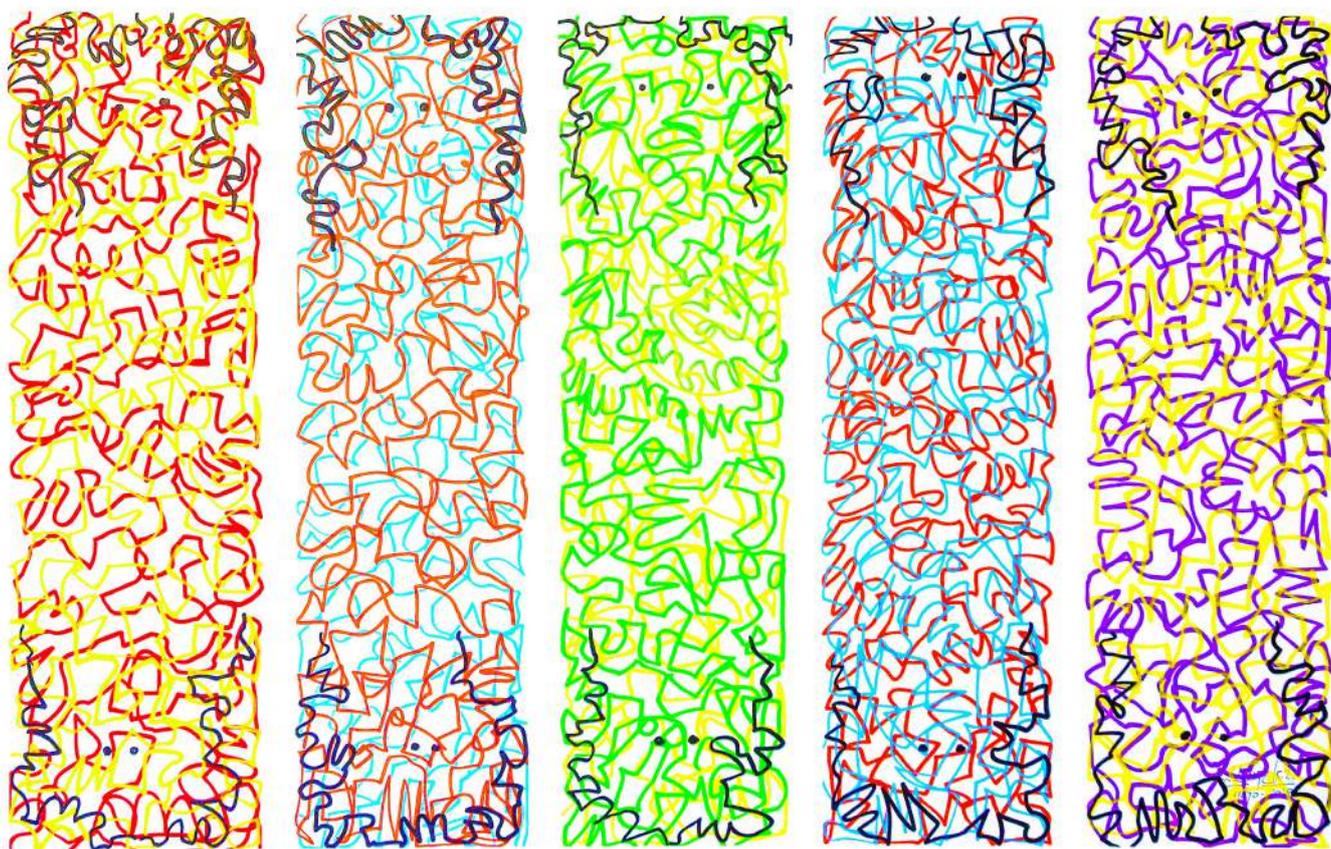


El pájaro de Benín

nº 3 julio 2018



Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Portada:

Joaquín González Quino
Fotografiado por J. Carlos Vázquez (Diario de Sevilla)

DIRECTOR

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

SECRETARIO

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

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 Fernández Paradas. Universidad de Granada.

Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla.

José Manuel Báñez Simón. Universidad de Sevilla.

José González Ruiz. Universidad de Sevilla.

MAQUETACIÓN Y DISEÑO

Huaxia Liu. Universidad de Sevilla.

ISSN: 2530-9536

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad de Sevilla.

elpajarodebenin@gmail.com

© Todos los derechos pertenecen a sus autores.

SOBRE LA REVISTA

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.

Contenido

Javier Buzón, la naturaleza y la luz.

Andrés Luque Teruel. 4- 36

Sociedad Líquida: Una nueva serie de Joaquín González Quino.

José Manuel Báñez Simón. 38-55

La fotografía como fundamento creativo en la pintura de Rolando Campos.

Andrés Luque Teruel. 56-71

Análisis de la pintura de Torsten Jovinge.

Alicia Iglesias Cumplido. 72-90

La iconografía del silencio impuesto: El lenguaje de José Caballero.

José González Ruiz. 73-113

Lo grotesco en el surrealismo II. Análisis Práctico.

María Duarte. 114-139



Jesús Buzón. Le bois de la Cambre. 2016. Óleo sobre lienzo. 130x162 cm.

Javier Buzón, la naturaleza y la luz

Andrés Luque Teruel.

Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo presenta un primer estudio de la pintura de Javier Buzón, mediante el análisis formal de una serie de obras representativas de sus distintos períodos, con los que se establece el perfil creativo y la evolución del artista, señalando los rasgos morfológicos que lo distinguen. El interés de este pintor, debido a su capacidad creativa, fundamentada en dos principios básicos, la precisión de los elementos figurativos y la incidencia directa de la luz sobre ellos y como foco que reclama la atención visual, tiene, pues, el reconocimiento debido.

Palabras Claves: Pintura, Buzón, Postmodernidad, Paisaje, Sevilla.

Abstract: This article is about the first study of painter Javier Buzón, through formal analysis of his painting in different periods. So it is possible to elucidate a creative personality and the painter's evolution, mostly of individual structural character. His creative capacity is found in two basic arguments, the figurative definition and the illumination.

Keywords: Painting; Buzón; Landscape; Post Avant-Garde; Sevilla.

El pintor Javier Buzón inició su actividad en la década de los años ochenta del siglo XX, motivo por el que no aparece en el texto de Ana Guasch, que aportó un primer panorama de la pintura contemporánea sevillana¹, publicado en 1981. Tampoco está en los de Francisco Javier Rodríguez Barberán² y Fernando Martín Martín³ con motivo de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, cada uno con una orientación distinta, cuando el pintor pasaba por una etapa de inicio y consolidación que aún no había trascendido de su ámbito de actuación.

El primero que lo citó fue José Antonio Chacón⁴, ya en 2004, cuando el artista llevaba más de veinte años de actividad; no obstante fue tan solo eso, una cita, pues no dio ningún dato relativo a su producción y tampoco hizo ningún análisis sobre su pintura. En otros textos posteriores que repararon ausencias, siempre inevitables en panoramas artísticos tan amplios, densos y ricos en propuestas, también quedó fuera por motivos ajenos a su calidad artística⁵.

La situación fue durante décadas muy injusta, pues Javier Buzón desarrolló en ese tiempo una carrera artística sólida y muy coherente, en la que definió una personalidad propia y aportó grandes logros, sobre todo en el modo de focalizar la luz. Siempre fue una alternativa en la pintura figurativa y un referente en la representación del paisaje. Así comenzó a reconocerse con el tiempo⁶:

Javier Buzón es un pintor con amplia trayectoria y sólidos valores plásticos, específicamente pictóricos que, por ello, debe tener un sitio propio en las trayectorias que se tracen de la pintura sevillana de las últimas décadas. Su trabajo, agrupado en series bien definidas, tiene el denominador común del interés por la luz y la nota divergente de variantes formales con características muy diversas.

Quede constancia de ello y el reconocimiento a esa trayectoria, ya muy consolidada, todavía en plena evolución y con un previsible largo recorrido que, sin duda, motivará nuevos estudios y valoraciones que añadir a las que aquí pudieran hacerse.

I APUNTES BIOGRÁFICOS.

Javier Buzón nació en Sevilla en el año 1958, tiene en estos momentos, pues, sesenta años. Sus padres y su hermano mayor proceden de la ciudad de Carmona, donde la familia siempre ha mantenido casa y vínculos; sin embargo, él nació y se crió en el entorno del Muro de los Navarros, entre los barrios sevillanos de la Puerta de la Carne y la Puerta Osario. Sus padres se trasladaron a otra casa en el Prado de San Sebastián, en 1964; y de nuevo a otra en la calle Luis Montoto, a la altura de la Cruz del Campo, en 1972.

1 GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981, Págs. 28-30.

2 RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: “Aproximación a las vanguardias artísticas sevillanas. Un resumen imperfecto”; en AAVV: Pintores en Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992, Págs. XXVII-XLV.

3 MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; Op. Cit. Págs. XLIX-LXXIX.

4 CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, Pág. 185.

5 LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007.

6 LUQUE TERUEL, Andrés: “El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas, cordeles y veredas”; en Pájaro de Benín, Nº 2, Sevilla, 2017, Págs. 28-58.

Estudió en el colegio Miguel de Mañara, en lo que fue casa de éste, en el Barrio de San Bartolomé; después pasó al Instituto Martínez Montañés, del que salió en 1975; y el año siguiente se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios del Pabellón de Chile, aconsejado por su hermano José Miguel, en la que permaneció hasta 1978, y en la que conoció a Ricardo Cadenas, Curro González, Patricio Cabrera, Francisco Javier Huecas, José Luis Bernal y Francisco López. En esa época comenzó su amistad con Patricio Cabrera, cuya casa de la localidad de Gines visitó con frecuencia; a los que pronto se unió Ricardo Cadenas.

Amplió su formación con los estudios en la Facultad de Bellas Artes en los cursos comprendidos entre 1978 y 1983. En esos años se incorporaron al grupo antes mencionado Curro González y Albero Marina. El propio pintor destacó de sus años en la Facultad las clases de dibujo del natural impartidas por Miguel Pérez Aguilera en los cursos segundo y tercero, en las que contó con José Luis Mauri y Carmen Laffón como colaboradores; y las de Teoría e Historia del Arte impartidas Joan Sureda Pons, sobre todo un seminario dedicado al Arte Contemporáneo. Con Pérez Aguilera visitaron a José Guerrero en su casa de Madrid, en 1981; y ese mismo año expuso su primera obra en la colectiva *Joven pintura andaluza*, organizada por Manuel Rodríguez Buzón en la Caja de Ahorros San Fernando.

En esa época abrió su primer taller, compartido con Ricardo Cadenas, en la calle Castellar. Su actividad profesional fue intensa desde ese momento. Participó en el I Festival de la Pintura, organizado por Francisco Molina en la Sala Villasís del Monte de Piedad, en 1982; y en el *Objeto Artístico*, muestra colectiva organizada por Joan Sureda en la Caja de Ahorros San Fernando, ese mismo año. Casi al mismo tiempo inició su trabajo como docente, pues una vez superadas las oposiciones ejerció como Profesor Titular en el Instituto de Enseñanza Media de la localidad de Jimena de la frontera, en la provincia de Cádiz, desde el curso 1984-85.

La primera exposición individual de Javier Buzón fue en la Galería María Genis de Sevilla, en 1986; ese año expuso por primera vez fuera de Sevilla en la Galería Fucares, en Almagro, localidad ésta en la que celebró su segunda individual, en 1988, a la que siguieron otras en la Galería Fausto Velázquez, en Sevilla, en 1989; Galería Beatrice Bardeau, en Marbella, 1990; Galería Fausto Velázquez, en Sevilla, en 1990; Galería Félix Gómez, en Sevilla, en 1993; por tercera vez en la Galería Fausto Velázquez, en 1996; y por segunda en la Galería Félix Gómez, en Sevilla, en 1998.

La titulada *Nocturnos* estuvo en 2001 en la Sala Rivadavia de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz; Galería Félix Gómez y Museo Cruz Herrera de la Línea de la Concepción, en la provincia de Cádiz. En la Galería Begoña Malone de Madrid *Interiores*, en 2002; en la Galería Atelier de Barcelona, *Vistas*, en 2003; en la Caja China, en Sevilla, *Serie Villanueva*, en 2004.

Otra titulada *Serie árboles* estuvo en la Caja China de Sevilla y la Galería Palpura de Lisboa, en 2005 y 2006, respectivamente. La tercera casi consecutiva en la Caja China llevó por título *Espacios libres. Espacios pintados*, en 2009. El año siguiente, 2010, fue fecundo en exposiciones, ya que llevó *Paisajes* a la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla; Ayuntamiento de Carmona; Fundación Fernando Villalón de Morón de la Frontera; Casa de la Cultura de Utrera; Museo de la Ciudad de Alcalá de Guadaíra; Centro Cultural de Dos Hermanas; y, ya solapada con el inicio de 2011, a la Caja China de Sevilla. En ésta última expuso de modo individual por quinta vez con *Paisaje vertical*, en 2014; y por sexta, con el título *La piel del bosque*, en 2017.

Durante esos años mantuvo la amistad y los contactos artísticos con los mencionados Patricio Cabrera y Ricardo Cadenas y además con Félix de Cárdenas, Ignacio Tovar y Antonio Sosa, relaciones muy positivas para

todos ellos por cuanto supuso de intercambios de pareceres y motivaciones y de apertura a cuantas iniciativas internacionales iban conociendo por distintos medios⁷.

Obtuvo también importantes reconocimientos, como el Premio de Pintura Ciudad de Carmona, en sus ediciones de 1985 y 1986; Premio del V Certamen Nacional de Pintura de Caja Rural, en 1998⁸; Accésit del Premio de Pintura Focus-Abengoa, en 2002; y Premio de Pintura del XXX Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera, en 2014. El cartel de la Semana Santa para la Hermandad de la Macarena supuso la confirmación de su categoría artística en nuevos niveles de popularidad en 2018.

II. LA PRIMERA TENDENCIA, EN 1982-98.

Las primeras pinturas de Javier Buzón corresponden a la década de los ochenta del siglo XX, en la época en la que finalizaba sus estudios en la Facultad de Bellas Artes y se establecía en un primer taller propio; no obstante, hay que precisar que dicha etapa, en la que mostró un claro interés por la pintura de los nuevos pintores realistas norteamericanos, en especial por Edward Hopper, se prolongó hasta 1998, en esos últimos años solapada con la siguiente variante evolutiva de su obra.

El joven pintor se decantó con claridad por los paisajes y, entre éstos, por los industriales próximos a su domicilio, en aquella época en las afueras de la ciudad, como *Fábrica Cruz del Campo*, en 1982. El modo de recortar los volúmenes y los colores pasteles remiten de modo directo a la influencia de Edward Hopper. Ésta es muy clara en *Paisaje*⁹, en 1982, en la que la perspectiva lateral infinita, la sólida simplificación de los edificios, trabajados como si se tratase de un bloque, el movimiento expresivo de las ramas de los árboles alineados delante de los edificios y los colores, matizados y a un paso de llegar a las tonalidades pasteles, remiten al pintor norteamericano. Mucho más diluida está en *Ciudad*¹⁰, en 1983, en la que alineación en primer plano en torno a la diagonal de la carretera aporta un punto de vista personal, como también las gamas de colores verdes, azules y morados, un tanto arbitrarios y con una ligera aproximación a la sensibilidad fauve.



Fábrica Cruz Campo 1982



Ciudad 1983

*Paisaje en Castellar*¹¹ es muy interesante por la agrupación de las casas como si fuesen los volúmenes de una naturaleza muerta, al modo de Morandi. Con el pintor italiano también concuerdan el relativo empaste y los colores grises y verdes muy suaves. La extrapolación de principios a un género tan distinto es muy personal, tanto que debe contemplarse como un ejercicio creativo fundamental en la superación de la influencia de Edward Hopper y la búsqueda de un lenguaje propio.

Ese principio puede verse en *Paisaje*¹², en 1983, en el que los árboles del lado izquierdo del cuadro ocupan el primer plano de modo que sus grandes hojas abiertas y caídas se yuxtaponen anulando la sensación de espacio y volumen según principios tomados de la pintura cubista, sin que esto suponga una implicación metodológica directa ni una asunción significativa de estilo. La casa, en un segundo plano, mantiene la sensación de bloque antes indicada, casi fusionada con el fondo, muy simplificado, con el que comparte la identidad de los colores en escala de grises y rosas, y del que sólo se distingue por el verde que marca la línea de tierra en una pequeña porción del ángulo inferior derecho de la composición. El tratamiento del espacio, el afán por simplificarlo y de solidificar los volúmenes en función de cualidades distintas y la unidad tonal, marcan el sentido de la evolución del pintor en esa primera etapa. El tratamiento de los árboles es análogo en *Paisaje*¹³, en 1983, con la notable diferencia de la división del paisaje en dos partes por una gruesa raya negra vertical.

El empaste es mayor en *Paisaje*¹⁴, en 1985. En esta pintura jugó con los principios anteriores buscando un nuevo equilibrio entre el volumen cúbico de la casa, las diagonales de los dos árboles que lo tapan de modo parcial desplazados hacia el lado izquierdo del cuadro y las masas informes del lado contrario. La simplificación es tan radical que la casa casi pierde su identidad y los citados elementos laterales llegan a la abstracción informal. El movimiento de las masas de color y la colocación en diagonal de los elementos indicados determinan la fuga en perspectiva.

La simplificación es mucho mayor en *Travesía*¹⁵, en 1987. Las casas, reducidas a bloques básicos, apenas reconocibles por los tejados de algunas, marcan el sentido de la fuga alineadas en la diagonal de la carretera. La simplificación de todos los elementos es máxima, tanto que sólo la iluminación de la parte inferior del celaje, con eficaces tonos amarillos y rosas sobre el morado de base, nos devuelve a la realidad visual. La arbitrariedad de Javier Buzón es proporcional al sentido de la reducción.

Ésta llega al límite con la abstracción en *Nube*¹⁶, en 1990. Aquí los empastes son análogos y sólo el sentido aéreo de la pintura permite identificar los distintos niveles de la representación. Fue una primera indicación de su interés por la luz. El recurso fue aún más abstracto en *Nube prisma*¹⁷, también en 1990. El sentido geométrico de dicho bloque prismático prevalece sobre la referencia visual de la nube de la que parte. Tal adecuación de las formas naturales a la figura geométrica pura rigió en *Paisaje*¹⁸, en 1990, en el que los árboles, muy verticales y agrupados en forma cúbica tienen un pequeño correlato fugado en el horizonte. La diagonal virtual establecida entre éstos y las sombras de los dos bloques determinan la perspectiva. La relación es justo

7 SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis: El rastro de la fama. Javier Buzón. Pintor”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 15 de enero de 2017.

8 S.C: “El quinto Premio de Pintura Caja Rural de Sevilla lo obtiene un paisaje de del sevillano Javier Buzón”; en ABC, Sevilla, 18 de marzo de 1998, Pág. 63.

9 Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz, Nerva (Huelva). Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm.

10 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

11 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 27 x 41 cm.

12 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

13 Museo de Arte Contemporáneo, Nerva. Óleo sobre lienzo, 54 x 54 cm.

14 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

15 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 27 x 22 cm.

16 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 22 x 24 cm.

17 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 22 x 24 cm.

18 Diputación Provincial de Cádiz. Óleo sobre lienzo, 130 x 114 cm.

la contraria en *Paisaje*¹⁹, en 1990, en el que dos rectángulos se recortan en un espeso bosque. Las perspectivas aéreas de ambos ofrecen por dicho motivo una sensación inversamente proporcional. Con este último concuerda *Paisaje. Tierra cuarteada*²⁰, en 1990, en el que la masa vegetal es sustituida por un paisaje desértico y cuarteado y los huecos rectangulares, mucho más pequeños, quedan excavados en el suelo. La fuga aérea del horizonte fugado lateralmente aporta ya un interés directo por la luz.

Ésta se focaliza en puntos concretos del horizonte en *Paisaje*²¹, en 1992; *Paisaje I. Recorrido*²²; *Paisaje II. Recorrido*²³; *Paisaje VI. Recorrido*²⁴; y *Paisaje VII. Recorrido*²⁵, los cuatro en 1995. En el primero de ellos todavía de modo tímido; mas firme, de modo análogo a *Paisaje. Tierra cuarteada*, como transición sutil entre las montañas vistas desde arriba y el horizonte en el que se oculta el sol. Es la misma función que tiene en la cuarta pintura antes citada, en este caso desplazado a la izquierda del lienzo, en sentido contrario a la diagonal marcada por la carretera en primer plano entre las montañas. Las citadas en segundo y tercer lugar muestran carreteras someras, casi abstractas, que determinan fugas lineales que contrastan con las aéreas situadas sobre las confluencias de las montañas. En ambas se localiza de modo claro el punto de luz, aportado por el sol, velado y muy sugerente. Esa localización será fundamental en su pintura posterior.



Paisaje. Recorrido 1995

En *Nube. Cuba*²⁶, en 1995, se situó en un margen reflexivo que pudo derivar, y no lo hizo, en una cuestión de estilo. El paisaje aéreo desde el margen de una vista urbana, sólo identificada por el ángulo de una casa en el margen inferior izquierdo del soporte, deja ver una masa vegetal densa y muy verde delante del agua del mar, en la que se reflejan los colores rojos y amarillos del sol, que también se proyecta en una nube superior que los pone en movimiento. Con esto, fusionó la influencia de Edward Hopper identificada en la parte inferior del cuadro con el interés propio en la focalización de la luz, manifestado en los dos niveles de la parte central y la zona superior del cuadro.

Antes de desarrollar esa característica tan propia de su pintura, Javier Buzón experimentó otra alternativa.

- 19 Ayuntamiento de Utrera. Óleo sobre lienzo, 130 x 114 cm.
- 20 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 73 x 73 cm.
- 21 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.
- 22 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 23 Caja Rural, Sevilla. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 24 Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 25 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 130 cm.
- 26 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

Puede verse en *Paisaje XVI. Puente*²⁷, en 1996, en el que mantuvo el punto de luz muy difuminado, en beneficio de la presencia física de un puente con tirantes en primer plano. El coche que lo cruza desde dentro hacia fuera y la base del primer tirante del lado derecho del puente acentúan la diagonal, introduciendo la acción en la representación. La gama fría de grises permite destacar el punto cálido difuminado, que quedó reducido así a un efecto determinante mas complementario.



Paisaje XVI. Puente I 1996

El paso decisivo lo dio en 1997; aunque ese mismo año remitió a distintos recursos habituales en los anteriores. Por ejemplo, en *Paisaje 21. Río*²⁸, recuperó el interés por el nuevo realismo de Edward Hopper, y alineó las casas en el margen de un río, cuya diagonal libera un paisaje difuso al fondo, como en sus primeras pinturas a inicios de los años ochenta. Lo mismo puede decirse de *Humos*²⁹, esta vez con la carretera en primer plano, casi fuera del encuadre y fugada lateralmente, y las fábricas en un plano medio. El humo que sale de las cinco chimeneas activas ocupa parte del tercio inferior del amplio celaje que ocupa tres cuartos de la superficie del cuadro. Fue otro modo de asumir el movimiento, la acción. Los grises que aportan uniformidad a ese paisaje son comunes a *Interior I*³⁰, nave industrial en la que las ventanas de las cubiertas a dos aguas aportan luz sin focalizarla con la intensidad de obras anteriores, sino de un modo racional. Donde sí la focalizó fue en *Isla*³¹, que, por el doble reflejo de la luz de la luna, desde la parte superior del cielo muy oscuro y sobre el agua, pudiera relacionarse con *Nube. Cuba*, del año 1995. La diferencia entre ambos está en los tonos fríos de éste.

El nuevo camino que seguiría su pintura lo señaló en obras como *Paisaje 20. Nocturno I*³², en 1997. La carretera está en un primer plano en la parte inferior, como en *Humos*, ahora reducida a una simple banda abstracta. Sobre ésta, la mayor parte del cuadro es una masa oscura, casi negra, en la que destacan pequeños puntos concretos de luz, y alguna proyección iluminada en horizontal, que no permiten identificar nada de la realidad subyacente. Es una pintura casi abstracta que, si no llega a esa condición, es por empatía con el punto de vista de un usuario de la carretera a una cierta velocidad.

Antes de seguir por ese camino, Javier Buzón nos dejó una pintura sorprendente por su realismo extremo, *Bahía*³³, del año 1998. La nitidez de la superficie de agua y los pequeños barcos, la perfección del paisaje fu-

- 27 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 146 cm.
- 28 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 29 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 30 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 31 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 32 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 33 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.

gado detrás de ésta en horizontal, la sutilidad del cielo, y, sobre todo, la perfecta iluminación, por momentos casi estilística, muestran la completa madurez del pintor y avanzan que el nuevo planteamiento formal elegido no será único, pues llegado el momento volverá a este punto para coger un nuevo impulso.



Bahía 1998

III UNA NUEVA MIRADA, NOCTURNO, EN 1998-2001 (CON UN EPÍLOGO EN 2008).

La serie *Nocturno* parte del planteamiento avanzado en *Paisaje 20. Nocturno I*, en 1997. Las primeras pinturas son de 1998, y en la serie pueden distinguirse distintos criterios de representación.

Los fondos negros o azules muy oscuros tienen un punto de luz en el horizonte fugado detrás del núcleo urbano que ocupa el primer plano en visión aérea en *Nocturno 6. Ciudad*³⁴, en 1998. La gran diferencia con el antecedente citado es que las luces identifican la calle y las habitaciones de las viviendas de las distintas casas, esto es, la composición tiene un sentido figurativo fácil de identificar. En *Nocturno 7. Gasolinera*³⁵, en 1998-99, la unificación ambiental y la relación establecida entre la oscuridad y los puntos de luces que prefiguran los espacios urbanos, como tales abiertos, y los edificios, es análoga al anterior, del que se distingue por la perfecta definición del bloque de vivienda que centra la composición detrás y en diagonal con el negocio que le da título. La perspectiva aérea es de nuevo determinante, esta vez con una sutil proyección de la luz en la superficie de agua oculta detrás de la vista urbana. También lo es el reflejo rojizo que marca el horizonte con una tenue y eficaz mancha difuminada en horizontal.

El criterio es distinto en *Nocturno 13. Barco*³⁶; y *Nocturno 14. Avenida III*³⁷, los dos del año 1999. En estas pinturas, las superficies negras asumen la mayor parte del protagonismo, en la primera con sutiles matices cromáticos que aluden al agua; la segunda con un tono uniforme e intenso, sólo matizado con un tono menor en el ángulo superior derecho del cuadro. En las dos son determinantes las luces que indican la presencia de

34 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

35 Diputación Provincial de Cádiz. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

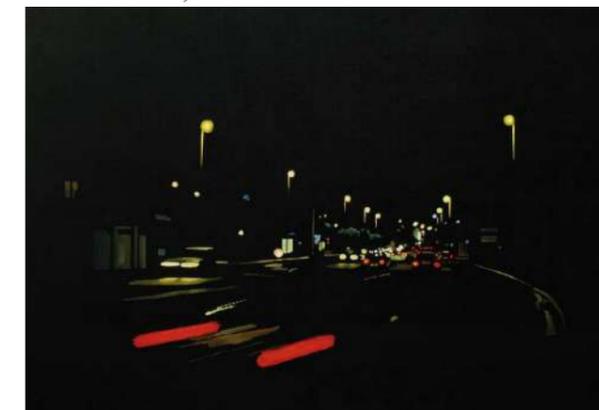
36 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.

37 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

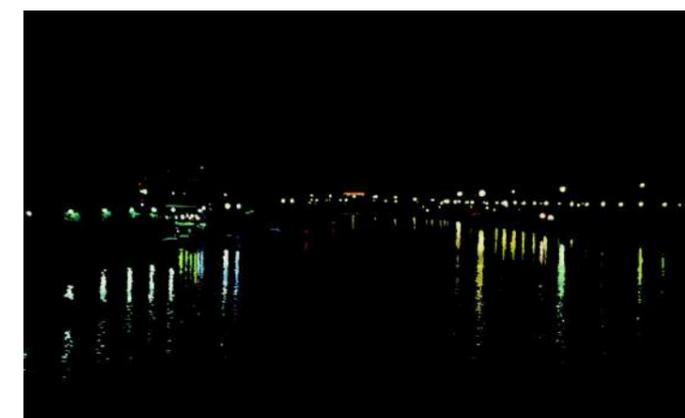
un barco y los límites del agua mediante ciertos reflejos; y la dirección de los coches, cuya fuga lineal está reforzada por los puntos de luces de las farolas y las de éstos de frente y vistos desde atrás, según el sentido de la marcha. En ésta, el contraste entre los puntos amarillos y los destellos lineales y los pequeños puntos rojos propios de las luces traseras de los vehículos, alcanza un nivel plástico que por su extrema nitidez pudiera compararse con *Bahía*, pintada un solo año antes. La perfección de esa pintura es equiparable a su originalidad plástica, caracteres y cualidades compartidas con *Nocturno 15. Reflejos*³⁸, en 1999, en la que las luces vibrantes proyectadas sobre el agua aportan líneas que determinan la fuga en perspectiva con un magisterio excepcional. El alto grado de abstracción de esta pintura le proporciona un atractivo añadido. Con ellas se relacionan *Nocturno 22. Vista de pájaro*³⁹; y *Nocturno 23. Barco II*⁴⁰, las dos en 2000.



Nocturno 7. Gasolinera 1998-99



Nocturno 14. Avenida III 1999



Nocturno 15. Reflejos 1999

El planteamiento de Javier Buzón trascendió los recuerdos de otras composiciones de etapas anteriores. Las ventanas del techo por las que entra la luz de *Nocturno 16. Garaje*⁴¹, en 1999, están situadas en el mismo sitio que en *Interior I*, del año 1997. La oscuridad del interior pone la diferencia; aunque haya la luz suficiente para ver los coches aparcados. En *Nocturno 8. Avenida*⁴²; *Nocturno 9. Avenida II*⁴³; y *Nocturno 17. Plaza*⁴⁴, los tres en 1999, las tenues luces proceden de los planos traseros del celaje y los edificios se recortan como siluetas negras atravesadas por las luces que surgen de su interior por las ventanas. La influencia de Edward Hopper es tan cierta como lejana ya por la asimilación y la recreación con criterios lumínicos personales y ajenos a dicho

38 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 146 cm.

39 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

40 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.

41 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

42 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

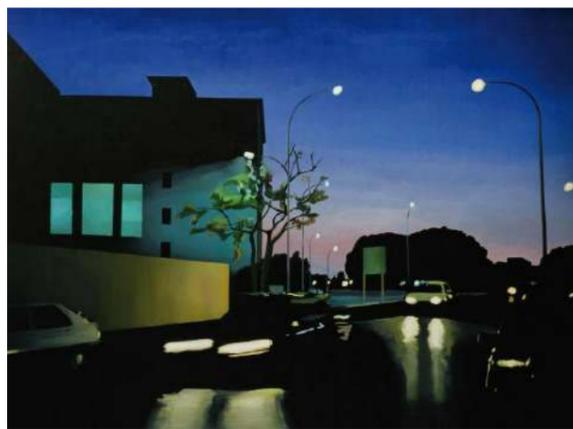
43 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

44 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.

referente. En esa línea hay que destacar *Nocturno 19. Hotel*⁴⁵, con espectaculares efectos de movimiento en los coches mediante la proyección de las luces de los faros y los pilotos rojos; *Nocturno 21. La Raza*⁴⁶, en 2000, ésta con más entradas de luces y una fuga aérea rojiza en la parte inferior del celaje; *Nocturno 25. Calle*⁴⁷, en 2001, muy equilibrada; *Nocturno 28. Estación*⁴⁸, en 2001, en la que alterna superficies negras lisas en los fondos con otras matizadas con reflejos lumínicos que determinan el espacio que fuga; y *Nocturno. Hotel 2*⁴⁹, auténtico epílogo de la serie, en 2008.



Nocturno 17. Plaza 1999.



Nocturno 21. La Raza 2000



Nocturno 28. Estación 2001

Por último, es preciso analizar la propuesta de Javier Buzón en distintos paisajes nocturnos con puntos de luces artificiales interiores. Podemos seleccionar *Nocturno 18. Parque*⁵⁰; *Nocturno 20*⁵¹; y *Nocturno 24*⁵², los tres en 2000. La iluminación intencionada y los potentes contraluces derivan de la pintura barroca; sin embargo, en estas obras no hay nada de barroco ni académico, todo lo contrario, la simplificación de las masas vegetales y de cada uno de los elementos de la naturaleza en función de un reflejo determinado muestran una gran modernidad. Aquí, la sencillez del lenguaje plástico y la inmediatez del reflejo vibrante de Javier Buzón

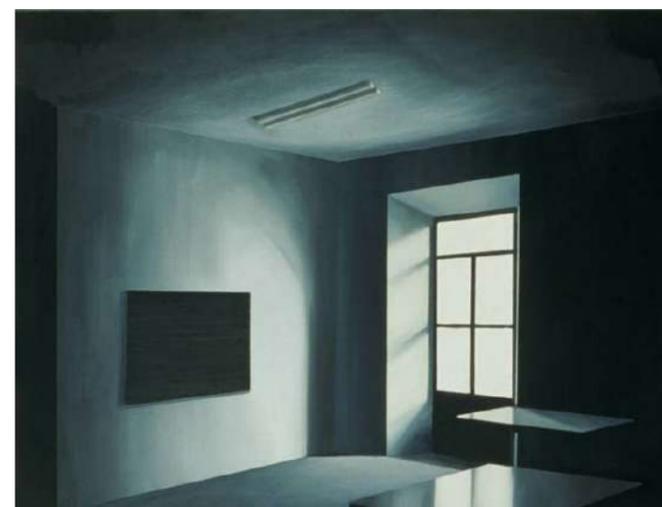
- 45 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.
 46 Focus Abengoa, Sevilla. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 47 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 48 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.
 49 Ayuntamiento de utrera. Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm.
 50 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
 51 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.
 52 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

es un medio eficaz para la definición evitando la particularidad de los detalles.

IV LA EXCEPCIÓN: INTERIORES, EN 2001-04.

La pintura de interiores fue una excepción en la carrera de Javier Buzón, que afrontó en un momento determinado y le permitió desarrollar su máxima en la pintura: el tratamiento de la luz como medio para configurar espacios, establecer volúmenes y dotar a su obra de significado plástico.

Las primeras, *Interior 5. Estudio*⁵³; *Interior 6. Estudio*⁵⁴; y *Oficina*⁵⁵, son del año 2001. Los dos interiores del estudio son perspectivas distintas de un mismo espacio, en las que aparecen los elementos y objetos desde puntos de vistas alternativos. En las dos la entrada de luz se produce desde la misma puerta, tienen, por lo tanto, un foco interior, con un sentido análogo al que después veremos en sus paisajes. La distinta intensidad de los focos, determinada por los puntos de vista respecto de la entrada de luz, origina aspectos monocromáticos en negros, blancos y grises de distinta índole. El ambiente de *Oficina* es análogo al de *Estudio. Interior 5*, que se distingue por la inclusión de un hombre y una mujer en sendas mesas alineadas en diagonal hacia la puerta delante de sus ordenadores encendidos. Los grises son muy parecidos en los tres y de modo particular entre los dos comparados.



Interior 5 Estudio 2001

Otra pintura, *Interior 9. Nave 3*⁵⁶, en 2002, tiene un claro antecedente en *Nocturno 16. Garaje*, del año 1999. La entrada de luz desde las ventanas del techo es idéntica, con la diferencia sustancial de la definición estructural aportada por la luz, pues en aquella el motivo fundamental de la representación es el contraluz, y en ésta la arquitectura, la definición espacial en sí misma. Por ello, en ésta el espacio está vacío, sin los coches que mantuvo en la anterior. En el dibujo titulado *Tune*⁵⁷, en 2003, mantuvo el sistema de entrada de luz superior, sustituido por las lámparas artificiales.

El tratamiento de *Interior 12. Chiquero*⁵⁸; *Interior 13. Tragaluz*⁵⁹; e *Interior 14. Chiquero 3*⁶⁰, las tres en

- 53 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 54 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
 55 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
 56 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 83 x 130 cm.
 57 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
 58 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
 59 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.
 60 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.

2002, es análogo al de las primeras. Sólo varían los ámbitos y poco importa para la configuración que el espacio sea el de un estudio u oficina o el de un corral de un toro de lidia. Las luces perfilan las estructuras arquitectónicas racionalistas y determinan las gamas de grises, en la primera con apoyo de los ocres de las zonas por las que entran la luz. Éstos, en cierto modo, anticipan el color amarillento del pasillo de fondo con un burladero rojo en *Chiqueros*⁶¹, en 2004, decisión alterna con la oscura monocromía del primer plano del corral desde el que se fuga la vista anterior.



Oficina 2001

El punto de vista cambia por completo en *Interior 16. Playa* 2⁶², en 2002, pues en vez de contemplarse el interior de una habitación, el rayo central de visión parte del límite de ésta y el verdadero objeto de la representación es el paisaje de una playa, con un camino recorrido por una pareja en fila y tres postes verticales que señalan la dirección y, al lado contrario, una caseta simplificada. La sutilidad de los grises y la simplificación extrema del mar, reducido en el horizonte, y del cielo, acotado por el encuadre, son claves para mantener la identidad figurativa. El acusado realismo de la configuración trasciende el recuerdo, aún evidente, de la pintura de Edward Hopper, del mismo modo que lo hace con el racionalismo derivado de la arquitectura de Le Corbusier en el dibujo *Playa* 3⁶³, también en 2002.

V LOS GIROS EVOLUTIVOS DE VILLANUEVA, EN 2002-04.

En estas pinturas, Javier Buzón desarrolló dos criterios muy distintos. El primero de ellos mantuvo una cierta continuidad; aunque las novedades permiten hablar de una nueva fase, de una variante interesante por su giro plástico. En ellas mantuvo la dicotomía entre las zonas en sombra, muy oscuras, y las iluminadas, con la notable diferencia de la inversión de las identidades.

En dibujos pasteles como *Villanueva* 1⁶⁴ y *Villanueva* 4⁶⁵, en 2002; y pinturas como *Villanueva* 7⁶⁶ y *Villanueva* 8⁶⁷, la zona oscura es la de los paisajes propiamente dichos, cuyas siluetas, naturales o urbanas o ambas

61 Colección del artista. Óleo sobre tabla.

62 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

63 Colección del artista. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.

64 Colección Particular. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.

65 Ayuntamiento de Utrera. Óleo sobre lienzo, 49 x 64 cm.

66 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

67 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

combinadas, se recortan sobre cielos significativos tanto por su extensión como por los efectos de la luz y las gradaciones sucesivas y los contrastes alternos que propicia. Una de las pinturas, *Villanueva* 7⁶⁸, recorta las siluetas con un realismo extremo y por su perfección en la iluminación pudiera compararse con *Bahía*, en 1998; y *Nocturno 14. Avenida III*, en 1999; y *Nocturno 15. Reflejos*, también en 1999.



Villanueva 10 2003

Con todo, y pese al interés de la variante comentada, la gran novedad está en el nuevo criterio mostrado en *Villanueva* 10⁶⁹; *Villanueva* 14⁷⁰; y *Villanueva* 16⁷¹, la primera en 2003 y las otras dos en 2004. Estas pinturas no tienen nada que ver con ninguna de las anteriores, salvo en el valor de los contraluces, planteados y resueltos aquí con criterios novedosos e inéditos en la producción de Javier Buzón.



Villanueva 16 2004

En los tres casos optó por presentar una trama vegetal en primer plano, a modo de pantalla o celosía que filtra la luz desde el fondo. En dos de ellos a partir de una base, simplificada y geométrica en la primera; calada también y dejando ver el nivel de tierra cubierto de césped en la tercera. Sólo la segunda plantea la composición en el nivel de las ramas; y sólo la tercera presenta hojas en éstas y el seto de base. Los contraluces tienen una gran efectividad desde el punto de vista realista y, a la vez, en el caso de *Villanueva* 10 y *Villanueva* 14 un gran valor plástico, asociado a la fuerza de los movimientos y la complejidad de las tramas vegetales.

Otra cosa que hay que tener muy en cuenta es el tratamiento de la luz de estas tres pinturas. Los finos matices aportados por la iluminación cumplen con tres propósitos: la gradación sutil y eficaz del celaje; su valor como soporte de la trama que queda en contraluz en un primer plano; y, filtrada entre ésta, como nexo de unión directo con el espectador. El recurso procede la pintura veneciana renacentista, fue habitual en Tiziano, Tinto-

68 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

69 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

70 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.

71 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

retto y, sobre todo, Veronés, y Velázquez lo reinterpretó con originalidad para determinar los distintos niveles espaciales de la *Rendición de Breda*, lo que ninguno había hecho es elevarlo a objeto en sí de la representación y, mucho menos, dotarlo con la carga de sentido plástico necesario para ello.

Javier Buzón a estas alturas de su carrera ya se había decantado claramente por el paisaje como tema fundamental y casi único de su pintura. Con esta propuesta dejó muy clara su personalidad y el sentido creativo que la fundamentaba, basado en la reelaboración mental y una óptica muy concreta, que trascendía la mera referencia natural. La perfección de los juegos de luces comenzaba a distinguirlo como un creador especializado en ello, y, tanto la sutileza de las filtraciones como la fuerza de los grandes contrastes, se convertían en grafismos morfológicos propios.

VI UNA EVOLUCIÓN CON DOS CAMINOS DEFINIDOS: ÁRBOLES, EN 2004-07.

Javier Buzón presentó en esta serie pinturas planteadas con cuatro puntos de vista y, en consecuencia, otros tantos resultados plásticos distintos.

Uno de ellos consistió en la colocación de uno o varios árboles cercanos tomados desde un punto de vista inferior y sin hojas en las numerosas ramas delante de una porción de cielo delimitada por el encuadre y con una o varias nubes. La colocación exacta del punto de vista, un poco más bajo o en una situación acorde con la altura de las copas; el juego de diagonales establecidos entre las ramas, impecablemente dibujadas; la luz que se introduce entre ellas y las ilumina de distinto modo; y la densidad de las nubes y la iluminación de éstas y el cielo, establecen las variantes. La cercanía de las ramas en *Serie árboles. Árbol y Nube*⁷², en 2004, contrasta con la fuerza de la nube que se recorta sobre el cielo azul, lo que la distingue de *Serie árboles. Octubre*⁷³, en 2004, más estilizada por el desarrollo de las tramas principales y la fuga de las numerosas secundarias y las ramificaciones, en las que la iluminación establece un paralelismo en las gradaciones afín a las luces y sombras reflejadas en el cielo gris. Ésos son los tonos de *Serie árboles. Septiembre*⁷⁴, también en 2004, en la que el punto de vista es más elevado y las ramas se proyectan al primer plano como en *Árbol y Nube*, esta vez sin ningún elemento detrás que establezca un segundo nivel visual.



Árbol y nube 2004

72 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

73 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

74 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

Otra pintura titulada *Ramas*⁷⁵, en 2005, sigue el mismo planteamiento y utiliza grises similares en el cielo, con la notable diferencia respecto de todas las anteriores de la introducción de un paisaje verde fugado en perspectiva abismal y un tratamiento de las ramas en tono gris bastante más oscuro que en todas las anteriores. Las ramas son más densas en *Veta la Palma. Ramas 2*⁷⁶, del mismo año, motivo por el que el parecido con los árboles sin hojas es aún mayor, con la diferencia de ocupar un primer nivel desde la línea de tierra, lo que permite la fuga lateral e infinita del río con sus sutiles tonos morados.



Palmeras 2005

En esas pinturas lo importante es el movimiento orgánico de las ramas y la matización de los volúmenes y de dichos desplazamientos con los efectos de la luz, relaciones que forman parte de una interpretación veraz de la realidad y, al mismo tiempo, presentan un alto grado de abstracción debido a la peculiaridad de los encuadres y la subjetividad de las relaciones. Pocas excepciones pueden citarse en ese momento, un dibujo, *Serie árboles. Noviembre*⁷⁷, en 2004, parte de un punto de vista superior, frecuente en las obras del año siguiente, y mantiene el campo verde, fugado en una diagonal descendente hacia el lado izquierdo del soporte; sin embargo, reduce los árboles a una sucesión de troncos, sistema que había utilizado Gustav Klimt y otros pintores modernistas⁷⁸, como puede verse en *Bosque de Hayas I*⁷⁹, cerca de 1902, y *Bosque de Abedules*⁸⁰, en 1903; que en Sevilla ya habían utilizado varios pintores con otros criterios estéticos, uno de ellos Rolando Campos⁸¹, en *Árboles I*⁸², *Árboles 2*⁸³, *Árboles 3*⁸⁴, y *Árboles 4*⁸⁵, en 1971.

En cierto modo, Javier Buzón las mantuvo en *Árboles y sombras*⁸⁶, en 2005; y *Árbol encerrado*⁸⁷, en 2007. En las dos cambió el punto de vista, ahora ligeramente superior; e introdujo un nuevo elemento, un muro que

75 Colección Particular. Pastel sobre papel, 49 x 64 cm.

76 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

77 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

78 FLIEDL, Gottfried: Gustav Klimt; Taschen, 1991, Págs. 94-95.

79 Galería Moderna, Dresde. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

80 Galería Österreichische. Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cm.

81 AAVV: Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Exmaa. Diputación Provincial de Sevilla. Ayuntamiento de Mairena del Aljarafe, 2007, Págs. 37-40.

82 Colección El Monte. Técnica mixta sobre madera, 45 x 85 cm.

83 Colección Particular. Técnica mixta sobre madera, 68'5 x 100 cm.

84 Colección Particular. Técnica mixta sobre madera, 68''5 x 10 cm.

85 Colección Félix Gómez. Técnica mixta sobre madera.

86 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 98 x 75 cm.

87 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

acota el espacio. En la primera no aparece la línea de tierra y del muro sólo se ve un fragmento en la parte inferior que aprovechó para reflejar las sombras de las ramas peladas, como si fuese un zócalo, cuya capacidad espacial resuelve la sombra del lado derecho, que corresponde al muro que hace ángulo y queda fuera del encuadre. La importancia de esa decisión es evidente, pues con ello mantuvo dentro del cuadro un elemento suprimido físicamente del mismo, ampliando de modo considerable los horizontes visuales. El tomo azul intenso y uniforme del cielo aporta una nota de color a la que renunció en la mayoría de los anteriores.



Árbol encerrado 2007

En el segundo ejemplo, *Árbol encerrado*, varió de nuevo el encuadre y optó por la interpretación real del espacio presentado de modo virtual e intelectual en el anterior. Se puede apreciar la línea de tierra y el patio con dos de sus muros y la sombra del que hace ángulo en el lado izquierdo del soporte, y en esta ocasión queda fuera del encuadre la parte superior de las ramas. La luz es fundamental, y no sólo por la sombra de las estructuras colindantes, sino también por el reflejo de las ramas en el muro trasero y la consiguiente duplicidad de éstas. El realismo de la composición y la nitidez de la escena son proporcionales al planteamiento conceptual que implica al espectador en el reconocimiento virtual de las distintas partes reflejadas.

Otro punto de vista y criterio plástico lo ofreció en *Serie árboles. Agosto*⁸⁸, en 2004. El enfoque a partir de un rayo central de visión equidistante con la visión natural sitúa el punto de vista en un lugar distinto a la mayoría de las pinturas anteriores, en las que estaba desplazado en uno u otro sentido. Otra diferencia es la interpretación de masas vegetales muy densas, en las que imperan las tonalidades verdes apropiadas. Las manchas de color superpuestas con hábil criterio adquieren sentido figurativo con dos soluciones habituales en la serie, las nubes de fondo cerrando el celaje y el filtro de la luz desde el fondo y a través de las masas vegetales.

Ese filtro de la luz es imprescindible en *Serie árboles. Palmeras I*⁸⁹ y *Serie árboles. Palmeras II*⁹⁰, las dos en 2005. El punto de vista inferior coincide con las pinturas del año anterior antes analizadas, como *Árbol y Nube*; no obstante hay un hecho diferencial determinante, en aquéllas el punto de vista es externo y en éstas el rayo central de visión parte de debajo de los árboles, esto es, sitúa al espectador debajo del objeto de representación. El potente contraluz deja a las palmeras en oscuridad, por lo que se recortan como siluetas, muy reales debido a la gran cantidad de detalles asumidos con los desplazamientos de las hojas o de partes de éstas. En ese sentido, Javier Buzón siguió el planteamiento iniciado en *Villanueva 7*, en 2002.

88 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

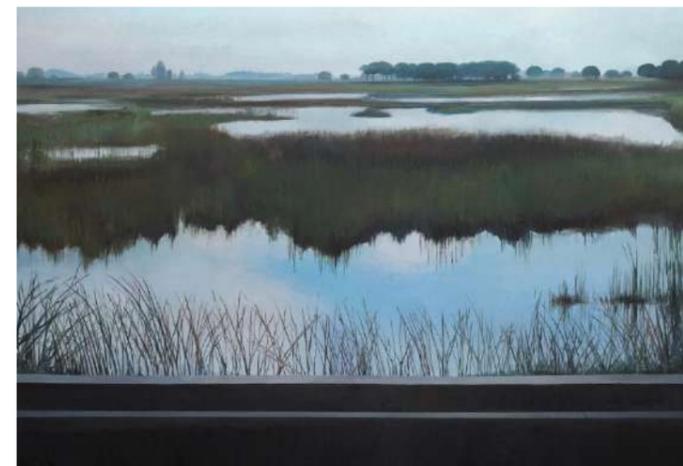
89 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

90 Diputación Provincial de Sevilla. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

VII SIEMPRE CRITERIOS ALTERNATIVOS: *ESPACIOS*, EN 2005-09.

Las inquietudes plásticas de Javier Buzón, reconocido ya como un maestro del paisaje, se manifestaron siempre con propuestas alternativas, como la vuelta al natural, matizado por la reelaboración de la influencia de Edward Hopper y los encuadres peculiares que responden a una grafía morfológica propia; la recuperación de modelos de época anterior, actualizados; la orientación hacia un proceso de abstracción acusado; y el nuevo tratamiento de las luces filtradas.

El planteamiento naturalista indicado puede verse en *Rivera*⁹¹, en 2005; *Muelle de la sal*⁹², en 2006; *Serie Espacios. Paisaje con casa*⁹³, en 2006; *Veta la Palma. Nubes*⁹⁴, en 2006; *Veta la Palma. Reflejo*⁹⁵, en 2006; *Serie espacios. Cable*⁹⁶, en 2007; *Serie espacios. Coto*⁹⁷, en 2007; *Serie espacios. Gulbenkian*⁹⁸, en 2007; *Serie espacios. Vega*⁹⁹, en 2007; y *Serie espacios. Parque*¹⁰⁰, en 2008. En todos ellos los puntos de vista son muy subjetivos. Por ejemplo, en *Muelle de la sal*, desplazó el barco hacia el lateral derecho del soporte y prácticamente lo sacó del cuadro, dejando la mayor parte de la superficie para el agua y el cielo de fondo fundido por los mismos tonos invertidos en las gradaciones debidas a la luz, con un punto de fuga definido en la línea de horizonte, reforzada por la pequeña y potente diagonal de un embarcadero. Es el mismo criterio de las dos variantes de *Veta la Palma*, esta vez sin la intersección de ningún objeto y, por lo tanto, con composiciones reducidas a tres niveles horizontales superpuestos que, por su simplificación, pudieran asociarse a bandas. La relación de los tres produce un efecto contrario y se manifiestan con extraordinario realismo, matizado por la arbitrariedad de los colores en las puestas de sol. En *Vega* lo modificó de un modo complejo, fugándolo en perspectiva a partir de la zona central, de manera que en la parte inferior roza la abstracción y en la superior y en conjunto adquiere un acusado realismo. La particularidad del punto de vista de *Gulbenkian* está en el contraluz producido por la vista exterior desde un interior racionalista en penumbra. En *Parque* centró la vista en el campo de césped del primer plano, relegando los elementos del paisaje a la categoría de componente de fondo.



Coto 2007

91 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

92 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

93 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

94 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

95 Colección Particular. Pastel sobre papel, 75 x 110 cm.

96 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

97 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.

98 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

99 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

100 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 27 x 41 cm.



20 Gulbenkian 2007.jpg

La recuperación de modelos anteriores es, por definición, una alternativa real a los nuevos planteamientos. Lo hizo en *Árbol y nube naranja*¹⁰¹, en 2008; *Sierra. Apunte 1*¹⁰², en 2008; *Sierra 4*¹⁰³, en 2008; y *Sierra 3*¹⁰⁴, que difiere porque incluye el punto de vista a partir del quicio de una ventana, como ya hizo en *Interior 16. Playa 2*, en 2002. No se quedaron en simples repeticiones, nada más lejos de la realidad. En *Árbol y nube naranja*¹⁰⁵, por ejemplo, las ramas son mucho más volumétricas que en ninguna pintura anterior, y los reflejos rojizos del cielo están resueltos con densos empastes poco habituales.



Nube 2007

La simplificación extrema de la configuración adoptada en *Veta la Palma*, y, con ésta, de todos los elementos incluidos en el cuadro, llevó a Javier Buzón al desarrollo de un auténtico proceso de abstracción en *Serie espacios. Nube*¹⁰⁶, en 2007. Los tres niveles horizontales aluden a la tierra (o agua), conseguida con

- 101 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 102 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm.
- 103 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm.
- 104 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 114 x 55 cm.
- 105 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 162 cm.
- 106 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

un arrastre tenue y sutil de la materia hacia los laterales en los que fuga indefinidamente; el cielo, resuelto con calidades cromáticas que aportan la sensación de espacio; y las nubes que lo atraviesan, éstas flanqueadas por otras dos proyecciones horizontales con grises más oscuros y distintos para darles volumen y evitar el efecto plano. Javier Buzón no aportó ningún detalle real, sólo esos efectos lo conectan mínimamente con la realidad. Aluden a la calma, la lejanía y la ingravidez. Con ellos consigue un efecto real que trasciende la abstracción de las formas con auténtico magisterio.

Javier Buzón llegó a la máxima perfección de su arte hasta este momento con paisajes en los que adoptó un punto de vista análogo al de *Palmeras I* y *Palmeras II*, las dos pinturas del año 2005, en las que situó el rayo central de visión del espectador justo debajo de los árboles, como receptores de una potente entrada de luz, en aquéllas filtrada entre las ramas; en éstas con una entrada precisa y definida, muy potente, que en vez de originar un fuerte contraluz lo que hace es iluminar gradualmente desde adentro hacia afuera y desde arriba hacia abajo toda la escena. Javier Buzón lo hizo bajo árboles frondosos, cuyas hojas reciben la entrada de la luz en un sentido inverso al habitual en la pintura académica y en las numerosas tendencias al aire libre y luministas desarrolladas desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX. El planteamiento quedó muy definido con *Contraluz*¹⁰⁷; y *Rincón del bosque*¹⁰⁸, los dos en 2008.



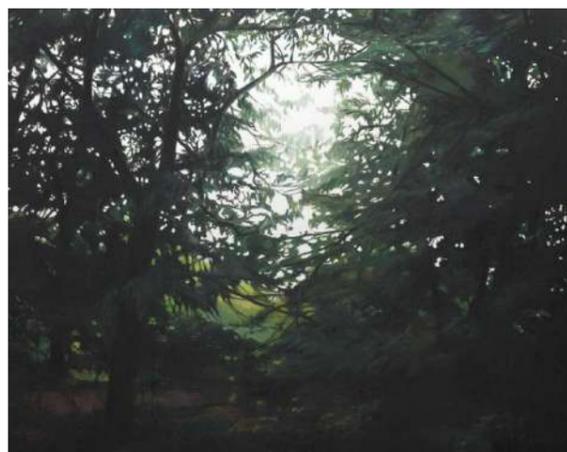
Contraluz 2008

El acusado realismo de la primera de ellas, la titulada *Contraluz*, permite establecer los criterios de demarcación que las distinguen de las pinturas reducidas a siluetas negras ante fondos iluminados de años anteriores. El mayor empaste y una cierta pérdida de nitidez de la segunda, *Rincón del bosque*, quedan compensados con la potencia del contraluz y la brillante escala cromática que asumen el protagonismo, recursos que aplicó en *Azul celeste*¹⁰⁹, en 2009, en la que el cruce de dos grandes ramas resitúa y manifestó el foco de luz y la proyección de los tonos azules de la atmósfera; y *Luz azul en el bosque*¹¹⁰, en 2009, que tiene un cielo azul intenso y el foco de luz tapado por las ramas, muy densas y más oscuras.

Esos tonos azules son muy distintos de los blancos intensos que iluminan desde el interior en *Contraluz*, los mismos que se repiten en *Atravesar la sombra hasta encontrar la luz*¹¹¹ y *Atravesar la sombra*¹¹², en 2009; y

- 107 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 108 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
- 109 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm.
- 110 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 111 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
- 112 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

llevó en su grabado de la carpeta número cuatro de la serie *El Paisaje Andaluz, por cañadas, cordeles y veredas*¹¹³, presentada en 2014¹¹⁴. El concepto y los recursos son análogos en todos ellos, que sólo se distinguen por la mayor o menor distancia del foco de luz, el movimiento de las frondosas ramas y las hojas, y la incidencia de la luz en unas u otras.



Atravesar la sombra 2009



Atravesar la sombra hasta encontrar la luz 2009

Sobre éstas podemos señalar una variante, que se reconoce por la identidad de los troncos y las ramas, cuya linealidad prevalece entre la masa vegetal, como se ve en *Luz entre las ramas*¹¹⁵; *Luz entre las ramas II*¹¹⁶; y *Luz diagonal*¹¹⁷, las tres en 2009, éstas en combinación con hojas empastadas y tendentes a las agrupaciones densas, movidas y un tanto abstractas. Con ellas se relaciona *Luz diagonal*, del mismo año, resuelta con un encuadre distinto y una variante técnica importante, pues las ramas ocupan un primer plano y la masa vegetal, muy diluida e informe, queda en un segundo nivel visual. En cierto modo, recupera el primer plano de *Villanueva 10* y *Villanueva 14*, en 2003-04; como también lo hace, de un modo distinto, *Vidriera*, en 2009¹¹⁸, en la que las ramas, proyectadas al primer plano, actúan como una celosía que filtra la luz reflejada en las plantas del segundo plano. En ésta, los numerosos toques rojos y los verdes esmeralda del lateral derecho del soporte, actúan como elementos de transición visual entre los dos niveles.

En todas ellas, la luz proporciona identidad visual a los objetos físicos de la naturaleza. Según su intensidad, los paisajes se transforman y adquieren distintas dimensiones y nada es como lo vemos en un momento determinado distinto. La precisión técnica de Javier Buzón no busca la autocomplacencia, sino la lectura doble y sugerente mediante la interacción de los sentidos y el intelecto. En estos paisajes no hay concesiones estilísticas, sino la búsqueda de movimientos virtuales contrapuestos y fugas que determinan la realidad mediante la proyección de la luz desde un foco interno, desde que el que se expande con naturalidad y nuestro rayo central de visión queda contrapuesto y con un recorrido inverso. Con ese principio, la luz de Javier Buzón ocupa los espacios desvelando distintos niveles de la naturaleza, y con éstos las formas que articulan el paisaje con una belleza plástica excepcional.

113 LUQUE TERUEL, Andrés: “El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas, cordeles y veredas”; Op. Cit. Págs. 49-51.

114 Grabado al fotopolímero en hueco y aguafuerte; mancha 30 x 40 cm.

115 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

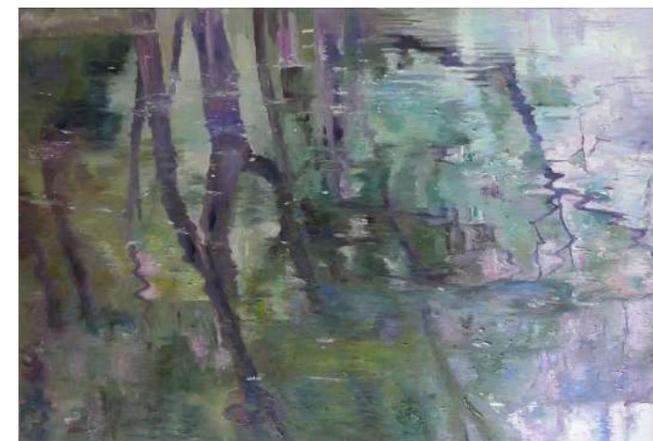
116 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

117 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

118 Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

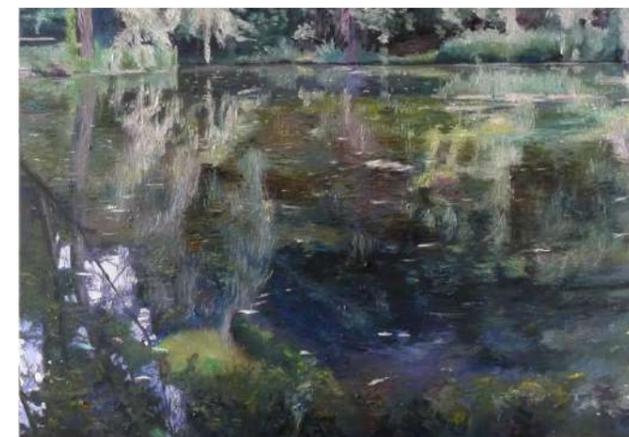
VIII COMO SU NOMBRE DICE: LAGUNA DEL ESPEJO, EN 2010-11.

La *Laguna del espejo* es una serie formada por paisajes que se reflejan en una superficie de agua cuya identidad queda oculta por la particularidad de la composición, fechados en 2010 y 2011. En todas, la naturaleza real queda fuera del encuadre del cuadro, cuya composición se centra en una porción de la superficie del agua en la que se reproduce por efecto de la luz. Como denominador común de las variantes entre unos y otros están la colocación del pintor para establecer el punto de vista y el rayo central de visión, determinando el reflejo de unos árboles u otros; y, sobre todo, el estado del agua que, según aparezca más calmada o movida permite un grado de visión distinto.



Laguna del espejo 2 2010

Esto puede verse muy bien en *La laguna del espejo 2*¹¹⁹; *Reflejos en el bosque*¹²⁰; y *Reflejos en el bosque 2*¹²¹, los tres en 2010. La intervención de las luces, el efecto de los reflejos blancos y el desplazamiento de las pinceladas, generan los efectos del agua movida que deforman o descomponen la solidez de los troncos reflejados. La riqueza de matices verdes, aplicados de modo suelto, a base de manchas yuxtapuestas muy intencionadas, reflejan las masas vegetales con un alto poder de abstracción y sin más recuerdos de la realidad material de las hojas que las tonalidades de color. La riqueza de matices asume buena parte del protagonismo y acaba de encajar las relaciones plásticas.



Laguna del espejo 11 2011

Javier Buzón desarrolló otro criterio en *Laguna del espejo 3*¹²², en 2010. La intención de reproducir las imágenes en la superficie de agua es la misma, el modo de hacerlo, no. El encuadre presenta una ligera variante, pues en el margen superior se ve la base de la naturaleza que se refleja en el agua, decisión fundamental en el

119 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm.

120 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

121 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm.

122 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 97 x 146 cm.

resultado final. Las relaciones plásticas difieren en varias cuestiones, en vez de buscar el movimiento del agua y el reflejo inmediato, el pintor trabajó empastes densos con un sentido de la abstracción comparable al de las últimas pinturas de Claude Monet, motivo por el que quizás decidió variar el encuadre de modo que pudiera separarse de tal fuente con un criterio fundamental. Otras versiones, como *Laguna del espejo 4*¹²³ y *Laguna del espejo 9*¹²⁴, en 2011, presentan variantes importantes en los empastes, los barridos de la materia y las tonalidades de color dentro de la gama verde.

IX PROFUNDIZANDO EN LOS FOCOS DE LUZ: TRAMAS, EN 2010-13.

Con las pinturas de *Tramas* continuó y potenció la centralización de la configuración en un foco de luz de origen interno, iniciada en *Contraluz*; *Atravesar la sombra hasta encontrar la luz*; y *Atravesar la sombra*, las tres en 2009, y agrupadas en *Espacios*.

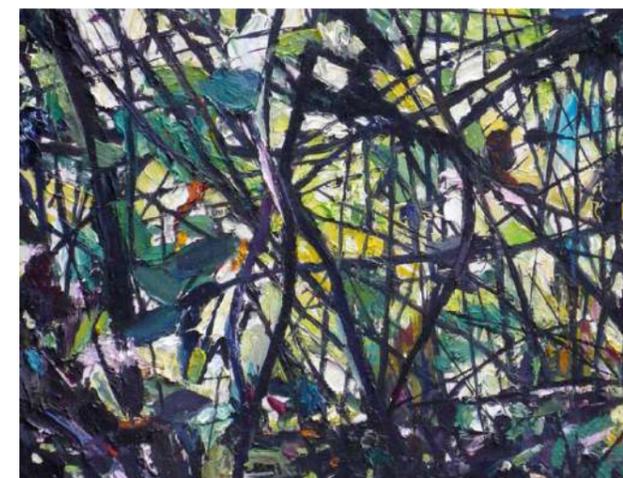
Javier Buzón potenció en éstas el grosor de los troncos y las ramas principales, a veces con empastes muy densos que evitan los pormenores de la masa vegetal y la definición de las hojas, asumiendo cualidades abstractas e informales relacionadas por empatía, por ejemplo en *Luz dorada*¹²⁵, en 2010. La descompensación de los volúmenes, con una mayor incidencia del aire en la zona inferior izquierda de la superficie y un doble destello en el foco de luz distinguen a *Encinas*¹²⁶, en 2011; y la doble focalización en dos puntos fugados en diagonal en el centro de la composición a *Encinas*¹²⁷, en 2012. En *Encinas 2*¹²⁸, en 2013, potenció los destellos de uno de los focos de luz, hasta cinco, uno de ellos con un arrastre con distinta factura, situado sobre una trama de troncos y grandes ramas asociadas ascensionalmente, a modo de bóveda vegetal calada, que deja ver un segundo foco desplazado y sin ningún destello. Dos grandes troncos abiertos en uve encuadran la fuga aérea de *Luz dorada 3*¹²⁹, en 2013. En ésta, un segundo tronco vertical sirve de eje y deja ver entre sus tres ramas principales los dos focos de luz indicados, en esta ocasión más intenso el inferior.

Los focos y los destellos que parten directamente de éstos son fundamentales en otras composiciones en las que en vez de árboles representó arbustos y plantas con menor tamaño y troncos, ramas y hojas más pequeñas. En *Luz entre las ramas*¹³⁰, en 2010, optó por el efecto de celosía en contraluz que había desarrollado años antes, y mantuvo la identidad del foco como elemento fundamental de la configuración. También en *Luz entre las hojas*¹³¹, en 2010; aunque, desplazado hacia la parte inferior y un tanto diluido, como sucede en *Trama vegetal*¹³², también de 2010, en ésta en la altura habitual de la zona media y con un ligero desplazamiento hacia el lado izquierdo de la superficie. En *Sol entre las hojas*¹³³, en 2011, utilizó destellos parecidos a los de las pinturas del grupo anterior; mucho más potentes y nítidos en *Trama. Destello*¹³⁴, en 2012. En todas ellas, las

- 123 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 146 cm.
- 124 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 130 cm.
- 125 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 126 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
- 127 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.
- 128 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.
- 129 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 130 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 131 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 132 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 133 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
- 134 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 30 x 40 cm.

hojas están perfectamente definidas y éstas alternan escalas cromáticas con intensos contraluces, con toques sutiles de color para reforzar las fugas, marcar los distintos niveles visuales y facilitar transiciones.

En otras pinturas, Javier Buzón difuminó ese foco, no la entrada de luz, y concedió un mayor protagonismo a las composiciones vegetales, con sus movimientos orgánicos y atrevidas diagonales naturales. Puede verse en *Trama Vegetal*¹³⁵; *Abstracción Vegetal*¹³⁶, las dos en 2010; *Trama vegetal 2*¹³⁷, en 2011; y *Vidriera 3*¹³⁸, en 2012. Los potentes contraluces quedan especialmente realzados con los atractivos toques de color que interactúan.

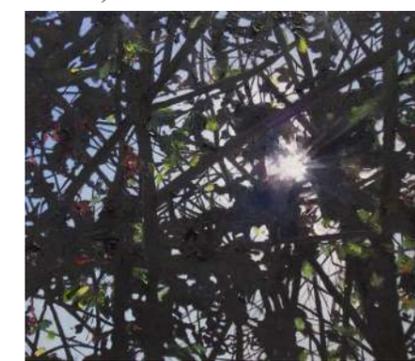


Abstracción vegetal 2010

Las hojas son el elemento fundamental de composiciones como *Luz entre las hojas*, en 2010; *Luz entre las hojas 3*¹³⁹, en 2011; y *Luz entre las hojas 4*¹⁴⁰, en 2011. Javier Buzón utilizó la luz para definir los volúmenes y los movimientos, con lo que la redimensionó como un elemento más en las relaciones internas y la configuración. Lo mismo se puede decir de *Higuera*¹⁴¹, en 2010; *Trama vegetal. Palmera*¹⁴², en 2011; y *Trama vegetal. Palmera 2*¹⁴³, ese mismo año, con la lógica diferencia del cambio de tipo de hoja. Por ese motivo, pueden parecer muy distintas, y de hecho los son por cuanto difieren los tipos de planta; mas el concepto es análogo. La nitidez de las cuatro últimas alcanza los niveles superiores de pinturas anteriores como *Bahía*, en 1998; *Nocturno. Gasolinera*, 1988-99; *Villanueva 7*, en 2003; y *Contraluz*, en 2008.



Higuera 2010



Luz entre las ramas 3 2010

- 135 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
- 136 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 17 x 22 cm.
- 137 Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
- 138 Colección del artista. Óleo sobre cartón, 30 x 40 cm.
- 139 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 140 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 141 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 142 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.
- 143 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm.



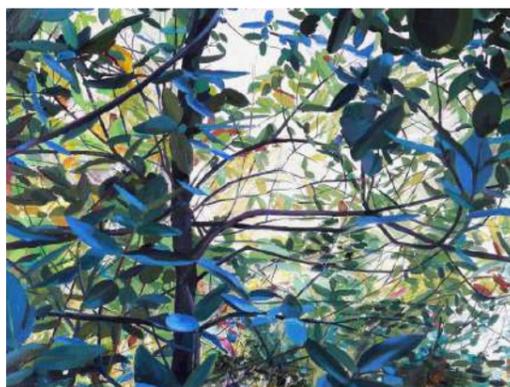
Trama vegetal. Palmera 2 2011

Trama vegetal. Palmera 2011

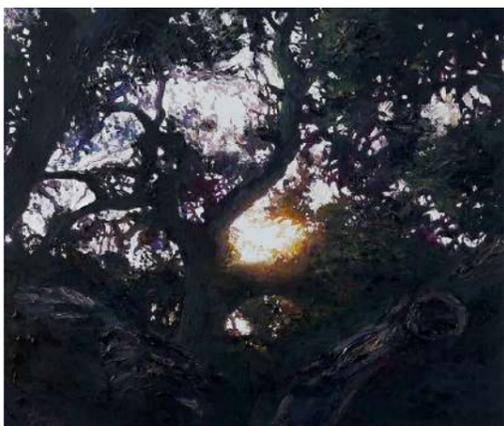
Trama vegetal 2 2011



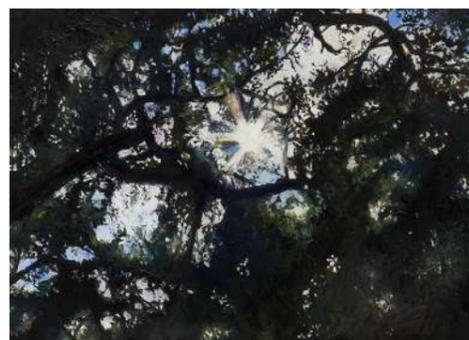
Luz entre las hojas 3 2011



Luz entre las hojas 4 2011



Luz dorada 3 2012



Encinas 2 2013

X EL PUNTO DE VISTA COMO DETERMINANTE: PAISAJE VERTICAL, EN 2011-14.

Bajo este título, Javier Buzón propuso tres modelos distintos de composición, que obedecen a otros tantos conceptos de su propia pintura.

El primero de ellos es en realidad una clara continuación de las *Tramas* de 2010-13. El concepto de la composición es análogo, con la proyección de ramas y hojas a un primer plano desde el que filtran la luz proyectada desde el interior, responsable de la iluminación y la definición de los volúmenes. La gran diferencia está en la elección de las plantas, aquí muy diversas; la proyección estilística de la luz, uniforme y capaz de generar un plano visual nítido; y la diversidad de los colores, cuya riqueza cromática está sujeta a las dos aportaciones anteriores. Los propios títulos son indicativos de esto: *Tramas. Verdes y amarillos*¹⁴⁴; *Tramas. Azules y ver-*

144 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

*des*¹⁴⁵; *Tramas. Amarillos y tierras*¹⁴⁶; *Tramas. Rojos sobre azul*¹⁴⁷, todas en 2012; y *Tramas. Rojos y verdes*¹⁴⁸; *Parra en Otoño*¹⁴⁹; y *Parra en otoño 4*¹⁵⁰, las tres en 2013.



Parra en Otoño 4 2013

El encuadre de esas pinturas acota el paisaje y lo ofrece de modo fragmentario, como una porción de la realidad, que nos separa del espacio superior que muestra entre sus ramas y hojas. La inmediatez del primer plano y el realismo de los elementos vegetales quedan ofrecidos como realidad en sí. Son elementos comunes en todas ellas. La nitidez de los cielos de fondo, la pureza de la luz y la identidad de los colores son fundamentales en todas las configuraciones y, dada la variedad, aportan al mismo tiempo rasgos propios. La elegancia de los verdes y los ocres matiza el realismo de la mayor parte; los fríos azules y verdes de la segunda aportan una sensación muy distinta; y la viveza cromática de las flores rojas de *Tramas. Rojos sobre azul* muestran un gusto por el color inédito en su obra hasta este momento. La perfección en el tratamiento de la luz avala a Javier Buzón como un maestro consumado de la pintura.



Tramas. Rojos sobre azul 2102

- 145 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 146 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 147 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 148 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 149 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 150 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.

El punto de vista cambia en *Hojas*¹⁵¹; *Hojas caídas 2*¹⁵²; *Hojas caídas 3*¹⁵³; y *Hojas caídas 4*¹⁵⁴, las cuatro en 2013. Comparte con las anteriores el planteamiento fragmentario debido a la elección de un encuadre que acota una porción del paisaje, esta vez, y como diferencia fundamental, en perspectivas caballerías de las hojas depositadas sobre el suelo, decisión que evita la entrada de aire y luz y renuncia al establecimiento de dos niveles visuales sustentados en la proyección de los elementos vegetales al primer plano y el filtrado de aquéllos desde el interior. Las hojas se agrupan entre sí y se mezclan con hojas secas, tierra y piedras, y la luz, responsable de la riqueza cromática, se proyecta desde fuera del cuadro, reforzando el punto de vista del espectador. La nitidez en la iluminación y la definición de los cuadros es pareja a la de las pinturas del modelo anterior, y como aquéllas, muestran la madurez creativa y técnica del pintor.



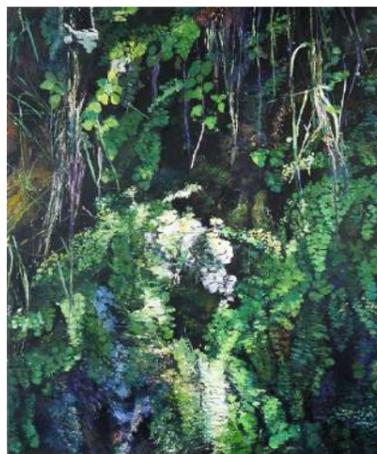
Hojas caídas 2 2013



Hojas caídas 4 2014

El tercer modelo presenta un criterio inédito en la pintura de Javier Buzón, el paisaje completo en función de un punto de vista y un rayo central de visión exterior al lienzo. En principio, sería el punto de vista de un paisajista tradicional; sin embargo, a estas alturas de su carrera, Javier Buzón ya no puede serlo, de ninguna manera, su bagaje técnico y la originalidad de sus composiciones y sus configuraciones, la peculiaridad de sus puntos de vistas y su magistral dominio de la luz, le han aportado rasgos morfológicos propios tan identificativos como modernos, que las sitúan en su tiempo y avalan su creatividad.

La doble fuga de *Luz en el bosque*¹⁵⁵, en 2009-13, es buena prueba de ese magisterio excepcional. La pintura repite la composición de *Atravesar la sombra*, del año 2009, ahora con una nitidez visual superior y un tratamiento de la luz excepcional. La primera, lineal, debida a la proyección diagonal de los árboles, arbustos y camino; la segunda, aérea, determinada por el foco de luz que se manifiesta entre las ramas superiores. Las dos se complementan de modo brillante, de manera que el realismo es máximo y la identidad morfológica de la pintura también. El magisterio de la iluminación es común a *Las Tobas*¹⁵⁶; *las Tobas 2*¹⁵⁷, las dos en 2013; y *Las Tobas 5*¹⁵⁸, en 2014. En éstas el punto de vista está más cercano y, por lo tanto, cambia la perspectiva; no obstante,



Las Tobas 5 2014

- 151 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.
 152 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.
 153 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.
 154 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.
 155 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
 156 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm.
 157 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm.
 158 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

la dinámica es la misma, aunque la distinta identidad de las plantas y su condición natural como enredaderas las acercan a la sensación de pantalla que, una vez identificadas las dos perspectivas, una diagonal lineal, insinuada más que definida; la otra aérea, se diluye reafirmando el punto de vista externo que corresponde al espectador.



Jardín 2 2014

Otra pintura, *Jardín 2*¹⁵⁹, en 2014, ofrece toda una síntesis de argumentos morfológicos propios, con los que Javier Buzón reclama con fuerza y de modo definitivo un sitio en la pintura sevillana contemporánea. La luz entra con fuerza desde el interior del cuadro, cuyo fondo, muy iluminado, queda casi oculto por la densa presencia vegetal del jardín. El árbol de la zona superior izquierda del soporte queda a contraluz y permite apreciar el origen de esa luz. Funciona como una silueta recortada, como una especie de celosía orgánica que, de modo alternativo, marca la transición entre los dos ámbitos naturales reales como los árboles de las pinturas barrocas de Velázquez, de las que se distingue en sus soluciones formales. Eso origina un primer plano visual con plantas y flores diversas, iluminado por al menos dos focos exteriores. La densidad de éstas es mayor en la parte derecha del cuadro, en el que las flores moradas y las pequeñas rojas apagadas aportan un planteamiento binario en relación con las de la parte central e inferior izquierda, las moradas con arrastres muy matéricos y la única roja de mayor tamaño y más viva de color, decisión que aporta luz y color al plano inmediato al del árbol de fondo en contraluz.

XI La naturaleza como protagonista: *La piel del bosque*, en 2015-17.

El punto de vista de ese tercer modelo desarrollado en *Paisaje vertical*, en 2011-14, supuso el punto de partida de la evolución de Javier Buzón en los últimos años. Las pinturas de la *Piel del bosque*, en 2015-17, se caracterizan por el punto de vista exterior, determinante para la concepción de paisajes completos, en los que asumió los criterios propios desarrollados en etapas anteriores.

Los primeros con la novedad de los cauces de agua que asumen la responsabilidad de las fugas lineales

159 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.

desde segundos planos descubiertos entre la vegetación, caso de *Ribera 1*¹⁶⁰, en 2014; *Ribera 4*¹⁶¹; *Ribera 6*¹⁶²; *Ribera II. Cañas*¹⁶³, los tres en 2015; y *Ribera*¹⁶⁴, en 2017, éste con cañas en primer plano que casi ocultan el agua, a diferencia de los anteriores es los que el cauce del río es fundamental en la configuración por su definición física y por su capacidad para reflejar la luz. Hay que distinguirlos de otros con el mismo título, como *Ribera 7*¹⁶⁵ y *Ribera 8*¹⁶⁶, los dos en 2015, composiciones en las que las hojas ocupan toda la superficie y cierran las perspectivas, como vimos en las *Tramas* de 2010-13 y otras pinturas derivadas del grupo anterior, con las que hay que relacionar *El bosque abstracto*¹⁶⁷, en 2016. No así *Ribera 10. Molino*¹⁶⁸, en 2015, que proyecta una rama al primer plano y descubre la estructura encajada, de manera análoga a *Ribera II* con el río.



Luz en el bosque 2009-13

-
- 160 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm.
 - 161 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm.
 - 162 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.
 - 163 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm.
 - 164 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.
 - 165 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.
 - 166 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm.
 - 167 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.
 - 168 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm.



Ribera 1 2014

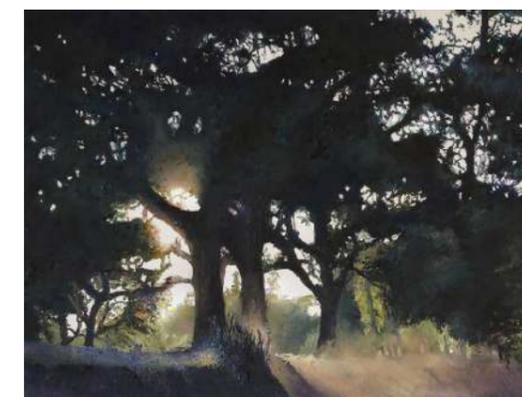


Ribera 6 2015



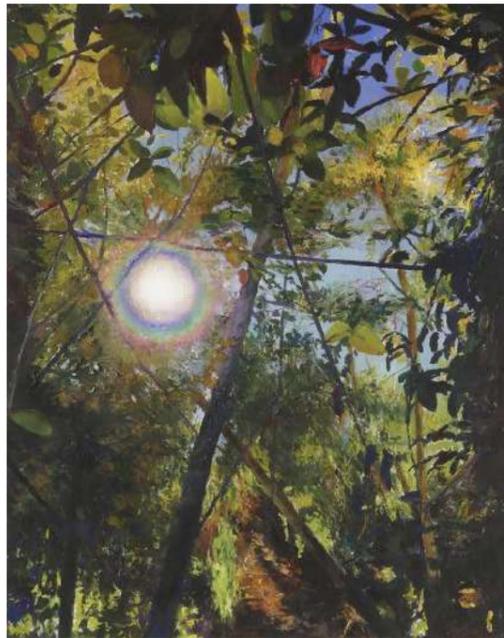
El bosque verde 2 2016

La continuidad con *Luz en el bosque*, antes citado, en 2009-13, es mayor en *Penumbra*¹⁶⁹, en 2015; *El bosque verde*¹⁷⁰; *El bosque verde 2*¹⁷¹; *El bosque verde 3*¹⁷²; los tres en 2016; *Camino*¹⁷³; *La piel del bosque*¹⁷⁴; y *Luces y sombras*¹⁷⁵, los tres en 2017. La mayor diferencia con aquella pintura está en la renuncia a establecer el punto de fuga aérea en el foco de luz interno, unas veces tapado por un grueso tronco, otras por la densidad de las ramas y otras simplemente atenuado o diluido. Otras significativas pueden detectarse en los movimientos de los árboles y las inversiones de las luces y las sombras. En *Penumbra*, por ejemplo, el contraste es muy sutil, pese a la presencia del foco de luz, atenuado y a punto de desaparecer en el horizonte.



Camino 2017

-
- 169 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
 - 170 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.
 - 171 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.
 - 172 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.
 - 173 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 55 x 73 cm.
 - 174 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 89 x 130 cm.
 - 175 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.



Rincón del bosque 2017

Un caso distinto es el de *Rincón del bosque*¹⁷⁶, en 2016; *Rincón en el bosque*¹⁷⁷, en 2017; y *Rincón en el bosque*¹⁷⁸, en 2017, las dos primeras con una misma vista tomada del natural, en las que mantuvo el foco de luz, esta vez por delante del primer árbol, esto es, invertida la posición habitual, ahora entre el paisaje y el espectador y no detrás de aquél. Al cambiar la luz del foco, lo hacen los matices del cuadro, empezando por los anillos lumínicos que irradian uno y otro. El tercero de ellos ofrece un paisaje distinto, también con un punto de vista externo alternativo al del foco de luz interno, éste con una irradiación anular análoga a la del segundo.

Otro el de *La bois de la Cambre*¹⁷⁹, debido a la perspectiva desde abajo y el encuadre parcial. Es cierto que el foco de luz comparte con los anteriores la intensidad, multiplicado desde detrás por los espacios liberados por la masa vegetal; no obstante,

el encuadre los distingue y también presenta diferencias significativas en el potente contraste de los verdes en contraluz por la distinta incidencia de la luz.

XII EL CARTEL DE LA HERMANDAD DE LA MACARENA, EN 2018.

Javier Buzón apenas afrontó la figura a lo largo de casi cuatro décadas de carrera, entendida ésta como la representación de personas y objetos, con salvedades relativas como el coche que atraviesa el puente en *Paisaje XVI. Puente*, en 1996; los coches aparcados de *Nocturnos 16. Garaje*, en 1999; los dos oficinistas delante del ordenador de *Oficina*, en 2001; y los coches en la oscuridad de *Nocturno. Hotel 2*, en 2008, entre otros ejemplos de similar factura. La relatividad aludida está en la cosificación de tales representaciones, miniaturizadas y genéricas, supeditadas a los paisajes o espacios en los que componen aportando una información complementaria y prescindible en el desarrollo temático de la pintura.

Debe advertirse esa cuestión, Javier Buzón es un pintor figurativo en tanto que pintó siempre la realidad; mas no lo es en un sentido amplio del término en la medida que casi nunca pintó figuras y cuando lo hizo fue de modo genérico y complementario. Son dos acepciones necesarias de distinguir, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter figurativo del cartel de la Semana Santa que pintó para la Hermandad de la Macarena¹⁸⁰, en 2017-18, en el que sí reprodujo la fisonomía de la imagen sagrada, por cierto, muy complicada de interpretar, en la que no han tenido el éxito esperado artistas muy considerados. Javier Buzón lo hizo con un considerable éxito, pues fue capaz de captar los rasgos y la expresión en un espacio físico complejo que, como buen pai-

176 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

177 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

178 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

179 Colección del artista. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.

180 PÉREZ, Manuel: “La Macarena presenta su cartel con el reflejo del perfil de la Esperanza”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 9 de febrero de 2018. PAREJO, Juan: “La Macarena y el reflejo del alma”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 10 de febrero de 2018. RECHI, M.J.R: “Así es el cartel de la Semana Santa de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 20 de febrero de 2018.

sajista e interiorista, también llevó al lienzo.

Precisamente por ese planteamiento fue él mismo, puede decirse que no renunció a sus logros, y los impuso y sacó provecho por encima de las difíciles circunstancias. Javier Buzón fue fiel a sí mismo, a su concepto artístico, requisito imprescindible para el éxito desde una perspectiva creativa. Es lo que no tuvieron en cuenta otros. Planteó la figura como parte de un interior, en el que la colocación estratégica de un espejo devuelve el perfil de la imagen, situación real de ésta en su camarín. Al reflejarse también la pared de éste lo hace el paño de sebka con atauriques repujados por Fernando Marmolejo Camargo en los años cincuenta del siglo XX. De ese modo, interior y paisaje –el de las flores repujadas– se funden en dos niveles, los que corresponden al tabique de soporte y el reflejo en el espejo y, ante éstos, encuadrada y en el interior del marco del mismo, aparece el perfil de la Virgen de la Esperanza.

La imagen viste el manto negro y la toca de las rosas, restaurada por Francisco Carrera, *Paquili*, en 2017, reestrenada en el mes de noviembre de ese año, circunstancia que permite datar la pintura cronológicamente. El foco de luz que la ilumina, habitual en la puesta en escena de la imagen en su retablo, le permitió destacarla por contraste sobre los niveles visuales antes comentados. Fijémonos en esto, pues Javier Buzón estableció una clara correspondencia con la iluminación de sus paisajes desde un foco principal interno, como se vio a partir de *Contraluz*, en 2008; *Rincón en el bosque*, ese mismo año; y las dos versiones de *Atravesar la sombra* y *Luz entre las ramas*, en 2009. En éstos, para representar con nitidez los árboles con sus ramas y hojas; aquí para sostener cromáticamente el retrato de la Virgen de la Esperanza (Macarena).

La veracidad de la imagen avala la categoría artística de Javier Buzón y avanza sus posibilidades en el terreno de la figuración en su sentido más amplio, añadiendo su nombre con indudable éxito a los de Francisco García Gómez, Joaquín Sáenz, Carmen Laffón, José Luis Mauri, Juan Valdés, Ignacio Tovar, Guillermo Pérez Villalta, Carmen Márquez, Juan Roldán, Ignacio Cortés, Antonio Gracia Pérez, Luis Rizo, Daniel Puch, Zenaida Pablo Romero y Ricardo Suárez, que ya lo hicieron para la misma hermandad y con el mismo motivo con criterios muy distintos¹⁸¹.



Cartel de la Hermandad de la Macarena

181 RECHI, M. J. R: “Los carteles de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 12 de mayo de 2014.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Exmaa. Diputación Provincial de Sevilla. Ayuntamiento de Mairena del Aljarafe, 2007.
- CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía; Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- FLIEDL, Gottfried: Gustav Klimt; Taschen, 1991.
- GUASCH, Ana: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980); Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencias de las vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “El grabado contemporáneo en Sevilla a principios del siglo XXI. El paisaje andaluz por cañadas cordeles y veredas”; en Pájaro de Benín, Sevilla, 2018.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en AAVV: Pintores en Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992.
- PAREJO, Juan: “La Macarena y el reflejo del alma”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 10 de febrero de 2018.
- PÉREZ, Manuel: “La Macarena presenta su cartel con el reflejo del perfil de la Esperanza”; en El Correo de Andalucía, Sevilla, 9 de febrero de 2018.
- RECHI, M. J. R: “Los carteles de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 12 de mayo de 2014.
- RECHI, M.J.R: “Así es el cartel de la Semana Santa de la Macarena”; en Pasión en Sevilla, Sevilla, 20 de febrero de 2018.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: “Aproximación a las vanguardias artísticas sevillanas. Un resumen imperfecto”; en AAVV: Pintores en Sevilla, 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, El Monte, 1992.
- SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis: El rastro de la fama. Javier Buzón. Pintor”; en Diario de Sevilla, Sevilla, 15 de enero de 2017.
- S.C: “El quinto Premio de Pintura Caja Rural de Sevilla lo obtiene un paisaje de del sevillano Javier Buzón”; en ABC, Sevilla, 18 de marzo de 1998.



Joaquín González Quino. Obra de Serie Sociedad Líquida. 2018. Acrílico sobre cartón.

Sociedad Líquida: Una nueva serie de Joaquín

*González Quino*¹

Liquid Society: A new set from Joaquín González Quino

José Manuel Báñez Simón

Universidad de Sevilla

RESUMEN

En el presente artículo se estudia una nueva serie del artista extremeño afincado en Sevilla, Joaquín González “Quino”. Varias han sido las muestras en las que ha participado, y no menos los premios que atesora, que lo certifican como uno de los artistas más prolíficos y de mayor éxito del panorama sevillano actual. Su inquietud y trabajo infatigable, los pone al servicio de la investigación conceptual y plástica, que plasma en el lienzo dando lugar la mayoría de las veces a magníficas series que abordan temáticas, conceptos y estilos de lo más variopinto. En este contexto se sitúa *Sociedad líquida*, una nueva serie en la que se encuentra trabajando desde hace unos meses, y que centra la atención de estas páginas, en las que se presenta una primera aproximación.

Palabras clave: Joaquín González “Quino”, Abstracción, Sociedad Líquida, Zygmunt Bauman, Pintura del siglo XXI.

ABSTRACT

In this article a new set of the Extremaduran artist based in Seville, Joaquín González “Quino” is studied. Several have been the expositions which he has participated, and not least the prizes that he treasures, which certify him as one of the most prolific and most successful artists in Seville. He puts his restlessness and work at the service of conceptual and plastic research, which is reflected in the canvas, giving rise, in most cases, to magnificent sets that deal with the most varied themes, concepts and styles. In this context, *Sociedad Líquida* is located, a new set in which it has been working for a few months, and which focuses the attention of these pages, in which a first approximation is presented.

Keywords: Joaquín González “Quino”, Abstracción, Sociedad Líquida, Zygmunt Bauman, Pintura del siglo XXI.

INTRODUCCIÓN

1 Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento al protagonista de este artículo, Joaquín González Fernández, más conocido como “Quino”, por su paciencia, tiempo e inestimable ayuda para su realización. Varias han sido las entrevistas mantenidas con él, así como numerosas las visitas a su estudio para observar y estudiar sus obras in situ, y el interesante y amplio material documental que ofrece su archivo personal, del que se han extraído la mayor parte de fuentes hemerográficas consultadas y que recogemos en el aparato crítico y en la bibliografía. Todo ello ha contribuido a que estas páginas se escriban prácticamente solas.

EL PÁJARO DE BENÍN 3 (2018), págs. 38-55. ISSN 2530-9536

Joaquín González Fernández, más conocido como Quino, es un artista de una amplia formación y bagaje en el mundo del arte. Pintor de infatigable ánimo para el trabajo e imaginación casi infinita, es a veces difícilmente clasificable dada la variedad de los temas que trata y la cantidad de técnicas que emplea, siempre en busca de nuevas experiencias que lo mueven a investigar y a no cesar en la creación

Comenzó a pintar en la década de los sesenta, y no son pocos los autores que lo han identificado como un artista postmoderno. Si tenemos en cuenta los planteamientos de Valeriano Bozal, el encuadre artístico de Quino sería el de la vuelta a un pasado reciente sobre el que ejercer la repetición y la diferencia². No hay que confundir esta apreciación y considerar a Quino como un pintor que reitera lo que décadas atrás se hiciera, sino más bien como un renovador de conceptos que se tenían por caducados³, y que de forma libre adopta y pone al servicio de sus interesantes pinturas. Es por tanto un creador, que parte de la tradición pictórica para desarrollar pinturas de una avanzada modernidad. O como lo expresó Andrés Luque: “Quino no fue nunca un pintor interesado en las claves estilísticas de las vanguardias, menos aún de las llamadas históricas. Lo más interesante y afortunado de su arte radica en la experimentación, por ello se acercó a ellas con un claro interés por los procedimientos y no en las claves históricas y estilísticas que las animaron”⁴.

Todo ello lo manifiesta fundamentalmente en sus numerosas series. Algunas las concluye y otras, las deja reposar, con la certeza de que su inquietud creativa antes o después le obligará a retomarlas para superar los planteamientos del comienzo. Es esta la faceta de Quino que se pretende estudiar a partir de la aproximación al estudio de una nueva serie inédita, que se incluye dentro de su dilatada trayectoria y producción artística.

JOAQUÍN GONZÁLEZ QUINO, UN PINTOR DE SERIES

No se pretende en este apartado realizar un recorrido pormenorizado por la producción del artista. Ni si quiera vamos a destacar su imponente currículum artístico. De ello ya se han ocupado especialistas como Andrés Luque Teruel. Si es necesario repasar su producción pictórica seriada, que sin duda constituye el capítulo más interesante de su carrera. A continuación, tan solo será cuestión de exponer los fundamentos y las motivaciones que le siguen impulsando a realizar estas series, con numerosas pinturas, que en ocasiones ni siquiera concluye, sino que deja reposar para retomarlas con el tiempo. Es un artista inquieto, de mente viva y ágil, que vive y piensa por y en el arte, y que ha permitido que una parte inédita de él centre estas páginas.

Quino ha trabajado de forma incansable desde finales de los años sesenta hasta la actualidad⁵. Fruto de esta actividad son sus numerosas series, compuestas cada una de ellas por un número no menos importante de obras. Para su comprensión, son imprescindible los textos del profesor Andrés Luque. La bibliografía es relativamente poco accesible, exceptuando los trabajos publicados en prensa y en revistas científicas especializadas. Ello implica que no se conozca todo lo que se debería la producción de uno de los artistas más interesantes del panorama local sevillano, pese a la evidente repercusión de la que disfruta en el ámbito artístico.

Antes que el profesor Andrés Luque decidiera reflejar por escrito la labor como artista de Quino, Mario

2 BOZAL, Valeriano: Modernos y postmodernos. Historia 16, Madrid, 1989, pág. 16.

3 *Ibidem*, pág. 8.

4 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González “Quino”. Fundamentos creativos, Sevilla, 2013, pág. 46 (inédito).

5 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González “Quino”. Fundamentos creativos..., op., cit., pág. 5 (inédito)

Antolín Paz le dedicó unas líneas con las que el pintor pasaba a formar parte de la antológica obra *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Las primeras consideraciones lo calificaron como un pintor de una personal figuración, en la que recrea dentro de una atmósfera lírica y ensoñada, viejos y nobles edificios, trascendidos de espíritu. Todo ello antes de experimentar con la abstracción, como lo atestiguarían series posteriores⁶.

Tan sólo un año después, se publicaron las primeras apreciaciones de Luque sobre Quino. Fue en el número cero de la revista *Aspasia* donde ya hacía alusión a sus series. En general, las consideró como fruto de un pensamiento que origina múltiples formas que adquieren independencia en el campo visual y en la interpretación del espectador⁷. Francisco del Río, además, opinó con acierto que estas pinturas salen a la luz como resultado de una planificación y diseño previos, que dan como resultado obras visualmente ricas y complejas que abordan una gran variedad de temas⁸.

No tardaría en realizarse el primer estudio monográfico sobre su figura, prácticamente concluyendo el siglo XX. En él ya se establecían unos parámetros más precisos acerca de la faceta de Quino como pintor de series. En concreto, Andrés Luque explicaba el proceso creativo a través de una “relación interior-exterior como sistema por el cual transforma los pensamientos e ideas en sus obras que llegan a abstraerle de la realidad, y a conformar series. De este modo, saca el máximo partido visible a la idea y los conceptos y el contenido de que parte tal desarrollo formal, es decir, la serie”⁹. El ejemplo que justifica ese máximo partido que extrae de la idea es sin duda su serie *Danzas prehistóricas*. Fue expuesta en 1998 en la galería Artoteca de Sevilla, y ha sido objeto de numerosos estudios¹⁰ y menciones en prensa¹¹. Es certera la comparativa con la obra *Excavation* de De Kooning. Quino, sobre un fondo neutro, esparce las figuras con una frescura de movimiento admirable. Las figuras de De Kooning, aunque más estáticas, son distribuidas, casi esbozadas, ocupando todo el espacio e integrando pequeñas manchas de colores rojos, amarillos y azules¹². E incluso es apreciable alguna coincidencia con la obra de Joan Mitchel titulada *Hemlock*, un óleo sobre lienzo de 1956¹³. Más de cuarenta años después, Quino ofrece esta serie llena de frescura, en la que más que imitar o dejarse influir por artistas del pasado, reinterpreta esos postulados artísticos y los hace propios, para dar lugar a nuevos planteamientos de interés. No es más que la traducción del espíritu de la postmodernidad.

6 ANTOLÍN PAZ, Mario: “González Fernández, Joaquín”. En *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, vol. VI, Ed. Forum Artis, Madrid, 1996, pág. 1753.

7 LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González”. En *Aspasia*, nº 0, Sevilla, 1997, pág. 27.

8 DEL RÍO, Francisco: “Joaquín González”. En *I Muestra de Pintores Contemporáneos en la Alameda*, Casa de las Sirenas, Sevilla, 19 de junio-12 de julio de 1998, pág. 19.

9 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González. Aproximación a su obra (documentos y ensayos), Sevilla, 1999, pág. 50.

10 Sin ir más lejos, el profesor Luque Teruel realizó unos textos para acompañar a cada una de las pinturas, que posteriormente nutrieron un interesante catálogo, que además incluyó con un estudio introductorio. Ver: LUQUE TERUEL, Andrés: *Las danzas prehistóricas de Joaquín González*, Sevilla, 1999. Dieciséis años después, la inquietud del artista favoreció el incremento de esta serie, que fue acompañado por una reedición de este primer trabajo en *Las danzas prehistóricas de Joaquín González*, Quino, Sevilla, 2015.

11 DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Atávicas danzas”. En *ABC cultural*, 29 de diciembre de 2001, pág. 22.

12 HESS, Bárbara y GROSENICK Uta (eds.): *Expresionismo Abstracto*, Taschen, 2005, págs. 50-51.

13 *Ibidem*, págs. 78-79.

Recién comenzada la actual centuria, se ofreció una primera puesta al día de las series más interesantes realizadas por Quino. Concretamente, hasta el momento habían sido destacadas por los expertos siete de ellas, que magistralmente resuelve e ilustra Andrés Luque¹⁴. Baste dejar constancia de los títulos de las mismas: *Las Colografías*¹⁵, *el Saber y el tiempo*, *Interiores y exteriores*¹⁶, *Variaciones expresionistas*, *La Crucifixión*, las ya mencionadas *Danzas prehistóricas*, *La Tauromaquia*¹⁷, *La veneración de las artes* o *Las tres Gracias y el Gracioso*¹⁸.

La repercusión de las series de Quino será tal, que incluso cuando se realicen estudios sobre obras individuales, como *Pobre del cantor*¹⁹, se hará mención a ellas. Así lo entendió nuevamente Andrés Luque, quien no se olvida de hablar de aquellas piezas que individualmente no forman parte, al menos aparentemente, de ninguna serie. Y decimos aparentemente, porque los argumentos simbólicos y expresivos de este conmovedor lienzo²⁰, son puestos en la palestra frente a cada una de las series de Quino, para hacer ver que no se olvida de las motivaciones imperantes en sus series a la hora de enfrentarse a una obra per sé, donde solo están ella y su significado. Significado que por cierto, siempre es perceptible en su producción. Son consideradas en este estudio, a modo de puesta al día de la labor pictórica del pintor, otras series: *Polípticos y retratos genéricos*, *Relaciones espontáneas*, *Paisajes y Procesiones*²¹.

Con motivo de la exposición que en el año 2007²² dio cita a los máximos exponentes de las vanguardias sevillanas actuales, muestra de la que fue comisario Quino, se publicó una monografía que a día de hoy constituye una referencia para quien se aproxime al estudio del arte actual sevillano. En *Vigencia de las vanguardias de la pintura sevillana*, de nuevo el profesor Luque, tras hacer un amplio recorrido por el panorama artístico local, centró su atención en las propuestas de Quino, que merecían una especial atención dada su independencia conceptual, técnica y estilística²³. Por estos años, la experimentación del pintor lo llevó a aproximarse a

14 LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González (Quino). Fundamentos teóricos de siete series inéditas”. En Laboratorio de Arte, nº 14, Universidad de Sevilla, 2001, págs. 137-162.

15 ANGLADA, Francisco: “Exposición de obras realizadas con técnica collograph”. En El Correo de Andalucía, 1 de marzo de 1987, pág. 33; LORENTE: “Mácula”. En ABC de Sevilla, jueves, 5 de marzo de 1987, pág. 74. En el interesante archivo personal del artista, hallamos el documento de donación de una de las obras de esta serie, titulada como *Composición I*, al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, fechado en 30 de noviembre de 1983. Era valorada en 15.000 pesetas. Archivo de Joaquín González Fernández (A. J. G. F.): “Documento de donación de la obra titulada *Composición I* al Estado para que se exhiba en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla”.

16 S. a.: “Galería Ventana Abierta”. En El Correo de Andalucía, 7 de febrero de 1993, pág. 63.

17 PAVÓN, José Víctor: “Joaquín González expone en el Centro Cultural Santa Marina, de Zafra”. En Diario Hoy, Badajoz, 19997, s/p.; PONCE DE LEÓN, R.: “Harte Solidario con Centroamérica”. En El País, domingo 17 de enero de 1999, s/p.

18 LUQUE TERUEL, Andrés: *Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana*, Ed. CP, Sevilla, 2007, págs. 111-112.

19 S. a.: “El pintor Joaquín González dona a Fundación ONCE la obra Pobre del Cantor”. En Fundación ONCE, nº56, Madrid, noviembre de 2004, s/p.

20 Se trata de una composición alegórica como respuesta a los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid. El estudio completo fue publicado en: LUQUE TERUEL, Andrés: *Joaquín González (Quino). Pobre del cantor*, Fundación ONCE, Sevilla, 2004.

21 *Ibidem*, págs. 27-28.

22 CARRASCO, Marta: “Encuentro de las vanguardias en un nuevo espacio expositivo”. En ABC de Sevilla, 8 de marzo de 2007, pág. 84; GAMERO, Francisco: “Miradas a la vanguardia sevillana”. En Diario de Sevilla, 26 de febrero de 2007, pág. 40.

23 LUQUE TERUEL, Andrés: *Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana...*, op., cit., pág. 110.

las corrientes expresionistas alemanas, y fruto de ello fue la serie *Azul y amarilla*, en la que introdujo toda una suerte de figuraciones sueltas, exteriorizadas, dinámicas, agresivas, con barridos diluidos y amplios brochazos con colores sintéticos. Fue una propuesta conceptual e intelectual, que lo hizo situarse ante un nivel de abstracción avanzado, propio y exclusivo²⁴.

El último lustro ha registrado un número mayor de publicaciones sobre el tema que se pretende estudiar. Ni más ni menos, seis trabajos, dos de los cuales aún inéditos, abordaron la figura de Quino y su producción artística, consagrándole definitivamente como un pintor de series. A ello ha contribuido, además, su trabajo incansable e inagotable imaginación, que lo han llevado a crear de la nada nuevas propuestas, o a continuar con otras de antaño, dándoles unas notas de originalidad admirables. El primero de ellos es el que ofrece una panorámica más completa de todas sus series. Aunque permanece inédito, la posibilidad su consulta brinda una certera visión y actualización de la obra de Quino. A las series ya conocidas, se incluyen las denominadas como *Anatomía básica*, *Confusión*, a la que volveremos más adelante, y *Esquemas eléctricos*. Todas ellas dan por supuesto que el artista aborda temas variados y sin conexiones, cuya unidad se manifiesta en las relaciones plásticas, bastante extremas y contundentes: figuración esquemática que se interrumpe por los rasgos expresionistas, y también la abstracción pasando por el desnudo femenino²⁵.

Los últimos trabajos a los que haremos mención vinculan a Quino con un interesante grupo, del que tuvimos ocasión de hablar en un trabajo anterior al estudiar la figura de uno de sus componentes²⁶. Se trata del *Grupo Pegamento*, protagonista de varias muestras, en las que Quino participó con varias de sus obras que forman parte de sus series²⁷.

Sin duda, la atención de estos trabajos se focalizó en su serie *Geometría alternativa*²⁸, que ha sido ampliada recientemente con nuevas piezas. De hecho, la importancia de la producción científica que ha generado la figura y la obra de Quino, se vio condensada en un texto de Alicia Iglesias, quien aporta el primer estado de la cuestión sobre un artista que ya es objeto de una importante cantidad de trabajos especializados. Lo sitúa acertadamente como un artista “inspirado y versátil, capaz de transformarse continuamente con gran brillantez”²⁹. La misma autora, realiza una interesante apreciación a la hora de estimar la evolución en su serie *Geometría alternativa*³⁰. Al respecto escribirá que Quino “evoluciona constantemente dentro de su propia pro-

24 *Ibidem*, págs. 111-112.

25 LUQUE TERUEL, Andrés: *Joaquín González, “Quino”. Fundamentos creativos*, Sevilla, 2013, pág. 50 (inédito).

26 BÁÑEZ SIMÓN, José Manuel: “El escultor Antonio Polo Pereira”. En El Pájaro de Benín, nº 2, Universidad de Sevilla, 2017, págs. 59-93.

27 El primer trabajo que abordó el estudio del grupo, fue el publicado por Andrés Luque Teruel: *Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes*, Sevilla, 2013. Poco después vio la luz otro, en el que Luque ponía en relación a sus componentes en función a los planteamientos estéticos y conceptuales de sus obras: *Convergencias y divergencias. Grupo Pegamento*, Sevilla, 2015.

28 LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González (Quino). Geometría alternativa”. En Linares. Galería Cristóbal Bejarano, Linares, 2011, s/p.; S. a.: “Geometría alternativa de Joaquín González Quino en la RTVA”. En El Correo de Andalucía, 18 de enero de 2014, pág. 4; especialmente interesante resulta este texto: RAMOS, Charo: “Joaquín González Quino. Artista”. En Diario de Sevilla, 3 de mayo de 2017, pág. 49.

29 IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González ‘Quino’. Tres ideas, dos grandes opciones”. En *Grupo Pegamento. Luz, Materia y Movimiento*, Museu Municipal Santos Rocha, Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz, 2016, pág. 29.

30 Se encuentra en prensa un nuevo trabajo de Andrés Luque sobre la continuación de esta serie: “De la Geometría Alternativa a la Nueva Geometría de Joaquín González Quino”. En Laboratorio de Arte, nº 30, Universidad de Sevilla, 2018 (en prensa).

ducción”, en esta ocasión “atreviéndose con el lienzo de gran formato”³¹. Es esta continuación un homenaje al *Pájaro de Benín*, con la que se acuerda cariñosamente de esta revista digital, dedicada a las Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas, alojada en la Facultad de Geografía e historia de la Universidad de Sevilla desde el pasado año³². Puede contemplarse esta nueva muestra del arte de Quino en el Museo de Faro, hasta el próximo 19 de agosto.

No sería preceptivo olvidar otras series elaboradas por el pintor, que todavía no han sido objeto de estudio. Por ejemplo, las contempladas por Andrés Luque en 1999: *El origen de la vida y El origen de los continentes*³³; o la más reciente e interesante sobre los conventos sevillanos, que sirvió para ilustrar los textos de Ismael Yebra Sotillo³⁴. También, en la segunda edición de la publicación sobre las *Danzas prehistóricas de Quino*, Andrés Luque se hace eco de otras interesantes series que no han sido estudiadas, como la de *El Quijote*³⁵, una colección interesantísima de pequeñas obras en acuarela sobre este clásico español del Siglo de Oro.

Lo recién expuesto nos permite reafirmar que una de las facetas de nuestro artista más destacadas por los diferentes especialistas que han tratado su obra, es la de su evidente preferencia por la ejecución de series pictóricas. Fundamentalmente destacadas son desde el punto de vista de Luque Teruel, quien las comenzó a estudiar desde la primera de ellas, realizada en la década de los años setenta. Con el paso de las décadas se han ido sucediendo una inmensa cantidad de obras en este sentido, que avalan la intensidad, calidad y regularidad de la obra de Quino. En este contexto se pretende incluir la que a continuación se presenta, que dará lugar a una segunda parte de este estudio. La labor infatigable del artista motiva a ello, en la que a buen seguro será una de sus series más fecundas.

LA SERIE SOCIEDAD LÍQUIDA

No es fácil escribir sobre arte. Aunque a veces, y es este el caso, tan solo es necesario escuchar a sus protagonistas, contemplar la obra junto a ellos, anotar qué anhelan comunicar, cuáles son sus pensamientos acerca de determinados temas o por qué realizaron una obra de esta forma y no de otra. Es esta la suerte de la que he gozado en las últimas semanas. Quien tenga la inquietud de conocer a Quino se encontrará con una persona cercana, de conversación fácil, y siempre gustoso de mostrar y explicar su obra, y a fin de cuentas, de mostrar y explicar su vida. La mejor forma de conocer su producción es in situ, en su propio estudio.

31 IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González Quino, pintor de amplias series”. En Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido: Grupo Pegamento. Ritmos y colores, Museo municipal de Faro, 9 de junio a 19 de agosto de 2018, Sevilla, 2018, pág. 43.

32 *Ibidem*, pág. 45.

33 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González. Aproximación a su obra (documentos y ensayos)..., op., cit., pág. 73.

34 YEBRA SOTILLO, Ismael: Entre monjas y frailes, Sevilla, 2016. Nutren sus páginas las personales y simbolistas representaciones de Quino de los conventos de Santa Paula, Santa Teresa, Santa Clara, San Pedro de Cardeña (Burgos), Santo Domingo de Silos (Burgos), La Camáldula de Serrera (Burgos), San Clemente o Santa Inés de Sevilla.

35 LUQUE TERUEL, Andrés: Las danzas prehistóricas de Joaquín González, Quino..., op., cit., pág. 17. La serie se denomina *Reinventando el Quijote*, y fue expuesta en la galería Concha Pedrosa. Son obras realizadas a grafito, tinta y acuarelas sobre papel. Información extraída del ABC Cultural del lunes 6 de junio de 2005, pág. 54.

Quino no se promociona ni ofrece su pintura³⁶. Pese a su aparente introversión artística en este sentido, despierta el interés de todo aquel curioso e interesado en el arte actual, a quien amablemente abre las puertas de su casa y de su pequeño estudio³⁷.



Lám. 1: Quino en su estudio junto a su obra.

Según reconoce, no llega a comprender el proceso que le motiva a pintar. Su actividad creativa es absolutamente espontánea, las ideas salen de su cabeza y se metamorfosean en gesto, en color, en pintura. Al resultado final se llega a través de mucho trabajo y de investigar sobre el soporte. En *Sociedad líquida* encontramos más experimentación que en cualquiera de sus series anteriores. Quino conoce los espacios sobre los que va a pintar, aunque no sabe qué le deparará el resultado final. Para ello, investiga, prueba, trabaja sobre lo que ha diseñado. Como es perceptible, este proceso da lugar a una serie de espacios creados entre una línea y otra a través del color, de este modo va buscando posibilidades y hallando resultados. Ya se confirmó como un gran creador de espacios con su serie *Geometría alternativa*, desenvolviéndose con soltura en todo tipo de formato³⁸. Es así como combina la premeditación³⁹ – no olvidemos que Quino gusta del diseño y de realizar estudios previos a la obra final – con la improvisación. Cuando comienza a trabajar sobre el soporte definitivo, el gesto, el color, la línea y la pintura se adueñan de todo, dando como resultado obras como estas. La interacción entre sí de los distintos entresijos lineales de color, nos hacen penetrar en una red espacial casi ficticia, que sólo es

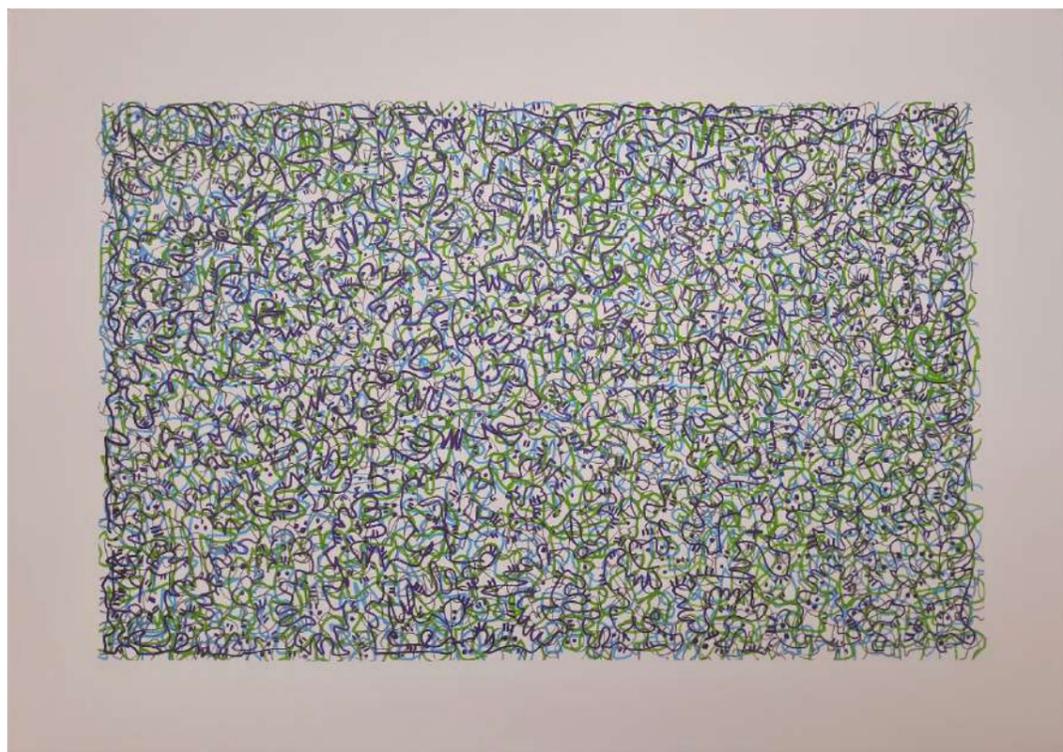
36 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González Quino. Aproximación a su obra (documentos y ensayos)..., op., cit., pág. 46.

37 Sin duda, algo debió ver en él José Joaquín Puig Palomares, quien actualmente actúa como una suerte de mecenas y cuyo apoyo es de suma valía, como agradece y reconoce el artista. Son estos coleccionistas independientes los que, junto a la labor de los artistas, ayudan a tratar de remontar el vuelo del panorama artístico actual sevillano.

38 LUQUE TERUEL, Andrés: Convergencias y divergencia. Grupo Pegamento..., op., cit., pág. 52.

39 La obra de Quino es espontánea, aunque con cálculo previo, como lo atestiguan las pequeñas cuartillas con bocetos a lápiz de las composiciones que guarda en su estudio. Tuvimos la suerte de contemplar los modelos de *Sociedad líquida*, al igual que hizo Andrés Luque para otros trabajos: LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González. Aproximación a su obra (documentos y ensayos)..., op., cit., pág. 51.

perceptible a través de una observación detenida y sosegada, en una referencia visual reducida de modo radical con su correspondiente realidad de la configuración abstracta derivada⁴⁰.



Lám. 2: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm

Se trata de un conjunto de obras en las que lleva trabajando desde el pasado mes de abril y que como suele ser habitual en el artista, no llevan título individual⁴¹. Se relacionan entre sí para dar lugar a una serie, y pese a que cada una de ellas tenga entidad por sí misma, es el nombre genérico el que ampara toda la producción. La técnica empleada es el acrílico sobre cartón para los estudios preparativos, y sobre tela para las obras definitivas. Las dimensiones oscilan entre los 100x70 cm y los 100x81 cm, por lo que se aprecia regularidad en las dimensiones que permite que se haga más perceptible la evolución que se plantea. El color es plano y se aplica directamente sobre el cartón o el lienzo, observándose contrastes que en función a la intensidad de los mismos, proyectan diferentes sensaciones, como confusión, caos, desorden.

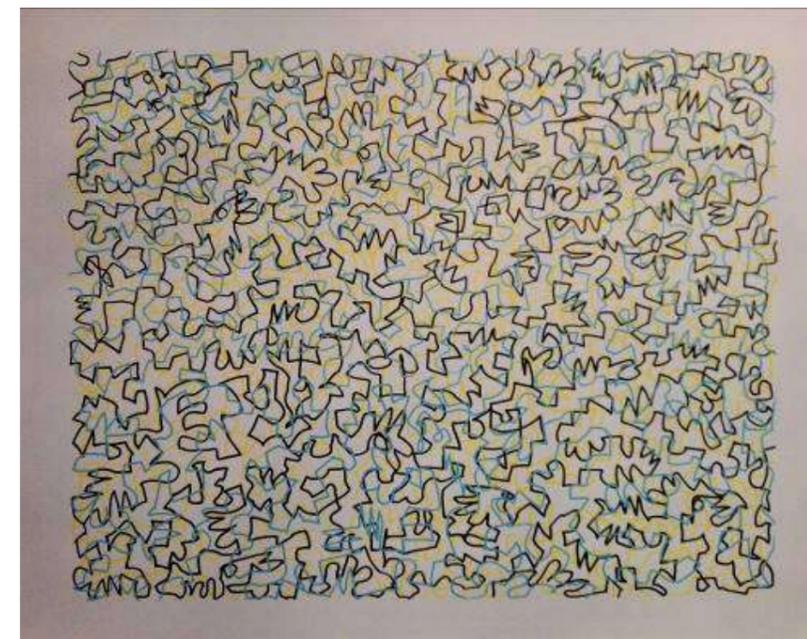
Sociedad líquida es en sí una abstracción y su descripción y explicación se hacen complejas. Lo que resulta evidente es que en ella se percibe una forma de exteriorizar los sentimientos. Presiente cambios en la sociedad, y todo ello le afecta expresando de forma espontánea su angustia interior, su confusión. El entorno, para un ser sensible, siempre afecta, y es en él donde hay que hallar las respuestas a esta obra: la sociedad. Andrés Luque estableció desde el primer momento que Quino pinta con un simbolismo intelectual y consciente no ajeno a problemas existencialistas, afectándole a la hora de desarrollar formalmente la idea⁴². Concretamente en los parámetros que define Zygmunt Bauman hay que situar esta serie.

40 LUQUE TERUEL, Andrés: *Convergencias y divergencia*. Grupo Pegamento..., op., cit., pág. 54.

41 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González. *Aproximación a su obra (documentos y ensayos)*..., op., cit., pág. 45.

42 *Ibidem*, pág. 48.

Bauman, falleció a la edad de 91 años, tras desarrollar su carrera como filósofo y académico en la Universidad de Leeds. Acuñó el concepto de “modernidad líquida”, como gran especialista de la modernidad y las sociedades contemporáneas, produciendo una extensa, fértil y crítica reflexión académica sobre el postmodernismo. A finales de los 80 adoptó este concepto, en el que planteaba que todo, incluso el individuo, es algo flexible y susceptible de adoptar el molde político o social que lo contiene, al contrario de lo que sucedía en las generaciones anteriores en el que los valores y dogmas eran algo sólido. Ahora nada es permanente ni fijo⁴³. Todo lo que tenemos es cambiante y con fecha de caducidad, en comparación con las estructuras fijas del pasado. A este respecto, Mónica Redondo añadió: “La vida líquida es una sucesión de nuevos comienzos con breves e indoloros finales”⁴⁴. Esto lo configura Quino a través de las formas que proyecta en el soporte, compuestas a través de líneas y retículas de diversos colores que se esparcen y adaptan. En un primer momento, de forma más amplia y completa, a modo de una única mancha sólida y consistente, para después desprenderse y formar otros espacios más pequeños que vagan sin conexión entre ellos, porque los colores difieren de estructura en estructura. Estas palabras del propio Bauman parecen servir de justificación a estas formas disgregadas que Quino realiza: “Lo que se está produciendo hoy es, por así decirlo, una redistribución y una reasignación de los poderes de disolución de la modernidad”⁴⁵. Aunque el arte de Quino no es especialmente crítico ni afiliado a una corriente política o de pensamiento determinado, en este caso se percibe crítica social, expresando lo que siente ante una realidad a partir de unos complejos planteamientos filosóficos⁴⁶.



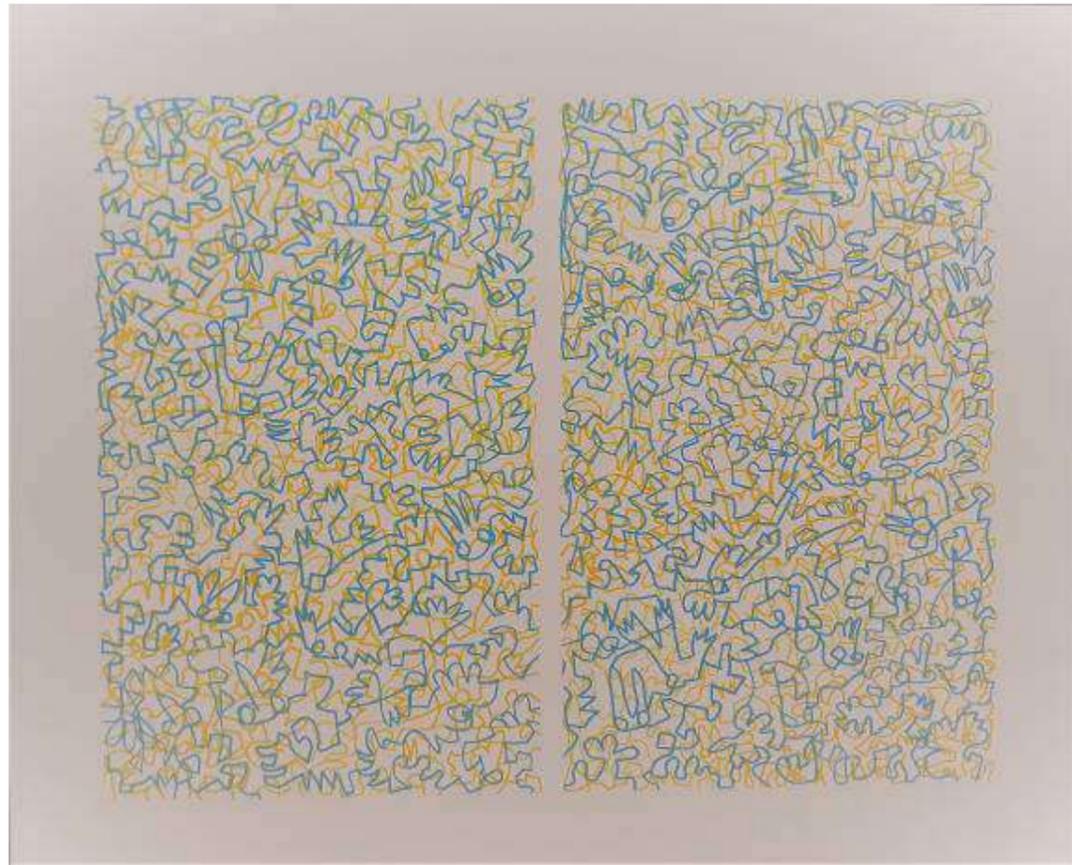
Lám. 3: Acrílico sobre tela. 100 x 81 cm

43 S. a.: “¿Qué es la modernidad líquida según Zygmunt Bauman?”. En *La Nación*, 10 de enero de 2017. Recurso electrónico: <<http://lanacion.cl/2017/01/10/que-es-la-modernidad-liquida-segun-zygmunt-bauman/>> (Consultado el 7 de junio de 2018).

44 REDONDO, Mónica: “5 ideas de Zygmunt Bauman que retratan a la sociedad moderna”. En hipertextual, 10 de enero de 2017. Recurso electrónico: <<https://hipertextual.com/2017/01/5-ideas-bauman/>> (Consultado el 7 de junio de 2018).

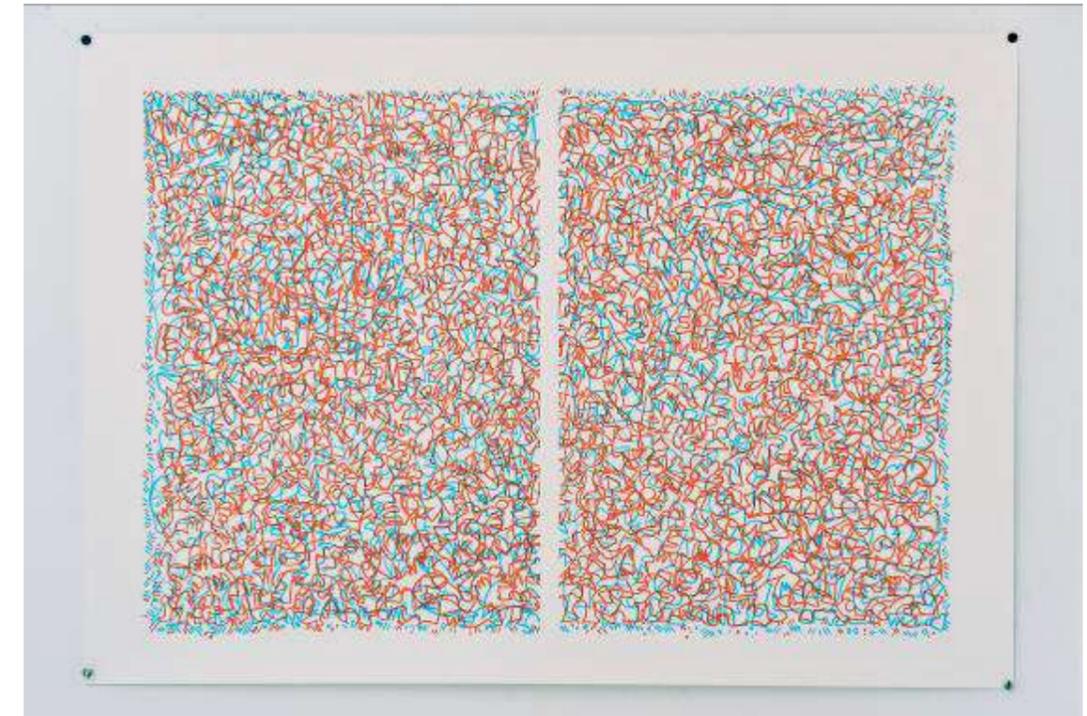
45 BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, traducción de Mirta Rosenberg, México, 2000, pág. 10.

46 BOZAL, Valeriano: *Modernos y postmodernos*..., op., cit., pág. 100. EL PÁJARO DE BENÍN 3 (2018), págs. 38-55. ISSN 2530-9536

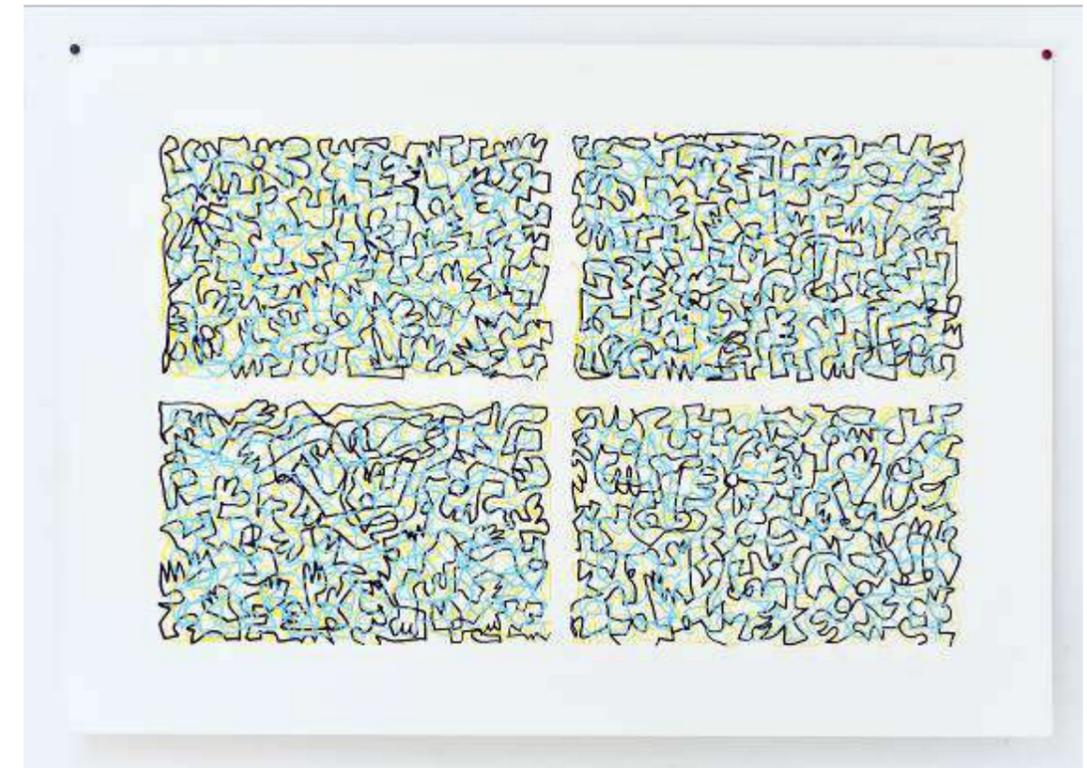


Lám. 4: Acrílico sobre tela. 100 x 81 cm

Una contemplación sosegada y tranquila junto al artista nos hace comprender mejor su mundo interior. Es evidente que se mueve en los parámetros de la abstracción, pero se perciben otras formas que remiten a realidades tangibles. Juega con las sensaciones de las composiciones y con las realidades que esconde. Son fácilmente identificativos pequeños puntos que recuerdan a ojos humanos, algunas líneas que se entrelazan conformando animales, cuerpos, manos. Es una abstracción particular, una radiografía de su pensamiento, de su imaginación, que es sometida al juicio interpretativo del espectador y del especialista. Aunque no la representa, no niega la figuración. Su pintura es totalmente libre y ello dota a esta serie de una modernidad absoluta.



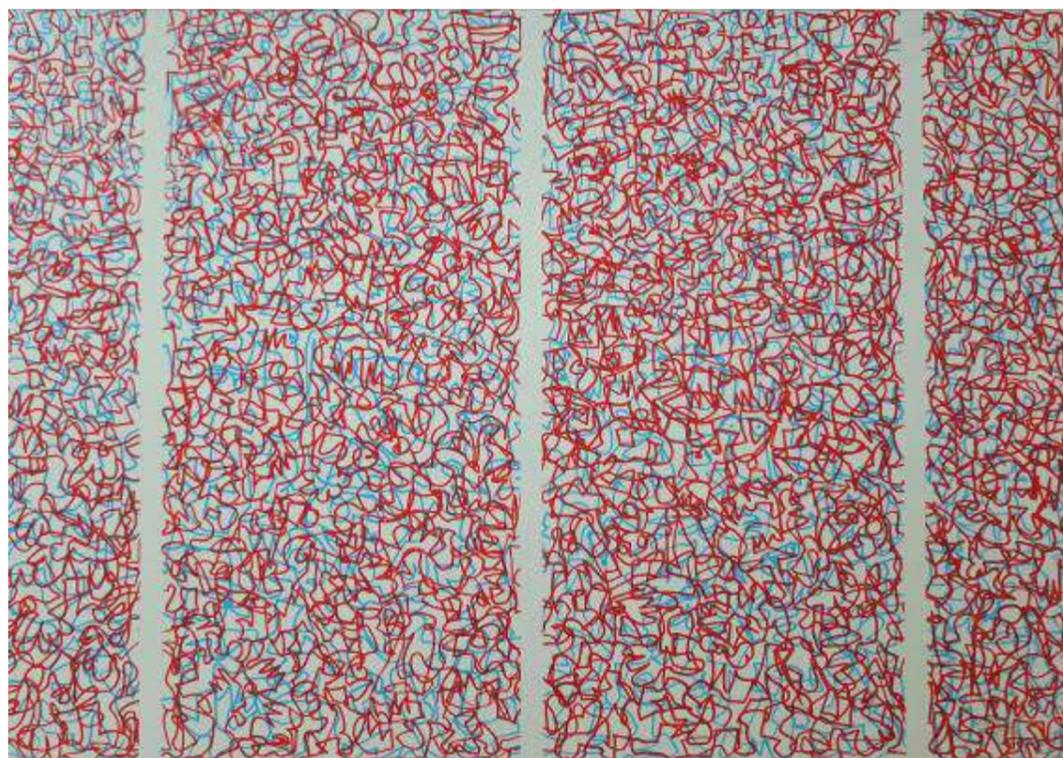
Lám. 5: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm. Foto: J. Carlos Vázquez (Diario de Sevilla)



Lám. 6: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm. Foto: J. Carlos Vázquez (Diario de Sevilla)

Es fácilmente perceptible la evolución de la serie en la contemplación de dos o tres obras. Se constata fundamentalmente en la disposición de las cuadrículas de líneas en el soporte. En un primer momento, va conformando composiciones únicas, después las irá incrementando hasta llegar a un total de seis conjuntos. Conforme va ampliando el número de retículas, aumenta la cantidad de colores empleados, y la complejidad se

vuelve aún mayor, como el líquido que se expande por una superficie que va constituyendo formas caprichosas sobre él. De la composición compacta y única, que bien puede representar esa sociedad más cohesionada de hace décadas, de valores no tan flexibles como los actuales, se pasa a las divisiones y composiciones de diferentes tamaños y formas, que tratan de ajustarse lo mejor posible al formato. Representa esa moralidad más flexible de la sociedad que se amolda y ajusta a su realidad cambiante.



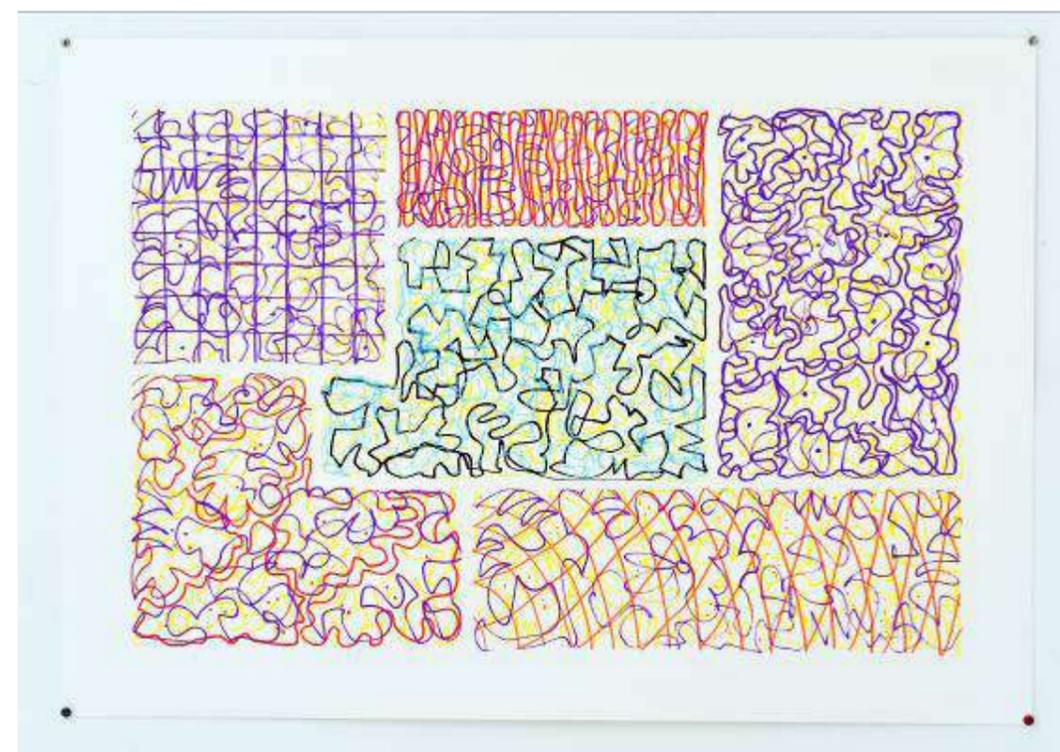
Lám. 7: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm



Lám. 8: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm. Foto: J. Carlos Vázquez (Diario de Sevilla)

No son formas caprichosas. Quino piensa, diseña y trabaja cuidadosamente cada una de las obras que conforman sus series, como reconoció recientemente al hablar de su serie *Geometría alternativa*: “Soy muy metódico y no trabajo el lienzo hasta que he estudiado bien sobre el papel ese equilibrio de masas, volúmenes y colores a que aspiro”⁴⁷. No obstante, en este caso la frescura y espontaneidad resultan evidentes, dada la complejidad de pasar estos caprichosos trazos al soporte definitivo. Siempre habrá algún elemento, alguna línea, por escueta que sea, absolutamente nueva, por lo que en ese caso el artista se aproxima a la abstracción gestual. Las combinaciones de colores están trabajadas e investigadas, hasta hallar la solución más convincente. Son por lo general muy comunicativas, casi expresionistas en algunos casos. Precisamente de ello proviene una reflexión anterior, en la que exponíamos que Quino es un artista que siempre tiene algo que contar, independientemente del recurso que emplee. Estas líneas curvas, rectas, cruzadas y enmarañadas, junto a los colores empleados, nos muestran confusión y un cierto halo de inseguridad.

En definitiva, Quino nos ofrece una serie rompedora, nueva, separándose de lo que venía desarrollando. Aunque no es la primera vez que se mueve en la abstracción, en esta ocasión fundamenta su obra a través de planteamientos filosóficos, combinados con sensaciones personales acerca de una realidad tangible. Es una abstracción que comunica, que hace sentir y con un poco de reflexión, transmitir un mensaje certero y duro. El pintor transmite un mensaje a través de los limitados recursos figurativos y colores explícitos de la abstracción, llegando a unas cotas de intelectualidad y modernidad muy elevadas.



Lám. 9: Acrílico sobre cartón. 100 x 70 cm. Foto: J. Carlos Vázquez (Diario de Sevilla)

47 RAMOS, Charo: “Joaquín González Quino. Artista”..., op., cit., pág. 49.

CONCLUSIÓN

“En este momento, puede asegurarse que Quino no pierde la ilusión por la pintura, su actividad creativa no parece resentirse nunca y tampoco muestra el mínimo agotamiento, circunstancia que pudiera ser lógica con el paso de los años”. Estas palabras que escribiera Andrés Luque en 2013⁴⁸, gozan de absoluta actualidad.

Esta serie constituye una nueva muestra del talento creativo de Joaquín González Quino. Además, compone un testimonio de su inagotable capacidad de trabajo, puesto que apenas había concluido *Nueva Geometría* para la exposición del Grupo Pegamento en Faro, cuando sus inquietudes artísticas le movieron a ejercitar el intelecto y dar a luz a esta otra. En ambas, podemos observar una evidente decantación por la abstracción, que en *Nueva Geometría* se manifiesta con una figuración básica y sutil, que muestra la intersección de un plano básico o una mancha o veladura, que aporta la clave para la interpretación formal⁴⁹. En *Sociedad líquida* la abstracción se hace más evidente y se intensifica. Las formas sólo son perceptibles en los espacios en blanco que enmarcan esas encrucijadas de líneas de color de intenso dinamismo. Se puede ver alguna relación con la serie *Confusión*, del año 2012, cuyos planteamientos supera⁵⁰.

Por otro lado, la realización de este trabajo ha supuesto una puesta al día de la bibliografía existente y una toma de conciencia del porcentaje de la obra de Quino que se ha estudiado hasta la fecha. La revisión de estas fuentes ha sacado a la luz varias series que tan sólo se encuentran mencionadas por los expertos, a falta de un estudio detallado y pormenorizado como del que disfrutaban conjuntos como *Danzas prehistóricas*, *Geometría alternativa*, o este que se presenta, que a buen seguro será continuado por próximos trabajos, en los que podremos observar de primera mano la evolución de los planteamientos del artista.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTOLÍN PAZ, Mario: “González Fernández, Joaquín”. En Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX, vol. VI, Ed. Forum Artis, Madrid, 1996.
- ARTETECA: “Joaquín González”. En Aspasia. Revista de Arte, nº 1, Sevilla, 1998, pág. 44.
- BAUMAN, Zygmunt: Modernidad líquida, traducción de Mirta Rosenberg, México, 2000.
- BOZAL, Valeriano: Modernos y postmodernos, Historia 16, Madrid, 1989.
- BOZAL, Valeriano: “Arte contemporáneo y lenguaje”. En Valeriano Bozal (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. II, Madrid, 1996, págs. 15-25.
- DEL RÍO, Francisco: “Joaquín González”. En I Muestra de Pintores Contemporáneos en la Alameda, Casa de las Sirenas, Sevilla, 19 de junio-12 de julio de 1998, pág. 19.
- HESS, Bárbara y GROSENICK Uta (ed.): Expresionismo abstracto, Taschen, 2005.
- IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González ‘Quino’. Tres ideas, dos grandes opciones”. En Andrés Luque Teruel: Grupo Pegamento. Luz, Materia y Movimiento, Museu Municipal Santos Rocha, Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz, 2016, págs. 26-37.
- IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González Quino, pintor de amplias series”. En Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido: Grupo Pegamento. Ritmos y colores, Museo municipal de Faro, 9 de junio a 19 de agosto de 2018, Sevilla, 2018, págs. 40-53.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González: Materia y color”. En Benalauría-Málaga. Guía cultural de las rutas y autovías del sur, nº 13, Madrid, 1994, págs. 10-11.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González”. En Aspasia, nº 0, Sevilla, 1997, pág. 27.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González. Aproximación a su obra (documentos y ensayos), Sevilla, 1999.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Las danzas prehistóricas de Joaquín González, Sevilla, 1999.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González (Quino). Fundamentos teóricos de siete series inéditas”. En Laboratorio de Arte, nº 14, Universidad de Sevilla, 2001, págs. 137-162.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González (Quino). Pobre del cantor, Fundación ONCE, Sevilla, 2004.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencia de las vanguardias en la pintura sevillana, Ed. CP, Sevilla, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Joaquín González (Quino). Geometría alternativa”. En Linares. Galería Cristóbal Bejarano, Linares, 2011, s/p.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes, Sevilla, 2013.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González, “Quino”. Fundamentos creativos, Sevilla, 2013 (inédito)
- LUQUE TERUEL, Andrés: Convergencias y divergencias. Grupo pegamento, Sevilla, 2015.
- EL PÁJARO DE BENÍN 3 (2018), págs. 38-55. ISSN 2530-9536

48 LUQUE TERUEL, Andrés: Grupo Pegamento. Punto de encuentro de Artistas Independientes..., op., cit., págs. 73-74.

49 IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: “Joaquín González Quino, pintor de amplias series”..., op., cit., pág. 44.

50 LUQUE TERUEL, Andrés: Joaquín González “Quino”. Fundamentos creativos..., op., cit., pág. 74.

LUQUE TERUEL, Andrés: Las danzas prehistóricas de Joaquín González, Quino, Sevilla, 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés: “De la Geometría Alternativa a la Nueva Geometría de Joaquín González Quino”. En Laboratorio de Arte, nº 30, Sevilla, 2018 (en prensa).

MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”. En Pintores de Sevilla. 1952-1992, Sevilla, 1992.

YEBRA SOTILLO, Ismael: Entre monjas y frailes, Sevilla, 2016.

YÑÍGUEZ, José A.: “Memoria de la vanguardia abstracta sevillana”. En La pintura abstracta sevillana 1966-1982, Fundación El Monte, Sevilla, 1998.

Fuentes hemerográficas

A.F.C.: “Veinticuatro artistas exponen contra el racismo en la Sala de la Delegación de Cultura”. En ABC de Sevilla, viernes 29 de marzo de 1996, pág. 56.

ABC Cultural, lunes, 6 de junio de 2005, pág. 54.

ANGLADA, Francisco: “Exposición de obras realizadas con técnica collograph”. En El Correo de Andalucía, 1 de marzo de 1987, pág. 33.

CARRASCO, Marta: “Encuentro de las vanguardias en un nuevo espacio expositivo”. En ABC de Sevilla, 8 de marzo de 2007, pág. 84.

CARRASCO, Marta: “La memoria de Picasso a través de veintitrés pintores”. En ABC de Sevilla, domingo 5 de diciembre de 2010, pág. 87.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Atávicas danzas”. En ABC cultural, 29 de diciembre de 2001, pág. 22.

GAMERO, Francisco: “Miradas a la vanguardia sevillana”. En Diario de Sevilla, 26 de febrero de 2007, pág. 40.

HERRERA, Celia: “Joaquín González expone parte de su obra que hay que mirar ‘con el corazón’”. En Mérida Hoy, pág. 16.

J. L. MONTOYA: “El Patio”. En ABC de Sevilla, viernes, 2 de mayo de 1997, pág. 107.

LORENTE: “Mácula”. En ABC de Sevilla, jueves, 5 de marzo de 1987, pág. 74.

PAVÓN, José Víctor: “Joaquín González expone en el Centro Cultural Santa Marina, de Zafra”. En Diario Hoy, Badajoz, 1997, s/p.

PONCE DE LEÓN, R.: “Harte Solidario con Centroamérica”. En El País, domingo 17 de enero de 1999, s/p.

RAMOS, Charo: “Joaquín González Quino. Artista”. En Diario de Sevilla, 3 de mayo de 2017, pág. 49.

S. a.: “El pintor Joaquín González dona a Fundación ONCE la obra Pobre del Cantor”. En Fundación ONCE, Madrid, noviembre de 2004, nº 56, s/p.

S. a.: “Exposiciones”. En El Correo de Andalucía, 4 de febrero de 1993, pág. 38.

S. a.: “Galería Ventana Abierta”. En El Correo de Andalucía, 7 de febrero de 1993, pág. 63.

S. a.: “Geometría alternativa de Joaquín González Quino en la RTVA”. En El Correo de Andalucía, 18 de enero de 2014, pág. 14.

S. a.: “La Geometría alternativa de Joaquín González Quino se instala en la sede central de RTVA”. En Euro-papress, Sevilla, 8 de enero de 2014.

S. a.: “Se reúne la pintura sevillana de la Vanguardia artística”. En Sevilla DC, febrero de 2007, pág. 20.

Recursos electrónicos

REDONDO, Mónica: “5 ideas de Zygmunt Bauman que retratan a la sociedad moderna”. En *hipertextual*, 10 de enero de 2017. Recurso electrónico: <https://hipertextual.com/2017/01/5-ideas-bauman> (consultado el 7 de junio de 2018).

S. a.: “¿Qué es la modernidad líquida según Zygmunt Bauman?”. En *La Nación*, 10 de enero de 2017. Recurso electrónico: <http://lanacion.cl/2017/01/10/que-es-la-modernidad-liquida-segun-zygmunt-bauman/> (Consultado el 7 de junio de 2018).



La fotografía como fundamento creativo en la pintura de Rolando Campos

Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo plantea el procedimiento creativo del pintor Rolando Campos con superposiciones de negativos fotográficos para la obtención de imágenes e incluso espacios desdoblados, método procedente de las vanguardias cubistas que utilizó con distinto sentido y propósitos, madurando con ello un mundo formal propio y autónomo y un lenguaje que lo distinguió en el complejo mundo de la Postmodernidad.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Vanguardias, Postmodernidad, Últimas tendencias, Pintura sevillana.

Abstract: This article is about creative artistic method of painter Rolando Campos; with double photography negative for make unfold image and space. This method proceed from cubism avant-garde, but de painter use it with proper intention and generate a personal style in the excel Avant-Garde.

Key Words: Contemporary Art, Avant-Garde, Excel Avant-Garde, Present Tendency, Sevillian Painting.

Rolando Campos, uno de los pintores y escultores más interesantes del panorama contemporáneo sevillano del último cuarto del siglo XX, fue un artista inquieto desde la perspectiva de las indagaciones técnicas y el alcance de éstas como modo de expresión en el arte propio de su tiempo. Esas relaciones establecidas entre la creatividad desarrollada en el proceso técnico, entendida ésta como tal, como creatividad en sí y no como simple propósito al servicio de la recreación o interpretación de la imagen, dada o inventada (lo mismo es en el sentido que ahora nos ocupa), y las relaciones plásticas internas que determinan las características de la configuración formal, proyectaron una mentalidad coherente, con la que significó con personalidad en la dimensión estética contemporánea.



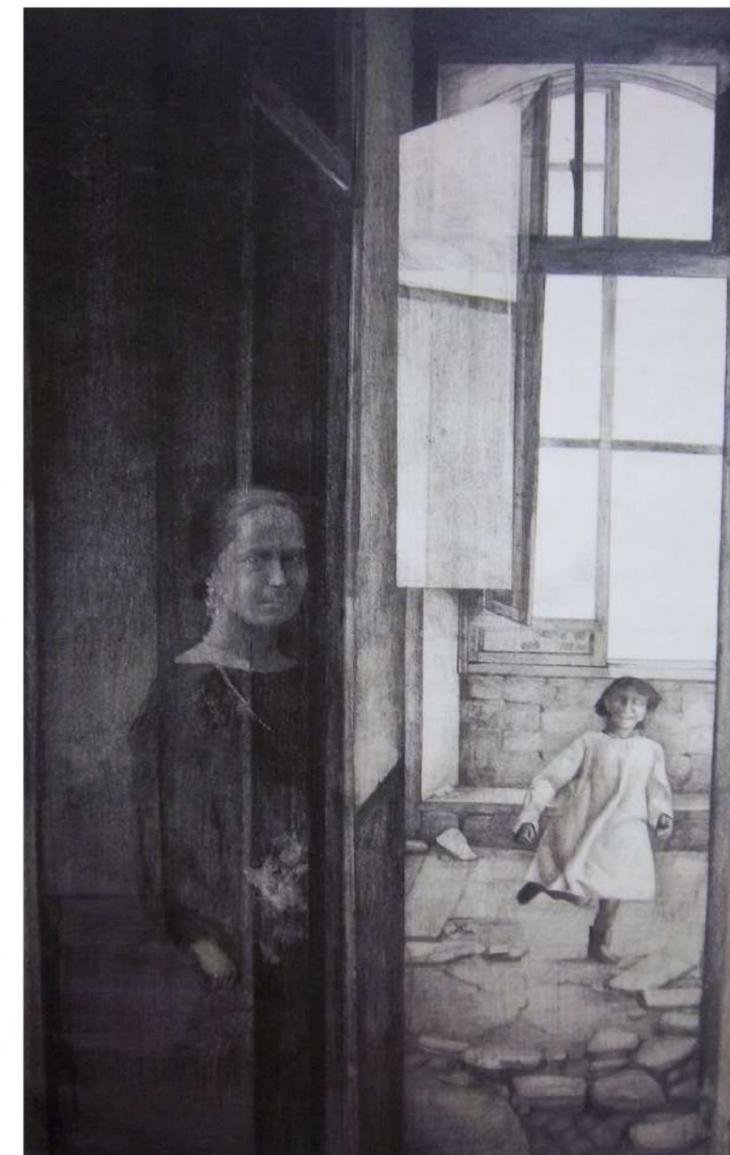
Mesa con gallo, 1980. Colección Particular. Técnica mixta sobre tabla, 100 x 81 cm

I POSIBILIDADES CREATIVAS EN EL PROCEDIMIENTO

Para verlo con cierta claridad, sería prudente convenir algunos aspectos fundamentales sobre la naturaleza del Arte, de modo que puedan establecerse consideraciones previas útiles para este caso y el análisis de diversos aspectos de los lenguajes formales modernos y avanzados o derivado de éstos.

El acceso a la naturaleza del Arte, sólo reconocible en la esfera propia de su ser, nos exige, entre otras cosas, el reconocimiento de las relaciones internas que determinan las características de su configuración¹, esto en relación con tres campos, uno establecido previamente, el de los conceptos; el segundo, en el que opera, el de las formas; y el tercero, el de los estilos, al que se proyecta o, mejor dicho, es proyectado². Es imprescindible tener en cuenta la aportación de estos campos interesados en el proceso de ejecución y, en consecuencia, responsables en sus distintos niveles de la configuración de la obra, de su ser. Esto incluye los diversos procedimientos y niveles de ejecución, entendidos a su vez en cualquiera de sus respectivas naturalezas, sean manuales, industriales, visuales, virtuales, etc...

Ese posicionamiento nos lleva a la necesidad de valorar el Ser de la obra de Arte, entendido como el desocultamiento de su esencia³, y, una vez resuelto esto, de aquello que lo define y asume la inevitable carga de sentido⁴. Posicionados así adquiere sentido la propuesta de Ramón Gaya, que identificó la verdadera Naturaleza del Arte con el Ser del Arte, cuya comprensión enfrentó a la artificialidad de la simple identificación estilística y aún más a la relación positivista o interesada de datos, que consideró artificialidad de



Interior I, 1971. Colección Federico Jiménez Ontiveros. Lápiz sobre papel, 48 x 46 cm

1 ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del Arte; Madrid, Biblioteca de Occidente, 1925. Madrid, Espasa Calpe, 1987, Págs. 61 y sigs. BOZAL, Valeriano: "Prólogo (a la Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética); Madrid, Espasa Calpe, 1987, Págs. 14 y sigs. Éste lo interpretó en el prólogo del siguiente modo: *la realidad es la realidad del cuadro*.

2 KANT, Inmanuel: Crítica del Juicio; Edición original 1790. Madrid, Espasa Calpe, 1990, Págs. 98 y sigs. Esto concuerda con la sistematización propuesta por Kant relativa a la organización del conocimiento intelectual, como tal, abstracto, mediante la jerarquía de la esfera sobre el campo y la de éste sobre el territorio en el que es cognoscible.

3 HEIDEGGER, Martin: El origen de la obra de Arte; en Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1988, Págs. 57 y sigs.

4 GADAMER, Hans George: Verdad y Método; Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, Págs. 122 y sigs. GADAMER, Hans George: Estética y Hermenéutica; Madrid, Tecnos, 1996, Págs. 133 y sigs.



Hombre, 1980. Colección de los herederos del artista. Lápiz sobre papel, 100 x 71 cm.JPG

La creatividad técnica es, por lo tanto, una posibilidad avanzada y extrema en la naturaleza del Arte Contemporáneo. Significativa en sí y, en cuanto incide directamente sobre las formas, siendo responsable y protagonista de la configuración de la obra y una parte importante en las relaciones internas que definen su Ser, previa e independiente del estilo. La incidencia de la creatividad técnica es, pues, determinante, en la configuración formal vanguardista.

5 GAYA, Ramón: *Naturalidad del Arte (y artificialidad de la crítica)*; Valencia, Editorial Pre-Textos, 1996, Pág. 10 y sigs.

la crítica⁵. Dilucidándolo estableció parámetros, más o menos discutibles en los términos enunciados; sin embargo, válidos para la afirmación de la certeza de un Ser, de una naturaleza que procede de una esfera compleja en la que rigen los conceptos sobre los condicionantes de la producción, incluidos los relativos a los procedimientos y las experimentaciones y los hallazgos formales.

Es, pues, necesario el acceso a esa naturaleza propia del Arte, de cada obra de Arte en sí misma, a través del proceso de comprensión de ésta, sin el que no sería posible hacerlo. De ese modo, puede afirmarse que la creación artística no es sólo y ni siquiera principalmente una cuestión de estilo, y menos de simples prácticas de taller, siendo estas últimas necesarias y aun imprescindibles en la mayoría de los procedimientos anteriores al siglo XX y en cierto tipo de Arte de ese siglo y el actual.

Teniéndolo en cuenta se puede advertir la posibilidad de una actitud creativa en la aplicación y los resultados de un procedimiento técnico cualquiera, si es que existe aquélla. Esa creatividad, resuelta en el medio y responsable en buena medida de la configuración formal, es muy distinta a la estilística, instalada en un territorio en el que proceden con otros afines o no vinculados y dependientes de las decisiones formales previas, a su vez procedentes de la esfera superior regida por los conceptos.



Esperpento, 1978-84. Técnica mixta

II LA CREATIVIDAD TÉCNICA COMO FUNDAMENTO DE LAS RELACIONES INTERNAS EN LA OBRA CONTEMPORÁNEA

Al hablar de la creatividad técnica del artista y la configuración formal vanguardista de la configuración, no lo hacemos de la habilidad en la ejecución de un proceso manual determinado, pretensión virtuosista lícita; mas fuera de lugar en este planteamiento, sino de nuevas aplicaciones en un proceso determinado o no.

La ejecución virtuosa reproduce formas naturales o ideales y, desde la conversión de las Vanguardias Históricas en auténticos clásicos del siglo XX, formas artísticas más o menos predeterminadas, vinculadas a propuestas estéticas que significan en su desarrollo formal. La ejecución creativa, además de eso o ignorándolo y trascendiéndolo, lo mismo es en cuanto a su realidad específica, aporta en sí nuevos cauces de expresión y con ello supera los vínculos estilísticos como un elemento más en las relaciones internas y con idéntica capacidad para aportar emociones estéticas, en este caso inéditas.

La técnica implica un proceso manual y la diferencia entre el virtuosismo y la creatividad está en que la técnica pueda contemplarse o no en sí y como el nuevo elemento que es con significado propio en las relaciones internas⁶. Cuando ello no sucede, el procedimiento manual produce formas que son ofrecidas a la dimensión estética en tres sentidos: la emulación del natural; la idea, la fantasía o la derivación, como modos de superación del modelo predeterminado; y, en ocasiones extremas y poco usuales, el de la alteración radical o la renuncia a cualquier referente. A diferencia de estas posibilidades, cuando el artista utiliza la manualidad como

6 ORS, Eugenio de: *Cezanne*; Madrid, Aguilar, 1996, Pág. 109 y sigs. Pronto percibió la necesidad de contemplar la revelación de las dificultades y los problemas de la realización.

un elemento más de las relaciones internas, la técnica trasciende la objetivación y, de improviso, queda al descubierto, ofrecida a la contemplación, con un gran margen de sorpresa y, por ello, de capacidad de sugestión.

La naturaleza del procedimiento queda al margen de los estilos y manifiesta una belleza innata. Con ello, se llega a la conciencia de dos dimensiones estéticas en potencia, una fundamentada en el procedimiento, en tanto que tal; y la otra en las propuestas estilísticas. Esto es, una en la configuración y en la forma; la otra en las asociaciones derivadas. Las dos, unidas, formando una sola en acto, acogen la mayor parte del Arte del siglo XX, cuyo principal problema de comprensión es, precisamente, la asimilación de estas dos aportaciones.

Assumiendo la especificidad del ser obra de la obra de Arte en una dimensión estética y exclusiva del siglo XX, es momento de distinguir entre la simple operatividad y la verdadera creatividad técnica. Ésta, aplicada a los procedimientos tradicionales origina nuevos recursos, con los que lo mismo puede servir a la tradición con pretensiones virtuosas, que, en sentido opuesto, puede generar configuraciones innovadoras y capaces de expresar tal condición. De esta manera se explica la existencia de una arte virtuoso, en opinión de Ramón Gaya, un arte artístico; y un arte que innova en todos los sentidos, que denominó arte creativo⁷.

Eso sí, ambos tienen vínculos formales precisos y determinantes, y son ampliamente superados por la creatividad técnica aplicada a nuevos procedimientos. Los fundamentos técnicos inéditos permiten trascender los vínculos estilísticos y el configurar mismo expresa en igualdad de condiciones que el ser configurado. En este caso, el arte creación se eleva a su máxima potencia. En definitiva, no es lo mismo una obra tradicional realizada con un procedimiento tal, que una obra tradicional que responda a técnicas y procesos originales, que una obra de estilo moderno debida planteamientos manuales tradicionales, que una obra de vanguardia configurada con procedimientos tales.

Eso se aprecia por primera vez en las Vanguardias y de modo pleno y sin confusión posible en la escultura cubista de Picasso de inicios de la segunda década del siglo XX. Los ensamblajes con cartones, chapas o tablas, junto con el valor activo del vacío y lo virtual como elementos de la propia configuración determinaron un alcance máximo y nunca visto, con el tiempo, determinantes en la nueva proyección de la Vanguardia como expresión clásica de su tiempo⁸.



Interior II, 1971. Colección Federico Jiménez Ontiveros. Lápiz sobre papel, 46 x 46 cm

7 GAYA, Ramón: Velázquez. Pájaro solitario; Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984, Págs. 35 y sigs.

8 LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia"; en Norba-Arte, Universidad de Cáceres, 2005. 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"; en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2007, Págs. 309-365. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, sistema creativo propio"; en Espacio y Tiempo, Universidad de Sevilla, 2007, Págs. 109-135. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915; Trocadero, Universidad de Cádiz, 2011, Págs. 213-248.

Sin duda, tal condición, reforzó un punto de partida de máximo interés, previo y determinante para la creación de las formas, con independencia de los estilos.

Son aspectos interesantes para la consideración del Arte de Vanguardia y las expresiones modernas derivadas en la dimensión estética contemporánea, y, por supuesto, para la deducción del alcance de ésta en la esfera común en la que encuentra su campo el Arte Concepto, surgido poco después por medio de Marcel Duchamp.

Hay que tener todo esto en cuenta, sobre todo si valoramos que Fernando Martín Martín advirtió sobre la falta de estudios sobre la obra de Rolando Campos, a quien consideró uno de los artistas sevillanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX⁹. Y eso que ya contaba con textos redactados por José María Moreno Galván, José Hierro, José Gamoneda y García Viñolas, todos en la prensa madrileña. Lo hizo en el mismo medio en el que se dieron a conocer importantes estudios de Juan Bosco Díaz Urmeneta, Francisco J Cornejo, Nino Gañán, Mercedes Espiau, Luis Martínez Montiel y Luis Ribera. En ese momento pudo advertirse por primera vez la singularidad de las duplicaciones en las imágenes del artista, o, más que advertirse, pudieron dilucidarse con criterio los fundamentos y el alcance que tuvieron.

III LA FOTOGRAFÍA COMO BASE DEL PROCESO EN LA CONCEPCIÓN DE LA IMAGEN

Al aficionado al Arte con cierta formación y, no digamos, a las personas cultas y a los expertos, no deja de sorprender la continua negación de los sectores más conservadores de los procedimientos novedosos e inéditos o simplemente distintos a la mentalidad en la que se han formado. Esa negativa, inmediata, irreflexiva, todavía activa, no sólo niega una de las características más significativas y con mayor alcance del Arte Contemporáneo, sino que, lo que es mucho peor, limita e impide el acceso al Ser de la obra de Arte a través de sus relaciones internas.

La ignorancia y la incompreensión se dan la mano y, como advirtió José Ortega y Gasset hace tiempo, el rechazo a los nuevos procedimientos, en definitiva al nuevo Arte en concepto y forma es debido a la necesidad de reafirmación de los puntos de vista impulsivos conservadores ante aquello que no comprenden. Ésta fue su conclusión¹⁰:

Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra.

Uno de los procedimientos que ha causado más rechazo en esos sectores conservadores y en numerosas personas capaces de opinar, incluso en público, pese a su deficiente formación artística y estética, ha sido el de la fotografía, tanto como apoyo o referencia para la aplicación de un procedimiento, como sobre todo su uso como medio directo de reproducción o referencia a escala y más aún como integrante en sí misma de la

9 MARTÍN MARTÍN, Fernando: "Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla"; en AAVV: Pintores de Sevilla. 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Pág. LVI y sigs. RIBERA, Luis: "Rolando Campos. Aventura estética"; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007. MARTÍN MARTÍN, Fernando: "Rolando Campos o la voluntad de experimentar"; en Las miradas de Rolando; Op. Cit. Págs. 195 y 196.

10 ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del Arte, Op. Cit. Pág. 50.

nueva configuración artística. Es una situación injusta que ha llevado al menosprecio de obras con un gran valor plástico y otras de acreditado interés por su carga de sentido.

La fotografía es un medio creativo como otro cualquiera y tiene un peso específico en la Historia del Arte Contemporáneo; y, dado el caso, es además un elemento tan válido como otro cualquiera como soporte o material para la creación de otra obra de arte distinta. En ese caso, la técnica mixta ofrece una gran cantidad de posibilidades plásticas. Vayamos por partes, en cuanto al valor histórico de la fotografía como procedimiento de apoyo no hay dudas del aprovechamiento de los principios de la reproducción de imágenes ofrecido por las cámaras oscuras renacentistas, utilizadas por los teóricos italianos, Brunelleschi o después Piero de la Francesca, por ejemplo, y por Alberto Durero en Alemania; y tampoco de su posterior valor en los pintores barrocos de los siglos XVII y XVIII y como referencia del instante captado en el impresionismo francés del último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX. Tampoco puede obviarse su aportación como medio auxiliar para la construcción proporcional en las distintas tendencias figurativas, incluidas las más conservadoras desde las primeras fechas indicadas.

Rolando Campo, consciente de todo ello, utilizó los procedimientos fotográficos como referentes y medios creativos en sí, por cuanto pudieron aportarle los efectos de vibración óptica obtenidos de las superposiciones de negativos. La originalidad de ese procedimiento y su trasunto en imágenes dibujadas, grabadas o pintadas, muchas veces con técnicas mixtas que le proporcionan un extraordinario interés, adquiere distintas categorías según lo consideremos, una fundamental como rasgo morfológico propio que lo caracteriza y distingue como artista avanzado de su tiempo.

Francisco J. Cornejo valoró la importancia de la utilización de los negativos fotográficos superpuestos y de la inversión de los espacios que estos determinaban en la obra de Rolando Campos¹¹. Según expuso, la superposición de dos o más negativos originaba una imagen singular y vibrante, responsable de la configuración de grupos sugerentes en los que eran constantes las modificaciones y las variantes. Además, interpretó la combinación de recursos técnicos como un medio de orientación onírica, que habríamos de admitir como medio de recreación de una realidad virtual; y vio como un factor primordial el predominio del dibujo sobre el color y el carácter monocromo con fuertes contrastes lumínicos, y, en consecuencia, la distorsión de los cuerpos y la reducción de los rostros a máscaras como consecuencia de la intervención aleatoria y personal de una serie de factores.

Para Juan Bosco Díaz Urmeneta, esos desdoblamientos propiciados por la superposición de negativos tienen una carga de sentido determinante como símbolo del tiempo retenido, como la interpretación personal de un instante de la mirada sobre la secuencia y, con ello, como manifestación de una fuerte expresión emocional, que relacionó con la conciencia y la memoria festiva¹².

Más allá de esos condicionantes estéticos, es necesario el análisis del procedimiento como medio creativo en sí, de los propósitos de Rolando Campos desde la doble perspectiva de las novedades transmitidas en el proceso y la indagación formal consecuente, por ese motivo inédita, personal. Eso lo llevó a establecer los resultados plásticos del proceso reflexivo y creativo contemporáneo, vanguardista, transgresor.

Antes debemos tener en cuenta algunas categorías. La primera e ineludible, propuesta por Luis F. Martínez Montiel, el realismo como punto de partida, que dicho autor interpretó como un medio expresivo que le permi-

11 CORNEJO, Francisco J: “Los esperpentos de Rolando Campos”; Op. Cit. Págs. 80-81.

12 DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Un aprendizaje continuo y muy personal”; Op. Cit. Pág. 18.

tió expresar de modo sutil su inconformismo con la realidad social que le tocó vivir¹³. De ese modo, lo que realmente propuso es que Rolando Campos pintaba ideas volcadas en la presencia de imágenes reales, esto es, que hacía una pintura conceptual y no simplemente descriptiva¹⁴. De esa manera, el concepto adquiriría un rango superior al narrativo en el que pudiese apoyarse. Eso implica, como bien indicó, al proceso de elaboración en la definición creativa de la configuración, pues éste fundamenta en sí mismo las relaciones establecidas entre los elementos descriptivos y las derivaciones abstractas que pudiesen surgir en tales relaciones¹⁵. Tal dualidad permite identificar las formas del natural y las imaginarias derivadas con las aportaciones del singular proceso que la desdobra. La ambigüedad y doble valor está signado, por lo tanto, por la superposición de negativos como origen de la imagen pictórica que estudiamos, a veces mediante proyecciones¹⁶.

Camisa, 1970. Colección Particular. Técnica mixta sobre papel, 45 x 32 cm

Es muy significativo que Luis F. Martínez Montiel coincidiese con Fernando Martín Martín y Mercedes Espiau en el reconocimiento de Rolando Campos como pintor realista, muy sobrio y, al mismo tiempo, y debido al proceso que estudiamos, alternativo. Los tres coincidieron también en la asimilación por parte de Rolando Campo de determinados hallazgos cubistas como medio con el que llegó a la consideración de los fundamentos artísticos de las imágenes desdobladas. Con esto dedujeron una personalidad artística con dos facetas bien diferenciadas.

Veamos la primera posibilidad en el dibujo *Camisa*, fechado en 1970, la prenda clavada en la pared ocupa la superficie del lienzo y se proyecta desde ese primer plano como la única realidad del cuadro. A Rolando Campos no le importaron aquí ni cuestiones estilísticas ni siquiera una estética concreta, sino el ofrecimiento directo de la prenda, las características del corte femenino de ésta, las propiedades del tejido con sus des-

13 MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 132.

14 MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 133.

15 MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 133. Espiau, Mercedes: “La(s) mirada(s) de Rolando; Op. Cit. Págs. 214 y 215.

16 CORNEJO, Francisco J: “Los Esperpentos de Rolando Campos”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Op. Cit. Pág. 81. ESPIAU, Mercedes: “La(s) mirada(s) de Rolando; Op. Cit. Pág. 213.



plazamientos y las luces y sombras que se proyectan en las ondulaciones y caídas de las superficies textiles. Desechó cualquier intento narrativo que no fuese el ofrecimiento de una realidad que pudiera proyectarse en un plano simbólico en relación con la propietaria de la camisa, criterio con el que fundamentó una revisión moderna y muy interesante de la interpretación figurativa del natural, en lo que nos concierne desde el punto de vista del procedimiento técnico con un enfoque centrado en la direccionalidad y la volumetría definida regidas por un rayo central de visión. Uno sólo y, por lo tanto, una sola imagen, definida, cierta, directa en el plano visual.

Convenido esto, podemos ver las diferencias de los dos procedimientos y sus repercusiones estéticas analizando *Autorretrato con Diego*, una de las primeras obras en las que Rolando Campos desdobló los volúmenes con ese procedimiento tan peculiar y personal, en el año 1972, junto a otras señaladas por Juan Bosco Díaz Urmeneta, caso de *Pareja y Nazareno I*, en 1972; *Tres figuras, Nazareno II, Retrato de Laura, Retrato de Miguel, Retrato, Retrato de Hombre*, en 1973; y *Hombre y Olivo azul*, en 1974. En todas estas obras recurrió a las técnicas mixtas y desdobló las imágenes con distinto grado de intensidad, lo que produjo vibraciones que desenfocaron el objeto de la representación. A veces, las fusiones mediante negativos lo llevaron a complicar la cuestión, pues el método le permitió superponer espacios interiores sobre exteriores, como se observa en el *Retrato de Laura* y en *Espacio Interior I*. La fusión es doble en esos casos, pues no afecta sólo a los volúmenes sino también a los ámbitos que los contienen y en los que se expresan.



Pareja, 1972. Colección Particular. Técnica mixta sobre papel, 50 x 50 cm

Las imágenes se revelan así de modo simultáneo, generando un lenguaje inquietante y un tanto experimental. Esto debe considerarse en su justa medida, pues Rolando Campos no procedió con criterios estilísticos sobre los principios de la vanguardia cubista creada por Picasso y desarrollada por el mismo y George Braque, y tampoco buscó vínculos de ningún tipo con ellos o con artistas de ese contexto vinculados con los desarrollos fotográficos, como Fernand Léger o Marcel Duchamp, sino procedió sobre referentes tomados de los recursos previos como medio para generar un procedimiento que le permitió desarrollar una morfología propia y postmoderna.

El nivel que alcanzó la experimentación puede verse *Miguelito y Rolando grupo*, del año 1973. En esta composición, las figuras no están desdobladas como en las obras anteriores, sino tratadas a modo de siluetas naturales, que se desdoblán levemente produciendo el efecto de su propia sombra. La ambigüedad entra aquí en contacto con las fusiones surrealistas interesadas en los cambios de identidad¹⁷. Tampoco intentó acercarse a dicho movimiento artístico, sólo es un afortunado paralelismo y, a lo máximo, comparten un cierto sentido fantástico aumentado por las bolsas que cubren las cabezas de los tres hombres. El revelado fotográfico jugó un papel importante en ese efecto.

El sistema de Rolando Campos se manifestó con especial creatividad en la serie de dibujos y pinturas con técnicas mixtas titulada *Esperpento*, iniciada en 1978 y desarrollada en ocho obras hasta 1984. La clave estuvo en el equilibrio que mantuvo con los demás elementos de las composiciones, tomados del natural con la misma sobriedad. En el primer dibujo ya estableció las pautas compositivas de una escena descriptiva sobre el descanso de los actores en una interpretación dramática en el espacio del antiguo Cine Rocío de Triana¹⁸. Representó un momento íntimo en el que un niño se dirige a un arlequín ante la mirada cómplice y tierna de una actriz. Las superposiciones fotográficas le ofrecieron el desdoblamiento de estos tres personajes, cuyas siluetas producen un efecto de vibración que centra y descentra la mirada del espectador a la vez y según los casos. El descentramiento de la identidad visual de cada uno produce un efecto contrario.

Rolando Campos, ajeno a la complacencia y capaz de negar las propiedades innatas del volumen, no se quedó en la simple adopción ni en la reinterpretación del cubismo; es más, ni su obra anterior ni las técnicas mixtas de estos *Esperpentos* son obras cubistas ni mantienen similitudes ni contactos con dicho movimiento artístico. El procedimiento sí, son cosas distintas, pues como medio para configuraciones que proceden de un concepto plástico distinto produce obras particulares que apenas o nada tienen que ver. La sobriedad del espacio y el naturalismo de los demás elementos de la composición aportan caracteres fundamentales que lo vinculan con la realidad y el naturalismo y aumentan el contraste establecido en la misma dualidad de las figuras desdobladas. Juan Bosco Díaz Urmeneta dilucidó la cuestión con su maestría habitual calificándolas como pinturas de invención y reflexión, y no simples réplicas de modelos.

Esa invención, cierta, entendida como establecimiento de relaciones plásticas internas debidas a la creatividad del artista, determina la proyección formal autónoma y alejada de los meros ejercicios de estilo que lo hubiesen ubicado en el campo de un movimiento artístico u otro. La creatividad es doble, primero en el ámbito del procedimiento técnico; a la vez en cuanto grafismo morfológico que lo distingue de los demás pintores de

17 BISCHOFF, Ulrich: Max Ernst; Colonia, Benedikt Taschen, 1991, Págs. 23-46. DESCHARNES, Robert; y NÉRET, Gilles: Salvador Dalí; Colonia; Benedikt Taschen, 1990, Págs. 140. MADDOX, Conroy: Salvador Dalí; Benedikt Taschen, 1990, Págs. 54 a 61. Las llamó configuraciones ambiguas, cuya percepción depende de los poderes de la mente.

18 MORENO GALVÁN, José María: "Rolando Campos"; en Triunfo, Madrid, 4 de febrero de 1978.

su época.

Puede verse en la serie *Esperpento*, en todos ellos hay dos grupos, uno reducido a una sola figura, sea una mujer o un arlequín, interaccionando con un niño; el otro, con las demás figuras, agrupadas o dispersas por el espacio interior que los acoge a todos. El contraste es muy acusado entre las figuras que mantienen las propiedades naturales y las desdobladas que de ese modo lo trascienden y fundamentan el sentido de la invención. Éstas acaparan así la atención visual y con la interacción de espejos y distintas entradas de luces desde ventanas interiores se presentan como protagonistas de la composición.



Retrato de un hombre, 1973. Colección de los herederos del artista. Técnica mixta sobre papel, 36 x 27 cm

IV CONCLUSIONES SOBRE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN COHERENTE

De todo esto pueden extraerse varias conclusiones, en primer lugar la certeza de una personalidad creativa muy personal, debida a conceptos propios y desarrollos formales consecuentes. Al operar desde el primer nivel creativo, el del concepto previo a cualquier decisión material, técnica o formal, su posicionamiento es intelectual y personal y eso asegura una proyección en esa segunda esfera creativa novedosa y actual. Esto explica la carga de sentido tan distinta con la que utilizó el procedimiento de los negativos fotográficos desdoblados y el desapego estilístico con las vanguardias cubistas de las que pudo tomarlo (o no).

Rolando Campos se movió con singular fortuna entre los parámetros naturalistas de sus primeras obras y los fundamentos que mantuvo de éste hasta finales de los años ochenta con la culminación de la primera serie con el título *Esperpento*, y el inquietante sentido sugerente aportado por los desdoblamientos de las figuras o de determinadas de éstas en las composiciones con mayor número de componentes. Así, puede obtenerse como segunda conclusión que la técnica no fue para Rolando Campos un medio para llegar a la definición de sus composiciones, sino un agente creativo en sí mismo, como tal activo en las relaciones internas que determinan las configuraciones. La creatividad técnica jugó un importante papel en sus técnicas mixtas y en ello destacaron sobremanera sus superposiciones de negativos fotográficos como medio para la configuración de formas inéditas.

En función de ello, puede concluirse en tercer lugar que tales superposiciones de negativos como método eficaz para desdoblar las figuras y proponer imágenes y espacios sugerentes, ambiguos, inquietantes, constituyen un grafismo morfológico que lo define y diferencia de cualquier otro artista, tanto de las Vanguardias Históricas como de la postmodernidad que le corresponde.

No puede obviarse que Rolando Campos no utilizó para ello la fuerza expresiva del color. Ésa es la cuarta conclusión, los tonos monocromáticos y una cierta tendencia a los sepías le permitieron desdoblar y fundir a la vez las siluetas. El color, presente en determinados matices, en sombras o reflejos concretos, tuvo un valor complementario, muy sutil y eficaz a la vez; mas secundario respecto de los desdoblamientos que aquí estudiamos.

La quinta conclusión, que se desprende de las anteriores, es que Rolando Campos maduró un estilo propio y muy personal, fundamentado en un campo teórico que le pertenece y del que proceden técnicas y formas inéditas. Su triple relación con los naturalismos, los desdoblamientos y solapamientos cubistas y las fantásticas fusiones visuales surrealistas, y, a la vez, su independencia formal y estilística de tales referencias, le proporcionan una acusada personalidad y el correspondiente valor. En esto debe distinguirse un nuevo interés por la vanguardia cubista y un sentido de la abstracción determinante en obras posteriores a 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- BISCHOFF, Ulrich: Max Ernst; Colonia, Benedikt Taschen, 1991.
- BOZAL, Valeriano: “Prólogo (a la Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética); Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- CORNEJO, Francisco J: “Los esperpentos de Rolando Campos”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- DESCHARNES, Robert; y NÉRET, Gilles: Salvador Dalí; Colonia; Benedikt Taschen, 1990.
- DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Un aprendizaje continuo y muy personal”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- ESPIAU, Mercedes: “La(s) mirada(s) de Rolando; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- GADAMER, Hans George: Verdad y Método; Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.v
- GADAMER, Hans George: Estética y Hermenéutica; Madrid, Tecnos, 1996.
- GAYA, Ramón: Velázquez. Pájaro solitario; Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984.
- GAYA, Ramón: Naturalidad del Arte (y artificialidad de la crítica); Valencia, Editorial Pre-Textos, 1996.
- HEIDEGGER, Martín: El origen de la obra de Arte; en Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1988.
- KANT, Immanuel: Crítica del Juicio; Edición original 1790. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia”; en Norba-Arte, Universidad de Cáceres, 2005.
- 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”; en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, sistema creativo propio”; en Espacio y Tiempo, Universidad de Sevilla, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915; Trocadero, Universidad de Cádiz, 2011.
- MADDOX, Conroy: Salvador Dalí; Benedikt Taschen, 1990.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”; en AAVV: Pintores de Sevilla. 1952-1992; Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Rolando Campos o la voluntad de experimentar”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F: “Una línea sin fin. Rolando dibuja”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.
- MORENO GALVÁN, José María: “Rolando Campos”; en Triunfo, Madrid, 4 de febrero de 1978.
- ORS, Eugenio de: Cezanne; Madrid, Aguilar, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del Arte; Madrid, Biblioteca de Occidente, 1925. Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- RIBERA, Luis: “Rolando Campos. Aventura estética”; en Rolando. Las miradas de Rolando; Sevilla, Casa de la Provincia, 2007.

Análisis de la pintura de Torsten Jovinge

Alicia Iglesias Cumplido

Universidad de Sevilla



Torten Jovinge. Autorretrato. 1931.

Resumen: El artículo analiza la pintura de Torsten Jovinge, artista vinculado a las Vanguardias Históricas parisinas, procedente del círculo de André Lhote, cuyos planteamientos cubistas superó con una nueva figuración en contacto con los planteamientos de importantes pintores internacionales, como Fernand Léger, Le Corbusier y Amédee Ozenfant, en consonancia con la Pintura Metafísica, y con ciertos paralelismos con las estructuras directas de Magritte.

Palabras claves: Torsten Jovinge, Pintura, Vanguardias, Lhote, Le Corbusier.

Abstract: This article is about Torsten Jovinge, a painter linked to Historic Parisian Vanguard from influence of André Lhote, whose cubist approaches exceeded with a new figuration of important international painters like Fernand Léger, Le Corbusier y Amédee Ozenfant, according to the Metaphysical painting and Magritte.

Keywords: Torsten Jovinge, Painting, Avant Garde, Lhote, Le Corbusier.

Torsten Jovinge nació en Estocolmo, Suecia, el 17 de julio de 1898. Era el único hijo varón del secretario Edvard Jovinge y Anna Birgitta Petterson. Partiendo de una inclinación artística desde muy joven, que su padre procuró potenciar para su correcto desarrollo intelectual, tras finalizar sus estudios de Bachillerato, ingresó en la Universidad de Estocolmo, donde estudió durante un breve período de tiempo Arte e Historia de la Literatura. Seguidamente, y comenzando con ello su carrera profesional como artista, entra en las Escuelas de Pintura de Althins y Wilhelmson de Estocolmo. En esta Escuela conoce a Stella Falkner, una joven que procede de familia pobre, pero muy capacitada para la pintura. Contraen matrimonio en 1926 en París y alquilan en la localidad de Menton una casa donde pinta durante aproximadamente un año junto a otros pintores suecos una serie de paisajes que poco a poco marcan la personalidad artística de Jovinge.



Torsten Jovinge.



Stella Falkner

Su estancia en París fue muy importante para Torsten Jovinge, pues completó su formación en la Escuela de Pintura de André Lhote, uno de los pintores más importantes y originales de la vanguardia cubista, en la que aprendió a apreciar el valor de los planos y la necesidad de simplificación de la pintura moderna¹. Pese a la importancia de esa relación, pronto se da cuenta que no encajaba en el mundo artístico de la bohemia de esta ciudad y decidió marchar al Museo Egipcio de El Cairo, donde quedó fascinado por la luz, el color y la simplificación de las formas de los paisajes², visión que respondía considerablemente a sus ideales pictóricos y que marcarían el comienzo de su producción artística. Es por ello que tras su paso por el sur de Francia decidiese volver a Estocolmo, impulsándose y acercándose cada vez más a un concepto de pintura resuelta mediante planos muy bien simplificados.

En ese período expuso su pintura en 1930, conocemos una de sus primeras muestras por el comentario del crítico de arte Gotthard Johansson, que destacó la intención del artista por reflejar en su pintura el deseo y la lucha por un mundo mejor³. Otra exposición fue la que celebró en la Sala de Arte Josefsson en 1933, en la que sus pinturas vanguardistas fueron incomprendidas por la crítica⁴, hecho decisivo para la vuelta a una pintura mucho más acorde con el naturalismo con el objetivo de intentar captar una clientela mayor; y de su trabajo

1 GOLDING, John: El Cubismo: una historia y un análisis; Madrid, Alianza Editorial, 1993, Págs. 171 y sigs.

2 JOVINGE CROPPER, Marika: Torsten Jovinge: Sevilla 1936; Sundbyberg (Suecia), Adebé Reklam & Tryckservice AB, 1986, Pág. 5.

3 JOVINGE CROPPER, Marika: Torsten Jovinge: Sevilla 1936; Op. Cit. Pág. 5.

4 JOVINGE CROPPER, Marika: Torsten Jovinge: Sevilla 1936; Op. Cit. Págs. 5 y 6.

como ilustrador en: Dagens Nyheter, BLM, Idun y Spectrum, donde colaboró con Karin Boye⁵.

Hacia 1935, su matrimonio pasó por unas situaciones difíciles, pues los problemas personales con su mujer Stella, agravados por las dificultades económicas, los llevaron a la separación. Ella marchó a París durante unos meses, donde volvió a ejercer como pintora, mientras que Torsten Jovinge se dedicó a continuar con su pintura y a escribir artículos para diarios suecos. Sin embargo, y no sólo por la obligación del cuidado de sus dos hijas, ambos mantuvieron una relación cordial, escribiéndose con mucha frecuencia. En marzo de 1936 decidió marchar junto a dos amigos a Marruecos y dos meses después a España⁶.

I PAISAJES URBANOS

Uno de los primeros paisajes urbanos conocidos es la obra titulada *Svalgängen*, de 1922. Como el título indica en su traducción, representó los tejados de una casa, sobre unas fachadas verticales matizadas por las luces y sombras proyectadas sobre la sucesión de vanos rectangulares. Bajo ese concepto, por una parte, cerró las perspectivas de todo el frente excepto en la caída de los tejados, cuya diagonal fuga la vista hacia la parte superior.



Svalgängen, 1922.

En esa concepción puede identificarse la disminución del espacio promulgada por las vanguardias parisinas con distintos conceptos en la bidimensionalidad realista de Picasso y los cubistas a la que fue afín su maestro André Lhote⁷; y la unificación ambiental de Henri Matisse. Torsten Jovinge mostró en esta pintura el conocimiento de los dos sistemas y la formación suficiente para integrar logros procedentes de esas y otras fuentes con una intención sintética que muestra también el conocimiento de la importancia de la silueta y los colores planos de Juan Gris y la perfección del dibujo metafísico de Giorgio di Chirico⁸. La diagonal del balcón corrido que enlaza las fachadas del fondo con el espacio del espectador, situado en un lateral del cuadro, reduce las ascendencias detectadas en aquellas y muestra una concepción del espacio muy personal que lo relaciona con las indagaciones de Le Corbusier y las nuevas figuraciones sintéticas de los años veinte⁹. Eso lo convierte en

5 JOVINGE CROPPER, Marika: Torsten Jovinge: Sevilla 1936; Op. Cit. Pág. 6.

6 JOVINGE CROPPER, Marika: Torsten Jovinge: Sevilla 1936; Op. Cit. Pág. 6.

7 RAIMONDI, Luciano: Picaso y el cubismo; Milán, Susaeta, 1990, Págs. 3-6 y 15.

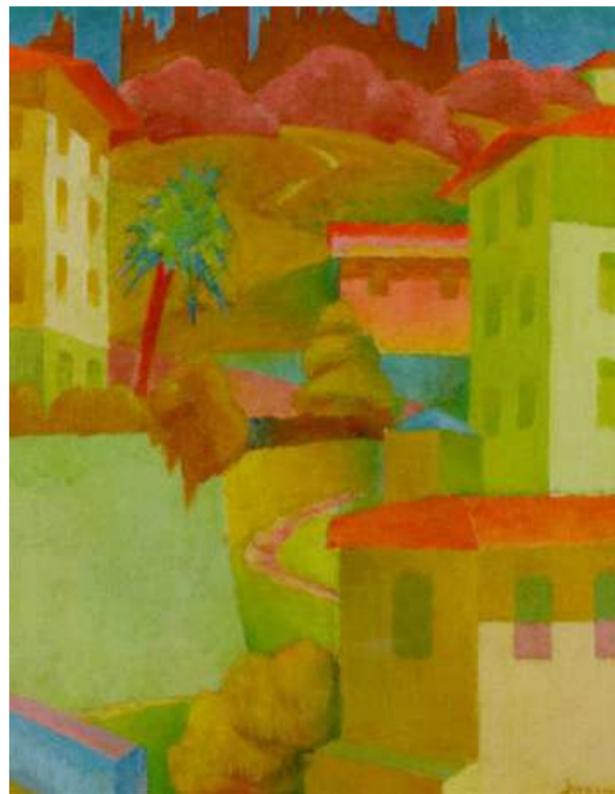
8 RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX, Vol. I; Colonia, Taschen, 2005, Págs. 131-137.

9 RAIMONDI, Luciano: Picaso y el cubismo; Op. Cit. Págs. 3-6 y 15.

RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX, Vol. I.; Págs. 78-83.

un antecedente para los pintores figurativos norteamericanos de las próximas décadas.

El punto de vista de la obra titulada *Middagsstillhet* del 1926 es muy distinto. El título simbólico presenta a la ciudad francesa de Menton como una localidad silenciosa para lo que prescindió de la representación humana y de la acción. La escena parece estar representada de noche, aunque los colores verdes intensos derivados de Henri Matisse y los fauves le aportan mucha luz, los más sombríos de los árboles y las construcciones en tonos rojos del fondo indican que la escena es nocturna, por lo que una interpretación posible en la traducción del título es cena silenciosa. Los tejados rojos de las casas del primer plano son más cálidos e intensos que los del fondo, y escalonados con espacios intermedios forman la fuga en perspectiva. La aportación de planos ocres es muy importante para la corrección de las relaciones. La arbitrariedad de los colores y la pureza renunciando a los tonos son indicativas de su modernidad. Hay otra versión diurna con variantes que permiten distinguirlos, también del año 1926, en la que la intensidad de los colores cálidos y la iluminación o acercan más al fauvismo.



Middagsstillhet - Motiv från Menton, 1926



Landscape, Menton, 1926

La siguiente obra, también de 1926, titulada *L'Annoueiade*, mantiene los mismos conceptos de bidimensionalidad de procedencia cubista que Torsten Jovinge tomó de André Lhote. Sin embargo, aunque la influencia es clara en tanto que se observa una superposición de planos mediante el juego de figuras que marcan la transición a través de distintas tonalidades cromáticas, es decir, una primer plano oscuro, la escalera; un segundo plano claro, la primera casa; un tercer plano nuevamente oscuro, la segunda casa; y un cuarto plano claro, la media circunferencia. Toda la escena queda envuelta a su vez en otra serie de juegos cromáticos, pero de tonalidades muy diferentes, como es el celeste, el gris y el verde oscuro, pero incorporando esta vez la superposición de elementos esféricos, que además de aportar contraste lumínico a la escena, deja manifiesto una interesante intencionalidad de representación de la perspectiva, que nada tiene que ver, en este caso, con el cubismo, sino que podría llegar a tener una cierta vinculación con los creadores del Simultaneísmo, Robert y

Sonia Delaunay¹⁰, y que a su vez, en palabras de Ángeles García, es un estilo artístico que une obras de Mondrian¹¹, Brancusi y Matisse, además de ser un espejo colorido de las vanguardias de entreguerras¹². Tosten Jovinge por tanto vuelve nuevamente a manifestar un acusado interés y vinculación con el arte cubista al mismo tiempo que consigue llegar con él a la transversalidad de las formas, a la combinación de estilos que le sirvan para conseguir poner en pie un escenario particular.



L'Annoueiade, 1926

La versatilidad de Torsten Jovinge se hace latente en toda su producción, consecuencia de, por una parte, su formación, y, por otro lado, sus constantes viajes, especialmente a Francia, el cual ya era desde hacía años el modelo a seguir en cuanto a las artes se refiere para un sinnúmero de artistas. Ejemplo de ello es la siguiente de sus obras, *Gränd*, que en su traducción viene a significar callejón. En este caso hace referencia a un callejón de la localidad de Menton, al sur de Francia, donde el artista vivió durante sus primeros años de matrimonio con su esposa Stella. La obra, fechada en 1927, responde a la capacidad nombrada anteriormente de Torsten Jovinge. La escena, a pesar de ser posterior en el tiempo, responde a unos planteamientos mucho más figurados y descriptivos que las obras de los años anteriores. La concepción de los volúmenes y los colores no remite tanto, en este caso, a las representaciones cubistas, es decir, los contrastes cromáticos de esta obra no responden a colores de distintas gamas para general la superposición de planos, sino que todos parten de unas mismas

10 BOIX, Esther: *Del Arte Moderno II. La razón y el sueño. Del cubismo al surrealismo*; Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989, Págs. 42-44. RAIMONDI, Luciano: *Picasso y el cubismo*; Op. Cit. Pág. 13. DÜTCHING, Hajo: *Delaunay*; Colonia, Taschen, 1994, Págs. 50 y sigs.

11 LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel: *Morandi*; Globus Comunicación, 1996, Cat. 41-46.

12 GARCÍA, Ángeles: "Sonia Delaunay, la artista que bailaba con los colores", en *El País*, Madrid, 2017. EL PÁJARO DE BENÍN 3 (2018), págs. 72-90. ISSN 2530-9536

tonalidades, próximos a los tonos pasteles, como son el gris, el rosa y celeste. Es por ello que el volumen y, muy especialmente, la perspectiva que hay en la obra sea consecuencia de los efectos de luces y sombras. De esta forma, el artista ha vinculado a un primer y segundo plano los colores más claros y con menos contrastes de sombras, mientras que el tercer plano, reservado especialmente al fondo de la escena, se ha dejado para los tonos más oscuros, generando la perspectiva principal de la obra junto al efecto ascendente de la escalera. Los detalles, aunque muy simplificados, son otro ejemplo de cierta desvinculación temporal del cubismo, puesto que, aunque sutiles, son muy reconocibles, como son el caso de la rueda de carro a los pies de la escalera, una especie de cuerda o tendedero rudimentario que enlaza de una casa a otra, los detalles de alguna de las ventanas e incluso la vegetación, que dejan ver planteamientos impresionistas.

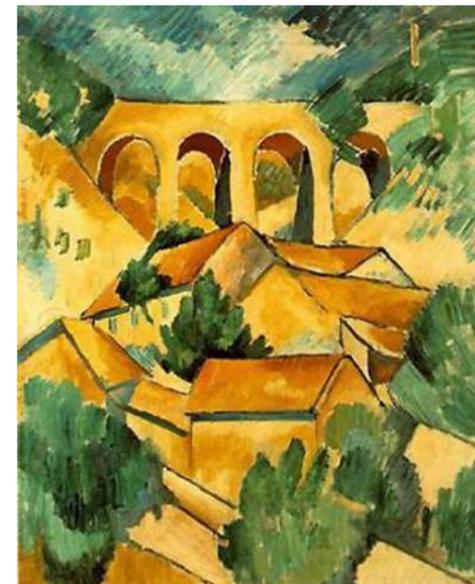


Gränd, Menton, 1927

Francia y Suecia fueron los principales puntos de referencia dentro de la temática paisajística de la obra de Torsten Jovinge, tanto los paisajes urbanos como los naturales. Sin embargo, parece ser que existe una separación, tanto en categoría como en técnica, es decir, relaciona los paisajes urbanos con Suecia, y especialmente Estocolmo; y los paisajes naturales o rurales con Francia, probablemente por su residencia en el sur de este país. En cuanto a la técnica, en los paisajes suecos, la influencia cubista es muy evidente, especialmente en obras como *Utsikt över Slussen* de 1928. La obra hace referencia, según su traducción, a una vista aérea de la zona de Slussen, en la ciudad de Estocolmo, y evidencia por primera vez su clara vinculación con uno de sus maestros principales, André Lhote. La escena recuerda a la obra de este artista llamada *Les arbres* de 1914 y que se encuentra en el Museo de El Havre. Los planteamientos son similares, especialmente en la estructuración de la obra, que se hace más evidente en el segundo plano del paisaje de la obra de Torsten Jovinge, donde se observa una simplificación mayor que en el primer plano, con una escena portuaria. Pero no sólo André Lhote fue una clara influencia cubista, sino también otros artistas principales como Georges Braque, apreciable en la obra titulada *Viaducto de L'Estaque* de 1908¹³; o la de Pablo Ruiz Picasso y su obra *Depósito*

13 BUENO FIDEL, María José: Braque; Barcelona, Globus Comunicación y Ediciones Polígrafa, 1994, Págs. Cat. 11.

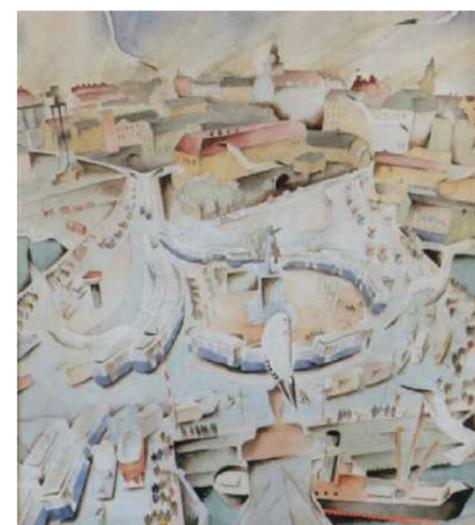
de *Horta de Ebro* de 1909¹⁴. La superposición de las formas de manera sintética en el espacio mediante el uso del color para poder conseguir una reducción del movimiento en formas geométricas hace posible una nueva concepción de la dimensión del espacio en el plano. Como llegó a deducir Andrés Luque Teruel, el sistema, especialmente de Picasso, ofrece la secuencia concepto-forma-estilo y llega a la definición de un nuevo espacio de representación en el plano (cuarta dimensión), con el que determina un nuevo arte y llega a la abstracción¹⁵. La capacidad que tenían estos artistas para en un único plano poder representar, en este caso, todo un paisaje, asombraron a Torsten Jovinge, Sin embargo, no se conservan de él otras obras con las características de esta, lo que hace pensar que el artista relacionaba una escena concreta con una técnica artística en un momento puntual, una transmisión de sensaciones, desvinculándose de aquello que pudiese ser repetitivo.



Viaducto de L'Estaque, Georges Braque, 1908



Depósito de Horta de Ebro, Pablo Ruiz Picasso, 1909



Utsikt över Slussen, Stockholm, 1928

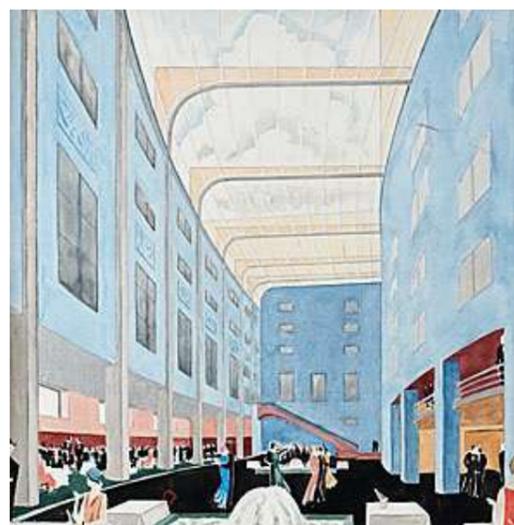


Les arbres, André Lhote, 1914

14 WARNCKE, Carsten-Peter: Picasso; Colonia, Taschen, 1992, Págs. 165 y sigs.

15 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"; en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2007, Págs. 309-365. LUQUE TERUEL, Andrés: "Picasso, sistema creativo propio"; en Espacio y Tiempo, Sevilla, 2007, Págs. 109-135.

La particularidad de Torsten Jovinge va más allá del mero interés de vincular su obra con el Arte Cubista, del cual hemos podido comprobar buena parte de sus obras. Bien es verdad que la mayor parte de su producción artística sigue las pautas de las vanguardias parisinas que se encontraban en pleno auge en aquellos años, pero existen otro conjunto de obras en las que comienzan a tomar partido otros estilos artísticos. Las dos siguientes obras son las tituladas *Danspalatset interior* y *Gul husgave, Hornstull, Stockholm*, de 1930 y 1932 respectivamente. La primera obra, con una escena interior y donde por primera vez se observa la figura humana claramente definida, recuerda a algunas obras del artista surrealista René Magritte, especialmente en el uso del color. La luz y la intensidad cromática de la escena crean un escenario alegre, muy diferente a las obras vistas en años anteriores, y que sin embargo será muy influyente en obras posteriores. La escena además queda marcada por un fuerte punto de fuga que, aunque no muy prolongado, introduce y envuelve al espectador. Por otra parte, la segunda obra, quizás esté más vinculada a una etapa artística algo anterior al Surrealismo, la Pintura Metafísica y teniendo como uno de los principales precursores a Giorgio Di Chirico¹⁶. Del cubismo al surrealismo; La obra, aunque algo más simplificada que la de Di Chirico, representa una yuxtaposición de planos muy unidos, creando un escenario claramente urbano, pero al mismo tiempo irreal. Los colores son en su mayoría planos, con alguna intencionalidad de contraste de luces y sombras a través de la posición de los edificios, y la perspectiva, siempre muy representativa en la obra de Torsten Jovinge, comienza en el margen inferior derecho y fuga en el margen superior izquierdo, donde las figuras que totalmente simplificadas.



Danspalatset interiör, 1930



Gul husgavel, Från Hornstull, Stockholm, 1932

Desde sus comienzos como pintor, Torsten Jovinge ha demostrado una gran personalidad. Manifiesta haber tenido un gran sentido de la estética, una gran calidad técnica y, lo que es más importante, una gran capacidad para poder llevar a su terreno la influencia de los grandes artistas de vanguardia sin caer en la copia, tanto de otros artistas como de él mismo. La siguiente obra tiene la particularidad de seguir en la línea de las anteriores, pero, como ya hemos podido comprobar, redefiniéndose. Se titula *Gården, Skandiabiografen*, de 1933, y la escena representa una vista exterior en alto en la calle Drottningatan 82 de Estocolmo. El Skandiabiografen se refiere al actual Skandia-Teatern, es decir, el primer espacio dedicado a la proyección de cine clásico en Estocolmo, creado en 1923. La escena es, en este caso, un motivo exterior, que nuevamente da una gran inspiración para Torsten Jovinge. Como ya hemos podido ver en otras obras del artista, la representación de la perspectiva es primordial. En este caso, y aunque vuelve a tener una gran vinculación con el Arte Cubista, principalmente

16 BOIX, Esther: Del Arte Moderno II. La razón y el sueño. Del cubismo al surrealismo; Op. Cit. Págs. 45-48.

en el margen derecho de la obra, con una diagonal muy característica de su obra, que esta vez nos vuelve a recordar los planteamientos del cubismo analítico derivado de André Lhote, en tanto que mediante esa perspectiva, muy sintetizada, pretende acercar al espectador al fondo de la escena, procedimiento que también nos recuerda a Le Corbusier, artista muy influyente en su formación.



Gården, Skandiabiografen, 1930-1933

El Fauvismo es otro de los movimientos artísticos, ya comentados anteriormente, con el que se pueden vincular las obras de Torsten Jovinge, por ejemplo *Vy över Vasabron* de 1933. La vista superior del puente más significativo de la localidad de la que toma el nombre esta obra es nuevamente una demostración del dominio de la perspectiva, así como la personalidad para representarla, no sólo por la capacidad de utilizar formas sencillas, sino también por el uso del color. Es aquí uno de los rasgos más vinculados con el Fauvismo¹⁷, aunque en este caso la intensidad no sea lo más predominante, sino el modo de usarlo. El artista ha preferido focalizar la mayor cantidad en el propio puente, para así poder con ello resaltar las figuras que se encuentran en éste. El contraste de luces y sombras son más sutiles que en otras de sus obras, pero esenciales para la estructuración del espacio en la obra, centrándose en el temas que concierne.



Vy över Vasabron, 1933

17 MONNERET, Sophie: Matisse; Madrid, PML Ediciones, 1994, Págs. 11-13.



Muren, 1933-1935

La particularidad en el catálogo de paisajes urbanos la marca la siguiente obra, titulada *Muren*, que data entre los años 1933-1935. El nombre es muy explícito, puesto que hace referencia al muro o muralla que marca la visión principal de la escena. Sin embargo, el estilo y la técnica empleada en esta es la más diferenciada. En este caso, no es tan vinculante el uso del color como el de las líneas, especialmente las empleadas para la representación del suelo, la intención del artista de deformarlo mediante ondulaciones que nuevamente van dando lugar a la perspectiva de la obra según los procedimientos de Van Gogh.

II PAISAJES

Es la temática paisajística, como ya hemos comentado, la más característica dentro de la obra de Torsten Jovinge, principalmente por la gran variedad de estilos y movimientos artísticos que se pueden observar en ellas, a pesar de que todos ellos parten de unas referencias figurativas comunes. La primera de ellas es *Utsikt från Södermälärstrand* de 1927, en la que una vez más el artista toma referencia de su país natal. La obra, además de ser de las más realistas de todas las conocidas de Torsten Jovinge, es punto principal de referencia para comprender todas las de esta temática. La escena, que podríamos vincularla dentro de un realismo lumínico, tiene como eje principal de composición el árbol del margen izquierdo, una técnica muy propia Velázquez, que configura la escena a modo de marco. Los contrastes de luces y sombras quedan en el centro de la composición, centrados en las tres grandes barcas y el agua con sus reflejos, mientras que las perspectivas quedan cerradas con un paisaje urbano muy esquemático.



Utsikt från Södermälärstrand, 1927

Estas mismas características son significativamente apreciables en otras de sus obras como *Vårlandskap*, también de 1927. La escena primaveral, tal y como indica el título, vuelve a tener como punto principal de configuración los árboles que van marcando una sucesión de planos en el espacio, donde la luz y las sombras vuelven a tener una función significativa, pues cuanto más cercano se encuentre un elemento del espectador más oscura es su tonalidad, y más claro cuanto más se aleje, así como su definición, que se hace menos resaltada en el fondo. En lo que respecta a los colores, la tonalidad un amplio abanico de tonos pasteles, que nada tiene que ver con otra de sus obras titulada *Landskap med figurer*, es decir, paisaje con figuras, de 1929, donde la intensidad cromática propia de los fauves vuelve a ser significativa, contrastando con las representaciones humanas, donde por primera vez observamos en un primer plano y con mayor detalle. Sin embargo, si la comparamos con la primera obra dentro de esta temática, no destaca por su realismo, sino por una nueva simplificación de las formas, que se hace especialmente notable en los nuevamente árboles del punto de fuga de la escena, representados mediante un facetado.

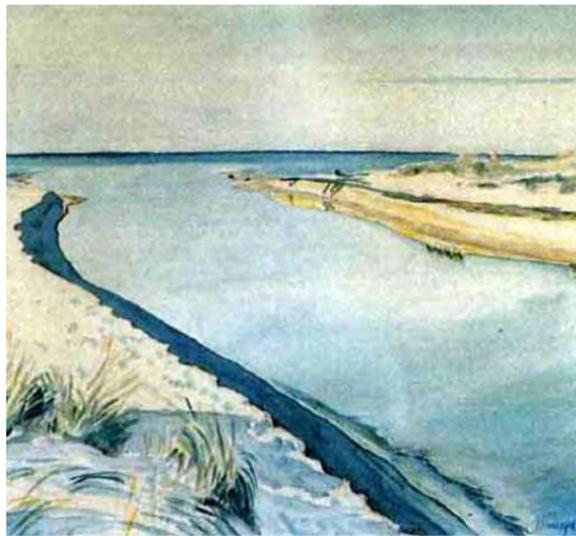


Vårlandskap, 1927

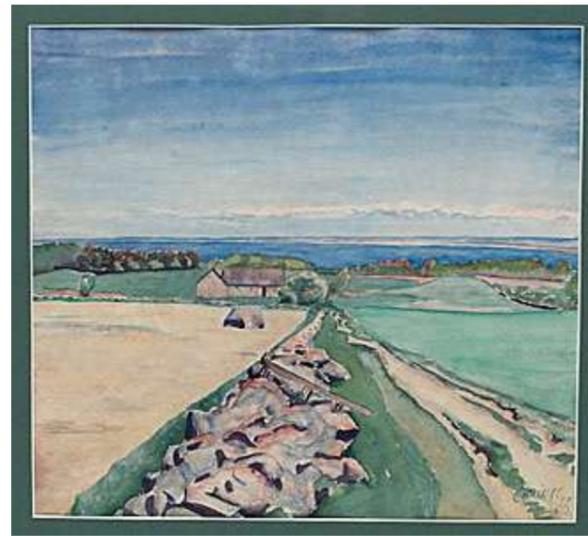


Landskap med figurer, ca. 1920-1929

Volviendo a las características cromáticas, las dos siguientes obras tituladas *Amyning* y *Motiv från Bjärehalvön* de 1934 y 1935 respectivamente, responden a una modalidad diferente. Los marcados tonos azules de ambas introducen al espectador en el tema principal de las composiciones. Sin embargo, lo más interesante de ambas vuelve a ser sus perspectivas, ambas marcadas por la costa que se representa, pero, mientras que en la primera fuga en el horizonte, la segunda cruza de manera perpendicular con un segundo punto de fuga, obligando al espectador a dirigir vista hacia el margen derecho. La luz igualmente es un elemento determinante y nos remite al realismo lumínico que nombramos en la primera de las obras.



Amyning, 1934



Motiv från Bjärehalvön, 1935

Combinando las características cromáticas y figurativas anteriores, encontramos hacia los años treinta otras obras como *Strandlandskap, Båstad* de 1935, donde observamos como Torsten Jovinge utiliza a modo de enmarque por una parte el árbol en el margen izquierdo de la composición, que llama considerablemente la atención del espectador, y por otra el canal de agua en el margen izquierda, que a su vez configura la perspectiva.



Strandlandskap, Båstad 1935

A diferencia de todas las anteriores, las obras tituladas *Elstation*, *Holmar i en älv* y *Vinberg, Menton*, datadas hacia 1935, vuelven a manifestar la personalidad inquieta de Torsten Jovinge. Las tres obras, aunque dejan muy visible la temática, no se acercan al realismo que mostraron las anteriores, pero sí, de nuevo, las figurativas y las técnicas, es decir, un elemento vertical como articulador de la escena, especialmente en la primera, y el uso de la perspectiva, mucho más significativa en la segunda. El color es sutil en las dos primeras, nuevamente con tonalidades pasteles, mientras que en la tercera se aprecian los colores intensos, así como una simplificación absoluta de las formas, casi totalmente esquematizadas.



Elstation, ca. 1935



Holmar i en älv, ca. 1935

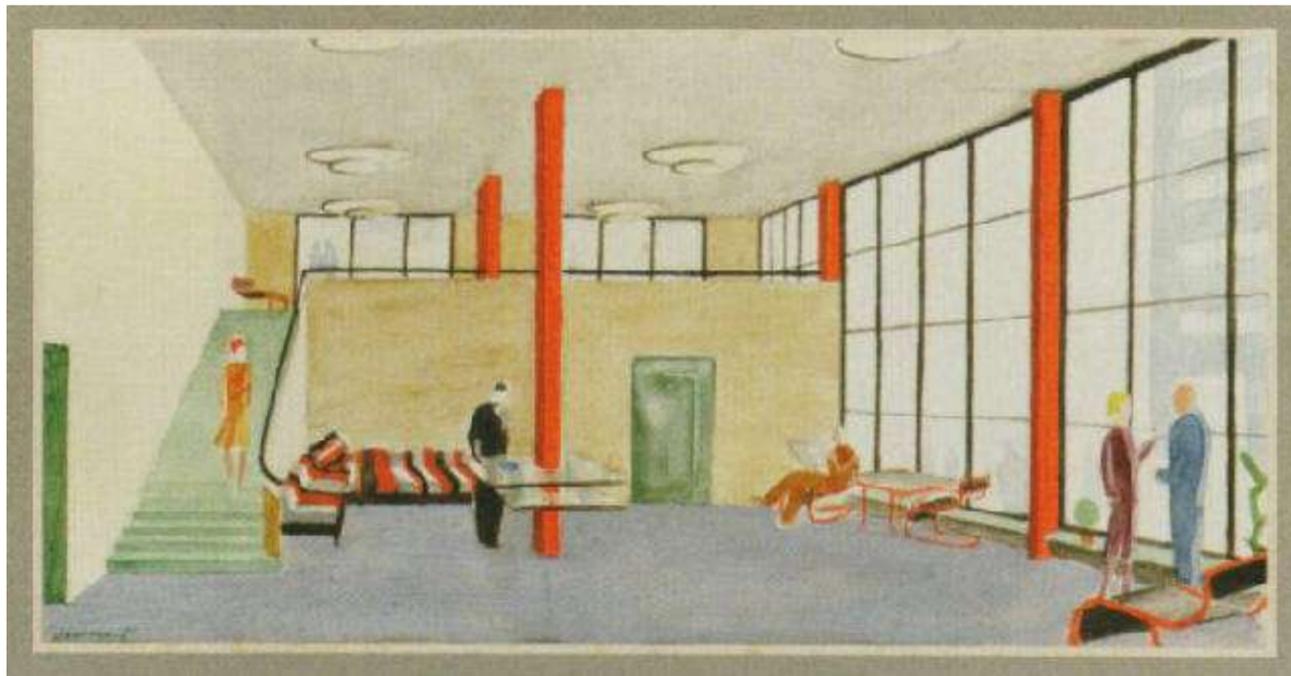


Vinberg, Menton, ca. 1935

III INTERIORES

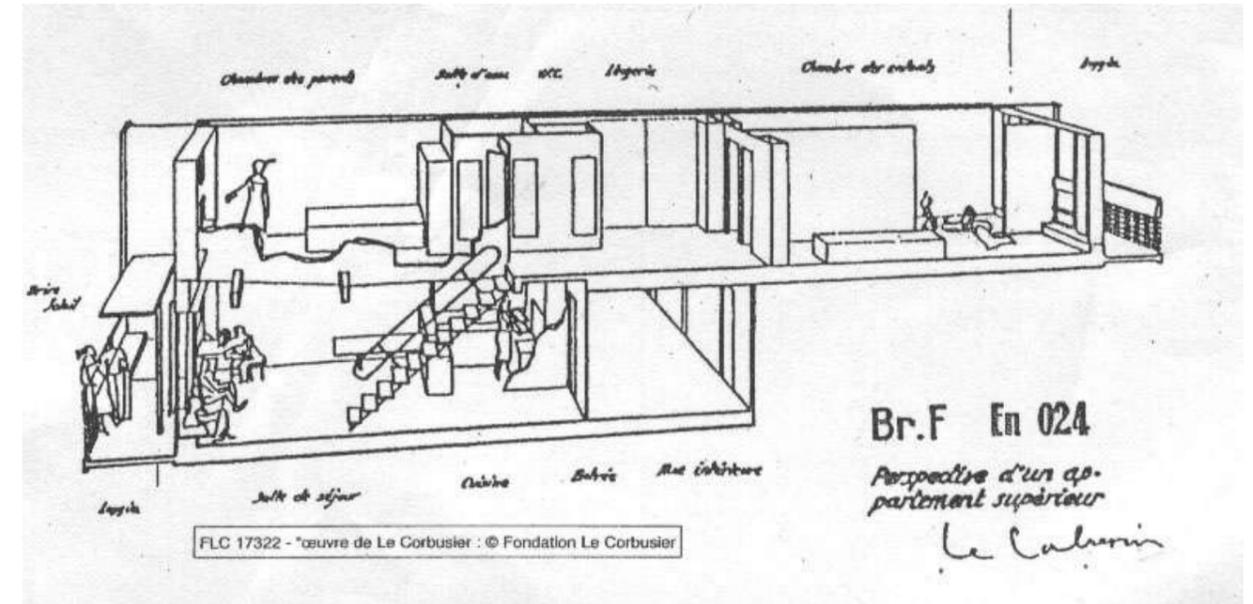
La siguiente temática dentro del catálogo de obras de Torsten Jovinge corresponde a una serie de escenas de espacios interiores, que aunque escasas, puesto que sólo podremos analizar dos, responden a un canon, en lo que a ámbito arquitectónico se refiere, muy predominante y que se desarrolló a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX, sentando las bases de lo que fue la arquitectura moderna. Es por ello que en sus obras pictóricas se aprecie un marcado interés en artistas como Le Corbusier¹⁸, referencia constante en sus obras; Walter Gropius, fundador de la Escuela Bauhaus; Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright.

El artista no deja constancia del escenario del que toma referencia para realizar ambas obras, pero podríamos deducir que se trata nuevamente de Estocolmo, ya que son obras datadas a principio de los años treinta, y por aquel entonces Torsten Jovinge se encontraba en esta ciudad realizando algunas exposiciones. La primera obra se titula *Interiör med människor* de 1930, cuya traducción explícitamente representada quiere decir Interior con personas. El escenario tan diáfano que nos presenta el artista, no manifiesta a simple vista su función, lo cual no quiere decir que sea un espacio inventado, ya que es costumbre del artista tomar espacios reales para poder desarrollar su obra. Sea como fuere, lo cierto es que la composición tiene una fuerte influencia de un artista, también de origen sueco, clave a lo largo de toda su trayectoria, Le Corbusier. La representación del espacio continuo de Torsten Jovinge anticipa uno de los elementos constructivos característicos en éste, la Unidad de habitación, con la que pretendió superar los condicionantes de las casas unifamiliares. Nuestro pintor, partiendo de estas premisas, ha creado un espacio de aparente planta rectangular y de dos alturas, aunque la segunda es menor espacio que la planta principal. Los muros se han eliminado para dejar paso a ventanales amplios, que dan el principal motivo lumínico a la obra, y en sustitución de esos muros de contención, se han colocado pilares a lo largo de toda la obra.



Interiör med människor 1930

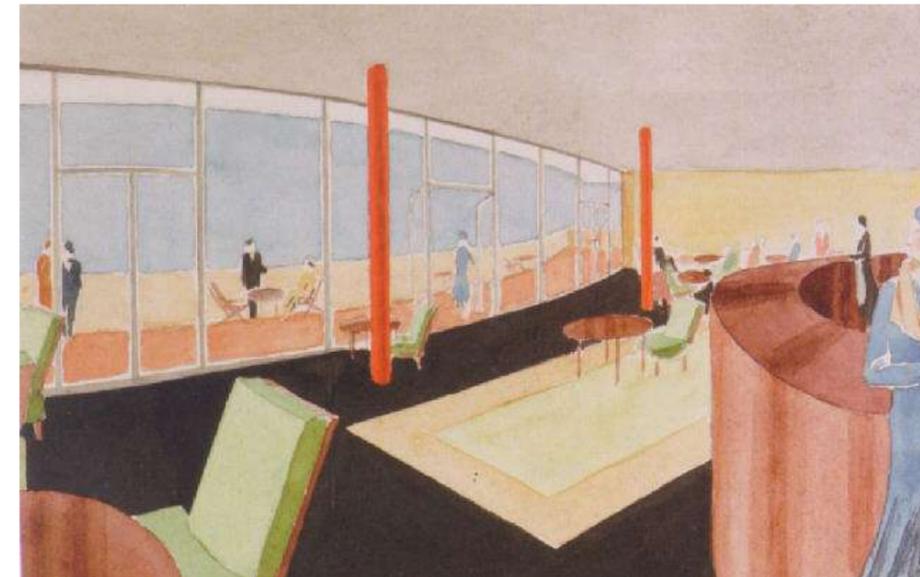
18 BOIX, Esther: Del Arte Moderno II. La razón y el sueño. Del cubismo al surrealismo; Op. Cit. Págs. 100-106.



Unidad de habitación de Marsella, Le Corbusier

En lo que respecta al espacio, además de Le Corbusier, Torsten Jovinge parte de la idea de otros arquitectos como Mies van der Rohe y Walter Gropius, es decir, unas concepciones racionalistas, que se manifiestan mediante los volúmenes puros, las líneas rectas y el uso de una serie de materiales constructivos acordes a la funcionalidad del espacio. Estas ideas arquitectónicas racionalistas trasladadas a la pintura de nuestro artista, hace posible una nueva visión del espacio pictórico, que vuelve a manifestar la personalidad de Torsten Jovinge mediante el uso de la perspectiva, que en este caso el artista ha posicionado desde uno de los lados del módulo, y del uso de colores pasteles.

En lo que respecta a la segunda obra dentro de esta temática, *Interiör med figurer*, también de principios de los años treinta. Sin embargo, este interior con figuras, aunque parte de las mismas concepciones de los arquitectos nombrados en la obra anterior, se le deben añadir las características del arquitecto Frank Lloyd Wright, precursor de la arquitectura orgánica, y que se hace manifestar en la obra de Torsten Jovinge por el ventanal curvo que nuevamente aparece y que marca, por una parte, el punto principal de visión de la escena, y, por otro, la perspectiva.



Interiör med figurer, ca. 1930

IV RETRATOS

El retrato para Torsten Jovinge, por lo que nos ha llegado hasta ahora del artista, no era un tema muy recurrente. Tan sólo dos obras son las conocidas y, sin embargo, responden ampliamente a su personalidad como pintor.

La primera obra dentro de esta tipología, Retrato de Stella, de 1930, la primera impresión de la podemos partir al contemplarlo, aunque de manera muy particular, es su relación nuevamente con el Surrealismo. El retrato está realizado casi en su totalidad con colores planos si no fuera por el sutil juego de sombras usado estratégicamente en algunos puntos del rostro. Los planteamientos estéticos y de color empleados para realizar la frente de Stella es, probablemente, lo que más llame la atención en el retrato y lo que más lo vincule con el pintor Magritte, puesto que resulta un modo ingenioso de alterar la realidad física, al igual que ocurre con el fondo de la escena, para así poder crear concepciones nuevas, llenándolo de carga conceptual.

En relación a la segunda obra, su autorretrato, fechado en octubre de 1931, juega con tonalidades sobrias, que dan el perfecto contraste de luces y sombras. La obra, puramente realista y que responde a las características anatómicas exactas del artista, recuerda, especialmente en el modo en que está tratado el color en capas gruesas y sólidas, al Realismo Norteamericano, y especialmente a Edward Hopper. Bien es verdad que este último artista retrata con mucha frecuencia escenarios y no tanto retratos, sin embargo, los planteamientos cromáticos y lumínicos a la hora de desarrollar las obras son similares a los que usa Torsten Jovinge, que, aunque no hay constancia de viaje alguno a Norteamérica, pudo haber observado durante su estancia en Francia, ya que eran frecuentes las idas y venidos de artistas americanos a este país.



Retrato de Stella, 1930



Autorretrato, 1931

V BODEGONES

El conjunto de obras que se muestran a continuación, también escasas en número, se pueden considerar, junto a los paisajes urbanos, una de las representaciones más interesantes y atractivas en la obra de Torsten Jovinge, no tanto en el tema, donde se representan bodegones o naturalezas muertas, título que él les da, como en la composición y la técnica. Las tres obras son próximas o entradas en los años treinta, y de nuevo vuelven a manifestarse como un amplio abanico de influencias de artistas del momento.

La primera se titula *Stilleben med röda koppar*, de 1927, y hace alusión principalmente a los objetos de cobre situados al fondo. La composición es muy reconocible en la obra del artista, especialmente por la intención visual en altura, que ya hemos podido observar en otras composiciones de paisajes urbanos. La utilización de pocos objetos y su agrupación lo hacen comparable a las obras del pintor italiano Giorgio Morandi. Sin embargo, este artista, miembro de la escuela metafísica y muy vinculado al futurismo, se caracteriza por crear obras con luces oníricas y espacios muy sencillos, Torsten Jovinge es capaz de, en un espacio similar, crear mayor sensación de vida. Sus colores son menos planos que los de Morandi y sus juegos de luces más intensos, acordes con los colores. Estos efectos son mucho más apreciables en las dos siguientes obras tituladas *Stilleben med svart kopp och tekanna* y *Stilleben*, ambas cercanas a los años treinta, donde el artista demuestra que el elemento a representar no es tan importante como el material del que está hecho. En la primera obra utiliza el cobre, en la segunda se trata de barro policromado en negro, con lo cual los efectos lumínicos que inciden en los materiales producen contrastes diferentes, y el tercero y último, probablemente el más sencillo de los tres en composición, es el vidrio, sobre el que el artista da un efecto aún más brillante e incluso translúcido. En estas dos últimas obras vemos una concordancia estilística en el uso y el brillo de los colores próxima a artistas como Fernand Léger¹⁹ y, especialmente, Amédee Ozenfant, pintor de estilo cubista, del que, como ya hemos explicado anteriormente, parte Torsten Jovinge para proponernos una nueva realidad.



Stilleben med röda koppar, 1927



Stilleben med svart kopp och tekanna, ca. 1930



Stilleben, ca. 1930

19 RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX, Vol. I; Op. Cit. Págs. 74-77.

BIBLIOGRAFÍA:

- BOIX, Esther: Del Arte Moderno II. La razón y el sueño. Del cubismo al surrealismo; Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989.
- BUENO FIDEL, María José: Braque; Barcelona, Globus Comunicación y Ediciones Polígrafa, 1994.
- DÜTCHING, Hajo: Delaunay; Colonia, Taschen, 1994.
- GARCÍA, Ángeles: “Sonia Delaunay, la artista que bailaba con los colores”, en El País, Madrid, 2017.
- GOLDING, John: El Cubismo: una historia y un análisis; Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- JOVINGE CROPPER, Marika: Torsten Jovinge: Sevilla 1936; Sundbyberg (Suecia), Adebe Reklam & Tryckservice AB, 1986.
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel: Morandi; Globus Comunicación, 1996.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del Arte Cubista en Las Señoritas de Avión y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Picasso, sistema creativo propio”; en Espacio y Tiempo, Sevilla, 2007.
- MONNERET, Sophie: Matisse; Madrid, PML Ediciones, 1994.
- RAIMONDI, Luciano: Picaso y el cubismo; Milán, Susaeta, 1990.
- RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX, Vol. I; Colonia, Taschen, 2005.
- WARNCKE, Carsten-Peter: Picasso; Colonia, Taschen, 1992.



José Caballero. Homenaje a Zurbarán. 1956

La iconografía del silencio impuesto: El lenguaje de José Caballero

The iconography of the imposed silence: The language of José Caballero

José González Ruiz

Universidad de Sevilla

Resumen: José Caballero fue un pintor onubense clave en las vanguardias del siglo XX. El artículo recorre brevemente su biografía personal y artística desde su traslado a Madrid, en un primer momento con el objetivo de cursar sus estudios en ingeniería, hasta su consolidación plena como artista en la cual consiguió crear un lenguaje pictórico propio. Para ello nos servimos, de un lado, de distintas fuentes bibliográficas tales como libros monográficos y catálogos de exposiciones, desde diferentes puntos de vista, así como de distintas fuentes que servirán para entender el contexto político, social y artístico de la España de aquellos años. De otro lado, nos serviremos del análisis de algunas de sus obras a fin de comprender la trayectoria del artista, así como sus distintas etapas y momentos más importantes.

Palabras clave: Informalismo, abstracción, *caballerismo*, vanguardias, literatura.

Abstract: José Caballero was a painter from Huelva in the avant-garde of the 20th century. This article briefly traces his personal biography and his artistic career since his transfer for Madrid, at first with the aim of pursuing his studies in engineering, until his full consolidation as an artist in which he managed to create his own pictorial language. For this we will be using, on the one hand, different biographical sources such a monographic books and catalogs of exhibitions, from a different points of view, as well as different sources that will serve to understand the political, social and artistic context of Spain in those years. On the other hand, we will use the analysis of some of his works in order to understand the trajectory of the artist, as well as their different stages and most important moments.

Key words: Informalism, abstraction, *caballerismo*, avant-garde, literature.

1 BIOGRAFÍA: DE JOVEN ESTUDIANTE A REPRESENTANTE DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

José Caballero y Muñoz-Caballero nace en Huelva el 11 de junio de 1915. Durante sus primeros años de infancia su vida transcurre sin complicaciones, comenzando sus estudios en el colegio de los Padres Agustinos en el año 1922, pero dos años más tarde, cuando el artista contaba con tan solo nueve años, su padre, Policarpo Caballero Delgado, de profesión farmacéutico, fallece, dejando a su familia en una complicada situación económica. Sin embargo, los padrinos de José, su tía materna y el marido de ésta, médico de la Beneficencia, se harán cargo de la difícil coyuntura. El sufrimiento causado por la pérdida de su padre a una edad tan temprana será algo que condicionará a Caballero en su vida futura¹.

De 1925 a 1929, el artista compaginó sus estudios en el colegio de los Agustinos, donde ya demostrara una excelente habilidad para con el dibujo, con los estudios en el Instituto de Enseñanza Media de Huelva, y asistirá, en el Museo de Huelva, a clases de dibujo, impartidas por el pintor José Fernández Alvarado².

A principios de la década de los años treinta, cuando el artista contaba con apenas quince años, su madre decide, por razones familiares, enviarlo a Madrid. En la capital comienza sus estudios superiores en la Escuela de Ingenieros Industriales. Mientras estaba de vacaciones en su Huelva natal, conoce al pintor Daniel Vázquez Díaz, que en esos momentos se encontraba realizando los frescos del monasterio de La Rábida³. A su vuelta a Madrid, Caballero alterna las clases de ingeniería con las de pintura, pasando a ser aprendiz de Vázquez Díaz. Este paso será sumamente trascendental en la vida del pintor, tanto en su faceta personal como artística⁴.

Aunque acabará por abandonar sus estudios de ingeniería, esta primera etapa en la capital no fue inútil para el desarrollo pictórico de José Caballero, puesto que le permitió instalarse cerca del Museo del Prado, donde comenzó a estar en contacto constante con las nuevas vanguardias⁵, sintiendo además un especial interés por Goya.

A través del propio Vázquez Díaz entra en contacto con los artistas e intelectuales del momento, y en junio de 1931, Caballero, por mediación de su maestro, consigue colaborar, pintando un telón, en los decorados de la función *La historia del soldado*, de Stravinsky, que se representaría en la Residencia de Estudiantes de Madrid. En ese mismo año, conoce a Federico García Lorca, con el que inicia pronto una profunda y larga amistad que acabará marcando su desarrollo artístico y vida personal⁶.

Tan solo dos años más tarde del traslado de Caballero a Madrid, su maestro convence a su familia, dada sus excepcionales dotes artísticas, para abandonar sus estudios en ingeniería, como adelantábamos ante-

1 MORENO GALVÁN, José María: *José Caballero. Estudio monográfico*. Edición patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Huelva en colaboración con la Diputación Provincial, con motivo de la exposición antológica de José Caballero. Huelva, 1972. Pág. 20.

2 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños”. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid. 2002. pág. 89.

3 BENITO, Ángel: *Requiem por los frescos de La Rábida*. ABC (Madrid) 22/11/1990. Pág. 87. Consultado el 13 de Mayo de 2018.

4 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños”. Op. Cit. Pág. 89.

5 MORENO GALVÁN, José María: *José Caballero. Estudio monográfico*. Op. Cit. Pág. 21.

6 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños”. Op. Cit. Pág. 90.

riormente, y matricularse, con total dedicación, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pronto el artista empezó a perfilarse como un pintor polémico y escandaloso. Ejemplo de ello será la exposición que realiza junto a Lorca y Carlos Fernández Valdemoro, entre otros artistas, en el Ateneo de Huelva, que fue clausurada tan solo una hora después de la inauguración, con dimisión de la junta directiva en pleno acto incluida⁷.

Durante el siguiente año el artista empieza a visitar asiduamente al pintor Joaquín Torres-García. Las teorías artísticas del uruguayo penetran profundamente en la visión pictórica de Caballero, que empieza a reflejar ciertos atisbos surrealistas en sus obras. Durante el año de 1934, sucede un hito decisivo para su formación: Federico García Lorca le incluye en la formación del Teatro Universitario La Barraca, donde trabajará realizando decorados, siendo los figurines de *Las almenas de Toro*, de Tirso de Molina, la primera obra que realice para la compañía. Lorca le presenta, además, a Pablo Neruda, con el que José forja rápidamente una sincera amistad, que no termina sino hasta la muerte del chileno, y que influyó enormemente en la obra y evolución posterior de Caballero.

En esta época, mediados de los años treinta, José Caballero se mezcla de lleno con el movimiento vanguardista madrileño. Conocerá entonces a personalidades de la talla de Miguel Hernández, Rafael Alberti o Luis y Alfonso Buñuel, entre otros. Por las tardes frecuenta las reuniones organizadas por Neruda en la Casa de las Flores, y las tertulias lideradas por Lorca en la Cervecería de Correos. Poco a poco y de manera natural, Caballero se mete de lleno en la élite intelectual de la España del momento.

El año de 1935 queda marcado por otro episodio polémico. En el Ateneo de Sevilla, el 12 de Enero, realiza, junto con el poeta Adriano del Valle, una exposición que llevaba por nombre *Telefonía Celeste*, una velada poética en tono de homenaje a Fernando Villalón. Durante dicho evento, uno de los más relevantes del surrealismo español, Adriano del Valle recitó una serie de poemas, mientras que, simultáneamente, José Caballero dibujaba sobre dos pizarras instaladas en la sala. El ejercicio artístico pronto despertó la curiosidad y la inquietud entre los asistentes, puesto que, una vez terminada la obra en una de las pizarras, el artista la borraba y comenzaba de nuevo a dibujar en la otra, no dejando en ningún momento que los espectadores las contemplaran. Tras un rato realizando dicho ejercicio, el artista onubense, de espaldas al público, comenzó a cacarear, y del Valle, alzando la voz, recitó:

“Como soy poeta tan surrealista

tan original y tan nuevo

ahora mismo me agacho

y pongo un huevo”

Ante la atónita mirada del auditorio, se puso en cuclillas y se levantó casi inmediatamente, mostrando, ante los estupefactos espectadores, un huevo que había depositado sobre la mesa⁸. De nuevo, y tal y como pasaría dos años antes en el Ateneo de Huelva, la junta directiva dimitió en pleno acto. En ese mismo año rea-

7 Ibid.

8 GARCIA DE CARPI, Lucía: *Telefonía celeste*. En cat. exp: *José Caballero. Del símbolo al signo. Exposición antológica. 1931-1990*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991. Pág. 13.

lizará algunos encargos para La Barraca, como los decorados y figurines de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, o algunas ilustraciones para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, del propio Lorca. Además, hará los decorados para *Bodas de sangre*, presentada por la compañía de la actriz Margarita Xirgu, que se estrenaría en Barcelona, así como algunas colaboraciones para la revista literaria *Caballo verde para la Poesía*, dirigida por Neruda.

En el 36 llega la Guerra Civil y con ella muchos proyectos se ven truncados. En enero de ese mismo año José Caballero colabora realizando algunas ilustraciones, muy politizadas, en la revista *Línea*. Sin embargo, también sigue con algunas de sus colaboraciones habituales y, de nuevo, realiza decorados para La Barraca, en este caso para la obra *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Lorca, además, le encarga los decorados para el previsto estreno en otoño de *La casa de Bernarda Alba*, que nunca llegan a realizarse⁹. El onubense ilustrará también *Las furias y las penas*, un libro de Neruda que, al igual que el proyecto de Lorca, no llega a culminar, ya que no llegó a editarse. Poco a poco, y tras la cancelación de tantos proyectos, José Caballero comienza a darse cuenta de un hecho innegable; los problemas políticos y agitaciones en el panorama nacional del momento acabarían por cambiar las cosas tal y como las conocía, influyendo negativamente en todos los estratos de la sociedad, incluido, por supuesto, el artístico. Ese mismo año marcha a Huelva a pasar el verano con su familia. La guerra no tarda en estallar, y su ciudad natal es tomada por los franquistas poco tiempo después.

No pasó mucho hasta que fue llamado a filas, a principios del año de 1937, siendo destinado al frente de Córdoba, donde, por su condición de artista, le es encargada la tarea de realizar topografías y perspectivas¹⁰. Hasta el año 39 pasará por distintos destinos, pasando por Sevilla y acabando en Burgos, donde se queda hasta el final de la guerra, en el Departamento de Plástica, realizando trabajos similares.

Del 39 al 45 José Caballero atraviesa una de sus mayores crisis. Decide regresar a Madrid a seguir con su actividad artística, comprobando, con gran tristeza, que su mundo ha cambiado para siempre. Se trata de la época más difícil y dura de la vida del artista: la mayoría de sus amigos están encarcelados o exiliados, y en algunos casos, como el de Federico, muertos. Esto se traduce de inmediato en una desesperanza que lo lleva a la absoluta falta de impulso creador. Caballero deja de sentir pasión por la pintura o el dibujo y, sumido en una profunda depresión, decide abandonar el arte, dedicándose durante esos años a realizar decorados de cine y teatro como sustento.

Tras la profunda crisis, Caballero comienza, de nuevo, un tímido acercamiento a la pintura que se ve reflejado en el III Salón de los Once, donde participa instado por Eugenio d'Ors. Poco a poco, el onubense empieza otra vez a meterse de lleno en el mundo artístico, estableciendo su primer estudio en la calle General Díaz Porlier, en Madrid. Participará, asimismo, en la exposición *Arte español contemporáneo*, en Buenos Aires. En el año 47, su familia, que hasta entonces había vivido, tras ser deportada, en Fuerteventura, vuelve del exilio, y José Caballero inicia su trabajo como director artístico de unos grandes almacenes a fin de poder mantenerla. Tan solo un año después, su madre fallece, y el artista siente la necesidad de volver a la pintura¹¹.

En 1950 será cuando el onubense se acerque definitivamente de nuevo a la pintura. Jugará un papel

9 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En "José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 90.

10 Ibid.

11 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En "José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 91.

fundamental en esto María Fernanda Thomas de Carranza, que se presenta como una gran motivación para el artista. La ahora viuda del pintor supuso un gran apoyo para José Caballero, que decide abandonar el surrealismo en pos de buscar nuevos estilos expresivos. Es en este año cuando realiza su primera exposición individual, en la galería Clan de Madrid. Allí presentará obras con una profunda naturaleza lírica, aunque siguen teniendo connotaciones surrealistas. Además es invitado a la exposición del Carnegie Institute de Pittsburgh, en Pensilvania, participará en muestras como la de *Arte español* en El Cairo y L' Atelier, y volverá a exponer en el Salón de los Once. Durante los siguientes tres años, participará en distintas exposiciones, algunas individuales como las de la Galería Caralt de Barcelona o Galería Clan en Madrid, y otras colectivas, como la I Bial Hispanoamericana de Arte, de nuevo en la capital, donde recibe el Premio de Pintura Joven. En su obra empiezan a aparecer una mayor geometrización de las formas y figuras más angulosas. A partir del 53, el surrealismo habría desaparecido casi por completo.

A partir de ahora sus formas comienzan a ser más geométricas, con elementos vivos y reales que le permitirán volcar sus inquietudes personales y artísticas. Con estos temas realizará una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, pero también participa en una importante exposición conjunta: *Arte fantástico*, cuya organización corrió a cargo de la Galería Clan y donde compartió espacios expositivos con grandes personalidades como Miró, Tapiès y Picasso. Durante los siguientes dos años, Caballero realizó varias exposiciones más, en la misma línea, hasta que en 1955 su obra empieza a tornar un camino de deshumanización de las formas. Las mujeres perderán elementos hasta quedar reducidas a líneas, y los gallos reducidos a formas geométricas¹², llegando, en menos de un año, a la completa deshumanización de las formas. Acudirá a la XXVII Bienal de Venecia y formará parte de las exposiciones *Some Twentieth Century Spanish Paintings* y *Selección de arte español*, en Inglaterra y Estados Unidos respectivamente y también comenzará a reunirse con viejos amigos que vuelven del exilio. A partir de entonces, y hasta el final de la dictadura, es eliminado de todas las muestras de arte internacional oficiales por motivos políticos. Poco más tarde conocerá a Miró y a Picasso personalmente, a través de un amigo en común, José Llorens Artigas, en Cannes.

El año de 1958 supone su consagración como artista tanto para la crítica como para el público, lo que se ve reflejado en una gran exposición pictórica realizada en el Ateneo de Madrid. Comenzarán entonces importantes encargos, como los decorados de *La vida breve* de Falla o tres grandes murales para el trasatlántico del Conde de Ybarra. Su éxito y reconocimiento es tal por estas fechas que incluso el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere una obra suya. Finalizando la década, José Caballero obtiene una beca para estudiar nuevos materiales pictóricos, gracias a la Fundación Juan March. Esto le sirve para encontrar una nueva línea de expresión, donde desaparece la figuración, convirtiéndose su pintura en materias absolutas, trabajando en ellas a partir de entonces de manera apasionada. En el 60 inaugurará una exposición sobre barreras y burladeros de las plazas de toros, en la galería suiza L' Entracte de Lausana, donde vemos como esa falta de figuración y enfoque en las materias se han traducido en un lenguaje propio y personal, que acompañaría al onubense hasta el final de sus días. Hasta mediados de los años sesenta no hará prácticamente más que pintar y exponer, dedicado por entero a su profesión, y consolidándose, si cabe aún más, como artista de gran renombre.

En el 64 se casa con María Fernanda, mujer que le inspiraría profundamente y le acompañaría toda su vida. Un año más tarde tiene lugar una gran exposición, *Pintura española del siglo XX*, en el Museo de Río de Janeiro. Allí, por encargo de Ugo Guanda, editor italiano, presenta una serie de ilustraciones para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que no llegaría a publicarse por el fallecimiento de Guanda. Sin embargo estas

12 Ibid.

obras son interesantes ya que en ellas el artista se enfrenta al texto de Lorca con un acercamiento distinto a lo que estaba acostumbrado hasta entonces, con un expresionismo figurativo al que incorpora elementos característicos de la abstracción. A partir del 65 pasará los meses de verano en su estudio de Málaga, enfrascado en sus pinturas.

El año 66 se presenta como un punto de inflexión en su vida, tras ser operado quirúrgicamente del pulmón. Dicha operación le tiene en el hospital recluido durante tres meses, en los que el artista se dedicará a pintar de forma intensa. Ese mismo verano el onubense viajará por Oriente Medio y Grecia. Dichos viajes causarán gran impacto en su obra, en forma de fuerte influencia pictórica. Caballero se sentirá intensamente atraído por los cuatro grandes círculos negros con inscripciones doradas que se encuentran bajo la cúpula de Santa Sofía¹³. Esto se verá reflejado en una primera obra tras el viaje, un mural que lleva por título *La noche de la partida*, con el tema del descubrimiento, para la Diputación Provincial de Huelva. En el mural, de once metros de largo, aparece un recubrimiento completo de materia pictórica, y se puede distinguir ya la presencia de esos círculos que marcarían para siempre la carrera artística del pintor, que quedan aquí asociados a las lunas negras, como elementos emblemáticos. Otra obra en la que los círculos inspirados en los de Santa Sofía aparecen, será la realizada para la Caja de Ahorros de Huelva: dos paneles de madera sobre los que aparecen esferas que antecederán su etapa circular, una de las más características del artista. Poco a poco, el interés de José Caballero por las formas geométricas se hace más palpable, incluyendo en su pintura figuras como el rombo, la pirámide, o el círculo, de manera definitiva, considerando ésta última la forma más perfecta. La geometría y la poesía de Neruda ejercerán entonces gran influencia en su obra pictórica. A partir de ahora, y tras adquirir un estudio en Alcalá de Henares, se recluye en solitario a preparar una gran exposición para la Galería Juana Mordó.

1970 se presenta como un año clave y fundamental en la vida del pintor onubense, ya que es la fecha en la que se reencuentra con dos grandes amigos: Alberti, en Roma, y Neruda, en Barcelona. Este reencuentro con sus viejas amistades supone un gran empuje para Caballero, que, a pesar de la distancia, se siente mucho más respaldado y comprendido¹⁴. Es también el año en el que realiza la exposición en la Galería Juana Mordó, en la cual presenta por primera vez ante el público sus obras relativas a las formas circulares. La amistad con los poetas citados anteriormente queda aquí latente en sendos poemas que se incluirán en el catálogo de la exposición, que resulta ser todo un éxito, con una buena acogida no solo por parte del público, sino también por parte de la crítica y el ambiente artístico del momento. Además de dicha exposición, ese año tiene lugar otra, en la Galería Seiquer de Madrid, donde presenta una serie de aguatinas realizadas expresamente para la edición italiana del libro *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, con el texto de Lorca incluido en el catálogo. Además, su éxito se ve respaldado por la adquisición de dos obras suyas por parte del Banco Urquijo. Al año siguiente viajará a París con la intención de preparar el libro *Oceana*, junto a Pablo Neruda, en una edición de bibliofilia y expondrá, de nuevo en la Galería Juana Mordó, donde, a modo de homenaje a su amigo poeta, incluirá alguna de las obras realizadas cuando inicia su amistad con Neruda, quien además, realizará un prólogo para el catálogo de la muestra¹⁵.

En el 72 su ciudad natal le dedica, por primera vez, una exposición antológica. Dicha exposición será

13 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 95.

14 Ibid.

15 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 96

repartida a lo largo de cuatro sedes: La Caja de Ahorros, El palacio Municipal, el Provincial, y la Casa de la Cultura, con un catálogo editado expresamente para la ocasión, en el cual se incluye un interesante texto del crítico de arte José María Moreno Galván. Asimismo, participará en una gran exposición internacional, en Santiago de Chile, que llevó por título *Arte moderno internacional*. Allí se encuentra con Pablo Neruda, en el que sería su último viaje de París a Chile. A partir de estas fechas, Caballero comienza a rebajar la materia pictórica en sus obras, y a geometrizar aún más sus cuadros. En septiembre del año siguiente su amigo Neruda fallece y el onubense decide homenajear al poeta con un cuadro y una exposición, que es vetada por el Ministro del Interior Arias Navarro¹⁶. En adelante, serán unos años agitados en cuanto a exposiciones y viajes, donde acaecen algunos eventos tales como la exposición en Galleria d’Arte Moderna l’Indano, en Florencia, o la de la Fundação Calouste Gulbenkian en Lisboa, por citar algunas.

Pasado el meridiano de la década de los setenta, José Caballero empieza a trabajar, de forma experimental, en obras de pequeño formato. Lo interesante de esta producción es que los círculos del pintor están cada vez más desechos, llegando en muchas ocasiones, a convertirse en signos y símbolos, trascendiendo la forma geométrica clásica. Despertará gran interés el hecho de que presente obras inéditas hasta la fecha, con ocasión de su exposición individual en la Galería Multitud de Madrid, con una temática antológica que llevó por título *El taller de José Caballero, 1931-1977*. Todo esto le lleva a que, a finales de los setenta, el artista se vea enfrascado en una profunda y apasionada investigación, con el objetivo de hallar nuevas formas de expresión. El resultado más palpable de esta exploración artística vuelve a tener como protagonista a Pablo Neruda. Caballero realiza un retrato insólito, *Neruda Calcáreo*, que es, según el pintor, un retrato a la manera de las esculturas de la Isla de Pascua¹⁷, pintado con una libertad innegable. Hasta principios de los 80 participará en varias exposiciones como por ejemplo la de *Arte español de hoy*, en el Niavaran Cultural Center de Teherán o la de *Pintura española del siglo XX* en el Museo de Arte Moderno de México. Inaugurada la nueva década, el onubense decide viajar a Bulgaria y Turquía, recorriendo toda la costa del mar Negro hasta llegar a Grecia. Interesado en la caligrafía árabe, se dedica al grabado, profundizando en la técnica del aguafuerte. Tomando como punto de partida dicha caligrafía, y mezclándola con signos y símbolos de su universo pictórico, crea una propia, añadiéndola a partir de ahora a sus obras como un elemento que despertará el misterio y la curiosidad entre todos los que las contemplan. También será una época en la que el onubense se dedique a buscar un lenguaje propio y depurado a fin de simplificar todo lo posible las formas, creando sensaciones y sentires que van más allá de la mera figuración. Con esta simplificación de formas y figuras Caballero presenta una exposición en la Galería Rayuela de Madrid, donde se presentó el conocido libro en una colaboración entre el pintor, José Manuel Caballero Bonald, y Rafael Alberti.

A partir de ahora, y hasta su muerte, José Caballero no parará de viajar, pintar, exponer, y recibir reconocimientos. Prueba de ello será el Premio Nacional de Artes Plásticas, que le entrega el Ministerio de Cultura en el año de 1984, su participación en la Feria Internacional de Arte ARCO de Madrid, o la edición por parte del Ayuntamiento de Huelva de *Cuadernos de Huelva*, dos álbumes de texto y dibujos del artista, precedido de un prólogo de Alberti. Además, realizará numerosas exposiciones como la acaecida en Bruselas en 1985, la VI Trienal Internacional de Pintura de Sofía, o la *Spanische Grafik* en Munich. En el 87 tiene lugar en Fuente Vaqueros, Granada, su hermanamiento con Lorca, nombrándose una calle como el artista, y poniendo su nombre, asimismo, a un instituto de bachillerato en su Huelva natal, concediéndosele además la Orden del

16 Ibid.

17 CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. En el catálogo para la muestra *José Caballero: Exposición antológica 1931-1991*. Ayuntamiento de Madrid, 1992. Pág. 255.

Caballero de Madara, máxima condecoración cultural del estado búlgaro. Dos años más tarde, será nombrado doctor honoris causa por la Academia de Bellas Artes Nicolai Paulovich de Sofía y se inaugura una exposición de su obra, a modo de antología, en la Galería Nacional de Arte Extranjero. Será nombrado hijo predilecto de Andalucía y se le es entregada la Medalla de Oro de Bellas Artes.

1990 se antoja como un año depurado en cuanto a su arte. Será un momento de introspección e interiorización de su obra, pintando de manera apasionada y libre. Realizará algunas témperas y óleos en un estilo depurado, sintético, y cargado de simbolismo propio, poniendo un gran énfasis en el misterio y el lirismo pictórico. Un año más tarde se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla una exposición antológica, *Del símbolo al signo*, pero debido a su débil estado de salud, el onubense no puede asistir¹⁸. En el catálogo de la obra, que acabaría por presentarse posteriormente en el Hospital Real de Granada y en los museos de Huelva y Málaga, figuraron ensayos de Lucía García de Carpi y Javier Herrera.

José Caballero fallece en Madrid el día 26 de Mayo de 1991, y es enterrado en el cementerio de Alcalá de Henares, ciudad donde tuvo su último estudio. A título póstumo, el Ayuntamiento de Madrid le concede la Medalla al Mérito Artístico y el de Alcalá de Henares le nombra Hijo Adoptivo, concediéndole la Medalla de Oro de la ciudad, y otorgándole a una calle su nombre.

Tal y como se intuye en el resumido recorrido biográfico del artista, su actividad creadora fue prolongada y contó con varias etapas e influencias, siendo su época informalista, acaecida entre los años sesenta y setenta, la etapa pictórica en la cual Caballero presenta unas obras en la que lo gestual está muy presente, tanto en la acción expresiva, a través de la materia pictórica, como en el simbolismo y la sutilidad de la caligrafía.

Sin duda, la forma más presente a lo largo de la obra del artista onubense es el círculo. Esta figura, símbolo de la evocación de la perfección, no solo tiene una larga trayectoria en la simbología occidental, ya desde sus raíces más clásicas, sino que además sirvió para ponernos en antecedentes de nuevas expresiones y experimentos vanguardistas. El sueño, por su parte, es un concepto que ya desde la época del romanticismo toma gran protagonismo como adalid de la búsqueda de la conciencia humana, y es tomado por las artes, no solo en el siglo XIX, sino también en el XX, para buscar, indagar, y tratar de explicar esa conciencia, o subconciencia humana, a través de distintos procedimientos creadores. Ambas ideas serán tomadas por Caballero, que las tendrá muy presentes en su obra, y lo ayudarán a erigirse como uno de los pintores más representativos de mediados del siglo XX en España.

La evolución estética del artista es, en muchos casos, paradigmática y a la vez representativa de los retos y dificultades a los que tuvo que enfrentarse a lo largo de su vida. Su plenitud vital coincidió con las épocas más convulsas de la España del XX, y esto se ve claramente reflejado en su obra. Sus primeros años como pintor estarían profundamente marcados por el surrealismo, en época republicana, y tan fuerte sería esta influencia que se mantiene incluso en los años posteriores a la Guerra Civil, a pesar del trauma ocasionado por el conflicto bélico y todas sus consecuencias posteriores. Poco a poco, Caballero irá absorbiendo, y haciendo suyas, todas las transformaciones estéticas del panorama vanguardista español del momento, lo que se tradujo en una creciente abstracción de las formas pictóricas, cargada, además, de un innegable simbolismo. Predilección por la geometrización del espacio, tendencia a las formas simplificadas, nuevos materiales y técnicas empleados y la reinterpretación de temas tradicionales se antojan como los ingredientes en un cóctel artístico

18 MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 98.

de tal magnitud, que no solo dotan al pintor de una creación única y original, sino que impregnará a otros artistas, tanto en el ámbito pictórico como en el de la literatura.

2 LA VANGUARDIA ESPAÑOLA EN SU ÉPOCA CONVULSA

Para entender a José Caballero hay que comprender el contexto histórico y artístico en el que se sitúa. La vanguardia española en el siglo XX está en estrecha relación con la vanguardia de otros países. Tanto es así, que es innegable el hecho de que el arte contemporáneo español del momento tuviera su epicentro, durante muchos años, en París¹⁹. Con Picasso a la cabeza, la ciudad francesa se alza como capital mundial del arte, y sirvió de núcleo de operaciones a otros artistas que siguieron al malagueño, tales como María Banchard, Manolo Hugué, Juan Gris o el propio maestro de Caballero, Daniel Vázquez Díaz, que fueron ignorados durante años por la crítica y los coleccionistas españoles. Esta falta de visión, o más bien, de anticipación a la hora de vislumbrar en épocas tempranas el talento creador, se ve reflejada a lo largo de la historia de las pinacotecas españolas, que abogaron por artistas más tradicionales, tal y como apuntan personalidades de la talla del crítico de arte, poeta, comisario, y actual director del Instituto Cervantes Juan Manuel Bonet²⁰. En los primeros años del siglo XX, en España triunfaban artistas más moderados, postimpresionistas o simbolistas de la talla de Zuloaga o Sorolla, y algo más tarde la pintura literaria de Julio Romero de Torres. En cualquier caso, la Primera Guerra Mundial hizo que muchos de los artistas franceses del momento se trasladaran a España. Esta vanguardia francesa, con Robert y Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Marie Laurencin o Diego Rivera, por citar algunos, empezaría a mezclarse con la española, coincidiendo con los años veinte la consolidación de algunos artistas españoles en París, que pasarían a vivir en la capital francesa de manera permanente.

Por su lado, el Surrealismo tuvo un gran impacto en el panorama artístico. Personalidades de la talla de Dalí, Miró o Buñuel, afincados en París, tuvieron un gran impacto en las artes. Tanto es así, que en torno a 1930 muchos escultores, pintores y poetas españoles, empezaron a ver reflejado en su obra ese surrealismo imperante. Esto se tradujo pronto en la aparición de núcleos surrealistas en algunas ciudades españolas, como Barcelona, Zaragoza o Madrid. Es precisamente en la capital española donde trabajó en esta línea el pintor onubense. Por otra parte, estos son los años en los que se consolida la obra de Ángel Ferrant, que expone colectivamente en Galerie Charles Ratton de París, en 1936, una serie de objetos escultóricos surrealistas. En cuanto a otros estilos, tenemos en estos años el realismo mágico de Ponce de León, las propuestas de realismo social, o la arquitectura racionalista del GATEPAC.

La Guerra Civil española se manifiesta como un punto de inflexión, además de en la historia de España, en las artes. La máxima expresión artística de aquellos momentos se manifestó magníficamente en 1937, en la Exposición de París, por iniciativa del grafista Josep Renau. En aquella exposición se pudieron ver obras de la talla de *Monserrat gritando*, de Julio González, *El campesino catalán* de Miró o el *Guernica* de Picasso. Si Francia ya albergaba numerosos artistas en la época previa al conflicto, a partir de entonces abre sus puertas a numerosos artistas cuyo destino es el exilio. Algunos ejemplos serán Baltasar Lobo, Maruja Mallo, o Luis Seoane. Otros, sin embargo, habrían de afincarse en América, como Remedios Varo o Antonio Rodríguez Luna, en México, o Eugenio Granell, en Santo Domingo.

19 BONET, Juan Manuel: *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 15.

20 BONET, Juan Manuel: *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 16.

Tras la guerra, el arte moderno en España sobrevivió a duras penas, dadas las difíciles condiciones en las que se encontraba sumido el país. Figura clave en esta situación será Eugenio d'Ors, que, si bien pertenecía al régimen, con su Academia Breve y sus Salones de los Once, fomentó el resurgir de las vanguardias, llegándose a consolidar una “Escuela de Madrid” encabezada por artistas como Francisco San José, Agustín Redondela o Luis García Ochoa²¹.

A finales de los cuarenta, la vanguardia ve su resurgir de manera plena, viéndose fundadas en aquella fecha la Escuela de Altamira en Santillana del Mar o la revista *Dau al Set* en Barcelona. Mientras que la citada escuela retomaría algunos temas de la época previa a la Guerra Civil, la revista reanudaría el espíritu de la modernidad, pausado de forma abrupta en la época del conflicto. Otro hito fundamental en la restauración vanguardista vendría de la mano, irónicamente, de la Primera Bienal Hispanoamericana de Madrid, en el 51, inaugurada por Francisco Franco, contra la cual se alzaron los exiliados, realizando algunas muestras alternativas tanto en Francia como en México, incluyendo a los artistas vanguardistas.

En el meridiano del siglo XX, Tàpies cambiará, poco a poco, el magicismo de los miembros del *Dau al Set*, convertido ya en grupo artístico a raíz de la revista de nombre homónimo, por una versión totalmente personal del informalismo. Por su parte, otros pintores catalanes irán pasando, asimismo, a la abstracción, como Josep Guinovart o Albert Ràfols, por citar algunos ejemplos. Hito también en esta época será la fundación de El Paso, activo hasta el año de 1960, por Antonio Saura y Manolo Millares, siendo el grupo informalista más importante. En estas fechas encontrarían también un espacio propio artistas como Manuel Hernández Mompó, Lucio Mompó o el propio José Caballero, que habría dejado ya atrás el surrealismo. En cuanto a escultura destacaría por supuesto la escena vasca, con Chillida a la cabeza, que habiendo tenido su formación en la capital francesa, acabaría por crear a lo largo de los años cincuenta una serie de esculturas lineales y puras, cargadas de emoción y rigor.

Las bienales de Sao Paulo, Alejandría o Venecia tendrían gran repercusión en la escena artística del momento. Los envíos de muestras coordinados por González Robles, que dotaban de una gran imagen de modernidad al movimiento, se tradujeron en numerosas muestras en América y Europa, siendo finalmente culmen de ello las muestras realizadas en el Guggenheim y el MoMA. Por otro lado, el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid se vio completamente renovado bajo la dirección de José Luis Fernández del Amo, y empezó, a su vez, a gestarse el nacimiento de otro importante museo, el de Arte Español Abstracto en Cuenca, que vería su inauguración en el 66. Esta institución de carácter privado, promovida y fundada por Zóbel, acabaría por ser fundamental para aquella generación, evolucionando la escena hacia un sentido más paisajístico y lírico.

Los años sesenta vienen marcados en España, tal y como pasó en otros países europeos, por un retorno a la figuración, apoyándose en la tradición naturalista artistas como Antonio López García o Carmen Laffón. Por su parte, el arte pop tuvo gran influencia, como por ejemplo en la pintura que Rafael Canogar realizaba en aquellos años, o en el Equipo Realidad, de Juan Genovés, que abogaba por un arte crítico y de oposición anti-franquista. La figuración sigue evolucionando y especial fuerza tomará la pintura de Gordillo, con revisiones artísticas y culturales del pasado de España y Europa. Otros experimentos figurativos en aquellos años fueron los realizados por Alberto Greco, que trabajó lo conceptual, las propuestas politizadas de Alberto Corazón o la geometría de Elena Asins.

21 BONET, Juan Manuel: *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 17.

Tras la muerte de Franco, la democracia instaurada en 1975 tras el nombramiento de Juan Carlos I como rey de España, trajo consigo nuevas revisiones y realidades en cuanto a las estructuras culturales y artísticas, teniendo esta nueva realidad, a la cabeza, las iniciativas privadas, con gran protagonismo de la Fundación Juan March. El Estado toma más protagonismo a partir de finales de los setenta, mostrando al mundo piezas de arte moderno hasta entonces inéditas, apuntando hacia nuevos objetivos como la expansión internacional. Los años ochenta presentan grandes avances en cuanto a la apertura de centros especializados de la talla del Instituto Valenciano de Arte Moderno, el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria o el propio Reina Sofía. Juan Manuel Bonet señala que dichos avances fueron en gran medida propiciados por la acción directa de grupos e individuos ya presentes en la década de los sesenta²².

3 EVOLUCIÓN PICTÓRICA: DE LA BARRACA Y EL SURREALISMO A LA CREACIÓN DEL CABALLERISMO

La personalidad artística de José Caballero y su propia figura como pintor estuvieron muy comprometidas con la contemporaneidad de la España del momento. Sin embargo, ambas facetas aparecen diferenciadas en dos periodos muy concretos y muy intensos. Según las palabras de Vicente Aguilera Cerní “*José Caballero es enormemente importante como artista-puente, en la perspectiva del tiempo histórico, entre las corrientes avanzadas del arte español inmediatamente anterior a la Guerra Civil y los que asumieron, sobre las ruinas y las destrucciones, la difícil tarea de enarbolar la apertura cultural en un ambiente inhóspito*”²³. Para comprender esto, hemos de recordar que Caballero abandona su Huelva natal siendo un estudiante para establecerse en la capital española, en un periodo histórico en el que los ambientes intelectuales se encontraban en un momento efervescente, modernizante, y cargado de nuevas tendencias y visiones. Todo esto, es sabido ya, queda truncado ante las oscuridades que trae consigo la guerra. Tenemos, por tanto, un hombre que, cargado de ilusiones, y en su plenitud juvenil, empezando a vislumbrar su reconocimiento como artista, ve truncada su carrera, su pasión, sus amistades, y en definitiva, su mundo conocido. Esto nos lleva a un segundo y diferenciado momento, mucho más prolongado en el tiempo, en el que el onubense pasa por una transición estética, desde la mitad de los cincuenta hasta la expansión total en los sesenta y setenta, donde abraza la tendencia de la abstracción informalista española, de la que fue figura principal, época que vendrá de la mano de una reincorporación de los artistas nacionales al panorama artístico internacional, y de una recuperación de la memoria histórica y de los temas e ideales vanguardistas previos a la guerra.

Servirán para entender las distintas etapas por las que pasó José Caballero sus propios textos, en los cuales repasaré las distintas etapas de su trabajo. Buen ejemplo de ello será el texto recogido en el catálogo de una de sus exposiciones antológicas. En él, el pintor apunta: “*Esta exposición es el recorrido de la vida de un hombre, en este caso de la mía. Con sus dudas, sus aciertos, sus equivocaciones y sus logros. Y, sobre todo, con sus cambios, porque todas las vidas están sujetas a cambios que marcan las etapas de pensamiento y de la historia*”²⁴.

Compartirá amistad con el también onubense José Cádiz Salvatierra, y según apunta Jaime Brihue-

22 BONET, Juan Manuel: *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Op. Cit. Pág. 19.

23 CERNÍ AGUILERA, Vicente: “*José Caballero*”, texto recogido en el catálogo de la exposición *El taller de José Caballero*, Madrid, Galería Multitud, 1977. Pág. 52.

24 CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. En el catálogo para la muestra “José Caballero: Exposición antológica 1931-1991”. Op. Cit. Pág. 353.

ga, gracias él conocerá los textos clásicos pero también los nuevos, cuyos autores comenzaban a publicar en revistas. Entre aquellos autores modernos se encontrarían escritores de la talla de Rafael Alberti o Ramón Gómez de la Serna y junto a estos colaborarían, dotando de ilustraciones a los textos, los que más tarde serían compañeros de Caballero²⁵. Respecto a su primer maestro, Vázquez Díaz, de nuevo en las propias palabras del artista, se apunta que no solo le enseñó a pintar, sino a pintar con libertad, y a darle un buen uso a ese albedrío²⁶. Gracias a Vázquez Díaz, Caballero entra en contacto con el grupo de jóvenes intelectuales de la Residencia de Estudiantes, y como apuntábamos anteriormente en el presente artículo, pasa a ser partícipe del diseño escenográfico de la representación *Historia de un soldado*, de Stravinsky. El organizador de dicha representación sería Adolfo Salazar, quien presentaría al pintor onubense a Federico García Lorca, gracias al cual pasa a formar parte en 1934 del grupo de teatro La Barraca.

Por estas fechas, tal y como ya esbozamos en anteriores páginas, Caballero comienza a ser un asiduo del taller de Torres-García, frecuentado por otros artistas tales como Antonio Rodríguez Luna, Benjamín Palencia, Maruja Mallo o Luis Castellanos. Estas reuniones vinieron a ser un conglomerado de estilos tales como el Surrealismo, el Constructivismo, el Expresionismo o la Figuración Lírica²⁷. Aunque bebió de todas las disciplinas, fue el Surrealismo el que cautivó al onubense, al cual acabó por aportar nuevas visiones, más duraderas, intensas y rotundas²⁸. En aquel grupo, y volviendo a tener como fuente las propias palabras del pintor²⁹ se ejercitaba continuamente la práctica de la imaginación en pos de crear una realidad diferente a la cotidiana y una manera de vivir propia y distinta.

En estos años es cuando el Surrealismo de José Caballero alcanza su cénit de la mano de sus dibujos realizados a pluma. Si bien estos dibujos no están considerados una serie propiamente dicha, sí es cierto que se hallan, de alguna forma, unificados por un principio estético dado por la yuxtaposición de elementos y alusión a temas decimonónicos, lo que ha llevado a algunos autores a encontrar un parentesco con los *collages* de Max Ernst, como en el caso concreto de Lucía García de Carpi³⁰. La técnica usada por Caballero en este tipo de obra le hace jugar con las líneas, haciéndolas muy esquemáticas, pero, a su vez, realiza un fuerte modelado de las figuras mediante el empleo del claroscuro. Por otro lado, en cuanto a la iconografía empleada, se sucederán en estas composiciones las situaciones oníricas y escenas violentas, además de claras alusiones a las tradiciones locales mediante el empleo de imágenes taurinas o procesionales³¹.

En esta etapa surrealista existen, por tanto, unos rasgos legados directamente de la temática andaluza y según las propias palabras del onubense, si bien desconocía en estos años el movimiento surrealista desarrollado en Francia, su unión al grupo de Lorca, Neruda y Alberti, le influyó enormemente en su formación surrealista³². Para José Caballero, personalidades como Ponce de León, Benjamín Palencia o Maruja Mallo

25 BRIHUEGA, Jaime: *José Caballero, 1930-1950. Entre dos orillas que se han vuelto la espalda*. En el catálogo para la exposición *José Caballero: Exposición antológica, 1931-1991*. Op. Cit. Págs. 17-18.

26 CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. En cat. Exp. "José Caballero: Exposición antológica 1931-1991". Op. Cit. Pág. 354.

27 BRIHUEGA, Jaime: *José Caballero, 1930-1950. Entre dos orillas que se han vuelto la espalda*. Op. Cit. Pág. 20

28 VIDAL SÁNCHEZ, Agustín: Catálogo para la exposición *El Surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pág. 75.

29 CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. Op. Cit. Pág. 346.

30 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Telefonía celeste*, en el catálogo para la exposición *José Caballero. Del símbolo al signo. Exposición antológica. 1931-1990*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991. Págs. 15-16.

31 Ibid.

32 CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. Op. Cit. Pág. 353.

eran ya personas formadas a las que admiraba en un momento en el que el pintor tan solo era un aprendiz, y habiendo salto generacional, si bien Caballero se puso en contacto con las experiencias surrealistas de manera temprana y rápida, los citados artistas discurrían ya por el camino de la maestría. Precisamente por este motivo es por el cual el pintor andaluz se deja influenciar enormemente por esta corriente, añadiendo, además, su propia visión del mundo y el folclore típico de Andalucía. Para el artista, el Surrealismo se antoja ahora como un descubrimiento deslumbrante del nuevo lenguaje de la libertad, y como un modo de *agredir* a una burguesía a la que, de alguna manera, sentía que había que atacar con sus propias armas³³.

Aquellos años los recordará Caballero en 1971, en una exposición dedicada a su amigo Pablo Neruda, con ocasión del recibimiento, por parte del poeta, del Premio Nobel. En la citada muestra, el onubense, mediante una serie de dibujos, representará la llegada a Madrid del escritor o el recibimiento de éste por parte de Lorca, entre otras escenas. Esta época de tan buenos recuerdos para el artista queda truncada, como sabemos, por el estallido del alzamiento militar y posterior guerra civil. Tan solo un año después del inicio de la guerra, José Caballero es llamado a filas, con la fortuna de que Dionisio Ridruejo, por entonces militante falangista y posteriormente una de las figuras de la oposición, lo reclamase personalmente para el servicio cultural organizado en Burgos. Esta situación en la que José Caballero quedó protegido de ir directamente al frente de batalla, la compensó colaborando directamente con publicaciones del fascismo, principalmente en forma de dibujos para la revista falangista *Vértice* o para el libro colectivo *Laureados de España*. Junto a él, otras personalidades colaboraron con el régimen en el ámbito cultural, como Eugenio d'Ors, Camilo José Cela o Carlos Sáez de Tejada³⁴. Sin duda el pintor onubense tuvo mayor fortuna que otros de sus compañeros, los cuales fueron empujados por sus ideas, en el mejor de los casos, al exilio, y en el peor, al encarcelamiento, la tortura o la muerte.

El franquismo trajo consigo un cambio radical en la cultura española del siglo XX, y sería fácil caer en juicios de valores acerca de por qué el artista tomó estas decisiones y no otras, más acordes, quizá, a su manera de pensar. Sin duda Caballero pudo sortear un destino mucho más aciago mediante colaboraciones culturales con el régimen, pero hemos de tener en cuenta que, según su *modus vivendi* previo a los años bélicos, sus ideales, compañías e inquietudes, estas decisiones fueron, con absoluta certeza, necesarias para sobrevivir, pero profundamente amargas y dolorosas. Esto nos resultará más fácil de comprender si nos referimos directamente a las palabras del propio artista:

*"Vino la guerra (...). Ya todo fue brutalmente distinto, y de aquella alegría anterior no quedó nada. Tuvimos que aprender a callar y esto resultaba doloroso. Comenzaba el exilio interior que duraría muchos años, donde la mudez y el escepticismo y el temor continuo serían el pan nuestro de cada día; iban a ahogar toda nuestra libertad, toda nuestra espontaneidad. (...). Durante un largo tiempo tuve que aprender a callar. Es difícil aprender el silencio como única meta. El silencio impuesto a la fuerza. Abandoné la pintura, no porque no pudiera separarla de mi cortejo de fantasmas queridos, sino porque, como yo mismo, estaba condenada al silencio"*³⁵.

Se avecina pues, una época turbia y oscura en la vida del pintor, en la cual se aleja de su profesión y pasión, y se dedica, como mencionábamos anteriormente en estas páginas, a realizar decorados teatrales y fi-

33 Ibid.

34 BRIHUEGA, Jaime: *José Caballero, 1930-1950. Entre dos orillas que se han vuelto la espalda*. Op. Cit. Pág. 23.

35 CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. Op. Cit. Págs. 353-354.

gurines como medio para subsistir. En sus, en principio tímidos, acercamientos a la pintura, vuelve brevemente a la disciplina que realizaba cuando la abandonó, el Surrealismo, pero descubre en él un modo de expresión que ya no le resulta válido, y decide abandonarlo para no caer en un *manierismo esteticista*³⁶.

Se embarca entonces en la búsqueda de otros medios de expresión, una búsqueda que según Mariano Navarro le resulta lenta y plagada de dificultades³⁷ por distintos motivos. Sin enumerarlo en orden de importancia, nos encontramos con que Caballero había tenido un modo de dibujar que tuvo, en los años previos a la guerra, una gran carga amenazadora, y no hubo de resultarle sencillo dejar de caer en ello. De otro, la España de la postguerra no era precisamente un caldo de cultivo propicio para una persona vanguardista, y por último, el onubense se encuentra ahora en una época en la que ha dejado de ser un joven prodigio, para convertirse en un adulto pleno, cuyos referentes pictóricos habían desaparecido³⁸.

Queda claro, por tanto, que los años posteriores a la guerra fueron duros, no solo económicamente, sino también a nivel personal. Sin embargo, pasada la década de los años cuarenta, José Caballero vuelve con fuerza a la pintura a partir de 1950, con grandes hitos culturales, anteriormente citados, tales como la participación en la VII Edición del Salón de los Once, la XXV Bienal de Venecia o la que fue su primera exposición individual en la Galería Clan. Este evento supuso un punto de inflexión en su trayectoria artística y una nueva proyección en su modo de expresión, iniciando una nueva etapa en la cual acabará por desligarse totalmente del Surrealismo para empezar a dotar a su obra de trazos más expresionistas. Según las palabras de Enrique Lafuente Ferrari, los dibujos presentados para la exposición de la Galería Clan desprenden una abstracción muy personal, realizados a base de líneas contraídas con gran angulosidad en la caligrafía³⁹, apuntando a un expresionismo propio, y que acabaría por ser icónico en la obra del onubense.



Figura 1. Mesa con pan pobre. 1956

Existen, además, tres obras fundamentales que nos auguran este cambio de expresión pictórica: *Peluquería en Córdoba*, *Monumento marítimo* y *Velador histórico*, que se presentarían, dos años después de su pri-

36 Ibid.

37 NAVARRO, Mariano: *José Caballero. Círculos y Sueños*. Op. Cit. Pág. 28.

38 TUSSEL, Javier: *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. En cat. Exp. Arte para después de una guerra. Madrid. Consejería de Educación y Cultura. 1993. Pág. 66-67.

39 LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Gracia y capricho en la pintura (Las acuarelas de José Caballero)*, Clavileño, núm. 24, 1953.

mera exposición individual, de nuevo en la Galería Clan⁴⁰. Estas tres obras son el paso intermedio entre el surrealismo y la nueva expresión adoptada por el pintor. Permanecen, sin duda, en ese punto de neofiguración en el cual se vieron deambulando la mayor parte de pintores españoles de la época, pero se vislumbra ya un cambio latente; una visión más *picassiana* y escultórica de su obra, pasada al plano, preservando esa provocación surrealista tan propia. Juan Antonio Gaya anticipa esta influencia de Picasso en una crítica publicada en *Ínsula*, y asegura que con las tres citadas obras, José Caballero rompe con su tradición, afirmando que las obras podrían ser consideradas naturalezas muertas de no ser por la vivaz y dinámica concepción del artista, que coge las formas dadas y las articula de tal modo que logra crear “*máquinas de pasmo y dolor, verdaderamente astutas, fieras y cornudas, llenas de organismos inéditos, con óseo plasticismo, más plano y picassiano*”⁴¹.

Coincidiendo con los años en los que el onubense trata de alejarse del surrealismo, existe en la vida del pintor una época a la cual cabe atribuirse el sentido *baudeleriano* de modernidad, por la cual el artista aspirará a buscar un placer más elevado que aquel dado por la fugacidad de la circunstancia pictórica⁴². Sin embargo, si tenemos en cuenta la época por la que se encuentra en estos momentos el artista, tras el horror de la guerra y pérdida de familiares y amigos, no es difícil comprender que el placer en la obra de Caballero es prácticamente ausente, encontrándonos con una pintura más violenta, con formas casi rabiosas. Sin embargo, si analizamos más allá de las líneas y formas es visible un fundamento que, en pleno brote informalista, llevará al andaluz a jugar con la primera base de la escritura; incisiones puras, cortantes y duras, que a punto están de atravesar el soporte.

Llegando al meridiano de la década de los 50, encontramos que la pintura del onubense se vuelve más

40 TUDELILLA, Chus: *La vanguardia insomne*. En cat. Exp. *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998. Págs. 46-47.

41 Ibid.

42 HERRERA NAVARRO, Javier: *Del símbolo al signo en la escritura pictórica de José Caballero*. En cat. Exp. “José Caballero. Del símbolo al signo. Exposición antológica. 1931-1990”. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991. Pág. 22.

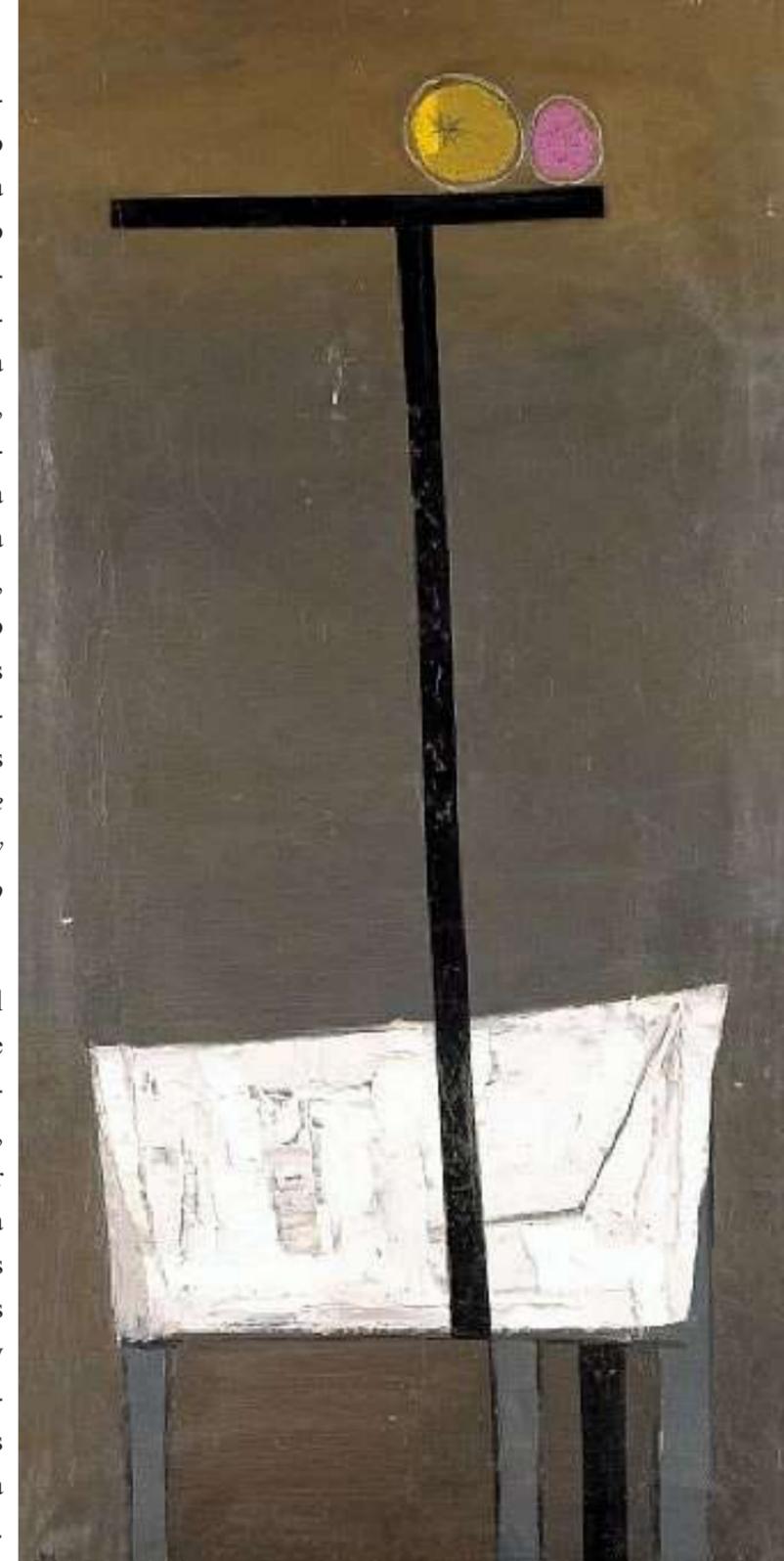


Figura 2. Homenaje a Zurbarán. 1956

depurada, tanto en técnica como en cuanto a motivos representados. Ejemplo de ello serán dos obras clave: *Mesa con pan pobre* y *Homenaje a Zurbarán* (Figuras 1 y 2), en las cuales el pintor aboga por el ascetismo pictórico, en pos de alzar la pintura a una categoría superior, casi ética. Para ello conformará figuras esquemáticas que recuerdan a naturalezas muertas o bodegones, con unos colores sombríos, casi oníricos, desde el azabache a los malvas y amarillos, dejando en su obra una fuerte impronta simbólica. A partir de este punto, José Caballero evoluciona en mayor medida hacia la abstracción, tras alcanzar el camino hacia la expresión pura, primigenia, y un equilibrio entre el símbolo plástico y el signo escrito.

Se nos plantea ahora la tarea de recordar el significado que adquirió la abstracción en los años siguientes al periodo de la Segunda Guerra Mundial, al presentarse este movimiento como vehículo de la libertad estética de la época, y para ello hemos de entender que es un proceso político y bélico pero que sin duda afectó al mundo de lo artístico. Tras la Gran Guerra llegó un sistema autárquico, y superada esta etapa, la década de los años cincuenta puede entenderse como una época en la cual la política tiene una etapa de transición, de apertura a la política exterior. Esto se traduce, más allá de lo económico, en lo artístico, ya que estamos en los años en los que se rompe definitivamente el ciclo de posguerra y se inicia algo novedoso. Por todo ello, la vanguardia principal, el formalismo, verá nacer una nueva generación de artistas que tendrán un peso enorme en lo que quedaba de siglo, como Tàpies, Millares o Saura. Tras los años cincuenta, el cambio de sensibilidad no solo es latente, sino que se antoja irreversible. Tanto el proceso artístico como el político coinciden en el tiempo, y el primero será mejor entendido, si se encuadra en el segundo⁴³.

La abstracción posvanguardista se plantea ahora como una respuesta universal y diametralmente opuesta a la desidia cultural y moral provocada por la Segunda Guerra Mundial. Pintores de todo el mundo hallaron con estas respuestas – que pronto adquirieron nombres hoy ampliamente conocidos tales como expresionismo abstracto, abstracción lírica, *action painting* o nueva figuración – un nuevo idioma pictórico que se adecuaba a las necesidades de las circunstancias, con la particularidad de que cada localidad dotó al arte de matices propios y entonaciones autóctonas⁴⁴. En el caso de España, más inclinada al informalismo y la abstracción, el hecho de abogar por estas disciplinas era sinónimo de modernidad. El objetivo final de estos planteamientos estéticos, sumado a esas actitudes pro nuevas tendencias nacidas entre 1940 y 1950, fue el de absorber la vanguardia, y hacerla propia⁴⁵.

En el caso de la pintura vanguardista española nos encontramos con que las ideas dominantes se alejaban de las expuestas por la abstracción del resto de Europa o Norteamérica. Sin embargo, José Caballero decidió asumir la densidad literaria que otros decidieron rechazar, al tiempo que rehusó algunos de los componentes más trascendentales, que rozaban lo religioso, y que fueron ampliamente atribuidos a la abstracción española. Por todo ello, autores como Mariano Navarro lo emparejan a las propuestas más radicales nacidas entonces⁴⁶. Todo este proceso de cambio en la vanguardia pictórica y sobre todo la visión del onubense acerca de ella es mucho más fácilmente entendible si aludimos, de nuevo, directamente a las palabras del artista: “Pienso que la abstracción o la no figuración, es la pintura más posible para unos artistas que tuvieron que aprender a callar y que han permanecido mucho tiempo incomunicados. Este arte silencioso fue la única for-

ma de expresarnos atacando, y no era un silencio conformista, sino combatiente⁴⁷”.

La abstracción fue para Caballero, por tanto, un arte combativo que se apoya en el descubrimiento de esta nueva expresión no figurativa, mediante planteamientos no solo estéticos, sino también simbólicos e intencionados. Dicho de otro modo, la abstracción fue para el pintor onubense una forma de rebeldía casi encubierta, una manera de no ser censurado pero sin dejar de ser él mismo, sin dejar de expresar sus ideas y sus sentimientos. La abstracción fue entonces un subterfugio, una forma de atacar y de rebelarse mediante formas, símbolos y signos, cuyos significados siguen descubriéndose a día de hoy.

Las primeras obras puramente abstractas aludirán principalmente a dos motivos. De un lado, tenemos el muro, cuya significación parte de la obra de Tàpies hacia la generalidad del Informalismo que se llevaba a cabo en Europa, y de otro, la tauromaquia. Del primer motivo, magnífico ejemplo será *Muro blanco* (Figura 3). En esta obra el artista nos presenta un muro blanco, descascarillado y lleno de luz, una fachada encalada que muestra y también esconde. Con claras alusiones a su Andalucía natal, donde aquellas casas de cal blanca siguen hoy estando tan presentes, el onubense nos plantea una “máscara blanca”, un muro de cara al mundo que muestra su parte visible, pero esconde a los ojos de los curiosos un profundo mundo interior. De otro lado, en cuanto a sus motivos taurinos, perfecta muestra será la dada por *Sangre en la barrera* (Figura 4), en la cual advertimos tonos rojizos y negros, marcas de asta de toro en la barrera, y muestras de material pictórico que dan forma a la sangre y la madera, advirtiéndose en ambas obras un claro gusto por el color y la forma abstracta.



Figura 3. Muro blanco. 1961



Figura 4. Sangre en la barrera. 1960

43 JIMENEZ-BLANCO, María Dolores: *Significados del Informalismo español*. En cat. Exp. “À rebours: La rebelión informalista”. Centro Atlántico de Arte Moderno y MNCARS, 1999, pág. 70.

44 ASHTON, Doré: *À rebours: La rebelión informalista*. Op. Cit. Pág. 18.

45 MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*. Madrid Publicaciones Españolas, 1960. Págs. 115-119.

46 NAVARRO, Mariano: *José Caballero. Círculos y sueños*. Op. Cit. Pág. 31.

47 CABALLERO, José: *Reflexiones (Sobre el arte y artista actuales)*. En el catálogo para la muestra *José Caballero: Exposición antológica 1931-1991*. Op. Cit. Pág. 347.

Comienza ahora un desprendimiento progresivo de la figuración en pos de seguir experimentando con la materia pictórica. En estos años, asimismo, aparece en su obra un elemento que será clave, casi exclusivo a partir de entonces: el círculo. La figura perfecta y principal de la geometría, de connotaciones sagradas. Símbolo de la eternidad y la divinidad, son numerosos los ejemplos históricos, artísticos y poéticos que han tomado el círculo como elemento superior; el halo de los ángeles, los mandalas budistas, el sol y la luna... Tanto es así, que Kandinsky decía que se trataba de la forma más pura del movimiento, una forma cósmica que tan solo podía nacer por el desprendimiento de los lazos terrenales⁴⁸. Caballero tomará el círculo y lo usará como medio para representar la historia del país, sus tragos amargos y sus infortunios, y su Andalucía natal, sin dejar de lado el carácter planetario, puro y humano, así como sus referentes mitológicos. Una forma geométrica que durante los años sesenta asimilará como un pictograma propio, una configuración en la que principio y fin se tocan, y que en la obra de Caballero hace que materia plástica y sensitiva se fundan en un todo. El pintor jugará con las formas, violentas y puras, para representar distintos temas que versarán acerca de la tauromaquia, el luto, Andalucía o los astros, por citar algunos. En estas muestras nos enseña, con gran maestría, formas laberínticas y colores vivos, jugando con la simbología, de nuevo, de aquello que enseña una cara, y esconde, en su profundidad más pura, su verdadero mundo interior.



Figura 5. El andaluz perdido. 1969

Ejemplo de esto serían *El andaluz perdido*, de 1969, o *La gran vigilia de 1936*, realizado en el 70 (Figuras 5 y 6). En la segunda obra citada, sirviendo de ejemplo a otras que le siguieron, el artista jugará con la invasión de letras, símbolos y arabescos, donde en este caso repetirá la “A” varias veces, incrustada en la materia pictórica a modo de sello de lacre, a fin de sintetizar la lingüística, mezclando distintos lenguajes artísticos, fusionando pintura y caligrafía. Asimismo, jugará con la espiral; con el infinito; con el alfa y el omega, creando un signo propio en el que cada línea concéntrica sirve para señalar y simbolizar la búsqueda de lo absoluto. Si tenemos en cuenta esa fusión que realiza José Caballero entre escritura y pintura y la aceptamos como una misma cosa, no nos resultará difícil comprender que a partir de finales de los setenta, el onubense creyera haber alcanzado un estado de virtuosismo con el círculo excesivo al ser su obra, a la vez, pintura y poesía, plasticidad y signo⁴⁹. Esto se tradujo en la búsqueda de un nuevo medio expresivo, el cual investigó durante la década de los ochenta realizando una serie de

obras en distinto soportes, como el papel, y con técnicas directas como la ténpera o la aguainta, llegando a desarrollar un lenguaje *caballesc*.

Este nuevo lenguaje, donde predomina la mancha y el borrón, el garabato y los arabescos, el color y la línea, y dejando abandonado ya el tratamiento cuneiforme de las incisiones en la obra, acabará por traducirse en formas misteriosas, herméticas, y en un primer momento, aparentemente incomprensibles. Es precisamente esto lo que hace que las obras realizadas en esta época sirvan para hacernos ver más allá de lo pintado, de lo

48 NAVARRIO, Mariano: *José Caballero. Círculos y sueños* Op. Cit. Pág. 32.

49 NAVARRO HERRERA, Javier: *Del símbolo al signo en la escritura pictórica de José Caballero*. Op. Cit. Pág. 28.

escrito, forzándonos a comprender lo pensado, vivido, y compartido por el artista. Se trata de un lenguaje que indaga en la capacidad del arte para llegar a la inmensidad a través de unas cuantas palabras o trazos. A través de sus círculos eternos, que abarcan *todo*, José Caballero intentó fijar y atrapar todo aquello que fuera difuso o fugaz. A través de sus obras comenzadas a finales de los setenta, y con las que continuó hasta su fallecimiento en 1991, el artista usará ese signo propio para remitir a lo indescifrable, inventando ese lenguaje que sirva para definir todo aquello que no puede definirse con palabras, encontrando en él la máxima expresión de su ideología artística. Es una idea, la de la comunicación, la que nos da el convencimiento de que cuando se pinta es para expresar, que está presente a lo largo de toda su obra, de un modo u otro, y cuya maestría logra, finalmente, a partir de finales de los setenta.

José Caballero alcanzó la plenitud y la grandeza artística al comprender y representar una realidad que muchas veces olvidamos: el hecho de que con palabras, con el lenguaje, incluso con la pintura, en ocasiones es imposible comunicar y expresar las cosas tal y como uno quiere y las siente. Y no solo eso, logró además hacerse comprensible a través de un lenguaje único, nuevo, y creado por él mismo.

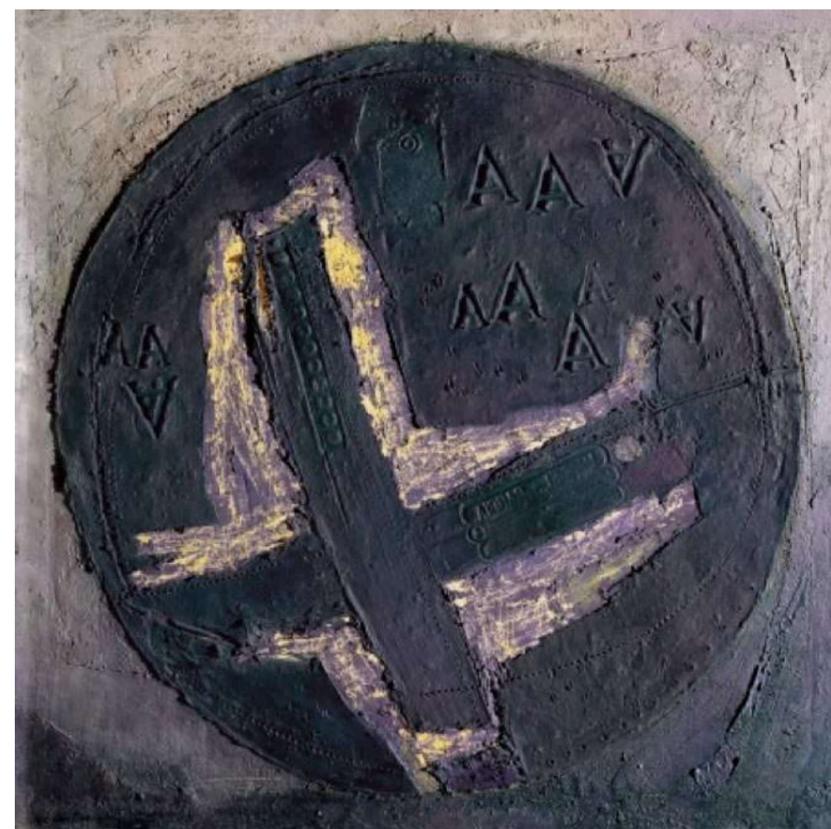


Figura 6. La gran vigilia del 36. 1970

BIBLIOGRAFÍA

- ASHTON, Doré: *La rebelión informalista*. En cat. Exp. “À rebours: La rebelión informalista”. Centro Atlántico de Arte Moderno y MNCARS, 1999
- BENITO, Ángel: *Requiem por los frescos de La Rábida*. ABC (Madrid) 22/11/1990. Pág. 87. Consultado el 13 de Mayo de 2018.
- BONET, Juan Manuel: *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*. En “José Caballero. Círculos y sueños. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid. 2002.
- BRIHUEGA, Jaime: *José Caballero, 1930-1950. Entre dos orillas que se han vuelto la espalda*. En el catálogo para la exposición *José Caballero: Exposición antológica, 1931-1991*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid. 2002
- CABALLERO, José: *La aventura de la creación. Exposición antológica de mi obra*. En el catálogo para la muestra *José Caballero: Exposición antológica 1931-1991*. Ayuntamiento de Madrid, 1992.
- CABALLERO, José: *Reflexiones (Sobre el arte y artista actuales)*. En el catálogo para la muestra *José Caballero: Exposición antológica 1931-1991*. Ayuntamiento de Madrid, 1992
- CERNI AGUILERA, Vicente: “*José Caballero*”, texto recogido en el catálogo de la exposición *El taller de José Caballero*. Galería Multitud, Madrid. 1977. Pág.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *Telefonía celeste*, en el catálogo para la exposición *José Caballero. Del símbolo al signo. Exposición antológica. 1931-1990*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991.
- HERRERA NAVARRO, Javier: *Del símbolo al signo en la escritura pictórica de José Caballero*. En cat. Exp. “José Caballero. Del símbolo al signo. Exposición antológica. 1931-1990”. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991.
- JIMENEZ-BLANCO, María Dolores: *Significados del Informalismo español*. En cat. Exp. “À rebours: La rebelión informalista”. Centro Atlántico de Arte Moderno y MNCARS, 1999.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Gracia y capricho en la pintura (Las acuarelas de José Caballero)*, Clavileño, núm. 24, 1953.
- MADRIGAL NEIRA, Marián: *Biografía de José Caballero*. En “José Caballero. Círculos y sueños”. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid. 2002.
- MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*. Publicaciones Españolas, Madrid. 1960.
- NAVARRO HERRERA, Javier: *Del símbolo al signo en la escritura pictórica de José Caballero*. En cat. exp. “Del símbolo al signo. Exposición antológica. 1931-1990”. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991
- NAVARRO, Mariano: *José Caballero. Círculos y Sueños*. En “José Caballero. Círculos y sueños”. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Madrid. 2002.
- TUDELILLA, Chus: *La vanguardia insomne*. En cat. Exp. *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*. Gobierno de Aragón, Zaragoza. 1998.
- TUSSEL, Javier: *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. En cat. Exp. “Arte para después de una guerra”. Madrid. Consejería de Educación y Cultura. 1993.
- VIDAL SÁNCHEZ, Agustín: Catálogo para la exposición *El Surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Lo grotesco en el surrealismo II

Análisis Práctico

María Duarte

Universidad de Sevilla

Resumen: La categoría estética de lo grotesco experimentó una revalorización considerable durante el siglo XX, haciéndose difícil de abarcar por completo sus manifestaciones en este momento. Ello podría deberse en gran medida a la ruptura que propusieron las nuevas vanguardias con respecto al arte académico, ya que lo grotesco, por su carácter transgresor, servía como medio para manifestar las aspiraciones de muchos artistas, y en algunos casos, también de movimientos concretos, como lo fue el surrealismo. Este celebraba los aspectos más subversivos y ocultos del individuo, por lo que muchos de los pertenecientes al grupo se sirvieron de esta categoría como medio para expresarlos.

Palabras clave: Vanguardia, Surrealismo, Grotesco, Baudelaire, Breton.

Abstract: The esthetic category of the grotesque experimented a great revaluation in the XX century, what makes it difficult to include all its manifestations in that period of time. This fact could be due to the rupture that was proposed by the new avant-garde with the academic art, so the grotesque, due to its transgressor character, was used as a way to manifest the aspirations of many artists, and in some cases, the aspirations of some artistic movements too, such as Surrealism. It used to exalt the most subversive and hidden aspects of the person, that is why many of the artists who belonged to the group, used this category to express it.



Max Ernst. *Collage de Une semaine de bonté*. 1934. Collage

1. ANÁLISIS DE LA CUESTIÓN

A continuación, procederemos al análisis de la obra de artistas vinculados en mayor o menor medida con el movimiento surrealista, atendiendo principalmente a producciones que ensalcen la categoría de lo grotesco por encima de otras, según las características ya explicadas anteriormente.

En primer lugar, atenderemos a la obra del artista Hans Bellmer, centrándonos en el análisis de sus *poupée*.

Es a comienzos de la década de los años veinte del siglo pasado cuando Bellmer conoce a Grosz, quien lo introducirá a trabajar en la editorial *Malik*, desarrollando por primera vez su carrera como ilustrador, y comenzando de este modo su relación con las vanguardias del momento¹. Desde siempre le había interesado el retrato de niñas, hecho que estuvo presente desde sus primeras obras. De esta época, y de los años posteriores, cuando realizó las obras que nos ocuparán, se tiene constancia de algunos dibujos del artista, todos girando en torno a la figura de las muñecas, lo que demuestra su previo estudio del tema, así como su interés por el mismo. Estas eran de excesiva fantasía, con influencias visibles de artistas como Brueghel o El Bosco.

A partir del 1933, cuando Hitler sube al poder, Bellmer, condicionado por sus ideales político, decidió no llevar a cabo ningún trabajo productivo como respuesta al nuevo gobierno, ya que no quería realizar ningún oficio utilitario que contribuyese al desarrollo de la Alemania del momento. Es por ello que ahora inicia su labor como constructor de las “niñas artificiales”².

Él cuenta cómo hubo dos elementos importantes que le empujaron a comenzar este nuevo oficio, en primer lugar, una caja de juguetes de cuando él era niño que su madre le envió. Por otro lado, comenta el impacto que tuvo en él las obras de E. T. A. Hoffmann, y en concreto *El hombre de arena*, cuya ópera vio. Esta obra hay que entenderla dentro del contexto de la sociedad del momento, en la que el autómatas, más que ser el representante del progreso y de la industria, comienza a cobrar un sentido más cercano a lo demoníaco y a lo perverso, y más aún si era encarnado por la figura de una mujer.

De esta manera, comienza a construir una muñeca articulada de madera en 1933 por los motivos ya mencionados, la que sería su primera *poupée* (fig. 1), que daría a conocer mediante fotografías.

La primera *poupée*, la construyó con ayuda de su hermano Fritz, y llegaría a medir 1,4 m de alto. Consistía en un armazón de madera al que añadió una cabeza, un brazo, dos piernas, una mano, y dos pies, todo ello relleno de arpillería pegada con cola y envuelto en papel maché³. Los materiales de los que se sirvió para su construcción, hacían que su movimiento fuese rígido y limitado, lo que no le convencería del todo, llevándole a construir la que sería su segunda muñeca.



Fig. 1 Hans Bellmer. Poupée (1933)



Fig. 2 Hans Bellmer. Poupée (1935)

Fue en 1935 cuando se pone manos a la obra en la que sería su obra más famosa. Para la segunda *poupée* (fig. 2), se decidió por utilizar algún tipo de articulación que la dotara de un movimiento más amplio, para lo que usó cardán. Esta bola le permitía colocar a la muñeca en cualquier posición, de las más cotidianas, a las más raras:

“Sea extensible, encogible, a la epidermis y a las articulaciones preservadas de los inconvenientes naturales del montaje de efectos retardados o del desmontaje, estaremos definitivamente informados de la anatomía del deseo, mejor de lo que lo estaríamos a través de la práctica del amor.”⁴

Para él, esta característica era esencial, imprescindible para alcanzar sus pretensiones sexuales y su objeto de deseo.

Realizó múltiples fotografías del proceso de construcción de esta, tomando constancia de todas sus piezas y partes, material que publicaría más tarde en un álbum de fotografía llamado *Die Puppe*. Charo Crego comenta en torno a esta obra:

“La primera había sido una nueva Olimpia, una muñeca niña sin vida, mientras que la segunda había cobrado vida.”⁵

Su comentario pone en evidencia las aspiraciones de Bellmer, quien deseaba una muñeca transferible a una niña, que en verdad estuviese viva. Fue a través de las fotografías que publicó en su álbum, cuando los surrealistas lo conocieron, quienes más tarde se preocuparían en publicar en la revista *Minotaure*.

Atendiendo al análisis de su obra, encontramos distintas opiniones. En *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* se plantea que estas muñecas no son fruto de aspiraciones metafísicas, como sí vemos en los maniqués de De Chirico, sino que más bien representan a “una figura acechada por una turbia y perturbadora sexualidad de la que estaba impregnando todo su ser”⁶.

Así, se pone directamente en relación con esa obsesión tan propia del surrealismo de representar los aspectos más escondidos y recónditos de la psicología y sexualidad humana. Podemos afirmar pues, que las *poupée* eran la encarnación del desarraigo sexual, una construcción despiadada de este ámbito, que cobraría mucha importancia a partir de ahora en el imaginario artístico del siglo XX. Estas muñecas son un impulso irrefrenable, obsesivo, que sin embargo no intenta esconder, como sí hacían otros surrealistas. La muñeca podía moldearse, tener solo piernas, tener más de dos pechos, se renovaba constantemente⁷.

De este modo, el deseo podía expandirse, metamorfosearse. Lo desagradable y la inquietud surge cuando se coloca la muñeca, un ser que parece ser inverosímil, en lugares cotidianos, en la cocina, en una escalera, como expresa Freud en *Lo siniestro*. Esto se da cuando aquello normal, cotidiano, se vuelve en contra de la persona y es aquí radica la verdadera provocación de la muñeca.

Lo realmente grotesco, esa “belleza compulsiva”, se acentúa aún más al observar que los complementos que

1 CREGO, Charo: *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, 2007. p. 83

2 *Ibidem*. p. 85

3 *Ibidem*. p. 87

4 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Barcelona, 2010. p. 38

5 CREGO, Charo: *Óp. Cit.* p. 90

6 *Ibidem*. p. 91

7 *Ídem*.

lleva, los calcetines y los zapatos, son de una niña, de ahí el tabú, una obsesión que persiguió al autor, y que lo llevaría a utilizar su arte como antídoto.

En la obra del Hans Bellmer *Anatomía de la imagen*, parece hacer referencia directa a esta segunda muñeca:

“El hombre prendado de una mujer y de sí mismo sólo pierde demasiado tarde la esperanza de pulir el ciego espejo de plomo que la mujer representa, para exaltarse en él, para verla excitante. Para proporcionarle a ella una lengua, dos manos, cuatro pechos, mil dedos, es preciso evidentemente que semejante multiplicación haya sido primero vivida en el organismo de quien ve, que pertenezca a su memoria.”⁸

Habla de esa relación del artista con su obra del mismo modo en el que Pigmalión talló a Galatea. En definitiva, para Bellmer la muñeca es su obsesión, objeto en el que plasmar su deseo, añadiéndole tantas partes como cree conveniente, para así hallar su complacencia en esta.

Siguiendo con el análisis de obras, pasaremos, a continuación, con esa dimensión sexual castradora tan propia del surrealismo, a través del análisis de la obra de Giacometti y su obra *Mujer degollada* de 1932 (fig. 3).



Fig. 3 Giacometti. *Mujer degollada* (1932)

Giacometti ya residía en 1922 en la ciudad de París, pero fue más concretamente en 1930 cuando empieza a acercarse al grupo surrealista, principalmente a Breton y Dalí. En aquel momento sus obras tenían cierto aire onírico, lleno de deseos y sentimientos reprimidos.⁹

Mientras que en obras como *Hombre y mujer* la relación entre ambos sexos es evocada a través de formas asociadas con al acercamiento sexual entre ambos, para Freud “el motor inconsciente del comportamiento humano”¹⁰, en *Mujer degollada*, la interacción entre ambos se desarrolla por medio de la violencia. Krauss la describe como:

8 BELLMER, Hans: Óp. Cit. p. 26

9 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 56

10 Ídem.

“Una obra emplazada con silueta de cuadrado en el suelo, en la cual la forma humana era evocada desde una serie de fragmentos de un caparazón desordenados a la manera de viejos trapos con los que el espectador podría tropezar.”¹¹

En primer lugar, destaca que la obra se inserte dentro del espacio ambiente, a diferencia de otras, en las que, a través de diversos elementos, les confiere una dimensión diferente. La obra evoca la forma de una figura humana por medio de volúmenes, los cuales algunos son identificables, como las costillas, las piernas o sus pechos, que cuelgan desde arriba. Por otro lado, establece correlaciones con un insecto de gran tamaño:

“Los brazos y las piernas, desproporcionadamente largos y delgados, recuerdan a una araña; las enormes vértebras evocan el caparazón de un escarabajo y tanto el cuello, largo y acanalado, como la cabeza, que es pequeña, podrían ser de un gusano.”¹²

De algún modo, también podría verse como la representación de una mantis religiosa, tan importante dentro del imaginario surrealista, la cual mata al macho y se alimenta de él tras el apareamiento, por lo que representa una confluencia de significados, al identificarse a la mujer degollada, víctima del hombre, como la agresora, en el caso del insecto.

Igualmente, si analizamos esta obra no de forma individual, sino como parte de toda su producción, hay que destacar la relación que el artista plantea entre sexo y sacrificio. En esta obra en concreto, la muerte se presenta como un “acto simbólico de venganza sádica”, que se materializan en el cuerpo femenino, sobre el que siente un fuerte desprecio, es el “desprecio hacia sí mismo de un sujeto al que es posible castrar, con un resentimiento violento hacia el otro femenino, que, lejos de ser pasible de castración, resulta imposible castrar”.¹³ Ello tiene también que ver con el miedo a la pérdida de la figura materna, expresándolo a través de sus objetos desagradables.

Dejando atrás a las producciones vinculadas a la figura femenina, como objeto de representación principal del movimiento, pasaremos a analizar, a continuación, el *Juego de desayuno de piel* de Oppenheim (fig. 4).



Fig. 4 Oppenheim. *Juego de desayuno de piel* (1936)

11 KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, 2002. p. 128

12 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 56

13 FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 168

Meret Oppenheim llega a París en 1932. Es a través de artistas como el ya mencionado Giacometti, como entraría en contacto con el grupo de Breton. Estas relaciones y su vinculación al surrealismo serían claras hasta 1935, cuando se desvinculará de este.

La obra en cuestión fue expuesta en la *Exposición surrealista de objetos* de 1936 junto a otras obras¹⁴. El nombre fue puesto por Breton, y pretendía hacer una versión o parodia del *Desayuno sobre la hierba* de Manet.

La buena respuesta por parte de los integrantes del grupo puede atribuirse a que la obra materializa sus aspiraciones teóricas. En *Crise de l'objet*, Bretón plasma en su ensayo “el subversivo cambio de funcionalidad de los objetos de uso y su transformación en enigmas”¹⁵.

Lo que admira de esta obra es cómo se ha logrado causar tal impacto en el espectador a través de proporcionar a un objeto cotidiano, como un juego de té, un uso diferente, o anulando cualquier función a la que se le asociaba desde un principio, de modo que ese “efecto absurdo”¹⁶ era su característica principal.

Ya nombré anteriormente la importancia que jugaron los cafés como lugares habituales de reunión para los artistas del grupo, de hecho, Oppenheim, atribuye la idea para la composición de esta a un encuentro que tuvo en uno con Picasso.

Mayor repercusión obtuvo si cabe en la exposición *Arte fantástico, Dadá, Surrealismo* que organizó en los años 1936 y 1937 el Museum of Modern Art de Nueva York. Alfred H. Barr, el primer director que tuvo el museo, comentó al respecto:

“Pocas obras de arte han estimulado tanto en los últimos años la fantasía del pueblo como el objeto surrealista de Meret Oppenheim, la taza envuelta en pie, el platillo y la cuchara. [...] La taza envuelta en piel hace real de una manera



Fig. 5 René Magritte. El placer (1927)

14 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 80

15 Ídem.

16 Ídem.

*concreta la inverosimilitud más extravagante. La tensión y excitación que produjo este objeto en decenas de miles de norteamericanos se tradujeron en ataque de rabia, carcajadas, hastío y éxtasis.”*¹⁷

Esta obra refleja el carácter transitorio y de transformación de lo grotesco, a medio camino entre un juego de té, y un animal, eludiendo diferencias entre ambos, lo que haría referencia al “spielraum” que F. S. Connelly describía.

Nos acercaremos a continuación a uno de los grandes representantes del movimiento surrealista, René Magritte, a través del análisis de su obra *El placer* (Le plaisir) de 1927 (fig. 5).

René Magritte nace en Bélgica en 1898. Su educación fue propia de la sociedad burguesa del momento y gozó de una formación alta, acorde con su status. Tuvo una juventud tranquila y despreocupada, a excepción de un acontecimiento, el suicidio de su madre en 1912, hecho que le marcaría durante el resto de su vida, y también de su obra.

En 1916 ingresa en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, y un año después, en 1917, realizaría sus primeras obras.

Normalmente se ha vinculado al pintor con el movimiento que nos ocupa, aunque su posición y participación en este fue no tan comprometida o directa como sí lo fue el caso de los autores ya tratados, sino que adoptó una postura más parcial.

La obra en cuestión, muestra a una muchacha, y a sus espaldas, unos pájaros posados sobre las ramas de un árbol. Lo inquietante de esta imagen reside en la contradicción entre la apariencia inocente de la joven, y el acto de devorar un pájaro, mientras unas gotas de sangre la salpican. En palabras de F. S. Connelly:

*“Sin avisar, nos hiere la mirada con ese acto extraño y sangriento, que ocupa literalmente el centro del cuadro. La colisión entre la inocencia mojigata de clase media de la joven y el acto cruel e impulsivo de comerse el corazón de un pájaro, que derrama la oscura sangre roja por el cuello de encaje, plantea respuestas poderosamente contradictorias.”*¹⁸

La contradicción también se hace patente si planteamos que es un pájaro lo que la muchacha devora, símbolo de libertad, algo doméstico y cotidiano, y que de forma inesperada se torna en un símbolo de muerte.

Lo grotesco quizás radica, en este caso, en la contraposición entre lo que debiera ser la muchacha, una joven inocente, sin maldad alguna, y lo que sin embargo es. Igualmente, el título hace patente el interés por parte del artista en levantar revuelo y escándalo en torno a la obra, así como un deseo de burlarse del disfrute estético que el espectador pretende encontrar de alguna manera en una obra, mientras que lo representado estaría en las antípodas.

Por otro lado, no sería correcto describir la faceta que lo grotesco encarna en este caso como subversivo, sino que más bien es la transgresión de límites, el quebramiento de fronteras entre lo correcto y lo que no lo es.

“La idea de lo misterioso, de lo indecible, de lo innombrable” se presenta como una constante en la obra de Magritte, así como la inseguridad ante lo oculto y lo siniestro, que en su producción suele aparecer en forma de atmósferas cargadas de gran tensión, donde el factor sorpresa es crucial, como una pesadilla de la que deseamos huir. “La fractura

17 Ídem.

18 CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 37

del sistema, la fina grieta aparecida en lo normal y habitual, provoca la reflexión prevista por el pintor.”¹⁹

El mismo año llevó a cabo otra obra, *El cielo asesino* (*Le ciel meurtrier*) (fig. 6). Parece mostrarnos la viñeta consecutiva a la primera obra. En este caso, no existe un elemento que se contraponga a la muerte, como era la joven, aunque sí volvemos a ver ese afán de libertad frustrado a través de la imagen de los pájaros mutilados.



Fig. 6 René Magritte. El cielo asesino (1927)

Lo cierto es que el pintor siempre se vio atraído por la muerte, en lo que tuvo mucho que ver el suicidio de su madre, a lo que se le une “la morbosa y perversa fascinación que siente por los cementerios, en especial el de Soignes, donde solía jugar de niño.”²⁰

De este modo, podemos ver que los orígenes de esa fascinación por todo lo referente a la mortalidad del humano, proviene de su juventud. Es destacable de igual manera que la muerte para él siempre estuvo asociada a la figura femenina, no solo por su madre, sino por los abortos que sufrió su esposa. Así, podemos afirmar que los hechos que acontecieron en su vida, también marcaron de algún modo su obra.

A continuación pasaremos a hablar de otro artista inserto en el movimiento surrealista, Max Ernst, haciendo especial énfasis en algunos de los collages de *Une semaine de bonté* publicados en 1934.

Ernst participó en la primera etapa del surrealismo debido a su estrecha relación con algunos integrantes del grupo como André Breton.

19 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: óp. Cit. p. 62

20 ARENAL GARCÍA, M^a Ángeles: *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Madrid, 2013. p. 35

El nombre de la obra hace referencia el relato bíblico por el cual dios creó el mundo en una semana. El plan era publicarlos en siete fascículos, lo que finalmente no fue posible, por lo que recurrió diversos métodos para que fuese visiblemente fácil de identificar donde empezaba y acababa cada día de la semana, puesto que en total los collages eran 182. De esta manera, repitió distintos atributos en aquellos collages que pertenecían al mismo día de la semana para que fueran identificables, estos eran, de domingo a sábado; el barro, el agua, el fuego, la sangre, el negro, la vista y lo desconocido.²¹

Todos los recortes de los que se valió los tomó de periódicos, revistas y novelas. En estos collages se producía una contradicción entre el mensaje de la fuente originaria y el resultado final, poniendo en duda todos los comportamientos e ideales que se promovían en el momento. Este tenía que ver con el mensaje que ya habían propuesto los dadaístas: la sociedad de entonces había reprimido todos los sentimientos que les provocaba recordar los acontecimientos bélicos de la Primera Guerra Mundial, que había llevado a una vuelta a la normalidad bastante forzada que intentaba borrar cualquier recuerdo traumático, y Ernst en *Une semaine de bonté* quiso hacer una profunda crítica a esta actitud.

Este tipo de técnica, como es el collage, es propicia a estos resultados: de realidades no existentes que no llegamos a identificar por comparación a lo que conocemos como cotidiano. Esta técnica la utilizaría tras la vuelta de su exilio de la Primera Guerra Mundial, además de otras como el *frottage*. Este uso de distintas técnicas fue lo que le hizo diferenciarse de otros tantos autores del momento, algo que fue reconocido por algunos como Aragon.²²

La unión de elementos dispares en la obra no resulta del todo forzada, pero se intuye que no forman parte de la imagen inicial, dando como resultado un sinfín de personajes de apariencia antinatural y artificiosa, alejados de toda realidad conocida.

En cualquier caso, la unidad que presentan los collages viene dada en gran medida por la utilización, por parte del autor, de materiales similares tanto en las imágenes originales, como en las añadidas. Lo cierto es que él nunca hizo alguna declaración sobre las fuentes originarias de las que se sirvió para ello, aunque existen algunos estudios que apuntan a la utilización de novelas-folletín del siglo XIX²³ como principal fuente de la que se valdría. En cualquier caso, lo cierto es que en su obra la técnica del collage es a veces solo perceptible si observamos las diferencias de colores que presentan los fragmentos respecto al fondo, lo que el artista consiguió disimular en gran medida con la utilización del aguafuerte, y en otras, solo si pasamos los dedos a través de la superficie de las láminas, algo a lo que el propio artista solía animar.

Esta, es sin lugar a dudas, una muestra del carácter híbrido de lo grotesco, que en algunos casos no se manifiesta en forma de monstruos, pero sí representan un ejemplo notable de combinación libre de elementos alejados de toda lógica, lo que fue el objetivo principal de Ernst, crear imágenes inteligibles. En el catálogo de la exposición *El factor grotesco*, se comenta:

“Las pinturas de figuras entre naturales y esculpidas realizadas por Max Ernst impiden la libertad de la naturaleza. Lo grotesco se advierte donde no queda naturaleza sin la presencia del hombre y sus signos, sus técnicas y sus normas. O donde la naturaleza acaba por ser el espejo de lo humano.”²⁴

21 VV. AA.: *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Madrid, 2009. p. 20

22 Ibídem. p. 27

23 Ibídem. p. 38

24 BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 36

De este modo, la utilización de elementos zoológicos contribuye especialmente a esa construcción de lo híbrido, donde se repite en numerosas ocasiones los mismo motivos, como las cabezas de pájaro y de león, o las serpientes, que a la vez intentan dar una unidad, aunque inteligible, al conjunto de láminas (fig. 7 y 8).

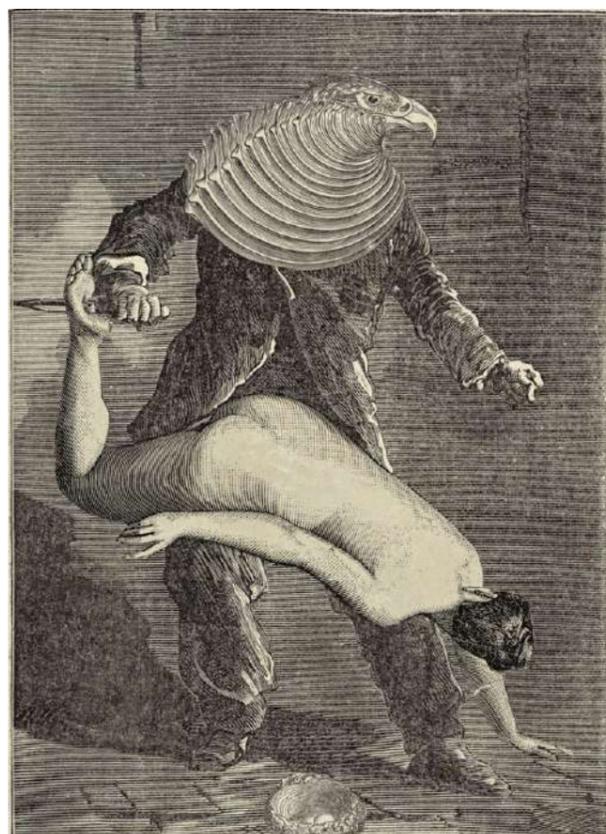


Fig. 7 Max Ernst. Collage de Une semaine de bon-té (1934)

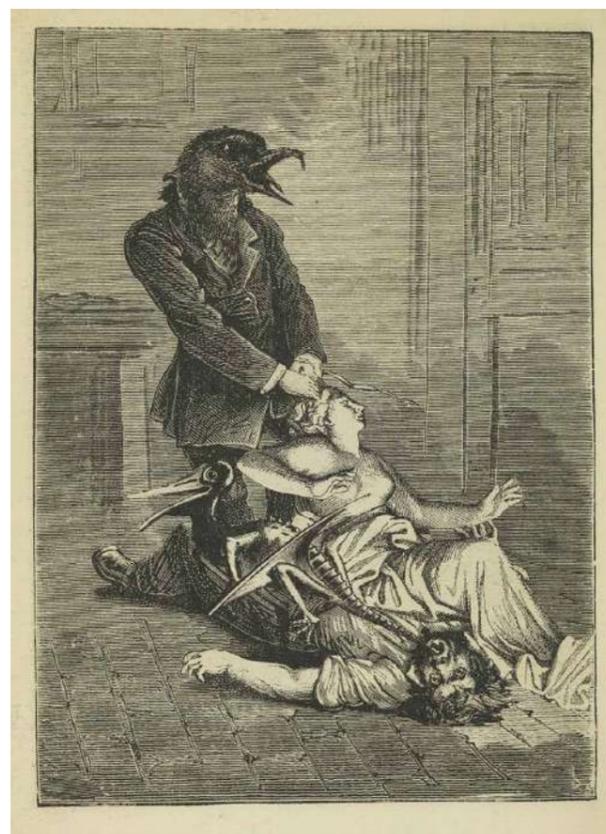


Fig. 8 Max Ernst. Collage de Une semaine de bon-té (1934)

Las escenas muestran torturas, duelos, maltratos, dramas, etc, que conforman un imaginario del horror que intenta condenar los crímenes mostrados. Igualmente, vemos una confrontación de elementos, como cuerpos mutilados, verdaderamente desagradables, junto a otros como vestidos delicados y decorados, lo que aumenta aún más la tensión de la escena.

Por otro lado, las imágenes apenas van acompañadas de algunas indicaciones como único texto, en parte porque el artista quería acabar con la idea de que el surrealismo no iba más allá de lo literario.

En cualquier caso, la interpretación que pueda hacerse de esta extensa obra no termina de ser determinante y completa, aunque sus escenas de carácter perverso nos muestran el imaginario de un artista que desea celebrar lo erótico, lo grotesco, lo ateo, lo violento, como respuesta a la sociedad burguesa del momento, anclada en su idea de moralidad como escudo ante la cruel realidad y el panorama de miseria que había dejado la guerra a su paso.

Dentro del campo de la Historia del Arte, la mujer supone una de las más afectadas según los dos ejes de estudios más estandarizados dentro de esta disciplina: por un lado, el estudio que opta por el análisis monográfico, excluyendo aquellos artistas “menos importantes”, y por otro, el análisis estilístico, que por su parte margina a aquellos que se salen de la línea de un estilo o movimiento concreto. De este modo, la mujer, por las dificultades que ha tenido que sortear para desarrollar su carrera dentro del ámbito

artístico, queda prácticamente fuera de ambos métodos. En este sentido, Estrella de Diego afirma: “Ninguna de ellas puede ser “canónica” debido a todos los obstáculos en su carrera [...] entre otros la dificultad de formación, primero en talleres y luego en las academias.”²⁵

La obra de Maruja Mallo, olvidada por la historiografía actual en comparación con otros artistas de las vanguardias, resulta imprescindible de analizar, no solo dentro la producción surrealista, aunque su pertenencia al movimiento ha sido cuestionada en múltiples ocasiones, sino también en relación con la categoría que nos ocupa.

Mallo se vio inmersa en los problemas que su trayectoria como artista y mujer tuvo. Un ejemplo claro es el hecho que se la suela excluir del grupo que conformaban Dalí, Buñuel y Lorca, del que también participaría la artista activamente, no solo dejándose influenciar por ellos, sino también marcando la obra de estos.

La artista es ejemplo de superación y lucha, siendo capaz de abrirse paso dentro del mundo de las vanguardias de principios del siglo pasado, estudiando en la propia Academia de San Fernando, sorteando las barreras de exclusión que la sociedad patriarcal del momento establecía.

Es su ciclo *Cloacas y campanarios* el que nos interesa. Este fue expuesto en la *Galerie Pierre Loeb* en 1932, donde se dio a conocer a los surrealistas.²⁶

Esta obra está notablemente marcada por el periodo de entreguerras que se vivía en la Europa del momento, así como por sus idas y venidas en el terreno amoroso. Dos etapas se diferencian de este periodo, el primero, donde reinan los colores vivos y una sensación de alegría y positividad, y una segunda etapa que se da ya en la década de los años treinta, en el que se insertaría este ciclo de obras, en las que, a diferencia de las otras, su paleta se oscureció, y los personajes pintorescos dieron paso a los esqueletos y paisajes desolados.

La propia artista comenta en torno a la producción de esta época:

“En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras. La tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que transitan. Esta visión tangible de las cosas que se transforman, que con frecuencia tropezaba por las estaciones de circunvalación, es la base del contenido de la labor de aquel momento.”²⁷

Encontramos dentro de este ciclo, obras como *Tierra y excremento* (fig. 9), o *Antro de fósiles* (fig. 10), donde el paisaje típico castellano que tanto la marcaría el resto de su producción, cobra en esta ocasión su matiz más desolado, triste e inquietante, donde radicaría lo grotesco. Como comenta Paloma Esteban Leal, “estas características aproximan a su autora al surrealismo telúrico, practicado por los artistas de la Escuela de Vallecas.”²⁸

25 VV. AA.: Amazonas... Óp. Cit. p. 18

26 FERNÁNDEZ LUCCIONI, Manuel: *Maruja Mallo: artista, cronista, ¿surrealista?*. Madrid, 2012. p. 49

27 MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires, 1939. p. 23

28 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Tierra y excrementos”. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tierra-excrementos> (Consulta: 25/05/2017)

Esta escuela fue creada gracias a las aspiraciones de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia de alcanzar un “arte puro”²⁹, para lo que pusieron la mira en sus propias raíces; el campo castellano y su aridez. Estos ofrecían un sinfín de nuevas posibilidades válidas para la renovación del arte de los años treinta, ya que sus características aportaban una estética donde lo siniestro cobraba gran protagonismo y la naturaleza manifestaba los rasgos culturales de la España de antes de la guerra, fuente de la que el surrealismo se valdría para volver a esa concepción romántica de la naturaleza, de lo que también se beneficiaría Mallo.



Fig. 10 Maruja Mallo. Antro de fósiles (1932)



Fig. 9 Maruja Mallo. Tierra y excremento (1932)

La siguiente obra de la que nos ocuparemos será *Juego lúgubre* (1929) (fig. 11), del pintor surrealista por excelencia, Salvador Dalí.

Dalí nace en 1904 en Figueras (España) donde su padre trabajaba como notario. Allí asistió al Instituto del pueblo, donde nunca obtuvo notas destacables, aunque sí mostró aptitudes para la pintura desde muy temprana edad. Ya en su juventud se interesó por la filosofía, siendo Nietzsche o Kant algunos de sus predilectos. De la

29 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Lo Telúrico”. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204_1_lo_telurico_1.pdf (Consulta: 25/05/2017)

Crítica de la razón pura de este último, comentó una vez que le parecía “un libro tan importante como inútil”³⁰, aunque sería Freud quien más tarde lo influenciaría y marcaría de forma más transcendental en su obra, sobre todo su libro *La interpretación de los sueños*.

Estudió en la Academia de Bellas Artes de Madrid con diecisiete años, pero tiempo después se vio frustrado, pues, para él, los profesores no tenían nada que ofrecerle. Poco a poco se fue haciendo a la vida en la capital, empezando a asistir a los cafés, los cuales le ofrecían interesantes debates y discusiones sobre el panorama artístico que se daba en aquel momento.

Tiempo después, fue expulsado de la academia temporalmente por su comportamiento irreverente, lo que no tendría ninguna influencia positiva en él, pues, a su vuelta, siguió mostrando una actitud rebelde hacia a lo que se le imponía allí.

En sus primeras producciones encontramos claras influencias del malagueño Picasso. Sería más tarde, cuando decide abandonar el cubismo, cuando realizaría *El juego lúgubre*.

La obra en cuestión fue su primera pintura considerada realmente surrealista. Lo cierto es que fueron los detalles escatológicos los que más captaron la atención de los integrantes del grupo. Esta fue expuesta junto a otra de sus obras cumbres, *El gran masturbador*, en la Galería Goemans.

El juego lúgubre resulta una obra de gran complejidad. Por un lado, al lado izquierdo, encontramos una estaua sobre un pedestal que se tapa el rostro en señal de pudor, y bajo esta, dos leones. En el centro, una gran masa compuesta por numerosos elementos, los cuales en su mayoría son recurrentes en la obra de Dalí, como la langosta o la cabeza. A la derecha encontramos la figura más controvertida del lienzo, una persona llena de excrementos, la cual está abrazada por otra figura.

Las referencias al mundo metafísico son muy claras en este caso si atendemos a las estatuas que se alzan sobre el pedestal, además de ese fondo desolado y frío y las sombras, que añaden más tensión y misterio a la obra. Igualmente encontramos otros elementos típicos del surrealismo como son las distorsiones exageradas, como esa colosal mano de la estaua.

En esta obra lo grotesco cobra la dimensión de lo abyecto, debido a sus referencias directas hacia lo

30 NÉRET, Guilles: *Salvador Dalí: 1904-1989*. Köln, 1994. p. 16

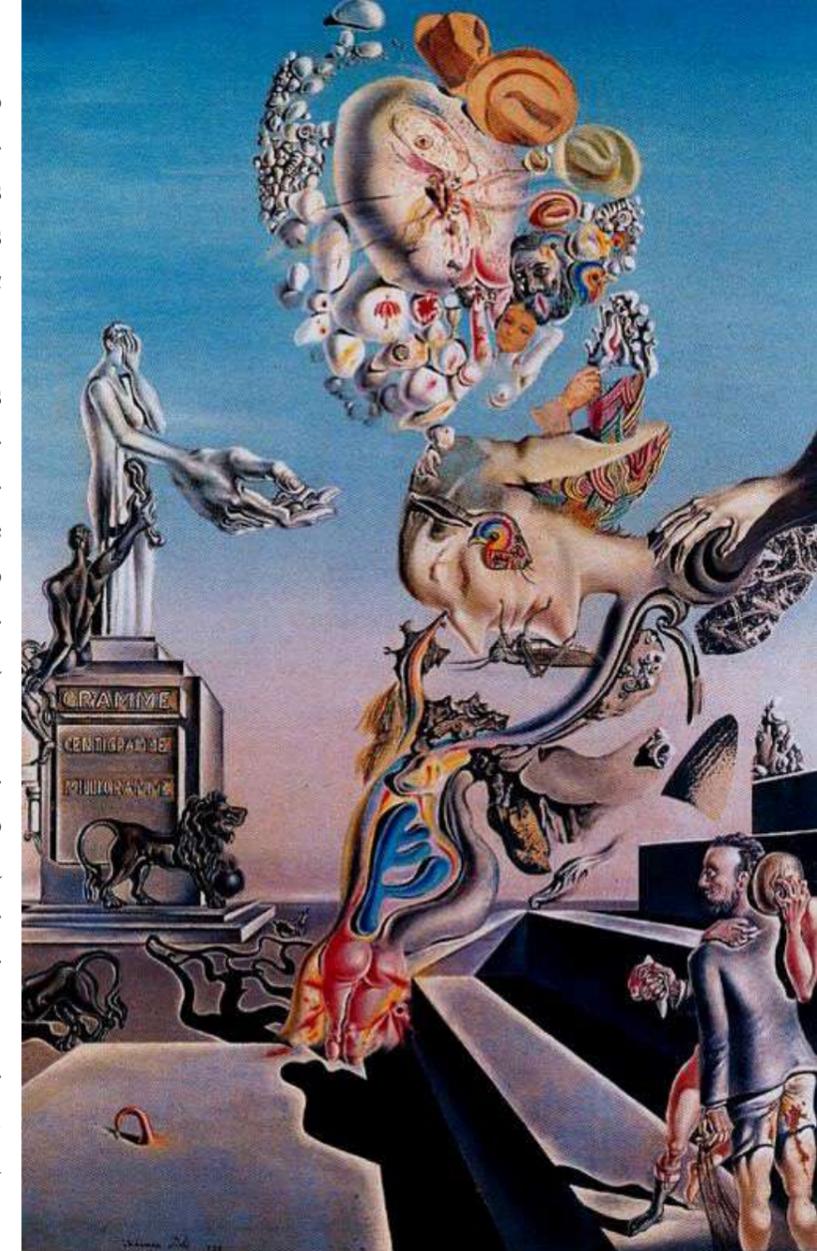


Fig. 11 Salvador Dalí. El juego lúgubre (1929)

escatológico. Se hace necesario para ello hacer referencia a las perturbaciones que atormentaba el mundo emocional y psíquico de Dalí. En él nos encontramos una constante obsesión hacia la masturbación, acompañada del miedo al acto sexual, que para él era algo violento, animal, con “consecuencias casi mortales”.³¹

Ello iba acompañado de una sexualidad poco definida, donde el fetichismo jugaba un papel importante, materializándose en varios objetos como son las muletas, sobre las cuales mostró gran interés desde su infancia. Además, lo sexual en su obra siempre irá unido a lo escatológico, a lo desagradable, que será comúnmente simbolizado a través de la recurrente aparición de los insectos.

En este sentido, su método paranoico-crítico juega un papel fundamental, ya que es lo que deja representar y plasmar en sus obras todos estos tormentos. En primer lugar, este consiste en crear “un discurso paranoico a partir de un estado mental alucinatorio”³², es decir, es aquí donde se revela ese subconsciente, ya que ese estado mental que se consigue va más allá de la realidad convencional. Seguidamente, viene el desciframiento, ser consciente de lo que el subconsciente ha sacado, y ser capaz de interpretarlo y plasmarlo.

Son comunes en sus obra las conglomeraciones de moscas, abejas, hormigas, y en este caso, la langosta, símbolos de la lucha entre lo vivo y lo podrido, que a su vez no es otra cosa que una profunda preocupación por el paso del tiempo. Además, este insecto se repetirá en numerosas de sus obras, como *El gran marturba-dor*, *Los primeros días de la primavera*, *Retrato de Paul Eluard* o *La profanación de la hostia*. Esta aparece igualmente con frecuencia posada sobre la boca de una cabeza, lo que reitera ese sentido de disgusto y asco, ya que el insecto, símbolo de putrefacción, se posa sobre la boca, por donde tomamos el alimento.

Kayser razona que los insectos en sí representan seres grotescos, repugnantes, ya que recuerda que antiguamente, en Alemania, eran considerados animales impuros, no merecedores de ser ofrendas para dios, por ser considerados impíos, que no pertenecen a la obra del todopoderoso.³³

Para Kayser, en la obra de Dalí, esta inclusión de elementos desagradables, no son otra cosa sino una forma de violentar a cualquier persona que se acerque a contemplar su obra. En su estudio sobre lo grotesco, comenta en torno a la pintura de Dalí:

“Los elementos no solo se yuxtaponen, también se interpenetran: de los cuerpos nacen cajas, mientras que lo mecánico se funde con lo orgánico (despedazado). También hay partes que pertenecen a varias cosas a la vez (algo que ya conocíamos a partir de los grotescos cartilagosos del s. XVII), mientras ocasionalmente un objeto posee una doble identidad.”³⁴

Por otro lado, contamos con la opinión de otros teóricos, como es el caso de Georges Bataille. En *Lo feo de la vanguardia*, se refiere a las obras de Dalí como de “una fealdad espantosa.”³⁵ Para Bataille, la producción de Dalí es simplemente de mal gusto, sin un trasfondo verdaderamente trascendental o profundo que justifique tal fealdad:

“Si los movimientos violentos consiguen sacar a un individuo del estado de profundo aburrimiento es porque posibilitan el acceso, por no se sabe qué profundo error, a una horrible fealdad que complace.”³⁶

31 FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: Óp. Cit. p. 178

32 Ibídem. p. 201

33 Ibídem. p. 166

34 KAYSER, Wolfgang: Óp. Cit. p. 283

35 ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona, 2015. p. 384

36 Ídem.

Por tanto, para él, el objeto que se consigue de esta fealdad, si verdaderamente consigue provocar alguna conmoción en el espectador, es de forma equívoca.

2 EL SURREALISMO COMO VEHÍCULO DE LO GROTESCO

Se hace necesario en esta tercera parte realizar una comparación entre las obras analizadas frente a lo explicado en el estado de la cuestión, de forma que se logren establecer relaciones específicas que justifiquen, en mayor medida, la inclusión de estas obras como representantes de aspectos concretos de lo grotesco entendido como categoría estética, y del mismo modo, generar, cuando sea necesario, reflexiones propias en torno a temas concretos.

Quizás sean las *poupée* de Hans Bellmer los ejemplos más esclarecedores sobre la naturaleza de esta categoría, por los muchos elementos que nos remiten a esta.

Una de sus características más notables posiblemente sea su carácter limítrofe, entre lo real y lo inanimado. Breton se refirió concretamente al maniquí en su *Primer Manifiesto* como ya contamos, haciendo patente su ambivalencia, al situarse entre lo vivo y lo muerto. También se encuentra suspendido entre lo moral y lo inadecuado, por mostrar sin reprimirse la sexualidad perturbadora que caracterizaba al autor. La segunda *poupée* sea quizás más explícita en este sentido, ya que los atributos que la identifican con una niña de edad temprana, hace que la obra se proyecte entre el deseo y el horror, aspectos que colisionaban en el imaginario del artista.

Del mismo modo en el que Pigmalión talló a Galatea a su gusto y medida, Bellmer hizo algo parecido con su muñeca: él podía, y de hecho añadió tantas partes fuesen necesarias para alcanzar su propia satisfacción.

En cualquier caso, podríamos hacer referencia al germen de la relación entre el maniquí o el autómatas con lo perverso, pues como sabemos, *El hombre de arena* fue una de las inspiraciones que motivaron al artista, una historia que marca ese cambio de mentalidad tan pronunciado que se da en el XIX. Es entonces cuando la figura del alegre constructor de muñecos se desvanece para dar paso a esa persona reprimida y perversa, cuyo fin es la invención de monstruosidades, que en parte podrían interpretarse como un espejo en el que se refleja la propia naturaleza humana corrompida. En el caso de la *poupée*, resulta un artificio aterrador en el que proliferan numerosas extremidades, fruto del afán de satisfacción que Bellmer quería lograr.

De igual manera, aquí lo informe es la esencia de la imagen perturbadora que se genera al observar las muñecas. Son formas no cerradas, no conclusas, sensibles a la fragmentación y que favorecen a una libertad de invención abierta a infinidad de posibilidades.

Ello me lleva a enlazarlo con otra característica inherente a la categoría de lo grotesco, y es su materialización en un cuerpo femenino. De nuevo es la mujer la que está al servicio del deseo del hombre, cosificada, un ser seductor que amenaza la estabilidad del hombre, que es preso de sus propias pasiones irrefrenables.

En cualquier caso, tampoco nos extraña la aceptación que tuvo por parte de los surrealistas, no solo por el trasfondo que encierra, sino por la proyección que logró en el movimiento de maniquí, el cual se podía poner en diversas posturas.

Resulta imposible ignorar la exposición de 1938 en la galería de Bellas Artes de París, donde se montó la llamada *Rue surréaliste*, donde los miembros más destacados del movimiento expusieron tomando como elemento base el maniquí. Todos ellos respondían al sexo femenino, y aunque la imagen que generaban no llegaba a ser tan transgresora como los que nos ocupan, no dejan de reiterar la idea de la mujer objetualizada.

Enlazando con este protagonismo al que ostenta la mujer como objeto de representación dentro de las producciones surrealistas, *Mujer degollada* de Giacometti nos muestra una dimensión diferente al respecto.

En un principio, podemos ver las mismas características que en la obra anterior. Por un lado, destaca lo limítrofe que aparece al confrontarse nuevamente sentimientos encontrados, y al situarse, no en el límite de lo permitido, sino sobrepasando esa línea. El mismo título manifiesta la violencia del acto cometido, representando una realidad, por desgracia, aún bastante presente en nuestra sociedad.

Frente a ello, si le damos otro sentido a la obra, asociando la forma en la que esta se dispone con un insecto, y en concreto, con la mantis religiosa, la situación cobra un sentido totalmente opuesto, ya que en esta ocasión es la hembra la que devora al macho, haciendo patente al mismo tiempo el carácter híbrido de la escultura, lo que dificulta la propia interpretación de esta.

En cualquier caso, Giacometti expresa su repulsión y miedo hacia el sexo femenino. Por un lado, materializando su venganza hacia ella y mostrando la relación que a su parecer existe entre el sexo y el sacrificio, que por otro lado proviene de esa idea de la imposibilidad de castración de la mujer, mientras que en el caso del hombre resulta más fácil. Esto se contrapone con la segunda interpretación, donde de igual manera vuelve a manifestarse su miedo hacia el sexo opuesto, todo un encuentro de sentimientos reprimidos.

Ello puede remitirnos a la construcción de la *femme fatale* y la imagen de la mujer como origen de todos los males del hombre, lo que se materializa en una figura femenina informe, identificable únicamente a través del título y por los pechos que parecen colgar desde arriba, una informidad fragmentada donde lo que pudiesen ser los órganos vitales se desparraman por toda la superficie, de modo que podemos percibir lo abyecto como un componente esencial de la obra, no solo por la presencia de un cuerpo expuesto en su interior, sino que también por la del insecto, que como ya sabemos, aparecerá de forma reiterada en la obra de otros artistas.

Comparando la *poupée* con esta *Mujer degollada*, apreciamos como en el imaginario del surrealista la mujer ya no se representa como equivalencia de lo bello, sino que su papel se reducirá a su concepción como lo deseado, y al mismo tiempo, señal de muerte, pero en cualquier caso, volviendo a encarnar el papel de la musa, del objeto a representar, solo que sometida a una nueva reinterpretación y desestabilizando el status quo del que se beneficia el hombre.

Siguiendo con esta línea de obras surrealistas donde la mujer supone el objeto representado, continuaremos con la obra de Magritte.

Resulta interesante contraponer los sucesos que vivió Magritte frente a lo representado en sus obras. Fueron, en este caso, su madre y su mujer las que protagonizaron dos de los eventos más traumáticos para él, la primera a través de su suicidio, y la segunda por sus abortos, sin embargo, él no la representará como víctima de las desgracias, sino como culpable y causante del crimen, como se da en parte en la obra de Giacometti, pero en esta ocasión no se muestran dos posibles interpretaciones, sino que la mujer es la fuente de su dolor,

quien lo atormenta, no una víctima del hombre.

De nuevo aparece la *femme fatale*: ella es el origen de todos los males, la que todo lo corrompe, y acaba con la libertad, simbolizado a través de los pájaros, que son asesinados cruelmente. El título de la propia obra reitera este sentido, ¿es placer lo que ella siente al devorar los pájaros?.

Lo grotesco aquí se presenta como la ruptura de los límites, entre lo que la muchacha debiera ser, y lo que en realidad es. La joven representada, de apariencia afable, seductora, en realidad resulta dañina. Por lo tanto se cruzan límites, entre la norma y lo que lo fractura, entre lo moral y lo amoral. La muchacha se nos presenta como símbolo de exceso, de lo profano, de lo salvaje y de lo monstruoso.

Igualmente, podríamos relacionarlo con la reflexión que comentamos anteriormente de *Ars poética*, donde se relacionaba el ornamento con lo femenino. Podemos deducir que lo decorativo va de la mano de lo atractivo, lo seductor, como normalmente se ha conferido lo femenino, algo útil para el goce visual. Es cuando esta pasa el límite de mero ornamento, de la pasividad, y se vuelve en un ente en acción, activo, cuando pasa a ser peligroso, amenazando precisamente ese status quo.

Por otra parte, lo abyecto marca un punto importante dentro de la obra a través de la imagen de la joven devoran al animal vivo, de la sangre cayendo, de su expresión impasible, así como del mismo paisaje tenebroso y oscuro que enfatiza aún más la tensión.

De la mujer como objeto de representación, pasamos a la mujer como creadora y artista a través de la obra de Maruja Mallo.

En su ciclo de obras, ella apela al paisaje, pero lejos de representarlo como fuente de vida, este se torna un campo donde su único fruto es la realidad de nuestra propia mortalidad. Lo corrupto se expresa por medio de los animales en descomposición, que a su vez, reposan junto a esqueletos humanos, apelando a un mundo aterrador y de sensaciones a través de lo puramente visual.

Lo cierto es que la obra de Mallo llama la atención por lo profético de lo representado puesto que la Guerra Civil era inminente. Frente a otros artistas como Otto Dix, quien muestra el lado más crudo de la guerra a través de las expresiones de terror de los propios implicados, de máscaras de gas y cadáveres en descomposición, los cuerpos de Mallo ya son esqueletos sin un ápice de vida que comparten la aridez del propio paisaje, que es donde radica en realidad lo inquietante de la obra, escupiéndonos a la cara el destino de todo humano.

Pasando a otros temas de representación, resulta interesante detenernos a comentar la dimensión que ocupa lo grotesco en la obra de Oppenheim, *Juego de desayuno de piel*.

Como ya contamos, fue una de las obras que tuvo mejor acogida para los surrealistas. Esta, más que presentarse en un punto limítrofe, sería mejor definirla como en transición, a medio camino, en un estado de cambio donde lo conocido se torna desconocido. Lo cierto es que lo grotesco surge de la conjunción de al menos dos elementos que juegan, dejando en evidencia realidades enfrentadas, pero en este caso, se han fusionado para crear un total absurdo. Lo grotesco en este juego de té se define a través de lo híbrido, enfatizando y exaltando su carácter extravagante.

Por otro lado, podemos tomar esta obra como un claro ejemplo del carácter temporal de la categoría, ya que aunque cuando esta fue mostrada al público ya levantó bastante revuelo, hoy en día, el uso de pieles

animales para la factura de prendas de vestir u objetos de decoración genera mucha controversia. Si a esto le añadimos que en este caso el uso de la piel animal incluso priva al objeto de su objetivo principal, la convierte en un tabú.

De este modo, nos encontramos que mientras que otros tipos de imágenes pierden su valor grotesco, precisamente porque el tiempo ha hecho mella en las connotaciones que inicialmente estas representaban, en el caso de Oppenheim podría interpretarse como una obra la cual el paso de tiempo ha jugado a su favor.

Por el contrario, encontramos producciones artísticas que resultan chocantes, no tanto por el impacto que puedan causar a primera vista, sino quizás por el significado que estas encierran. De ahí que por ejemplo, las imágenes de *Une semaine de bonté*, en las cuales nos centraremos a continuación, no sean las escenas donde aparecen elementos zoomorfos los que minen en mayor medida nuestra moral, sino que tendrán mucha más fuerza aquellas en las que se muestran escenas de violencia por el mensaje que guardan.

Otro ejemplo ya lo vimos en las *poupée* de Bellmer, ya que estas no encierran lo cara más siniestra en su identificación como autómatas, sino en otros elementos a los que nos hemos referido, como sus complementos infantiles o su carácter marcadamente sexual.

Volviendo a *Une semaine de bonté*, de Max Ernst, apreciamos como ya, los propios elementos que el artista usa para la diferenciación entre los distintos días de la semana, apelan a lo siniestro y a lo perverso, como son la sangre, lo desconocido o lo oscuro. Más llama la atención que el propio autor haya querido hacer un paralelismo entre su obra, con la descripción de la biblia en la que se narra la creación de dios en siete días, pero que en su caso, este es un mundo de horror y tinieblas.

Esta contraposición también la encontramos al comparar el mensaje que transmitían las imágenes en un principio, las cuales representaban los ideales burgueses del momento, con el que logra mostrar Ernst, atendiendo contra la postura un tanto cómoda e indiferente que la sociedad de la época adoptó para contrarrestar el panorama que la guerra había dejado tras de sí. De esta forma, la obra suponía un golpe de realidad y espanto para todo aquel que había hecho todo lo posible por reprimir tales sentimientos. Incluso intenta hacer que las diferencias entre la imagen inicial y los añadidos sean lo menos apreciables, escondiendo la huella de la técnica del *collage*, de la que se había valido, para hacer la obra más verosímil.

De este modo, lo monstruoso sirve como reflejo de la propia naturaleza del hombre, materializándose en temas como el duelo, la tortura, el maltrato o el drama, queriendo manifestar y condenar los crímenes que tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial.

Para ello, se sirve de personajes híbridos, antinaturales, grotescos, donde lo humano se mezcla con elementos zoomorfos, pero esta vez no llegan a un estado transitorio, como ocurría en la obra de Oppenheim, sino que este elenco de personajes no son ni una cosa ni la otra, con cuerpo humano y cabezas de animales añadidas, como pájaros y leones.

Aquí lo grotesco rompe con dos realidades distintas y crea un espacio intermedio, controvertido, donde sucede que lo grotesco logra su significado. La ausencia de entendimiento o huevo que crea la contemplación de la obra, la cual, el propio autor hizo a propósito, es precisamente donde la persona que aprecia la obra debe actuar y mediante su propia interpretación. Ello hace de la obra uno de los ejemplos más visibles del “spielraum” por medio de las oposiciones que se plantean al intentar comprender la obra.

Por otro lado, es muy esclarecedor que el artista haya querido omitir cualquier texto explicativo, para hacer que dicha interpretación a la que debiera llegar la persona que observa la obra, no tenga ninguna pista o guía, lo que le aporta un carácter más inteligible y siniestro si cabe.

Para la reflexión en torno a lo escatológico y su dimensión dentro del imaginario surrealista, *El juego Lúgubre* de Dalí resulta bastante esclarecedor.

Lo escatológico ocupa un lugar protagonista en la obra del artista, como se puede apreciar en otras de sus producciones como *El gran masturbador*, lo que en parte tuvo mucho que ver su obsesión con la masturbación o el acto sexual, actos que para él tenían consecuencias devastadoras. Igualmente, como ya analizamos anteriormente, para Dalí la mujer es un ser malo por naturaleza, un monstruo, al relacionarlo directamente con ese trauma y sensación de asco que siente al pensar en el acto.

Unido a esto, tiene mucho que ver el pudor que él experimenta ante los procesos del cuerpo, que puede visualizarse en la obra a través de la figura que tapa su rostro en señal de vergüenza, lo que está enfatizado por medio de la distorsión de la mano, de un tamaño gigantesco.

Lo abyecto y lo escatológico, como ya analizamos, se expresa a través de la presencia de insectos. Estos son bichos repugnantes, que tienen que ver con el proceso de degradación de los cuerpos en descomposición. Estos aparecen también en muchas producciones de los surrealistas, siendo quizás el ejemplo más significativo en *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí. Es interesante apreciar la diferencia entre la presencia de lo putrefacto en la obra del artista que nos ocupa, frente a la representación que hace Mallo en *Cloacas y Campanarios*, donde, aunque sí vemos animales en este estado, su representación no es tan explícita como en la obra de otros pertenecientes al grupo. Igualmente, en Dalí esta degradación del cuerpo tiene que ver con la preocupación del paso del tiempo, no por la guerra o las catástrofes protagonizadas por el hombre, por lo que la obra del artista abarca una dimensión más personal.

Lo informe también tiene cabida en la obra, no solo por las distorsiones captadas, sino por la presencia de esa masa irregular difícilmente identificable.

Por otra parte, es el hombre lleno de excrementos quien capta toda la atención del lienzo. Podemos relacionarlos con esa carga que el humano tiene que llevar a sus espaldas, haciéndonos sentir mal por nuestros propios procesos, a la vez que culpables y humillados. De este modo, aunque apreciar esta situación un tanto ridícula pueda producirnos en un primer momento risa, no podemos dejar de sentirnos identificados con esa figura, por lo que esa risa en realidad alcanza otra dimensión.

Ello podemos relacionarlo con las reflexiones de Baudelaire sobre la risa infernal, aniquiladora, que para él era algo innatamente humano. Por otro lado, también nos lleva a enlazarlo con los grabados de Goya, los cuales estaban llenos de figuras sonrientes, pero estas no causaban empatía, sino gran incomodidad, enfatizando la crueldad de la escena. De esta manera, nos produce risa la desgracia del prójimo siempre que no nos afecte, pero cuando en esa persona vemos reflejada nuestra propia carga, la risa cobra un nuevo sentido.

Esto nos lleva a reflexionar sobre las verdaderas pretensiones del artista. Por un lado, podemos interpretarlo como una postura subversiva frente a lo aceptado, por otro, quizás solo quiera violentar a cualquiera que se acerque a apreciar la obra, y es que aquí lo grotesco no se presta a ser trascendente, sino que se limita a ser una simple exhibición obscena.

Toda esta sucesión de obras nos hace reflexionar sobre la predilección, por parte de los artistas insertos en el movimiento surrealista, por la perversión, adentrándose en el lado más oscuro del humano y en el lado oculto que existe dentro de la normalidad. Igualmente llama la atención que estas no se presentan como ejemplo moralizante, ni con intención de catarsis, sino que nada más alejado de ello, se limitan a mostrar sin tapujos, sin cargos de conciencia, verdades atroces.

Todo lo analizado nos lleva a un desencanto hacia el mundo que nos rodea; Giacometti representando la violencia extrema; Bellmer evidenciando el lado más perverso de la sexualidad; o Mallo presentándonos un paisaje donde la basura y la muerte lo abarcan todo, acabando con toda ilusión y o ápice de esperanza que pudiese quedarnos.

Lo grotesco celebra y se regocija en la aberración de la imagen, frente a tendencias que condenaban esta dimensión, como era la metafísica, la cual daba predilección a la idea. Por su parte, los ejemplos que hemos estudiado, resaltan precisamente lo contrario, es decir, la imagen, lo sensible.

Es la imagen la que nos empuja hacia una realidad de la que no éramos conscientes, o quizás, de la que no queríamos tener constancia de su existencia. Es esta imagen la que encierra todo el significado, que por otra parte, las palabras no hubiesen sido suficientes para expresarlo, y es que, es en la imagen donde reside, en definitiva, la naturaleza de lo grotesco.

*“La imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente, [...] sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea por que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa..”*³⁷

3 CONCLUSIONES

La categoría estética de lo grotesco juega un papel fundamental dentro del discurso del arte contemporáneo, y especialmente en el siglo XX con la eclosión de las vanguardias artísticas, donde gozará de un amplio desarrollo y un marco de actuación muy propicio en los movimientos expresionista y surrealista. A pesar de ello, muchos de los estudios existentes al respecto, suelen centrar su atención en su alcance dentro del panorama artístico que se desarrolla en el siglo XIX.

En cualquier caso, es en el surrealismo donde se alza como uno de los componentes esenciales del movimiento, siendo visible a través del análisis de la producción de artistas insertos en el grupo, destacando en gran medida los que han tenido cabida en este estudio, como son Giacometti, Dalí, Oppenheim o Ernst, junto a otros que participarían del surrealismo de manera más o menos activa.

Hemos podido comprobar igualmente como dentro de este movimiento, por sus características, esta categoría advierte una dimensión más personal, donde cada artista lo logra plasmar a través de temas dispares, tales como la sexualidad, lo escatológico o lo monstruoso, pero que debido a las propias características que

conforman lo grotesco, ninguna llega destacarse como la principal. Por otro lado, también hemos analizado su desarrollo a través de distintos lenguajes y géneros, como la pintura, la escultura o el collage.

Del mismo modo, se ha hecho patente la diversidad de opiniones existentes en torno a lo grotesco y su naturaleza, que en ocasiones da lugar a ambivalencias cuando la ponemos en paralelo con otras categorías como lo siniestro o lo sublime.

Así mismo, se ha podido comprobar el carácter atemporal de esta, difícilmente definible a través del sistema convencional, este es, ajustándose a los conceptos de contexto o periodo, sino que su valor y connotaciones van transformándose al mismo tiempo que lo hace la sociedad, rompiendo las bases sobre las que tradicionalmente se ha alzado la historiografía.

También es destacable el importante papel que juega la mujer dentro del desarrollo de la obra de distintos autores, donde se ha puesto de manifiesto su adecuación a un rol muy concreto como es el de la “femme fatale”.

Lo grotesco, con especial énfasis en el movimiento surrealista, supone una confluencia de ideas llevadas al límite de lo aceptado como adecuado o moral, jugando con la dimensión psicológica del ser humano y deformando nuestra realidad.

37 BRETON, André: Óp. Cit. pp. 59-60

4 BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación*. Madrid, 1991.
- ALIAGA, Juan Vicente: *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid, 2002.
- ARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891-1969*. Köln, 1992.
- ARENAL GARCÍA, M^a Ángeles: *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Madrid, 2013.
- ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos: *La actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid, 1985.
- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, 1990.
- BARASCH, Frances K.: *The grotesque: a study in meanings*. The Hague, 1971.
- BATAILLE, Georges: *Historia del ojo*. Barcelona, 2010.
- BATAILLE, Georges: *Historia del Erotismo*. Madrid, 2015.
- BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*. México, 2002.
- BECERRA, Eduardo; *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, 2013.
- BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Barcelona, 2010.
- BOZAL, Valeriano: *El factor grotesco: [exposición] del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013*. Málaga, 2012.
- BRETON, ANDRÉ: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, 2002.
- BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia, 1985.
- CABALLERO, Juncal: *LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló, 2002.
- CASTAÑO, Antonia: *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Madrid, 2010.
- CHASTEL, André: *El grotesco: [ensayo sobre el "ornamento sin nombre"]*. Madrid, 2000.
- CONNELLY, Frances S.: *Modern art and the grotesque*. Cambridge, 2003.
- CONNELLY, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid, 2015.
- CREGO, Charo: *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, 2007.
- DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Madrid, 2008.
- DI GIACOMO, Giuseppe: *Al margen de los esquemas: estética y artes figurativas desde principios del siglo XX a nuestros días*. Madrid, 2016.
- ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona, 2015.
- FERNÁNDEZ LUCCIONI, Manuel: *Maruja Mallo: artista, cronista, ¿surrealista?*. Madrid, 2012.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, 2004.
- FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, 2008.
- FREUD, Sigmund: *Sigmund Freud: das unheimliche*. Buenos Aires, 2011.
- GALLEGO, Julián: *Pintura contemporánea*. Navarra, 1971.
- RUIZ GISBERT, Rosa: "Maruja Mallo y la Generación del 27". *Revista Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº 28. Málaga, 2006.
- HOFFMANN, E. T. A.: *El hombre de arena*. Madrid, 2007.
- HUGO, Víctor: *Cromwell*. Madrid, 1979.
- HUGO, Víctor: *Manifiesto romántico*. Barcelona, 1989.
- HUGO, Víctor: *El hombre que ríe*. Buenos Aires, 2007.
- KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid, 2010.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Surrealismo*. Köln, 2004.
- KRANZFELDER, Ivo: *George Grosz, 1893-1959*. Köln, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, 2002.
- KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Madrid, 1988.
- MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires, 1939.
- NÉRET, Guilles: *Salvador Dalí: 1904-1989*. Köln, 1994.
- PARTSCH, Susanna: *Paul Klee: 1879-1940*. Köln, 1991.
- ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, 1992.
- RUSKIN, John: *Las piedras de Venecia*. Valencia, 2000.
- STEINER, Reinhard: *Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista*. Köln, 1992.
- USEDÁ MIRANDA, Evelyn: *Surrealismo: vasos comunicantes*. México, 2012.
- VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, 1997.

- VV. AA.: *Amazonas del arte nuevo*. Madrid, 2008.
- VV. AA.: *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- WOLF, Norbert: *Expresionismo*. Köln, 2004.

RECURSOS ELECTRÓNICOS:

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Tierra y excrementos”. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tierra-excrementos> (Consulta: 25/05/2017)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Lo Telúrico”. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204_1_lo_telurico_1.pdf (Consulta: 25/05/2017)



El pájaro
de Benín

Número 3 | Sevilla | Julio 2018

ISSN: 2530-9536

Grupo Vanguardias y Últimas tendencias artísticas

©2018