



ESP/  
ACIO

IN  
TAN  
GIL  
BLES

Chillida

Blanchard

Delvaux

Gris

Magritte

Matta

Pablo Ruiz Picasso

Tàpies

Torres Garcia

UNA EXPOSICIÓN DIGITAL  
DE LA COLECCIÓN TELEFÓNICA

—

—

—

—

# —CONTENIDOS

# — IN — TRO —

Internet, las redes sociales, los teléfonos inteligentes, las *apps*, los selfis, la realidad virtual, el *big data*, la inteligencia artificial... La tecnología ha cambiado el mundo, nuestra visión de él y de nosotros mismos.

El arte también ha cambiado. La tecnología ha expandido sus posibilidades: desde el acceso y la difusión del conocimiento pasando por los modos de crearlo y producirlo, compartirlo, exponerlo e interpretarlo. La mirada actual de una obra hecha en el pasado no debería ser ajena a este cambio de paradigma sociocultural. El proyecto *Intangibles. Una exposición digital de la Colección Telefónica* tiene como objetivo explorar el impacto y las

posibilidades de la tecnología en la forma en la que miramos, sentimos e interpretamos el arte. Y, por supuesto, en la manera de aprenderlo. Para ello, inspirados en algunas de las obras más significativas de la Colección Telefónica hemos desarrollado un proyecto expositivo de experiencias digitales que, a lo largo de varios meses, se exhibirá de manera simultánea en varios países. Los visitantes de Madrid, Ciudad de México, Bogotá, Lima, Quito, Santiago de Chile, Mar del Plata y Montevideo podrán vivir las experiencias digitales en torno a los artistas seleccionados y podrán compartir e intercambiar sus impresiones en tiempo real a través del *Mapamundi Intangible*, creado expresamente para la exposición.

# D U O — C I O N

# — IN — TAN —

La innovación de *Intangibles* no solo se ciñe a su manera de abordar e investigar nuevos relatos visuales en torno a la Colección Telefónica y además conectar 8 ciudades en tiempo real, sino también al papel protagonista que se le ha otorgado al público, presente en el proceso desde que surgió la idea. A través de la metodología y herramientas utilizadas en el campo del diseño —denominada *Design Thinking*— se han incorporado las voces del público potencial y de expertos en la materia. A través de una serie de entrevistas y talleres con diferentes perfiles de visitantes, se han definido las experiencias y tecnologías más

adecuadas para cada uno de los artistas y sus obras. Una selección de material audiovisual de este proceso está presente en la sala.

Una experiencia digital sobre una obra de arte jamás podrá sustituir al original, y obviamente, no es el objetivo de *Intangibles*. Sin embargo, la tecnología al servicio de la cultura puede amplificar las sensaciones que el arte produce en el espectador, generar distintas emociones, desafiar al público para su participación activa y, sobre todo, abrir nuevas vías al conocimiento sobre el artista y su obra que, en definitiva, es nuestro propósito.

# G

# I

# BLES

**¿Se puede hacer una exposición de arte sin las obras físicas? ¿Es posible emocionarse sin contemplar el objeto artístico? ¿Qué otro tipo de experiencias puede proporcionar una obra de arte expuesta digitalmente...?**

Estas y otras preguntas están en el germen de *Intangibles. Una exposición digital de la Colección Telefónica*, un proyecto innovador y experimental que nace como respuesta al reto que está surgiendo de la revolución digital y sus imparable cambios.

La historia nos ha enseñado que la irrupción de una tecnología nueva produce transformaciones profundas a todos los niveles, y el artístico no queda exento. En 1947, André Malraux ya proponía en su libro *El Museo Imaginario* una manera novedosa de agrupar un conjunto de imágenes fotográficas de obras de arte —a modo de colección de un museo— estableciendo una serie de relaciones entre épocas

y estilos diversos. La fotografía le permitió a Malraux plantear este interesante ejercicio para contar una historia del arte distinta de la tradicional.

Transcurridas más de seis décadas, *El Museo Imaginario* cobra vigencia ante el cambio global de paradigma que ha generado la revolución digital. La explosión de imágenes y relaciones digitales en las que nos hallamos inmersos a diario está provocando cambios en el mundo del arte, los museos y las exposiciones. Sin duda, se ha abierto una puerta a ensayar otros relatos visuales con los que abordar la exposición de una colección de arte. La sociedad contemporánea —definida como VUCA (Volátil,

Incierta, Compleja y Ambigua)— nos reta a proponer nuevas miradas en el escenario de lo digital, en un mundo inestable y con unas reglas cambiantes.

En este contexto, y a través de la selección de algunos de los artistas más significativos de la Colección Telefónica, la exposición *Intangibles* no contará con las obras reales de los autores, sino con una propuesta digital diseñada exprofeso para cada uno de ellos. El objetivo de la exposición es una reflexión sobre cómo la revolución digital ha impactado en la manera de acercarse al arte, en sus límites físicos y sensoriales, en sus posibilidades casi ubicuas de reproductibilidad, o en

la fragilidad de ciertos criterios y valores tradicionales. Además de ser disruptiva en cuanto concepto, el proyecto es global y trasciende el marco espacio/tiempo. Y es que uno de sus puntos fuertes es la simultaneidad. La exposición propone un recorrido en el que, de un lado el visitante se puede sumergir dentro de un cuadro de Paul Delvaux, sentirse en el interior de una escultura de Chillida o rodear una obra matérica de Tàpies. Del otro, la exposición es más participativa y permite interactuar con el cubismo de Juan Gris y María Blanchard, participar pintando de manera automática como Roberto Matta, o interpretar los iconos visuales de Torres García.

—**CORRIENTES**

Cubismo

Surrealismo

Informalismo

**ARTÍS-**  
**TICAS**

# —CUBISMO

En 1907, el Salón de Otoño de París rindió tributo a Paul Cézanne, fallecido el año anterior, con una exposición retrospectiva de su obra. El pintor había desarrollado una serie de técnicas complejas que «convertirían el impresionismo en algo sólido y duradero». Además de subrayar la estructura geométrica de las formas, Cézanne había renunciado a la perspectiva clásica para pintar los elementos de una misma composición desde puntos de vista distintos. En su última obra, las mesas y los objetos se representaban en ángulos incompatibles, fruto de una mirada múltiple y simultánea.

Dos jóvenes visitantes de la exposición, Georges Braque y Pablo Picasso, quedaron hondamente impresionados por esta nueva manera de representar la realidad y la llevaron al extremo en los años posteriores. La influencia de Cézanne se hizo patente en *Las señoritas de Avignon* de Picasso (1907) y en la serie pintada en L'Estaque por Braque en 1908 que, según un crítico de la época, «reducía todo, el paisaje, las figuras y las casas, a patrones geométricos, a cubos». Había nacido el cubismo, una interpretación radical de la tradición pictórica: el cuadro ya no era solo una imagen, una representación de algo externo; era un objeto autónomo. A partir de 1909, Braque y Picasso empezaron a investigar juntos en esa dirección, distanciándose

cada vez más del motivo representado para atender a las necesidades compositivas e intelectuales del cuadro según esa nueva manera de entender la pintura. Comenzaron a fracturar los objetos en facetas que reflejaban perspectivas distintas, solapándose incluso; redujeron la paleta a variaciones de gris o beis y se interesaron incluso por una representación del movimiento y del tiempo acorde a las teorías del filósofo Henri Bergson, que disolvían las fronteras entre pasado, presente y futuro. El cubismo fue el primer movimiento conceptual de la historia del arte. Por primera vez, se supeditaba la función representativa del cuadro, su referencia a la realidad, a las ideas del artista.

Georges Braque declaró: «Lo que me atrajo en particular —y se convirtió en la principal dirección en el cubismo— fue la materialización de este nuevo espacio que percibía. Así empecé a concentrarme en la naturaleza muerta, porque la naturaleza muerta posee un espacio táctil, que casi se podría describir como manual [...]. Para mí, esto estaba en correspondencia con el deseo que siempre había sentido de tocar una cosa más que limitarme a observarla. Este espacio me atraía tanto porque la búsqueda de espacio era principalmente una búsqueda cubista. El color solo tenía un papel menor». El cubismo fue, en efecto, un movimiento conceptual, derivado o abstraído en algún modo de la naturaleza, que dio prioridad a la forma sobre el color. Pero no a cualquier forma, sino a una forma que exploraba nuevos modos de representar la tridimensionalidad del espacio, ajena a la perspectiva renacentista.

El cubismo era un movimiento muy intelectualizado y técnicamente difícil. Heredero de la nueva psicología perceptiva del siglo XIX, recogía el cuestionamiento contemporáneo de nuestros sentidos, una puesta en duda de la fiabilidad de nuestra percepción que recorrió la filosofía y la ciencia del siglo XX: lo que percibía el ojo se consideraba una ilusión óptica en la cual no se podía confiar del todo. El pintor cubista plasmaba puntos de vista cambiantes y representaba, por ejemplo, una mesa desde arriba, de lado o desde abajo, como si se unieran en un mismo plano las visiones de un hombre en pie, sentado y agachado. Las formas, aplanadas y privadas de volumen, se descomponían y se volvían a ensamblar en el lienzo de manera forzada y fragmentada.

Entre 1910 y 1912, el cubismo desarrolló su fase analítica y los objetos representados empezaron dividirse en partes cada vez más pequeñas, similares a las facetas de un cristal. El resultado de esta metodología era una superficie múltiple, pintada en tonos neutros en la que los objetos parecían estallar en un espacio que superaba su tridimensionalidad ofreciendo todas las perspectivas posibles de manera simultánea, lo que incorporaba un nuevo factor a la pintura: el tiempo. El crítico de arte Maurice Raynal concluía en su ensayo *Qué es el cubismo*, de 1913: «Esta es precisamente la ley que los cubistas han adoptado, extendido y codificado bajo el título de cuarta dimensión».

El cubismo analítico, centrado en la observación del objeto y el intento de representarlo de manera más racional que ilusionista, dio paso a una fase sintética, en la que los objetos volvían a ser reconocibles, la paleta de color se ampliaba y la experimentación espacial incorporaba nuevas técnicas como el *collage*.



# —SURREALISMO

El surrealismo fue una de las mayores revoluciones culturales de la historia contemporánea, una actitud opuesta a lo establecido que, desde la literatura y las artes plásticas de su epicentro en París, se extendió a lugares tan distantes como Egipto, Japón o México, y se filtró en la cultura popular gracias al cine y la moda. Su gran hallazgo fue restituir el poder creativo de la imaginación, único nexo posible entre la razón y el subconsciente. «Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie [...] es del mayor interés captar esas fuerzas [...], someterlas al dominio de nuestra razón si es que resulta procedente», escribió el poeta parisiense André Breton en su *Primer manifiesto surrealista* de 1924.

El surrealismo se definía como «automatismo psíquico puro en cuyo medio se intenta expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento [...] sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». Estaba ligado a una vanguardia radical previa, el dadaísmo, que ya había sustituido la toma de decisiones dentro del proceso creativo por el automatismo; también se inspiraba en la tradición literaria y poética del marqués de Sade y del conde de Lautréamont pero, sin duda, en el ideario

surrealista fueron decisivos los descubrimientos de Sigmund Freud.

El padre del psicoanálisis consideraba que las neurosis estaban causadas por deseos y recuerdos relegados al inconsciente, y que recursos tales como la interpretación de los sueños o la libre asociación de ideas podían liberarlos. Durante la Primera Guerra Mundial, André Breton había entrado en contacto con el psicoanálisis cuando trabajaba como voluntario en el frente y creyó en el potencial del inconsciente para regenerar la cultura posterior a la guerra. Para él, resultaba sorprendente la escasa atención que la sociedad prestaba a los sueños, primando los acontecimientos vividos en estado de vigilia. Por medio del surrealismo, Breton quería crear una suprarrealidad capaz de conectar ambos estados.

Así, las obras surrealistas eran producto de la mente inconsciente liberada de ataduras por medio de técnicas diversas, todas ellas inspiradas en mayor o menor medida en la escritura automática y el *fluir de conciencia*. Max Ernst, René Magritte o Giorgio de Chirico evocaban deseos reprimidos en escenas de un realismo onírico, a veces alucinógeno; Salvador Dalí llamaba a sus obras «fotografías de sueños pintadas a mano»; Joan Miró pintaba formas biomórficas de manera instintiva, y André Masson vertía arena en sus lienzos. Roberto Matta trataba de representar «morfologías psicológicas», una traslación directa del producto de su imaginación.

En palabras del crítico Maurice Nadeau, el humor era el Dios al que «Breton y sus amigos veneraban», un recurso creativo esencial para expresar la disidencia del movimiento surrealista. El humor de los surrealistas era negro, trataba de conciliar su ansia de acción y de juego con la expresión constante de su oposición a las convenciones burguesas. Valgan como ejemplo las «cenas de idiotas» organizadas por los miembros del movimiento, que competían por traer al invitado más estúpido a la velada.

El surrealismo era un movimiento literario que alcanzó el cénit en sus expresiones plásticas. Los poetas y pintores del movimiento tenían un denominador común: la libre apropiación del lenguaje y la construcción de nuevos significados regidos por el impulso y la belleza, en contra de la norma y la coherencia.



# — INFORMALISMO

El informalismo es uno de los términos más ambiguos y extendidos del mundo del arte a partir de la segunda mitad del siglo xx. Sus orígenes teóricos se encuentran en el adjetivo empleado por el artista francés Georges Mathieu para designar aquella pintura capaz de desprenderse de cualquier forma de significado para otorgar protagonismo absoluto a la identidad material del cuadro, a sus elementos plásticos. A raíz de una exposición celebrada en París en noviembre de 1951, el crítico Michel Tapié usó el término «arte informal» para describir la obra de los artistas expuestos: Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Henri Michaux, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle y Jaroslav Serpan. Pese a que no todos ellos recurrían a la abstracción, todos sus trabajos tenían un denominador común: la renuncia al significado y la puesta en valor de los soportes y materiales, de su capacidad de expresión, por encima del contenido, la forma o la composición de los cuadros. En palabras de Tapié, «el punto de partida es la superficie que ha de animarse [...] y la primera mancha de color o de tinta que se proyecta sobre la misma: el efecto resultante, la aventura que de ello resulta. Esa mancha, a medida que se enriquece y orienta, es la que debe guiar el trabajo». El informalismo nos hablaba por tanto del predominio de la materia sobre la forma, y del azar y la improvisación sobre la premeditación.

Esta nueva tendencia informal surgió tras el enorme impacto moral de la Segunda Guerra Mundial, que interrumpió las experimentaciones artísticas de las primeras vanguardias.

A partir de 1945, el arte buscó formas de expresión subjetivas para redefinir la condición humana, truncada tras el conflicto y la asunción del holocausto. Si en Estados Unidos el expresionismo abstracto se impuso como renovación impulsiva y subjetiva de los códigos de origen europeo, al otro lado del Atlántico triunfó un arte no figurativo y, sin embargo, cargado de profundidad y sentido a través del uso de los materiales, los signos y la gestualidad del propio artista. Si el expresionismo abstracto era un arte nuevo e independiente, generado en una nación floreciente que pasó a capitalizar el mundo del arte tras la guerra, el informalismo era el arte de una Europa en duelo, consciente de su colapso, y aferrada a un nuevo marco filosófico: el existencialismo.

El informalismo integra una gran diversidad de tendencias matéricas y gestuales, como el tachismo francés, caracterizado por el empleo de manchas de color de modo espontáneo y automático o el espacialismo italiano, interesado por representar el movimiento y el espacio, evidenciando así la tridimensionalidad del cuadro. En España, durante las décadas siguientes a la Guerra Civil, las novedades artísticas llegaban con retraso, desvirtuadas o particularizadas por las condiciones histórico-culturales de la

Dictadura. La recepción del informalismo se produjo a partir de 1957 gracias a los escritos de Juan Eduardo Cirlot, que incluía en su acepción cualquier forma de arte abstracto que no tuviese un carácter normativo, analítico o simplemente geométrico. En el ámbito catalán, con figuras como Modest Cuixart, Albert Ràfols-Casamada, Josep Guinovart y, destacadamente, Antoni Tàpies, el informalismo apostó por la materia y el signo como ejes fundamentales de una pintura que aspiraba a decir lo esencial a través de elementos primigenios.



! o b . R -

AS

Chillida

Blanchard

Delvaux

Gris

Magritte

Matta

Pablo Ruiz Picasso

Tàpies

Torres García

# —EDUARDO CHILLIDA



## **Materia, forma y espacio**

son los elementos esenciales de la obra de Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924 - 2002), gran renovador de la escultura abstracta contemporánea. Chillida inició estudios de

arquitectura, pero los abandonó pronto para dedicarse a la escultura. En 1948 se traslada a París, donde entabla amistad con Pablo Palazuelo y participa en sus primeras exposiciones. Muy pronto, el hierro aparece como un material fundamental en sus obras, como antes lo fuera para otros grandes escultores españoles, como Pablo Gargallo o Julio González, y le relaciona con los trabajos de David Smith.

La filosofía de Heidegger, el zen, la mística, la música o la arquitectura están presentes en una obra donde domina la contraposición de principios

opuestos, como lleno y vacío, línea y masa, o luz y oscuridad. De forma recurrente, explora temas como el horizonte o el mar, y realiza homenajes a los artistas y pensadores a los que admiraba: San Juan de la Cruz, Omar Khayyam, Johann Sebastian Bach o Juan Gris.

Chillida otorgaba gran importancia a la elección de los materiales, lo que le llevó a investigar, además del hierro, la piedra, el hormigón, el acero, el alabastro, la terracota o la madera, a los que extrajo todas sus cualidades expresivas. Precisamente, la escultura *Homenaje a la mar III* nació determinada por los colores y

las vetas del alabastro, piedra que utiliza por primera vez en los sesenta, tras su regreso de un viaje a Grecia, donde al parecer, quedó fascinado por la luz y el color de la arquitectura clásica en mármol. El alabastro es blando y le permite crear pequeñas oquedades en su interior. Para Chillida, «el alabastro es un material en el que puedes conseguir que la luz se manifieste en las aristas de una manera increíble. Es el único material que tiene esa virtud». Los espacios sugeridos recuerdan al carácter abrupto del acantilado cantábrico y, al captar la luz, evocan el color de la espuma del mar.

“

Yo no entiendo casi nada y me muevo torpemente, pero el espacio es hermoso, silencioso, perfecto. Yo no entiendo casi nada, pero comparto el azul, el amarillo y el viento (...). ¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?

**Chillida, E.**, *Preguntas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, pp. 42-43.



Eduardo CHILLIDA  
*Homenaje a la mar III*  
1984  
51 × 69 × 100 cm  
Alabastro. Talla directa

# —ESCULPIR EL VACÍO

Eduardo Chillida es uno de los mayores exponentes de la escultura abstracta en el ámbito europeo de posguerra. Nacido en San Sebastián en 1924, fue primero portero de su equipo de fútbol, la Real Sociedad, hasta que una lesión le hizo buscar nuevos horizontes. Tras iniciar la carrera de arquitectura en Madrid, abandona dichos estudios para

dedicarse exclusivamente al dibujo y la escultura a partir de los años cuarenta. Durante una estancia en París, descubre las líneas puras y el trabajo del vacío en la escultura arcaica del Museo del Louvre y entabla amistad con el pintor y escultor Pablo Palazuelo. Ambas influencias inciden en su rechazo de la piedra y de la escultura figurativa. De regreso a su ciudad de origen, en 1951 comienza a trabajar como aprendiz en una fragua de la ciudad herrera de Hernani.



Chillida exponiendo su obra en en el Museo Stedelijk, en Ámsterdam.

Artistas como Julio González, Pablo Gargallo y Pablo Ruiz Picasso habían logrado unir la vieja tradición herrería española con el espíritu de la modernidad. En 1930, González demostró con su *Don Quijote* que la figura podía estar constituida por un vacío envuelto en hierro. Un concepto —el vacío opuesto al volumen— que iba a ser clave para Chillida a partir de los años cincuenta. Pese a que en ese período el trabajo escultórico en hierro y acero se expandió de forma notable, con casos destacados como el del norteamericano David Smith o el británico Anthony Caro, Chillida reveló las cualidades expresivas del hierro como ningún otro escultor del siglo xx. El metal se fundía y se martilleaba, se cortaba y se soldaba, era maleable, dinámico y resistente. Tanto sus características estéticas como la ruda gestualidad que implicaba trabajarlo parecían las apropiadas en unos años en los que la sociedad española y la europea buscaban reconstruir su identidad tras la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial.

Entre 1954 y 1966, Eduardo Chillida realizó diecisiete versiones de *Yunque de sueños*, una obra que exalta un trabajo mítico y ancestral, el de la herrería, mediante la combinación de la madera tosca del pedestal con las formas punzantes y el volumen aéreo del hierro. El poeta y escritor mexicano Octavio Paz dijo a propósito de esta escultura que «el yunque adquiere las propiedades del sueño y [...] se transforma en su contrario y así vuelve a ser espacio vacante».

En 1968, Chillida conoce al filósofo Martin Heidegger en una galería de arte de St. Gallen, en Suiza. Por aquel entonces, el alemán teorizaba sobre la relación intrínseca entre la obra y el espacio, el concepto que precisamente estaba poniendo en práctica el escultor vasco. Al año siguiente, publicaron juntos *El arte y el espacio*, una respuesta en clave filosófica y plástica a las dudas que compartían: ¿Es el espacio el origen de la obra de arte? ¿Qué valor tiene el entorno? ¿Cómo ocupan las creaciones el vacío? Al revisar este libro, y el conjunto de la obra de Chillida, se hace evidente que el principal propósito del escultor siempre fue hacer visible el espacio.



La colocación de las esculturas de *El Peine del Viento* hace parecer que emergen de la propia roca, que son parte de ella.

# —RAÍCES PROFUNDAS ABIERTAS AL MUNDO

«Considero mi obra unida a esta tierra y, por lo tanto, abierta a lo universal; hay que ser de algún lugar y tener las raíces profundas unidas a la tierra para abrirse al mundo». Eduardo Chillida sintió siempre un fuerte vínculo con su País Vasco natal, nexo que expresó a través de los materiales, las formas y la manera de esculpir sus obras, en un intento de formular una identidad íntimamente ligada a su entorno directo, para después abrirla al mundo.



Chillida Leku es un museo único, confeccionado en sí mismo como una gran obra de arte.

Además de retomar la tradición herrera de su tierra y los materiales que le eran propios, Chillida mantuvo un diálogo constante con la naturaleza vasca, definida por las costas abruptas abiertas al Cantábrico, sus bosques y una oscuridad que contraponía a la luz del Mediterráneo. A mediados de los años sesenta, Chillida descubre en Grecia las cualidades lumínicas de la escultura y la arquitectura en mármol, una inspiración que vuelca en el uso de un nuevo material: «el alabastro es un material en el que puedes conseguir que la luz se manifieste en las aristas de una manera increíble». Chillida quería confrontar la «luz blanca de los griegos» con la «luz negra» del Cantábrico. En *Homenaje a la mar III*, el escultor desbasta el espacio interior de un bloque de alabastro. Escarbando el material, crea oquedades como pequeñas cavernas de un acantilado tan blanco como la espuma.

En 1976, Chillida culmina una serie de obras que monumentaliza sus investigaciones en torno al vacío y el espacio, poniendo la escultura en relación directa con el paisaje natural vasco. Sus célebres *peines del viento* son tres esculturas situadas en un afloramiento rocoso de San Sebastián, que dialogan con la espuma, el viento y las olas. En ellas, es tan importante el vacío, la visión del mar enmarcada por el acero, como interacción poética de dicho material con el paisaje. La naturaleza se convierte en un elemento que interviene sobre la escultura, llegando a formar parte integrante de ella, uno de los logros más destacados de la obra de Chillida.

Chillida llegó a soñar con vaciar la montaña mágica de Tindaya, en Fuerteventura, un proyecto ambicioso, polémico e inacabado que pretendía poner fin a su eterna confrontación entre el espacio y el vacío: «Tuve una intuición,



En el jardín del museo Leku, las hayas, los robles y los magnolios conviven con las esculturas de acero y granito.

que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia».

La relación entre el arte y la naturaleza fue también fundamental en el proyecto del Chillida Leku, el lugar de Chillida. El artista quería «encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y la gente caminar entre ellas como por un bosque». En esta ocasión, no se trataba de un sueño utópico. En 1983 adquirió en Hernani, a pocos kilómetros de San Sebastián, un caserío en ruinas del siglo XVI rodeado de un jardín de once hectáreas poblado de hayas, robles y magnolios. Él y su esposa remodelaron durante años el lugar para convertirlo en un espacio de verdadera comunión entre arte y la naturaleza de su tierra. Actualmente, el Chillida Leku es uno de los museos más singulares de Europa, confeccionado en sí mismo como una gran obra de arte. Las esculturas se integran en el paisaje como si siempre hubieran formado parte de él, y Chillida descansa bajo uno de los magnolios de su jardín.



# —PAUL DELVAUX



**Paul Delvaux** (Antheit, Bélgica, 1897 – Furnes, Bélgica, 1994) es, junto a René Magritte, el principal representante del surrealismo en Bélgica. Con el resto de los surrealistas compartió el mismo propósito de liberar

el espíritu cuestionando el orden lógico de la realidad. Pero su camino para lograrlo fue muy particular. Nunca se sometió a la disciplina del grupo liderado por Breton, y sus ideas políticas tampoco sintonizaban con las del movimiento surrealista. Desde el punto de vista estilístico, su obra es homogénea, sin apenas cambios. Con técnica realista crea ambientes oníricos poblados por personajes que, a su vez, parecen sonámbulos: seres aislados e inexpresivos entre los que no hay comunicación.

Muy influido por la obra del pintor italiano Giorgio de Chirico, el creador de la denominada Escuela Metafísica, Delvaux se sirve de la arquitectura para crear una atmósfera silenciosa y estática. En estos escenarios sitúa a unos personajes hieráticos y solitarios, entre los que destaca la presencia de mujeres desnudas, una constante en toda su obra. Se ha atribuido esta obsesión por la figura femenina a las vivencias del artista, a los efectos de una madre posesiva

y un matrimonio frustrado. La llamada responde al esquema característico de las obras de Delvaux, e incluye casi todos los elementos de su repertorio iconográfico: arquitecturas clásicas, desnudos, esqueletos que se mueven como vivientes y sombras que confieren dramatismo a la escena. Todo contribuye a crear un aire de misterio, un enigma en el que el deseo y la muerte están presentes, pero cuyas claves ignora el espectador.



“

Mi pintura no remite más que a ella misma (...) se puede proyectar en ella cualquier tipo de interpretación (...) lo he querido así (...). Que no me pregunten, por ejemplo, si he querido que mis personajes simbolicen la incomunicabilidad, ni si las mujeres, ciertamente soberanas de mi obra, detentan una especie de superioridad (...) No lo sé (...) Mis motivaciones son, antes que nada, plásticas.

**Jacques Meuris**, *Sept dialogues avec Paul Delvaux, accompagnés de sept lettres imaginaires*, Ed. Galerie Ysi Brachot, Paris, 1987.



**Paul DELVAUX**  
*L'Appel*  
1944  
Óleo sobre lienzo  
165,5 x 170,6 cm

# —VENUS, TEMPLOS Y ESQUELETOS

En 1904, con tan solo siete años de edad, Paul Delvaux quedó prendado de los esqueletos que colgaban de las paredes del aula de biología de su escuela primaria, una obsesión que no lo abandonó nunca. Entre 1940 y 1942, pudo estudiar los esqueletos del Museo de Ciencias Naturales



*Skeleton Rising from Tomb* de Govard Bidloo y Gerard de Laireese.

de Bruselas, convirtiéndolos en figuras recurrentes de su singular iconografía pictórica. La representación animada del esqueleto, dotado de vida y contrapuesto a las figuras femeninas que pueblan sus cuadros, suponía una revisión de un motivo clásico, presente en las danzas macabras medievales, en la vanitas barroca o en representaciones más carnales de los pintores expresionistas a los que Delvaux admiraba, como James Ensor. Pero si buscamos el origen de las principales alegorías y de la extraña atmósfera de las escenas de Delvaux, cabe mencionar,

sin duda, la visita que hizo en 1930 a la Foire du Midi de Bruselas, donde descubrió el extraño museo del Dr. Spitzner. El propio Delvaux describió con precisión esa atracción de feria: «Una barraca cubierta de cortinas de tela roja y a cada lado [...] un cuadro pintado hacia 1880. En el de uno de los lados aparecía el doctor Charcot, que presentaba a una mujer histérica en trance ante un auditorio de sabios y de estudiosos. Esta pintura era impresionante porque era realista. En medio, en la entrada del museo, se hallaba una mujer, la cajera; después, de un lado, había el esqueleto de un hombre y un esqueleto de simio, y del otro lado una reproducción de dos hermanos siameses. En el interior, se veía una serie bastante dramática y terrible de moldes anatómicos en cera que representaban los dramas y las tribulaciones de la sífilis, sus deformaciones. Y todo eso ahí, en medio de la alegría continua de la feria... Debo decir que aquello dejó huellas profundas durante mucho tiempo en mi vida».

De esta experiencia parecen surgir la mayor parte de los personajes icónicos de la pintura de Delvaux: el esqueleto, el científico, el doble y la mujer, o más bien, ciertos arquetipos de mujer que representaría obsesivamente en sus lienzos: figuras hieráticas y esculturales, idealizaciones eróticas desprovistas del hálito vital que parece haber sido usurpado por los esqueletos. En *L'Appel*, vemos una virgen semidesnuda en primer plano, enmarcada por la representación de lo que parecen ser cortesanas. A la izquierda, una primera Venus desnuda, tal vez inspirada en las «histéricas» estudiadas por el Dr. Charcot, extiende



Réplica de la Venus de Milo en la Galería Nacional de Eslovenia.

los brazos. El fondo del cuadro combina otras dos representaciones clásicas —una venus sedente y una venus de Milo— con un inquietante grupo de mujeres idénticas que irrumpen por la derecha con paso marcial. En el centro aparece una mujer vestida con un maillot negro (tal vez inspirado en el traje vestido por la actriz Musidora en la película *Les Vampires*, de Louis Feuillade, un verdadero fetiche para los surrealistas) y tocada por un sombrero con plumas, figura que la crítica relaciona con la propia madre de Delvaux. Todas estas mujeres arquetípicas posan o deambulan en un espacio neoclásico inspirado en los viajes que el pintor hizo a Roma, bajo una luz acerada e irreal. A menudo se asocia la pintura de Delvaux con el concepto de «lo siniestro» desarrollado por el psicoanalista Sigmund Freud: el horror, el sobresalto que nos causan las cosas que pululan a nuestro alrededor, las que son más familiares y que, de repente, generan extrañeza y escapan a nuestro control.

## —UN SURREALISTA A LA BELGA

Paul Delvaux nació un año antes que René Magritte, el otro surrealista clásico belga. Su encuentro con él fue tan determinante como el que tuvo con la pintura de Giorgio de Chirico, máximo exponente de la pintura metafísica

italiana, una corriente posterior al futurismo que aspiraba a plasmar espacios melancólicos, solitarios e inquietantes: una respuesta de quietud y silencio al dinamismo de los futuristas. De Chirico pintaba espacios clásicos inspirados en el pasado italiano, en las plazas de Ferrara, Turín o Florencia, y los poblaba con esculturas, figuras sin rostro y objetos sin sentido aparente. En ocasiones, pintaba trenes, tranvías y estaciones, recuerdo de su padre maquinista, motivos directamente retomados por Delvaux en sus obras. Tanto René Magritte como Giorgio de Chirico se concentraban en los recuerdos y deseos



La actriz francesa Jeanne Roques, mejor conocida como Musidora, en la película *Les Vampires*.

reprimidos, pintando obras oníricas, de un realismo solo aparente. La sexualidad cobraba en sus obras ese tinte siniestro descrito por Freud, materializado en mujeres-maniqués, máscaras y figuras enigmáticas e inconexas. Sin duda, el influjo de ambos pintores fue decisivo para Paul Delvaux y confluó en su apuesta por una pintura onírica que lo conectaba con el movimiento surrealista, pese a que no perteneció oficialmente al círculo creado por André Breton.

El surrealismo, fundado por el poeta francés en 1924 y descrito como «automatismo psíquico puro», se extendió desde Francia a todo el mundo, convirtiéndose en una de las vanguardias más radicales e influyentes del siglo xx. Herederos del psicoanálisis, los escritores y artistas surrealistas pretendían acceder a territorios mentales reprimidos y liberar el inconsciente de la lógica y la razón. A partir de 1935, Paul Delvaux se aproxima al surrealismo, pero desarrolla un lenguaje personal, absolutamente idiosincrásico, una búsqueda de extrañamiento y *shock poético* a partir de la disposición coreografiada de figuras inconexas en espacios de inspiración clásica en los que parece no correr el aire. En 1936, Delvaux expone junto a Magritte en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, y dos años después participa en la Exposición Internacional del Surrealismo que André Breton y Paul Éluard organizan en París. Breton, probablemente fascinado por la iconografía femenina del pintor belga, dijo: «Delvaux ha hecho del universo el imperio de una mujer que es

siempre la misma y reina sobre los grandes suburbios del corazón». Las mujeres de Delvaux comparten con las musas del surrealismo su sexualidad distante, perturbada y amenazadora, su objetualización, los vínculos freudianos con la figura materna, su carácter inalcanzable.

Las mujeres de Delvaux son, en definitiva, *femmes fatales*, una representación un tanto temerosa de la nueva mujer surgida tras la Primera Guerra Mundial, una mujer poco a poco consciente de su papel social, su capacidad de trabajo, su sexualidad y su posible independencia.



# — JUAN GRIS



**A Juan Gris** (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927) se le suele presentar como el tercer gran cubista, el otro miembro, junto a Pablo Ruiz Picasso y Braque, del grupo de pioneros que

abrió la senda del cubismo. Juan Gris llegó a París en 1906, y conoció a Pablo Ruiz Picasso en el momento en que el pintor malagueño comenzaba a dar un giro radical a su obra con *Las señoritas de Avignon*. Aunque en sus primeros pasos en el cubismo siguió la estela de Pablo Ruiz Picasso, pronto destacó por su carácter cerebral y analítico, por plantearse el acto creativo de una manera mucho más intelectual que los dos grandes líderes del cubismo. Por otra parte, Gris siempre se distinguió de sus dos compañeros por su condición de colorista, especialmente en los momentos

en que Pablo Ruiz Picasso y Braque hacían una pintura casi monocroma. Gris abandona pronto las formas facetadas y la búsqueda de la representación de la tercera dimensión sobre la superficie plana del lienzo, que caracterizan a la primera fase del cubismo, para componer obras que el propio autor definió como de «arquitectura plana coloreada». En este espacio realiza un juego de correspondencias entre formas idénticas para representar objetos diferentes, que el pintor denominó *rimas plásticas*.

Fascinado por las matemáticas —fue un gran lector de las obras de Poincaré y Einstein—, el proceso

compositivo de Gris es el inverso del que han seguido la mayoría de los artistas que se han acercado a la abstracción; él tomaba como punto de partida una estructura abstracta que sólo al final se identifica con objetos reales. Una suerte de método deductivo que Gris explicaba así: «Empiezo organizando mi cuadro; luego califico los objetos. Me propongo crear objetos nuevos que no puedan ser comparados con ningún objeto real. En esto reside precisamente la diferencia entre el cubismo sintético y el analítico. Estos nuevos objetos no son imitaciones distorsionadas».

“

Cézanne hizo un cilindro de una botella.  
Yo empiezo desde el cilindro para crear  
un tipo especial de objeto individual.  
Yo hago una botella —una botella  
particular— de un cilindro.

**Juan Gris**, (1921), a response to questionnaire  
circulated to the Cubists by Amédée Ozenfant and  
Le Corbusier, editors of *L'Esprit Nouveau* # 5  
(February 1921), pp. 533-534



Juan GRIS  
*La chanteuse*  
1926  
92 x 65 cm  
Óleo sobre lienzo

Juan GRIS  
*La fenêtre aux collines*  
1923  
Óleo sobre lienzo  
73 x 92,5 cm



# —«ES PRECISO DAR VALORES ARITMÉTICOS A ESA ECUACIÓN ALGEBRAICA QUE ES EL CUADRO»

@ JuanGris

En 1907, el Salón de Otoño de París rindió tributo a Paul Cézanne, fallecido el año anterior, con una exposición retrospectiva de su obra. El pintor había desarrollado una serie de técnicas complejas que «convertirían el impresionismo en algo sólido y duradero». Además de subrayar la estructura geométrica de las formas, Cézanne había renunciado a la

perspectiva clásica para pintar los elementos de una misma composición desde puntos de vista distintos. En su última obra, las mesas y los objetos se representaban en ángulos incompatibles, fruto de una mirada múltiple y simultánea.



Autorretrato de Juan Gris, 1912.

Dos jóvenes visitantes de la exposición, Georges Braque y Pablo Ruiz Picasso, quedaron hondamente impresionados por esta nueva manera de representar la realidad y la llevaron al extremo en los años posteriores. La influencia de Cézanne se hizo

patente en *Las señoritas de Avignon* de Pablo Ruiz Picasso (1907) y en la serie pintada en L'Estaque por Braque en 1908 que, según un crítico de la época, «reducía todo, el paisaje, las figuras y las casas, a patrones geométricos, a cubos». Había nacido el  *cubismo*, una interpretación radical de la tradición pictórica: el cuadro ya no era solo una imagen, una representación de algo externo; era un objeto autónomo. A partir de 1909, Braque y Pablo Ruiz Picasso empezaron a investigar juntos en esa dirección, distanciándose cada vez más del motivo representado para atender a las necesidades compositivas e intelectuales del cuadro según esa nueva manera de entender la pintura. Comenzaron a fracturar los objetos en facetas que reflejaban perspectivas distintas, solapándose incluso; redujeron la paleta a variaciones de gris o beis y se interesaron incluso por una representación del movimiento y del tiempo acorde a las teorías del filósofo Henri Bergson, que disolvían las fronteras entre pasado, presente y futuro. El cubismo fue el primer movimiento conceptual de la historia del arte. Por primera vez, se supeditaba la función representativa del cuadro, su referencia a la realidad, a las ideas del artista.

Pese a que sus aportaciones al cubismo cayeron en el olvido a partir de los años treinta del siglo pasado y no fueron debidamente consideradas hasta una época más reciente, el español Juan Gris fue sin duda el tercer pintor más importante del movimiento. Instalado en París desde 1906, Gris comenzó a pintar en 1911. Tras un breve período cézanniano, se introdujo en el cubismo desde una visión muy personal, alejada

de la austeridad un tanto críptica de sus compañeros. Sus composiciones eran tanto o más severas que las de Braque y Pablo Ruiz Picasso, pero no quiso renunciar al color, que dominaba y que aplicó con una paleta viva y variada. En muchas de sus obras utilizó la sección áurea, un sistema de proporciones clásico, combinada con una estructura modular que confería mayor rigor geométrico al cuadro sin desintegrar los objetos. De su juventud en Madrid, Juan Gris recordaba sus frecuentes visitas al Museo del Prado y su



Exposición de Pablo Ruiz Picasso y Georges Braque en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

paso por la Escuela de Artes e Industrias, donde recibió una formación científica: el estudio de los maestros antiguos y el interés por las matemáticas confluyeron en su particular puesta en práctica de los preceptos cubistas.

Si a los lienzos de 1910 a 1912 se les aplica el calificativo de analíticos, desde 1912 y gracias fundamentalmente a las aportaciones de Juan Gris, el cubismo comenzó el desarrollo de su etapa sintética. Tras descomponer la realidad en un rompecabezas de formas monocromas, los lienzos cubistas retomaron el color, redujeron el número de facetas y comenzaron a adquirir volumen gracias a las técnicas del *collage* (la incorporación de telas, trozos de periódico y elementos mixtos). En su discurso *De las posibilidades de la pintura* (1924), Gris afirmaba que «un cuadro es una síntesis, como sintética es toda la arquitectura», frente al arte analítico que consideraba «la negación misma del arte».

## —JUAN GRIS FUE DE TODO MENOS GRIS

Uno de los primeros teóricos del cubismo, el poeta Guillaume Apollinaire, consideraba la obra de Juan Gris como una versión «demasiado rigurosa y demasiado pobre del cubismo científico» de Pablo Ruiz Picasso; un «arte

profundamente intelectualista en el que el color no tiene más que una significación simbólica». Esa visión de Gris como pintor ascético se impuso hasta que la crítica reciente ha revisado su evolución pictórica, sus escritos y su biografía, que matizan con creces las afirmaciones de Apollinaire.

Si bien es cierto que la metodología del pintor era de un rigor implacable, fruto de una concepción matemática y arquitectónica de la pintura, Gris apelaba en sus escritos a la emoción, al juego, a la espectacularidad del arte: «un espectáculo es comparable a un juego de cartas. Las cartas son los elementos que componen el espectáculo. El que se ha emocionado ante el espectáculo es porque ha modificado para él la disposición de las cartas, de los elementos».

Gris fue, además, un defensor apasionado del color. Sus primeras incursiones cubistas escaparon de la tendencia monocromática de Pablo Ruiz Picasso y Braque con tintes rosas, verdes y azules que iluminaban las composiciones sutilmente, como puede verse en el cuadro de 1913 *Verres, journal et bouteille de vin*. Con los años, liberó su paleta paulatinamente hasta llegar a la riqueza cromática de la década de los veinte, que denota un uso del color especialmente audaz, incluso estridente, como en el vestido rojo de *La chanteuse*. Tanto la reivindicación del color como el empleo de ciertos motivos ajenos al bodegón tradicional, como la ventana abierta, supusieron un golpe de aire fresco para el movimiento. Gris decía emplear un «método deductivo» que consistía no en hacer de la botella

un cilindro como hacía Paul Cézanne, sino en hacer de un cilindro una botella, es decir, obtener la figura a partir de la abstracción. Su método, en apariencia científico, incorporaba un recurso poético al que llamaba «rima plástica», una pauta de movimiento que aplicaba al contorno de determinados



Bailes en los años veinte. En la imagen, Sydney Caine, director de la Escuela de Economía y Ciencia Política de Londres junto a su mujer, Muriel Harris en 1925.

objetos hasta hacerlos *rimar*. En *La fenêtre aux collines*, las volutas de la barandilla, la línea de horizonte, los pliegues del cortinaje, el relieve de la copa y las cuerdas del violín se funden en una cadencia rítmica que se aparta de la estricta composición cubista para acercarse a la música.

La musicalidad es otra de las características frecuentemente relacionadas con la obra de Gris, quien representó no menos de ciento cincuenta cuadros en los que los instrumentos musicales tenían un papel destacado. Su marchante, Daniel-Henry Kahnweiler, llegó a comparar algunas de sus obras con la música de Johann Sebastian Bach, definiendo su estilo como polifónico y contrapuntual. Y, si bien es cierto que el artista no reconoció nunca tal inspiración, llegando incluso a declarar que no entendía nada de música, contaba entre sus amigos con varios músicos y nadie en su entorno dudaba de su sentido del ritmo, pues era un entusiasta aficionado a los *dancings* del París de los felices años veinte. Juan Gris y su mujer Josette bailaban el foxtrot, el *shimmy*, el charlestón y el tango (los bailes de moda en la época) tan bien que llegaron a recibir premios por ello.



# — JOAQUÍN TORRES GARCÍA



**Joaquín Torres García** (Montevideo, 1874 -1949) fue el creador del Universalismo Constructivo. De personalidad magnética, en 1930 Torres García formó en París un grupo de artistas abstractos

llamado *Cercle et Carre*, donde propuso la creación de una escuela de arte que, integrando los aportes de tendencias divergentes como el Cubismo, el Neoplasticismo y el Surrealismo, lograra resolver las contradicciones del arte moderno y abriera nuevas posibilidades para la creación artística.

El Arte Constructivo Universal de Torres García incorpora el empleo de la proporción áurea como forma de construir su estructura; pero la también llamada *divina proporción* para Torres García no es solamente una herramienta compositiva,

es la expresión geométrica de la interrelación que en el Universo existe entre las partes y el todo. La obra de arte sería en esencia «un testimonio» de esa integralidad.

Amigo de Piet Mondrian pero insumiso a la doctrina Neoplasticista, Torres García no adhiere a la idea de *pureza*, y nutre a su obra constructiva de calidades pictóricas únicas que se manifiestan en la expresividad de las líneas y las pinceladas de los planos de color.

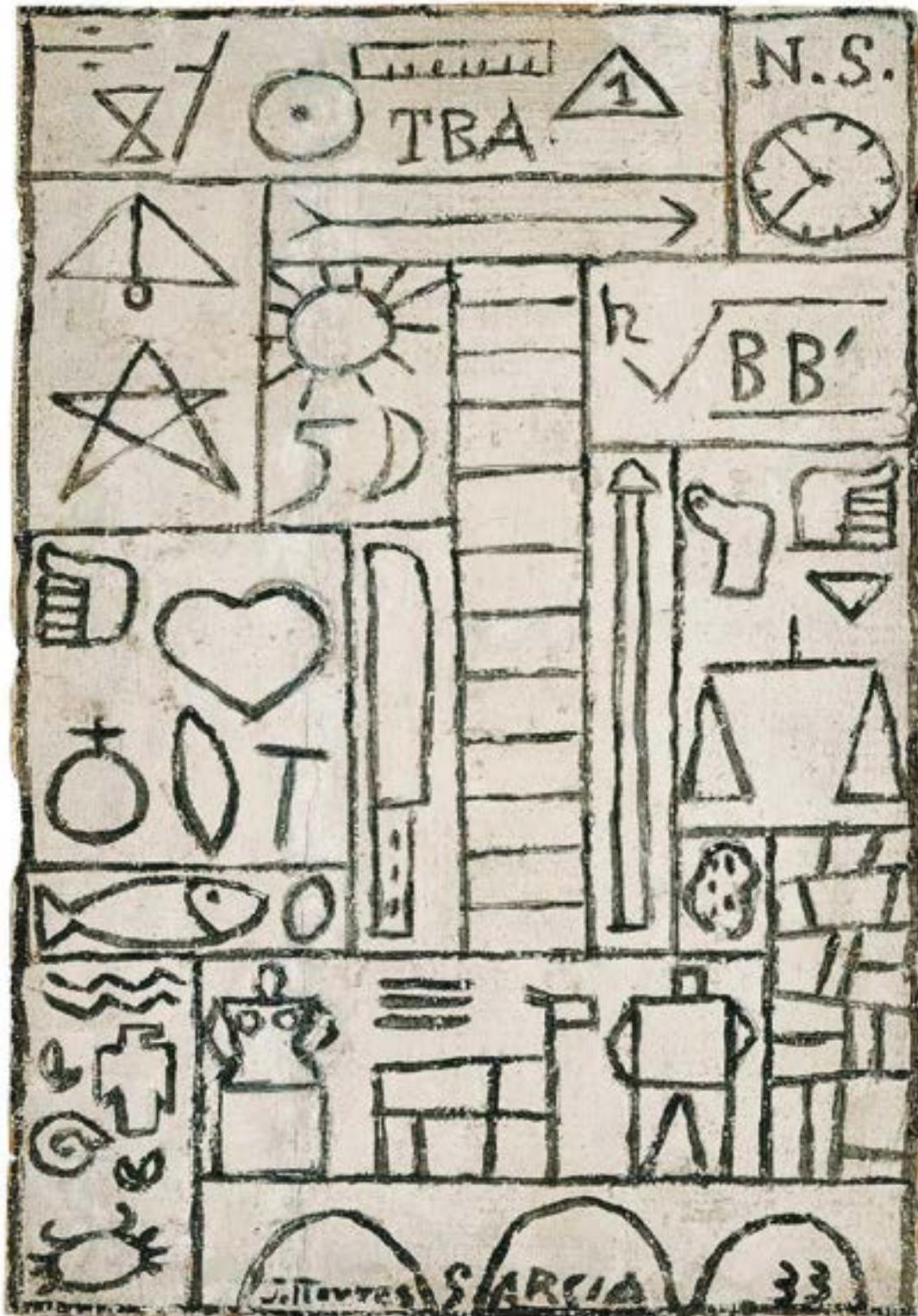
Mediante el uso del grafismo-símbolo, Torres García entiende que ha resuelto el conflicto que algunos artistas planteaban entre abstracción y representación, ya que como él escribe «más que una cosa, dibuja la idea de una cosa» Los símbolos presentes en la obra de Torres García buscan dirigirse más a la intuición que al intelecto, y conectan su obra con el arte ritual de los pueblos primitivos que tanto admiró.



“

El artista es un creador de símbolos, porque la forma simbólica es no solamente algo dentro de la estructura racional, sino aun del alma y de la materia, y surge formada como de una pieza; y de ahí el que tenga, en cierto modo, como un valor mágico y obre sobre nuestra sensibilidad espiritual directamente, sin necesidad de interpretación ni lectura.

**Joaquín Torres García**, *Universalismo Constructivo*,  
*Lección 12. «Simbolismo intelectual y simbolismo  
mágico»*. 1934



Joaquín TORRES GARCÍA

*Constructivo en blanco y negro «TBA»*

1933

Óleo sobre tabla

57,7 × 33 cm

# —SIEMPRE LA GEOMETRÍA

Nacido en Uruguay en 1874, Joaquín Torres García es uno de los artistas más relevantes del ámbito latinoamericano. Fue pintor, ilustrador, pero también teórico y profesor, una dedicación al pensamiento que sistematizó a través de su práctica artística.



Retrato de Torres García hecho por Ramón Casas.

En 1891, la familia Torres García emigró a España. Joaquín se formó en Barcelona, en la Academia de Bellas Artes y la Academia Baixas, pero pronto emprendió un camino independiente, alejado del academicismo y del arte neoclásico. Fueron importantes en su formación autodidacta las tertulias del Cercle de Sant Lluc y de Els Quatre Gats y la inspiración de Toulouse-Lautrec, que le impulsó a colaborar como ilustrador en varias publicaciones. A principios del siglo xx, Torres García ya era un pintor y muralista de prestigio, adscrito al modernismo catalán y posteriormente reconocido como uno de los principales

representantes del *Noucentisme*. Diseñó, junto con el arquitecto Antoni Gaudí, los vitrales de la catedral de Palma de Mallorca y de la Sagrada Familia de Barcelona.

El encargo en 1913 de los murales del Saló Sant Jordi del Palau de la Generalitat, vilipendiados por la crítica, le hacen trasladarse a Terrassa, donde construye la villa *Mon Repòs* [mi descanso] y crea la Escola de Decoració e inicia su trayectoria teórica con la publicación de sus *Notas sobre arte* y *Diàlegs*. A partir de entonces, comienza una etapa pictórica más personal, con composiciones geométricas que anticipan su estilo constructivista posterior. Tras una estancia en Nueva York, en 1928 se instala en París, donde conoce a Piet Mondrian, que influye en su obra de manera decisiva, y funda el grupo de arte abstracto y constructivista *Cercle et Carré*.

En 1934, tras una estancia de dieciséis meses en Madrid durante la cual ejecuta la obra *Constructivo en blanco y negro* «TBA», Torres García regresa a Uruguay y dedica el resto de su vida a tender puentes entre las vanguardias europeas y América Latina gracias al desarrollo del universalismo constructivo, un movimiento que gesta, teoriza y desarrolla a través de la Asociación de Arte Constructivo y el Taller Torres García. El artista cree en un orden universal unitario, regido por unas leyes armónicas que quiere aplicar al arte, cuya función es «construir de acuerdo con una regla, a fin de llevar la obra a una unidad perfecta». El universalismo constructivo combina la influencia de la abstracción geométrica europea y las culturas

prehispánicas sudamericanas, en un intento de crear una forma de expresión universal desde un lenguaje plástico esquematizado a través de dos elementos: la geometría y el símbolo. El propio artista lo explica así: «No puede existir, para mí, convicción mayor que esta: primero la estructura, después la geometría, luego el signo, finalmente el espíritu, y siempre la geometría».

Sus ideas sobre el arte como lenguaje capaz de expresar la comunión del hombre con el universo, con el orden cósmico, quedan patentes en dos obras cumbre de su madurez, el *Monumento cósmico*, una pieza en granito erigida en el Parque Rodó de Montevideo, y la publicación *Universalismo Constructivo*, su obra teórica de mayor envergadura y calado.



Exposición en la Sala Dalmau de Barcelona en 1912.

# —RENÉ MAGRITTE



## Los surrealistas

compartían un mismo objetivo, pero diferían en el método para lograrlo. Siguiendo las directrices de André Breton, todos ellos aspiraban a expandir los límites de la

realidad incorporando la experiencia de los sueños; liberarse del corsé de la razón y abriéndose al deseo y la intuición. En cuanto a los procedimientos, unos optaron por investigar nuevas técnicas para crear obras dictadas por el azar, mientras que otros prefirieron trastocar los mecanismos tradicionales de la percepción sirviéndose de medios convencionales. Entre los primeros destacaron Max Ernst, Roberto Matta o André Masson; los más claros exponentes de la segunda corriente fueron Dalí y dos pintores belgas: Paul Delvaux y, especialmente, René Magritte.

A diferencia de Dalí, Magritte (Lessines, Bélgica, 1898 - Bruselas, 1967) no trató de hacer enigmático su trabajo como pintor. En 1962 decía: «Mi pintura es lo contrario del sueño, ya que el sueño no tiene la significación que se le da. Yo no puedo trabajar más que en la lucidez. Esta viene sin que yo lo quiera. A eso se le llama también inspiración». Su propósito era crear «imágenes que evocan el misterio del mundo», y para eso, decía, hay que «estar bien despierto». Muy despierto, Magritte se convirtió en un maestro de las paradojas visuales, de la quiebra

de la lógica a través del encuentro de realidades muy distantes. Así surgen manzanas que ocupan habitaciones enteras, figuras masculinas con abrigo, paraguas y bombín que caen como gotas de lluvia o aves compuestas de hojas. *La Belle Sociétés* incluye elementos recurrentes en su iconografía: el hombre con bombín, que aquí aparece en dos siluetas, y el paisaje con nubes. Y echando mano de su recurso habitual, la evocación del misterio de la que hablara el artista se consigue yuxtaponiendo estos dos mundos tan ajenos.

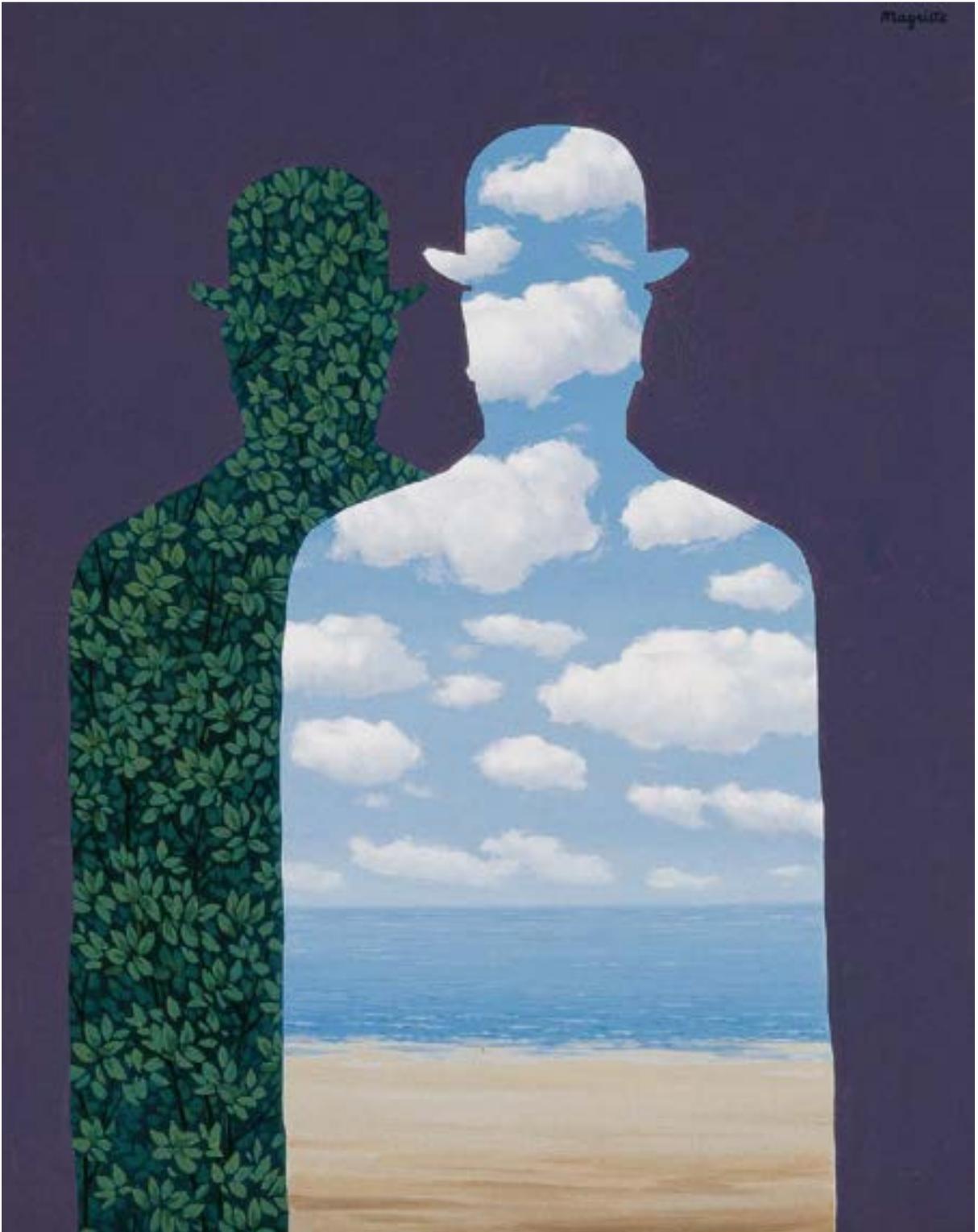


“

(...)La concepción de un cuadro, es decir, la idea, no es visible en el cuadro: una idea no puede verse con los ojos.  
(...)

**René Magritte**, *L'empire des lumières*, en *Écrits completes*, Flammarion, Paris, 1979

Magritte



René MAGRITTE  
*La Belle Société*  
1965-66  
Óleo sobre lienzo  
81 × 65 cm

# —ESTO NO ES UN SOMBRERO, NI UN MELÓN. ES UN BOMBÍN

En 1926, René Magritte creó una figura que retomaría obsesivamente en la década de los cincuenta del siglo xx para no abandonarla hasta su muerte en 1967, un año después de terminar *La Belle Société*. Se trata de un caballero anónimo vestido con abrigo oscuro, camisa blanca y corbata, tocado con un bombín, el sombrero predilecto del propio pintor.



Charles Chaplin en la película muda *The Kid*, estrenada en 1921.

Esta figura masculina, a menudo considerada un *alter ego* de Magritte, abunda en su interés por los rostros ocultos, velados o ausentes. Es una efigie reconocible, uniforme e impersonal, con la que el espectador se identifica primero, para después desconcertarse. La figura se representa de espaldas, escondida tras una manzana flotante, clonada en forma de lluvia o como mera silueta: gracias a estas estrategias en esencia surrealistas, el pintor

deshumaniza al personaje para convertirlo en un contenedor abierto a nuevos significados. De nuevo, Magritte aplica un recurso poético para articular su particular lenguaje de las imágenes.

En *La Belle Société*, el caballero con bombín es una silueta doble y parcialmente superpuesta; una ventana abierta a dos paisajes dispares e incompletos. El hombre con bombín es a su vez autor y espectador, retrato y paisaje, en una circularidad inconclusa que no ofrece respuestas sino nuevos territorios para la ensoñación. El extrañamiento se produce en ese deslizamiento lúdico entre lo real, lo aparente y lo insólito.

El caballero con bombín de Magritte se asocia acertadamente con *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, una novela inacabada pero de enorme influencia tras su publicación en el período de entreguerras. Su personaje principal, Ulrich, encarna la crisis del racionalismo y el carácter caótico y paradójico de la modernidad: «De una figura también se dice que es una imagen. Y también de una imagen se podría decir que es una figura, pero ninguna de las dos es una igualdad. Y precisamente porque pertenece a un mundo ordenado no según la igualdad, sino según la figuralidad, se puede explicar la fuerza de la sustitución, el efecto imponente de imitaciones oscuras y poco semejantes...». En palabras del historiador Philipp Blom, Ulrich es el «cronista impasible de las locuras del mundo y también de las suyas». Pese a que esta referencia culta ofrece una interpretación posible, es probable que el hombre sin cualidades de Magritte se inspirase directamente

en un personaje cinematográfico enormemente popular en su tiempo, y especialmente reivindicado por las vanguardias: Charlot. Para los dadaístas y surrealistas, el personaje de Chaplin era un icono antiburgués que, además de alterar y ridiculizar el atuendo estandarizado del *gentleman* (traje, corbata, bombín, bastón), era capaz de generar sucesos extraordinarios a partir de una resistencia, deseada o involuntaria, a lo banal. El bombín era un atributo perfectamente identificable y vinculado a Charlot, sin duda el personaje que mejor habló de las locuras del mundo a través de las suyas propias. Del mismo modo, el bombín era un símbolo de la ortodoxia masculina que podía resignificarse al vincularse estrechamente con el imaginario y la imagen pública de un pintor surrealista. De todos los elementos que conforman la iconografía de René Magritte, el bombín es el más reconocible y supone un nexo inmediato entre la idiosincrasia del autor y su iconografía.

—«ME GUSTAN EL HUMOR SUBVERSIVO, LAS PECAS, LAS RODILLAS Y EL CABELLO LARGO DE LAS MUJERES, LA RISA DE LOS NIÑOS EN LIBERTAD»

@ RenéMagritte

El historiador del arte Valeriano Bozal describió la ironía como «el marco en que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: su capacidad de dudar». Al asumir el arte como un lenguaje autónomo y no como mera imitación o sustitución de la realidad, las vanguardias incorporaron en muchos

casos la duda y el interrogante como punto de partida para cuestionar el orden establecido. Así, la ironía, el sarcasmo y el humor absurdo o subversivo se convirtieron en pilares fundamentales de movimientos como el dadaísmo y el surrealismo. Al firmar y exponer como obra de arte un urinario, Marcel Duchamp no hizo sino recurrir a una ironía tan eficaz que acabó convirtiendo esa acción irreverente en una de las obras fundamentales del siglo xx.

En palabras del crítico Maurice Nadeau, el humor era el Dios al que «Breton y sus amigos veneraban», un recurso creativo

esencial para expresar la disidencia del movimiento surrealista. El humor de los surrealistas era negro, trataba de conciliar su ansia de acción y de juego con la expresión constante de su oposición a las convenciones burguesas. Valgan como ejemplo las «cenas de idiotas» organizadas por los miembros del movimiento, que competían por traer al invitado más estúpido a la velada.

Magritte fue un surrealista de pleno derecho, admirado



Fotografía del artista André Breton en 1924, uno de los máximos representantes del surrealismo.

y validado por el impulsor del movimiento, André Breton; sin embargo, la metodología del pintor belga distaba de la de sus compañeros franceses. Más sistemático y cerebral, su sentido del humor no buscaba golpes de efecto sino choques visuales, resultado del encuentro inesperado entre cosas que no tienen nada en común. Magritte generaba estas asociaciones



*Veiled woman.* Escultura del artista italiano, Giovanni Battista Lombardi.

ilógicas con un uso realista pero alterado de los elementos pictóricos clásicos: las figuras, los objetos y los fondos. La ambigüedad, la descontextualización y el juego permanente entre el referente y su pérdida producen en el espectador un desconcierto sutil y anhelante: quien se enfrenta a un cuadro de Magritte aspira a desvelar sus misterios.

El uso de la ironía no se limitaba al marco pictórico en el caso de Magritte. Su interés por el lenguaje poético culminaba en una acción concreta, esencialmente surrealista: no era el pintor, sino sus amigos los que titulaban las obras. Otra vuelta de tuerca en su voluntad de subvertir la autoría y la narrativa convencionales. La «bella sociedad» a la que hace referencia el título de esta obra puede interpretarse de múltiples maneras, también en clave de humor: el adjetivo *haute* se cambia por *belle*, y el cuadro deja de representar la alta sociedad encarnada por la silueta con bombín para reflejar las aspiraciones de evasión y belleza del hombre anónimo. Liberado de su contexto y su corsé, el *alter ego* del pintor sueña con paraísos naturales.

El surrealismo era un movimiento literario que alcanzó el cénit en sus expresiones plásticas. Los poetas y pintores del movimiento tenían un denominador común: la libre apropiación del lenguaje y la construcción de nuevos significados regidos por el impulso y la belleza, en contra de la norma y la coherencia.



# MARÍA BLANCHARD



## Una de las pioneras

de las vanguardias de inicios del siglo XX, María Blanchard (Santander, 1881- París, 1932) sigue siendo una artista bastante desconocida, a pesar de sus extraordinarios méritos.

Contribuyó a esta escasa visibilidad el que a su muerte su familia retirara sus obras del mercado, y el desdén de la crítica, tradicionalmente masculina.

A los 22 años se traslada a Madrid, donde comienza su formación artística, y en 1909 fija su residencia en París, ciudad en la que desarrollará su obra y llevará una vida marcada por la precariedad. En la capital francesa recibe clases de Anglada Camarasa, y María Vassilieff, y se suma al movimiento cubista. En contraste con la incompreensión que encontró

en España, la vanguardia parisina acoge a la pintora con respeto y admiración. El pintor mexicano Diego Rivera, con quien compartió casa, diría de ella: «Su paso por el cubismo produjo las mejores obras de este, aparte las de nuestro maestro Pablo Ruiz Picasso». *Nature morte cubiste*, pertenece a la última parte de su periodo cubista. Apenas un año después de pintar este cuadro, María Blanchard inició una nueva etapa figurativa, que continuará hasta el final de su vida. El bodegón es un género recurrente en los cubistas, como antes lo fuera para los pintores barrocos, y les permite centrarse en los

aspectos puramente formales, pues los motivos son siempre objetos cotidianos. Aquí esos objetos —la sartén, la copa, la mesa— aparecen de manera esquemática, con trazos muy finos que delimitan superficies de colores planos. La influencia de Juan Gris, y su visión del cuadro como una arquitectura plana coloreada, se revela en el carácter constructivo de la obra, en el diálogo entre elementos geométricos —las ondulaciones, a derecha e izquierda; las circunferencias arriba y abajo; los contornos rectangulares...— que recuerda el concepto de *rimas plásticas* de Gris.



María BLANCHARD  
*Nature morte cubiste*  
1917  
Óleo sobre madera  
90 × 80 × 8 cm



Se expresa valorando por encima de cualquier otro elemento el valor plástico, logrando una gran síntesis de forma, un gran equilibrio en la composición, pero, sobre todo, la aportación más importante del cubismo a su obra es la transformación que hace en el uso del color, gracias al cual descubre la facultad de interpretar estados de ánimo.

**María José Salazar**, conservadora - jefe de colecciones  
en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

# —LA CUARTA DIMENSIÓN

Aunque la primera exposición cubista tuvo lugar en 1911 en el Salón de los Independientes de París, los orígenes del movimiento se remontan a principios de la década. Encabezado por Pablo Ruiz Picasso y Georges Braque, el cubismo se inspiraba en la técnica del postimpresionista Paul Cézanne de incluir varios puntos de vista en una misma composición. Fue una vanguardia radical que sin embargo partía de géneros tradicionales como el paisaje o la naturaleza muerta. Georges Braque declaró: «Lo que me



Paisajes de la capital francesa en 1909.

atrajo en particular —y se convirtió en la principal dirección en el cubismo— fue la materialización de este nuevo espacio que percibía. Así empecé a concentrarme en la naturaleza muerta, porque la naturaleza muerta posee un espacio táctil, que casi se podría describir como manual [...]. Para mí, esto estaba en correspondencia con el deseo que siempre había sentido de tocar una cosa más que limitarme a observarla. Este espacio me atraía tanto porque la búsqueda de espacio era principalmente una búsqueda cubista. El color solo tenía un papel menor». El cubismo fue, en efecto, un movimiento conceptual, derivado o abstraído en algún modo de la naturaleza, que dio prioridad a la forma sobre el color. Pero no a cualquier forma, sino a una forma que exploraba nuevos modos de representar la tridimensionalidad del espacio, ajena a la perspectiva renacentista.

El cubismo era un movimiento muy intelectualizado y técnicamente difícil. Heredero de la nueva psicología perceptiva del siglo XIX, recogía el cuestionamiento contemporáneo de nuestros sentidos, una puesta en duda de la fiabilidad de nuestra percepción que recorrió la filosofía y la ciencia del siglo XX: lo que percibía el ojo se consideraba una ilusión óptica en la cual no se podía confiar del todo. El pintor cubista plasmaba puntos de vista cambiantes y representaba, por ejemplo, una mesa desde arriba, de lado o desde abajo, como si se unieran en un mismo plano las visiones de un hombre en pie, sentado y agachado. Las formas, aplanadas y privadas de volumen, se descomponían y se volvían a ensamblar en

el lienzo de manera forzada y fragmentada. Entre 1910 y 1912, el cubismo desarrolló su fase analítica y los objetos representados empezaron dividirse en partes cada vez más pequeñas, similares a las facetas de un cristal. El resultado de esta metodología era una superficie múltiple, pintada en tonos neutros en la que los objetos parecían estallar en un espacio que superaba su tridimensionalidad ofreciendo todas las perspectivas posibles de manera simultánea, lo que incorporaba un nuevo factor a la pintura: el tiempo. El crítico de arte Maurice Raynal concluía en su ensayo *Qué es el cubismo*, de 1913: «Esta es precisamente la ley que los cubistas han adoptado, extendido y codificado bajo el título de cuarta dimensión».

El cubismo analítico, centrado en la observación del objeto y el intento de representarlo de manera más racional que ilusionista, dio paso a una fase sintética, en la que los objetos volvían a ser reconocibles, la paleta de color se ampliaba y la experimentación espacial incorporaba nuevas técnicas como el *collage*. María Blanchard entró en contacto con el cubismo en París en 1915 de la mano de pintores adscritos a esta fase más amable del movimiento, Juan Gris y Jacques Lipchitz. Su obra *Nature morte cubiste*, de 1917, mantiene el interés por la multiplicidad de los puntos de vista, pero el colador, la botella y la copa son reconocibles y dialogan entre sí y con el espacio en que se insertan gracias a un uso inteligente de la luz y de un color claramente inspirado en la paleta de Juan Gris.

# —EL CUBISMO NO ES MASCULINO (NI FEMENINO)

En la versión castellana del *Dictionnaire de la peinture moderne* publicado por Fernand Hazan en 1965 podemos leer lo siguiente: «Pintora de niños, María Blanchard se inclina con solicitud maternal sobre sus rostros a veces interrogativos, a veces ansiosos, y ninguna o muy pocas telas suyas, aunque den la sensación de una dicha tranquila y apacible, dejan de desprender una melancolía tenaz, cuyas



María Blanchard dando lecciones de pintura a su alumna Jacqueline Rivière.

raíces, sin duda, se encuentran en la vida dolorosa que vivió la artista [...]. Bajita, gibosa, a pesar de su destino hostil, supo María Blanchard eludir el naufragio en un arte desesperado; pero su desdicha personal le ha dado el sentimiento de grandeza y de lo trágico cotidiano, que, a no ser por ella, estaría casi totalmente ausente en el arte de su tiempo». En *Nature morte cubiste*, no hay niños, ni solicitud maternal, ni tenaz melancolía, ni parece filtrarse la «desdicha personal» de Blanchard: es un bodegón

cubista. Sería incluso difícil determinar si ha sido realizado por un hombre o una mujer, ya que la paleta luminosa de grises y pasteles podría atribuirse a la influencia de Juan Gris, si bien es cierto que la crítica tradicional consideró esa paleta *femenina* contrapuesta a los colores neutros y sobrios de otros colegas como Pablo Ruiz Picasso (el Pablo Ruiz Picasso de la etapa cubista, no el del período rosa, que sí recurría a dicha gama de colores supuestamente femenina). La historia canónica del arte ha omitido a muchas artistas, pero cuando ha sido imposible omitirlas por su relevancia —especialmente cuando dicha relevancia era avalada por sus colegas de profesión, como fue el caso de Maruja Mallo o María Blanchard— se ha abordado su trabajo desde la excepcionalidad de su condición femenina, tratando de interpretar las cualidades plásticas o conceptuales de sus obras desde su ligazón a lo biográfico o buscando atributos de género en el uso de ciertas tonalidades o en la búsqueda de valores como la belleza o la armonía.

María Blanchard, nacida en Santander y formada en Madrid con pintores figurativos de tradición académica, se trasladó a París en 1909 y descubrió el color de la mano de sus nuevos maestros Hermenegildo Anglada Camarasa y Kees Van Dongen y otros pintores relevantes con quienes entabló amistad, como Diego Rivera. Mas fue gracias a Juan Gris, Jacques Lipchitz y, particularmente, a su mentora, la pintora María Vassilieff, que Blanchard entró en contacto con el cubismo, interesándose por el carácter experimental y cerebral de esta vanguardia.

Según el filósofo francés Henri Bergson, las capacidades creativas de la mujer se circunscribían a la reproducción biológica; una mujer no podía abstraerse, lo que la hacía poco apta para las artes. En tal contexto ideológico, el cubismo, un movimiento de marcado sesgo teórico, se consideraba eminentemente masculino, apartado de la expresividad, el color, la emoción, la delicadeza y otras cualidades habitualmente asociadas a la feminidad. Por ello tal vez, Blanchard tuvo que hacer grandes esfuerzos para no solamente ser admitida, sino respetada y valorada por su círculo. Ciertamente, participar de un movimiento de vanguardia en este período de colectivización de la práctica artística era un buen recurso para aquellas mujeres que desearan acceder a un ámbito de intercambio, estímulo, producción, exhibición y reconocimiento sin que su condición individual femenina las preasignase al fracaso. No obstante, y pese al prestigio que alcanzó su obra, expuesta incluso en la célebre muestra del Salón d'Antin de 1916 en la que Pablo Ruiz Picasso enseñó por primera vez *Las señoritas de Avignon*, Blanchard cayó en el olvido hasta su recuperación en el año 2012 gracias a dos grandes exposiciones. A Blanchard no le gustaba particularmente dejarse ver en sociedad y no tenía dotes para los negocios. Todo ello, sumado a que su familia decidió retirar su obra del mercado tras su muerte, condenó a Blanchard a un olvido temporal, y a una lectura de su obra excesivamente paternalista que conviene revisar en el siglo XXI.

# —ROBERTO MATTA



**En su *Manifiesto*** de 1924, Breton estableció que la meta del surrealismo había de ser «expresar el funcionamiento real del pensamiento». Para alcanzar esa meta, el artista podía servirse de cualquier

medio —visual o escrito—, y debía actuar al margen de las imposiciones dictadas por la razón, la estética o la moral. Este fue el propósito compartido por todos los surrealistas, aunque los métodos que emplearon para ello fueron diferentes. Roberto Matta (Santiago de Chile, 1911 - Civitavecchia, Italia, 2002) fue uno de los más radicales defensores de lo que se vino a llamar pintura automática, aquella en la que el artista dejaba que el inconsciente se expresara de manera libre y sin mediaciones. Aunque Matta había estudiado arquitectura en su país,

y trabajó en Suiza con Le Corbusier, el contacto en París con Magritte, Pablo Ruiz Picasso y Miró le hizo interesarse por la pintura, y en 1938 participó en la Exposición Internacional del Surrealismo que se celebró en esa ciudad. De esa primera etapa dentro de la ortodoxia del grupo —Breton lo expulsaría en 1948— son sus morfologías psicológicas, que el gran gurú del surrealismo definiera como «exponentes del automatismo absoluto». Son obras de un vivo colorido que se alejan de las preferencias

figurativas de la mayoría de sus compañeros, y anticipan movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo, como el expresionismo abstracto. El artista Marcel Duchamp, con el que Matta mantuvo una buena relación, lo definió como el pintor más profundo de su generación, y, elogiando su carácter innovador, dijo que su obra era «un combate contra todos los obstáculos de la pintura al óleo, medio de expresión que se presta a interpretaciones centenarias».

“

Yo quiero exponer la realidad y lo que la contradice en nosotros, la vida interior y sus conflictos con el mundo exterior, la distancia que separa al *Yo profundo* del *Yo que salta a la vista*, y quiero mostrar el huracán de dudas que llevamos en la cabeza y la evidencia material con que las confrontamos sin tregua.

**Entrevista con Alain Jouffroy, 1953**, en catálogo de la exposición Matta, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.



Roberto MATTA  
*Psychological Morphology*  
1938  
Óleo sobre lienzo  
71 × 91,5 cm

# —LOS DERECHOS DE LA IMAGINACIÓN

El surrealismo fue una de las mayores revoluciones culturales de la historia contemporánea, una actitud opuesta a lo establecido que, desde la literatura y las artes plásticas de su epicentro en París, se extendió a lugares tan distantes como Egipto, Japón o México y se filtró en la cultura popular gracias al cine y la moda. Su gran hallazgo fue restituir el poder creativo de la imaginación, único nexo posible entre la razón y el subconsciente. «Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie [...] es del mayor interés captar esas fuerzas [...], someterlas al dominio de nuestra razón si es que resulta procedente», escribió el poeta parisiense André Breton en su *Primer manifiesto surrealista* de 1924.

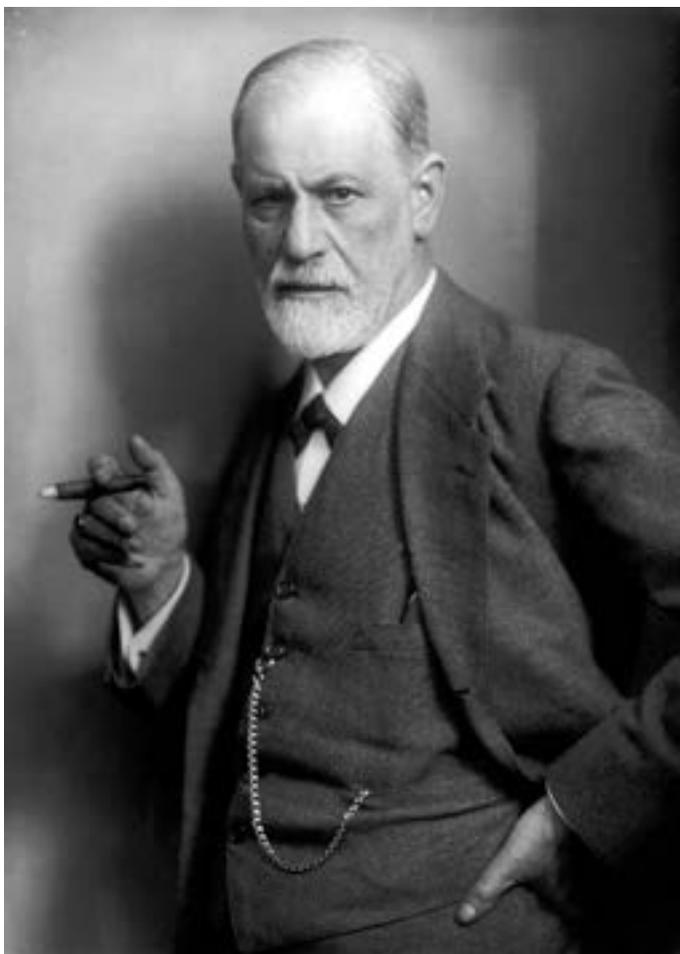
El surrealismo se definía como «automatismo psíquico puro en cuyo medio se intenta expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento [...] sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». Estaba ligado a una vanguardia radical previa, el dadaísmo, que ya había sustituido la toma de decisiones dentro del proceso creativo por el automatismo; también se inspiraba en la

tradición literaria y poética del marqués de Sade y del conde de Lautréamont pero, sin duda, en el ideario surrealista fueron decisivos los descubrimientos de Sigmund Freud.

El padre del psicoanálisis consideraba que las neurosis estaban causadas por deseos y recuerdos relegados al inconsciente, y que recursos tales como la interpretación de los sueños o la libre asociación de ideas podían liberarlos. Durante la Primera Guerra Mundial, André Breton había

entrado en contacto con el psicoanálisis cuando trabajaba como voluntario en el frente y creyó en el potencial del inconsciente para regenerar la cultura posterior a la guerra. Para él, resultaba sorprendente la escasa atención que la sociedad prestaba a los sueños, primando los acontecimientos vividos en estado de vigilia. Por medio del surrealismo, Breton quería crear una suprarrealidad capaz de conectar ambos estados.

Así, las obras surrealistas eran producto de la mente



Fotografía de Sigmund Freud en 1921. Sus publicaciones sobre los sueños se convirtieron en una gran influencia para los surrealistas.

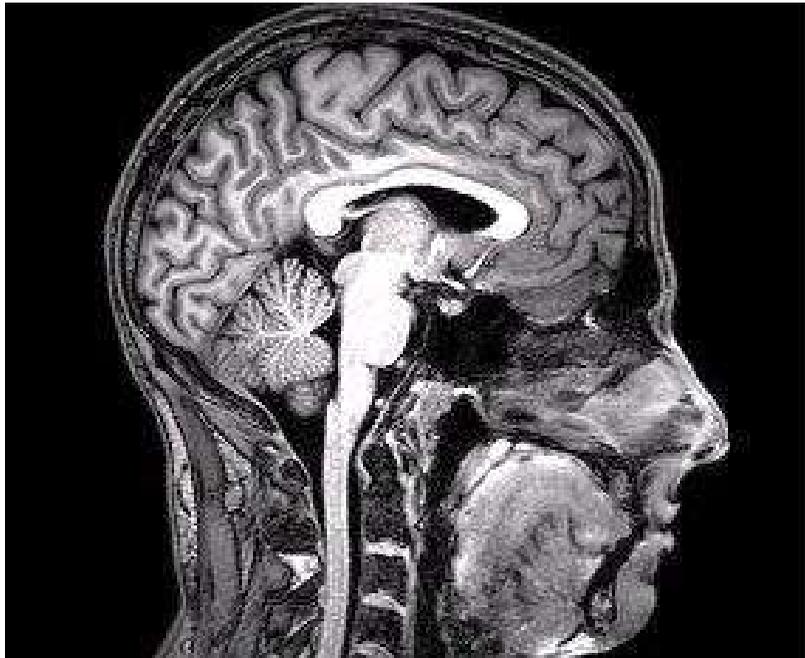
inconsciente liberada de ataduras por medio de técnicas diversas, todas ellas inspiradas en mayor o menor medida en la escritura automática y el *fluir de conciencia*.

Max Ernst, René Magritte o Giorgio de Chirico evocaban deseos reprimidos en escenas de un realismo onírico, a veces alucinógeno; Salvador Dalí llamaba a sus obras «fotografías de sueños pintadas a mano»; Joan Miró pintaba formas biomórficas de manera instintiva, y André Masson vertía arena en sus lienzos. Roberto Matta trataba de representar «morfologías psicológicas», una traslación directa del producto de su imaginación.

## —EL PINCEL DE LA PSIQUE

Nacido en Santiago de Chile y formado como arquitecto, Roberto Matta viajó a París en 1931 para trabajar en el estudio del arquitecto Le Corbusier. En 1934, durante una estancia en España, conoció a Salvador Dalí y a Federico García Lorca, gracias a cuya recomendación pudo conocer al impulsor del surrealismo, André Breton. En 1938, participó en la Exposición Internacional del Surrealismo, movimiento al que estuvo vinculado durante diez años. Ese mismo año, Matta comenzó a experimentar con lo que él mismo denominó «morfologías psicológicas», una técnica derivada del automatismo que trasladó a la pintura para liberar las imágenes del subconsciente más allá de las representaciones oníricas llevadas a cabo por otros compañeros del movimiento como Magritte o De Chirico.

Matta trató de explicar su técnica en el café parisino Les Deux Magots, lugar de encuentro habitual de los surrealistas, «con gestos grandilocuentes y usando los objetos que tenía a mano», ante un estupefacto André Bretón, quien declaró no haber entendido nada y pidió al artista chileno que escribiese sus teorías. Matta logró formular en un texto posterior que «en el terreno de la conciencia, una morfología psicológica sería el gráfico de las ideas [...]. Una morfología de este tipo llegará a ser percibida cuando el ojo y la conciencia realicen las gráficas inmediatas e impulsivas, que la emoción convulsiva del hombre trazará en un arte nuevo». La teoría era compleja, suponía un intento de representar en el lienzo las imágenes más recónditas de la mente siguiendo el automatismo psíquico propugnado por el surrealismo desde su primer *Manifiesto* de 1924. Convencido, André Breton,



Cada obra surrealista trataba de destapar el inconsciente para curar a la sociedad de la crisis en la que vivían.

que ya se había interesado por las cualidades fantásticas y subjetivas de los dibujos anteriores de Matta, llegó a definir este modo de pintar como automatismo absoluto o surrealismo abstracto.

Las morfologías de Matta son, en efecto, una suerte de abstracción figurativa, paisajes ilusorios en los cuales lo orgánico y lo inorgánico se mezclan, estructurados a través de vibrantes manchas de color en movimiento. Su obra *Psychological Morphology*, de 1939, confronta el cielo cortado por la línea del horizonte con un espacio de color luminoso desde el cual ascienden misteriosas formas de colores saturados. No es posible interpretar claramente las imágenes, aunque sí generan una sensación orgánica semejante a la que producirían figuras reales, tal vez órganos internos del cuerpo humano distorsionados por una mente que sueña.

## — MÁS QUE SURREALISTA, REALISTA DEL SUR

Roberto Matta abandonó su Chile natal en 1931. «Chile en esa época no era el siglo xx, era como el siglo xvii o xviii [...]». De repente me fui, no sé por qué me fui, sería ridículo pensar que consciente de hacer eso, me fui porque me faltaba el aire y me desaparecí». Tras su fructífero contacto con el

surrealismo en París, su primera ciudad de acogida, en 1938 se trasladó a Nueva York como otros muchos compañeros tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Allí tuvo lugar en 1940 su primera exposición individual en la galería Julien Levy, y allí entró en contacto con jóvenes pintores norteamericanos como Jackson Pollock y Robert Motherwell, que más adelante transformarían las vanguardias venidas de Europa en nuevas formas de expresión. Se considera, de hecho, que la influencia del pintor chileno fue esencial

para el desarrollo del denominado expresionismo abstracto. Durante 1941 viajó a México y conoció la obra de los muralistas mexicanos, una inspiración que determinó un cambio de formato en sus obras, a partir de entonces de mayor tamaño y creciente carácter monumental.

A partir de la década de los cincuenta, Roberto Matta comenzó a implicarse con el devenir político y social del mundo, un sentimiento especialmente centrado en el ámbito latinoamericano que se intensificó a partir



El presidente chileno, Salvador Allende, en 1973.

del triunfo de la Revolución cubana en 1959. Matta llegó a participar en el Congreso de Cultura de La Habana de 1968, durante el cual pronunció su célebre discurso *La guerrilla interior*. Asumió también un abierto compromiso con la izquierda chilena, participando en varias actividades de apoyo al gobierno de Salvador Allende en los primeros años de la década de 1970.



Grupo de judíos húngaros en su llegada al campo de exterminio de Auschwitz en 1944.

Profundamente estimulado ante la posibilidad de dar al arte una función social, Matta declaró: «Lo que quiero es un arte que haya sido inventado por la sociedad y esté a disposición de todos para utilizarse [...]. El arte sirve para provocar la

intuición de la emoción latente en todo lo que nos rodea y para mostrar la arquitectura emocional que la gente necesita para existir y vivir juntos. Sé que un artista solo será auténtico si su obra se incorpora a ese movimiento de doble dirección que consiste en realizar, en recibir de su pueblo la consecuencia de las necesidades que ha detectado en sí mismo y como artista, en dotar a esa conciencia de la intuición de una noción esencial que utiliza para ampliar la visión de la realidad».

En su obra, Matta hizo patente su compromiso político y su referencia directa a la actualidad contemporánea, profundamente sacudida por los efectos de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. Sus lienzos de esta segunda etapa revitalizaron el surrealismo incorporando nuevas formas tal vez inspiradas en una tecnología moderna que era capaz de lanzar misiles o cohetes al espacio. La figura humana aparece rodeada de máquinas, tubos y cápsulas que a su vez parecen cobrar vida, visiones apocalípticas de un futuro incierto.



# —PABLO RUIZ PICASSO

## **Pablo Ruiz Picasso**

(Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973) es, sin duda, el creador más influyente del siglo xx. Sus inicios están marcados por las corrientes artísticas dominantes a finales del xix, el simbolismo y el modernismo, y por pintores como Degas o Toulouse-Lautrec. Dentro de ese espíritu, pero ya con una personalidad propia, hay que situar los conocidos como periodos azul y rosa.

Sin embargo, la figura de Pablo Ruiz Picasso, junto con la de George Braque, está indisolublemente unida

a uno de los procesos de cambio más importantes del arte contemporáneo: el cubismo. Hacia 1907, a partir de estímulos tan diversos como la obra de Cézanne, la escultura ibérica o las máscaras africanas, Pablo Ruiz Picasso pinta *Las Señoritas de Avignon*, donde ya anuncia la ruptura que se confirmará hacia 1910.

El cubismo cuestiona la forma de representación espacial que había permanecido casi invariable durante más de cuatro siglos. Esta primera fase da paso hacia 1912 al cubismo sintético, en el que Pablo Ruiz Picasso y

Braque reducen las referencias al mundo físico y se sitúan al borde de la abstracción.

La obra de arte pasa de ser una representación de la realidad para convertirse en un objeto autónomo, con entidad propia.

Dotado de una prodigiosa vitalidad creativa, Pablo Ruiz Picasso trabajó hasta el final de su vida. Aunque el cubismo siguió presente en su obra, atravesó periodos clasicistas, donde rindió

homenaje a pintores como Goya, El Greco o Velázquez.

*Le peintre au travail* es un lienzo de su última etapa, en la que las referencias a obras clásicas y la reflexión sobre su oficio de artista o la relación del pintor con el modelo son constantes.

Con un trazo libre y esquemático, representa a un pintor que puede ser el propio Pablo Ruiz Picasso o un homenaje a Rembrandt, a quien Pablo Ruiz Picasso siempre admiró.



“

El artista es un receptáculo de emociones venidas de cualquier parte: del cielo, de la tierra, de un trozo de papel, de una figura que pasa, de una tela de araña (...)

**Christian Zervos**, *Conversation avec Picasso, Cahiers d'art. Picasso, 1930-1935*, vol. X, 1936, pp. 40-41.

# —EL ESPEJO DEL ARTISTA

Pablo Ruiz Picasso fue pintor, escultor, ceramista, grabador, dibujante. Su actividad creadora se extendió a lo largo de setenta y cinco años. Su catálogo razonado incluye cerca de dieciséis mil obras, aunque algunos investigadores consideran que su producción supera las cuarenta y cinco mil piezas. La proclamación de Pablo Ruiz Picasso como figura cumbre del arte moderno, como héroe cultural, es un velo que se extiende sobre la totalidad de su prolífica trayectoria, sin duda asombrosa, pero que en ocasiones impide hacer un análisis certero de su creatividad. Pablo Ruiz Picasso encarna probablemente mejor que nadie el mito del artista-genio, trasladado desde el Renacimiento hasta la modernidad, un mito que él mismo interiorizó y exorcizó en su trabajo; una mitología (o mitomanía) especialmente patente en sus múltiples autorretratos.

Podemos tratar de definir la obra de Pablo Ruiz Picasso en su esencia: toda su producción se desarrolla a partir de la línea, del dibujo; su maestría en este campo se muestra en todo su esplendor, y en tiempo real, en la película documental dirigida por Henri-Georges Clouzot en 1956, *Le mystère Picasso*. Sus incontables obras abordan temas y motivos recurrentes: el pintor, la mujer como modelo, la tauromaquia, figuras mitológicas, bañistas, bodegones, retratos y autorretratos. Pese a ser un artista experimental,

responsable de la gestación de varios movimientos de vanguardia, Pablo Ruiz Picasso fue ante todo un renovador de la tradición. Su sólida formación académica y un profundo conocimiento de los grandes maestros de la pintura tuvieron un peso decisivo en su obra. Creador del cubismo, el movimiento de vanguardia más radical, fue también director del Museo del Prado, un templo de inspiración al que regresaba constantemente.

A lo largo de sus etapas creativas —los períodos azul, rosa y negro, cubismo, clasicismo, surrealismo y expresionismo—, Pablo Ruiz Picasso reflexionó sobre dos grandes cuestiones: el arte y el ser. De ahí que podamos analizar su trayectoria estudiando únicamente sus autorretratos, explícitos u ocultos a través de figuras metafóricas. Pablo Ruiz Picasso pinta su primer autorretrato en 1896, con quince años, y el último con noventa años, en 1972. El autorretrato es un género transversal en la obra de Pablo Ruiz Picasso, más allá de medios (se representa sobre lienzo, papel, cerámica, incluso a través de la fotografía y el cine) y estilos (modernista, primitivista, cubista, clasicista o expresionista). Precisamente por ello, Pablo Ruiz Picasso trasciende los límites de un género clásico como el autorretrato para sublimar un concepto clave en el arte: la autorrepresentación, o el artista como metáfora; de ahí que encontremos muchos autorretratos diluidos en figuras mitológicas, literarias o referentes artísticos (el minotauro, el amante, el pintor).

En los últimos años de su vida, Pablo Ruiz Picasso abordó la representación del pintor y su modelo, o del pintor en su taller, de manera obsesiva. Desde 1963 surgen centenares de estudios y pinturas sobre un viejo tema, una absoluta asimilación de su trayectoria vital con el oficio artístico, un ejercicio de autoafirmación a través del yo creador.

*Le peintre au travail* reproduce una composición tradicional: el autorretrato del pintor en primer plano, de perfil, con el caballete de espaldas al espectador. Su sombrero hace referencia a dos maestros fundamentales que también se pintaron de esa guisa: Rembrandt y Goya. Con este cuadro tardío, Pablo Ruiz Picasso rinde tributo a la tradición en mayúsculas, se sitúa como artista en la línea sucesoria de la genialidad de los grandes maestros y renueva los códigos canónicos de la pintura gracias a su inigualable capacidad de pintar con el pensamiento, más que con la visión.

## —EL ÚLTIMO PABLO RUIZ PICASSO

En 1955, Pablo Ruiz Picasso adquirió la villa La Californie, una gran residencia burguesa construida en las colinas que dominan Cannes, y montó su estudio en el piso superior. Durante los años siguientes, pintó

numerosas escenas de taller, representando su espacio de trabajo, el centro de su capacidad creadora. Podría decirse que, durante los últimos veinte años de su vida, Pablo Ruiz Picasso pinta la pintura. Además de realizar extensas series de variaciones basándose en célebres obras de la historia del arte, como *Las mujeres de Argel* de Delacroix, *Las Meninas* de Velázquez, *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet o *La bacanal* de Poussin, Pablo Ruiz Picasso se concentra en la representación de su esfera íntima y retoma una y otra vez el tema del pintor y su modelo. En ese doble ejercicio de reinterpretación de los clásicos a la Pablo Ruiz Picasso y reafirmación del yo creador a través del autorretrato en el taller, el artista reflexiona sobre su papel y su posible legado. «¿Qué hará la pintura cuando ya no esté aquí? ¡Tendrá que pasarme por encima del cuerpo! No podría pasar al lado, ¿no?», le dijo Pablo Ruiz Picasso al crítico Pierre Cabanne.

Pese al retorno a los clásicos y la revisión de su propia obra y sus motivos recurrentes, Pablo Ruiz Picasso mantiene intacto su espíritu vanguardista y logra generar en su madurez una nueva revolución estética y formal.

En su libro *On Late Style*, Edward Said hace una pregunta pertinente: «¿Por qué no considerar el estilo tardío en el arte como una forma no de armonía y apaciguamiento, sino, por el contrario, de intransigencia, dificultad y conflicto por resolver?». Pablo Ruiz Picasso parece confrontar su vejez con una vitalidad desbocada en su pintura.

Su obra de las últimas dos décadas tiene todas las características del estilo tardío, según la definición de Said: la tendencia a la simplificación, la concentración en lo esencial, una total libertad con respecto a la forma y el estilo, un retorno a la inmediatez de la infancia, cierta frescura y una fuerte carga erótica. Presentándose a sí mismo como un artista eternamente joven y vigoroso, todavía capaz de renovar la pintura y satisfacer a sus amantes, Pablo Ruiz Picasso afirma a través del arte su voluntad de sobrevivir.

Pablo Ruiz Picasso, un artista de avanzada edad y enorme celebridad, aunque retirado de la vida pública, desarrolló una posición muy discrepante respecto al arte de su tiempo, en pleno proceso de cambio. De hecho, la crítica de ese período, dominado por la abstracción, el arte conceptual y el dogma formalista, no supo apreciar la expresividad bruta y la desinhibición de esta última etapa picassiana. Una etapa asombrosamente fértil: 347 grabados entre marzo y octubre de 1968; 167 pinturas entre enero de 1969 y enero de 1970; 194 dibujos entre diciembre de 1969 y enero de 1971; 201 pinturas entre septiembre de 1970 y junio de 1972. De los veintitrés volúmenes del catálogo razonado de Christian Zervos, trece se dedican a los últimos veinte años de vida de Pablo Ruiz Picasso.

La actividad febril de los últimos años, probablemente ligada a una importante exposición de su obra en el Palais

des Papes de Avignon en 1970, parece responder a la urgencia de un artista consciente del poco tiempo que le queda. «Tengo cada vez menos tiempo y más y más que decir», afirma al año siguiente, poco antes de morir.

---

El uso del nombre de Pablo Ruiz Picasso se realiza únicamente con fines descriptivos e ilustrativos de su trayectoria artística, en el marco de la exposición «Intangibles», y de la instalación tecnológica que, formando parte de la misma, se encuentra dedicada al estudio del citado artista. Ninguna mención a Pablo Ruiz Picasso se encuentra relacionada con las marcas registradas, con carácter denominativo o gráfico, en torno a «Picasso», de la titularidad de terceros, y orientadas a su explotación comercial.

El acceso a la exposición «Intangibles» tiene carácter gratuito, y los materiales impresos o digitales desarrollados por Fundación Telefónica con motivo de su celebración son comunicados o distribuidos al público también de forma gratuita, persiguiéndose únicamente una finalidad de carácter cultural en su organización y producción, respectivamente.

# —ANTONI TÀPIES



**Pintura matérica,** incisiones, marcas u objetos confieren a la obra de Tàpies (Barcelona, 1923 - 2012) un estilo inconfundible y de marcado carácter personal. En su obra combina lo vulgar con

lo extraordinario. Magnifica lo que consideramos pequeño e insignificante, para mostrar cómo el desecho o lo marginal puede sugerir ideas profundas. De formación autodidacta, sus inicios en el arte están marcados, como les sucediera a otros creadores, por una larga enfermedad juvenil. En estos primeros momentos, Joan Miró es la influencia más poderosa. De hecho, pese a que muy pronto Tàpies desarrolla una personalidad propia muy marcada, la inspiración surrealista estará presente en gran parte de su trabajo. Aunque formalmente su obra está

relacionada con los movimientos artísticos coétaneos, como el informalismo, el posminimalismo norteamericano o el Arte Povera, las intenciones de Tàpies son diferentes. El propio autor las definiría así: «... que el cuadro sea como un talismán, un objeto o un mecanismo para ayudar a que la gente que lo vea cambie de mentalidad normal y se traslade a este estado que llamamos de contemplación de la realidad cósmica, del absoluto; o, para los creyentes, del rostro de la divinidad». De esta forma, la obra se concibe como un catalizar del conocimiento.

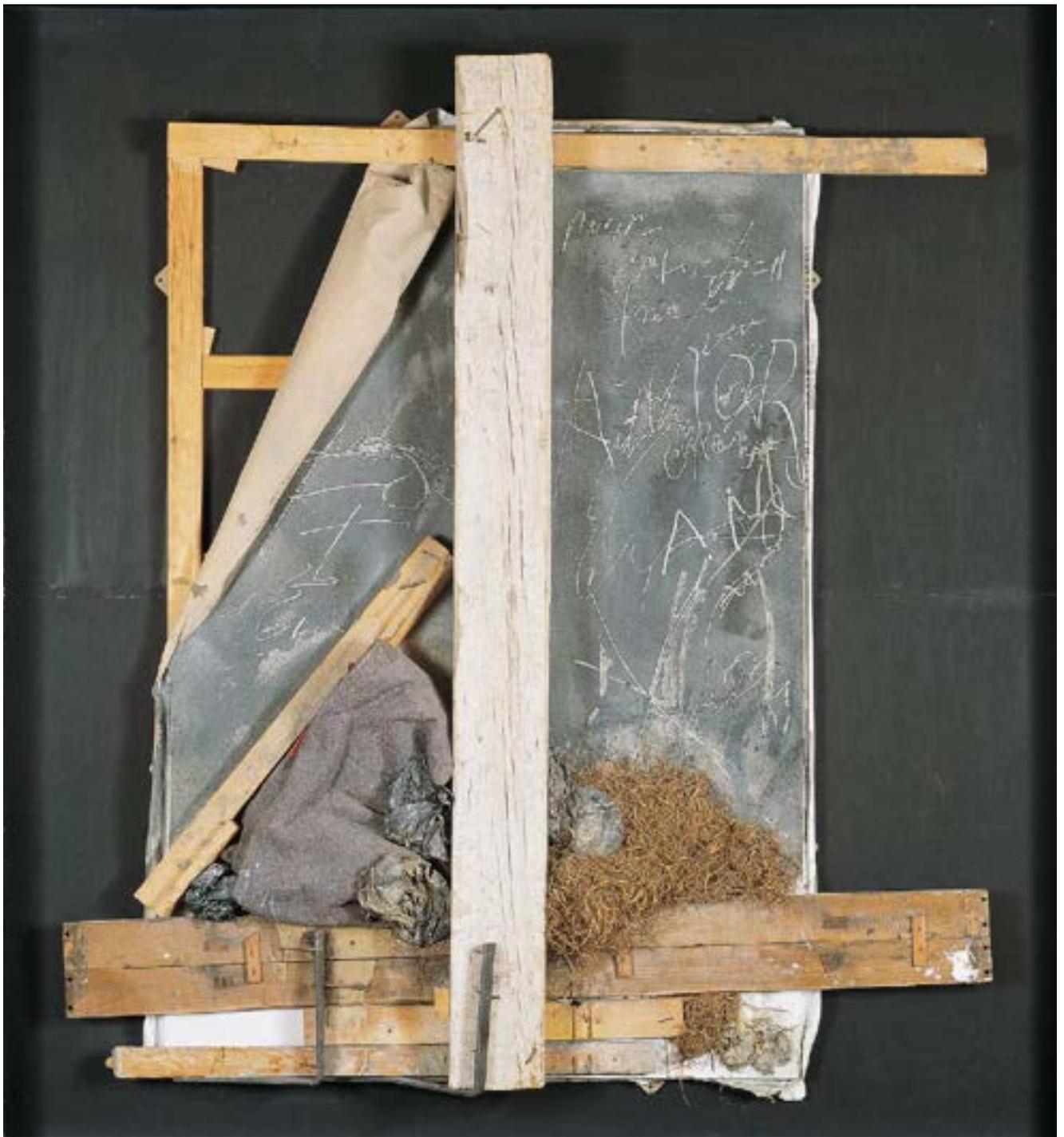
*Assemblage amb graffiti,*  
reúne varios de los rasgos

característicos de la obra madura de Tàpies. Como su propio título indica, es una reunión de materiales diversos —un bastidor viejo, estopa, restos de madera y clavos herrumbrosos...— cuyo denominador común es su carácter humilde, vulgar. Junto a estos desechos, otra constante en su trabajo son los signos: las características cruces —que recuerdan a Klee y a Miró—, restos de escritura, garabatos y unos corazones, a modo de los trazos de los grafitis callejeros: objetos banales transformados por la voluntad del artista en estímulos generadores de experiencias.

“

En mi trabajo aparecen objetos, ropas, etcétera, con esta voluntad entre franciscana y budista de dar valor a aquello que es pequeño, sin afán de polémica. Lo he hecho con la intención de dar dimensión cósmica a una cosa insignificante.

En 1991, Antoni Tàpies hizo este comentario a la prensa a raíz del proyecto de escultura titulado *Mitjó*.



Antoni TÀPIES

*Assemblage i graffiti*

1972

Técnica mixta sobre madera

208 × 190 × 35 cm

# —MATERIA PARA LLENAR EL VACÍO

Los inicios artísticos de Antoni Tàpies —nacido en Barcelona en 1923— se sitúan en el grupo Dau al Set, del que fue fundador en 1948. Sus primeras obras son herederas del realismo mágico y del surrealismo, especialmente inspirado por Joan Miró. Después de realizar algunos ensayos con *collages* y materias, su práctica artística se circunscribe a la corriente internacional denominada informalismo, dominante en el período comprendido entre la Segunda Guerra Mundial y finales de los años sesenta. La visita de Tàpies a París en 1950, sus participaciones en las bienales de Venecia y São Paulo y en diferentes exposiciones en Europa y América, así como su relación con la galerista Martha Jackson y el crítico de arte Michel Tapié lo conectaron con esta tendencia y el artista catalán terminó convirtiéndose en uno de sus adeptos más fieles e idiosincrásicos. Pero ¿qué es el informalismo?

El informalismo es uno de los términos más ambiguos y extendidos del mundo del arte a partir de la segunda mitad del siglo xx. Sus orígenes teóricos se encuentran en el adjetivo empleado por el artista francés Georges Mathieu para designar aquella pintura capaz de desprenderse de cualquier forma de significado para otorgar protagonismo absoluto a la identidad material del cuadro, a sus elementos

plásticos. A raíz de una exposición celebrada en París en noviembre de 1951, el crítico Michel Tapié usó el término «arte informal» para describir la obra de los artistas expuestos: Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Henri Michaux, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle y Jaroslav Serpan. Pese a que no todos ellos recurrían a la abstracción, todos sus trabajos tenían un denominador común: la renuncia al significado y la puesta en valor de los soportes y materiales, de su capacidad de expresión, por encima del contenido, la forma o la composición de los cuadros. En palabras de Tapié, «el punto de partida es la superficie que ha de



Exprisioneros del campo de concentración en Dachau celebran su liberación en 1945.

animarse [...] y la primera mancha de color o de tinta que se proyecta sobre la misma: el efecto resultante, la aventura que de ello resulta. Esa mancha, a medida que se enriquece y orienta, es la que debe guiar el trabajo». El informalismo nos hablaba por tanto del predominio de la materia sobre la forma, y del azar y la improvisación sobre la premeditación.

Esta nueva tendencia *informe* surgió tras el enorme impacto moral de la Segunda Guerra Mundial, que interrumpió las experimentaciones artísticas de las primeras vanguardias. A partir de 1945, el arte buscó formas de expresión subjetivas para redefinir la condición humana, truncada tras el conflicto y la asunción del holocausto. Si en Estados Unidos el expresionismo abstracto se impuso como renovación impulsiva y subjetiva de los códigos de origen europeo, al otro lado del Atlántico triunfó un arte no figurativo y, sin embargo, cargado de profundidad y sentido a través del uso de los materiales, los signos y la gestualidad del propio artista. Si el expresionismo abstracto era un arte nuevo e independiente, generado en una nación floreciente que pasó a capitalizar el mundo del arte tras la guerra, el informalismo era el arte de una Europa en duelo, consciente de su colapso, y aferrada a un nuevo marco filosófico: el existencialismo.

El informalismo integra una gran diversidad de tendencias matéricas y gestuales, como el tachismo francés, caracterizado por el empleo de manchas de color de modo espontáneo y automático o el espacialismo italiano,

interesado por representar el movimiento y el espacio, evidenciando así la tridimensionalidad del cuadro. En España, durante las décadas siguientes a la Guerra Civil, las novedades artísticas llegaban con retraso, desvirtuadas o particularizadas por las condiciones histórico-culturales de la Dictadura. La recepción del informalismo se produjo a partir de 1957 gracias a los escritos de Juan Eduardo Cirlot, que incluía en su acepción cualquier forma de arte abstracto que no tuviese un carácter normativo, analítico o simplemente geométrico. En el ámbito catalán, con figuras como Modest Cuixart, Albert Ràfols-Casamada, Josep Guinovart o el propio Antoni Tàpies, el informalismo apostó por la materia y el signo como ejes fundamentales de una pintura que aspiraba a decir lo esencial a través de elementos primigenios.

## —DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

Marcado por un delicado estado de salud a lo largo de toda su trayectoria, Antoni Tàpies se inició en el arte a los dieciocho años, durante una convalecencia en el sanatorio de Puig d'Olena. Tàpies se refugió en el dibujo, la música y la literatura de Ibsen, Nietzsche y Thomas Mann. Desde entonces y hasta su muerte, su práctica artística estuvo



Caligrafía sobre seda del año 1923.

ligada a un mundo interior particularmente cultivado y sensible, a una espiritualidad fuera de lo común en el ámbito del arte informal. El crítico y poeta Juan Eduardo Cirlot, también adscrito a la simbología y la tradición espiritualista, describió el arte de Tàpies como un camino de doble dirección «hacia la extrema valoración de los efectos plásticos y hacia la profundización en los abismos del espíritu».

De padre anticlerical y madre católica, Antoni Tàpies desarrolló una espiritualidad personal fundamentalmente inspirada en las filosofías y religiones orientales. Para Tàpies, el arte podía servir para adentrarse en la esencia del ser humano; una experiencia estética se asemejaría a una revelación mística. Dijo al respecto: «Hoy se sabe como nunca que la obra de arte importante tiene unos efectos [...] que, en algunos casos, pueden llevar a estados contemplativos de identificación con la realidad profunda, muy parecidos a los de determinadas experiencias religiosas. Al fin y al cabo, tanto los sentimientos religiosos como los artísticos provienen de esa facultad común a la naturaleza

humana de enfrentarnos al misterio de la existencia...». Influido por la pintura del budismo zen —autores como Hakuin Ekaku, Sengai y Torei Enji— Tàpies aspiraba a expresar lo inmaterial y a conducir al espectador a un estado contemplativo a través de las cualidades físicas y materiales del lienzo, casi siempre reducidas a elementos austeros, reconocibles, en absoluto sofisticados o embellecidos.

En su trabajo, además de la elección de los materiales por sus cualidades físicas y estéticas, cobran especial importancia los símbolos, una iconografía en la que vuelca su particular visión del arte como nexo de unión entre espíritu y materia. Entre ellos se repite con frecuencia la cruz, un signo universal del que se apropia, cuya interpretación aclara en el artículo *Cruces, equis y otras contradicciones*, incluido en el libro *El arte y sus lugares*: «El interés por la cruz es una consecuencia de la gran variedad de significados, a menudo parciales y aparentemente diferentes, que se le han dado: cruces (y también equis), como coordenadas del espacio, como imagen de lo desconocido, como símbolo del misterio, como señal de un territorio, como marca para sacralizar diferentes lugares, objetos, personas o fragmentos del cuerpo, como estímulo para inspirar sentimientos místicos, para recordar la muerte y, concretamente, la muerte de Cristo, como expresión de un concepto paradójico, como signo matemático, para borrar otra imagen, para manifestar un desacuerdo, para negar algo».



---

**TEXTOS:**

Laura Fernández, Manuel López, María Santoyo y María López.

**OBRAS:**

© Zabalaga-Leku, René Magritte, Matta, Comissió Tàpies, VEGAP, Madrid, 2019.

© Paul Delvaux Foundation, Koksijde, Belgium – VEGAP.

© Sucesión Joaquín Torres García, Montevideo, 2019.