

TENER VISIONES

CONSTRUYENDO EL MUNDO MODERNO



Escultura internacional del siglo XX

Galería **Odalys**

Galería **Odalys**

TENER VISIONES

CONSTRUYENDO
EL MUNDO MODERNO



Escultura internacional del siglo XX

22 de septiembre al 29 de octubre de 2015
Galería Odalys - Madrid, España

www.odalys.com



Galería Odalys S.L. Orfila 5, 28010, Madrid, España. Teléfonos: +34 913194011, +34 913896809
info@odalys.es | odalys.com



TENER VISIONES

[ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA ESCULTURA DEL SIGLO XX]

Alfonso de la Torre

INQUIETUD Y VISIÓN (Y CEGUERA)

Pensé en el nenúfar que, de repente, había nacido en el pecho de Chloé, la protagonista de “L’Écume des jours”, de Boris Vian. Y mientras escribía estas líneas, no pude desprenderme de esa inquietante imagen. Una entidad antes no existente se encarnaba en la realidad: era *una extraña flor*, aparecida en el espacio, como aquella que fuera primera escultura, desaparecida, de Pablo Palazuelo¹.

Expresión de la profunda vinculación entre la extensión y la duración, expansión de las líneas en el espacio o el tiempo, la escultura pareciera descomponer los movimientos que constituyen nuestra percepción de lo real, como nos recordara Duchamp. Visiones congeladas, movimientos parciales en que se fracciona la totalidad de un cuerpo o una entidad que, alojados en lo visible, empero, parecieren suspender (en) el espacio. Luminosas líneas expandidas *ad infinitum*. Como una cámara de espejos, que desplazara el espacio hacia la infinita ilusión estableciendo así un quebrar en la mirada, un trastorno de esta que más que “ver”, deviene “obscuridad”. En este punto, justo viene al caso la exactitud de Derrida sobre el ver *versus* cegar: “no estoy seguro que el espacio esté esencialmente dominado por la mirada (...) espacio no es solo lo visible, sino algo que abarca incluso lo invisible (...).

1. Correspondencia entre Pablo Palazuelo y Eduardo Chillida. Cortesía de la Fundación Palazuelo y del Museo Chillida Leku. Reproducida en Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: Madrid-Paris-Madrid”, en “Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)”, Fundación Juan March-Fundación Museo Jorge Oteiza, Madrid-Alzuza, 2010, p. 204. Carta de Pablo Palazuelo a Eduardo Chillida. Paris, finales de diciembre de 1951 “(...) he hecho mi primera escultura ¡ Y estoy muy contento con ella (...) es como una flor extraña”. Carta de Eduardo Chillida a Pablo Palazuelo.10.1.52. “(...) tengo gran curiosidad por conocer tu “extraña flor” (...) harás esculturas extraordinarias sin tener que ver con tu pintura, ya que serán muy esculturas, dirán como tus cuadros lo que tú quieres y acabarás por decir”.

Lo invisible, para mí, no es simplemente lo opuesto a la visión (...) las artes visuales son también artes de la ceguera”². Adoro, y viene al caso, la cita del Hamlet estupefacto, “¿no ves nada ahí?”, y la firme respuesta de la reina: “Nada de nada, y veo todo lo que hay”. Arte de construcciones pero también, a veces, como se ve en nuestra exposición, de descomposiciones y destrucciones de las formas, algo que debe interpretarse como una suerte de resistencia, tentativa que revela la odisea del deseo, -creación-deseo y finitud es sabido son lo mismo-, que parece situarnos ante congeladas presencias, una cierta reparación fantasmagórica que se eleva, estoy pensando justamente ahora en la escultura de Auguste Rodin (París, 1840-Meudon, 1917) presente en la muestra “Tener visiones”, aquella tan hermanada en su *despojez con el origen del mundo* de Courbet³, o con el bronce-torso, también presente en la misma, de Francisco Narváez (Porlamar, 1905-Caracas, 1982), con algo de aire a su admirado Chaim Soutine. Arribando todo ello al mutilado cuerpo de los “Étant donnés” del Museo de Filadelfia⁴ y que, al final, acabo viendo próximo, también a la “Materia en forma de natges” (1986), la tierra chamota de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012), tierra con aire de abrasamiento: de nuevo el cuerpo hecho fragmentos o los vestigios y reliquias elevados tan cuerpos. Tal fragmentación, apenas un resto, materia en forma de nalgas, interrumpe el abordaje de la representación a través de los caminos transitados del arte para ‘limpiar’, más que pintar o esculpir, quitar antes que poner, al modo de una deliberada huída del sí-mismo del artista. Cuestión siempre compleja que afronta entonces la eliminación de lo accesorio o, lo que es lo mismo si bien de apariencia incomprendible, la propuesta de un viaje nuevo, un recorrido *otro* hacia la imperturbabilidad de la nada. Permitiendo sin embargo, de este modo tan contradictorio, el acceso a un conocimiento más hondo al que, por contra, la representación llamada ‘fidedigna’ de lo real, los llamados realismos, hurtan.

Hubiera podido destruirla, decía Giacometti⁵, pero he hecho la escultura, justamente por lo contrario, para recomenzar. Planteaba el escultor así uno de los elementos capitales en su obra, cual fuere el lugar que ocupa la pulsión, -ya sea de aspiración, deseo o vuelo, o quizás destrucción-, que narra cualquier obra de arte. Al cabo, la creación se acompaña también de la construcción del artista, un personaje interior capaz de concebir una obra artística que, en los grandes creadores, cree posible cual demiurgo compartir esa nota de *opera aperta* con, al mismo tiempo, una cierta crispación e interrogación que plantea cuestiones como el deseo o lo prohibido, la norma y la transgresión, la ficción o lo real. Juego

2. Jacques Derrida, “Las artes espaciales. Entrevista con Peter Brunette y David Wills”. En “Artes de lo visible (1979-2004)”, Ellago Ediciones, Ponte Caldelas, 2013, p. 39.

3. Gustave Courbet (1819-1877), “L’Origine du monde” (“El origen del mundo”), 1866, Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm. Colección RMN-Grand Palais (Musée d’Orsay).

4. Marcel Duchamp, “Étant donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage...”, 1946-1966. Philadelphia Museum of Art.

5. Alberto Giacometti, citado por Jean Genet, Jean Genet, “L’atelier d’Alberto Giacometti”, L’Arbalète, Décines-Isère, 1958. Reeditado por Gallimard, Paris, 1967 y 1977. Edición en español: “El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro”, “El funámbulo”, Thassalia, Barcelona, 1997.



entre la ausencia y la presencia, mención a una quietud glacial, imagen congelada, para acceder a tal ausente *estar* no es preciso acudir a lo inmenso subjetivo sino, antes bien, pareciere necesario referir cuestiones elementales que, inquietantes, permanecen escondidas en el acontecer diario, entre la apacible apariencia de lo real. Fue Walter Benjamin quien indagara en torno a la liquidación de la herencia cultural del siglo veinte, estableciendo la desaparición de lo que denominaba el “aura”: el hombre de nuestro tiempo estaría invadido por las imágenes, pero habría perdido la presencia⁶. La ceguera de Derrida era émula de la desesperación de Giacometti cuando se lamentaba, ya al fin de su carrera, que “todo se me dispersa”. Alcanzados todos los saberes del arte, el audaz escultor suizo planteaba la imposibilidad del *ver* con una conclusión reveladora: “no sabía”. Voz sincera de un artista que expresaba angustiosamente, con inquietud, la dificultad de la visión e interpretación de lo real, sobre la que conservará, sí, dos teorías: no se trataba tanto de representar lo visible como situarse en la idea del ser y percibir, precisamente, su carácter ilusorio, tanto, que viene a concluir en una cierta revelación acongojante: todo es nada. “El hombre es esta Noche, esta nada vacía”, sentenciaba desgarrado Hegel⁷ o, lo que también es lo mismo, el arte sería, ni más ni menos, el obstáculo que impide la revelación sobre la que se indaga, pues la imagen, por perfecta o conmovedora que sea, propone un cierto extravío de la presencia. Vuelta a la ceguera.

Especulación pues sobre el propio acto de *ver*, *mutatis mutandis*, la escultura promueve verdaderos universos en sus posibilidades combinatorias: fenómeno o paisaje, ensoñación, fragmentación del objeto, persona o cosa, ídolo o roca, planos encontrándose o geografía pluridimensional. Energía del objeto en el espacio. Al cabo, interrogación sobre la relación mental con el espacio -cuando no- ilusión sobre lo visible. Frustrados *voyeurs* que somos, cazadores cazados por las imágenes, asaltados asaltantes por el eterno retorno de la mirada: pues es la estructura retornante de la contemplación. Extrañeza de quien contempla, viéndose así sometido-a-pensar en torno al misterio de las formas, -el abismo de las formas que convoca a lo invisible, que diría Palazuelo-, que parecen entonces crecer, tal la epifanía de una presencia.

Cuestión de distancia, de ángulo, hay algo en la escultura, en la ocupación del espacio, de inquietud, por su disposición creativa, pues su recepción, la percepción del con-

6. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, Taurus, Madrid, 1973.

7. “El hombre es esta noche, esta Nada vacía, que contiene todo dentro de su simplicidad indivisa: una riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna viene precisamente a la mente, o (también), que no están (allá) en tanto realmente presentes. Es la noche, la interioridad –o- la intimidad de la Naturaleza la que existe aquí: -(el) Yo- personal puro. Dentro de las fantasmagóricas representaciones hay noche alrededor: aquí surge entonces bruscamente una cabeza ensangrentada; allá, otra blanca aparición; y ellas desaparecen con la misma brusquedad. Es esta noche lo que entrevemos cuando miramos a un hombre a los ojos: sumergimos entonces nuestras miradas en una noche que deviene terrible; es la noche del mundo que se presenta entonces ante nosotros Conferencias (1805-1806)”. Citado por Georges Bataille en su artículo “Hegel, la muerte y el sacrificio”. “Oeuvres complètes de Georges Bataille”, vol. IX, Éditions Gallimard, Paris, 1955, pp. 326-345. Versión española: Georges Bataille, “Hegel, la muerte y el sacrificio”, El Aleph, Buenos Aires, 1999.

templador es cuestión del propio-yo de éste y del lugar -siempre relativo- en que se halle quien lo ve. Territorio de sombras, tal proyecciones de formas que lo componen. Si Tanizaki nos refería el elogio de la sombra frente a la descarnada luz de Blanchot, recuerdo siempre las activas sombras de *Le Grand Verre*, su oscura incandescencia tras el plano, su reconstrucción, casi, en la tridimensión. Maquinaria óptica, -sempiterno Duchamp viaja silencioso en estas líneas, ya se ve-, metáfora pareciere, tiene la escultura algo de mecanismo en retardo, pues será la visión quien convierta las formas quietas en elementos pertenecientes al espacio de lo visible, planteándose entonces así que quizás la escultura no revele tanto la tradicional disposición tautológica de elementos tridimensionales como una intensa exposición de metáforas, transposición o proyecciones de una forma en otra. Quietud mas no detención, pues asistimos al juego incesante de las formas, estas sustituidas por otras formas, dependiendo de la posición y del espectador, de las luces o las sombras, y del ánimo de quien las contemple. Metáforas sobre las metáforas.

Al cabo, es la agitada vida invisible del espacio, construcción de la mirada sobre el objeto mirado. *Speculum mundi*, reflejo de un universo extraño, como aquel ser que pudo haberlo visto por vez primera. Quimera del espacio, extensión escultórica para soñar, acto de ver conformado por el pensar que, a su vez, dará forma a la obra, como en tantos creadores de todos los tiempos por tanto, pues el espacio escultórico es contradictoriamente relativo, esto es, sometido a visiones independientes. Pareciendo asomar, en ocasiones, un alejamiento de la convencional tridimensión escultórica, un viaje hacia la tentada utopía de la cuarta dimensión, las dimensiones conocidas más el tiempo, aquella tentada por la cofradía de los artistas de Puteaux, entrecruzados con magia y alquimia. Gradiva daliniana, resto pétreo, metal o aleación, molde o resto metálico, gruta o paisaje planetario, tal una tierra inaccesible, silencio: un mundo desconocido. Universo invisible a los sentidos. Metáforas alógicas, pareciere, del espacio, que podrían haber ilustrado en su ficticia detención, aquella búsqueda de alquimistas, gnósticos y magos, de la cuarta dimensión: los sucesos de una cierta vida invisible del espacio de Maeterlinck. Con su extrañeza de tal lato estar ahí.

La experiencia expresiva, en la que el espectador tiene un papel prioritario, se convierte en frecuente suma de interrogaciones en torno a la ubicación del sujeto, mas también sucede con las indagaciones en torno al peso y lo sólido, la ocupación o lo grave. Suma de metáforas sobre una experiencia que, sin embargo, es de esencia concreta. Voluntad de acercamiento a ciertas cuestiones que se desconocen, es la escultura, antes que la certeza, la inquietante ofrenda de la transmutación de los elementos que la componen. Al cabo, entre sus intenciones es frecuente la evocación de tránsito al pasado u, otrosí, el vislumbramiento sobre el devenir. Empero, muchas de las reflexiones sobre el objeto en el espacio, la escultura, devienen metartísticas, por ejemplo la permanente pregunta

en torno a los límites o la estructura del objeto creado. Mas no es sólo el “quieto” de lo que habla la escultura, volumen u objeto instalado en el espacio, la ficticia detención que antes se mencionó, otras preguntas habrán de revelar planteamientos relativos al tránsito, a lo que fluye y se desplaza. Otrosí, en torno al curso del espacio entre lo exterior y lo interior, pero también a la reflexión sobre el hueco o el volumen. Rememoración contemporánea ésta, al cabo, vertida en la conocida y obsesiva indagación *oteizana*⁸ sobre la desocupación del espacio⁹.

El silencio de Jorge Oteiza (Orío, 1908- San Sebastián, 2003) es poesía del lenguaje silenciado, clamor de la necesidad de extensiones vacías, de espacios “receptivos, sacralizados, de protección”¹⁰. Indagación en ida y retorno al silencio, como expresaba en 1959 el artista a Juan-Eduardo Cirlot: “el problema estético es cambiar el signo formal, reducir la forma, devolverla, al silencio espacial, a la Inmovilidad. He aquí la naturaleza receptiva de lo Abstracto: Espacio viviente arrancado al Tiempo. Receptividad concreta. Nueva condición religiosa de la conciencia visual. Revelación visual, inmediata y total del Ser (...). Si para un arte del futuro -para el arte actual- se puede hablar de alguna especie de retorno, es del retorno a la función específicamente religiosa de la obra de arte”¹¹. El complejo proceso de indagación abstracta, propuesto temprano por Oteiza, se convertirá en un ejemplo, anómalo y fértil, en nuestro arte, tan dado en esos años a la alharaca del manifiesto inmediatamente frustrado. Oteiza defiende así que el arte es, antes que nada, una revelación acuciante. Revelación con mayúscula: “quiero decir que el arte es necesario existencialmente para el hombre”¹².

8. “No todo habría acabado a finales de los años cincuenta con su conclusión experimental, sino que las propuestas de Oteiza, tanto las escritas como las artísticas ya consumadas, lanzaban una suerte de dinámico órdago al vacío. Si bien es sabido que el final sería la manifestación sobre el aparente cese de su actividad -negación de la expresividad o lo que se ha llamado un afuncionalismo significativo-, el ambicioso y variado planteamiento de sus unidades formales, sus búsquedas en torno al espacio y su desocupación, suponían, de un modo activamente creativo, el análisis y la generación de nuevas formas expresivas. El vacío, remedando la épica escritural oteizana tendente a la puesta entre paréntesis del sentido, se convertía así, paradójicamente, en el totus. Silencioso, Oteiza había descubierto el secreto de los cantos rodados, según afirmación del indaliano Perceval”. Alfonso de la Torre, “Oteiza: del arte oficial al silencio [o] Una aproximación a un retrato de Jorge Oteiza en la España artística de los años cincuenta”. En “La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta”, Museo Oteiza-Ibercaja, Alzuza-Pamplona, 2009, pp. 23-24.

9. “Ensayo, precisamente, este tipo de liberación de la energía espacial en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación”. Jorge Oteiza, “Propósito Experimental 1956-1957”, separata en el catálogo de la IV Bienal de São Paulo, 1957”. Jorge Oteiza, “Propósito Experimental 1956-1957”, separata en el catálogo de la IV Bienal de São Paulo, 1957.

10. Miguel Pelay Orozco, “Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento”, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 583. La mención es casi, en su totalidad, textual.

11. Jorge Oteiza. Correspondencia con Juan-Eduardo Cirlot (I/IV/1959). Carta inédita. Archivo Museo Oteiza. Referida en: Alfonso de la Torre, “Oteiza: del arte oficial al silencio [o] Una aproximación a un retrato de Jorge Oteiza en la España artística de los años cincuenta”, op. cit.

12. Citado por Amador Vega, “La ‘Estética negativa’ de Oteiza: Lectura de ‘Quosque Tandem’”. En: Jorge Oteiza, “Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca” (Auñamendi, colección Azkue, San Sebastián, 1963). Reedición Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, 2007, p. 22.

SER ESCULTOR, MISTERIOSA CONDICIÓN

Dijo Ángel Ferrant: "Cualquier material que, configurado por el hombre en todas las direcciones del espacio le presente imagen de sus impresiones vitales, es escultura"¹³. Y Jorge Oteiza, elogiador de los Cromlechs, de Lascaux y Altamira, escribió, pareciere transido: "La naturaleza vuelve a mí"¹⁴. También refirió el citado Oteiza, presente en la exposición con una de sus míticas pruebas, en el sentido de ensayos, del: "Apostolario de Aránzazu", su friso con los apóstoles (procedente del yeso de 1952), "esa misteriosa inclinación del hombre que le empuja a ser escultor"¹⁵. Sus figuras, luego lo veremos, tientan la representación de ese tiempo de Henry Moore.

Buena parte de las obras escultóricas de la muestra "Tener visiones", están realizadas con metal. Los metales, es sabido, han viajado con la historia de la humanidad, cual un material portentoso, unido a las leyendas desde antiguo. Como se ha ocupado de recordarnos Serge Fauchereau¹⁶, a las preguntas de los conquistadores sobre los objetos de hierro, los cronistas de Indias observaban cómo los aztecas señalaban el cielo. Estaban en lo cierto, pues el hierro utilizado por ellos era sólo, máspreciado que el oro, el procedente de meteoritos, no conociendo la explotación del hierro terrestre. De ahí que, incluso en nuestro tiempo, el hierro, y el metal en general, haya portado siempre ese aspecto mágico, la mención a su secreto origen, remitido por la divinidad. Ciertos dioses latinos y griegos portan la mención al hierro en su condición: Hefesto, Vulcano o Tor, herreros africanos, fabuladores forjadores de las fuerzas telúricas...Objetos rituales metálicos que pueblan las diversas culturas: calderos, cruces, fídulas y joyas, espadas o libros. Mundo, el de la escultura contemporánea, en muchos casos vinculado a aquellos heroicos escultores que soñaron formas crecedoras entre las chispas y el ardor de la fragua¹⁷. Y el bronce: estatuaria desde antiguo, cañones, campanas, material con apariencia de indeleble. Artistas vinculados al metal que han acompañado, casi desde el Medioevo, la historia de la humanidad. Pacientes escultores orfebres, ensambladores del metal con materiales ajenos a éste, tal costureros armados de poderosas cizallas, cosidos de soldaduras ensambladoras y cuentas. Al cabo, son dos formas, escultura y orfebrería de inventar un ritual del arte de una excepcional calidad: espadas y bandejas, rejas o pasamanos, coronas y joyas...

"Tener visiones" podría simbolizarse en la hermosa escultura, de aire futurista, casi homenaje a Boccioni o a Marinetti, podría ser, la obra de Ernest Trova (Saint-Louis, Missouri, 1927-2009), "Falling Man" (1986), deconstruyo y construyo parece decirse Trova, en una de

13. Ángel Ferrant, "¿Dónde está la escultura?", Club 49, Barcelona, 1955, s/p.

14. Jorge Oteiza, "Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca", op. cit. p. 150.

15. *Ibid.* p. 146.

16. Serge Fauchereau, "Forjar el espacio". En el catálogo del mismo título, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 15-73.

17. Juan Manuel Bonet, "El hierro español", en *Ibid.* p. 77.

sus obsesivas contantes escultóricas, que evoca los míticos “Muchacho triste en un tren” (“Jeune homme triste dans un train”, 1911), o las dos versiones del “Desnudo descendiendo en la escalera” [“Nu descendant un Escalier n° 1” (1911) y el n° 2 (1912)]¹⁸. Armoniosa ejecución de una obra con aire demultiplicador, casi un fotograma¹⁹, un símbolo gráfico, en palabras del artista, portador de una pureza de estilo no lejana del aire de algunas máquinas u objetos de matemática exactitud, al modo de futuristas construcciones emuladoras de ciertas obras de Picabia, sus retratos-máquina²⁰ o de las maquinarias infernales de Duchamp herederas, sin dudarle, del *espíritu de nuestro tiempo*, aquella escultura con aspecto de testa futurista, el *assemblage*-cabeza mecánica compuesto por Raoul Hausmann²¹.

Mira a los planetas la esbelta tridimensionalidad, tan poética, del quehacer de Constantin Brancusi (Hobitza, 1876-Paris, 1957), elevándose en el espacio. Se ilumina esta nuestra cueva, recuerdo a Vicente Aleixandre, con una luz diferente. Cabeza de “Mademoiselle Pogany”, vinculada al mítico mármol de 1912 expuesto en “The Armory Show”²², relato en voz baja, empero, ello no le impediría que dicha belleza mantuviera, casi restallante, el carácter que es inherente a toda creación, su aspecto convulso e incontenible. Gravitan los enigmas sobre las cosas, parece subrayar Brancusi en este hermoso bronce y su obra parece un permanente pensar en la cuestión de forma y vacío, en la complejidad de lo sencillo, y así su extraordinaria intensidad muestra aquello que decía Zóbel: que el arte vive de tensiones y muere de distracciones. Algo que también podría suscribir Man Ray [Emmanuel Radnitzky (Filadelfia, 1890 - París, 1976)], presente en la exposición con la obra “Le fou” (1971), alfil plateado²³, obra, también, de síntesis compleja, de simplicidades oscuras que nos obligan a mencionar otra vez un nombre, el de quien se ha convertido, a estas alturas del texto ya, en compañero de viaje: Marcel Duchamp. En este punto, también es justa la mención a la teoría de los ‘vasos comunicantes’ de Breton que ocupa una definición del diccionario surrealista: “todo lo que amo, todo lo que pienso y experimento, me inclina a una filosofía particular de la inmanencia según la cual la surrealidad estaría contenida en la realidad misma, y no sería ni superior ni exterior a ella. Y con reciprocidad, pues el continente sería también el contenido. Sería algo así como un vaso comunicante entre el continente y

18. Marcel Duchamp, “Nude, Sad Young Man on a Train (Nu [esquisse], jeune homme triste dans un train)”, 1911-1912, óleo sobre cartón montado en Masonite, 100 x 73 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venice, 1976. “Nude Descending a Staircase (No. 1)”, 1911, óleo sobre cartón, 95,9 x 60,3 cm. Philadelphia Museum of Art-The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 y “Nude Descending a Staircase (No. 2)”, 1911, óleo sobre lienzo, 151,8 x 93,3 cm. Philadelphia Museum of Art-The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950.

19. En palabras de Trova: “it might the best to look at the individual pieces as still shots from a film”. Ernest Trova, “Falling man as fragmatic realist”. En archivo del artista.

20. Estoy pensando ahora en “The Child Carburetor (L’Enfant carburateur)”, 1919. Óleo, esmalte, pintura metalizada, pan de oro, grafito y lápices de colores sobre madera, 126.3 x 101.3 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (55.1426).

21. “Tête mécanique ou l’Esprit de notre temps” (1919), *Assemblage*, 32,5 x 21 x 20 cm. MNAM, Paris.

22. Sixty-ninth Regiment Armory, *International Exhibition of Modern Art* {The Armory Show}, Nueva York, 17 Febrero-15 Marzo 1913.

23. Bronce bañado en plata.

el contenido”²⁴. “Visión”, en definición de Rimbaud en dicho diccionario, que “se encuentra en todos los aspectos”²⁵, tal sucede en la concha-escultura-objeto “Conque-Concha” (1969) de Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983), donde el uso del bronce deviene un singular paradigma, casi un oximorón, al parecer cristalizar un mundo de objetos en muchos casos destinados al desvanecimiento: cajas, grifos, objetos de uso cotidiano, inmersos con frecuencia en una estupefaciente monocromía. Esta “Concha” me recuerda también a los objetos-esfera del luego citado Pomodoro o de Fontana, a sus “Concetto spaziale-Natura”, agujero hacia un no sé dónde. Hay algo también, bajo la apariencia de sólido mironiano, la exigencia de un contemplador cómplice de su defensa de lo inestable, de la disolución de la materia como metáfora de su(nuestra) desaparición o de la transfiguración, de los desequilibrios y del cuestionamiento de los límites. También: de lo in-cierto, de la tensión, de lo in-determinado, la inconsistencia de la realidad visible, de la ilusión apariencial: de lo im-puro, en definitiva. En este punto, debe mencionarse, otro artista acostumbrado a la de-construcción, el bello homenaje a Brancusi, “L’Uccello”, de Arnaldo Pomodoro (Morciano, Emilia Romagna, 1926), fechado en 1981 (1972-1974).

Belleza de poca vistosidad y mucha gravedad, escribió Rilke sobre Rodin, representado en la exposición con el bronce “Tras el martirio”, elogio de la energía y del fragmento, que debe vincularse al “La Martyre” del Musée Rodin, realizado para esa fabulosa cosmogonía del dolor y el extasis, “Porte de l’Enfer”²⁶. Mostraba hasta que punto Rodin tendría que ver con eso que observó Rosalind Krauss, el fin de la estatua convencional, como se había venido considerando hasta el siglo veinte. Un lastre de difícil resolución para el devenir del arte contemporáneo siendo, precisamente, la puerta del infierno, el umbral atravesado por Rodin, abandonad toda esperanza, para llegar al espacio negativo²⁷, lo que Krauss definió como “un espacio de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de hogar”. Casi el mundo de lo postmoderno.

Reflexionaría Henry Moore (Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Herfordshire, 1986) en torno al agujero y el vacío, que más que un espacio en duda o un negativo de las

24. André Breton (y Paul Eluard), “Dictionnaire Abregé du Surréalisme”, Galerie des Beaux Arts, Paris, 1938. Versión española de Ediciones Siruela, “ Diccionario Abreviado del Surrealismo », Madrid, 2002, p. 31.

25. *Ibíd.* p. 108. Ya se dijo la definición de “ Visión” está firmada (le pertenecía por tanto) por Arthur Rimbaud.

26. Rainer Maria Rilke, “Rodin”. Versión española, de “Norte Sur”, Barcelona, 2009, p. 20. También escribió Rilke, sobre Rodin que: “a la que todavía podía dirigir, llamar y abarcar con la vista. La otra, la grande, llegaría cuando todo estuviera listo, como los animales llegan al abrevadero cuando expira la noche y no queda nada extraño adherido al bosque. Con ese descubrimiento daba comienzo el trabajo más característico de Rodin. Todos los conceptos convencionales de la escultura habían perdido su valor para él. No había pose, ni grupo, ni composición. Sólo había muchísimas, innumerables superficies vivas, sólo había vida y el medio de expresión que había encontrado miraba a la vida de frente. Lo importante ahora era dominarse y dominar la plenitud de la vida. Rodin captaba la vida en todos los lugares a los que dirigía sus ojos. La captaba en los lugares más pequeños, la observaba, la perseguía”.

27. “Leyó por primera vez la Comedia de Dante. Fue una revelación. Vio ante él los cuerpos atormentados de otra estirpe, vio día a día todo un siglo al que habían despojado de sus vestiduras, vio el gran e inolvidable juicio de un poeta sobre su época. Había allí imágenes que le daban la razón, y cuando leyó el pasaje de los pies implorantes de Nicolás III, supo entonces que había pies implorantes, que había un llanto que estaba en todas partes, en toda una persona, y lágrimas que brotaban de todos los poros. Y de Dante llegó hasta Baudelaire”. *Ibíd.* p. 22.

formas, en el siglo veinte emerge activamente desde la densidad de dichas imágenes, eso que nuestro Manolo Millares llamaría la *dimensión perdida*, los *hoyos infinitos de misterio*²⁸. Hondo espacio hacia la nada, allende otra extensión desconocida que, empero, es capaz de dotar de formas el espacio circundante, deviniendo una dimensión, entonces, casi cósmica. “Man and woman I” (1978) sería uno de sus obsesivos temas de reflexión, durante estos años, en donde ese encuentro-en-separación, de dos figuras, dos objetos mudos en el espacio, tiene un aire casi ontológico, viajero en ocasiones, esos duplos, desde lo representativo hacia lo disuelto de las formas. Lugar de encuentro la escultura, entre hombre y mujer, madre e hijo, dos personajes o duplo de formas. También se encuentran, hombre y mujer, en la delicada escultura, hay también un aire líquido en su superficie, de Fernando Botero, “Amantes” (2002), pareciere que fino homenaje al palpar, a la piel que es hallada en la inmensidad -y el temor- del amor. Un elemento más se une en la escultura de Lynn Chadwick (Londres, 1914-2003), “Three standing figures” (1987), como en otros casos ya citados, tríada-figura recurrente desde la central presencia de este motivo escultórico en la, también mítica, “Documenta” de Kasel (1955)²⁹, un momento, en la historia del arte de nuestro tiempo esencial, para reconducir el pasmo de la violencia reciente. “L`éveil sur terrase” (1981), de Baltasar Lobo (Cerecinos de Campos, Zamora, 1910-París, 1993), parece evocar ciertas cuestiones presentes en Moore y Chadwick, no olvidemos a Maillol, en especial una intensa reflexión sobre la figura humana, que es desplazada hacia el terreno abstracto a través de tal extraordinaria depuración de las formas. Tal *contemplative* concentración, -a la que veo también un aire brancusiano-, comporta un aire sacral, una de las intenciones de este creador. Lobo señaló siempre su deseo de “elan”, de vuelo, esa hermosa palabra, cara a Bachelard y a Palazuelo. Su “Maternité (maquette pour la Maternité de Caracas)” (1953), revela esa aspiración de Lobo por una cierta abstracción figurativa, que acaba deviniendo signo, “encontrándose” con la obra, en Caracas, de artistas como Arp, Calder, Laurens, Léger, Soto o Vasarely, entre otros³⁰. En este punto, mención a las

28. Alfonso de la Torre, “Manolo Millares. La destrucción y el amor”, Caixa Galicia, A Coruña, 2006, pp. 259 y ss.

29. “Las primeras ediciones de la Documenta de Kassel, 1955 y 1959, tuvieron en sus proclamas un claro y público deseo de clausurar las cesuras imponentes que había causado el dolor bélico. Así lo subrayaría la primera de ellas al mostrar una reflexión en torno a lo que el nazismo había llamado “arte degenerado”. “El arte desde 1945”, motivo central de la segunda Documenta, 1959, fue el canto entonado por el historiador Werner Haftman quien, en medio de la tragedia, consideró necesario tender de nuevo el puente que media entre lo visible y lo invisible. Esto es, clamar al espíritu que la tragedia civil mundial había desechado. Crisis de difícil salida en la que el propio arte y, obvio es, los creadores, estaban sumidos, mostrando en su buena voluntad la existencia de un conflicto a las claras. La herencia de las primeras vanguardias, -y la pretensión de la existencia de sujetos libres, capaces de conmocionar y, en ese sentido, transformar la realidad-, parecía haber terminado en los cincuenta. Era llegada la hora de referirse a otras cuestiones, y no extraño que algunos, como Mark Rothko, elogiaran la necesidad del apartamiento, lo que él llamaría “las bolsas de silencio””. Alfonso de la Torre, “Manolo Millares, la atracción del horror”, Genuve Ediciones, 2016.

30. Citemos, además: Arp, André Bloc, Calder, Wifredo Lam, Laurens, Léger, Mateo Manaure, Francisco Narváez, Alejandro Otero, Pevsner, Soto, Sophie Taeuber Arp (a título póstumo), Vasarely y Oswaldo Vías. Como nos recordaba Juan Manuel Bonet, este trabajo fue abordado en colaboración con el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, discípulo de Le Corbusier, quien señaló que Lobo: “ha sido siempre un personaje que me ha conmovido por su obra escultórica expresiva, potente y patética, y por su manera de ser, por su entusiasmo, por su humildad y su lirismo patético”. Juan Manuel Bonet, “Baltasar Lobo: instantes de felicidad”, Galería Leandro Navarro, Madrid, 2014, p. 14.

hermosas esculturas de Agustín Cárdenas (Matanzas, 1927-La Habana, 2001) en especial lo que parece ser un bello relato “Mujer sentada”, figura que parece modificar el espacio, a la par que el espectador es invitado a compartir esas formas que nos hablan, en palabras del artista, de esa singular experiencia estética que, además de referir el espacio, introduce otros elementos, como la temporalidad, mediante la percepción de los leves cambios que se anotan en él. De tal modo, huyendo de lo grandilocuente, en la estela de sus *hermanos* Moore o Brancusi, que pasaron por estas páginas, Cárdenas parece sentenciar cómo un lugar mínimo del espacio puede concentrar el mundo.

En todo caso, la escultura contemporánea refiere una especial relación con los materiales, que no son considerados tanto sujeto pasivo de las formas como dotados de una energía interna, haciéndonos recordar lo que en la alquimia se llaman materiales nativos, esto es, narrativos y simbólicos. Para muchos escultores, poseen las diversas materias una suerte de aura interior dependiendo de cual fuere su procedencia, por lo general debido a una fuerte vinculación con el espacio exterior en torno, subrayándose el estudio de las formas en su relación, intensa, con el mundo natural. Así, hay en la hermosa escultura de Manuel Valdés (Valencia, 1942), “La realista” (2004), una de las tres “damas” planteadas por el artista ese año, -junto a “La soñadora” y “La coqueta”-, el elogio de un cierto *collagismo* del metal, el viaje de la escultura hacia el dibujo en el espacio, caligrafía silenciosa de las formas a la búsqueda de una nueva identidad para la representación espacial, siendo también fundamental el diálogo con el material, una conversación en la que más que revelar el material, como señalamos anteriormente y, por ende, este es sometido por el artista a una intensa “escucha”. Indagador con intensidad, Valdés, de las posibilidades del metal muestra cómo, siendo proclive a búsquedas esenciales, a universos depurados, no excluye las acumulaciones, escultura elogiadora del (también) puede esculpirse con lo que se quiera³¹ y en la que a veces veo a otros escultores acumuladores como Anthony Caro, David Smith o Cesar.

El trabajo figurativo de Rafael Canogar (Toledo, 1934), ocupando fértilmente mucho de la década de los setenta, era adivinado por un poeta, Frank O’Hara. Siendo el cuerpo, -figura de aire térreo impregnada de una cierta anonimia mineral, forma petrificada, en certeras palabras de Amón³², cuerpo vapuleado por los días-, protagonista. Esta reflexión era de un aire universal, antes que limitándose al devenir de los días de España, y con una estirpe

31. Obvio es señalar que estamos remedando al Apollinaire del mítico “puede pintarse con lo que se quiera”, en “Les peintres cubistes”, Eugène Figuère, Paris, 1913.

32. “Rafael Canogar supo hacer símbolo de aquel caos manifestativo, emanado de la vida misma y reflejado en su conciencia. Y cuando el caos ha trascendido lo que es pura manifestación visual, para instalarse en zonas lesivas a la dignidad del hombre, ha sabido afirmar más todavía su conciencia, clarificar aún más su voz y elevar a ejemplo, a lenguaje universal, la denuncia de la injusticia, del atropello. Es en esa procesión silenciosa, en esa pesadilla alucinante de hombres petrificados, convertidos en escayola, en puro vacío, donde resplandece el paradigma, (aquel radiante espejo donde podía el hombre descubrir sus lacras, ennoblecer su frente, renovar su andadura, perseguir su destino...). Santiago Amón, “Rafael Canogar (testimonio y compromiso)”, “Nueva Forma”, Madrid, 1/VII/1968.

dolorida, dolor y penas cósmicas muy en la línea de la introspección que su compañero de fatigas, Millares, había hecho con el homúnculo y que Cirlot transcribía como “(...) el llamamiento de la multitud innumerable, sin nombre, sin otro destino que la nada, la sombra y la ceniza (...)”³³. Cuerpo cosificado, “El orador” (1970), escultura filobroncista mas construida con nuevos materiales, poliéster y fibra de vidrio, obteniendo un aire muy metálico, pareciere elevado entre las cenizas de la nada, cuerpo innumerable con nostalgia de la pintura, cuerpo materializado. Defensor, que ha sido Canogar, de una obra fronteriza, en su quehacer ha atravesado diversos momentos creativos, manteniéndose empero en pie esa constante reflexión entre espacio y color, símbolo y signo, epifanía del abismo que son las formas, vehículo de energías capaces de tentar lo invisible.

Muestra el quehacer de Arman [(Armand Pierre Fernández) Niza, 1928-Nueva York, 2005], algo de objetiva reflexión con la aplicación de la emoción inquietante de la memoria, pues es el suyo un arte del ingenio, de interrogaciones y enigmas, por tanto de tensiones, *cosa mentale* en el que fuerza y símbolo ocupan también lugar prioritario. Creador que se mueve con frecuencia en lo lleno, mas con la complicidad de un mundo de elusiones, pues una de las notas de su producción es el trabajo con elementos que, si bien son evocadores del repertorio de lo real, se transmutan en una provocadora e intensa reflexión. Al cabo, señaló siempre como uno de sus objetivos modificar la manera de ver del espectador. Disquisición sobre el material expresivo y, también, sobre el valor del espacio interior, ese secreto mundo íntimo sumergido, otrora más bien ocultado, en la escultura que a veces es “llamado” a través de la mención a lo interior, al producirse el alteramiento, a veces por el seccionado de algunas de las pieles de sus esculturas, como sucede en obras expuestas, tal el “Man med kugghjul” y, en especial, en el casi conceptual duplo *juego de cubiertos*. Visión de hasta qué punto puede encontrarse la elusión del sujeto con el recuerdo de su existir, es la obra de Daniel Spoerri (Galati, 1930), “Restaurant Spoerri-Tableau Piège” (1972), uno de los temas frecuentados en la trayectoria de este *nuevo realista*, mas sin perder la intensidad de la adscripción de elementos a la emoción, tales como la latencia del tiempo o la espectral aparición de la insinuación del ánima, quizás el instante del ritual, devenido ahora *trompe l’oeil* quieto, que fuera el motor creador.

En la obra de Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936), aquí representada en la escultura “Modelange” (1992), se menciona con frecuencia, como asunto fundamental, la corporeidad de la acción de la escultura. Para Stella esculpir no es solamente insertar en lo tridimensional un objeto artístico, aherrojarlo en el espacio, sino que ha de considerar en lugar prioritario su vocación semántica: la interrelación entre muy diferentes cuestiones que abordan el planteamiento de preguntas. Disquisiciones e inquisiciones, en muchos casos en torno a la mirada, es creador frecuentador de desplazamientos y fingimientos que

33. Juan-Eduardo Cirlot, “Millares y la “muerte del hombre”, “La Vanguardia”, Barcelona, 4 de julio de 1968.

no esquivan, tampoco, la intriga de la relación con el vacío siempre desde una dimensión poética: los recursos de la norma le permitirán la construcción de las formas y el color arribar a un decálogo de preguntas.

He visto recientemente la obra de Nicolas Schöffer (Kalocsa, 1912-Paris, 1992) unida a nuestro impar Eusebio Sempere, en la colección de este singular artista³⁴. Arte de lo trascendente, arte que refiere la importancia de lo inmanente de sombras y reflejos, como sucede en el muy hermoso “Lux 2” (1957). Ví las sombras del objeto en la pared, que me recordaban profundidades marinas, antes de ver la escultura, entendiendo así que tal fraseo especular alude a un cierto *otrodimensionismo* y, claro está, al misterio. Veo a veces a Schoffer *kleeiano*, admirador de aquellos artistas de la “Bauhaus”, indagadores de las leyes de la composición y utópicos buscadores de un mundo en el que la perfección de las formas, una suerte de rigor gramatical, cohabitase con el espacio diario, la fábula de un mundo-bello: laboratorio del tic-tac de los metales, interrogación de lo que pareciera ser un mundo de maquinarias de pequeño formato con múltiple posibilidad de ejercer la variación, goce de la cifra exacta y cuidadoso ensamblaje, un ajuste infalible, de espacios modulados.

También prosecutor de un inquietante mundo ordenado ha sido Carlos Cruz Díez (Caracas, 1923), veo a veces su hacer como una radical incitación al pensar, en su obra no sólo se acomete el proceso de plantear la resolución de una idea sino que, a la par, ésta es tan pronto revelada como deconstruida, infatigadamente, tras realizar el análisis de un extensísimo capítulo de lo que podríamos llamar el campo de sus posibilidades. En otras ocasiones hemos citado a Deleuze cuando refería “el poder terrible” de la reiteración de las preguntas, algo que parece estar en el sustrato de la construcción del pensamiento de la pintura abstracta. Pues, al cabo, ‘pensar’, en el sentido de la creación, es siempre plantear un análisis esencial, el de las posibilidades que, a su vez, serán generadoras de la diferencia. “Stèle sur socle 16” (2013), obra presente en “Tener visiones”, subraya cómo para Cruz Díez, pensar es referir de otro modo la realidad o, al cabo, mencionar la inmersión en la aventura, no exenta de riesgos, de ofrecer a la percepción el temblor, o siquiera el vislumbrar, de una realidad-otra, el sueño de las posibilidades de los colores y sus encuentros con las estructuras formales. El color, para este artista, no es una sustancia impregnada en una superficie, sino más bien un sutil motor de un campo de fuerzas que se desarrollan en el cuadro pudiendo, así, transformar sus estructuras y, por ende, revelar el mundo. Objetivo que ha sido también el de Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923-París, 2005), algo así como una aspiración a convertir la geometría en energía, nuevas imágenes que parecen creadas tras la eliminación de las imágenes preexistentes en el mundo de lo real, pareciendo subrayar la incapacidad de las teorías para explicar el cotidiano devenir, a la par que, para este artista, tal sencillez es la forma de acceder

34. Me refiero a la escultura cinética “Cronos X”, de este artista, en la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante-MACA.

a lo complejo. A la verdad que desvelan las obras presentes en “Tener visiones”: “Sin título” (1967); “Maqueta” (1971); “Leño viejo” (1974); “Estela. Serie Suite Mallorca” (2002) y “Caja de Villanueva” (2005).

Búsqueda de unas ciertas grietas del entendimiento y del laberíntico acceso al mismo, formas de significar, muchas de las obras de Victor Vasarely (Pécs, 1908 - París, 1997) acaban imponiéndose en el espacio, parecen sutiles fragmentos de experiencia y sentido, deviniendo en múltiples evocaciones visuales. Experimentos de aire óptico-estético imprescindibles que parecen iluminarse, los unos a los otros, tal el imperio de la extraña fuerza de las significaciones propias del arte.

“Dos planos” (1965), de la artista Gego [Gertud (Gego) Goldschmidt (Hamburgo, 1912-Caracas, 1994)], es misteriosa construcción de una artista acostumbrada a llevar la creación hasta el límite de los límites, la conciencia de la pregunta en torno a la verdadera naturaleza del arte y concluir no tanto elevando meras composiciones metálicas como reflexionando sobre algo tan complejo como la misma naturaleza del hecho artístico. Metartista, en cierta medida, Gego se anticipaba a los numerosos artistas que, en especial a finales de los sesenta, plantearon el reto de poner en duda los límites de la pintura, límites que, en esos años citados, puede decirse que llevaron a una nueva energía del estilo pictórico, un nuevo planteamiento, por lo reflexivo, poco frecuentado en el arte de nuestro tiempo. Gego parece suscribir la máxima de que la destrucción del espacio físico y, por ende, la provocación de la ausencia, el vacío, es parte constitutiva, activa, de la creación. El ambicioso y variado planteamiento surgido en sus mallas metálicas, sus búsquedas en torno al espacio o el diálogo con los vacíos generados en éste, lo que podríamos calificar como una singular lírica de las eliminaciones, suponían, de un modo activamente creativo, el análisis y la propuesta de nuevas formas expresivas.

Misterioso el objeto líneo del monocromista Sergio de Camargo (Rio de Janeiro, 1930-1990), casi compilación de una masa, que acaba evocando geometría mas también una misteriosa atmósfera, emoción o norma, caos y orden, marcial sosiego, pareciere un embate en donde se revelan contrarios, algo que siempre ha estado presente en su obra, un hacer presidido, semejase, por una suerte de trágica tensión, esa especie de búsqueda infatigada de la verdad y trascendente belleza, un vigoroso silencio en el que parece quedar el artista en atenta escucha, semejare que deseoso de colaborar en el acto de la aparición de las formas, a la búsqueda de la verdadera visión.

Elsa Gramcko (Puerto Cabello, 1925-Caracas, 1994) fue la autora de las misteriosas dos obras “Sin título”, de 1967 y 1969, viajeras entre ese misterio y lo arcaico, una cierta geometría sensible que pareciere referir el surgimiento de las formas en la oscuridad, portadoras éstas de una singular energía luminiscente debatiéndose entre las tinieblas, elevación

de unas formas potentes y extrañas. “Sin título” (1956), la hermosa obra línea de Carlos González Bogen (Upata, 1920-Caracas, 1992), revela la constante meditación creadora abordada por este autor, indagando en torno a la transfiguración de la expresión, ilusión por tentar las sombras que errabundas vagan por el espacio, el inmenso poder de la línea como constructora del universo de las formas y, por ende, su universo creador. Un poder que practicará incesante, palpitación bajo los signos, estructuras o sistemas abiertos, unidades de multiplicidad perceptible que sugieren las modalidades de su posible transformación. Intenciones no alejadas de las de Robert Jacobsen (Copenhagen, 1912- Tagelund, 1993), un mundo de dibujar el espacio, frecuentador de la indagación sobre ciertos materiales de la naturaleza, piedras y maderas, en ocasiones con la adición de pinturas, más también del collage de metal, de nuevo lo mencionamos, caligrafía de las formas.

“Go pony” (1924), presente en nuestra exposición es uno de los juguetes, objetos de arte, más simbólicos de Joaquín Torres-García (Montevideo 1874-1949) para “Aladdin Toys”. Era la intención de este artista mantener el espíritu despierto, vibrante, considerando que el juego era una de esas vías de acceso a la inteligencia, obrando de dentro a fuera decía, para manifestar el orden. Menor-arte-mayor de un artista frecuentador de utopías líneas, hermano de Nicholson, Rueda, y de tantos otros artistas de la madera (Alberto, Chillida, Ferreras, Miró, Lucio Muñoz), en las que emoción y razón se encuentran para el posible nacimiento de la máxima utopía: la construcción universal. Construcción con el uso de medios mínimos, mínimos medios-máxima potencia, ejercicio de la liviandad que llama siempre a un sentido emocionado de la experiencia estética. Sencillez de una obra que, empero, procede de una compleja elaboración, esa emotividad del *ludus*, sometida a una extraña intensidad que parece propender la búsqueda de preguntas en torno al citado color, las formas y, en definitiva, la indagación en rincones pareciere perdidos de la percepción y la memoria, semejase también preguntando en torno a la capacidad para ver. La eterna interrogación del arte, la especulación sobre el propio acto de ver, dijimos, cazadores cazados por las imágenes.







3

- 2 Francisco Narváez
- 3 Henry Moore
- 4 Lynn Chadwick
- 5 Lynn Chadwick
- 6 Lynn Chadwick



4



5



6



7



8

- 7 Arman
- 8 Jorge Oteiza
- 9 Rafael Canogar





10



11



12



13

- 10 Auguste Rodin
- 11 Antoni Tàpies
- 12 Agustín Cárdenas
- 13 Baltasar Lobo
- 14 Baltasar Lobo



14



15



16



- 15 Fernando Botero
- 16 Manolo Valdés
- 17 Ernest Trova
- 18 Frank Stella

17



18



19



20



21



- 19 Joan Miró
- 20 Man Ray
- 21 Agustín Cárdenas
- 22 Daniel Spoerri



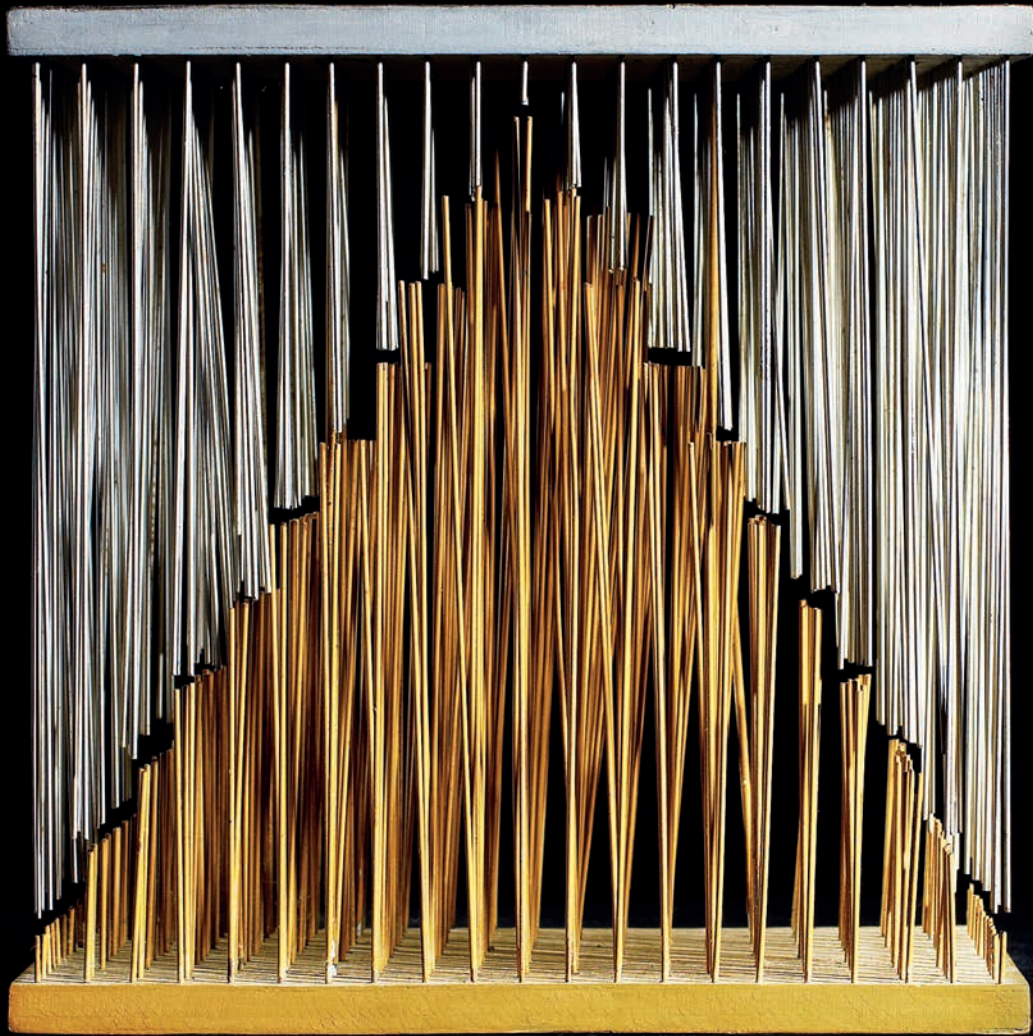
23



24



25



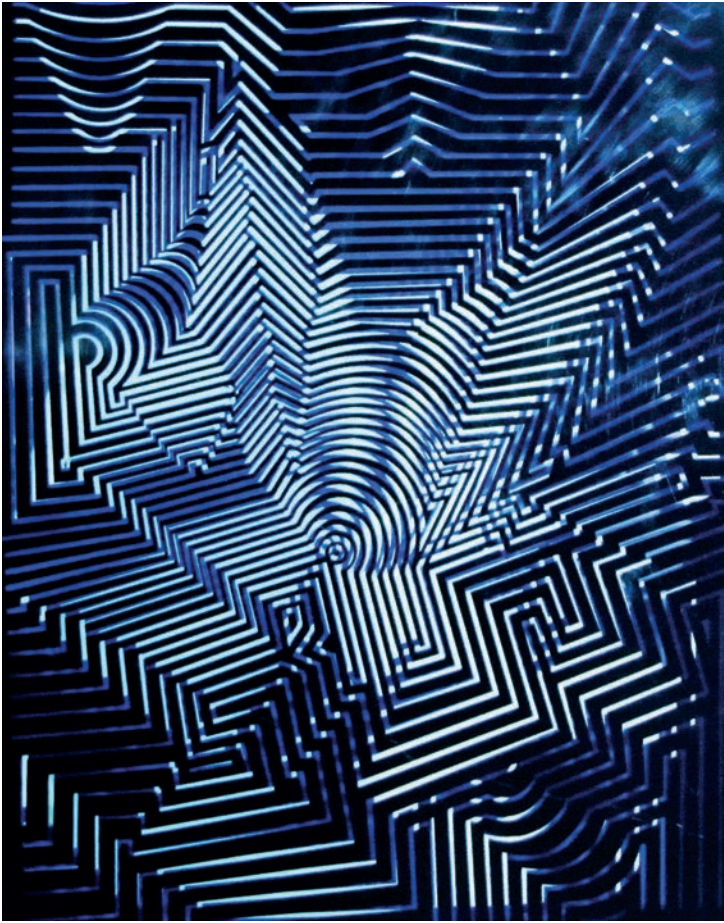
26

23 Victor Vasarely

24 Arman

25 Joaquín Torres García

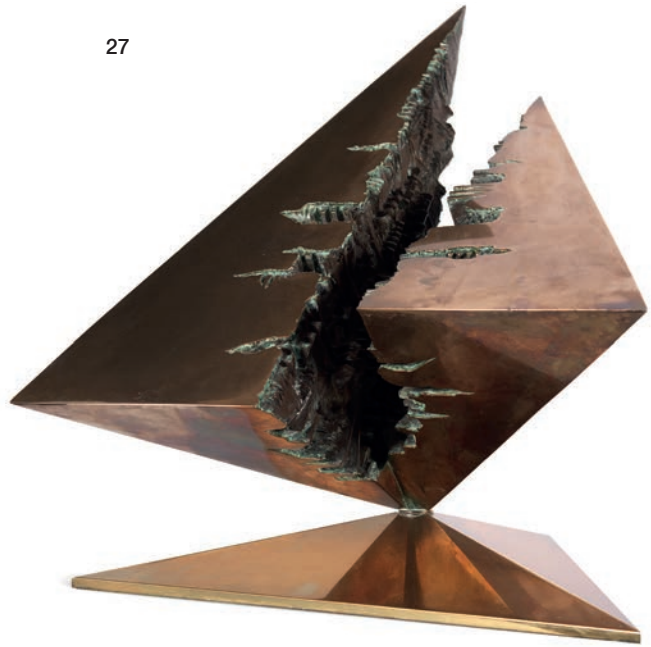
26 Jesús Rafael Soto



27



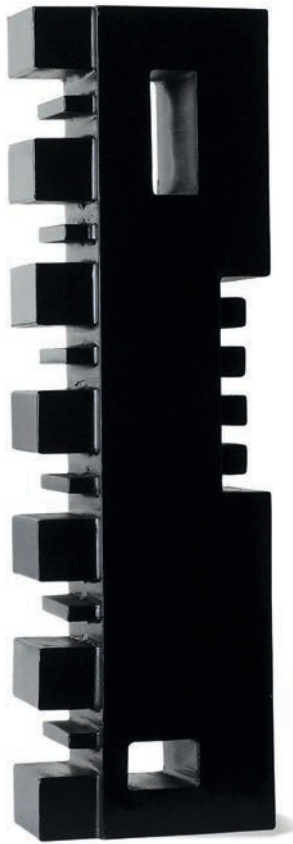
28



29



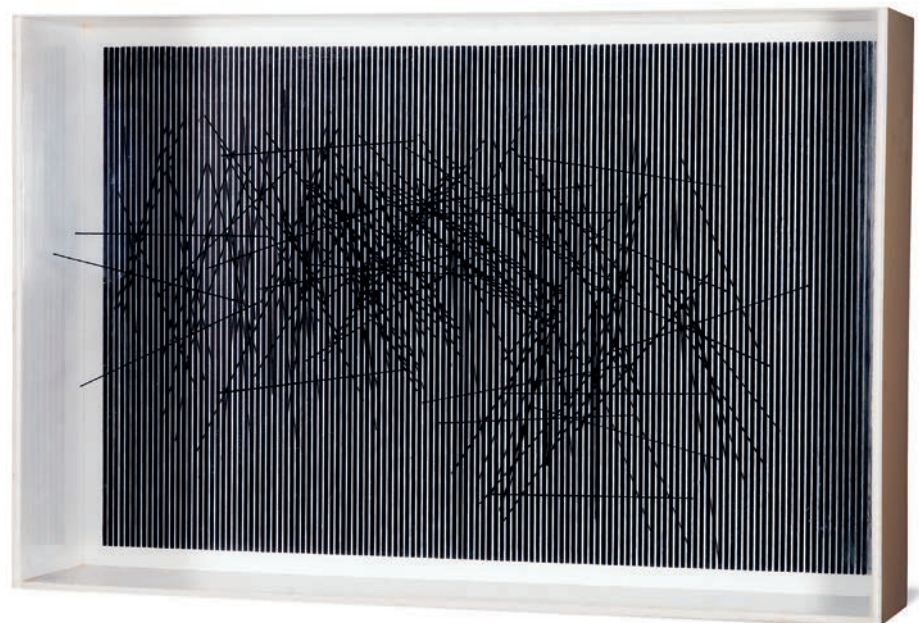
30



31



32

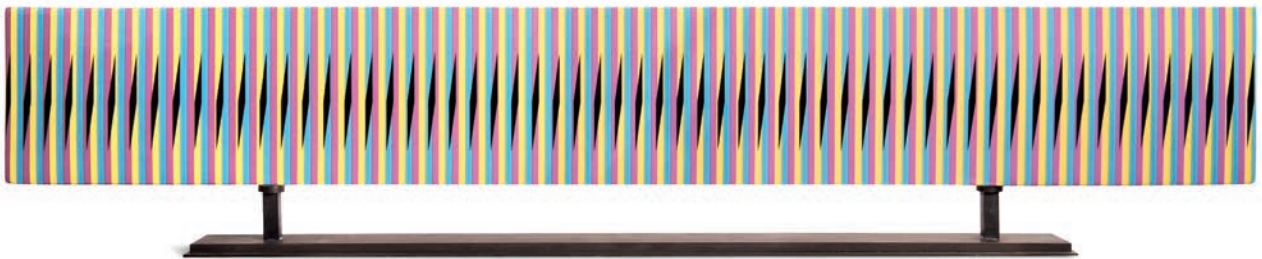


33

- 27 Victor Vasarely
- 28 Robert Jacobsen
- 29 Arnaldo Pomodoro
- 30 Sergio de Camargo
- 31 Elsa Gramcko
- 32 Elsa Gramcko
- 33 Jesús Rafael Soto

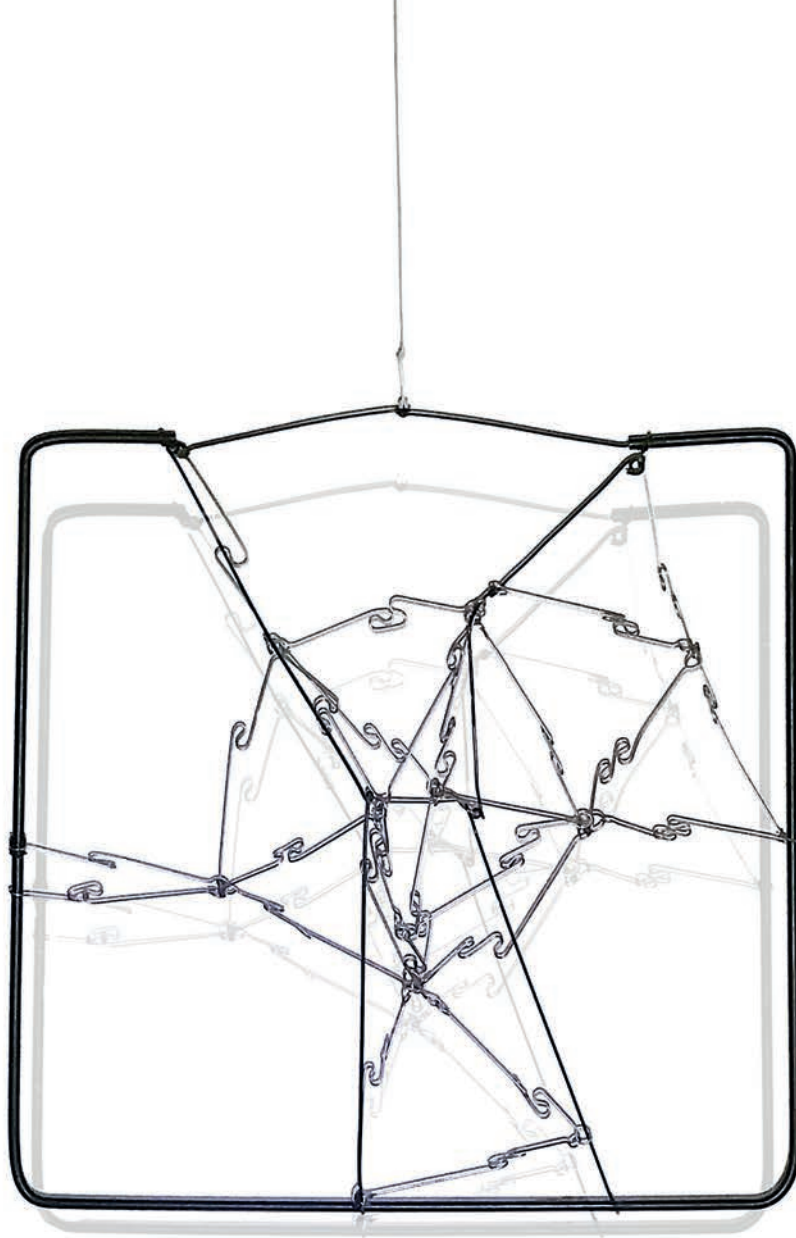


34

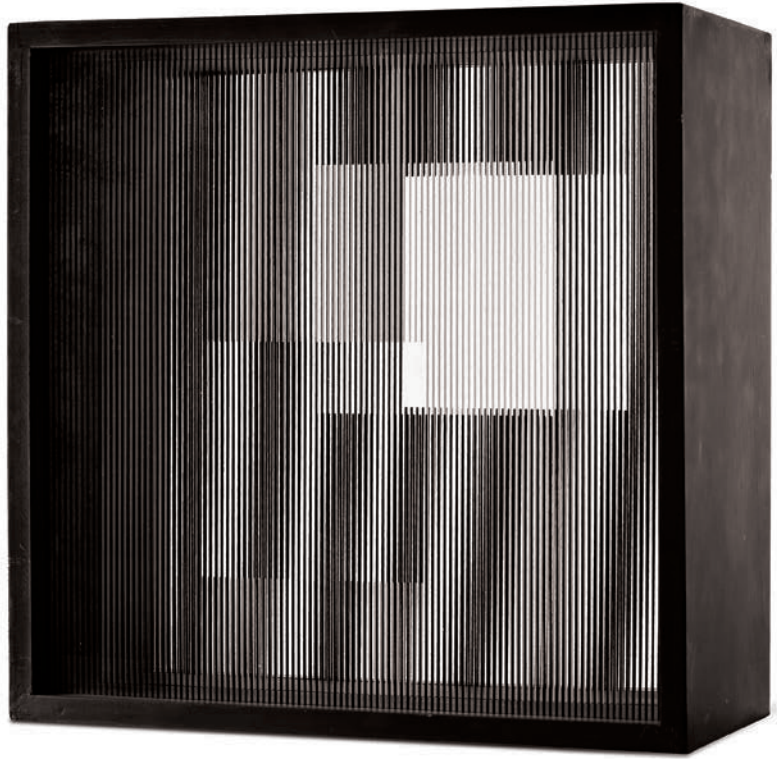


35

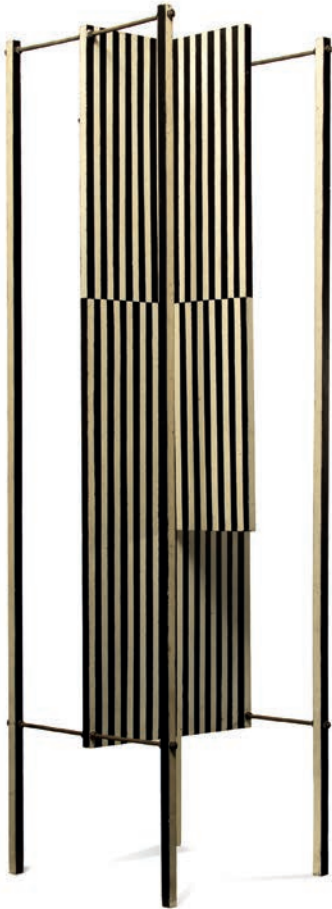








39



40

39 Jesús Rafael Soto
40 Carlos González Bogen



OBRAS

- 1**
CONSTANTIN BRANCUSI
 Mlle. Margit Pogany I, C. 1913
 Bronce pulido s/base de madera
 Ed. 3/9
 H 61.5 cm apróx.
 Firmado
- 2**
FRANCISCO NARVÁEZ
 Torso, S/f
 Bronce
 75 x 31 cm
 Firmado
- 3**
HENRY MOORE
 Man and woman I, 1978
 Bronce con pátina negra
 Ed. 9
 23 x 6 x 10 cm
 Firmado
Bibliografía:
 Bowness, Alan, (1983), *Henry Moore: Complete Sculpture. Vol.5: Sculpture 1974-1980*, Londres, Inglaterra: Lund Humphries Publishers. p38, Reg. LH 743.
- 4**
LYNN CHADWICK
 Single Figure (from Three Standing Figures), 1987
 Bronce con pátina negra
 Ed. 5/6
 31 x 9.5 x 9 cm
 Firmado y numerado "C67"
Bibliografía:
 Farr, Dennis; Chadwick, Eva, (1997), *Lynn Chadwick sculpture: with a complete illustrated catalogue 1947-1996*. Gloucestershire, Inglaterra: Lypiatt Studio Stroud, p374.
- 5**
LYNN CHADWICK
 Single Figure (from Three Standing Figures), 1987
 Bronce con pátina negra
 Ed. 5/6
 29.5 x 7 x 11 cm
 Firmado y numerado "C67"
Bibliografía:
 Farr, Dennis; Chadwick, Eva, (1997), *Lynn Chadwick sculpture: with a complete illustrated catalogue 1947-1996*. Gloucestershire, Inglaterra: Lypiatt Studio Stroud, p374.
- 6**
LYNN CHADWICK
 Single Figure (from Three Standing Figures), 1987
 Bronce con pátina negra
 Ed. 5/6
 30.4 x 10 x 9 cm
 Firmado y numerado "C67"
Bibliografía:
 Farr, Dennis; Chadwick, Eva, (1997), *Lynn Chadwick sculpture: with a complete illustrated catalogue 1947-1996*. Gloucestershire, Inglaterra: Lypiatt Studio Stroud, p374.
- 7**
ARMAND FERNÁNDEZ (ARMAN)
 Man med kugghjul, S/f
 Bronce. EA VI/XX
 34 x 13 x 13 cm
- 8**
JORGE OTEIZA
 Apostolario de Aranzazu. Friso con 16 apóstoles. Escultura perteneciente a una edición sin numerar de tres ejemplares.
 Realizada entre 1992-96 a partir del yeso FMO CE 01240 del año 1952, 1992-96
 Bronce con pátina marrón
 15 x 81 x 5 cm
Bibliografía:
 Rowell, Margit, (1988), *Una modernidad intemporal*. Madrid, España: Fundación caja de pensiones, p125.
- 9**
RAFAEL CANOGAR
 El orador, 1970
 Construcción en poliéster y fibra de vidrio pintada
 103 x 170 cm
Bibliografía:
 • Aguilera Cerni, Vicente, (1972), *Canogar. Exposición Antológica*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes. [cat. exp.]
 • Ballester, José María, (1975), *Rafael Canogar*. Lund, Suecia: Lunds Konsthall. [cat. exp.]
 • (1992) *Canogar. Catálogo General*, Barcelona, España: Ediciones Ibérico 2 Mil, 2 vols, p119; p243, Reg. N. 705, vol. 2
 • (17 de septiembre de 1971),

*Canogar: la protesta nella
pittura*, Bolonia, Italia: Il Resto
del Carlino.

- García Tizon, Antonio; Aguilera Cerni, Vicente; Ballester, José María, (1975), *Rafael Canogar. "Construcciones 1968-75"*. París, Francia: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1975. [cat. exp.]
- Glibota, Ante; Spielmann, Peter; Xuriguera, Gérard, (1987), *Rafael Canogar*. París, Francia: Paris Art Center, p118. [cat.exp.]
- Lengrais, Jean Pierre, (¿1974?), *Le cri de Rafael Canogar. Creation. Revue d'informations artistiques & culturelles*, (¿París?), p8.
- (29 junio 1978), *"Once nombres del arte español contemporáneo desde hoy en la Durbán"*, Caracas, Venezuela: El Nacional, pC-24)
- Quintavalle, Arturo Carlo, (1971), *Rafael Canogar. Schermo e metafora civile*, Parma, Italia: Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, p230, n° 99, con título L'Oratore. [cat. exp.]
- (1972), *Rafael Canogar*, Milán, Italia: Galleria del Naviglio. [cartel exp.]

10

AUGUSTE RODIN

Tras el martirio, S/f
Bronce
Ed. 11/99
10.5 x 14.5 cm

11

ANTONI TÁPIES

Materia en forma de natges,
1986
Terracota
17 x 36 x 26 cm

12

AGUSTÍN CÁRDENAS

Mujer sentada, 1988
Bronce con pátina negra. P.A.
30 x 15 x 46 cm

Bibliografía:

- Breton, André; Pau Llosa,

Ricardo; Paz, Octavio, Silva, Carlos, (1992), Agustín Cárdenas: Marbles woods bronzes. Caracas, Venezuela: Galería Durban, Gráficas Armitano C.A.

13

BALTASAR LOBO

Maternité (maquette pour la maternité de Caracas), 1953
Bronce
Ed. 5 + 4 E.A.
36 x 27 x 13 cm

Bibliografía:

- Muller, Joseph-Émile, (1985), *Lobo*. Lausanne, Suiza: La bibliothèque des arts, p119, n119.

14

BALTASAR LOBO

L'éveil sur terrasse, 1981
Bronce
Ed. 8 + 4 E.A.
114 x 48 x 48 cm

Bibliografía:

- Muller, Joseph-Émile, (1985), *Lobo*. Lausanne, Suiza: La bibliothèque des arts, p179, n502.

15

FERNANDO BOTERO

Amantes, 2002
Bronce
Ed. 1/6
50 x 34 x 19 cm

16

MANOLO VALDÉS

La realista, 2004
Plata
58 x 25 x 18 cm

17

ERNEST TROVA

Falling Man, 1986
Acero inoxidable
76 x 60 cm

18

FRANK STELLA

Modelange, 1992
Bronce y acero
78.2 x 71.8 x 60.3 cm

19

JOAN MIRÓ

Conque (concha), 1969
Bronce
Ed 7/9
38.5 x 23 x 23 cm
Por certificar

Bibliografía:

- Gimferrer, Pere (1993), *Las raíces de Miró*, Barcelona, España: Ediciones Polígrafa S.A., p403.
- Jouffroy, Alain; Teixidor, Joan, (1974), *Miró Sculptures*, París, Francia: Maeght éditeur, p78.
- Moure, Gloria, (1987), *Miró escultor*, Madrid, España: Centro Reina Sofía, p136.

20

MAN RAY

Le fou, 1971
Bronce bañado en plata
21 x 13 x 13 cm

Bibliografía:

- Martin, Jean-Hubert, (1983), *Man Ray, Objets de mon affection*, París, Francia: Philippe Sers, Reg .174.
- Kishin Shinoyama, Man Ray, (1985), *Art Vivant Special Report*, Japón: Art Direction, p68.
- Tokyo, 1990-91, Vol. 2, p35.

21

AGUSTÍN CÁRDENAS

S/t, S/f
Madera negra
176.5 x 35.3 x 30.5 cm

22

DANIEL SPOERRI

Restaurant Spoerri-tableau piége, 1972
Mixta s/madera en plexiglass
70 x 70 x 33 cm

23

VICTOR VASARELY

Sku, Ca. 1960
Tintas litográficas s/madera,
Ed.145
45.1 x 24.8 x 5.1 cm



24

ARMAND FERNÁNDEZ (ARMAN)

Juego de cubiertos, S/f
Plata
35 x 25 cm (variable)

25

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Go pony, 1924
Madera pintada
60 x 62 x 16 cm

Bibliografía:

- Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Centre Julio González, (1997), *Aladdin toys: Los juguetes de Torres-García*, Valencia, España: Fundació Caixa Catalunya.

26

JESÚS SOTO

Maqueta, 1971
Varillas metálicas y madera pintada
22 x 21 x 15 cm

27

VICTOR VASARELY

Venus, 1987
Dos serigrafías sobre plexiglass yuxtapuestas
Ediciones Denise René
Ed. 30
38 x 33.2 x 6 cm

28

ROBERT JACOBSEN

S/t, S/f
Hierro fundido. Pieza única
39 x 24 x 21.5 cm

29

ARNALDO POMODORO

Uccello, 1981
Bronce bruñido. Ed. 2/6
52 x 34 cm

Bibliografía:

- Hunter, Sam. Arnaldo Pomodoro. Fabbri Editori, Milano, 1995, p70.

30

SERGIO DE CAMARGO

S/t, Ca. 1960
Ensamblaje de madera pintada
14 x 10 x 14 cm

31

ELSA GRAMCKO

S/t, 1967
Hierro pintado
52 x 15 x 7 cm

Bibliografía:

- Calzadilla, Juan; Briceño, Pedro, (1977), *Escultura/escultores*. Caracas, Venezuela: Editorial La Huella, p100.
- Galería de Arte Odalys, (2006), *Espacios redibujados: 50 años de abstracción en Venezuela*, Caracas, Venezuela: Odalys Ediciones de Arte.

32

ELSA GRAMCKO

S/t, 1969
Hierro cromado
30 x 8 x 2 cm

33

JESÚS SOTO

S/t, 1967
Plexiglass
Ediciones Denise René. Ed. 100
28 x 42 cm

34

JESÚS SOTO

Estela. Serie Suite Mallorca, 2002
Impresión s/plexiglass. Ed. 8
41 x 15 x 9 cm

35

CARLOS CRUZ DIEZ

Stèle sur socle 16, 2013
Cerámica esmaltada policromada. Ed. 15/20
14 x 95 x 2.80 cm

36

JESÚS RAFAEL SOTO

Leño viejo, 1974
Ensamblaje (madera, metal y pintura)
32 x 15 x 12 cm
Certificado de autenticidad emitido por el artista.

Exposiciones:

- *Otero y Cruz Diez, Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*. Galería de Arte

Nacional, Caracas, Venezuela,
Octubre 1994-enero 1995.

37

GERTUD GOLDSCHMIDT (GEGO)

Dibujo sin papel 78/1, 1978
Construcción en alambre de hierro, acero inoxidable, bronce y pintura
29.5 x 28.5 x 3.5 cm

Exposiciones:

- *Dibujos sin papel*. Museo de Bellas Artes, MBA. Caracas, Venezuela, 1984.
- *Gego, una mirada a su obra*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas MACC. Caracas, Venezuela, 1994.
- *Gego 1955-1990*. Museo de Bellas Artes, MBA. Caracas, Venezuela, 2000.
- *Thinking the Line: Ruth Vollmer and Gego*. Ursula Blickle Stiftung, Alemania, 2003. / Zentrum für Kunst und Medientechnologie, ZKM, Karlsruhe, Alemania, 2004. / Neue Galerie, Graz, Austria, 2004. / Miami Art Central, Miami, Florida. E.E.U.U., 2004.
- *Gego, Desafiando Estructuras*. Museo de Arte Contemporánea de Serralves, Oporto, Portugal, 2006. / Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. Barcelona, España, 2006-2007.

38

NICOLAS SCHÖFFER

Lux 2, 1957
Acero y cobre
90 x 160 cm

39

JESÚS SOTO

Caja de Villanueva, 2005
Impresión s/plexiglass y madera
Ed. 29/100 (Edición Mat)
32 x 32 x 15 cm

40

CARLOS GONZÁLEZ BOGEN

S/t, 1956
Madera pintada
120 x 33 x 31.5 cm

Galería Odalys

TENER VISIONES

[CONSTRUYENDO
EL MUNDO MODERNO]
Escultura internacional
del siglo XX

Madrid, del 22 de septiembre
al 29 de octubre de 2015

Directores

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Coordinación General

Ronnie Saravo Sánchez

Asistencia a la Coordinación

María Donaire Ríos
Mantura Kabchi Abchi

Relaciones Internacionales

Karina Saravo Sánchez

Curaduría

Alfonso de la Torre

Texto

Alfonso de la Torre

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Museografía

Galería Odalys

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Impresión

Escenari Gràfic S.L.

Tiraje

1.000 ejemplares

ISBN

978-84-608-2059-8

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España
Telfs: +34 913194011,
+34 913896809
odalys@odalys.com
info@odalys.es
www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Asistente a la Dirección

María Donaire Ríos

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Servicios Generales

Víctor Redondo Donaire

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Community Manager

Desiree Cardozo

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Odalys Galería de Arte, C.A.

C. Comercial Concreta
Nivel PB. Locales 115 y 116
Urb. Prados del Este
Caracas 1080, Venezuela
Telfs: +58 212 9795942,
+58 212 9761773
Fax: +58 212 9794068
odalys@odalys.com
www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Recepcionista

Dehildred Cerró

Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre
Eitan Estrada
José Rafael González

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,
2015. Caracas, Venezuela



Todas las obras catalogadas y documentos reproducidos en esta publicación, proceden de colecciones particulares a cuyos propietarios nos complace reiterar nuestro reconocimiento.

