera como marco general de la biopolítica.

En este nuevo sistema de gobierno, el sujeto somatopolítico necesita la determinación de un espacio de libertad en el que éste se constituya como sujeto libre y en el que pueda desarrollar su iniciativa privada, de ese modo, se genera un modelo de libertad acotado por epistemologías en las que este concepto pueda verse perversamente acotado, es decir, el orden liberal genera modelos de libertad (que son consumidos por los

habitantes). La relación de este modelo con los discursos del arte a través de las prácticas clínicas es clara; las gestiones somatopolíticas del cuerpo iniciadas a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX por la institución ilustrada de la Clínica responden a la necesidad de consolidar un modelo de estado que propende al establecimiento de un modelo de libertad normativo. Los cuerpos abyectos se entienden como contrarios a la noción de libertad y son sometidos a toda una serie de fuerzas de vigilancia y contención. En este sentido, nos encontramos con una primera operación epistémica en el discurso del arte: el artista que excede las corrientes de normatividad es invisibilizado por los discursos⁷. Esta estrategia epistémica consiste en relegar al artista al estatus de *no-arte* mediante la puesta en práctica de toda una serie de dispositivos y discursos, generalmente mediáticos, que sitúan al artista fuera de la norma.

Estos procesos de invisibilización impiden que el artista sea contemporáneo de su tiempo, arrancándolo del presente y situándolo fuera de toda contemporaneidad⁸.

Arrojados del discurso hegemónico y desterrados de toda contemporaneidad, el artista disidente somatopolítico, que ocupa una posición subalterna, se ve obligado a rendirse o iniciar una constante lucha en contra de los procesos de producción/reproducción que dictan la norma. Las tácticas de invisibilización pueden accionar de dos maneras: (1) la

⁷ PRECIADO, Paul Beatrice: El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte..., op. cit.

⁸ Ibídem, p. 13.

invisibilización activa, conformada por discursos y estrategias que se contraponen a la obra de arte por su cualidad no normativa y que exigen un borrado sistemático explícito, y (2) la *invisibilización pasiva*, que consiste en eludir cualquier tipo de referencias a dicho artista por considerarlo ajeno a cualquier posible ejercicio crítico. Para Paul B. Preciado⁹ la artista italiana Carol Rama ejemplifica la estructura misma, cognitiva e histórica, a través de la que funciona el relato de la historia del arte. Desde su primera exposición en la galería Faber de Turín en 1945, la obra de Carol Rama se ha venido tachando de pornográfica, lúbrica y obscena. Carol Rama representa un fallo epistémico a la hora de no poder ser encuadrada dentro de ninguno de los movimientos artísticos predominantes en su contexto. Qué hacer con una artista *mujer* –entendida por el sistema liberal como máquina reproductora–, sin maestros ni fuentes intelectuales masculinas desde las que articular su presencia en el relato del arte, que no puede ser identificada como heterosexual ni lesbiana –veremos la importancia que tiene la valoración de estas identidades en el régimen neoliberal–, y que representa cuerpos de enfermos (institucionalizados) deseantes, vivos y sexuales.

Tras la Segunda Guerra Mundial, las transformaciones ideológicas a la hora de entender el liberalismo clásico y el caos moral derivado del Jueves Negro supusieron el vértice de las transformaciones del modelo anterior y la paulatina sistematización de las políticas neoliberales. Si en el orden

⁹ *Ibídem.*

político de los siglos XVII, XVIII y XIX el estado debía dedicarse al correcto desarrollo de intercambio de bienes, el nuevo esquema de gobierno neoliberal se construye sobre la noción de competencia (donde el estado únicamente tiene la labor relativa de limitar la posibilidad de los monopolios). Sin embargo, Michel Foucault llega a la conclusión de que aún en los modelos neoliberales más consolidados sigue existiendo una potente presencia y acción del estado, que aparece desplazado en un nuevo punto de aplicación: deja de intervenir en los flujos económicos y en el orden social y *pasa a intervenir sobre la sociedad misma en su trama y espesor*¹⁰. El neoliberalismo vio en su propio sistema la posibilidad de capitalizar y mercantilizar las abyecciones del modelo liberal.

Las propuestas teóricas del filósofo Paul B. Preciado defienden un desfase, a partir de la consolidación de las lógicas neoliberales, de la institución clínica como epicentro de las tecnologías de gestión del cuerpo hacia un nuevo régimen *farmacopornográfico* en la que el control tecnomolecular de los géneros y la producción de unos modelos delimitados del deseo (a través de la pornografía) ocupan un puesto fundamental en los ejercicios de poder contemporáneos. En este aspecto, toda la disidencia somatopolítica se ve perfectamente integrada en los nuevos sistemas de producción de capital. El que era un cuerpo abyecto pasa a ser un cuerpo generador de bienes a través del esquema: *estigmatización → regulación socioeconómica →*

¹⁰ FOUCAULT, Michel: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid, 2007, p. 179.

relativa integración social (falsa libertad). Podría pensarse que toda esta constelación disidente está perfectamente integrada y oficializada dentro de la producción político-económica de las sociedades tardocapitalistas, sin embargo, es posible resistir a esta afirmación argumentando que su oficialización siempre se consigue mediante la creación de nuevos espacios normativos ajenos a los discursos hegemónicos.

En el ámbito del discurso del arte, ateniendo a los procesos anteriores, se activa en este momento una nueva operación epistémica: el *descubrimiento*. Cuando se habla de descubrimiento se hace referencia a los discursos que de algún modo parecen rescatar al artista de ese limbo en el que se ha visto relegado por las estrategias de *invisibilización*. Eso que aparentemente puede resultar como algo positivo —el descubrimiento de algo que se ha ocultado, el rescate de lo sumido en el olvido—, se presenta sin embargo, como una consecución de estrategias perversas. Para Preciado la palabra descubrir parece activar el significado colonial que esa noción tiene en la lengua de siglo XVI cuando los españoles llegan a “América”: descubrir es sobre todo tomar posesión, nombrar con el lenguaje del poder, territorializar¹¹.

Con el descubrimiento se generan todos los espacios de circunscripción de lo normativo en el relato de la historia del arte, es el proceso de define las paratopías: se reconoce esas prácticas

¹¹ PRECIADO, Paul Beatrice: *El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte...*, op., cit., p. 20.

artísticas como válidas pero nunca insertas en el discurso hegemónico del arte, sino en nuevos espacios que impide liberarlas de su condición subalterna. Esta estrategia virtuosa es es gran logro de la biopolítica: por un lado el sujeto subalterno aparece explícito en determinado discursos pero sin llegar a generar incomodidad dentro de los dominantes, y por otro, el propio artista disidente desea ser reconocido dentro de esos parámetros normativos, que si bien antes se ocultaron, ahora parecen haber salido plenamente a la luz. Para hacer efectivo el descubrimiento se crean nuevas genealogías del arte sustentadas por ciertas políticas de identidad que acotan los distintos espacios normativos de subalternidad. Surgen así las historiografías del arte de las mujeres, el arte homosexual, el arte etnológico aborígen –para designar la práctica artística ajena a la civilización occidental y que se entiende como no poseedora del artificio, relacionada con lo natural y lo salvaje– el totemismo, el arte de los locos, el arteterapia –en referencia al arte producido por los cuerpos discapacitados para los que se entiende que la aptitud de crear arte responde únicamente a necesidades terapéuticas–, el arte queer, el arte naif, el arte seropositivo, el arte negro o el arte de las minorías étnicas. La subalternidad se inscribe dentro de nominalizaciones performativas que la resitúan en nuevos espacios historiográficos de genealogías ficticias.

En 1968, la curadora y crítica de arte italiana Lea Vergine comisarió la exposición colectiva *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie*

*storiche*¹² en la que observó cómo la figura de la mujer en el arte ha sido duramente censada, y reclama un nuevo discurso donde se pueda resituar dentro de los movimientos de vanguardia. Siguiendo a Griselda Pollock, el descubrimiento define precisamente el vacío creado entre el conocimiento permitido dentro de un discurso dominante y aquel que, existente dentro de su propia temporalidad e historia, re-appears de repente como si su propia existencia sólo estuviera en el ojo del observador “dominante”¹³.

Por ello, ese descubrimiento que defiende Vergine parece, por un lado, acorralar y sobre-feminizar desde la diferencia sexual el arte producido por mujeres en el espacio del arte de las mujeres. Esta epistemología desemboca en una última operación epistémica en el discurso del arte: la *reducción a una identidad*, es decir entender al artista y su obra a través de las tecnologías de dominación que lo constituyen como una otredad dentro de una determinada taxonomía biopolítica.

Se reduce al artista a su biografía, su etnia, su cuerpo, a su sexualidad, a su condición de clase o social, a su diferencia funcional, a su salud mental... como si estos fueran parámetros universales y estables y no el efecto entre relaciones entre

¹² VERGINE, Lea: *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Milán, 2005.

¹³ POLLOCK, Griselda: “Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age”. En *Oxford Art Journal*, vol. 22, nº 2, Louise Bourgeois, 1999.

visibilidad y poder¹⁴.

El artista, al verse sometido a una reducción historiográfica de la que sólo emergen sus componentes (psico-) biográficos centrados en su condición subalterna, se convierte en un síntoma. Por otro lado, se propende a sobreexponer su diferencia: el sujeto subalterno se sobre-homosexualiza, se sobre-feminiza, se sobre-colonializa, se sobre- patologiza. ¿Por qué Ron Athey, Keith Haring, Robert Mapplethorpe o Felix González-Torres son leídos según la categoría de seropositivo pero Óscar Domínguez no se historiza a través de su elefantiasis ni Paul Gauguin a través de sus constantes fiebres tropicales? ¿Por qué Frida Kahlo se enuncia a través de su feminidad y Diego de Rivera no se estudia a través de su masculinidad? Extraer los parámetros de subalternidad presentes en la psicobiografía del artista para construir el discurso artístico normativo parece haberse convertido en un recurso indispensable para la construcción del relato historiográfico del arte, especialmente durante la década de los 80 y casi toda la década de los 90 en la que el despegue de la psicobiografía lacaniana pareció crear escuela. Pero díganoslo con Griselda Pollock; *el problema de la psicobiografía es que es mala historia del arte y mal psicoanálisis*¹⁵.

La crítica del arte estadounidense de los años 80

¹⁴ PRECIADO, Paul Beatrice: El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte..., op., cit., p. 12.

¹⁵ POLLOCK, Griselda: "Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age" ..., op., cit., p. 88.

contribuyó en gran medida a la expansión del psicoanálisis lacaniano aplicado como fuente de producción biográfica e historiográfica, en concreto con la revista *October*, considerada como *pionera del posmodernismo crítico de los años setenta*¹⁶ y en la que es difícil no encontrar alusiones Lacan en sus artículos publicados entre las décadas de los 80 y los 90. Rosalind Krauss, como cofundadora de esta revista que formula la postmodernidad y rechaza la metodología historicista al uso, se apoya en las teorías estructuralistas entre imagen y significado y en la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante¹⁷. Pero fue Hal Foster (2003) quien habló del psicoanálisis lacaniano como un aparato crucial para la teoría política contemporánea. Foster marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte [...] quien no sólo cita al Lacan de los Escritos [...] sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan, de Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis¹⁸.

Quizás tendríamos que pensar que lo que se le escapa de las manos a la historiografía crítica fundamentada en la psicobiografía es que olvida que el relato biográfico no deja de ser un discurso ficticio, un relato manipulado por la norma, una narración vehiculada por conceptos que no son inmanentes ni esencialistas. Para los críticos que trabajaron en *October*, el

¹⁶ CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, 2002, pp. 82-83.

¹⁷ LUTEREAU, Luciano: *¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacán, ciertas miradas*. 2010.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 22.

psicoanálisis lacaniano parece haberse convertido en [...] una retórica prêt-à-porter con la que interpretar manifestaciones artísticas contemporáneas, del estilo a la que Georges Didi - Huberman recurrió cuando apeló a una suerte de pastiche lacaniano benjaminiano en su aproximación al minimalismo de los años sesenta en *Lo que vemos, lo que nos mira*¹⁹ (Ibíd.).

II. Postporno y arte político como aparato de falsación.

Hasta ahora se han establecido los marcos mediante los cuales los dispositivos discursivos clínicos intervienen de manera activa en la gestación del relato historiográfico del arte y funcionan como aparatos de verificación que establecen las fronteras entre arte normativo y arte disidente. Si efectivamente la historiografía artística ha trabajado con unos *aparatos de verificación* contaminados por las lógicas liberales, se plantea la posibilidad de entender el arte como un posible aparato de aparato de falsación²⁰, es decir, una práctica artística capaz de invalidar las construcciones normativas. En este sentido, el arte tiene que dotarse de contraejemplos para refutar las categorizaciones sobre las que se construye la subalternidad.

¹⁹ Ibídem.

²⁰ POPPER, Karl: *La lógica de la investigación científica*. Madrid, 1990.

Cuando Judith Butler²¹ teorizó a principios de los noventa sobre el género en términos de performances pareció olvidarse de la sexualidad como un importante agente constitutivo de la subjetividad. Paralelamente, se inició el movimiento artístico y político posporno iniciado por la artista y actriz porno Annie Sprinkle²², quien comenzó a entender la sexualidad en términos de performances, es decir, el acto sexual como una coreografía corporal regulada por códigos de representación pornográficos. A este movimiento se unirán toda una serie de artistas cuya producción consistirá en barrer los cimientos que construyen los modelos de sexualidad contemporánea dominada por el régimen *farmacopornográfico*²³: Bruce La Bruce, Virgine Despentes, Shelly Mars, María Llopis, Coralie Trinh Thi, Itziar Ziga, etc, trabajan con el fin de crear nuevas formas de sexualidad desde la praxis artística. El posporno ha de entenderse como un movimiento artístico productor de subjetividad sexual, una nueva actitud ante el porno cuestionando las normas que rigen las prácticas, visibilizando nuevas formas y nuevos sujetos de representación, en definitiva, falseando las construcciones sexuales normativas.

No se trata de que el postporno reivindique el arte frente a la pornografía, sino más bien de que ambos, arte y postporno, son espacios de experimentación, de crítica y de investigación en los

²¹ BUTLER, Judith: El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad..., op., cit.

²² SPRINKLE, Annie: Hardcore from the Heart. The pleasure, profits and politics of sex in performance. Londres, 2001.

²³ PRECIADO, Paul B: Testo yonqui. Barcelona, 2015.

que se trabaja con la materialidad del signo, con la imagen y el sonido y con su capacidad de crear afectos, de producir placer e identidad. Además, el postporno, como el arte, se distancia de la pornografía tradicional al renunciar, en muchos casos, a los resortes masturbatorios de ésta. Ya no se busca tanto accionar el mecanismo de producción de placer como interrogarlo, cuestionarlo²⁴.

En 1990 Annie Sprinkle inaugura este nuevo movimiento artístico y social con su performance *Public Cervix Announcement*, mediatizada por el Museo de Brooklyn y por el New York Times, en la que exhibe su vagina abierta con un espejuelo e invita a los espectadores a observar el interior de su cavidad uterina, ridiculizando de ese modo los códigos de la pornografía tradicional heterocentrada. En España, la artista independiente Lucía Engaña, quien trabaja desde el transfeminismo, las políticas maricas, bolleras y queer, pretende problematizar los imaginarios y las construcciones sociales en relación al sexo. En el año 2011 produjo su documental *Mi sexualidad es una creación artística*, un deseo de repensar y repolitizar la sexualidad a través de sus performances. Los cuerpos presentes en la producción pospornográfica son todos aquellos desplazados por la hegemonía pornográfica del imaginario masculino, que ahora, desde la práctica artística, reclaman su lugar como cuerpos deseantes y válidos para negar la verdad sexual y producir una nueva fuera de la mirada masculina

²⁴ Ibídem.

heterosexual. Estos cuerpos son las mujeres, los gordos, deformes, intersexuales, transexuales, transgénero, viejos, embarazadas, discapacitados o seropositivos, que luchan por dinamitar las fronteras del modelo pornográfico PlayBoy que les castra como cuerpos deseantes (no interesan como deseantes ya que no son deseados por el imaginario heterocentrado).

Así aparecen pornografías subalternas que ponen en cuestión los modelos tradicionales de masculinidad, feminidad, de las representaciones de la raza, de la sexualidad, del cuerpo válido y discapacitado²⁵.

La producción artística posporno pone a prueba los aparatos de verificación, se enfrenta a los modelos de subjetivación, actúa en contra de los parámetros clínico- jurídicos que han enunciado, o enuncian, un cuerpo como sano o patológico. Para Preciado, los aparatos de verificación han de estar disponibles a toda sociedad que se haga llamar democrática para que puedan ser manipulados, conocidos, es decir, que les permitan entender y operar los dispositivos mediante los cuales se gobiernan. Pero frente a una sociedad en la que sólo los expertos (científicos, industriales, profesionales de la práctica gubernamental...) tendrían acceso a la modificación de los aparatos de verificación es preciso defender una sociedad en la que los aparatos de verificación sean espacios abiertos a la creatividad social. Y es ahí donde la tarea del artista y del crítico cultural resultan indispensables: para imaginar otros aparatos de

²⁵ *Ibíd.*

verificación posibles²⁶.

Bajo estas premisas, el artista disidente ha de conocer, manipular y operar los aparatos de verificación que colocan su obra en un espacio normativo, y a partir de ahí, comenzar a falsear esos procesos. El arte político y activista es un instrumento de falsación de los discursos (o contradiscursos) verificados. Hal Foster ya se planteó que el arte político estaba inscrito en un marco cultural como contestación al código hegemónico de los regímenes sociales. De ese modo, los movimientos (contra-)culturales que emergieron en la postguerra, retomando procedimientos y recodificando el arte de vanguardia, funcionaron como ejercicios de falsación de los sistemas constitutivos del arte normativo. Si desde la década de los sesenta Playboy comenzó a funcionar como una oficina de producción arquitectónica en la que se modeliza el nuevo sujeto de la hipermodernidad farmacopornográfica (*cfr*, Preciado, 2010), las instalaciones y performances de *Womanhouse* falseaban la nueva pedagogía sexual de la familia americana de clase media ideada por Hugh Hefner. Judy Chicago dentaba peligrosamente las delicadas vaginas de las rabbit-girls y Faith Wilding escenificaba la eterna espera de la ama de casa. El arte de los feminismos de los 70 surge como falsación de los patrones establecidos en el nuevo modelo familiar tecnocapitalista de los mass-media. En el arte político, el artista deja de ser un productor de objetos para reformular en clave artística la simbólica social introduciendo nuevos lenguajes.

²⁶ *Ibíd.*

III. Conclusión.

El relato de la historia del arte contemporáneo permanece abierto, expuesto a adquirir nuevas identidades, no clausurado. Por ello, es insuficiente limitarse a una crítica teórica, sino que habría que trabajar de manera activa desplazando las estructuras mediante las cuales se asienta el discurso historiográfico del arte, es decir, someterlo a una deconstrucción que descubra las metáforas y metonimias mediante las cuales éste se articula. Para Derrida, los textos deben ser deconstruidos porque instauran la metafísica de la presencia, es decir, las ausencias, las diferencias o rasgos constitutivos que aparecen como modos de significar pero que ocultan la existencia misma en general de la interpretación, su violencia, su absolutismo.

Se necesitan otras epistemologías que permitan dar a luz a un nuevo discurso en la historia del arte que no se construya en base a la relación entre norma versus disidencia, sino que se articule su relato según las minorías artísticas. Se han de poner en práctica estrategias para arrojar el logo(falo-)centrismo del discurso, es decir, desterrar a la razón como centro del texto. Para Derrida la deconstrucción apunta, no a lo que el texto explicita, a su supuesto sentido o a su hermenéutica, sino a lo que se reprime, a lo que se dice a medias²⁷. Deconstruir el relato del arte implica

²⁷ CAMÓN PASCUAL, Jorge: "Deconstruyendo a Derrida". En Trama y fondo: revista de cultura, N°19, 2005.

no sólo actuar sobre lo externo, sino extraer todo aquello que se maldice, lo que se contiene, lo que permanece oculto. De ese modo, es probable que tengamos que repensar el discurso artístico, des homosexualizarlo, des-colonizarlo, des-feminizarlo y des-patologizarlo, es decir, impedir que el relato del arte se erija sobre los terrenos pantanosos de las no- esencias (que no responden a una verdades universales), sino articularlos mediante el uso de términos que reconozcan su valor histórico dentro de los diferentes contextos socioculturales. Al reflexionar sobre las tres operaciones epistémicas que construyen la norma en el discurso del arte –invisibilizar, descubrir, reducir a una identidad–, es necesario considerar que a Preciado se le escapa una apreciación que ha de ser tomada en cuenta: es importante reconocer que algunos artistas no operan transparente e ingenuamente con (o a partir) de su condición sexual/social, sino que ésta es manipulada y puesta en escena, es decir, ellos mismos instrumentalizan los dispositivos clínicos y los confirman en lugar de invalidarlos. De ese modo, se cae en una paradoja pragmática a la hora de reclamar un discurso en el que se ignoren las condiciones construidas social y culturalmente al entenderse como sintagmas inestables, cíclicos y cambiantes, cuando al mismo tiempo esa condición subalterna fundamenta la práctica de algunos artistas. Se produce, de ese modo, un bloqueo comunicativo entre artista, historiador y hermeneuta. Sin embargo, es conveniente entender el lugar que ocupa la exhibición disidente para ver de qué manera se articula el relato, y evitar que dicha condición sea la médula del discurso: la puesta en escena de la condición social ha de

entenderse como un instrumento, una estrategia vehiculada por la práctica artística. Al tomar como ejemplo la figura del poeta argentino Néstor Perlongher se pueden traslucir los distintos niveles en los que se ha de interpretar su condición subalterna para no caer en un double blind (la paradoja pragmática): por un lado Perlongher abandera su condición de marica seropositivo a través de una poética plagada de burdeles, putas, pastiches-mujer y de feminidad contaminante; ese imaginario es el instrumento, válido para reconocer sus fuentes estéticas y sistemas semióticos mediante los que se articula su obra, es su aparato de falsación. Sin embargo, articular el relato desde la naturaleza de esos instrumentos supone dilatar sus recursos estratégicos y que el autor se vea finamente eclipsado por su posición subalterna. En el caso de Perlongher, estos instrumentos son sus recursos para su labor de activismo sociopolítico, entre ellos su pertenencia al Frente de Liberación Homosexual. De ese modo, Perlongher ha de ser historizado desde su labor activista, desde su disidencia cultural que eventualmente instrumentaliza la homosexualidad como productor semiótico.

Bibliografía.

- BUTLER, Judith, *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Ed. Paidós, 2015.
- CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- FOSTER, Hal, *Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, Salamanca, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Universidad de Salamanca, 2003, [recurso PDF en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1JK6Z4u>
- FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres en Dits et écrits* (1984), [Tomo IV], París, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Fábula TusQuets, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad II: el uso de los placeres*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad III: la inquietud del sí*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo veintiuno, 1990.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.

- LUTEREAU, Luciano, ¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacán, Ciertas Miradas, 2010. Disponible en la web: <http://bit.ly/1DXMCDY>
- MAINGUENEAU, Dominique, Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation, París, Armand Colin, 2004.
- POLLOCK, Griselda, Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age, Oxford Art Journal, vol. 22, núm. 2, Louise Bourgeois, 1999.
- PRECIADO, Paul Beatriz, La Ocaña que merecemos. Campceptualismos, subalternidad y políticas performativas, en Ocaña: 1973 – 1983: acciones, actuaciones, activismo, [Catálogo de exposición por Virreina Centre de la Imatge y Centro Cultural Montehermoso Kulturunea] Barcelona, Institut de Cultura, 2011.
- PRECIADO, Paul Beatriz, Manifiesto contra-sexual, Madrid, Pensamiento Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, Paul Beatriz, Testo Yonqui, Barcelona, Espasa, 2015.
- PRECIADO, Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Payboy durante la guerra fría, Barcelona, Anagrama, 2010.
- PRECIADO, Paul Beatriz, ¿La muerte de la clínica?, Conferencia ofrecida en el MNCARS en el Programa de Prácticas Críticas de la Somateca el 9 de marzo de 2013.

- Audio disponible en la web:
<http://www.musecoreinasofia.es/multimedia/muerte-clinica>
- PRECIADO, Paul Beatriz, Carol Rama for ever, Revista Peau de Rat, 24 de mayo de 2013. Disponible en la web:
<http://goo.gl/oK9Dyy>
 - PRECIADO, Paul Beatriz, El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte., MACBA, Barcelona, 2014. [Recurso PDF en línea] Disponible en:
<http://bit.ly/1UyR8wD>
 - PRECIADO, Paul Beatriz, Gironcoli contra Money, o el arte como aparato de verificación disidente, Peau de Rat, 2015. Disponible en la web: <http://bit.ly/1EKVWG5>
 - PRECIADO, Paul Beatriz, POSPORNO/Excitación disidente, Blog Parole de Queer. Disponible en la web: <http://bit.ly/1LrwGfF>
 - SPRINKLE, Annie, Hardcore form the Heart. The Please, Profits and Politics of Sex in Performance, Londres, Gabrielle Cody - Continuum, 2001.
 - VERGINE, Lea, L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche, Milán, Il Saggiatore, 2005.
 - VV. AA. Michel Foucault, filósofo, Barcelona, Gedisa, 1990.

El Pájaro de Benín

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias

Artísticas

Copyright 2017