

Salvador Victoria

Concentración

1985

óleo sobre tabla

198 x 144,7 cm

Nº inv. P00274



Concentración (1985), pintura de **Salvador Victoria** Marz (Rubielos de Mora, Teruel, 1928-Alcalá de Henares, Madrid, 1994) se construye mediante la mención del círculo, figura inefable y simbólica de su quehacer tras realizar, desde finales de los cincuenta, una obra de aire informalista más desmarcada y extraterritorial, capaz de eludir, casi por principio, la transitada senda del *art autre* o la *abstraction lyrique*. Victoria, temprano frequentador de la abstracción en el contexto del arte español, vindicó siempre el “bachelardiano” espacio activo y resonante, la construcción de un clima pictórico regido por la pureza de estilo –casi una pintura de cristal–, el anhelo de búsqueda y la distinción de quien se situaba, deliberadamente, al margen.

Ya hemos señalado en alguna otra ocasión la voz de Keith Sutton, crítico y artista quien, con ocasión de la presencia de las obras del artista en una selecta muestra en la galería Arthur Tooth en Londres (1962), subrayaba con agudeza, precisamente, la distinción de la pintura de Victoria, el aspecto diferenciado frente a los demás acompañantes del sexteto, su carácter menos “racial”, redundando también en lo que había señalado Pierre Schneider sobre el aspecto trans-continental de esa pintura al encontrar su obra representada en la XXX Bienal de Venecia de 1960, Bienal a la que retornaría en dos años cruciales para el arte de aquel tiempo: 1968 y 1972, estando presente también en la Bienal de São Paulo de 1967.

Victoria reveló siempre una posición distinguida respecto al arte de ese tiempo, enlazando con nuevas corrientes creativas. Mediados los sesenta, el informalismo era voz periclitada, empero este artista encajaba a la perfección con el enfriamiento de las corrientes artísticas sucedido en esa época y su propuesta, de esencia ordenada, podía enlazar también con el nuevo aire normativo que se establecería arribando a los setenta. Ese aire distinguido era declarado, es indudable, tan contemporáneo como anclado en una visión del arte que escarbaba su raíz en aquel pintor de Berna y asomaba en términos que enunciara Lucio Muñoz: “energía”, “razón interior” y “espiritualidad”, algo que el propio artista aragonés se ocuparía de sentenciar, citando a Klee, en una auténtica declaración de principios, credo también de Victoria para enfrentarse al acontecer inefable de la creación:

“l’art ne reproduit pas le visible: il rend visible. Et le domaine graphique, par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l’abstraction”. El arte no reproduce lo visible, sino que lo devuelve visible. En cierta medida, Victoria no sólo vindicaba ese aire sobrenatural que comporta la creación, sino que aliaba la importancia de lo caligráfico para componer sus obras. O, en palabras del propio artista, era 1958, “mi pintura está dentro de un abstracto expresionista, atraído por la materia y los signos (...) apoyándome en el color, que es el que da su verdadero sentido plástico al cuadro (...) una claridad expresiva más diáfana y profunda (...) equilibrio”.

De alguna forma, su arquitectura pictórica le equiparaba más a una cierta vanguardia histórica de estirpe ordenada, artistas cuya reflexión en torno a la forma pictórica es fundamental: estoy pensando en pintores como Vantongerloo, Mondrian o Van Doesburg, quienes revelaron lo que podríamos llamar la tensión máxima de la expresión, esto es, el reconocimiento de la estructura pictórica no esquivando su dimensión poética e imaginaria, a la par que otorgaba a aquella un relevante poder en su forma de entender la abstracción. *Concentración*, de Victoria, obliga también a mencionar a Kandinsky y su entendimiento de lo espiritual en el arte, vindicación de lo cósmico como tarea a emprender por el artista, algo que quedaba claro con una extraña alianza de nuestro pintor con lo normativo según la cual, antes que la forma revelada bajo el magma pictórico, era esencial la transmutación metafórica de lo pintado y el encuentro con una dimensión-otra del espacio, de esencia poética y claro signo espiritual, que mantendría con inquebrantable fidelidad a lo largo de su quehacer bajo diferentes representaciones de las formas.

En 1965, con ocasión de su primera exposición en el Ateneo de Madrid, explicará su pintura casi con una afora: “Mi pintura no la conozco. Mi deseo sería que fuese anónima y que no trascendiera al cuadro, que quedara en un deseo y que este deseo, por una fuerza interna, llegara a la máxima emoción”. Pinturas de círculos de un estado casi místico, espiritual, en Victoria no puede separarse forma y color, que nuestro pintor entiende al modo de Ben Nicholson, esto es, no tanto una mera vibración física como expresión del alma íntima de la idea.

Concentración revela esa defensa a ultranza de un mundo en suspensión: un artista erigía la incerteza como proclama silenciosa del arte contemporáneo, tan acostumbrado a la fatua rotundidad del mundo real. Elogio de la energía de las formas circulares suspendidas, a veces rozando el sin-nada del blanco sobre blanco, incandescentes otrora, aurorales quizás, rotundas y suspendidas, oníricos azules en esta que nos ocupa, al modo de un cosmos luminoso, disciplinada tempestad de círculos estableciendo un misterio inefable. Ensayando el intento de tocar una suerte de luz eternal, se diría que, suspendiendo el tiempo y alcanzándose, en tal nirvana estético, una luminosa certeza, formula esta pintura un espacio luminiscente, una extensión embriagadora de una desconocida luz. Una figura, poderosa, se erige sin vacilación, rotunda a veces o en suspensión otrora: es el círculo –a veces abriéndose paso a través de las líneas del espacio, allende formas entre las que parecerá emerger–, esta será también figura-símbolo de su vida de pintor. **ALFONSO DE LA TORRE**

Jorge Oteiza

Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo/ Utsgoikoa

1965-1974

Construcción en chapa de acero pintada de negro sobre base de piedra
30,5 x 28 x 26,5 cm

Nº inv. E00050

Espacio sacral, que no sólo forma geométrica ni indagación meramente teórica sobre la medida o el número, más bien recinto, casa, sombra y refugio. Lugar quieto para la concentración, *crómlech* lineal embargado en el espacio agitado del mundo. Recinto formal complejo y elemental, lugar de las horas vacías, lo que habla de lo que se mueve mas también de lo inmóvil y mudo. Albergan las *Cajas* de **Jorge Oteiza** Embil (Orio, 1908-San Sebastián, 2003) el pensar, desvelando en ocasiones su título ciertos enigmas del contenido: “caja metafísica”, morada ontológica. Pluralidad de significados, convertidas sus imágenes en idea, la escultura sometida a una implacable reducción, devenida, prácticamente, un ejercicio de proposiciones, un método de investigación interior. Será un nuevo laboratorio.

Viaje hacia el saber a través de las preguntas, avance en la penumbra en múltiples direcciones, refuta la caja el espacio cuando, una vez desplegada, tal “caja abierta”, o bien en lenta deriva, parece tentar liberar las incógnitas concentradas en su encierro –la luz comunicando, como si fuesen palabras– y sus lados semejan desplegarse, como si conservara memoria de su devenir, en lenta floración, anamorfosis o demultiplicación del movimiento, traspasando inmovilidad y desplazamiento, como aquel desnudo bajando la escalera de Duchamp. Sombras que son no-ser, confundidas con el plano que-es-ser, desplegándose ante nosotros, frente a nuestra mirada activa, la imagen de una contradicción, arca y despliegue, centro o motor, lúcidas etapas de un proceso que ocultara y manifestara un fenómeno demultiplicador, quizás un fotograma portador de una pureza de estilo no lejano del aire de algunas

máquinas u objetos de matemática exactitud. Contracción absoluta tras la expansión.

Así Mallarmé, evocado en su quehacer, o Duchamp (ah, al fin llegó), el asunto de Oteiza es la tentativa de revisión de las formas artísticas y su análisis sin cesar, casi hasta la consumación. Y su renovación sin cese. Mallarmé, escribirá Oteiza, intuyó su sistema, sí: “para mí es una revelación encontrar mis mismas palabras (...) y mis mismos conceptos sobre la temporalidad estética que se ve estaban imbuidos por Mallarmé”, escribirá el vasco en 1943. O: “el vacío central (...) es la locura verdadera”.

¿Será la palabra, la voz dormida, o es el silencio?



Entre crear y silenciar, tentando construir o abandonar su obra, inmerso en la elevación de unas extrañas geometrías, Oteiza halla una actitud capaz de reunir tales extremos: contradecir el espacio. Y así, poblada su obra de excepciones que le constituyen –a veces resueltas en familias de excepciones–, la escultura es abordada mediante ciclos, agrupaciones de investigación con algo de estrófico que son tomadas para, tras alcanzar el estudio de sus posibilidades, llegar a la conclusión. Y vuelta a empezar. Su escultura deviene escritura a descifrar, un aparato de significar, recordándose ahora el nacimiento y conclusión de las artes en eso que Octavio Paz llamaba una zona invisible. ¿Vacío y resistencia como emblema del artista? Algo que reiterará en las construcciones “vacías” que contienen unidades, como esta *Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo/ Utsgoikoa* (1965-1974).

Claro está, negando enuncia, y tal afirmación deviene ensalzamiento del espacio: tomemos el espacio y ganaremos el mundo, devolviéndonos el pensar en pos de la encarnación del espacio visible. Memorable viaje en retardo, propuesta de “desorientación” que deviene asunto hacia el desvanecimiento formal, tal “caja vacía”, el pensamiento, desde la inquietud de su anterior morada, desplazado hacia otros destinos, adueñándose de los sentidos del tiempo. El tiempo de la nada tiene lugar en la caja concebida por Oteiza.

La palabra de Dios es el silencio, escribirá en 1963 en su mítico *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. ¿Y no resulta extraño que el autor de una obra con un notorio componente racional, líneas y formas, espacio, proclamase el valor supremo del espíritu, la condición religiosa de la conciencia visual? Combate, Jorge, consigo mismo, con su pensar, y, entre reconciliación o alejamiento, ilusión *versus* máscara, su obra se eleva al modo de un espacio vivo, inmerso en un equilibrio construido entre intensidades, discusiones o acuerdos. Inmensidad derivada de la totalidad, como dijera Richard Serra. Afrontando inquieto la construcción de sus cajas, “el hombre midiendo siempre”, en palabras de Oteiza en aquel libro. Preguntas sobre las preguntas, es como si aquella inquietud del escultor hubiese sido dotada de un don

extraordinario, el de la quietud, una quietud poblada, claro está, por tensiones. Calma en la tensa nada. Como una toma de posición la actitud de Oteiza, quien, pensando en la escultura, deja atrás esta para establecer una reflexión sobre el artista y, en términos más amplios e imperecederos, sobre el sentido de la creación.

“El hombre inmovilizando siempre”: veo a Oteiza, con extraordinaria acuidad pensando, al cabo la visión muestra una posición del artista, en tanto construye sus recintos leyendo de soslayo lo espiritual en el arte, delimitando espacios devenidos propuestas metafísicas que parecían entonces hacer patente el futuro, del mismo modo que explica Piglia que leía Kafka: concentrando la mirada, invirtiendo la motivación y estableciendo nuevas correlaciones para, de este modo, tentar una nueva versión en el espacio. Las sirenas tienen un arma más terrible que su canto: su silencio, dice Kafka. Invertidas las relaciones, la visión establece otras nuevas, que, privilegio del ver, en tan radicales condensaciones, llevan la visión al límite en un orden nuevo nacido de la inversión del sentido original, como una efectiva visibilización de la imposibilidad. **ALFONSO DE LA TORRE**



Pablo Armesto

Estelar 8.50

2018

madera DMF lacada, fibra óptica, fuente de alimentación LEED, aluminio lacado y acero inoxidable

145 x 36 x 44 cm

Nº inv. 557239

Como aquel personaje de Nerval, marcha **Pablo Armesto** (Schaffhausen, 1970) solitario, cantando un himno misterioso, a modo de canción surgida desde otro lugar de la existencia, de tal forma que el camino semeja elevarse, su estrella engrandecerse. Fluidez del artista para concebir imágenes que parecen portar la mención de una serenidad surgida desde la interrogación, pues serán sus fulgurantes obras verdaderos libros de las preguntas, indagando así Armesto en un pensamiento exploratorio que ofrece una quietud destilada desde la geometría poética de los hilos de luz que conforman su mundo. Como un don nocturno, es la suya una experiencia interior devuelta al mundo de las imágenes con aire de un despliegue de apariciones viajeras entre la dispersión y la concentración, la forma patente o la implosionada, no en vano algunas portarán ese aire de *in progress* o de vacío expansivo, como rezan otros títulos. Imágenes nómadas, alegorías errantes atravesando las fronteras, un estelar dietario de husos de luz, pues viendo el conjunto de su obra, experimentando ante esas imágenes, creo es posible evocar el arte de nuestro tiempo, mas, por qué no, también la devolución de sus obras al mundo del silencio inmemorial de la pintura, las creaciones claras de artistas como Vermeer o De la Tour, aquellos misteriosos seres suspendidos entre los pliegues del tiempo. Entre las preguntas de la luz y el espacio, como los agujeros luminosos de Rembrandt o los mares helados de Friedrich.

Fragilidad del sentido contemplando construcciones de Armesto como este *Estelar 8.50* (2018) pues –a la par que se percibe la complejidad temporal, ese tiempo situado frente a los ojos– desbordadas quedan las dimensiones espacio-temporales en tanto se nos introduce en ellas, senda del más allá, así rezará el título de una de sus obras, como un precipitado

sensible y clamante el encuentro entre un centro activo de la materia y la energética inmaterial, lo leve junto a la aparición de la imagen poderosa. Como suscribiendo Armesto aquello de Duchamp, el diálogo entre “apariciencia” y “aparición” en *À l’infinif* (1966), indagación sobre la geometría pluridimensional: “el objeto emanante es una aparición”. Imágenes que nos habitan, pues, para Armesto, crear no es simplemente expeler imágenes, sino la maduración de una reflexión producto del pensamiento.

Lux como reino de los símbolos, piedra blanca y negra, como aquel poema de Paz sobre Josef Sima arden las construcciones de Armesto en la plaza del ojo, pues con frecuencia sus obras transitan entre el vaivén, lo albo y lo oscuro desplegados en un silencio abierto, como tentando la revelación a través de esas formas originales. *Glaciar* y *Clave negra* son otros títulos de Armesto reveladores de esa travesía que podría ubicarse entre la Ceres de Rubens y el Mondrian severo e inefable, la Piedra Negra del Paraíso y el fragmento del Naufragio del Esperanza entre los hielos de Friedrich: una inmersión entre lo invisible indecible, como relatos surgidos en el misterio del sueño.

Recintos que parecen conspirar a la desaparición, formas leves expandiéndose en una cierta frecuentación del dinamismo y que, haciéndolo, intangibles, evocan la ilusión de un nuevo mundo tridimensional. Una creación que evoca una cierta escritura donde la luz podría revelarse en el aire: haces lumínicos, rasgos fulgurantes, líneas erigidas con aire caprichoso en el espacio, hebras de luz, formas en movimiento –“sombras portadas”, que diría Marcel–, emulando, parece a veces, el vértigo de un viaje de la nada sobre la nada, la materia incorpórea –el torrente de sus partículas– sobre la aparente nada del espacio hasta construir unas ciertas redes que conformarán, a su vez, una nueva entidad, recordando que el tiempo es materia del arte develado en el espacio. Meditando en torno a los enigmas de la luz y realizando tal indagación sobre la posibilidad de transfiguración de formas de ese fulgor impalpable, ilusión por tentar espacios desconocidos que vagan incandescentes por el espacio, su trabajo se realiza no tanto en el espacio físico donde se mueven las

cosas, como en ese otro punto ignoto, tan misterioso, reino intermedio de las vibraciones, donde sucede la percepción de quien contempla sus obras.

Ese movimiento atravesando lo oscuro hacia lo luminoso es elemento esencial en mundos como el de Klee y, de tal forma, las construcciones lumínicas de Armesto nos derivan hacia una bellísima desposesión poblada por la esencialidad de un núcleo de misterio. En el acontecimiento de la luz se muestra un equívoco entre el espacio y el lugar conducente, lo palpable y un advenimiento hacia la irrupción de otro espacio. Viaje a través del objeto artístico, desde el lugar en que nos encontramos, con las formas y la mirada, como un más allá, la luz como el vehículo de la visibilidad, lo que viene después.

Allí, en estas condensaciones de luz, tal como ensayos sobre la aparición y la desaparición, en estos círculos que, ensanchados, poseen un centro habitado por las fugas, es donde reside el canto resistente de un artista presto a consagrar el silencio, una meditación poética desplazada al límite donde Armesto espera sea posible entonces el milagro. Como en el vértigo de un umbral, es la suya una tentativa de referir el recogimiento y la oscuridad como espacios de protección, subespacios que, a modo de incandescencias vibratorias, energías palpitantes, nos proponen la deriva hacia un tiempo que, como decía Baudrillard, podría portar la esperanza de ser ilimitado y, por tanto, eleva la posibilidad de lo trascendente. Como en aquel libro de Margaret Cavendish, *El mundo resplandeciente*, parece Armesto tentar un viaje entre universos paralelos. Como en este *Estelar 8.50*, brillaba un espacio oculto de la Tierra, otro mundo al que era preciso acceder desde la blanca planicie del Polo Norte. Ah, cómo resplandece el mundo bajo su luz. **ALFONSO DE LA TORRE**



Pablo Palazuelo

Yantra III

1984

óleo sobre lienzo

200,5 x 200,3 cm

Nº inv. 2576

¹ “Palazuelo se acalora al tratar de explicarme que, de no ser por las líneas rectas, ese cuadro no existiría (...). Para él, el mundo no termina, sino que nace en el cuadro. No basta la conexión; el cuadro debe alumbrar una nueva vida. El pintor no trabaja para colmar sus ambiciones; a lo que aspira es a contribuir a la evolución

Fue la naturaleza una de las preocupaciones del quehacer de **Pablo Palazuelo** de la Peña (Madrid, 1915-2007), posiblemente temprana revelación durante sus paseos por el gélido bosque de Villaines-sous-Bois. Un año de retiro alejado del mundo de las galerías y el contacto con los artistas en el París al que llegara un par de años antes, en 1948. “Que Dios nos asista”, llega a escribir, solo, paseando aquel invierno por su bosque húmedo, casi transido entre robles y avellanos. En 1951, este caballero de la soledad volverá a otro fértil encierro en París, más *solitudes*, trabajando sin cese en el número trece de la rue Saint-Jacques, hasta mediados los años sesenta. Cuando pinta este *Yantra III*, es 1984, ya retornado a España, ha encontrado Monroy, un espacio fortaleza en Cáceres, donde compondrá cuadros con tal título, pinturas sobre los centros de energía. Otro lugar alejado del mundo, inmerso en la naturaleza, como lo sería, también, su frecuente estadía en “La Peraleda”, en Galapagar (Madrid), donde vivió hasta sus últimos días.

Pintor lento, Palazuelo, un pintor gramático en palabra de Bernard Dorival, el trabajo mediante la línea fue irrenunciable, como revelaría su conversación agitada en 1955 con Will Grohman, el exégeta de Paul Klee: “Palazuelo s'échauffe en essayant de m'expliquer que tel tableau ne peut exister que par des lignes droites (...). Pour lui le monde n'aboutit pas dans le tableau, mais il y prend naissance. La correspondance ne suffit pas, le tableau doit créer une vie nouvelle. Le peintre ne travaille pas pour suffire à ses ambitions, mail il veut contribuer à l'ensemble de l'évolution universelle. Sa mission, comparable à celle du poète et du philosophe, tend ainsi à être mise en pratique, en tant qu'il contribue à modifier le monde actuel des hommes et des choses”¹. Línea “limpia y precisa”, añadirá Tharrats sobre Palazuelo, imaginativo introvertido.

Es *Yantra III* ejercicio de un declarado “dejar hablar a las líneas”, lineaje de líneas y formas devenido también laberinto conducente hacia el plano que, expandido, le permitiría abordar su trabajo escultórico, tan riguroso. Línea como imagen y emblema del movimiento en el espacio,

universal en su conjunto. Es así como su misión, comparable a la del poeta o a la del filósofo, tiende a ponerse en práctica, en la medida en que coadyuva a modificar el mundo actual de los hombres y las cosas”.

activadora de este, mas también de la verdadera visión, conformadora del mundo, vehículo de energías capaz, en palabras del artista, de hacer visible lo invisible. Palazuelo, un pintor poeta, para Bonnefoy un heredero de Rimbaud, un artista intenso y reflexivo explorador de un insólito lenguaje, una belleza otra, fue creador plenamente abstracto e indagador de la reducción a la síntesis de las formas del universo: “las formas muy concretas y nobles, los acordes potentes y extraños”, diría ya en 1948. Y luego, resonancia “kleeiana”, concibiendo obras que muestran el incesante quehacer, como incansable pensador de la línea, el “pintor austero”, en palabras de Joan Miró. Al cabo, Klee había sido esencial referencia en el encuentro de Palazuelo con la abstracción.

“La palabra *yantra* –dirá Palazuelo– procede de la raíz sánscrita *yam*, con el significado de ‘que porta’, ‘que sostiene’. Es un diagrama bidimensional de fuerzas. El *yantra* es, sobre todo, una figura de la conciencia, una figura de la concepción, porque la estructura gráfica o diagrama portante es la ecuación formal de una energía específica. La visualización y la manipulación continuada de las formas en apariencia estáticas de la estructura, conmueven su inercia, emergiendo entonces el diagrama investido de una energía autogenerativa capaz de transformar alternativamente la experiencia física en experiencia psíquica. La experimentación –manipulación, composición transformante– activa la energía de la imagen, y, así, la imagen deviene la experiencia misma. El *yantra* así concebido, y cuyo centro –*bindu*– es intensidad, es un sistema abierto, puesto que puede transformarse ilimitadamente. Las obras que yo titulo *Yantra* no se relacionan con una meditación tántrica. Los *yantras* tántricos son en su mayoría composiciones basadas en diversas combinaciones de triángulos. Me ha interesado la relación de estos triángulos con los sonidos. Los mantras son letras o combinaciones de letras, sonidos que se relacionan con los diferentes espacios que conforman el *yantra*”.

Tienta Palazuelo “ver lo no visto antes, conocer una parte de lo desconocido para mí”, máxima que reflexiona sobre el complejo sentido de la creación artística: el mundo es forma capaz de revelar la idea. Formas

que, más que encontrarse, muestran su agitada vida, el “lineaje”: el permanente engendramiento de unas formas a otras, conservando la huella de su génesis. Pinta el mundo Palazuelo sin olvidar el rumor del existir de los arcanos, –*Imaginalia*, como titulará uno de sus poemas– en una cierta mención a lo oscuro y telúrico. Escribirá el pintor en 1967: “La naturaleza se imita a sí misma sin descanso, y así se especializa, se individualiza cada vez más, hasta crear formas nuevas. La metamorfosis es el fin de una ‘misteriosa’ autoimitación que constituye, en cierto modo, una ley. Una ley de la naturaleza que despierta en el hombre (aquí, resonador) una fuerza que, a su vez, puede provocar esa ley, reforzarla y dirigirla. Tiene lugar una operación en la naturaleza, que provoca en nosotros una operación semejante –o quizá distinta– que, a su vez, reverbera sobre la primera, amplificándola, o bien transformándola conjuntamente con ella, formando entonces las dos una sola. La realidad no tiene los contornos difusos. Sólo los accidentes (realidad también) de la visión por el paso del tiempo”.

ALFONSO DE LA TORRE

Alfonso Albacete

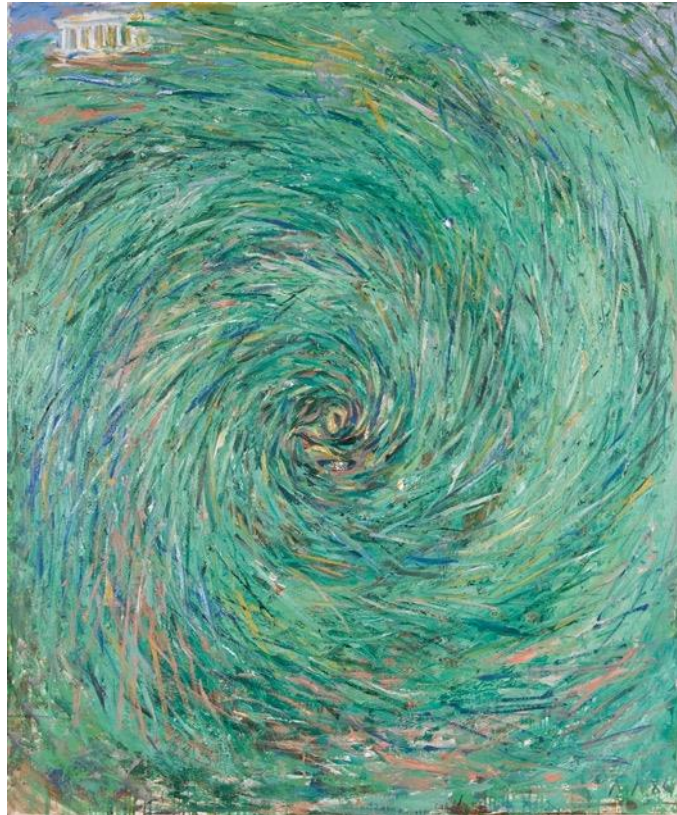
Narciso I

1986

óleo sobre lienzo

208 x 174 cm

Nº inv. 2504



El oficio de pintar podría definir a este verdadero metapintor, **Alfonso Albacete** (Antequera, 1950), capaz de entonar himnos poéticos en sus hermosas *performances* de 1975 y 1976, revelando un pasado casi “accionista”, como las huellas corpóreas que permiten comprender una

intensísima vida de pintor sometida a la ausencia de distracciones. *Performances* luego elevadas en ósmosis hacia las llamadas pinturas de guerra (h. 2000), representación de arquitecturas corporales, batalla del pintor embadurnado con los pecios del estudio, o devenido puntillista cuerpo a lo Oskar Schlemmer, todo ello revisitado por el ballet triádico (*Das Triadische Ballett*, 1922).

Le veo, en ocasiones, hermanado al santo patrón de la abstracción de nuestro tiempo (el término es de Julián Gállego), a Fernando Zóbel, coleccionista de su obra, como otros conquenses como Gerardo Rueda. Pues el asunto metapictórico ha llevado a Albacete a plantear obras en las que aparecían pinturas o bien sus propias exposiciones, al modo del cuadro dentro del cuadro, alusiones a la historia de la pintura u, otrosí, el propio pintor elaborando el cuadro, instalado en el mismo a modo de un resorte especular y que le habrían hecho merecedor de su inclusión en aquella exposición del Museo Nacional del Prado, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte* (2016-2017).

Vive el arte de tensiones y muere de distracciones, decía Zóbel. Es viajero Albacete desde la mirada abstracta a la referencia figurativa, de los incendios a la quietud, del fragmento al *totus*, de la planicie a los cielos, de la cueva a la casa, con frecuencia semeja el goce de la vida en el estudio como refugio, como un nuevo Xavier Maistre en su *Viaje alrededor de una habitación* (1794). Entre la nocturnidad y la cegazón, como embriagado contemplando desde la protectora pérgola hacia el paisaje, ha sido Albacete pintor de infatigada mirada, frecuentador de un cierto ejercicio de *travelling* en el mirar y en la forma de representar el mundo en derredor hasta poder concluir que el acercamiento a la pintura se produce en nuestro pintor de un modo inquieto y excéntrico, esto es, aun reconocidas ciertas de sus admiraciones pictóricas, hay algo desconcertante y radical en su forma de enfrentar el arte –en su avance en la penumbra en múltiples direcciones, que diría Palazuelo–, hasta situarse en un territorio que le pertenece, una acongojante tierra de nadie con frecuencia restallante y propia.

En ese sentido, ha frecuentado una abstracción de extrema complejidad siendo capaz de tentar el encuentro entre la presencia de una

cierta geometrización –líneas o planos, superficies de color– y la incorporación de elementos con aire azaroso. En Albacete, sus diversas investigaciones –a través de ciclos que versan en torno a la naturaleza, el objeto, lo interior, la figura, tramas o autorretratos– se entrecruzan, mas permaneciendo como un relato, la escritura pintada de un numinoso dietario.

Gozoso viajero entre los extremos, también su pintura puede ser superficie de grises o espacio para la exaltación del color, como en este hermoso *Narciso* (1986), semeja mostrar geografías inefables a la par que menciones a un espacio de ceniza, lugares incendiados de grises y pardos, como el hermoso lienzo de mediados de los ochenta, *Dos calles conducen al sur* (1986) –avenidas que parecen conducir esperanzadas desde la grisura hacia un nuevo amanecer al sur que llegará–, en la colección de nuestro Museo nacional. O pinturas de calles de aire devastado, como sometidas al viento del *grattage*, estoy pensando en las periferias de Sironi contemplando su *Santa Águeda, Norte-Sur: Judith* (1986). Grises de *Los cazadores en la nieve* (1988) y soberbios azules en sus vistas de *Viena* (1985). Parece su pintura densa y compleja, casi barroca, o bien se encuentra con momentos de extraordinaria gracia aérea, como un don. Pintor de tierras, pero de aguas y cielos, de lo sólido o lo fluido, el empaste pictórico pero otrosí la lisura, hay en su quehacer algo de cavernario, tentador de las sombras de aquel que viera el mundo reflejado allende la caverna y, misteriosamente, no cejará en toda su trayectoria en preguntarse por lo desconocido.

Elevando en el espacio imágenes, su pintura tiene algo de iluminación, atravesando las formas que concibe esa voluntad de indagar en torno a lo visible. Erigiendo símbolos, a la par que Albacete pinta como una necesidad, es el suyo un incesante viaje entre los códigos de la pintura. Trayecto donde queda claro que su pensar como pintor se realiza en torno

a un desplazamiento, siempre interior. Representa espacios interiores, o aún más cuando son exteriores, enseguida deslizados por el ánimo de quien los pinta, heridos por su mirada de pintor. Viaja sin complejo entre abstracción o figuración, a través de lo barroco y la geometría, inmerso entre las dudas sobre lo que somos, preguntándose también por las imágenes, algo de su quehacer parece establecerse en un universo de letargia, creando asociaciones misteriosas, sumergida su pintura en los arcanos de sus universos interiores. Es capaz de tentar mostrar la luz cegadora del estío y la noche reverberante con eclipse, algo que ha frecuentado en su trayectoria, recordando su acongojante *Aire* (1987). Condensaciones en torno a relatos, narraciones de un contemplador estupefacto que contempla el mundo, viajan sus representaciones hacia un misterioso universo, como un espacio suspendido plagado más de sugerencias que certezas, embargado por lo poético. Semeja Albacete asomarse, autofascinado, a la realidad del mundo trasmutado en pintura: ¿será ese mundo pintado el real, más que el visto por sus ojos? Tienta reflejar la realidad, pero sin dejar de latir un reservorio íntimo y poético, un lugar oculto, como un espacio de resistencia, elevación de un cosmos embriagado en la pintura. ¿Interior exteriorizado, interiorizado exterior? Igual da, en Albacete se muestra cómo el espacio pictórico –como si emulase una patria lejana– es el único lugar donde puede encontrarse un conjunto de imágenes que, procediendo de lo visible, se resuelven sólo en el acto de crear, es por tanto el arte un refugio, compartidas palabras de otro artista: “así pues, privada de reposo, la idea del espacio parece buscar sin cesar el infinito de la augusta presencia (refugio), moviéndose, en el infinito interior de la impotencia humana obsesionada por una visión, en ocasiones agitada y otras flébil, siempre desconsoladamente dirigida, mas en vano, hacia lo ilimitado”². En su agitación, el arte propone también el olvido o el sueño de un nuevo comienzo, la verdad de un nuevo vivir en la pintura. **ALFONSO DE LA TORRE**

² Pablo Palazuelo, Cuaderno de París, 1953 (ed. A. de la Torre), en: Pablo Palazuelo. París, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968). Madrid: Fundación Juan March; Alzuza: Museo Oteiza, 2010-2011. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

Fernando Zóbel*El jardín del obispo V*

1978

óleo sobre lienzo y lápiz

99 x 122,2 cm

Nº inv. P05805

El viaje de **Fernando Zóbel** de Ayala (Manila, 1924-Roma, 1984) a la abstracción, desde unas primeras pinturas de aire *fauve*, tuvo lugar mediados los años cincuenta, tras el encuentro en 1955 con una exposición de Rothko en Providence. Había estudiado Filosofía y Letras en Harvard, integrándose luego en la Rhode Island School of Design (RISD). Vinculándose a los pintores de Boston y encontrándose con el diferente Alfonso Ossorio, artista y coleccionista del informalismo europeo, su

formación se desarrolló en aquel contexto norteamericano del expresionismo abstracto. Zóbel expondría individualmente ya en 1954 y 1955 en Boston y Providence, mostrando luego su pintura en Nueva York en la Bertha Schaefer Gallery (1965) y recibiendo allí, además de la devolución de la visita de Rothko –sí, en persona–, la atención crítica estadounidense.

Desde finales de la década de los cincuenta viaja a Europa y establece domicilio en un Madrid agitado en lo artístico. Coleccionista de esa generación abstracta, concebirá el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, que se inaugura en 1966 con su colección. No se entendería nuestro tiempo sin él, siendo su existir intenso, un pleno vivir de pintor de infinita curiosidad que abarcaba la práctica totalidad de la cultura. Entre tanto, su pintura quedaba incorporada a grandes exposiciones de los sesenta: *Before Picasso; After Miró* (Guggenheim Museum, 1960) o *Modern Spanish Painting* (Tate Gallery, 1962). En esos años sus abstracciones se radicalizan, restringidas al uso del blanco y negro, portando un lenguaje caligráfico y esencialista adscrito a una abstracción que era lírica pero que se vinculaba al arte informal y sus estímulos visuales, signos que parecen surgidos desde una cierta compulsividad de la mano, como el trazo tentado desde el gesto de un solo movimiento, tal como propondrían los maestros orientales. Tras un breve periodo geometrizable en los setenta, coincidiendo con su participación en *12 Spanjorer* (Göteborgs Konstmuseum, 1970), su pintura se encamina hacia un universo construido mediante manchas de aspecto disuelto.

El gesto pictórico estaba entre la reflexión y la ascesis meditativa, como signos metafísicos tentado representar lo que estuvo en un instante y desapareció, lo recordado de lo visto; en lugar capital, arte y naturaleza. Sometiendo también a reinterpretación ciertas imágenes de la historia del arte que cautivaban a este irredento visitante de museos, junto a la poética emoción de lo entrevisto y sentido frente a la naturaleza, en especial el agua, el verdor de los ríos y el paisaje de Cuenca, los fenómenos atmosféricos. Como en este *El jardín del obispo V* (1978), hallamos elementos visuales compuestos de una indeterminación fundamental, lo

que otorga a su quehacer un cierto paralelismo con la *opera aperta*, una pintura energética que plantea la duda sobre lo concluido, lo que está y podría terminarse, la restricción decidida de lo pintado y la apertura del campo de posibilidades interpretativas, hasta la mutabilidad de las diversas lecturas que ese mundo de signos y formas ofrece a quien contempla. Sugiriendo la aporía de hacer visible lo invisible, algunas de sus últimas obras habrían de leerse como un canto último, postrera apoteosis de este pintor que no cumplió sesenta años. Así ha de comprenderse la exuberancia de algunos de los cuadros finales, asaltados por poderosas notas de color, destellantes manchas azules o encendido cromatismo que le deslizaba hacia un sentido extraordinario de la libertad en la dicción pictórica.

Exposiciones póstumas le rindieron reconocimiento en los lugares donde, simbólicamente, sucedió su vida, en Oriente y Europa: así, el Museum of Philippine Art, en Manila y, en España, la Fundación Juan March de Madrid y el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca. Otras antológicas tuvieron lugar en Harvard en 1987, el Fogg Art Museum y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid en 2003. Y pronto el Museo Nacional del Prado recordará esa vida rica entre la historia del arte y la pintura: *El futuro del pasado. Fernando Zóbel y la historia del arte*. La vigencia de su obra durante este siglo veintiuno no ha hecho más que subrayar la permanencia de este artista en el mundo de las formas. Belleza como una vigorosa forma de consolación. Claro, podríamos escribir que arden las imágenes pintadas por Zóbel, aún. **ALFONSO DE LA TORRE**

Gerardo Rueda*Astro*

1960

óleo sobre lienzo

97 x 130 cm

Nº inv. 557224

Entre 1943 y 1945, **Gerardo Rueda** Salaberry (Madrid, 1926-1996), desapegado estudiante de Derecho, tras leer un clásico libro de Guillaume Janneau sobre el cubismo, copió en un cuaderno las pinturas cubistas que admiraba, Juan Gris principalmente, a la par que se erigía en un novocubista, creando algunas otras. Así comenzó su carrera artística: mirando a la pintura que había trastornado el siglo veinte. Además, su ascendencia francesa le permitió viajar a París con frecuencia, visitando galerías y museos, siendo el encuentro con Zóbel –a finales de los cincuenta– capital para quedar unido a la aventura abstracta de nuestro primer museo democrático, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (1966).

En 1959 realizó sus primeras pinturas grises, entre las que puede clasificarse esta pintura espacialista. De la estructuración marcada que en algunos momentos imponen los pigmentos antes mencionados hasta componer en su pintura diferentes superficies planas, la evolución lleva al artista a un momento espacial: cuadros como este *Astro* (1960) inician en los sesenta este conjunto de las también llamadas “pinturas grises”. Pintura espacialista que incluye leves engrosamientos pictóricos, a veces casi imperceptibles, con frecuencia delicados acordes: notas, comas, instantes que atraviesan un espacio monocromo, a modo de espacio simbólico e infinito, también musical.

Abandonada ya la influencia de Nicolas de Staël, fruto de sus viajes a París, se avanza lo que será su posterior monocromía, desde la preocupación por la luz, el volumen y las sombras, casi obsesiones siempre permanentes en el quehacer artístico de Gerardo Rueda.



Rueda defendería durante todo su trayecto artístico que la concisión, aun a contracorriente, podía ser tan válida como la retórica. Pintor esquivo de las modas, una de sus divisas era: “hay que proponerse seriamente no estar al día”. A sabiendas de que ese no estar en el *mainstream* del mundo es, justamente, la más certera definición de la actitud de vanguardia. Aquella admiración por la exactitud de Gris y la práctica cubista le condujo a ejercer el *collage* durante toda su trayectoria, unos mediante papeles diversos, otros objetuales. *Collages* que incorporaban papeles varios, restos tipográficos o dibujos, pero también conjuntos lígneos o compuestos mediante elementos de la vida, la cotidiana o la del pintor, con frecuencia en cajas a modo de escenas, que evocarán otras admiraciones ruedianas: Cornell, Klee, Morandi, Motherwell, Schwitters o Torres-García.

Defensor contumaz del equilibrio y el orden en sus composiciones, elaborador de geometrías fingidas o secretas, una parte de su obra en los años ochenta supuso un trasvase pictórico de los efectos de los *collages*. Ficción de los papeles adelgazados emergiendo desde la negritud, pintados de colores leves con frecuencia de esencia naturalista que mostraban los efectos de superposiciones y recortes, hasta de los rasgados a mano.

Haciendo valer la emoción como punto de partida de la relación entre el espectador y la obra de arte, Gerardo Rueda expuso en las principales galerías madrileñas: Biosca, Juana Mordó y Theo. En 1992 Rueda recibió el encargo de realizar dos monumentales puertas para el Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla. También en los noventa concibió las vidrieras de la nave central de la Catedral de Cuenca, que titula 'De la Tierra al Paraíso'. A partir de 1994, fecha en la que Polígrafa y Cercle D'Art editan la monografía que sobre el artista escribe Juan Manuel Bonet, Rueda realiza una gran exposición retrospectiva, *Trayectos*, que recorre los principales museos nacionales de Sudamérica. En 1996 el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) realiza en su centro Julio González la que será su última exposición en vida. Tras su fallecimiento se muestran sus *collages* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el año 2001, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía realizó, comisariada por Tomàs Llorens y Alfonso de la Torre, la primera retrospectiva en España de la obra del artista en un museo nacional. "Bajo los puentes reina el silencio/ y el murmullo de una gota lo recuerda,/ y también la sombra recortada de un ala", escribimos en 1999. **ALFONSO DE LA TORRE**

Esteban Vicente***Sin título*****1956**

óleo sobre lienzo

101,5 x 121,5 cm

Nº inv. 1040

La obra de **Esteban Vicente** (Turégano, 1903-Nueva York, 2001) surge desde un convencimiento íntimo: las cualidades sensoriales de la pintura. El entendimiento de la creación desde una actitud silente, en la que el pintor parece haberse quedado, a solas, con la pintura. Obra habitualmente situada en la estela del expresionismo abstracto norteamericano, que Vicente vive como protagonista, podría adscribirse a una cierta tendencia de la pintura española, habitualmente poco contada, en la que prima la visión del sentimiento lírico de la creación. Citando sus relaciones con Norteamérica, debe destacarse su admiración por la obra de Milton Avery, Arthur Dove, y Marsden Hartley. En los años cincuenta mantuvo amistad con Willem de Kooning, Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline y otros artistas destacados de la llamada New York School. En todo caso, su obra debería recogerse en esa abundantísima lista de creadores españoles que entendieron la pintura desde postulados alejados del tópico de la España Negra. Y estoy pensando en muchos de los pintores que se sumarían a la aventura del museo abstracto español inaugurado en Cuenca en 1966: Mompó, Rueda, Sempere, Torner o Zóbel. También Hernández Pijuan o Ràfols Casamada.

Pintor en exilio espiritual, Vicente no fue, en este sentido, *rara avis*: recuérdese la diáspora de pintores contemporáneos españoles en París: Feito, Muñoz, Palazuelo, Rueda, Sempere o Saura. O su contemporáneo José Guerrero, con quien conviviera en las mismas fechas en Nueva York, ciudad donde también aparecería César Manrique mediados los sesenta. “Soy un pintor americano porque me vine a vivir a este país cuando era joven. Pero el arte trasciende las fronteras”, escribió Esteban Vicente. Algo lógico en un pintor que, desde la creación en el torbellino agitado del



expresionismo abstracto, miraba siempre de soslayo a la tradición cultural europea.

Obra en la que prima el color, algo muy negado en la pintura informal de los sesenta, su paleta pictórica vindica la existencia de la azoriniana España clara, visión otra de la modernidad, colores aplicados mediante bordes difusos, a modo de nebulosas de bordes imprecisos. Elogio de lo invisible, trazo difuso, mas muy contenido, pintura de horizontes “rothkianos”, gesto de esencia mental, evocador también de los trabajos de Philip Guston, la creación de Vicente se sitúa también en las antípodas del rigor conceptual. Poética composición y vibración del color, el color es la luz, son notas fundamentales en su pintura, como en este *Sin título* (1956). No olvidemos tampoco la práctica del *collage* que Vicente abordó, con

notoria sabiduría, a lo largo de toda su trayectoria. Vinculándose, de este modo, a una tradición contemporánea, piénsese en los *collages* de Gris, Picasso, Rueda o Torner.

Pintura en equilibrio entre libertad y conocimiento, independencia o sensibilidad, expresión y contención. Pintor de razón y método, atendiendo antes que nada a una voz interior, paisajes del interior, que elude la intuición y la improvisación, vindicando la existencia de un *corpus* creador concebido como un torrente de ideas luminosas, nunca exentas de un timbre propio.

Como se ha señalado en ocasiones, su producción, que realizó hasta su postrer momento, evoca la desbordante creación, también hasta los últimos días, de Picasso. Ambos, así, se convierten en prototipo de un modo de ser del artista español, infatigables e intensos, ambos, hasta el final. Ambos fundamentales en la reciente historia del arte contemporáneo español, en la que la historia al margen, la excepción, ocupan un lugar de privilegio. **ALFONSO DE LA TORRE**

Antonio López García*La aparición del hermanito*

1960

bronce

56 x 78,3 x 5 cm

Nº inv. E00117

Realismo trascendente o gravedad de lo real, igual da, en todo caso deseo de superar las apariencias de las cosas, afán de trascender la juanramoniana quietud de los objetos, música de las cosas quietas frente a la tentación de la morosidad embriagadora propuesta por el poeta, el quehacer de **Antonio López García** (Tomelloso, 1936) ha sido siempre el de un artista acostumbrado a trabajar depositando una mirada poética, de gran fuerza simbólica, sobre las cosas más cotidianas: personas, actitudes, objetos quietos o espacios interiores. Para avanzar, tornando sobre sí mismo, este artista ha creado, al modo de un ciclón ensimismado, imperturbado entre lo inmóvil habitado y el elogio de los mundos interiores, morada de recuerdos y de olvidos. Espacio interior o casa: albergue y puerta estrecha que abre al mundo, recordando a Bachelard, moradas habitadas por los sueños, a veces por sueños grises y tristes, espacios de la esperanza de otros. Habitado a reflexionar sobre algo tan complejo como qué sea ese lugar inquieto donde clama el vacío, su mundo creador parece contemplar lo real en un difícil equilibrio entre el afecto y la falta de complacencia. Recordando también que nuestro tiempo ha promovido artistas capaces de crear desde la absoluta entropía, pues “todo lo que es interesante ocurre en las sombras. No sabemos nada de la verdadera historia de los hombres”, escribía Louis-Ferdinand Céline y representar al hombre o su entorno, en su soledad y desnudez, ha sido el gran objetivo, tan deliberadamente a contracorriente, del quehacer de Antonio López, indagador de imágenes frecuentadas por la cotidianidad, galería de espejos asaltada por la paradoja. Sumidas también sus obras en una extraña reflexión sobre el paso de las horas, sobre el devenir del tiempo, en ocasiones parecen estar invadidas de un contagioso aire de familia. Mundo donde reina la quietud, una quietud, ya dijimos, activa, eso que a veces hemos llamado, aplicado a otros artistas, la imaginación introvertida.

Desentrañador, así, de sombras, el esfuerzo de López parte desde ese afán por reconstruir taumatúrgicamente una suerte de *memorabilia* del bronce, la cuidada elevación del paisaje de la memoria. Ser contemporáneo y singular, irreductible, aborda una mirada sobre la representación humana que evoca reflexiones del quehacer “giacomettiano”: el mundo en torno, la observación de lo real, la detención de la figura en el espacio, el temblor de la mirada, quieta mas insistente, vibrando sobre los rescoldos de lo visible, que se revela más compleja, más fructífera, en la morosidad de los detalles cuidadosamente dibujados, detenidos, que en la elevación de una ficción. Suyo es el coraje de narrar, con un cierto aire compungido, la vibración muda, el misterioso vivir de cada día.

Como en este mágico bronce *La aparición del hermanito* (1960), es artista capaz de proponer compartir, en silencio, sus creaciones, su indagación ha tratado siempre de cerner la posibilidad de un hombre singular, ser mortal mas a la par trascendente a sí mismo, tal un dios. **ALFONSO DE LA TORRE**



Martín Chirino**Öology****1973**

bronce dorado y pulido

30 x 20 x 5 cm

Nº inv. E00033

Fue Ángel Ferrant el primer autor en referirse, con extensión, a la obra de **Martín Chirino** (Las Palmas de Gran Canaria, 1925-Madrid, 2019). Lo hizo en agosto de 1959, dos años antes de su muerte, bajo el inapelable título de “Martín Chirino es un escultor”. Cirlot diría en estas fechas que ese texto llevaba un título epigráfico. Casi tautológico, añadimos ahora.

Para Ferrant, elemento sustancial de la escultura de Chirino era la naturalidad, en el sentido de sinceridad. Esto es, la ausencia de fingimiento en su trabajo escultórico, realizado con sencillez y austera serenidad ya desde las primeras esculturas de reinas negras, recientemente evocado en su Fundación en Las Palmas. Trabajo “viviente” y distinguido, realizado desde una efusiva expansión poco adjetivada. Los materiales utilizados en aquellas primeras obras –raíces, maderas de pinsapo o limonero y piedra volcánica– ya ubicaban mucho de lo que sería la epifanía artística del escultor canario. Materiales en muchos casos autóctonos, algo que será constante en numerosos artistas canarios, desde la concepción de una visión de lo moderno auténticamente vinculada



con las preocupaciones de los artistas contemporáneos del siglo XX, embargados por la conmoción de lo primitivo. En la obra de Chirino no es que no se perdiera de vista lo primitivo, sino que tal cuestión parece ser ancestral, pero también forma consustancial a su ser artístico. En 1953 una composición, precisamente en homenaje a Joan Miró, se convertiría en su primera escultura de hierro forjado que utiliza la soldadura, un lugar –el de ceguera de las chispas de la fragua– que, es sabido, ha sido permanente a lo largo de la trayectoria de este “herrero fabulador”. Acto seguido, 1955, llegaría su primer homenaje al escultor Julio González, del que en alguna ocasión subrayara “la violencia de su poderoso silencio”. Este año es el de su marcha de Canarias y Chirino es ya, de pleno, escultor abstracto. Incorporado al Grupo El Paso, en los primeros meses se desarrolló su exposición individual en el Ateneo de Madrid, cuyo catálogo fue prologado por José Ayllón, uno de los “hermeneutas” del grupo. También

1958 fue un año capital para Chirino, pues se realizaron diversas exposiciones colectivas en las que se incluyó su obra: en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo en marzo de 1958 o en la celebrada en el Colegio Mayor San Pablo con el significativo título de *Cuatro pintores y un escultor*.

El Grupo El Paso tuvo su momento más simbólico en abril de 1959, con la exposición en la galería más importante del momento, Biosca, donde se presentó un número especial de *Papeles de Son Armadans* dedicado al colectivo, que, empero, tentaba ya su disolución. Chirino escribía en *Son Armadans* su artículo “La reja y el arado”, casi declaración de principios, que comenzaba de un modo inefable: “Cuando descubro la vida de los hombres me siento disparado hacia una huida incesante”, subrayando que el arte, que surge desde la tierra, es una labor “armoniosa y necesaria”. Enlazaba Chirino con las raíces del arte de su tiempo. Para los artistas de El Paso, crear era un acto necesario, en el que estaban comprometidos a realizar, también, actos sin reservas, no sólo ilustrar mitos anticuados.

Instalándose, pues, en el centro de las reflexiones teóricas y artísticas de su época, punto de inflexión capital en la trayectoria de Chirino fue la selección de sus esculturas para la exposición que el MoMA presentó en 1960 en Nueva York y diversas ciudades norteamericanas. Viendo las piezas expuestas tempranamente en Nueva York, se entienden las hermosísimas palabras que le dedicó Millares: “hay algo que cosquillea y silba por entre los cuadrillos de este juego vacío, solo despojado como los sencillos palos de un cementerio olvidado por los muertos”.

La escultura de Chirino se constituyó siempre en torno a la mención de una cierta fisicidad orgánica, en un viaje en el que era frecuente, a finales de los cincuenta, el traslado desde lo horizontal a lo vertical, desde la observación de la reutilización de la escultura a ras de tierra hacia una verticalidad con un inmediato propósito de ascensión. Expresión pura de una actividad interior, dijo acertadamente Cirlot en el artículo antes citado, ciertas zonas de su escultura se convirtieron en referentes comparables a la pintura de estas fechas, pudiéndose mencionar así, llegados a este punto, los elementos gestuales –nerviosos e inefables– de Franz Kline para comprender esa suerte de reconstrucción emprendida por Chirino, ciclópeo esfuerzo por verter la inmaterialidad del gesto al vacío del aire. **ALFONSO DE LA TORRE**